

El ruido en la historia de la música popular reciente lleva varias décadas viviendo un feliz idilio con el *rock* y sus distintas variantes. Digo feliz porque ha revitalizado el género musical en numerosas ocasiones, cuando los agoreros periodistas especializados en el género han clamado a los cuatro vientos que el *rock & roll* estaba muerto y enterrado, ahí estuvieron las distorsiones en las guitarras o en los sintetizadores para resucitarlo y darle otra vuelta de tuerca. Para aquéllos a los que les gusta jugar con las categorías, el ruido se ha manifestado como un ingrediente esencial a la hora de describir muchos de los estilos musicales matrices de la segunda mitad del siglo XX. Siempre es interesante reflexionar, no sólo en el plano puramente teórico, sino ver también cómo han sido asimilados desde el punto de vista social los fenómenos musicales puesto que la música es quizá la manifestación artística que más ligada está a nuestra identidad y educación sentimental.

¿Qué ocurre con la denominación *noise* en música? En principio todos podemos convenir que este estilo de música se refiere a un conjunto de variedades más o menos de vanguardia que, para su composición y realización, utilizan elementos como la cacofonía, la disonancia, la atonalidad, la repetición o el ruido sin más de una guitarra distorsionada, una lavadora e incluso un martillo de obra. Todo esto se mezcla con distintos géneros de los llamados «populares» dando como resultado innumerables combinaciones. Tenemos ejemplos que pueden ir desde las furiosas guitarras de *Sabotage* de los Beastie Boys, donde el rap y el «ruidismo» se mezclan sin piedad en las orejas del respetable, hasta los doce minutos de la canción *Less Than You Think* de Wilco, la banda de Chicago proclamada a los cuatro vientos como los renovadores de géneros tan tradicionales como son el *country* y el *folk*. En definitiva, tenemos un cajón de sastre de donde las bandas más importantes e influyentes de las últimas décadas han ido cogiendo lo que necesitaban para la producción de sus discos.

Volviendo a la combinación con el *rock*, quizás el caso más conocido sea el del llamado *grunge*, el movimiento musical que nos ayudó a situar Seattle

en el mapa de Estados Unidos, pero cuyas raíces están realmente justo en la costa opuesta, en Nueva York, donde surgieron grupos fundamentales para entender todo este movimiento como fueron la venerada Velvet Underground, las bandas de la No Wave, y por supuesto Sonic Youth. Lo cierto es que algo ocurrió durante los noventa con toda esta herencia: gracias a bandas como Nirvana se vendieron como churros discos de individuos que poco tenían que ver con la pulcritud de los que se situaban en los puestos más altos en las listas de ventas como la americana Billboard, casos de Whitney Houston o Mariah Carey. En los noventa, el *noise rock* dejó la ultratumba para convertirse en el referente ya no solo en música, sino en la estética que predominó durante toda una década. La controversia estaba servida.

Si bien es cierto que esta unión entre *rock* y ruido provocó una fascinante escena musical en numerosas ciudades de Estados Unidos, también lo es el que muchos miraran recelosos a estas bandas que se reproducían como esporas con esa estética tan desconcertante para algunos sectores. Ni siquiera se trataba de los imperdibles, las tachuelas o las mimadas crestas *punk*. Acorde con la propuesta musical, su aspecto desastrado era toda una profusión desganada de estilos sin sentido. Como todo en los noventa, lo que acaeció en la música también fue confuso. De repente, toda una legión de músicos de la escena *underground*, no sólo dejaron el anonimato, sino que además se convirtieron en estrellas cuyos rostros ocupaban portadas de revistas no especializadas y eran reconocidos allá donde fueran. Pero seguían siendo chicos y chicas al margen de lo establecido, personas que se alejaban del modelo de ciudadano ejemplar, o simplemente de chico/a popular. Y eran famosos. En palabras de Naomi Klein (*No Logo*. Ed. Paidós Ibérica 2010), tenemos una explicación del fenómeno a colación del cambio de paradigma definitivo en el mundo de la publicidad:

*Había algo más: 1992 era el primer año desde 1975 en que la cantidad de adolescentes estadounidenses comenzó a aumentar. Gradualmente a los sectores manufactureros y de entretenimiento comenzó a ocurrírseles una idea: tal vez las ventas no caían porque los consumidores fueran "ciegos a las marcas", sino porque tenían los*



55

Morto Serno

*ojos puestos en el sector demográfico equivocado [...] Sus padres podían haber cuidado su dinero, pero los hijos estaban dispuestos a pagar para ser aceptados.*

Es decir, los adolescentes en busca de su identidad social e individual vieron en estos músicos la forma de dar respuesta a sus necesidades, ya que el orden social anterior no les satisfacía. Es la llamada «Generación X», aquella que según dicen creció con un sistema de valores fracturado, sin un futuro laboral cierto y sin un compromiso político evidente, aunque sobre esa visión aún queda mucho debate.

Pero también existe la explicación meramente musical en la evolución del panorama durante la década precedente. Según Ignacio Juliá (*Grunge, Noise & Rock Alternativo*. Ed. Celeste, 1996):

56

*Otro aspecto a tener en cuenta para explicar la emergencia del rock alternativo debemos buscarlo en la preponderancia durante los años ochenta de otros géneros de éxito masivo que hicieron sombra al tradicional rock de guitarras. Durante la primera mitad de la década, mandaron el tecno y sus nefastas [sic] consecuencias (el predominio de la producción sobre la canción, por ejemplo); en la segunda mitad, el rap y el hip hop coparon el espacio que podía haber ocupado el rock más contemporáneo con una apabullante combinación de atractivo masivo y contenidos radicales. Como canal interactivo para la juventud negra norteamericana resultó revolucionario (véanse los potentes discos de Public Enemy), pero cuando el salto cuántico que el hip hop había supuesto para la música afroamericana se convirtió en un callejón sin salida estilístico, las puertas quedaron abiertas de par en par. Y las guitarras candentes cual lanzallamas, sucias como fregonas sin enjuagar, asaltaron las listas de ventas.*

El caso es que el ruido se apoderó de nuestras discotecas, las grandes giras internacionales no fueron nunca más propiedad exclusiva de las grandes

estrellas de pop y los festivales donde dar cabida a este tipo de propuestas crecieron como setas. En el otro lado de la balanza, y siguiendo con la confusión, bajo el mismo calificativo de *underground* se colocaron bandas tan dispares en objetivos como son Green Day o Pearl Jam. Y dentro de ese desorden, la palabra comercial empezó a funcionar como una categoría en sí misma para descalificar a las bandas con criterios estéticos y musicales que nos hacían sospechar. Vender poco, sacar 500 copias para TODO el mundo de un EP con 5 canciones grabadas en el cuarto de baño del batería, editar un vinilo rojo con una «cara b» que sonó dos veces en una radio neoyorquina pero que sólo se podría encontrar en una tienda cochambrosa de Camdem Town, todas aquellas estrategias eran sinónimo de calidad. Esa actitud hacia la glorificación del *indie rock* se puede ver resumida en el análisis que hizo en una entrevista con Pablo Gil (*El pop después del fin del pop*. Ed. Rockdelux, 2004) Steve Albini, productor del disco *In Utero* de Nirvana y miembro de Shellac, quizás una de las bandas de *noise rock* más interesantes de la actualidad. A la pregunta sobre el cambio que trajo consigo este auge, él responde lo siguiente:

*[...] Cuando surge esa pregunta siempre se piensa en Nirvana, pero como banda tenían su propia trayectoria y muchos otros imitaban su sonido sin entender ninguna de sus motivaciones. Aquel éxito no fue nada genial. Tuvo dos efectos en el underground: los grupos pensaron por un momento: "¡igual nosotros podríamos tener éxito!". Así que mucha gente hizo cosas realmente embarazosas para ser popular, lo que fue culturalmente muy destructivo.*

Desde entonces, la estructura de los grandes sellos discográficos se ha dedicado a fagocitar el mundo de la música independiente, la cantidad de filiales surgidas como satélites en torno a Sony BMG, Warner Music, Universal Music o EMI fue realmente espectacular, todo parecía decir «ponga un peludo en su vida». Lo cierto es que al menos se solventó el problema de la distribución de los trabajos de grupos o solistas que de otro modo no hubieran podido llegarnos a este lado del Atlántico. Sin toda esa revolución, nunca hubiésemos escuchado de una forma tan natural a los Pixies, ni tampoco a la Birthday Party de Nick Cave, por poner otro ejemplo que se escape de la órbita americana.

Los canales de difusión de la música han mejorado a pesar de la crisis de la industria discográfica, de eso no cabe duda, y gracias a lo acontecido, por un lado, la escena independiente ha aportado soluciones a los problemas estructurales del sector, y por otro, el ruido se popularizó hasta el punto de que entró en nuestras orejas sin pedir permiso alguno. Se ha instalado, y hoy, en muchas ocasiones, no se entiende el *rock* y el *punk* sin el ruido. Tampoco ciertos tipos de electrónica. Precisamente desde el ámbito del *indie*, fuera de los circuitos del *mainstream*, donde los márgenes de beneficio eran más reducidos, no se tuvo miedo a la hora de arriesgar para lograr unos resultados patentes actualmente en la gran mayoría de los géneros de la música popular.

Sirva de reflexión en estos tiempos que también son inciertos.

