

## El estudio de grabación como elemento clave en la concepción del post-rock de Simon Reynolds

UGO FELLONE

2020. *Cuadernos de Etnomusicología* N°15(2)

Palabras clave: crítica musical, producción musical, indie, género musical.

Keywords: *music criticism, music production, indie, music genre.*

Cita recomendada:

Fellone, Ugo. 2020. "El estudio de grabación como elemento clave en la concepción del post-rock de Simon Reynolds". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°15(2). <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/etno/](http://www.sibetrans.com/etno/). No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: [http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es\\_ES](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES)

*This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: [www.sibetrans.com/etno/](http://www.sibetrans.com/etno/). It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.*

## EL ESTUDIO DE GRABACIÓN COMO ELEMENTO CLAVE EN LA CONCEPCIÓN DEL POST-ROCK DE SIMON REYNOLDS

Ugo Fellone

### Resumen

Simon Reynolds es uno de los críticos musicales más relevantes de las últimas tres décadas. Conocido por sus diversos textos sobre la "retromanía", la cultura de las *raves*, el post-punk o el glam, este autor británico ha conseguido un enorme prestigio que le ha legitimado en el mundo del periodismo musical. Esta posición privilegiada le ha permitido establecer neologismos, siendo el de "post-rock" el más popular de ellos. Reynolds habla de post-rock en diversos textos en *The Wire*, *Melody Maker*, *Mojo* y *The Village Voice*, pero es un artículo para el primero de estos medios, "Shaking the Rock Narcotic", el que adquiere un estatus más canónico. En este texto Reynolds define el post-rock por su uso de los instrumentos de rock para propósitos que no son los del rock y por el empleo del estudio de grabación como un instrumento más. Esta idea del estudio como instrumento, que entronca con las teorías de Brian Eno, será la que se explore en este artículo. Para ello se realizará una breve genealogía sobre el término post-rock en la obra de Simon Reynolds, que nos llevará, inevitablemente, a evaluar su lugar en el subcampo de la crítica musical y su relación con los diversos desarrollos técnico-musicales que se estaban produciendo en la primera mitad de la década de los noventa del siglo XX. Con esto podremos comprender mejor, no solo qué lugar ocupa el estudio de grabación en las definiciones de Reynolds, sino algo mucho más profundo, que es la compleja y, muchas veces, esquivada relación que existe entre crítica y producción musical.

**Palabras clave:** crítica musical, producción musical, indie, género musical

### Abstract

Simon Reynolds is one of the most relevant music critics of the last three decades. Known for his books about retromania, rave culture, post-punk or glam rock, this British author has achieved a big amount of prestige that has

legitimized him in the field of music journalism. This privileged position allowed him to establish certain neologisms, being post-rock the most popular of them. Reynolds speaks about post-rock in many articles for *The Wire*, *Melody Maker*, *Mojo* and *The Village Voice*, but it is an article for the first of these magazines, “Shaking the Rock Narcotic”, the one which would acquire a more canonical status. In this text, Reynolds defines post-rock by its use of rock instrumentation for non-rock purposes and the recording studio as an instrument. This notion of the studio as an instrument, which goes back to the ideas of Brian Eno, is what will be discussed in this paper. For this purpose, a brief genealogy of the term post-rock in the writings of Simon Reynolds will be made. Inevitably, this will lead us to evaluate his place within the subfield of music criticism and his relationship with diverse technological-musical developments that happened in the first half of the 1990s. In this way, we can understand not only the place that the recording studio occupies in Reynolds’ definitions, but something deeper: the complex –and often elusive relationship– that exists between music criticism and music production.

**Keywords:** music criticism, music production, indie, music genre.

## Introducción

La producción musical y la crítica siempre han tenido una relación esquivada y conflictiva. Así, casi todas las músicas se articulan alrededor de un ideal del directo que hace ver al estudio de grabación como algo negativo. En este sentido, no debe sorprendernos que los géneros que más se han discutido en términos de productores –como el pop adolescente– coincidan con los tipos de música que se han sentido menos auténticos en las músicas populares urbanas. Tal y como propone Simon Frith (2012), podemos articular un espectro de interés de la crítica por el trabajo en el estudio de grabación que va desde el ideal del directo de la música clásica hasta la música electrónica. Así, aunque el trabajo del productor y la manipulación de las grabaciones pueda ser igual de determinante en ambos campos, los medios especializados en ellos tienden a ocultar o ensalzar este según el tipo de música. En el caso del rock nos encontramos en una posición intermedia, que se puede definir bajo la idea

de romanticismo pragmático (Frith 2012: 220). En él se acepta que el trabajo en el estudio de grabación no es solo un trámite necesario para los grupos, sino que en éste puede haber lugar para la creatividad. Con ello se aleja de la concepción del estudio de géneros más apegados al directo, como el jazz o el country clásicos. Pero al mismo tiempo también se distancia del pop, ya que, desde una autenticidad de marcado corte romántico, se considera que el trabajo en el estudio solo es bueno si se puede afirmar que responde a la autoridad de la banda y no se interpone a la recreación del directo. Esto ha provocado que, en la crítica, el productor tienda a ser mencionado en muy pocas ocasiones. Y cuando lo hace asume, por lo general, cuatro perfiles bien diferenciados. El primero de ellos, bastante generalizado, es el del productor como responsable del fallo. Esta visión concibe que un mal disco tiende a ser responsabilidad del productor, que no ha sido capaz de reflejar el sonido y/o las intenciones creativas de los músicos. El segundo perfil sería lo que Charlie Gillett llama “el perezoso benevolente” (Frith 2012: 208, 219), muy común en el rock y otros géneros articulados alrededor del directo. Bajo esta visión se entiende que el papel del productor debe ser el de una persona que coloca bien los micrófonos y deja la cinta correr. Como argumenta Frith (2012), esta es la forma más común en la que se trata al productor en la crítica de rock de los años sesenta y setenta del siglo XX. Podría verse próximo a la idea del productor como facilitador de la que habla Burgess (2013), pero más que responder a una forma de operar en el estudio debe entenderse como una simplificación caricaturesca del papel real del productor. El tercero responde a lo que de manera informal se ha venido conociendo como el quinto miembro. Bajo esta percepción, la crítica considera que existen productores que colaboran de manera tan estrecha con los músicos que se convierten en miembros en la sombra de la banda. Aunque el primer momento en el que se conceptualiza algo así es a raíz de la relación de The Beatles y George Martin, esta forma de entender la producción se mantiene hasta la actualidad. En cierta medida, podría entenderse análogo al productor como colaborador del que habla Burgess (2013), siendo bastante común que, sobre todo en el rock, los músicos busquen dejar claro siempre que ellos son la principal autoridad (Frith 2012: 214-215). El cuarto y último perfil, presenta al productor como un signo de distinción en el más puro sentido bourdiano. Según el campo de producción,

esta distinción vendrá aparejada a un perfil diferente. Así, mientras que en la electrónica o el pop se tiende a ensalzar la colaboración con productores autores (Burgess 2013), como Max Martin o Timbaland, en el rock u otros géneros estos productores tienden a ocupar roles de consultor, siendo uno de los casos más claros la figura de Rick Rubin.

Las investigaciones en las que se explora la relación entre crítica y producción musical son bastante escasas, en parte por la ignorancia mutua entre ambos dominios. Pero entender de qué manera concibe la crítica al estudio de grabación es fundamental para entender lo que desde la teoría de sistemas se denomina campo social, el cual se puede equiparar a los diversos campos y subcampos que para Bourdieu constituyen la sociedad. Desde el modelo tripartito de Csikszentmihalyi, para comprender cualquier trabajo de índole creativa necesitamos atender al modo en el que el individuo interactúa con el dominio cultural (convenciones, tradiciones, reglas y hábitos) y con el campo social, que es el conjunto de expertos y audiencias que juzgan dicha creatividad (McIntyre 2012; Zagorski-Thomas 2014: 16). Analizar la crítica musical es analizar el modo en el que el sector más legitimado culturalmente del campo social juzga a la producción musical dentro del campo de la música popular. En este artículo abordaremos el modo en el que el británico Simon Reynolds concibe el estudio de grabación para establecer uno de los géneros musicales más controvertidos y debatidos de los últimos treinta años: el post-rock. Para llevar esto a cabo será indispensable comprender el lugar en el que este autor se encuentra en el subcampo de la crítica musical y el modo en el que sus teorías se ponen a dialogar con la reevaluación del estudio de grabación que sucede con la aparición de las tecnologías digitales.

### **Simon Reynolds y el subcampo de la crítica musical**

Como afirman Lindberg *et al.* (2005), la crítica musical ha construido un subcampo dentro del campo de las músicas populares que viene guiado por unas luchas específicas por la obtención de los distintos tipos de capital (social, económico y cultural) (Bourdieu 2000). Este subcampo se encuentra en diálogo constante con la industria musical, ya que su principal propósito es sancionar

qué música es mejor o peor más allá de los hábitos de consumo de la población o las campañas publicitarias de la industria.

Ningún medio es ajeno a los flujos de la industria. Todos necesitan anunciantes y hablar sobre los músicos más populares para subsistir económicamente. Pero hay medios –o sectores dentro de ellos– que adoptan una posición más autónoma. Este polo autónomo de la crítica es el que acumula un mayor capital cultural, apreciable en su interés por bandas o corrientes más minoritarias. Esta situación era especialmente frecuente en las revistas de las décadas de los setenta y ochenta del siglo XX, porque al publicar con mayor regularidad y generar grandes beneficios económicos, las compañías a las que pertenecían no cuestionaban los temas o el tono que adoptaban los críticos. Aun así, este tipo de actitudes no han dejado de existir y ciertos portales web, que toman el testigo a los antiguos fanzines, siguen adoptando una posición más autónoma que otros medios, más preocupados por el número de visitas, la publicidad u otros aspectos.

Simon Reynolds comienza, como muchos críticos de su época, escribiendo en fanzines. Los temas de los que habla y su estilo de escritura, lleno de cultismos y con una marcada influencia del postestructuralismo francés, ayudan a legitimarle dentro de la crítica, pasando al poco a trabajar en medios profesionales. Así, a finales de los ochenta entra a formar parte de *Melody Maker*, uno de los principales semanarios (*weeklies*) de la prensa británica. El subcampo de la crítica musical en el Reino Unido ha estado marcado por dos medios semanales: *New Musical Express* y *Melody Maker*. A finales de los sesenta y principios de los setenta, *Melody Maker* era el más popular y reflejaba el *underground* psicodélico y progresivo del momento. Tras el auge del punk, *NME* se convirtió en el principal periódico musical del Reino Unido, llegando a vender 250.000 copias semanales a principios de los ochenta (Reynolds 2010). Aunque jamás volviera a superar en ventas a su competidora, *Melody Maker* consiguió acumular un enorme capital cultural a finales de los ochenta, volviéndose el medio “favorito del intelectual” y la “revista que primero descubría las nuevas bandas” (Reynolds 2010: 24-25). En ello, el papel jugado por Simon Reynolds y otros autores, como David Stubbs o Paul Oldfield, es fundamental (Lindberg *et al.* 2005: 267-269). Los *weeklies*, ante la necesidad

de llenar contenidos, fomentan una renovación de tendencias constante y le dan un gran espacio a ciertos sectores de la crítica para que teoricen de manera pormenorizada sobre ciertos conceptos. En este sector, que constituye para Lindberg *et al.* (2005) el polo más autónomo de la crítica, será en el que Reynolds termine legitimándose, por medio de textos en los que da rienda suelta a sus ansias de teorización hablando de artistas minoritarios. En *NME* el polo más autónomo estaba conformado por críticos que consideraban que el rock había muerto y solo la música negra era válida. Frente a esto, los críticos de *Melody Maker* se interesaron por el retorno al rock del indie de grupos estadounidenses como Hüsker Dü, Pixies, Sonic Youth o Dinosaur Jr. y bandas británicas como My Bloody Valentine, Loop y Spacemen 3 (Reynolds 2010: 29). Es en este interés por el indie en el que debemos situar la discusión sobre el post-rock. *Melody Maker* permite a Reynolds escribir numerosos artículos en los que presenta su programa postestructuralista y lo aplica a la música. Uno de los más destacados es “The Heart of Noise”, publicado en febrero de 1987. En él postula, en línea con autores como Bataille, que el ruido es un medio de autosubversión que conduce al olvido. Lindberg *et al.* (2005: 283) consideran que en su proyecto como crítico hay una contradicción entre buscar un goce más allá del significado, análogo a la idea de *jouissance*, y los esfuerzos continuos por nombrarlo y describirlo por medio del lenguaje. En el psicoanálisis de Jacques Lacan y en las teorías sobre la lectura de Roland Barthes existe una diferenciación entre el placer común, racionalizable, describible (*plaisir*) y el placer que se halla fuera del orden simbólico, que no puede ser hablado o analizado (*jouissance*). Este se puede concebir como un placer fuera del discurso que aparece en el momento en el que el impulso hacia el *plaisir* se ve frustrado (Fink 2005: 39). Gran parte de la obra de Reynolds se articula alrededor de músicas que, desde su punto de vista, se aproximan a esta concepción del disfrute.

En líneas generales, se puede hablar de que en la estética de Reynolds se considera que la buena música es aquella en la que el oyente es deshecho (*undone*) y la mala música normalmente corresponde con el *mainstream*. De ahí que el centro de su labor como crítico se oriente a hablar de música asociada a ciertos estados de quiebre del sujeto –lo que Lindberg *et al.* (2005:

283) denominan el eje "bliss-rapture-ecstasy-oceanic-psychedelic"-. Y en ello hay ciertas similitudes con la crítica previa, como la romantización de la experimentación o el rechazo al pop, pero desde un prisma diferente, con un grado de teorización mucho más alto en el que se suelen introducir conceptos postestructuralistas sin apenas explicaciones. Esto le inserta en una tradición muy académica, como ejemplifica el hecho de que su libro *Blissed Out* fuera reseñado en *Popular Music* en 1990. Libros posteriores, como el que publica sobre música y género junto a Joy Press o sus trabajos sobre la cultura *rave* o la "retromanía", no son más que otras muestras del enorme capital cultural que ha acumulado este autor. Este capital cultural también se aprecia en el modo en el que ha ayudado a establecer y/o consolidar ciertos términos musicales, como *gloomcore*, *neurofunk*, *hauntology* y, en especial, "post-rock".

### **El proceso hacia el "post-rock"**

La construcción del concepto de "post-rock" por parte de Simon Reynolds es gradual y se debe insertar dentro de dos dinámicas interrelacionadas. Por un lado, el propio devenir del indie y, por el otro, el crecimiento de la electrónica y el hip-hop desde finales de la década de los ochenta, que corre paralelo a un creciente interés por estas tendencias por parte de la crítica. Aunque Reynolds había defendido a gran parte del indie de la época, siempre se mostró bastante crítico con ciertas tendencias dentro del mismo. Lo que más le molestaba de ellas es que, bajo una apariencia de independencia o innovación, se ocultaba un pop regresivo muy dependiente de la música de las décadas de los sesenta y setenta. Esta dependencia de un canon de referentes (predominantemente blancos) del pasado, ha sido señalada como uno de los rasgos fundamentales de lo que Matthew Bannister (2006) llama el indie rock de guitarras. Bajo esta categoría se alude a un conjunto de géneros surgidos a principios de los ochenta tras el post-punk que abarcan el noise pop de Pixies y Sonic Youth, el jangle pop de The Smiths, el post-hardcore de Minutemen y Hüsker Dü o Nick Cave. Todos ellos comparten una serie de rasgos, como alejarse del rock tradicional y la música negra; un fuerte apego a las armonías, melodías y ritmos del punk y el pop de la década de los sesenta; guitarras rasgueadas

constantemente que enmascaran el elemento vocal, o unas letras de tipo introspectivo o irónico.

Reynolds se muestra especialmente crítico con las tendencias más *mainstream* del indie rock de guitarras. Frente a ellas, ensalza a aquellos grupos que utilizan el ruido de un modo más subversivo, a los que ve como una recuperación de la psicodelia de los sesenta (Bannister 2006: 63). Esta corriente vendría representada por A.R. Kane, Jesus & Mary Chain, My Bloody Valentine o Spacemen 3, a los que el crítico dedica numerosos elogios. Alrededor de algunas de estas bandas, Simon Reynolds y Paul Oldfield acuñan en 1988 la idea de rock oceánico, asimilable al dream pop (Leech 2017: 85). El carácter oceánico de esta música viene del interés por la saturación tímbrica, en especial por el uso del *reverb*. Así, se pueden entender como grupos de rock independiente que participan de la tradición etérea y ambiental que David Toop (1995) englobará bajo la idea de océano de sonido. Como afirma Leech (2017: 159), la propuesta de este neologismo supone un primer paso hacia el establecimiento de un término para hablar sobre ciertas tendencias innovadoras dentro del indie, que termina llevando hacia el post-rock.

Aunque a finales de la década de los ochenta Simon Reynolds (1999) dedica la mayor parte de sus energías a defender el rock neopsicodélico, también empieza a interesarse por artistas de hip-hop o house como Mantronix, Public Enemy, Schoolly D, Arthur Russell y Nitro Deluxe. Incluso llega a escribir uno de los primeros artículos sobre acid house en el Reino Unido. Pero su visión, como la de la mayoría de los críticos de la época, era profundamente "rockista", ya que al no haber entrado en un club ponía su atención en artistas singulares y no en el contexto. Él mismo reconoce que esto le impidió darse cuenta de que el resurgir de la psicodelia que tanto buscaba no tenía sus coordenadas reales en los pedales de guitarras y los años sesenta, sino en los bajos de la Roland 303 y las ciudades de Detroit y Chicago a finales de los ochenta. Es a partir de 1991 cuando empieza a entender mejor estas corrientes, con la segunda ola *rave*, que le lleva a interesarse por el hardcore techno. En este giro desde el indie hacia la electrónica es en el que debemos insertar los primeros textos de Reynolds sobre el post-rock.

El primer intento por sistematizar a los grupos que posteriormente engloba como post-rock es un artículo de octubre de 1993, publicado en *Melody Maker*, titulado “Easy Lizzzzning”, en el que aborda la música ambiental a principios de la década (Hodgkinson 2000). En él habla de una serie de grupos británicos, como Stereolab, Seefeel o Main, que provienen del entorno indie, pero están desarrollando una nueva forma de entender la música. Esta sería análoga a los desarrollos que, desde la electrónica, estaban llevando a cabo proyectos como Autechre o Aphex Twin, asociados a la controvertida etiqueta de IDM (*Intelligent Dance Music*) y al sello Warp. Así, si esta nueva forma de entender la electrónica constituye una suerte de generación *post-rave*, los otros grupos se pueden entender como un frente post-indie, que Reynolds caracteriza por diversos aspectos: un sonido basado en el estudio de grabación, un acercamiento psicodélico a la música y una actitud marcadamente anti-rock. Como se puede apreciar, ya en este texto, previo a la aparición del término, se remarca la importancia del trabajo en el estudio de grabación en la configuración del género. Sin embargo, será en artículos posteriores cuando se concreten las implicaciones relativas a esta cuestión.

Reynolds reconoce que muy probablemente leyó el término post-rock antes de emplearlo, en un texto sobre Public Image Ltd. publicado en 1992 (Chuter 2015). Sea como fuere, el primer uso que hace Reynolds (2019) conscientemente del mismo es en una entrevista a Insides, realizada en 1993, en la que sitúa al grupo en el experimentalismo post-rock/post-techno de Disco Inferno, Seefeel o Aphex Twin. Será en 1994 cuando la categoría se asiente, por medio de la crítica a *Hex* de Bark Psychosis (Reynolds 3/1994) y, en especial, el artículo que publica en *The Wire* bajo el título de “Shaking the Rock Narcotic” (Reynolds 5/1994)<sup>1</sup>. En este inserta dentro del género a grupos ingleses como Bark Psychosis, Disco Inferno, Insides, Moonshake, Pram, Seefeel, Stereolab, así como los diversos proyectos de músicos que habían comenzado próximos al metal, como Mick Harris y Kevin Martin. En este texto considera que lo que define al post-rock es el empleo de los instrumentos de rock para propósitos que no son los del rock. Esto implica usar las guitarras

<sup>1</sup> Publicar este texto en un medio como *The Wire* no es casual, ya que esta revista surge para hablar en profundidad de tendencias minoritarias y, por lo tanto, se permite darle más voz al polo más autónomo de la crítica musical de la época.

como facilitadores de timbres y texturas más que de *riffs*<sup>2</sup> y *power chords*<sup>3</sup>, aumentando la alineación tradicional de guitarra/bajo/batería con diversos avances digitales, como el *sampler*, el secuenciador y el MIDI. Así, ya en esta primera definición, el empleo de ciertas tecnologías se vuelve determinante para comprender a los grupos. Pero, antes de analizar el peso del estudio de grabación y la producción musical en sus definiciones, conviene comprender la relación que para Reynolds existe entre el rock y el post-rock.

### **El post-rock en oposición a Joe Carducci y el indie rock de guitarras**

Una de las cuestiones fundamentales para entender las definiciones de Reynolds es comprender a qué se refiere cuando habla de rock. En líneas generales, su definición viene del libro del estadounidense Joe Carducci *Pop and the Rock Narcotic*, de 1991, de ahí el nombre del artículo en el que define por primera vez al post-rock. Carducci propone una interesante forma de reescribir la historia del rock. En ella se une a los grupos de *surf* y *garage* de los 60 con los grupos de hard rock y heavy metal de los 80 o el grunge, excluyendo aquellas propuestas que se depositan mucho en la manipulación en el estudio y prefiriendo a los grupos pequeños que tocan juntos, con una gran energía rítmica. Por ello, Carducci no tiene problemas en suprimir de su historia a bandas como The Beach Boys, algo que, aunque Reynolds no necesariamente comparta, sí que respeta (Lindberg *et al.* 2005: 277). La posición de Carducci supone una revisión de las teorías de corte populista de los setenta que ensalzaban al rock frente al artificio del pop. Esta se puede conectar con el desarrollo del circuito de los *colleges* estadounidenses, en el que el rock alternativo es tratado como el heredero del rock clásico y el punk (Lindberg *et al.* 2005: 277).

Para Reynolds, la posición de Carducci responde a un prejuicio típicamente norteamericano que favorece la “presencia” de la ejecución en vivo frente a la

---

<sup>2</sup> En el rock, un *riff* equivale a una frase musical instrumental que se repite insistentemente, fundamentalmente en la guitarra.

<sup>3</sup> Los *power chords* son acordes de quinta (formados únicamente por la fundamental y la quinta justa) que son tocados por una guitarra eléctrica distorsionada. En el punk y el heavy metal es muy común que toda la armonía de los temas se derive de este tipo de acordes.

cada vez mayor naturaleza “virtual” de la música (Reynolds 5/1994). En todo ello se puede intuir que, frente a la idea de que el rock es la manera de interactuar en directo de un conjunto reducido de músicos, el post-rock viene a alejarse de este modelo abrazando del todo las posibilidades del estudio de grabación. En esto estaría implícito un paso desde lo que Toynbee (2000: 70) denomina los modelos documental y ventrilocuista de la grabación hacia la construcción de un espacio sonoro virtual, totalmente mediado por la tecnología.

Aunque Reynolds construye su visión del rock en base a las ideas de Carducci, en su crítica está implícita la identificación de estas con un paradigma muy concreto: el indie rock de guitarras. Así, no es casual que “Shaking the Rock Narcotic” empiece reflexionando sobre el modo en el que las bandas de indie de principios de los 90 dependían en exceso de un canon de referentes del pasado que impedía que estas innovaran estéticamente. Lo que el post-rock trae consigo es la reformulación de estos paradigmas por medio de dos aspectos interrelacionados: nuevas concepciones estructurales y nuevas formas de relacionarse con el estudio de grabación y la tecnología. Estos desarrollos se orientan hacia un propósito claro, que es el de poner un mayor énfasis en el timbre que en otros aspectos. Este interés por el timbre y las texturas llega a estos grupos por dos vías: por un lado, las tendencias afroestadounidenses de la época, como el techno o el hip-hop; por el otro, una serie de corrientes del pasado que van desde el minimalismo hasta el dub, pasando por el krautrock y otros tipos de rock experimental, que sustituyen/amplían al canon de pop-rock de los 60 que toma el indie como punto de referencia.

Al igual que Lyotard (1979) considera que la posmodernidad emerge en el momento en el que quiebran los grandes relatos (ilustración, marxismo...), Reynolds (2006) afirma que el post-rock surge en el momento en el que el gran relato del rock desaparece en pro de una serie de microculturas, perdiendo en el proceso su capacidad redentora. Así, en línea con sus ideas postestructuralistas, podría afirmarse que el post-rock supone una deconstrucción, desterritorialización o *détournement* del rock tradicional. Para ejemplificar esto, Reynolds (2006), en uno de sus artículos, toma "Gimme

Shelter" de The Rolling Stones, que Greil Marcus considera la mejor pieza de rock'n'roll grabada. Desde su punto de vista, un grupo de post-rock subvertiría al rock tradicional tomando la introducción instrumental del tema, "loopeándola", extendiéndola por seis minutos y convirtiéndola en ambiente. Así, cuanto más post se vuelve una banda, más abandona la estructura de estrofa-estribillo-estrofa en favor del paisaje sonoro. En ello Reynolds (2006) ve un desmantelamiento de los mecanismos dramáticos tradicionales del rock, como la identificación y la catarsis. Esto hace que el oyente se suma en estados-meseta de placer, admiración, misterio o sensaciones prolongadas de propulsión, ascensión, caída en picado o inmersión.

En todo ello lo que hay implícito es una reconfiguración de la concepción teleológica del rock y el indie. Así, para Reynolds (23/7/1994) el post-rock británico se puede dividir en dos ramas fundamentales: una más ambiental, articulada alrededor de drones, y otra de corte más rítmico, que se aproxima a los desarrollos de la electrónica, el hip-hop o el krautrock. En ambas existe un rechazo a la direccionalidad tradicional del rock por medio de, o bien una música no teleológica, o bien una música centrada en lo que Robert Fink (2005: 38-43) denomina "teleologías recombinantes". Estas teleologías recombinantes se pueden remontar a la década de los setenta, con la irrupción de la música disco o el minimalismo, e implican la neutralización y reconfiguración de las relaciones convencionales de tensión-relajación en la música occidental. Esto se consigue por medio de la insistencia en una cantidad muy limitada de elementos melódicos, rítmicos o armónicos. Con ello se rompería la narrativa musical tradicional, basada en el *plaisir* masculino, para orientarse hacia la repetición infinita, con un placer erótico mantenido que se aproxima a la *jouissance* (Fink 2005: 40-43).

Aunque esta vinculación entre la teleología y el goce es matizable y cuestionable, en las definiciones de Reynolds está bastante presente. Y, en estos procedimientos, el impacto de las nuevas tecnologías digitales y el trabajo en el estudio de grabación se vuelve primordial.

## El estudio de grabación en el post-rock

Para Reynolds (2004), el post-rock corre paralelo a otras tendencias de la época (como los juegos por ordenador, la realidad virtual o las drogas de diseño) en las que emerge un nuevo modelo de subjetividad posthumana articulado alrededor de la fascinación y la sensación más que del significado y la sensibilidad. En este nuevo modelo, la interacción entre los músicos y los ofrecimientos (*affordances*) de determinadas tecnologías se vuelve fundamental. Aunque algunas bandas, como Stereolab, estaban más interesadas por las posibilidades de la síntesis analógica, en todas ellas estaba implícito el mismo interés por experimentar en el estudio de grabación, algo que, como ya apuntábamos antes, responde a la confluencia entre una serie de tendencias en boga en la época y un canon de música experimental del pasado. Así, no debe sorprendernos que algunos de los grupos que Reynolds (5/1994) engloba bajo la etiqueta trabajaran con las primeras versiones de Cubase o aprovecharan las posibilidades de los *samplers* u otras tecnologías de su época. Esta actitud es vinculada por el crítico con la figura de Brian Eno, a la que dedica una gran parte de su teorización sobre el género. Brian Eno es, para Reynolds (2006), tanto en la teoría como en la práctica, la persona que conecta los puntos entre una miríada de aproximaciones experimentales al estudio de las que bebe el post-rock: el dub de Lee Perry y King Tubby, la producción laberíntica de Teo Macero para Miles Davis, la *funkadelia* fractal de Can o los tapices de guitarras de Cluster. Este le interesa a Reynolds porque proviene del mundo del rock (comienza como teclista en Roxy Music), pero al empezar su carrera en solitario se aleja del mismo por medio de un trabajo extensivo en el estudio de grabación. Esto le lleva a convertirse en el padre de la música ambiental y producir a artistas como David Bowie, Talking Heads o U2. Así, como el propio Eno afirma, la relación entre el fondo y el primer plano cambia a lo largo de su carrera, produciéndose un creciente énfasis en el ambiente que rodea al sonido (Pattie 2016: 60), no muy distinto del trayecto desde el rock al post-rock del que habla Reynolds.

Brian Eno ha teorizado extensivamente sobre su trabajo como músico. Ciertas nociones suyas, como el estudio como instrumento o la grabación entendida como la arquitectura de un espacio psicoacústico ficticio, constituyen para

Reynolds (2006) los principios organizadores del post-rock. Para Eno la tecnología permite un acercamiento intuitivo a la música, en el que la composición se vuelve menos creación de sonidos que toma de decisiones (Sun 2016). En este sentido, al concebir el estudio como un instrumento o una herramienta compositiva, se trabaja directamente con la materia sonora, tomando una actitud más empírica que la del compositor clásico y aproximándose con ello a la pintura (Pattie 2016: 53-54, 61). Esta concepción pictórica del trabajo en el estudio provoca que en la música de Eno haya un mayor interés en la construcción espacial del sonido que en la temporal. Esto se relaciona profundamente con la visión de Reynolds (23/7/1994) de que el post-rock se articula alrededor de una construcción musical de corte vertical, por medio de capas, en vez de en un desarrollo horizontal, rítmico y seccional (Reynolds 23/7/1994). Que sea música vertical significa que en vez de centrarse en el crecimiento lineal de las melodías y armonías lo hace en el color del sonido, poniendo la atención en la relación entre timbres más que entre el material temático (Tamm 1989: 42). Esto implica la creación de un espacio psicoacústico ficticio en el que se eleva al timbre y la textura por encima del *groove* del *rock* del que habla Carducci (Reynolds 5/1994). En ello hay implícito un alejamiento del uso del estudio para simular la ejecución en vivo de la banda, utilizando en su lugar ciertos efectos (como el eco y el *reverb*) para serrar el nexo entre el sonido que se oye y el acto físico que lo produce (Reynolds 2006).

En la concepción de Reynolds del post-rock, al igual que en las teorías de Brian Eno, está implícita la idea de que los músicos no deben imponer una forma de entender la música por medio de la tecnología, sino dialogar con las posibilidades que esta ofrece de manera flexible. Aun así, tal y como afirma Harkins (2010), la visión de Eno es netamente romántica, ya que en su concepción el autor individual se vuelve el creador de significado. En esto se asemeja a otros productores previos, como Brian Wilson o Phil Spector, que buscan mantener el control total sobre la situación en el estudio de grabación. Reynolds (5/1994) es consciente de ello y sitúa a Eno en un linaje de productores que va desde Phil Spector y Brian Wilson a figuras como Trevor Horn. Estos productores están interesados en utilizar a los músicos como una

“especie de paleta de texturas, en oposición al esfuerzo colectivo de la banda de rock” (Reynolds 5/1994)<sup>4</sup> y finalmente sustituyen a los músicos por máquinas. Esta sustitución de los músicos por máquinas es el principio vector del hip-hop y la electrónica. En ellos se estaba imponiendo de manera clara lo que Burgess (2013) denomina el productor artista. Esta visión del artista que se autoproduce no es nueva –se puede remontar a figuras como Mike Oldfield, Stevie Wonder o Prince (Zagorski-Thomas 2015: 161-162)–, pero en el post-rock británico toma fuerza por influencia de los desarrollos de la música afroestadounidense del momento, que lleva al límite las posibilidades del estudio de grabación como un espacio sonoro virtual.

La virtualización del sonido del post-rock tiene sus raíces en el rock oceánico/neo-psicodélico y su interés por la saturación, pero rompe radicalmente con muchas de las visiones del indie rock de guitarras sobre la tecnología. El indie de los 80 y principios de los 90 constituye una música con una marcada postura antitecnológica que le lleva a rechazar a la música afroestadounidense del momento, como el techno o el hip-hop. Como afirma Fonarow (2006: 46), esta postura con respecto a la tecnología se puede vincular al puritanismo y el ludismo. Lo interesante de ella es que, mientras los nuevos procesos digitales son rechazados, la guitarra eléctrica no es vista como un elemento tecnológico, a pesar de que muchos grupos hacen un uso extensivo de los pedales de efectos.

En línea con las teorías de Brøvig-Hanssen (2010), podemos afirmar que en el indie la tecnología es bien vista siempre y cuando se interprete como mediación transparente y, por lo tanto, no se vea como un artificio que cuestione la autoridad de la banda. Así, la mediación opaca del trabajo extensivo en el estudio de grabación o las nuevas tecnologías digitales son vistas como una amenaza para la autenticidad del indie. El post-rock viene a reformular estas concepciones, llevando al extremo el tratamiento de las guitarras y otros instrumentos dentro de una concepción del estudio totalmente virtual. Así, con la mediación opaca de ciertas tecnologías puede subvertir los atributos del rock tradicional de varias maneras. Por un lado, rompiendo el nexo entre el músico y el sonido, gracias a la saturación de los instrumentos y la

---

<sup>4</sup> Las citas en inglés han sido traducidas por el autor.

incorporación de las automatizaciones del *sampler* o las cajas de ritmos. Por otro, gracias a las posibilidades de repetición insistente de las tecnologías digitales (*loops, samples, delays...*) puede reconfigurar la direccionalidad propia del rock y poner el centro de atención en el elemento tímbrico. Esta forma de acercarse a la tecnología y romper con la ejecución del rock clásico tiene para Reynolds implicaciones en términos raciales y de género. Así, al empaparse de los procedimientos de músicas afroamericanas como el dub, el techno o el hip-hop, el post-rock rompe con el canon de referentes blancos del indie. Del mismo modo, las masculinidades propias del rock son cuestionadas gracias al uso de la tecnología. Ya al comparar los modelos de Carducci y Eno, Reynolds (5/1994) expresa que la diferencia entre ambos es la diferencia entre el trabajo manual varonil (*manly*) y el trabajo mental de cuello blanco lánguido (*effete*); y en otros textos ha llegado a considerar al proyecto de Eno como una emasculación del rock (Reynolds y Press 1996: 205). Del mismo modo, cuando Press y Reynolds (1996: 219-222) hablan de uno de los precedentes más claros del post-rock en el indie, My Bloody Valentine, consideran que la fuerte dependencia de este grupo del *reverb* y otros procedimientos de emborronamiento hacen que la guitarra (elemento fálico por excelencia) se difumine en un océano de ruido, que es visto análogo a la vagina por estos dos autores. La ruptura de los nexos entre el sonido y el acto físico del post-rock no hace más que llevar a sus últimas consecuencias este aspecto.

Todo ello hace que Reynolds exprese que si en el corazón del rock –y por extensión, del indie– hay un adolescente blanco, en el post-rock flota un “no-cuerpo fantasmático, andrógino y racialmente indeterminado: mitad fantasma, mitad máquina” (Reynolds 2006)<sup>5</sup>. En esto se puede apreciar de un modo muy claro cómo el uso de la tecnología es visto por Reynolds, en línea con sus concepciones postestructuralistas, como un medio para romper con las narrativas clásicas del sujeto hegemónico del rock en pro de una deslocalización del mismo en un océano de *jouissance*.

---

<sup>5</sup> Trad. del autor.

## El devenir del post-rock

Una vez establecido, el post-rock como categoría y etiqueta tardó poco en cruzar al otro lado del Atlántico, donde fue aplicado a una serie de bandas marcadamente diferentes a las británicas. Reynolds (11/1995) recoge todas estas tendencias en un extenso artículo para *The Wire*. En él aborda a una serie de grupos tales como Cul de Sac, Labradford, Rodan, Stars of the Lid, Tortoise o Ui y afirma que, frente a las agrupaciones inglesas, estas bandas se encontraban mucho más próximas al rock tradicional, alejándose del empleo del estudio como espacio de experimentación. La única excepción a esto sería Tortoise, que sí tiene un tratamiento bastante creativo del estudio, apreciable en temas como "Djed". Pero incluso en esta banda el trabajo de producción resulta más limitado que en los grupos británicos, reduciéndose a tratamientos en línea con el dub y el krautrock.

El propio Reynolds (2006) explora las diferencias entre tendencias estadounidenses e inglesas en un artículo para la revista neoyorkina *The Village Voice*, publicado el 29 de agosto de 1995. Y lo interesante es que, aunque no cambia la forma en la que entiende el género, excluye a las bandas americanas de todos los elementos que hacían del post-rock una corriente novedosa y subversiva en lo que respecta al estudio de grabación. En él dice que hay que olvidarse de que el techno, el dub o el hip-hop tengan algún impacto en el post-rock americano, que sigue profundamente comprometido con el formato de banda y la interpretación en vivo. Así, en vez de beber de la música negra y de club lo que hacen es visitar ciertas tendencias del rock experimental previo, como el krautrock, la escena de Canterbury o la no wave. A pesar de esta matización, Reynolds sigue insistiendo en los mismos elementos para definir al género. Esto se debe a que, en parte, estos grupos siguen interesados en el timbre y una concepción de la direccionalidad no convencional. Pero los medios por los que consigue esto son radicalmente distintos a los que empleaban las bandas británicas. Así, la iteración de las mismas reglas ante prototipos diferentes implicó que estas se vieran alteradas, aunque aparentemente sean idénticas a las que originalmente definían al género. A la larga, esto trajo consigo un paulatino proceso de "rockización" del post-rock. En él, la pluralidad de corrientes que se ligaba a la etiqueta a

mediados de los noventa fue sustituida por un paradigma muy concreto a nivel estilístico, articulado alrededor de grupos como Mogwai, Godspeed You! Black Emperor o Explosions in the Sky. Según este paradigma, el post-rock se concibe como un tipo de rock instrumental basado en la repetición insistente de células que con frecuencia se dirigen hacia un clímax por medio de un *crescendo*.

Los orígenes de este paradigma climático se pueden encontrar en grupos de post-rock estadounidense próximos al entorno del post-hardcore, como Slint o Rodan. Este paradigma implica la consolidación de un género basado en la interpretación de los instrumentos en vivo en el que el estudio de grabación pasa a un segundo plano. La mejor muestra de ello se encuentra en que uno de los principales productores del post-rock climático es Steve Albini, que se considera a sí mismo un ingeniero o grabador más que un productor. Con ello se sitúa en el polo opuesto a Brian Eno, defendiendo un paradigma documental grabado en analógico que rompe con las manipulaciones digitales en el estudio del post-rock británico (Zagorski-Thomas 2014: 134). Así, el post-rock, que fue definido en oposición a los mecanismos de identificación y catarsis del rock (Reynolds 2006), termina definiendo todo aquello de lo que venía alejándose. Es cierto que algunos elementos, como el interés por el timbre o ciertas construcciones verticales, se mantienen con el cambio de paradigma. Pero las conexiones con las nuevas tecnologías digitales o diversos géneros de música negra se minimizan, reduciéndose el uso de la tecnología al empleo extensivo de ciertos pedales en las guitarras (fundamentalmente, *delay* y *reverb*) y al uso de *samples* de voz hablada (los que menos tensión generan a la interpretación de los instrumentos en vivo). Del mismo modo, esas teleologías no convencionales que caracterizaban al género también desaparecen, siendo sustituidas por una concepción teleológica tradicional de clímax y resolución. Por ello es comprensible que el propio Reynolds (1997) terminara distanciándose de la deriva tomada por el género que él mismo acuñó.

## Conclusiones

Como afirma McIntyre (2012: 151), en la teoría de sistemas los individuos hacen cambios en el dominio y presentan estos al campo para que verifique su originalidad. Los grupos que Reynolds englobó en un primer momento bajo la categoría de post-rock suponen una clara reformulación sobre la forma de emplear las tecnologías digitales y el estudio de grabación dentro del indie. Su verdadera innovación, tal y como es sancionada dentro del campo social, es la de integrar al grupo de rock en las dinámicas de la producción de un espacio sonoro virtual y con ello romper con las teleologías tradicionales de esta música. El post-rock aparece en un momento de creciente artificio del estudio gracias al desarrollo de los DJs y productores de electrónica y hip-hop. En cierta medida, lo que las bandas inglesas hicieron fue importar este nuevo modelo de producción al indie rock de guitarras, autoproduciéndose para dar lugar a resultados que llevaban al límite los elementos tímbricos de los grupos de lo que Reynolds había llamado rock oceánico.

Si los grupos de post-rock británicos no hubiesen sido sus propios productores habría que preguntarse hasta qué punto se hablaría del trabajo en el estudio. En los 90, Reynolds, como gran parte de la crítica, estaba dejando atrás ciertos prejuicios "rockistas" para acercarse a la electrónica, pero eso no quiere decir que renuncie a viejas autenticidades para hablar de estas nuevas bandas. Así, sus textos sobre post-rock establecen un diálogo claro con ese romanticismo pragmático que problematiza la relación del rock y el estudio de grabación. Del mismo modo, aunque busque mostrar que el post-rock es una corriente híbrida, acepta como válidos numerosos opuestos binarios (estadounidense vs. inglés, directo vs. estudio, presentismo vs. canon) que podría haber desechado desde sus posturas postestructuralistas.

Pero si Reynolds no descarta estas nociones es porque son fundamentales para movernos en la realidad musical que nos rodea. Las teorías de Reynolds sobre el post-rock, a pesar de teorizar extensivamente sobre el estudio de grabación, siguen mostrando lo esquiva que es la prensa musical a la hora de detallar los complejos procesos técnicos que suceden en él. Esto es un claro reflejo de la percepción del público general sobre la producción musical.

El post-rock del que habla Reynolds es una realidad compleja, pero para poder transmitirla a los lectores de sus artículos necesita apelar al capital cultural que estos poseen. Por ello es inevitable que realice una abstracción idealizada del trabajo en el estudio, porque estos reduccionismos son los que dan forma a la manera en la que la mayor parte del campo social entiende a la música y, dentro de ella, a la producción musical. Esta visión reduccionista siempre tendrá su reverso negativo. Y una clara muestra de ello es el modo en el que se simplificó y alteró el significado de un género como el post-rock al dejarse a un lado un aspecto tan determinante como el trabajo en el estudio de grabación.

### **Bibliografía**

Bannister, Matthew. 2006. *White Boys, White Noise: Masculinities and 1980s Indie Guitar Rock*. Farnham, Surrey: Ashgate.

Bourdieu, Pierre. 2000. "Las formas del capital. Capital económico, capital cultural y capital social". *Poder, derecho y clases sociales*, 131-164. Bilbao: Desclée de Brouwer.

Brøvig-Hanssen, Ragnhild. 2010. "Opaque Mediation: The Cut-and-Paste Groove in DJ Food's 'Break'". *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*, ed. Anne Danielsen, 159-176. Farnham, Surrey: Ashgate.

Burgess, Richard James. 2013. *The Art of Music Production: The Theory and Practice*. Oxford: Oxford University Press.

Chuter, Jack. 2015. *Storm, Static, Sleep: A Pathway through Post-Rock*. Londres: Function Books.

Fink, Robert. 2005. *Repeating Ourselves. American Minimal Music as Cultural Practice*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.

Fonarow, Wendy. 2006. *Empire of Dirt. The Aesthetics and Rituals of British Indie Music*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

Frith, Simon. 2012. "The Place of the Producer in the Discourse of Rock". En *The Art of Record Production. An Introductory Reader for a New Academic Field*, ed. Simon Frith y Simon Zagorski-Thomas, 207-222. Farnham, Surrey: Ashgate.

Harkins, Paul. 2010. "Appropriation, Additive Approaches and Accidents: The Sampler as Compositional Tool and Recording Dislocation". *Journal of the International Association for the Study of Popular Music* 1(2): [https://iaspmjournal.net/index.php/IASPM\\_Journal/article/view/333/556](https://iaspmjournal.net/index.php/IASPM_Journal/article/view/333/556) [Consulta: 22 de julio de 2020].

Hodgkinson, James A. 2000. *An Unstable Reference. A Sociological Examination of the Relationship Between Music and Language*. University of Surrey. <http://epubs.surrey.ac.uk/1054/> [Consulta: 22 de julio de 2020].

Leech, Jeanette. 2017. *Fearless. The Making of Post-Rock*. Londres: Jawbone.

Lindberg, Ulf *et alii*. 2005. *Rock Criticism from the Beginning: Amusers, Bruisers, and Cool-Headed Cruisers*. Nueva York: Peter Lang.

Liotard, Jean-François. 1979. *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Minuit.

McIntyre, Philip. 2012. "Rethinking Creativity: Record Production and the Systems Model". En *The Art of Record Production. An Introductory Reader for a New Academic Field*, ed. Simon Frith y Simon Zagorski-Thomas, 149-162. Farnham, Surrey: Ashgate.

Pattie, David. 2016. "Taking the Studio by Strategy". En *Brian Eno: Oblique Music*, ed. Sean Albiez y David Pattie, 49-68. Londres: Continuum.

Reynolds, Simon. 3/1994. "Bark Psychosis. Hex". *MOJO* 4: <http://reynoldsretro.blogspot.com/2014/08/bark-psychosis-interview-hex-review.html> [Consulta: 10 de octubre de 2018].

\_\_\_\_ 5/1994. "Shaking the Rock Narcotic". *The Wire* 123: 28-35.

\_\_\_\_ 23/7/1994, "R U Ready 2 Post-Rock?". *Melody Maker*. 42-43: <http://reynoldsretro.blogspot.com/2017/03/post-rock-scorn-laika-kevin-martin.html> [Consulta: 21 de enero de 2019].

\_\_\_\_ 11/1995. "Space Rock Stateside". *The Wire* 141: 26-30.

\_\_\_\_ 1997. "Faves and Over-Rated of 1997". *Blissout* [Página web original], resubido el 14 de diciembre de 2008  
a: <http://simonreynoldsfavesunfaves.blogspot.com/2008/12/faves-and-over-rated-of-1997-faves-of.html> [Consulta: 31 de octubre de 2018].

\_\_\_\_ 1999. *Generation Ecstasy: Into the World of Techno and Rave Culture*. Londres: Psychology Press.

\_\_\_\_\_. 2006. "Post-Rock". *Audio Culture. Readings in Modern Music*, ed. Christoph Cox y Daniel Warner, 358-364. Londres: Continuum.

\_\_\_\_\_. 2010. *Después del rock. Psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*. Buenos Aires: Cajanegra.

\_\_\_\_\_. 2019. "Insides - liner note to Euphoria reissue (2019) plus the 1993 interview". *ReynoldsRetro*: <http://reynoldsretro.blogspot.com/2007/07/insides-interview-melody-maker-late.html> [Consulta: 22 de julio de 2020].

Reynolds, Simon y Press, Joy. 1996. *The Sex Revolts. Gender, Rebellion, and Rock'n'Roll*. Cambridge: Harvard University Press.

Sun, Cecilia. 2016. "Brian Eno, Non-Musicianship and the Experimental Tradition". En *Brian Eno: Oblique Music*, ed. Sean Albiez y David Pattie, 29-48. Londres: Continuum.

Tamm, Eric. 1989. *Brian Eno: His Music and the Vertical Color of Sound*. Boston y Londres: Faber and Faber.

Toop, David. 1995. *Ocean of Sound. Aether Talk, Ambient Sound and Imaginary Worlds*. Londres: Serpent's Tail.

Toynbee, Jason. 2000. *Making Popular Music: Musicians, Creativity and Institutions*. Londres y Nueva York: Bloomsbury.

Zagorski-Thomas, Simon. 2014. *The Musicology of Record Production*. Cambridge: Cambridge University Press.

## Discografía

Bark Psychosis. 1994. *Hex*. Circa.

Rolling Stones. 1969. *Let It Bleed*. Decca.

Tortoise. 1996. *Millions Now Living Will Never Die*. Thrill Jockey