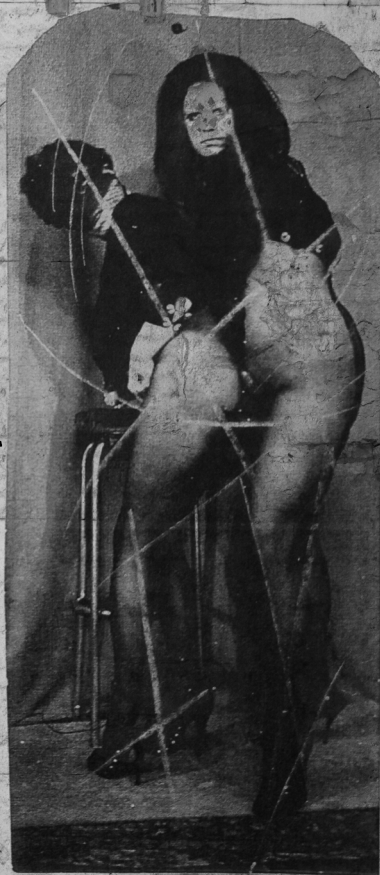


CO
M
PL
EJ
OS

IN
DU
ST
RI
AL
ES





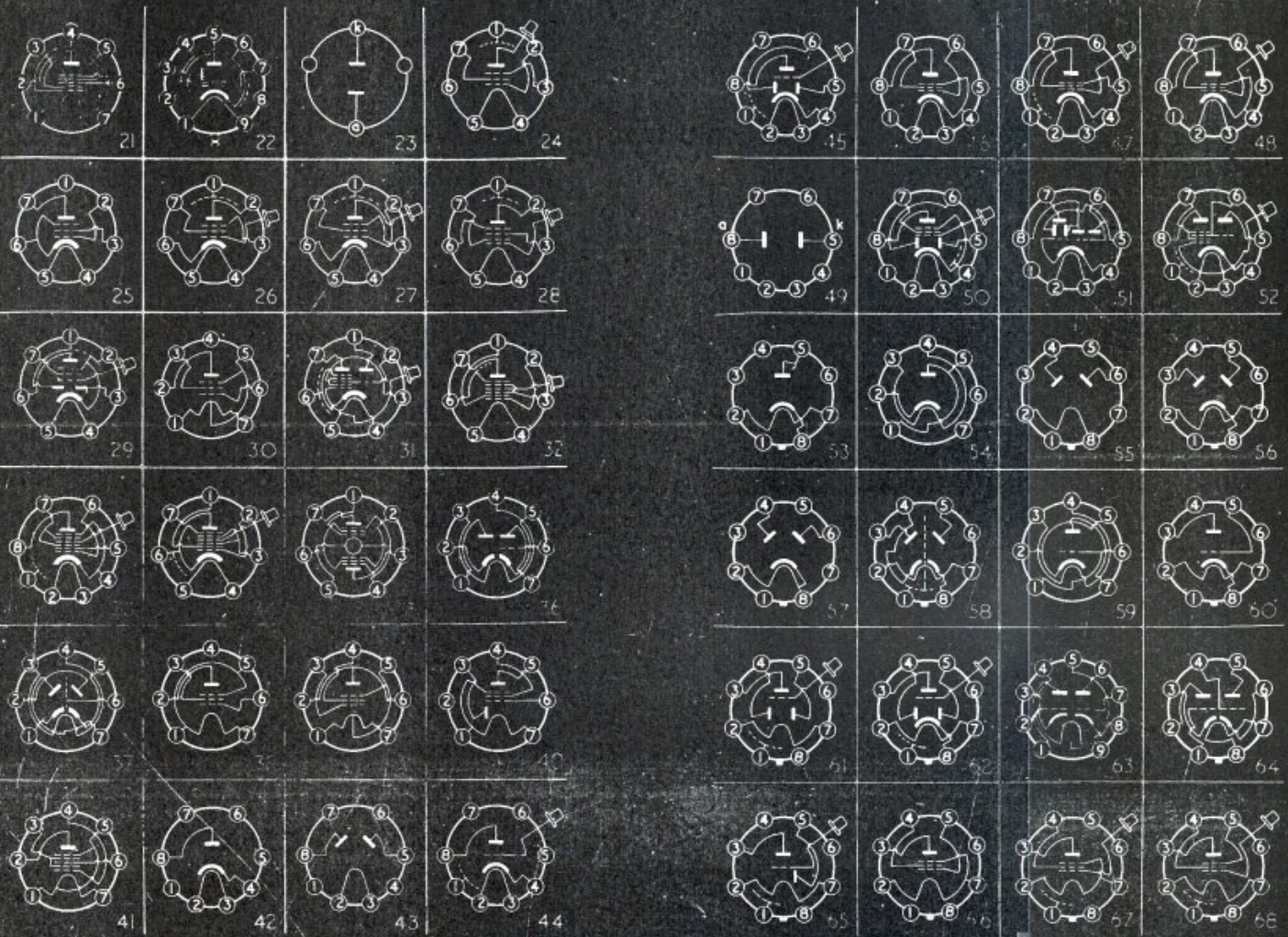
Este es un proyecto gratuito en el que se ha empleado muchas horas de trabajo, investigación y además, ha sido sufragado por los autores. Si quedas satisfecho con el resultado y consideras que puedes colaborar con un pequeño donativo, te lo agradecemos. De este modo el proyecto será más viable.

www.paypal.me/ICfanzine

Contenido

• Opinión	5
• Neil Ruttenberg Mask of Sarnath (The Nightmare Cut)	10
• Los accionistas	20
• La revolució del Petrolí	30
• Hainbach	46
• Graeme Revell / SPK / The SPKtR	108
• Super•sonic. Colección Francisco López	120
• Diario de... un superviviente	132
• Pierre Molinier	140
• CASAMATA Alain Wergifosse, Javier Hernando, Ángel Lalinde	150
• Cantata antirracista del sur de Europa	156
• EIXAM coop.	162
• Industrial Complexx	164
• Reseñas	184

VALVE BASE DIAGRAMS



Últimamente, desde la trinchera íntima de la creación, desde este oficio de custodio de sonidos marginales, se palpa con mayor crudeza el peso de una evidencia, un rechazo estructural, casi fisiológico, hacia lo que no se deja domesticar por el ritmo del mundo. Hablamos de géneros musicales como el arte sonoro, el experimental, el industrial o el dark ambient, por acotar con tan solo cuatro etiquetas. Se sabe con certeza que este trabajo es un diálogo dirigido a

una minoría consciente. Sin embargo, estos últimos meses, las conversaciones con otros responsables de sellos se han poblado de una misma cuestión como que la dificultad no es solo económica, sino también ontológica.

Subsistir no es una cuestión de volumen de ventas, sino de existir en un ecosistema que mide el valor por su capacidad de eco. Que un proyecto discográfico pueda simplemente trabajar (crear, editar y difundir) se siente a veces como un acto de resistencia contra la corriente misma del tiempo.

Hay aquí, quizás, una

paradoja esencial, dado que la libertad creativa más absoluta se cultiva en el terreno más árido, en ese margen donde el ruido del mundo se atenúa. Este rechazo del que hablamos es el síntoma de que el trabajo cumple el propósito de no adular a la humanidad. Cada pieza que editamos es un pequeño monumento a la posibilidad de otro orden sonoro, y por tanto, de otra forma de atención.

Así, comprendemos que nuestra tarea no es conquistar el centro, sino habitar con coherencia el límite. La dificultad de la que nos hablan es el material mismo con el que edificamos. En un mundo que optimiza para

el consumo, simplemente cuidar estos sonidos incómodos y esta belleza áspera es ya un gesto de satisfacción, una afirmación silenciosa de que no todo lo que existe debe ser útil, ni claro, ni fácil.

La maquinaria de distribución opera bajo una lógica de rendimiento utilitario y solo valida lo que puede ser metabolizado por la economía del éxtasis colectivo, es decir, la escena club. Nuestro material, al no ofrecer una funcionalidad para el cuerpo social en movimiento, es declarado no-comerciable. Así, la distribución física se convierte en un acto de arqueología inversa,

dado que desenterramos y fabricamos artefactos para un futuro que quizás nunca llegue.

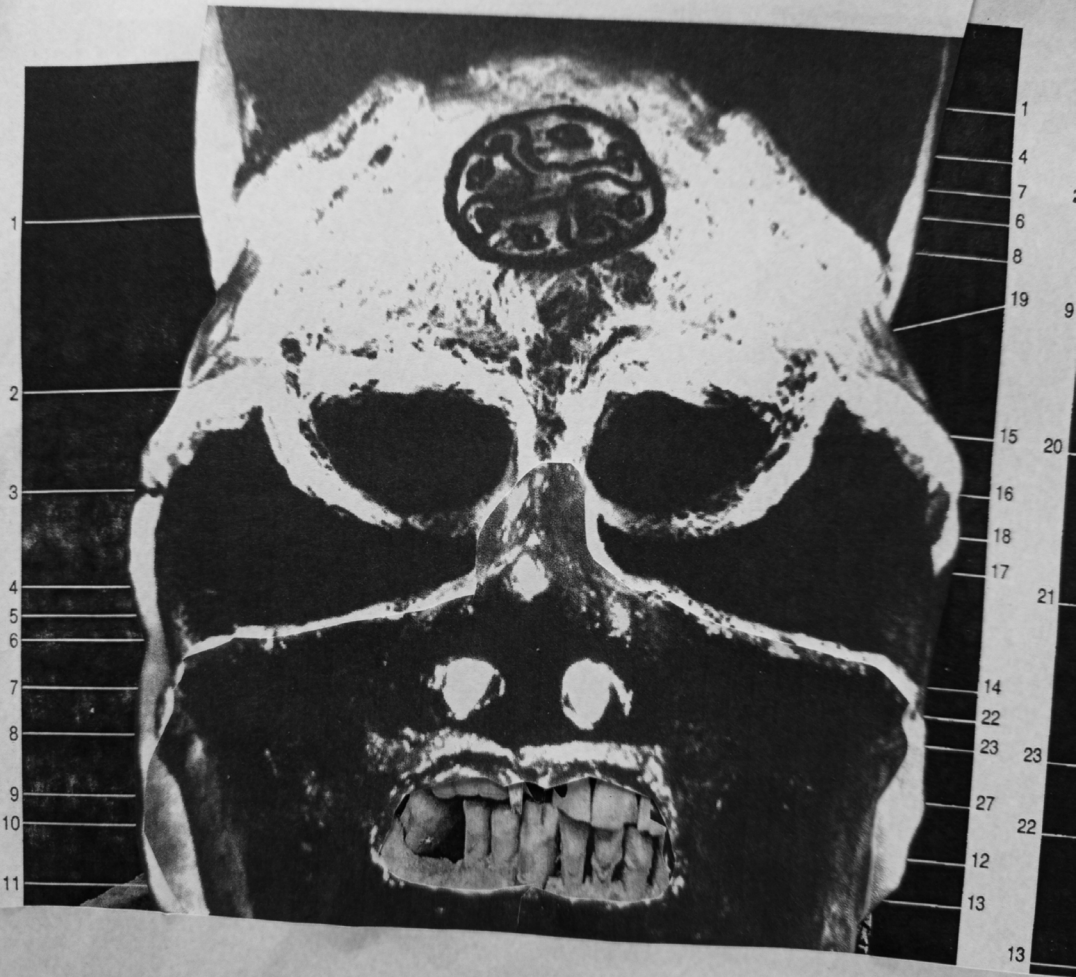
Existe una cierta ironía en la recepción del público general. Estos sonidos marginales, cuando aparecen subyugados a una imagen cinematográfica, se vuelven invisibles y, por tanto, aceptables. La banda sonora de una escena de terror o de un paisaje futurista actúa como prótesis emocional donde la imagen presta un significado, un anclaje que salva al oyente del vértigo de lo abstracto. El problema surge cuando el sonido se emancipa de la tiranía visual y se presenta en su pura inmanen-



electronics course

“ the future in
your hands ”

cia. La mente, acostumbrada a consumir sonido como decorado o señal, se enfrenta entonces a un objeto sin función. No es que no lo entienda, es que no puede clasificarlo dentro de su cartografía habitual de lo real. Lo rechaza porque le exige un modo de atención para el que no está entrenada, como es el caso de una escucha pura, anterior al significado, donde el sonido ya no representa nada. En nuestro trabajo, en este sentido, tratamos de curar espacios de crisis perceptiva, momentos en los que el hábito se quiebra y queda al descubierto el abismo de la experiencia sonora.



Neil Rутtenberg
Mask of Sarnath
(The Nightmare
Cut)

Te cuento la historia de Neil Ruttenberg que, en realidad, son dos historias paralelas que coincidieron en el tiempo. O mejor dicho, la historia de un hombre que vivió en dos universos cinematográficos simultáneos. En uno, Neil Ruttenberg fue un guionista de Hollywood que colaboró con Stan Lee en los primeros borradores de Spider-Man y Ant-Man, y escribió para el mítico Roger Corman, alquimista del cine serie B que convertía el bajo presupuesto en pura mitología. En el otro, fue un cineasta que, en 1980, logró que la banda más radical de Inglaterra, Throbbing Gristle, creara la banda sonora de su

película de terror de culto. El puente entre esos dos mundos aparentemente antagónicos es una película llamada Mask of Sarnath, y su renacimiento, 45 años después, se conoce como The Nightmare Cut.

Todo empezó en San Antonio, Texas, a mediados de los sesenta. Imagina a un niño de diez años, Neil, que se colaba en un autobús urbano para llegar al centro y sumergirse en las maratones de terror del viejo Texas Theater. Pero el verdadero punto de inflexión, esos instantes que nos definen con precisión, llegó tres años después, en la escuela hebrea. Neil tenía escondido un cómic y el

rabino lo pilló leyéndolo, sin embargo, en lugar del regaño esperado, el rabino abrió su escritorio y sacó Las Obras Completas de H.P. Lovecraft. "Prueba con esto", le dijo. Neil se pasó la noche en vela leyendo esas historias de horror cósmico que lo marcaron para siempre.

Avancemos unos años. Neil, ahora estudiante de cine en la Universidad de Texas, tiene por fin una cámara en las manos y 800 dólares en el bolsillo. El proyecto era materializar una idea que llevaba rumiando desde el instituto, un homenaje visceral a las películas con las que creció. Así nació Mask of Sarnath. La

historia era puro Lovecraft, una advertencia sobre los deseos peligrosos, e inspirada en los clásicos que amaba, desde las películas de la Hammer hasta el giallo italiano de Dario Argento y Mario Bava. Suspiria lo había aterrorizado, y Halloween de John Carpenter le demostró que se podía hacer mucho con poco.

Pero Neil no era solo un cineasta. Desde 1973, trabajaba como comprador en Inner Sanctum, una tienda de discos en Austin. Cuando el punk explotó en 1976, fue de los primeros en importar discos directamente de Inglaterra. Así conoció a Throbbing Gristle. Su primer sencillo,

T.G.H.Q.G.B.
25th August 1979
Era Vulgaris
(faded)

IR

Industrial Records Ltd.,
10 Martello St.,
London E8
Tel. 01-254 9178

Dearset Neil,

Its 2 am in thee morning,we've just got
back from thee studio,we've micked first 3 tracks of our new L.P.
and also your soundtrack,Here it is!!!

Hope you like it.There's
thee MASK OF SARNATH theme first, which you can bring in every so often
as you want, then 20 odd minutes of soundtrack sounds for you to edit
up how you want, we assumed you'd figure out which moods went with
which images.

OK.Let us know how you get on.
Sorry it took so long,machines and hiring slowed us...

cari saluti,

Gen + all **THROBBING GRISTLE**

PS. Presume credits for movie will say soundtrack by TG?

"Untitled", con "Zyklon B Zombie" en la cara B, era algo totalmente distinto. Neil, que también tenía un programa de radio como el "Reverendo Neil X", tocaba en una banda punk llamada Radio Fre Europe a la que habían expulsado de todos los clubes. Según uno de los dueños eran un "asalto musical". En su estilo intentaban asemejarse a Throbbing Gristle, así que se planteó preguntarles directamente si podían componer la banda sonora de su película.

Escribió, sin muchas esperanzas y sin mediar presentación. Y, contra todo pronóstico, Genesis P-Orridge le respondió. La propuesta era

sencilla: "Mándanos 50 dólares". Neil dobló un billete, lo metió en un sobre y lo envió a Inglaterra. Unas cuatro semanas después, recibió un paquete. Dentro había un carrete de cinta Ampex con la banda sonora original. Throbbing Gristle había grabado la música usando, curiosamente, el equipo de estudio de Pink Floyd. El resultado eran 31 minutos de paisaje sonoro espeluznante, industrial y perfecto. Era el gemido del universo que Lovecraft intuyó.

Sin embargo, cuando terminó la película en 1980, solo había usado fragmentos de esos 31 minutos de música. Su

diseñador de sonido le dijo que a veces el silencio daba más miedo. Aun así, *Mask of Sarnath* fue un éxito en su ámbito, ya que fue nominada al Student Academy Award y luego seleccionada por el director Jonathan Demme para su colección *Made in Texas*. Funcionó como su pasaporte a Hollywood. Neil se mudó a Los Ángeles y durante quince años escribió guiones para grandes estudios como Marvel, Disney, 20th Century Fox o Paramount. Vendió más de 17 guiones. El carrete de *Throbbing Gristle* quedó guardado en una estantería, olvidado.

La historia pudo terminar ahí, pero no fue

así. En 2014, Neil se dio cuenta de que la cinta Ampex se estaba degradando y la sometió a un proceso especial de restauración para digitalizarla. Cuando por fin escuchó los 31 minutos completos en estéreo, el impacto fue físico. La música era abrumadora, hipnótica, quizá la obra más pura y potente de *Throbbing Gristle*. "Tengo que sacar esto", pensó. Pero el empujón final vino de su sobrino, Zane Ruttenberg. Músico, cineasta y fanático acérrimo de *Throbbing Gristle*, Zane preguntó un día por ese carrete del que tanto hablaba. Al escuchar la historia, no hubo duda: "¡Tío, tienes que sacar eso! ¡Es una banda sono-

ra perdida!". Esa exclamación fue el conjuro final. Juntos decidieron transmutarla y utilizarla por completo, y así nació *Mask of Sarnath: The Nightmare Cut*.

The Nightmare Cut no es la película original remasterizada. Es algo distinto. Tomaron los 21 minutos del metraje original y los 31 minutos de música completa, y con la visión de Zane, crearon un "visualizador" experimental, una película de 31 minutos que es como la versión alucinada y underground de la original. Neil lo describe como "el Almuerzo Desnudo de la película", un viaje abstracto que casa perfectamente con la música

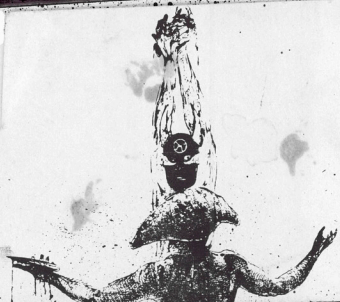
ca vanguardista. Zane aportó el oído de músico para encontrar el ritmo de la partitura y la mirada de cineasta para crear un nuevo lenguaje visual, de sueños dentro de sueños.

Así que, al final, la historia de Neil Ruttenberg y su *Máscara* es un círculo que se cierra tras 45 años. Es la crónica de un adolescente hipnotizado por

Lovecraft en una escuela de Texas, de un cineasta punk que osó escribir a sus ídolos más inalcanzables, de un guionista de éxito que guardó un tesoro sin saberlo del todo y de un redescubrimiento que solo la complicidad de



SEE... Screaming, Hollering,
Wacko, Fried Out Chicks!

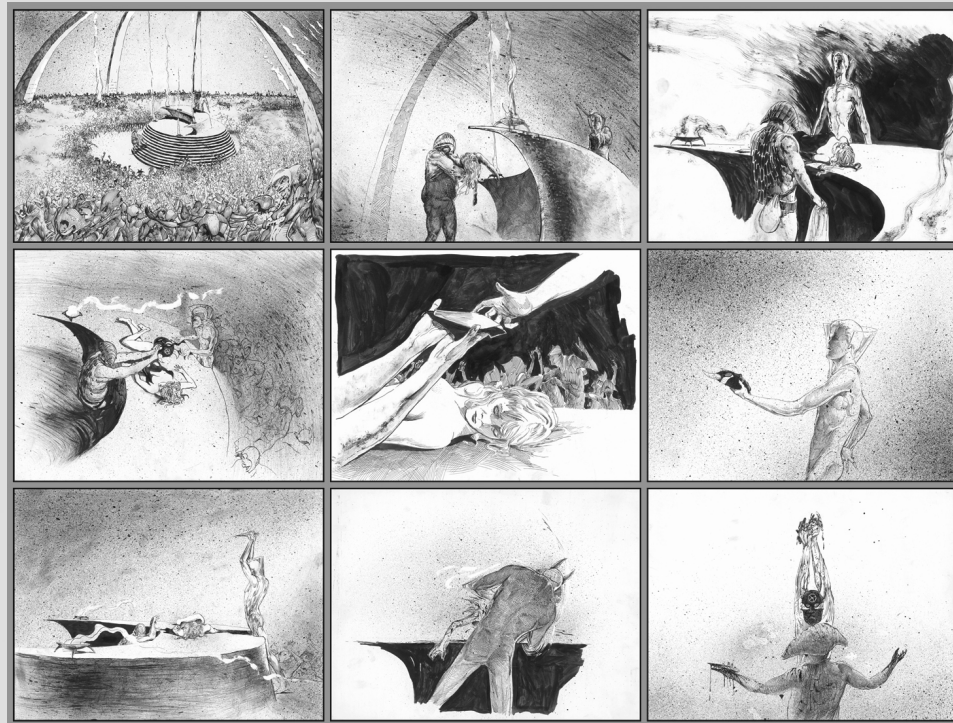


SEE... Blood and Gore Spilled
Like You've Never Seen
Spilled Before!



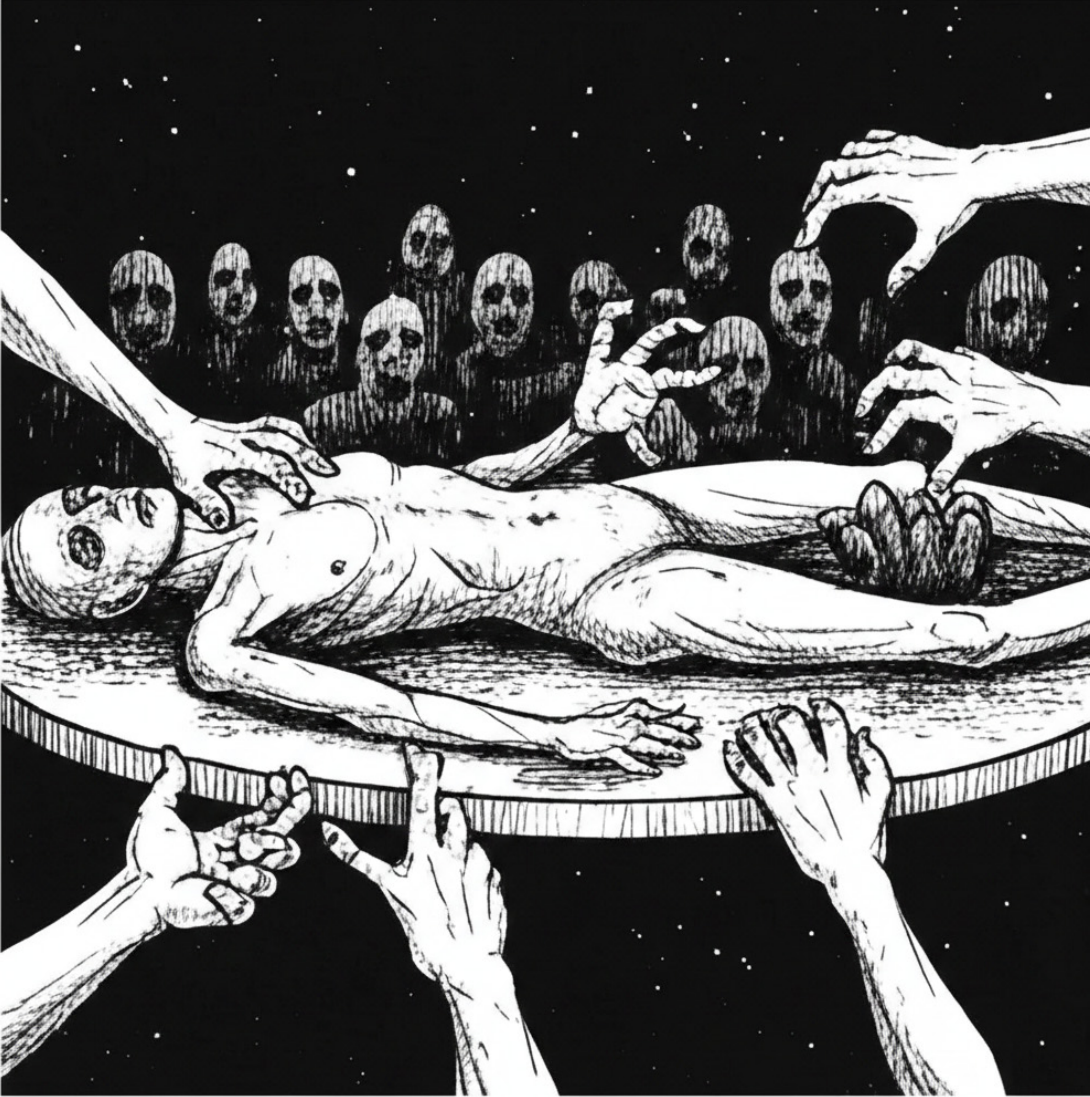
HEAR... An Original Soundtrack
Score By Throbbing Gristle!
Plus... The Huns!

la sangre pudo orques-
tar. Del Texas Theater
al estudio de Pink Flo-
yd, de un estante en Los
Ángeles a una nueva pe-
lícula que, por fin, li-
bera el gemido comple-
to y distorsionado que
siempre debió tener. Es
la prueba de que a ve-
ces, dos historias en pa-
ralelo, con paciencia y
algo de magia familiar,
convergen para crear
un final que es, en rea-
lidad, un glorioso y re-
torcido nuevo comienzo.





LOS Accionistas

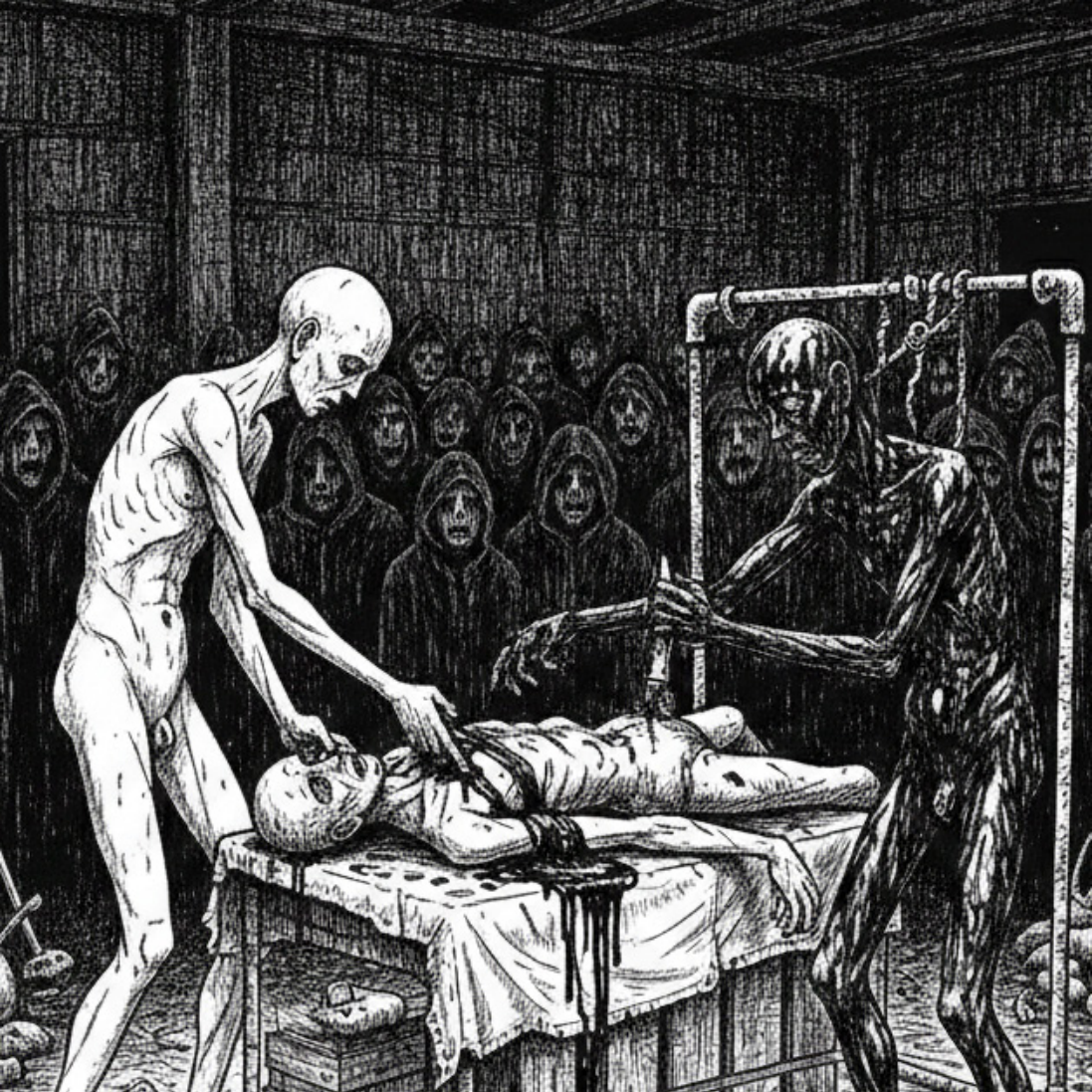


Finales de los años 60, en un loft industrial en los distritos periféricos de Viena. El aire aún huele a guerra fría, a represión católica y a la podredumbre de un imperio descompuesto.

La película en blanco y negro parpadea antes de estabilizarse. El grano es grueso. No hay música, solo el zumbido de un proyector antiguo y, a veces, un jadeo detrás de la cámara.

En el centro del cuadro, sobre un plástico transparente extendido en el suelo de cemento, está El Kunstkörper (El Cuerpo-Arte). No tiene nombre. Es un hombre desnudo, cubierto de una capa espesa y brillante de sebo animal caliente, mezclado con miel barata. Las moscas ya han empezado a posarse, a pegarse, a zumbear en un halo negro y vibrante a su alrededor. No se mueve. Sus ojos vacíos miran al techo.

Entran los Accionistas. Visten de calle, trajes grises y abrigos, como burócratas o pequeños funcionarios. Sus movimientos son precisos, casi clínicos. Uno de ellos lleva una bandeja de metal. Sobre ella, dispuestos con cuidado, hay objetos: un trozo de intestino de cerda, sanguinolento; un manojo de



clavos oxidados; un frasco de tinta negra; una jarra de leche agria.

El ritual comienza. No es una performance, es una autopsia en reversa. No extraen, insertan. Untan el intestino en la miel y el sebo, lo arrastran sobre la piel del *Kunstkörper* como si estuvieran pintando un pentagrama. Le clavan los clavos, no con fuerza, sino con una presión lenta y constante, en los muslos, en los brazos. No sale sangre, solo el sebo desplazado que se acumula alrededor del metal.

Luego, la leche agria. La vierten sobre su cabeza. El líquido grumoso y ácido se mezcla con la miel, blanquea el sebo, traza caminos por su rostro inexpresivo. Las moscas arrecian.

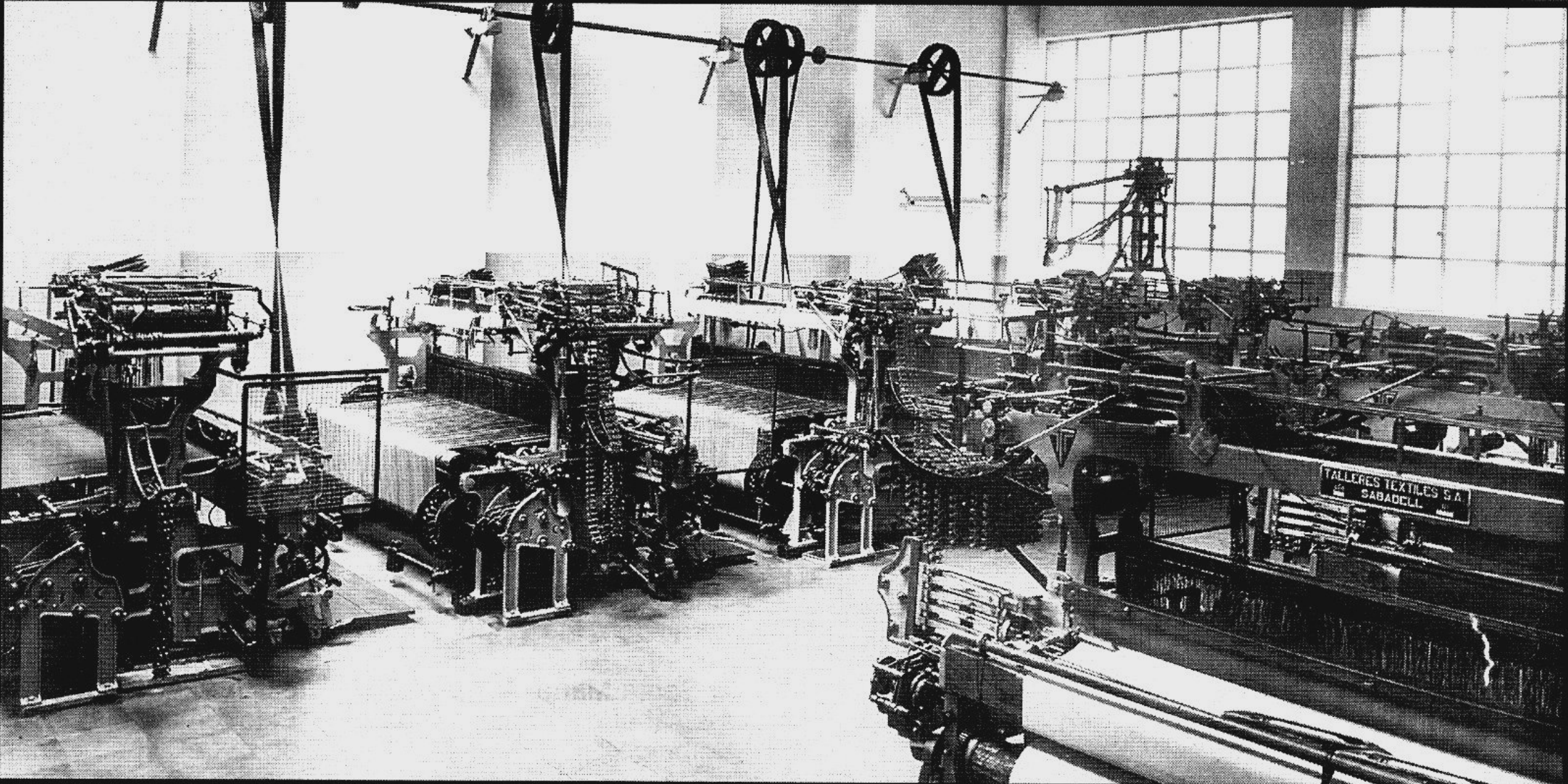
El hombre parpadea por primera vez. Un parpadeo lento, como de lagarto. No es un gesto de dolor, sino de reconocimiento. De aceptación. Es el momento culminante: la transformación de lo humano en materia simbólica putrefacta. No hay catarsis para el espectador, solo una náusea que se instala en el estómago y se queda.

Pero hay un detalle que la cámara capta solo un instante, al final, cuando los accionistas comien-

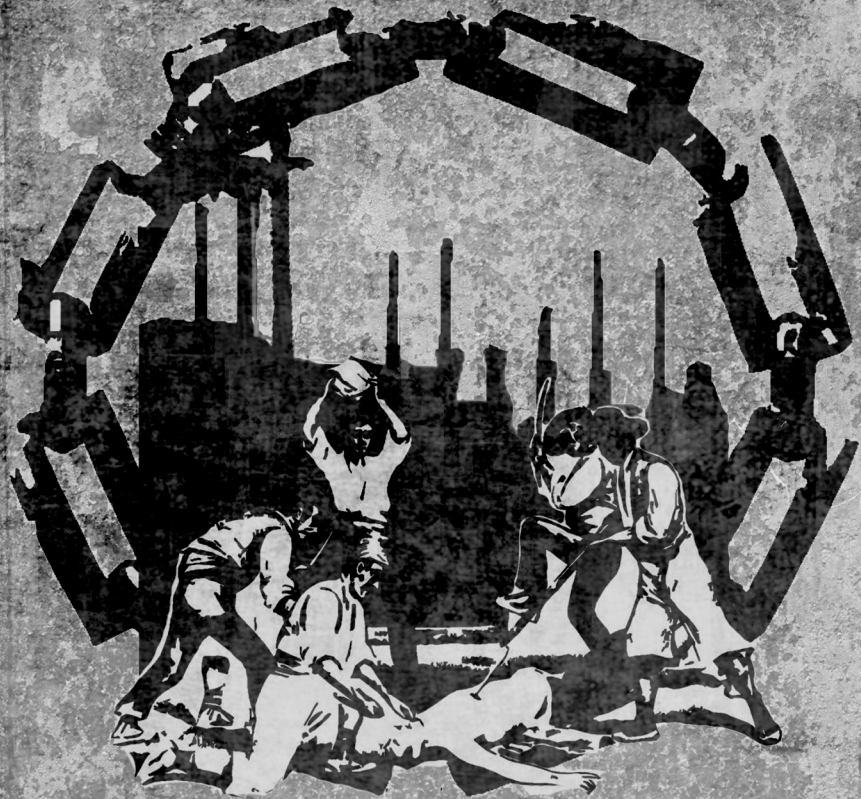


zan a limpiar sus herramientas. Uno de ellos, el más joven, se lleva la mano a la boca. No es asco. Es para contener una sonrisa. Una sonrisa pequeña, íntima, de profundo placer. La mirada fija en el *Kunstkörper* no es de análisis artístico, ni siquiera de crueldad. Es de posesión.

El relato concluye con la cámara apagándose, pero la idea sugiere que el verdadero horror no está en el cuerpo torturado, que consintió y quizás hasta deseó su propia degradación como acto supremo de libertad. El horror está en ese gesto mínimo, en esa sonrisa contenida. En la revelación de que, bajo la máscara del "arte radical", lo que se ejercita es el más puro y antiguo de los impulsos: el de disfrutar del poder de deshacer a otro, de convertirlo en un objeto abyecto, y documentarlo todo con la fría excusa de la vanguardia. La acción no era una crítica a la violencia de la sociedad; era su espejo más fiel y su ejecución más gozosa.



TALLERES TEXTILES S.A.
SABADELL



La revolució del Petroli

La revolució del
petroli

A menudo, para un artista, la elección entre publicar un EP o un álbum va más allá de la duración si se trata de ambición conceptual. Mientras un EP puede ser una instantánea o un conjunto de canciones, el álbum puede representar un territorio descriptivo completo, unificado por una idea central.

La creatividad del autor se expande hacia una tesis artística mayor donde la música se convierte en el vehículo para explorar una idea que la trasciende. Bien puede ser un lugar, un estado anímico o, como ocurre en el caso que nos ocupa, un hecho histórico que nos sirve

para reflexionar sobre el presente. En este caso, el artista deja de ser solo un productor para convertirse en un cronista.

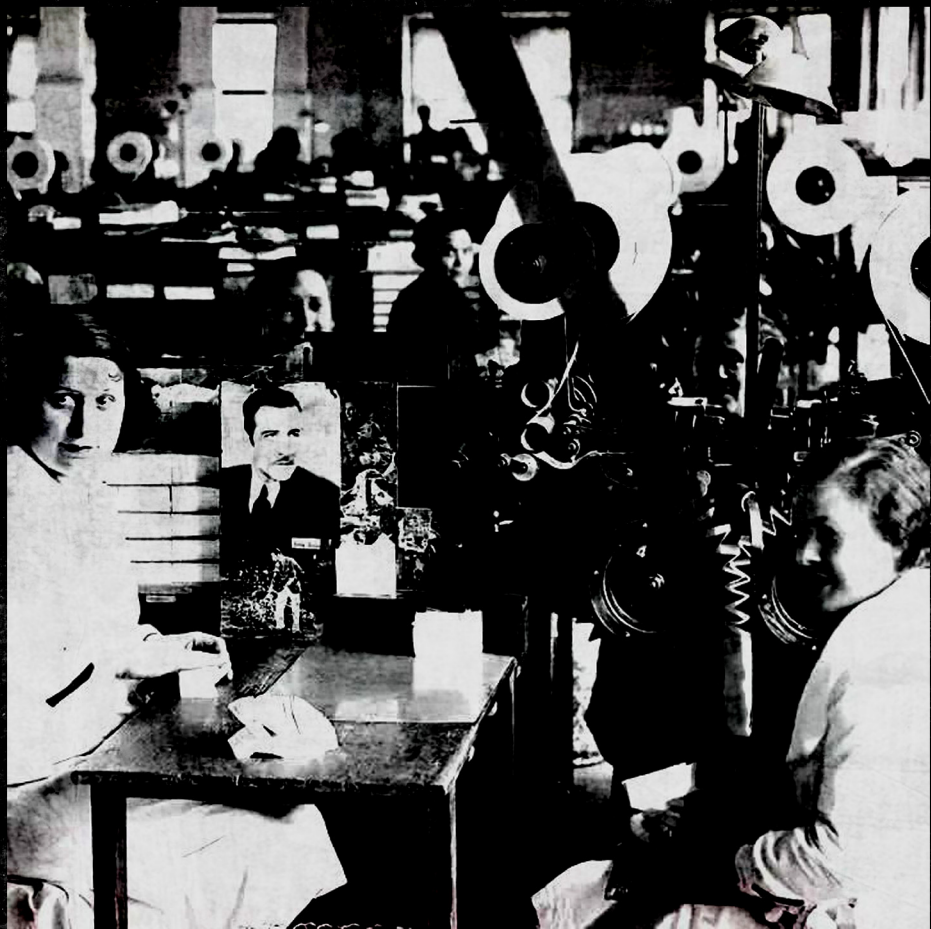
Publicado el 24 de noviembre bajo el sello Industrial Complexx, en colaboración con Música de Telers y Abraxas Records, La Revolución del Petrolí constituye un ejercicio de arqueología musical y memoria combativa. Partiendo del tema "121 Xeme-neies" de We Are Not Brothers y Hugo Mas, el proyecto despliega una narrativa electrónica que rescata del olvido un episodio fundacional y traumático del anarcosindicalismo español, como fue el levanta-

miento cantonal de Alcoi en julio de 1873.

Podemos hablar de dos revoluciones separadas por un siglo y medio, pero unidas por un espíritu común de transformación, conflicto y por la creación de un nuevo escenario. La Revolución del Petrolí de 1873 en Alcoi fue un estallido social en el corazón de la industrialización textil, un mundo de máquinas de vapor, telares mecánicos, fábricas humeantes y las voces de obreros que reclamaban sus derechos. Por otro lado, podemos añadir la revolución tecnológica que permite actualmente maniobrar en el diseño de las distintas disciplinas artísticas.

No obstante, 150 años es una franja de tiempo muy extensa en cuanto a evolución social, tecnológica y musical. Crear un concepto sonoro de algo que sucedió hace tanto tiempo y llevado a estilos musicales como la electrónica, el industrial o el experimental resalta todavía más la era de progreso que emergió con la revolución industrial.

Aunque la palabra industrial designada como género musical nace para justificar sonoramente el catálogo del sello Industrial Records, de Throbbing Gristle, pronto la connotación de esta expresión derivó a la



rítmica y a los sonidos mecánicos, a las texturas estridentes que emanaban de las máquinas y de las fábricas. Por consiguiente, este mini-álbum convierte un episodio olvidado de la lucha obrera en una poderosa experiencia sonora, entre la poesía electrónica y el fantasma de la revolución. 121 Xemeieis rescata del olvido un levantamiento anarcosindicalista sofocado en sangre, y lo narra a través de una suite de cuatro tracks añadidos a la pista original.

Sin embargo, para entender la profundidad de este álbum, es imprescindible desentrañar los hechos que lo

inspiran, ocurridos en el marco de la Primera República Española (1873-1874) y el fenómeno conocido como la Rebelión Cantonal.

La mañana del martes 8 de julio de 1873 amaneció en silencio en Alcoy. Las chimeneas de las fábricas textiles y papeleras, que habitualmente escupían al cielo su humo negro, permanecían quietas. Las puertas de los talleres estaban cerradas. Los telares no tejían. Era el primer día de la huelga general. Los obreros, organizados por la poderosa Federación Regional Española de la Internacional, habían dejado el trabajo. Sus exigencias eran con-

cretas: una subida del salario del veinte por ciento y trabajar ocho horas diarias en lugar de doce.

El miércoles 9 de julio, los fabricantes de la ciudad se reunieron en el salón de plenos del Ayuntamiento. El alcalde, Agustí Albors, un republicano federal, presidía la reunión. Afuera, en la plaza de la República, una multitud de obreros esperaba el resultado. Una delegación de dos miembros del Comité Federal de la Internacional, Severino Albarracín y Vicente Fombuena, subió a negociar con el alcalde y los patronos. La respuesta fue un rechazo total.

Mientras la delegación estaba dentro, la situación en la plaza se tensó. El alcalde Albors dio una orden a la guardia municipal. Los guardias despejaron la plaza a tiros. Un obrero cayó muerto en el acto. Varios más resultaron heridos. El sonido de los disparos fue la señal que lo cambió todo.

La reacción no se hizo esperar. Grupos de obreros, que ya tenían preparadas algunas armas, salieron a las calles. Tomaron el control de los principales accesos de la ciudad. Empezaron a detener a los fabricantes y propietarios que encontraban. Según los informes, más de

cien hombres fueron hechos prisioneros y encerrados en distintos lugares. No los mataron. Los usaron como rehenes, pidiendo un rescate por su liberación para financiar la huelga.

Varios edificios fabriles fueron incendiados. El Ayuntamiento se convirtió en el centro de la resistencia. El alcalde Albors, junto con treinta y dos guardias municipales, se atrincheró dentro, cerrando las pesadas puertas. Desde las ventanas, los guardias disparaban a cualquiera que se acercara.

El asedio comenzó esa misma tarde. Los insurrectos rodearon el

edificio. El tiroteo era constante. Con el paso de las horas, la táctica cambió. Los obreros consiguieron petróleo. Empaparon las puertas y parte de la fachada con el líquido inflamable y les prendieron fuego. Las llamas, alimentadas por el aceite, se extendieron con rapidez. También ardieron algunas casas colindantes. El calor y el humo dentro del Ayuntamiento se volvieron insoportables.

La situación dentro era desesperada. No llegaban refuerzos. Después de veinte horas de resistencia, con el edificio parcialmente en llamas, los defensores se rindieron. Abrie-



ron las puertas. En el forcejeo y la confusión del momento, el alcalde Agustí Albors cayó muerto. No está claro si fue durante un tiroteo final o si fue ejecutado después. En total, durante el asedio y la toma del Ayuntamiento, murieron quince personas: el alcalde, siete guardias municipales, un guardia civil, cuatro civiles y dos insurrectos.

Con el Ayuntamiento tomado y la autoridad desaparecida, los líderes de la Internacional formaron un nuevo gobierno. Lo llamaron el Comité de Salud Pública. Lo presidía Severino Albarracín, el maestro que había subi-

do a negociar horas antes. Otros miembros del Comité Federal, como Francisco Tomás y Vicente Fombuena, formaban parte de él.

Durante tres días, del 10 al 12 de julio, este Comité fue la única autoridad en Alcoy. Organizó la seguridad, gestionó los suministros de comida y trató de mantener el orden. Sin embargo, su control era frágil. Las noticias de lo ocurrido ya habían llegado a Madrid.

En la madrugada del 13 de julio, una columna de tropas del gobierno central entró en Alcoy. No hubo combate. El Comité de Salud Pública se disolvió. Los solda-

dos ocuparon los puntos clave de la ciudad. Al día siguiente, esas mismas tropas recibieron la orden de marchar urgentemente hacia Cartagena, donde había estallado la rebelión cantonal.

En su ausencia, algunos obreros volvieron a agruparse. Presionaron a los fabricantes, que, sin la protección del ejército, accedieron finalmente a subir los salarios. Fue una victoria efímera. Cuando las tropas regresaron a Alcoy unos días después, los fabricantes anulaban los acuerdos. El antiguo orden quedó restablecido por la fuerza.

Mientras tanto, los periódicos de toda España publicaban historias terribles sobre lo sucedido en Alcoy. Hablaban de sacerdotes ahorcados, de violaciones, de hombres rociados con petróleo y quemados vivos. El Comité Federal de la Internacional publicó un manifiesto oficial el 14 de julio. En él, negaban todas esas acusaciones y las calificaban de calumnias inventadas para justificar la represión.

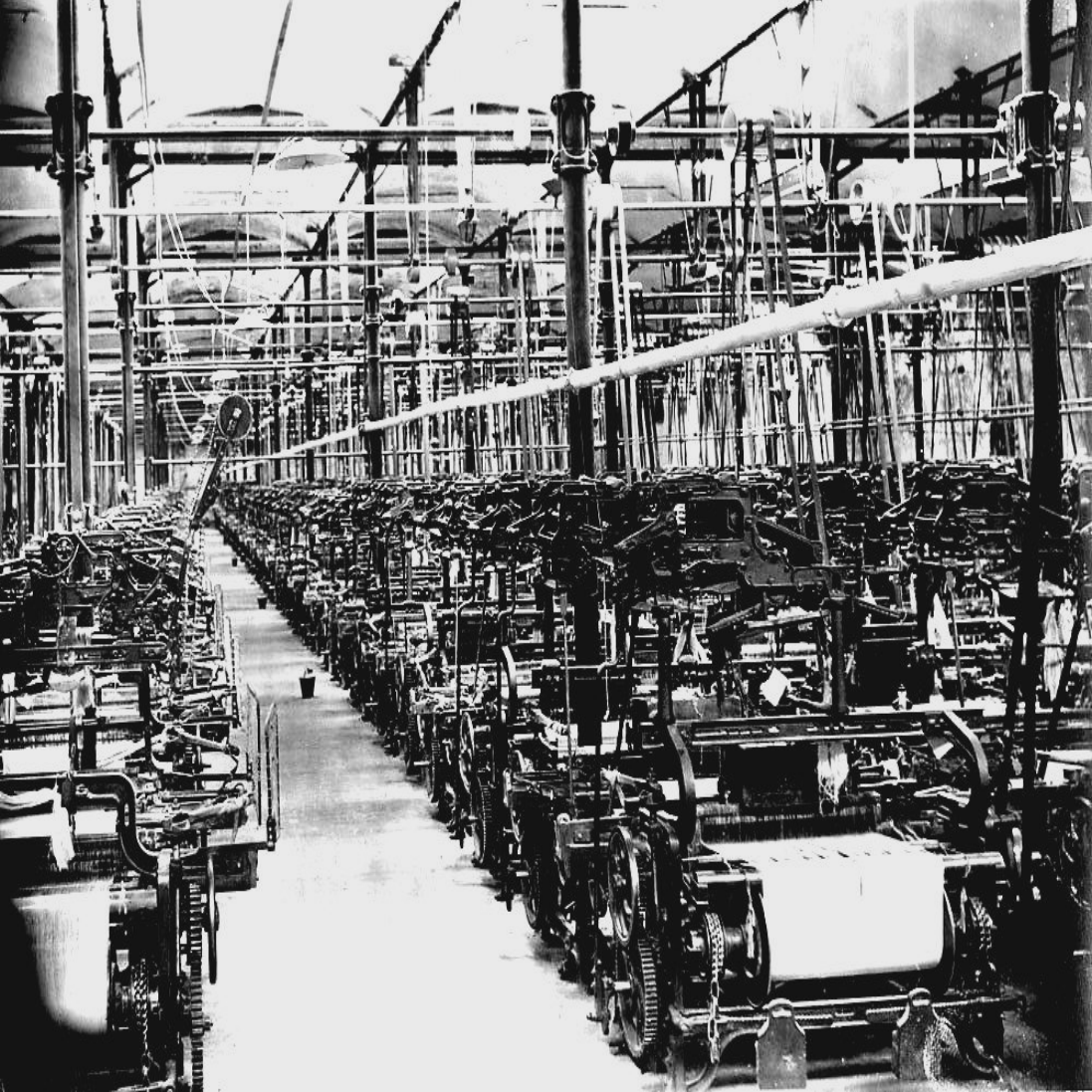
La represión llegó pronto y fue dura. A principios de septiembre, un juez instructor especial llegó a la ciudad acompañado de doscientos guardias civiles. Empezaron las de-

tenciones masivas. Entre quinientos y setecientos obreros fueron encarcelados. Un proceso judicial muy largo condenó a 282 de ellos. Los juicios se alargaron durante catorce años. Muchos presos salieron gracias a una amnistía en 1876 y otra en 1881. Los últimos veinte procesados, seis de los cuales seguían en prisión, fueron finalmente absueltos en 1887. La justicia nunca pudo probar de manera concluyente la culpabilidad individual de la mayoría.

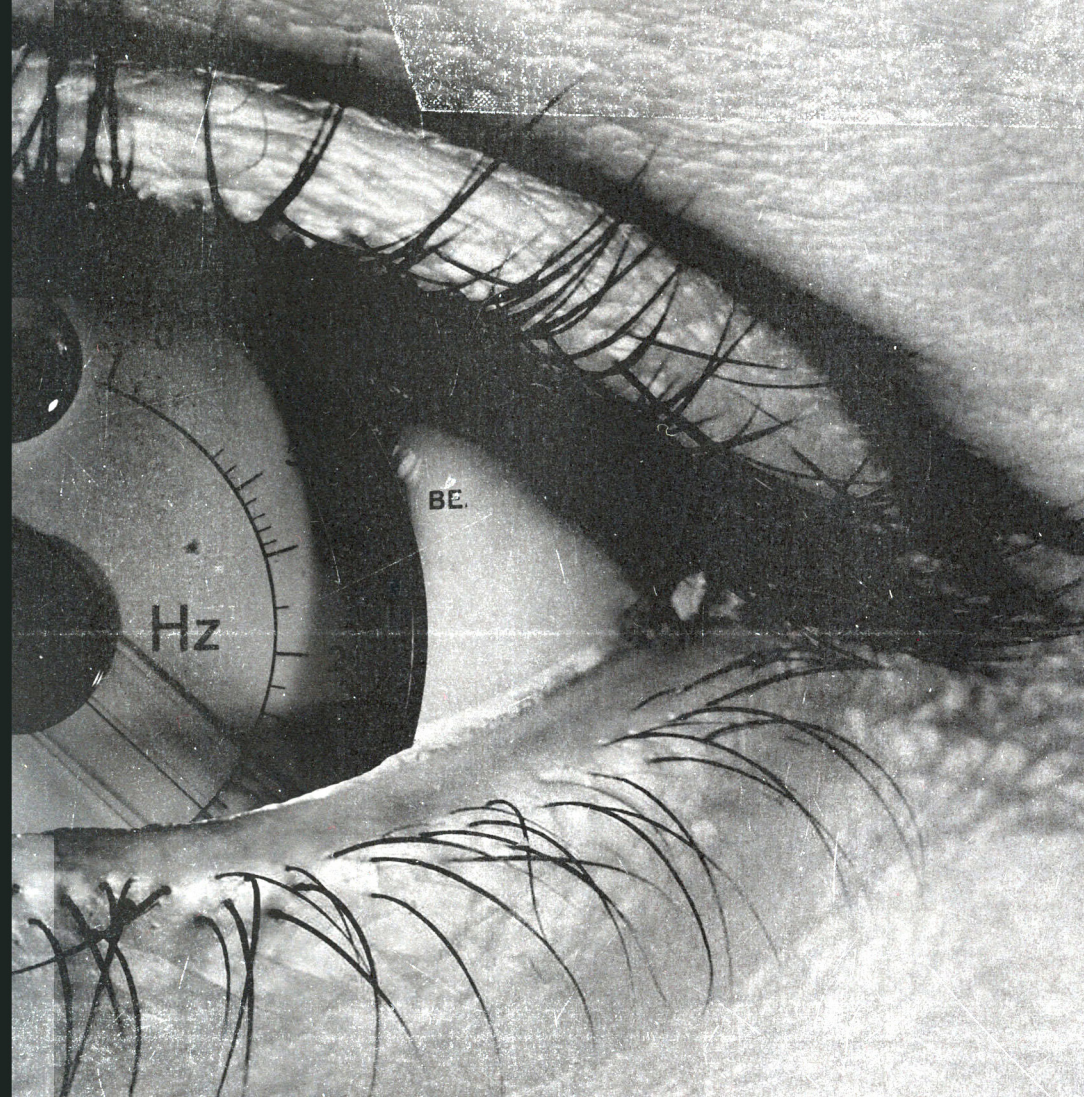
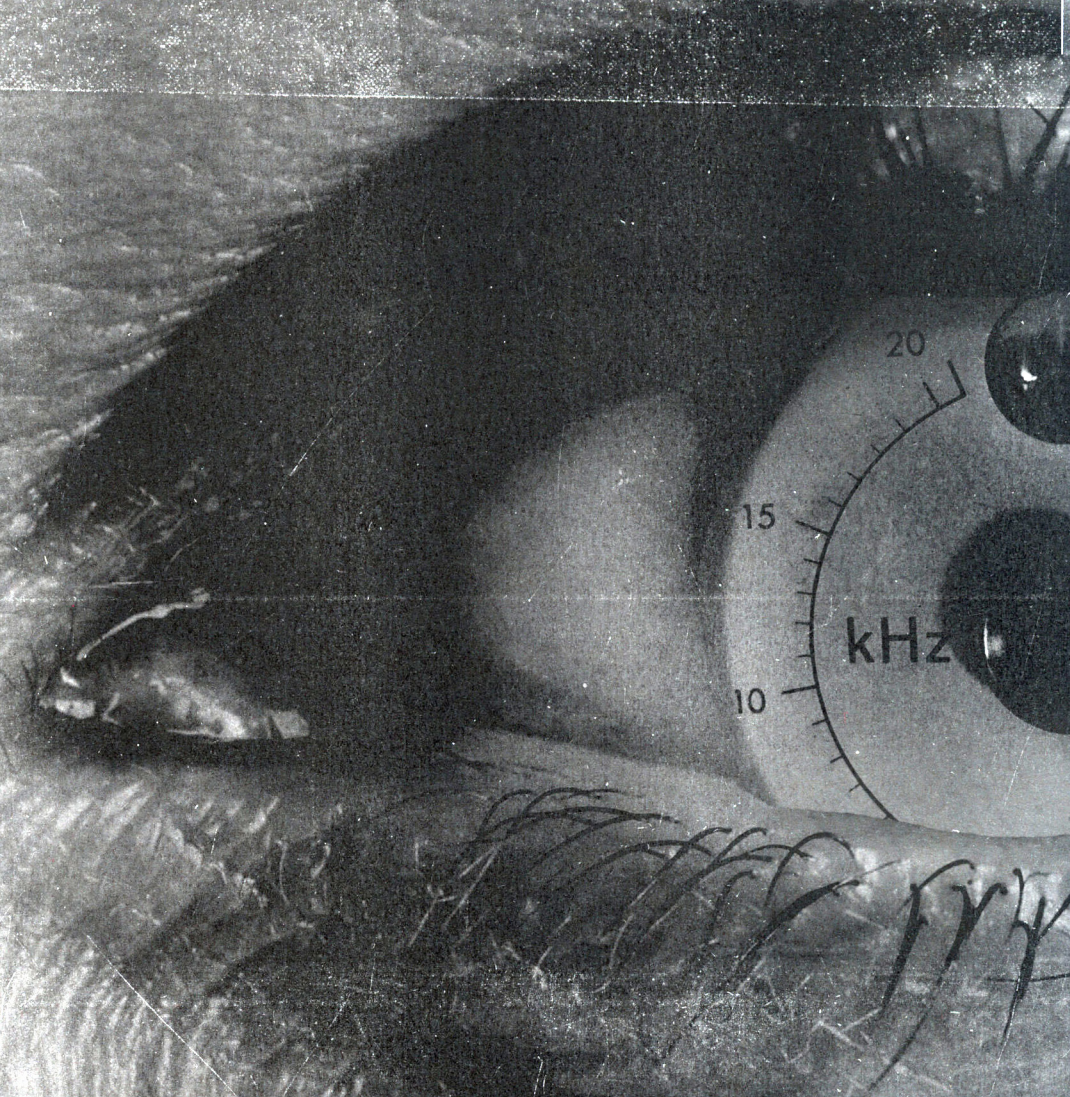
Un hecho notable fue la reacción de la burguesía alcoyana. Asustada por la violencia, ochenta de los principales contribuyentes de

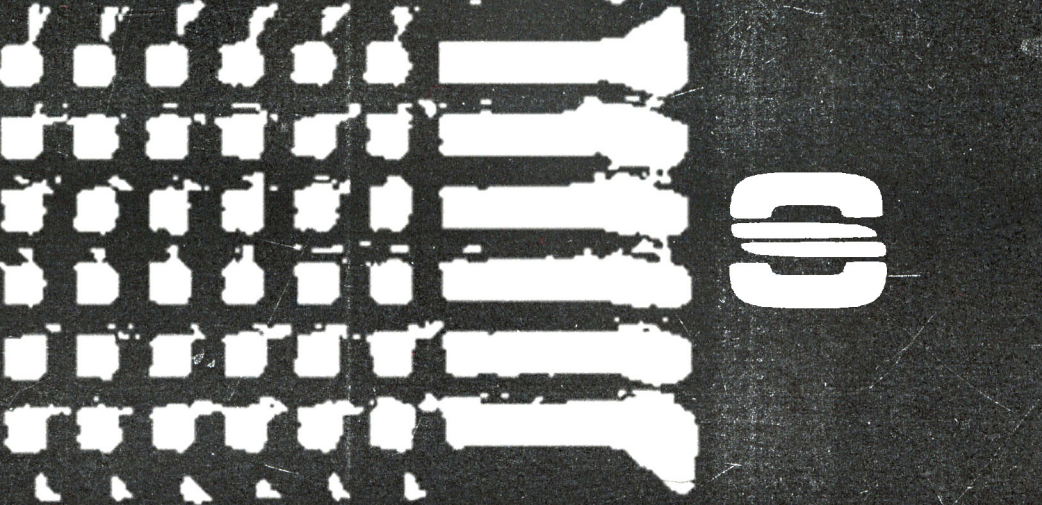
la ciudad firmaron un escrito dirigido al gobierno. En él, culpaban directamente al difunto alcalde Albors de la tragedia, por haber ordenado disparar contra una multitud que, según ellos, se manifestaba pacíficamente.

Los miembros del Comité Federal habían huido de Alcoy la noche del 12 de julio, antes de que llegara el ejército. Desde Madrid, y más tarde desde el exilio, siguieron defendiendo su postura. En cartas a otras secciones de la Internacional, insistían en que el levantamiento de Alcoi había sido un movimiento puramente obrero y social, radicalmente diferente de



la rebelión cantonal, a la que consideraban un conflicto político burgués. Para ellos, la Revolución del Petróleo fue un episodio de la lucha de clases, ahogado en sangre por la república que acababa de nacer.





Hainbach


sampling


loop set

La calidad sonora de la música electrónica avanza al ritmo del desarrollo de nuevas máquinas con mayores prestaciones que sus predecesoras, o al menos esa es la percepción predominante entre muchos de los neófitos que se han sumado a la era digital. Es innegable que las compañías fabricantes de equipos de audio han logrado democratizar enormemente la producción musical y que hoy, cualquier persona con un estudio modesto en casa y conocimientos básicos de síntesis, composición y mezcla puede crear piezas de sonido complejas e interesantes, sin depender de las gigantes infraestructuras

que eran imprescindibles hace décadas.

Sin embargo, esta accesibilidad tecnológica plantea una pregunta fundamental: ¿la calidad artística depende realmente de las capacidades de las máquinas? Si bien es cierto que los nuevos sintetizadores, procesadores y plug-ins ofrecen posibilidades sonoras antes inimaginables y simplifican procesos técnicamente arduos, también es verdad que corren el riesgo de homogenizar el sonido, generando producciones que, pese a su perfección técnica, carecen de identidad y carácter.

La paradoja es clara, cuantas más funciones automatizadas y plantillas predefinidas nos ofrecen estos equipos, mayor es la responsabilidad del productor para imprimir su sello personal. El verdadero avance no está solo en la herramienta, sino en la capacidad del artista para trascender lo previsible, para usar la tecnología como un medio para materializar una visión propia. Después de todo, la historia de la música electrónica está llena de obras maestras creadas con equipos considerados limitados hoy en día, pero impulsadas por ideas audaces y un profundo entendimiento del sonido.

Efectivamente, una gran parte de autores defiende que, con las máquinas apropiadas, es posible crear auténticas maravillas. Basta observar la creciente moda de los sistemas modulares, cuya flexibilidad permite configurar entornos de trabajo únicos y altamente personalizados, adaptados a las necesidades creativas de cada artista. Sin embargo, este paradigma también revela una limitación evidente, ya que el acceso a estos equipos depende, en gran medida, del poder adquisitivo del usuario. Así, mientras algunos pueden permitirse un sistema expansivo y de última generación, otros deben

explorar caminos alternativos con recursos más modestos.

Esto nos devuelve al razonamiento inicial y lo profundiza: ¿la verdadera esencia de la creación musical reside en las propiedades de las máquinas, o más bien en la aptitud del productor para imaginar y materializar patrones y texturas inusuales, incluso con equipos menos comunes o técnicamente menos potentes?

La historia de la música electrónica está repleta de ejemplos que apoyan esta segunda perspectiva. Artistas pioneros, con máquinas modestas, lograron definir géneros enteros

gracias a su intuición, experimentación y capacidad para extraer personalidad de instrumentos aparentemente simples. La restricción, en muchos casos, actuó como un estímulo creativo, dado que al no disponer de funciones automatizadas o sonidos prediseñados, el músico se veía obligado a dominar el proceso desde su base, a intervenir manualmente en parámetros y a descubrir accidentalmente sonidos que nadie más había explorado.

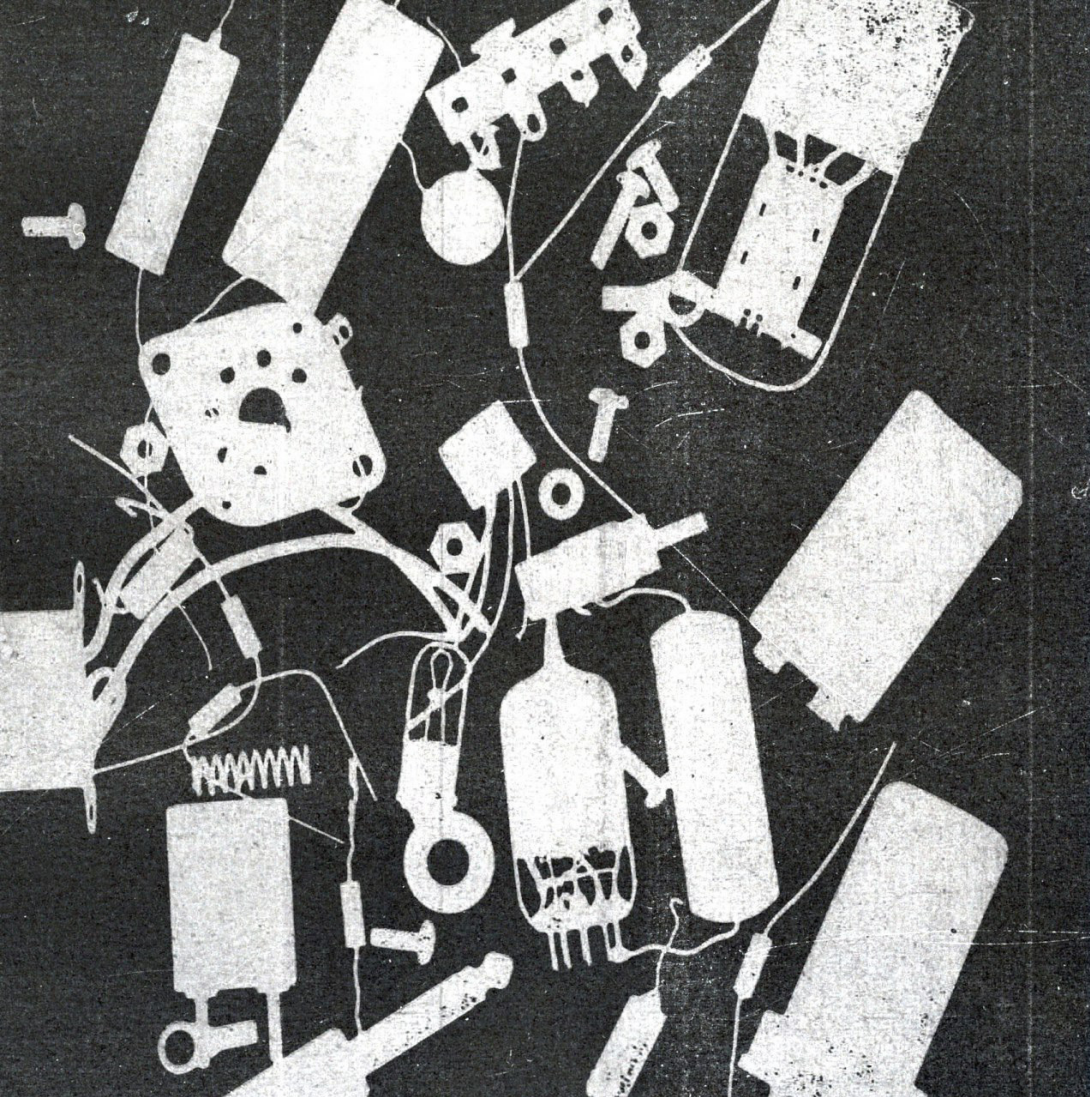
Este argumento podría, en principio, plantear una aparente dicotomía entre dos formas de creación sonora contemporánea: por un lado, los artistas que operan

dentro de ecosistemas tecnológicos avanzados y sofisticados; por otro, aquellos que construyen sus propios instrumentos, reinventan herramientas o rescatan componentes obsoletos para otorgarles una nueva vida y una voz poética fuera de su contexto original.

Sin embargo, la intención no es contraponer estos escenarios en una rivalidad estéril. Más bien, se trata de reconocer que son caminos distintos, igualmente válidos, que responden a sensibilidades, recursos y búsquedas creativas diferentes. Cada productor, en su proceso, conoce sus propias limitaciones, sus afini-

dades técnicas y, sobre todo, la idoneidad de su método para materializar la idea sonora que persigue. Al final, ambos enfoques comparten un mismo núcleo, como es la voluntad de expandir las posibilidades expresivas a través de la tecnología.

El movimiento DIY (Do It Yourself) trasciende lo puramente práctico y adquiere distintas connotaciones según el contexto y la intención de quien lo practica. Por un lado, puede entenderse desde una perspectiva económica y de eficiencia con la circuitería casera, la construcción artesanal de instrumentos o el reacondicionamiento de



equipos obsoletos, representando, en esencia, un aprovechamiento inteligente de los recursos disponibles. Esta vertiente prioriza la autonomía y la asequibilidad, permitiendo crear o reparar sin necesidad de una inversión económica significativa, desafiando así la lógica del consumo constante.

Por otro lado, el DIY puede estar impulsado por una motivación creativa y personal más profunda. En esta modalidad, el proceso no está condicionado principalmente por el mercado, las tendencias o los productos disponibles, sino por la imaginación, la curiosidad y

la búsqueda de una voz única. Aquí, el valor no reside solo en el ahorro, sino en la autoría total, en la modificación de lo existente y en la relación íntima que se establece con la herramienta o el instrumento. Se convierte en un acto de expresión y resistencia, donde el creador define tanto la forma como la función, dando vida a objetos con una identidad y una historia propias.

Estas dos dimensiones (la utilitaria y la expresiva) suelen entrelazarse. Lo que comienza como una solución económica puede devenir en un descubrimiento estético, y una búsqueda personal de sonido

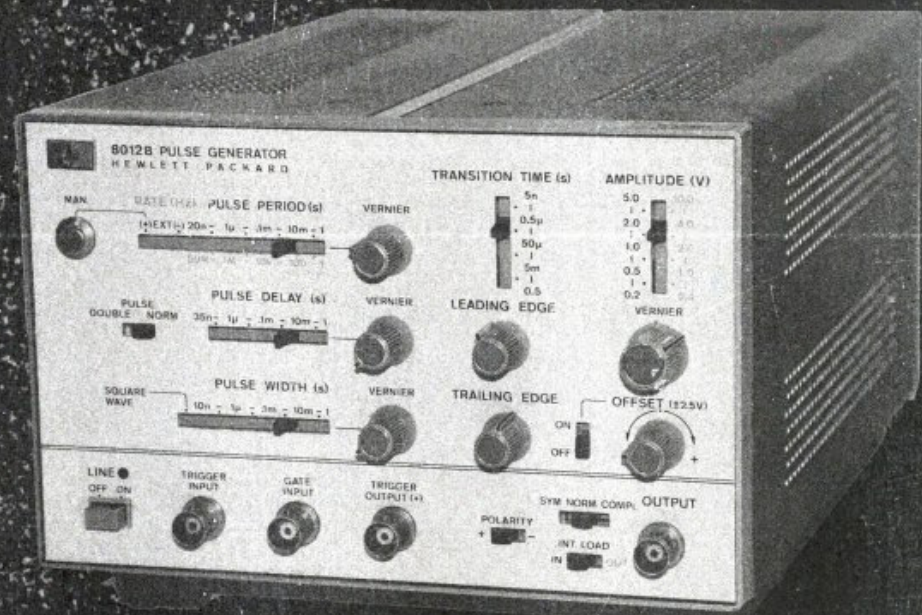
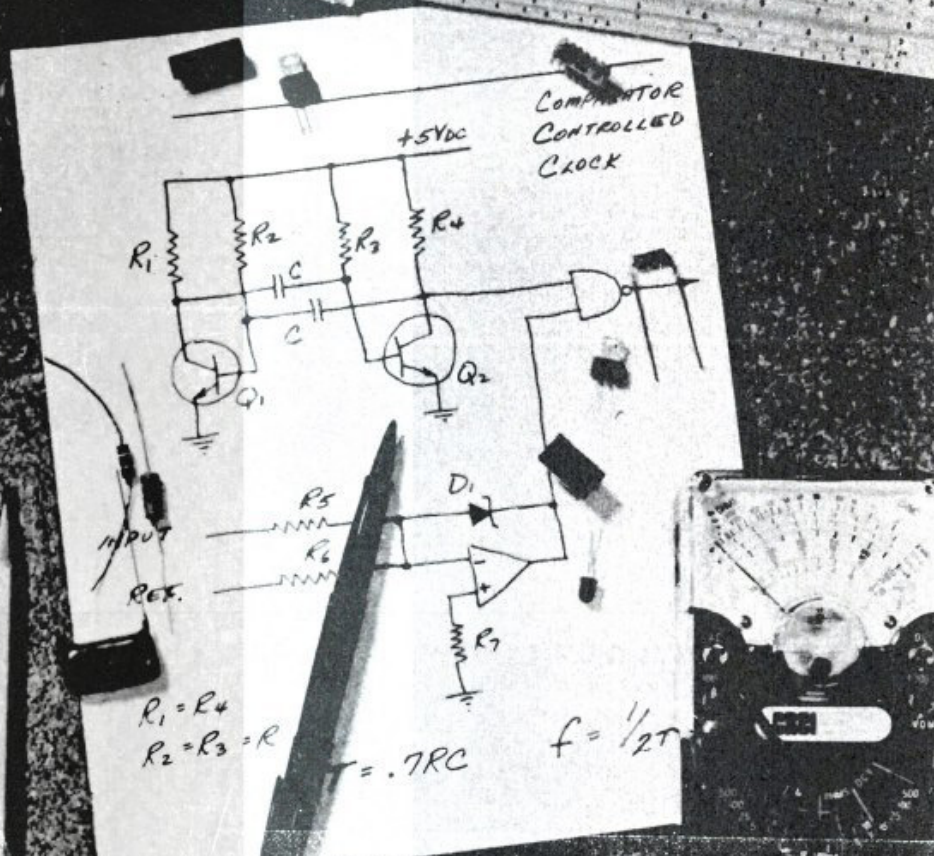
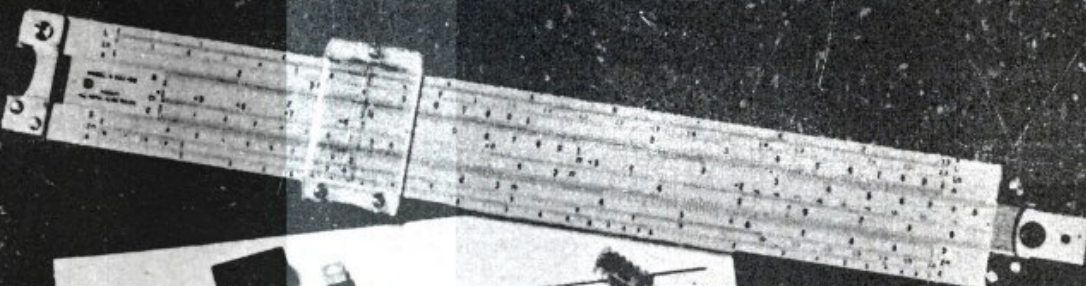
único a menudo requiere ingenio para sortear limitaciones materiales. El DIY, en última instancia, es una filosofía que empodera y reivindica que la creación puede nacer de las propias manos, ya sea por necesidad, por deseo o por la combinación de ambas.

Hainbach se ha erigido como el paradigma contemporáneo de la revaluación creativa. Su trabajo se fundamenta en el rescate y reacondicionamiento de material desfasado, dándole una nueva vida a máquinas y herramientas que, en su origen, fueron diseñadas para menesteres totalmente ajenos al ámbito sonoro.

Sin embargo, sería reduccionista definir su labor únicamente por esta poética de lo obsoleto. Hainbach es, ante todo, un investigador metódico y un tecnólogo de visión amplia. Su dominio, que abarca desde la ingeniería de la era analógica hasta las posibilidades más avanzadas de la síntesis modular actual, es posiblemente uno de los más completos y visionarios de nuestro tiempo. Esta rara combinación de arqueólogo tecnológico y pionero vanguardista, es la clave de su influencia y explica la extensa legión de seguidores que devoran ávidamente cada uno de sus tutoriales y publicaciones.

Desde su canal de YouTube, ha construido toda una filosofía de trabajo. Exhibe con didáctica pasión tanto utilidades prácticas para sacar el máximo rédito a un sinfín de herramientas, muchas de ellas deliberadamente poco ortodoxas, como revisiones exhaustivas de sintetizadores, micrófonos o módulos de efectos, ya sean novedades del mercado o joyas redescubiertas. Su legado es, por tanto, doble, ya que democratiza el conocimiento técnico profundo y, al mismo tiempo, inspira una ética creativa donde los límites los define la imaginación, no el catálogo de productos.

HP 8012B PULSE GENERATOR





La creatividad artesanal de Hainbach encuentra sus raíces más profundas en la era primaria de la música concreta, específicamente en los revolucionarios ensayos del compositor y teórico francés Pierre Schaeffer. De hecho, técnicas fundamentales en el trabajo de Hainbach, como la manipulación de cintas magnéticas, el cut-up y la creación de loops físicos, surgieron directamente del laboratorio de este pionero a mediados del siglo XX. Schaeffer proponía una escucha reducida, despojando al sonido de su origen para considerarlo un objeto autónomo, un principio que resue-

na en la manera en que Hainbach aborda cualquier fuente sonora.

Sin embargo, el tiempo y la tecnología han avanzado de manera vertiginosa, y los herederos actuales de estos pioneros, como es el caso de Hainbach han transformado aquel riguroso marco teórico en algo más orgánico e intuitivo. Su ingenio se ha agudizado en el dominio técnico y en una liberación conceptual. Mientras los primeros experimentos partían de postulados casi científicos, muchos artistas contemporáneos han trascendido la pura teoría para crear entornos sonoros propios, personales y

definidos por una sensibilidad única. En el caso de Hainbach, esta herencia se vive como una práctica viva y artesanal, con una curiosidad que mezcla el fetichismo por la tecnología obsoleta con la inmediatez de la experimentación digital. Su taller es un lugar donde las razones teóricas ceden paso a la exploración táctil, el accidente controlado y la poética del fallo.

El siglo XX asistió a una transformación radical de la música, una revolución impulsada por la electricidad. Esta fuerza permitió la creación de herramientas completamente nuevas como generadores

de ondas, magnetófonos o mezcladores, lo que a su vez permitió el nacimiento de géneros y de innumerables técnicas de composición.

En este contexto, a mediados del siglo XX, surgieron los primeros laboratorios de electroacústica, templos donde científicos y artistas colaboraban para descifrar el nuevo lenguaje sonoro. Un hito fundamental fue el laboratorio construido por el matrimonio Louis y Bebe Barron en 1948. Se trataba de un taller donde, partiendo de las bases teóricas establecidas por la música concreta de Pierre Schaeffer, decidieron profundizar de

manera casi obsesiva en las fuentes de sonido puramente electrónico y en las posibilidades de la cinta magnética. Este soporte se reveló como el medio idóneo para sus experimentos. La manipulación física del magnetófono les permitió desarrollar un conjunto de técnicas que, aunque hoy nos parecen básicas, eran entonces profundamente revolucionarias, como la reproducción aleatoria de fragmentos de grabación, cortados y pegados manualmente, o la combinación de loops de diferente longitud y el cambio de sentido de la reproducción, que invertía el ataque y la decadencia natural de cualquier sonido.

Estas prácticas constituyeron los primeros y decisivos experimentos de lo que se conocería como música acusmática. Esta nueva forma de creación partía de la postproducción como acto compositivo primario. Implicaba grabar señales o sonidos procedentes de cualquier fuente, acústica o electrónica, para luego, en la mesa de montaje y con los magnetófonos, ser cortados, distorsionados, superpuestos y transformados, hasta otorgarles un sentido estético completamente diferente al original. La composición ya no ocurría principalmente en la partitura o en la interpretación en tiempo real, sino en el

espacio de edición, donde el sonido, convertido en un objeto físico y maleable, podía ser esculpido en el tiempo. Este legado de experimentación artesanal con la tecnología disponible es el mismo espíritu que, décadas después, alimenta la práctica de creadores como Hainbach.

Antes de cualquier sintetizador modular o software complejo, el primer y más fundamental instrumento electrónico en la práctica de Hainbach fue la radio. En la Alemania de su juventud, aún era posible sintonizar las evocadoras señales Europa en el extremo más bajo de la banda UKW

(FM). Esas frecuencias moduladas emitían un zumbido atmosférico, interferencias que, para un oído creativo, sonaban de una belleza extraña e hipnótica. Lamentablemente, ese paisaje radiofónico específico ha desaparecido, silenciado por el avance digital. Para Stefan, sin embargo, aquel dial se convirtió en su primer sintetizador mucho antes de que pudiera permitirse un instrumento. Según sus propias palabras, las frecuencias de radio siguen siendo un sonido único e irreproducible, especialmente cuando se capturan y se reinterpretan a través de un filtro particular como el del Casio SK-1.

Este pequeño teclado, fabricado a mediados de los años ochenta, se erige como un ícono de la filosofía DIY. De serie, ofrece unos sonidos preestablecidos que, aunque entrañables, son limitados. Su verdadero poder, y la razón por la que Hainbach y muchos otros lo veneran, reside en su capacidad de muestreo. Con un micrófono integrado rudimentario, el SK-1 permite grabar cualquier sonido durante unos escasos segundos y mapearlo a sus teclas. Esta función lo transforma en una herramienta polivalente, en la que perfectamente se puede reutilizar, adaptar y transformar cada fragmento sonoro.

El siguiente salto en su evolución creativa exigía un nuevo tipo de dispositivo, una herramienta que le permitiera procesar, editar y reestructurar las secuencias y registros sonoros. Esta herramienta fue Cool Edit 96, uno de los primeros editores de audio digital accesibles. Para Stefan, este software fue un laboratorio virtual que le permitía modificar y ajustar cada grabación con una precisión antes impensable, pero, lo más importante, abrió ante sus ojos un universo de posibilidades sonoras infinitas donde podía curiosear, desmontar y reconstruir el sonido a nivel microscópico.



En este entorno digital descubrió el concepto y el potencial de los sintetizadores como principios de generación y modificación de onda. Esta revelación impulsó su deseo de comprender la teoría subyacente, lo que lo llevó a profundizar en el estudio de todo tipo de síntesis (substractiva, aditiva, FM, granular) durante su etapa universitaria en musicología.

Esta formación es crucial para disipar un malentendido común. Muchos podrían percibir a Hainbach como un artista que solo se dedica a la manipulación de máquinas analógicas extrañas. Sin embargo,

su campo de trabajo es deliberadamente extenso, y el software constituye una parte fundamental de su arsenal. Su filosofía es pragmática y orientada a los resultados. De hecho, en su flujo de trabajo actual, suele preferir utilizar estaciones de trabajo de audio digital (DAW) más como procesadores avanzados que como motores de síntesis primaria. Captura texturas y comportamientos únicos de sus instrumentos hardware, para luego destilarlos y transformarlos digitalmente. Es en esta fase donde emplea plugins como Destroy FX o el poderoso sintetizador granular Crusher-X, utilizándolos

ROHDE & SCHWARZ

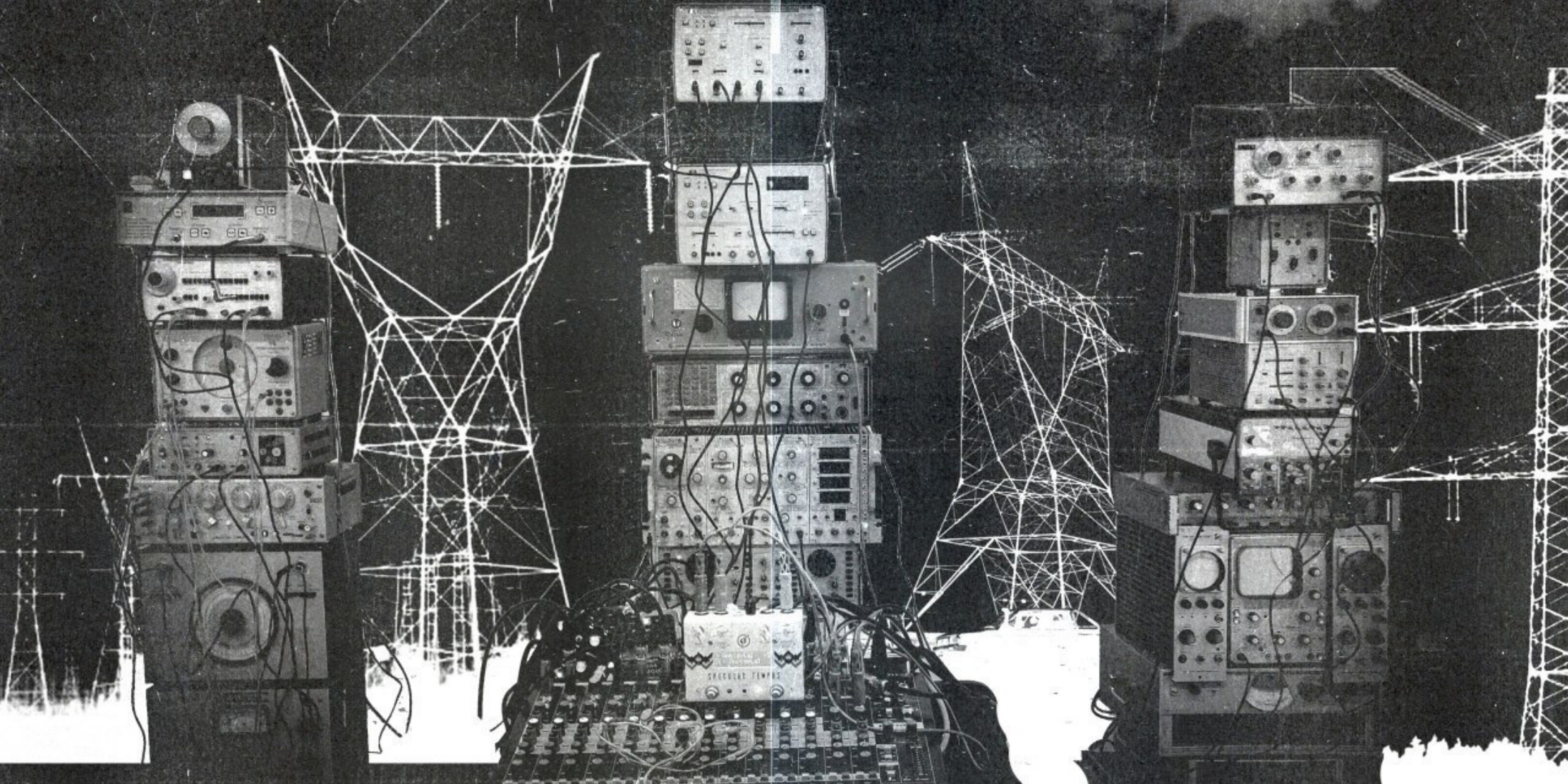
RC-GENERATOR SRN (BN 4084)



para mezclar y fundir fuentes acústicas con sonidos electrónicos.

El universo sonoro de Hainbach se nutre de un arqueología tecnológica constante. Más allá de las señales de radio, su práctica se expande hacia el aprovechamiento de artefactos obsoletos como antiguos reproductores de cinta, cintas magnéticas y el bricolaje de circuitería. Sin embargo, en la fase de postproducción otorga a cada grabación en bruto una finalidad estética específica. Asimismo, puede sintetizar y enriquecer un fragmento con el modular o el clásico Roland Juno-60, o puede optar por respetar

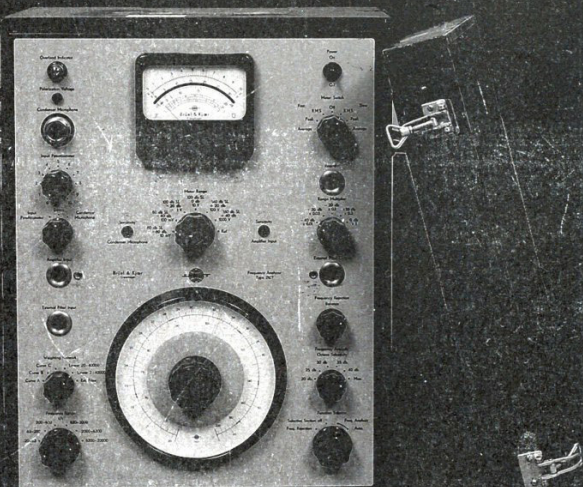
la naturaleza esencial del sonido original. En estos casos, el tratamiento se limita quizás a una simple transferencia o procesamiento mediante una cinta magnetofónica.





call
now

new
Brühl & Kjaer
Frequency
Analyser



Bajo el seudónimo de Hainbach, Stefan Paul Goetsch hizo su debut discográfico en el año 2012 con el álbum *As Sparks Fly Upward*. Este trabajo inaugural funcionó como un mapa inicial de sus vastos intereses sonoros, un territorio donde se apreciaban múltiples influencias. Tracks como *Our Playground* evidenciaban una experimentación libre y abierta que evocaban la obra de artistas como el alemán Sascha Ring (*Apparat*). Sin embargo, con la perspectiva que da el tiempo, el propio artista reconocería que, al publicar *As Sparks Fly Upward*, aún no había cristalizado la esencia de su pro-

yecto. En aquel momento, Hainbach era más un nombre en busca de una identidad que una propuesta artística completamente definida.

Aunque en aquella etapa aún incorporaba la voz en sus actuaciones en directo, sus producciones ya dejaban entrever con claridad su lado experimental y una creciente obsesión por la investigación con sintetizadores modulares. En sus primeros álbumes su set solía estar formado por algunos módulos de Euro-rack, también solía incluir Aalto de Madrona Labs, una XOXBOX, y los sintes Juno60 y SH02. Un setup coherente y potente, pero también

bastante normal dentro del canon de la electrónica de vanguardia de la época, sobre todo si se compara con la interminable lista de equipos, generadores y artefactos que utilizaría en años posteriores.

As Sparks Fly Upward es un lanzamiento de una variedad notable, especialmente cuando se contrasta con la estética más focalizada de sus discos recientes. Esta diversidad, lejos de ser accidental, es un indicio temprano de una característica fundamental de su carrera, ya que Hainbach no concibe la música como un fin en sí mismo, sino como un elemento vivo que interactúa

con otras disciplinas.

Buena parte de su producción tiene un origen escénico. Varias pistas del álbum son, en realidad, versiones de canciones acústicas creadas originalmente para obras de teatro, una práctica que mantiene desde hace más de una década. En estos proyectos, su rol trasciende el de compositor para convertirse en diseñador sonoro integral, trabajando en simbiosis con orquestas, robots, elementos de arquitectura y actores, creando experiencias inmersivas donde el sonido modela el espacio y la narrativa.

Este enfoque colaborativo se extiende a otras esferas. Una parte significativa de su obra se ha creado como banda sonora para proyectos audiovisuales, a menudo en colaboración con Orca (Mikael T. Peterson), un artista visual que ha diseñado algunas de las portadas más icónicas de sus discos, cerrando así un círculo perfecto entre lo sonoro y lo visual.

Su campo de acción incluso abarca la composición para cine, donde demuestra una versatilidad extraordinaria, desde proveer música en vivo para películas mudas hasta crear atmósferas para producciones con temáticas

más lascivias, como el cine para adultos.

La versatilidad de Hainbach como compositor para medios quedó demostrada en 2007 cuando creó la banda sonora para el documental *Bruderkrieg*. Se trataba de música experimental destinada a una conmemoración histórica tan delicada como los 150 años de la guerra austro-prusiana en Baviera. En este proyecto, los directores optaron por una solución híbrida, así que seleccionaron primero temas del catálogo de Hainbach y luego le encargaron componer música de unión y transición, así como el tratamiento de graba-

ciones de campo, para tejer un tapiz sonoro coherente.

Este caso ilustra una de las ventajas de componer para documentales, como es la posibilidad de recontextualizar pistas que no fueron concebidas originalmente como banda sonora, algo especialmente útil en producciones donde el lenguaje verbal es escaso y la carga narrativa recae en la imagen y el sonido. No obstante, en otras ocasiones, el proceso exige crear la música desde cero, sin ningún material preexistente de apoyo.

La inspiración surge de la inmersión en el ma-

terial. Al leer el guión u observar las escenas, rápidamente identifica el lugar emocional y narrativo que la música debe ocupar, definiendo al instante el tipo de texturas, dinámicas y atmósferas requeridas. En este diálogo, el director se convierte en su principal apoyo y contrapunto, proporcionando el contexto que completa y enfoca la respuesta musical inmediata de Stefan. Es un proceso de traducción sensorial ágil y colaborativo.

En marcado contraste, su trabajo para el teatro activa un conjunto de estímulos completamente diferentes y más táctiles. Stefan vibra

con el diseño de vestuario, ya que la interacción con los actores, su presencia física y cómo están vestidos se convierten en inputs sensoriales decisivos que influyen directamente en la música que crea para cada personaje. Esta inmersión total en el artefacto teatral le ha permitido acumular una experiencia vastísima, habiendo participado en la composición o interpretación en vivo de la música para aproximadamente 70 obras. Cada disciplina, ya sea el cine documental o la escena teatral, activa en él un mecanismo creativo distinto pero complementario, demostrando que su verda-

dero instrumento es la capacidad de escuchar y responder, con sensibilidad de investigador, a las necesidades únicas de cada contexto narrativo.

La creatividad artesana de Hainbach tiene mucho que ver con los primeros brotes de la música electrónica que emergieron gracias a la música concreta y a la incorporación de sonido eléctrico en las composiciones. La música electroacústica no tiene límites, aunque a la vista nos parezca que las técnicas son rudimentarias, es una metodología con infinitas posibilidades.

Join "THE TROUBLESHOOTERS"



HAMEG HZ64

Hainbach crea un entorno de trabajo diferente para cada álbum, con un enfoque conceptual distinto. Lejos de seguir una fórmula, sus proyectos oscilan entre discos de sobremesa y productos de estudio complejos, siempre determinados por lo que experimenta y siente en el momento creativo. Esta metodología hace de su discografía un mapa de estados de ánimo, encargos y experimentos, donde la técnica siempre está al servicio de una idea central.

Gestures es quizá el ejemplo más visceral. Grabado pocos meses después de la muerte de su padre, en su antigua

casa familiar y en apenas unos días, el álbum respira la sensación palpable de pérdida y abandono. Es música como catarsis, donde el espacio vacío y la memoria se convierten en las principales influencias creativas.

Violin Forms, en cambio, surge de un encargo específico, como dos piezas extensas creadas para una coreografía de danza. Sin embargo, Hainbach lo convirtió también en un experimento personal y un pequeño homenaje a la música procesual de Steve Reich, explorando la fase y la repetición a través del violín.

El caso de Codex ilustra su capacidad para subvertir un encargo comercial. Cuando YouTube le contrató para componer música para su biblioteca de audio, le otorgaron libertad total. Su respuesta fue adquirir el tema Halloween y grabar en apenas cinco días una banda sonora de terror al estilo Giallo, demostrando que incluso dentro de un marco institucional puede surgir la creatividad más personal y lúdica.

Sense tuvo su origen en la colaboración y la lutería digital, ya que nació de la experimentación con un instrumento único diseña-

do por su amigo Wouter Jaspers, probando los límites de un nuevo artefacto sonoro.

Más allá de los álbumes, su espíritu comunitario se manifiesta en proyectos como Isolation Loops. Durante el confinamiento de 2020, en lugar de publicar un disco, creó y regaló una extensa biblioteca de muestras para que cualquiera pudiera tener material con el que jugar y crear, transformando un momento de aislamiento global en un acto de generosidad creativa.

Finalmente, Landfill Totems representa la culminación de su faceta más escultórica y

oscura. El álbum está diseñado en torno a enormes estatuas construidas con equipos obsoletos de test y medición, que no solo son el símbolo del proyecto, sino también sus fuentes sonoras. Es su trabajo más conceptual, donde el objeto, su historia y su decadencia se funden en la música.

Vivimos en una era fascinante y plural. Es, sin duda, la era del resurgimiento modular y del directo analógico, donde la materialidad de los circuitos y la improvisación en tiempo real son celebradas como antídotos a lo digital. Pero es también la era de algo más profundo y complejo, como

la cultura del instrumento propio. Artistas de todo el mundo no solo utilizan equipos, sino que los construyen, ya sean electrónicos o acústicos, y los combinan de maneras originales para elaborar texturas únicas. Lo paradójico y hermoso es que, a menudo, estas texturas son engendradas con equipos desfasados o tecnologías reinterpretadas, logrando que algo antiguo nos suene radicalmente nuevo y vital.

En este contexto, muchos productores han optado por abandonar el software como soporte principal, tanto en composición como en vivo, buscando una pre-

sencia más física y un flujo de trabajo menos dependiente de la computación. Sin embargo, Hainbach nunca ha creído en los purismos tecnológicos. Para él, lo crucial no es el medio, sino la intención y el resultado. Por eso, mientras cultiva con devoción lo analógico, también explora sin prejuicios las posibilidades de dispositivos modernos como el iPad, utilizándolo para nuevos e interesantes procesos de composición que serían difíciles o imposibles en el dominio puramente analógico.

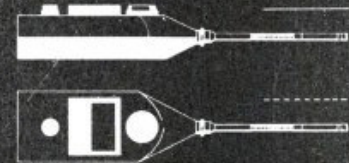
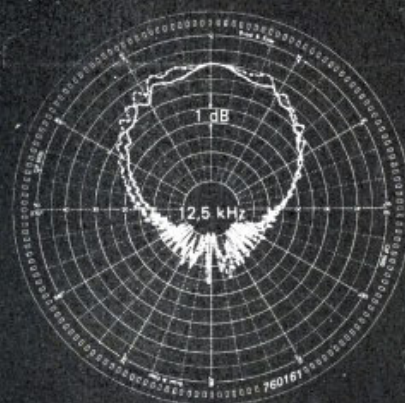
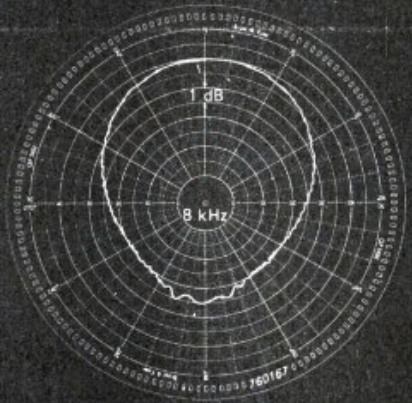
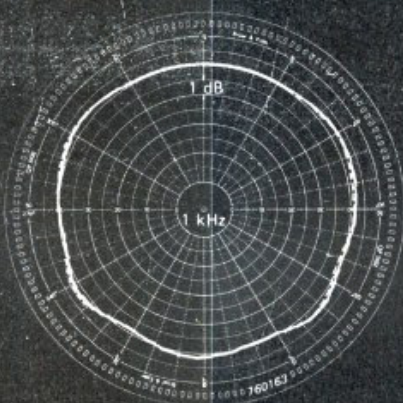
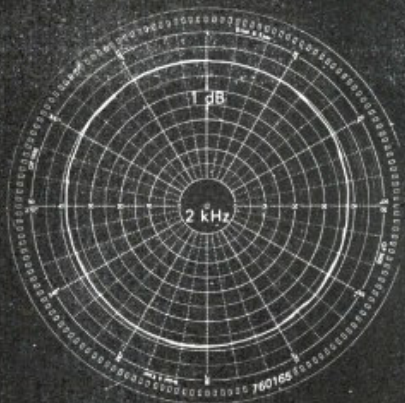
Su relación con el software va mucho más allá del uso ocasional. Debemos entender que su la-

bor en este campo tiene una doble dimensión. No solo es un usuario sofisticado, sino que colabora activamente con diferentes empresas para el desarrollo de aplicaciones, plugins e instrumentos virtuales. En estos proyectos, aporta su mirada única de investigador sonoro, asegurándose de que las herramientas digitales capturen la esencia y la filosofía de su trabajo con hardware.

Un ejemplo emblemático es su colaboración con sonicLAB para diseñar Fundamental, un oscilador virtual que, en sus propias palabras, "toma las señales del pasado para crear algo completamente moder-

no". Este sintetizador está pensado para el estudio, pero su visión pragmática también lo ha llevado a trabajar en el desarrollo de aplicaciones diseñadas específicamente para su utilización en vivo.

PRECISION SOUND LEVEL METER TYPE 2203





HEATHKIT®



HEATH COMPANY • BENTON HARBOR, MICHIGAN

El estudio de Hainbach es como el universo, está siempre en constante expansión. Pero esta expansión es física pero sobre todo conceptual y metodológica. A diferencia de muchos productores que encuentran una fórmula y la perfeccionan, Stefan concibe cada álbum como un territorio nuevo que exige sus propias leyes de exploración.

Un nuevo proyecto no es solo una cuestión de diseño sonoro, armonía o ritmo, un nuevo proyecto implica una condición extra fundamental, como es la incorporación y experimentación con máquinas y dispositivos nunca utilizados antes, o la

reinención radical de los conocidos. Muchos de estos aparatos fueron diseñados para laboratorios, talleres de reparación o contextos industriales, y nunca para la creación musical. Parte de su ingenio consiste en optimizarlos y reinterpretarlos, integrándolos en un entorno sonoro para el que no fueron concebidos.

Aunque la figura pública de Hainbach se construya sobre una fascinante arquitectura de hardware analógico, sería un error reducir su labor a lo puramente material. Su práctica como productor es profundamente híbrida y está íntimamen-

te unida al software. La diferencia crucial no radica en si lo usa, sino en cómo lo hace, estableciendo un modus operandi que lo distingue notablemente.

Como muchos productores contemporáneos, Hainbach utiliza herramientas digitales estándar. Ableton Live es su centro de operaciones digital, la estación de trabajo donde orquesta y procesa las capturas de su universo analógico. Herramientas especializadas como iZotope RX son para él "plugins esenciales" que le han salvado y rescatado innumerables grabaciones de campo o tomas imperfectas, permitiéndole aprovechar lo

que otros descartarían.

Sin embargo, aquí es donde su camino se separa del resto de mortales. La mayor parte de los plugins que emplea no son productos comerciales comprados, sino herramientas de creación propia. Extiende su ética DIY y su curiosidad de investigador también al dominio digital. Diseña, modifica o colabora en el desarrollo de sus propios instrumentos y efectos virtuales, adaptándolos a las necesidades específicas de su sonido y su flujo de trabajo. Su relación con el software completa el círculo de su filosofía. Si en el mundo analógico rein-

terpreta máquinas obsoletas para fines musicales, en el digital construye sus propios dispositivos virtuales con un propósito igualmente personal.

La colaboración de Hainbach con la empresa AudioThing es un ejemplo paradigmático de cómo traslada su obsesión por la tecnología obsoleta y su reinterpretación al ámbito del software. En estos proyectos actúa como un puente conceptual entre el patrimonio sonoro material y la producción musical contemporánea.

Con Wires, Hainbach participó en la recreación digital de una

grabadora de cinta soviética de los años 70, originalmente fabricada para uso militar. Este dispositivo fue redescubierto por músicos que ignoraron su propósito original y aprovecharon sus imperfecciones y limitaciones para convertirlo en un dispositivo de sonido lo-fi por excelencia.

En la misma línea, con Motor, Hainbach ayudó a desarrollar un plugin inspirado en otra herramienta clásica. The Crystal Palace es una máquina construida por Dave Young para la BBC. Este dispositivo era esencialmente una rueda de filtros que giraba de forma mecánica

para crear efectos de phasing y modulación.

El trabajo de Hainbach en el desarrollo de software alcanza una de sus expresiones más coherentes en los plugins inspirados directamente en sus propios proyectos fonográficos. El más icónico de ellos es, sin duda, Spitfire Audio Landfill Totems. Este plugin es la traducción digital y el archivo sonoro vivo del álbum homónimo. Construido a partir de las mismas muestras y procesos generados con los equipos de test y medición obsoletos que dieron vida al disco, el plugin se lanzó de manera simultánea al álbum, ofreciendo a

los usuarios una inmersión directa en su universo sonoro con una gran variedad de sonidos electrónicos, texturas, pulsos rítmicos y loops.

Este proceso de traslación del hardware físico al software no es único. Un camino paralelo lo representa Fundamental, otro plugin desarrollado en colaboración con sonicLAB y que también estuvo inspirado en los equipos de test utilizados para Landfill Totems. En este proyecto, Hainbach colaboró estrechamente con el desarrollador Sinan Bökesoy.

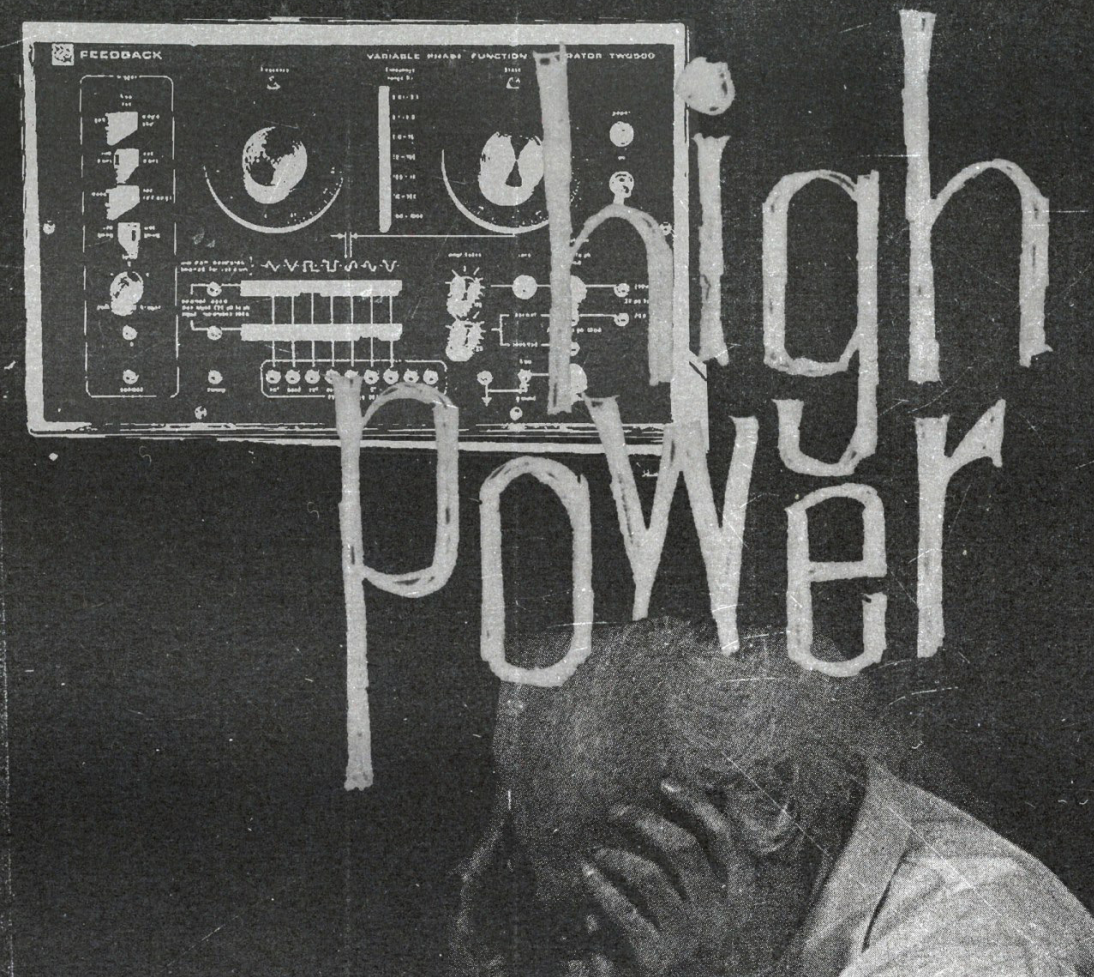
Gauss Field Looper es una aplicación para

iOS co-diseñada por Bram Bos, el innovador creador tras las populares aplicaciones de Ruismaker, y por el propio Hainbach. Es una recreación digital de un bucle en cinta optimizado exclusivamente para dispositivos móviles de Apple.

Las cajas de ritmo llegaron relativamente tarde al flujo de trabajo de Hainbach. Durante años prefirió programar y sintetizar sus propios sonidos de batería desde cero, un método que revela su deseo de control absoluto sobre cada textura y su resistencia a depender de soluciones prefabricadas.

La primera caja de ritmos que adoptó fue la Metasonix D-1000. Esta rareza, construida con válvulas de vacío, es primitiva en su diseño y operación, pero sorprendentemente efectiva por la calidez, distorsión y carácter análogo único que imprime. De hecho, sigue siendo un elemento fiable en sus producciones hasta hoy.

Desde ese primer encuentro, su colección se ha expandido para incluir una variedad cuidadosamente seleccionada de máquinas rítmicas, cada una con una personalidad distintiva. Destacan una Roland TR-606 modificada y la poderosa y



modular Soma Laboratory Pulsar-23. Esta última, aunque técnicamente es una caja de ritmos, Hainbach raramente la emplea para crear patrones tradicionales. En su lugar, la explota como una plataforma de diseño sonoro y una fuente de texturas complejas. La Pulsar-23, con su arquitectura abierta, se convierte así en un laboratorio de posibilidades sonoras.

En cuanto a los sintetizadores, su favorito sigue siendo el Roland Juno-60, con el cual puede añadir una sutil profundidad a las pistas. Entre sus sintetizadores menos comunes se encuentra el Maes-

tro, un instrumento de fabricación soviética, aunque también destaca el Ensoniq Fizmo, que conserva por las texturas tan especiales que producen. Emparejar sintetizadores por nacionalidad también es algo que le resulta divertido: por ejemplo, tiene un rincón soviético y uno italiano, ambos utilizados para tipos de música muy diferentes.

Hainbach comenzó a utilizar sistemas modulares analógicos en 2011, empleándolos tanto en conciertos en directo como en composiciones para teatro. Desde entonces, han sido una herramienta fundamental en su proceso creativo.

En su estudio conviven varios sistemas. Dentro del formato Eurorack, utiliza módulos como el Morphagene (un sampler granular y de microcortes), el Panharmonium (un resintetizador espectral) y diversos módulos de ADDAC System. También emplea módulos de la marca XAOC Devices, en particular aquellos integrados en su Binary Subsystem, un enfoque de síntesis basado en lógica binaria y ondas digitales. Para la generación de tonos complejos, recurre a osciladores como el Polygogo, conocido por sus formas de onda geométricas y multifásicas.

Más allá del Eurorack, trabaja con otros sis-

temas modulares analógicos. En Serge, un sistema de síntesis de panel de circuito impreso, utiliza configuraciones de Random Source, especializadas en sonidos aleatorios y generativos. También dedica tiempo a los sintetizadores de madera de Ciat-Lonbarde, creados por Peter Blasser. Estos instrumentos, con interfaces basadas en contactos táctiles y circuitos simples, requieren una técnica de interpretación particular. Hainbach ha invertido años en dominar su lógica única, que prioriza la interacción física y la improvisación sobre la programación precisa.

Los módulos y procesadores de efectos son esenciales en el proceso de diseño sonoro de Hainbach. Entre sus procesadores multiefectos, destaca el uso de varias unidades de Alesis, como el Quadraverb, el Wedge y el Ineko, ideales para enfatizar y aportar espacio a sus pistas. Con el Eventide H3000 mantiene una relación de exploración continua. Reconoce que es una máquina de enormes posibilidades ilimitadas y que todavía puede sacarle mucho más rendimiento porque la profundidad y el sonido que consigue esta máquina es ilimitado. Con los delays utiliza la mítica Roland Space

Echo, convertida en una herramienta esencial, y también un Soviet Wire Recorder.

La colección de dispositivos y pedales de Hainbach es tan extensa que lo mencionado hasta ahora representa solo una ínfima parte de su equipo. Enumerar todos los pedales que posee y utiliza ocuparía una gran extensión de páginas, ya que constantemente incorpora unidades de marcas como Chase Bliss, Alexander, AC Noises, Hologram Electronics y muchas otras. Trabajar con pedales resulta divertido y cómodo de manejar, ya que le

permiten modificar y procesar el sonido de forma rápida e intuitiva, conectando y desconectando efectos según las necesidades de cada proyecto.

En su estudio podemos encontrar una gran variedad de pedales, entre los que destacan numerosos phasers. Tiene desde modelos clásicos como el Small Stone, Bad Stone, Morley, Schulte o MuTron, hasta versiones más modernas como los de Moog. El uso que les da a estos phasers es especialmente significativo, dado que no solo los emplea como efecto de modulación convencional, sino para crear una sensación espacial profunda

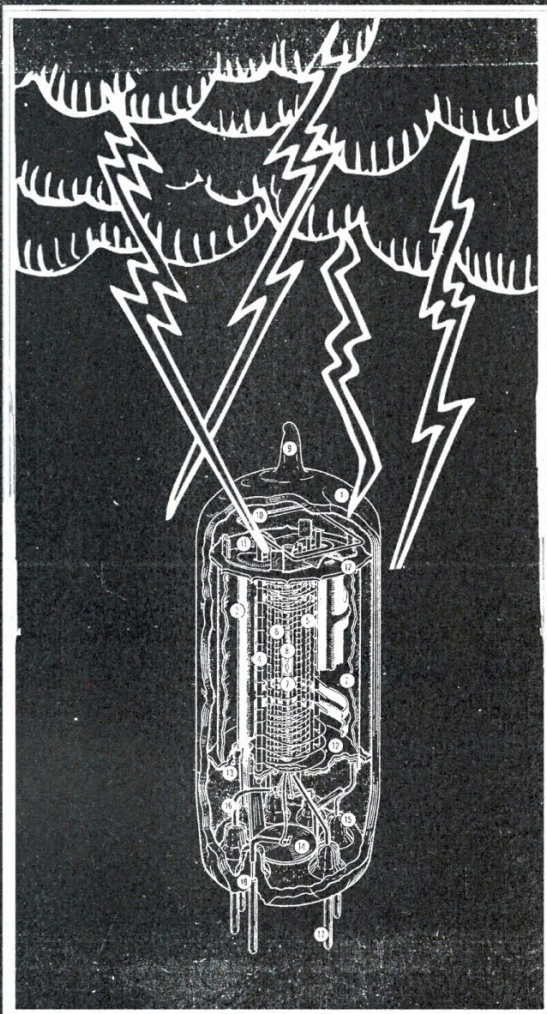
y envolvente. La experiencia al escucharlos puede llegar a recordar la sensación física de cuando, de niño, te tapabas y destapabas los oídos, ese cambio de presión y percepción que desata una respuesta sensorial inmediata y un tanto hipnótica. Este carácter táctil y orgánico es lo que busca en muchos de sus efectos, y explica por qué valora tanto el equipo que, más allá de su funcionalidad, aporta personalidad y una cualidad casi física al sonido.

Lo más singular y definitorio del estudio de Hainbach son, sin duda, los equipos de test y medición. Gran parte

de estos aparatos los encuentra dedicando tiempo a navegar de manera continuada por eBay. Su método consiste en explorar metódicamente categorías generales como equipos de laboratorio, instrumentación vintage o electrónica industrial. De este modo, tropieza con productos interesantes cuyo potencial sonoro solo él vislumbra, y a menudo aprovecha oportunidades a precios ventajosos de aparatos que otros pasan por alto. Algunos de sus hallazgos más valiosos y característicos han sido localizados con este sistema de rastreo.

Los anuncios locales

y los mercados de segunda mano en su área son otra vía fructífera. Esta aproximación le permite examinar físicamente los dispositivos antes de adquirirlos y, en ocasiones, descubrir piezas únicas que nunca aparecieron en líneas de venta globales. Además, nutre su búsqueda manteniendo conversaciones con una red de concedores y coleccionistas. Hablar regularmente con gente como Dennis Verschoor, del Waveform Research Center, o con el compositor DAC Crowell, le sirve como un sistema de alerta. A menudo le comentan o recomiendan instrumentos interesantes que han visto, conocen o incluso poseen.



power

t
u
b
e
s

Los equipos de test representan ciencia pura aplicada al sonido. Hainbach se centra en rescatar material barato y tecnológicamente obsoleto, fabricado principalmente entre los años 50 y 70. Estas piezas son frecuentemente desechos de laboratorios de física, universidades, agencias espaciales o incluso aceleradores de partículas, lugares donde se utilizaron para medir y analizar fenómenos electromagnéticos o vibratorios con una precisión extrema.

Se trata de herramientas analógicas increíblemente afinadas, diseñadas para mirar y escuchar el sonido en

su forma más científica, para visualizar el movimiento de los electrones en un osciloscopio, medir frecuencias específicas o capturar las vibraciones de estructuras como cohetes al despegar. Con el tiempo, casi todas han sido sustituidas por tecnología digital más precisa y eficiente, quedando relegadas al olvido.

El proceso creativo con ellas consiste en sobrecargar sus circuitos con pulsos y señales musicales de alta ganancia. Al forzar estos instrumentos de medición a procesar señales para las que no fueron concebidos, se generan fantásticas distorsio-

nes, saturación impredecible y sonidos inauditos, texturas que encuentran muy poco paralelo en el mundo de la grabación musical convencional. Sin embargo, trabajar con estos equipos conlleva grandes inconvenientes prácticos. Suelen ser máquinas enormes y pesadas, construidas con componentes antiguos que se desgastan o rompen con facilidad. Además, operan a veces con voltajes peligrosos y conexiones no aisladas, por lo que, si no se toman precauciones extremas, pueden dañar seriamente o freír el equipo de audio habitual conectado a ellas.

Las grabaciones de campo constituyen un recurso fundamental en los trabajos de Hainbach. Su aproximación a esta práctica es diversa y se adapta al momento. A veces se reduce al gesto sencillo de dejar abierta la ventana de su estudio en Neukölln para capturar la atmósfera sonora del distrito. Otras veces, implica salidas específicas con equipo dedicado, como su pequeño carrito Nagra SN, un grabador de cinta portátil profesional apreciado por su fidelidad y robustez.

El resultado de grabar sonidos naturales o ambientes en formato de cinta magnética es

especialmente valorado por la textura cálida, granular y ligeramente inestable que impregna a las grabaciones. Esta capa analógica de carácter añade una dimensión orgánica y nostálgica que enriquece profundamente sus paisajes sonoros.

Este interés por el registro ambiental también se traduce al ámbito digital. Hainbach ha co-desarrollado Gauss Field Looper, una aplicación para iOS diseñada para manipular y modular samples en tiempo real. En este proyecto colaboró con Bram Bos, reconocido como una leyenda en el desarrollo de DSP (Procesamiento Digital

de Señales). La repercusión de Gauss Field Looper ha sido duradera y muchos músicos y productores siguen descubriendo y adoptando esta aplicación años después de su lanzamiento.

Las bobinas y las cintas magnéticas son soportes históricos que se han utilizado tradicionalmente para añadir calidez, compresión analógica y otras cualidades a los registros sonoros. En el caso de Hainbach, sin embargo, su utilización va más allá de lo puramente técnico o estético y se convierte en una práctica singular y conceptual, distinta a la de la mayoría de produc-

tores o ingenieros de sonido.

Stefan inició su recorrido en este formato con una Nagra III, considerada por él la más atractiva de las grabadoras Nagra, aunque también valora la Nagra II, que funciona con válvulas de vacío. La Nagra III fue durante un tiempo su grabadora de referencia, la que utilizaba para todo tipo de registros. De hecho, llegó a tener una banda a la que bautizó con el nombre del inventor de estas máquinas, Kudelski. Sin embargo, posteriormente, le regalaron una Telefunken M15, una grabadora de bobina abierta de estu-

dio profesional que se convirtió en su grabadora maestra.

Hainbach ha cultivado un interés particular por el formato cassette y microcassette, llegando a poseer una infinidad de pequeñas grabadoras portátiles de este tipo. Prueba de esto es que incluso publicó un disco en microcassette, un formato pensado originalmente para dictáfonos.

La colección de grabadoras Nagra de Hainbach se ha ampliado considerablemente. Ahora incluye modelos como la Nagra 4-L, la 4.2, la 4-S y la SNN, cada una de ellas reservada para tareas dife-

rentes, tanto en el entorno del estudio como en sus actuaciones en directo. Esta variedad le permite seleccionar la herramienta más adecuada en función de la precisión, la movilidad o el carácter sonoro que busca en cada situación. Para viajes donde el equipaje debe ser ligero y práctico, su elección recae en el Uher Report Monitor 4000, una grabadora compacta y robusta que le ofrece calidad suficiente sin la carga de un equipo más voluminoso.

También incorporó a su colección el Rytym Reporter, un clon soviético del Nagra fabricado por LOMO. Esta

máquina, menos conocida pero técnicamente interesante, ha resultado ser una adición fascinante, apreciada por ofrecer un sonido brutal, particularmente crudo y con un carácter distintivo.

Cuando su trabajo se traslada a instalaciones artísticas o proyectos de larga duración que requieren fiabilidad absoluta, como fue el caso de Destruction Loops, confía en otras máquinas. Para estas tareas utiliza hasta tres unidades de Sony 366, grabadoras a las que considera verdaderos caballos de batalla, ya que son dispositivos resistentes, funcionales y con

un sonido sólido y confiable que se adapta a procesos extensos y exigentes.

Stefan, como músico, otorga una importancia fundamental a sus instrumentos como fuentes de inspiración y colaboradores en su proceso creativo. Entre ellos destaca un piano Bösendorfer de 100 años, una pieza de calidad excepcional que encontró a bajo precio en un local que normalmente vendía pianos modernos de baja calidad. Para Stefan, este instrumento histórico es un compañero ideal para trabajar con partituras, ofreciendo una calidez y una respuesta táctil que los instrumentos

nuevos rara vez poseen. Otro instrumento que tiene muy presente es su bajo eléctrico Fender Precision Bass.

La colección de Stefan es particularmente rica en sintetizadores de válvulas de vacío de los años 50, como el Hohner Electronium y el Clavioline. Valora estos instrumentos por su sonido orgánico, absolutamente rico y bello, que utiliza tanto en directo como en el estudio. Una adquisición más reciente fue el Bergman Klavitrón, buscado por su sonido polifónico único. Tras funcionar solo 15 minutos antes de romperse, Stefan no se rindió. Lo que para otros sería una

pieza de chatarra, para él se convirtió en una oportunidad. Reacondicionó el instrumento utilizando 61 tubos de vacío extraídos de misiles soviéticos en desuso, transformándolo en una fuente de distorsión monstruosa y única, que ahora constituye el sonido principal de su primer largometraje de ficción. Esta transformación ejemplifica su creencia sobre que existe una belleza singular cuando los circuitos analógicos fallan y son re-interpretados.

Esta filosofía ya había guiado la creación de su álbum Tagwerk, grabado con un sintetizador italiano Cru-

mar DS-2 que funcionaba mal. El disco es un ejercicio de abrazar lo roto y dejar que la imperfección inspire. Grabado en un maratón de dos días, Stefan no se atrevió a apagar el sintetizador ni a abrir la ventana, por miedo a que se rompiera por completo o a que escapara el frágil estado de inspiración. De las 22 pistas grabadas en este trance, solo las que sobrevivieron formaron el álbum.

Su búsqueda sonora también abarca instrumentos de otras culturas. Atesora, por ejemplo, instrumentos japoneses como el Suiko ST-50 y el Suzuki Waraku, maravillas diseñadas

originalmente para acompañar recitales de poesía clásica en espacios íntimos, donde los instrumentos tradicionales resultaban demasiado estridentes. Su tonalidad, basada en la escala pentatónica Hirajoshi, ofrece sonidos tradicionales con una interfaz física que por sí misma invita a la composición.

La Kalimba o Mbira africana son instrumentos que han estado ocupando una parte importante en muchos de los directos de Hainbach. De hecho, estuvo trabajando en un set en el que no añadía ninguna caja de ritmos, sino que utilizaba una Kalimba de bajo fabri-

cada por su amigo Darrin de Patch Point. Suena cruda y poderosa, y puede usarse tanto para melodías como para partes de percusión y batería.

El núcleo de toda su técnica es, sin embargo, la experimentación controlada. Stefan busca sistemáticamente crear situaciones donde no conoce del todo el resultado, para mantener una alerta creativa máxima. Añadir un grado de incertidumbre hace que el acto de hacer música sea más emocionante y vivo, ya que la música nunca debería ser un territorio seguro y aburrido. Tanto si utiliza un sistema de aterrizaje de avión con

un banco de filtros diseñado por él, o como si utiliza una máquina de cinta controlada por ordenador y un reproductor de violonchelo, el trayecto está planeado y el resultado se descubre por el camino.

Su proceso de composición sigue una metodología clara pero flexible. Comienza con la intención de definir el tema o la emoción que quiere explorar. La siguiente cuestión es la disposición, seleccionar qué instrumentos, ya sean perfectos o defectuosos, pueden servir mejor a esa exploración. Luego, planifica la ruta, un mapa mental con los momentos altos y bajos, los

espacios que deben visitarse. Tras preparar el soporte de grabación, llega el momento de tomar aire y lanzarse, grabando con intensidad hasta que la sesión agote su energía. Si el resultado no es bueno, se repite, pero con un sentimiento renovado. Al día siguiente, sin embargo, Stefan reinicia por completo y borra las ideas preconcebidas. Enciende sus instrumentos de nuevo y comienza en modo abierto, negando activamente los objetivos del día anterior para disfrutar y capturar simplemente lo que ocurra, manteniendo viva la chispa del descubrimiento.

SPK at VOD Festival
by Michael Göttert



SPK at VOD Festival
by Pontus Aratoun

- Graeme Revell
- SPK
- The SPKtR

El taller de Graeme Revell en Nueva Zelanda es un espacio de orden metódico. No es el caos romantizado del artista, sino más bien un laboratorio. Las decisiones sobre el regreso de SPK se tomaron aquí, lejos de los circuitos tradicionales de la música. Este regreso no fue una reacción a una demanda del mercado ni a la presión de una discográfica, fue el resultado de un proceso de evaluación que Revell llevó a cabo de manera introspectiva y práctica después de considerar factores personales, históricos y tecnológicos antes de comprometerse a reactivar el proyecto.

La fase inicial de este regreso se materializó en dos conciertos en Europa, conciertos que no fueron anunciados como el retorno definitivo de SPK, sino que se presentaron bajo el epígrafe SchizoPhreniK. Esta elección onomástica fue el primer gesto conceptual de la reactivación. Ne/H/il, cuyo nombre real era Neil Hill, fue el cocreador de la estética sonora y filosófica de los primeros años de la banda, sin embargo, su muerte en 1984 representó para Revell el fin de una forma específica de entender el proyecto. Al recuperar ese legado, incluso en un nombre para un evento limitado, Revell

estableció después de tres décadas una continuidad. Reconoció que los fundamentos de SPK estaban inextricablemente unidos a la psique de su fundador y a las circunstancias que rodearon su origen. Los conciertos de SchizoPhreniK cumplieron una función de cierre ritualístico y de puente.

El paso siguiente fue la definición de la entidad que existiría después de ese ritual. The SPKtR es esa definición. La elección de la palabra "espectro" es operativa, ya que en el contexto escénico, un espectro es una presencia que se percibe pero cuyo origen es difícil de ubicar. Revell pla-

nea utilizar esta idea para reconfigurar la dinámica de la actuación en vivo. Su movimiento desde el centro del escenario hacia los laterales o hacia una consola de control es un cambio estratégico destinado a desplazar el foco del intérprete individual hacia el fenómeno sensorial total. El "fantasma" al que se refiere es la propia banda como ente autónomo, como una máquina de sonido e imagen donde la figura humana es un componente más, no necesariamente el principal. Esta decisión tiene implicaciones técnicas, dado que requiere un diseño de sonido espacializado, una ingeniería de ilu-



SPK at VOD Festival
by Pontus Aratoun

minación precisa y una coreografía de elementos visuales que puedan sostener la atención sin un frontman convencional.

La construcción del nuevo sonido es un ejercicio de síntesis de capas en el que Revell desglosa su método. Parte de bases rítmicas complejas, generadas a menudo con software modular virtual. Sobre estas bases, dispone texturas atmosféricas que derivan de su trabajo con bandas sonoras, utilizando bibliotecas de samples orquestales procesados. Los "breakdowns" son secciones donde la percusión se atomiza y estas texturas adquieren

protagonismo, creando un clima de suspenso o densidad. Luego, la transición hacia los "drops" es abrupta. Aquí es donde entran en juego los sintetizadores modernos como Serum y Massive X. Revell valora su capacidad para generar ondas sonoras distorsionadas, bajos con armónicos complejos y agresivos diseños de ruido que tienen una cualidad digital nítida, a diferencia de la calidez analógica de los equipos anteriores. La "ferocidad" es el resultado del contraste calculado entre la amplitud orquestal y la agresión digital pura.

La incorporación de Robert J. Revell es un elemento clave en esta arquitectura sonora. Robert no es un músico de sesión. Su formación es clásica en la guitarra, pero su experiencia práctica se desarrolló en estudios de grabación para cine, donde la precisión y la adaptabilidad son esenciales. El proceso de colaboración a distancia se ha formalizado. Utilizan plataformas de intercambio de archivos de alta resolución y sesiones de grabación en la nube. Graeme envía una pieza que puede ser un esqueleto rítmico y una sucesión de acordes o drones. Robert trabaja sobre ese material,

grabando múltiples tomas de guitarras limpias, distorsionadas y procesadas. A veces, sus líneas melódicas sugieren un cambio en la estructura, lo que lleva a Graeme a reescribir secciones de la base original. Otras veces, los riffs de Robert se convierten en el elemento matriz alrededor del cual se construye todo lo demás. Esta reciprocidad es el núcleo del nuevo método compositivo.

El componente tecnológico se extiende más allá del audio. La inmersión de Revell en la inteligencia artificial es profunda y técnica. Su interés comenzó como una exploración de las

capacidades generativas del lenguaje con GPT-2. Pronto trasladó esa exploración al ámbito visual. Ahora, genera el arte gráfico, los storyboards para los videos y las texturas de fondo para los escenarios utilizando modelos de difusión como Stable Diffusion y DALL-E, además de Midjourney. El proceso es laborioso. Los sistemas de IA comerciales tienen limitaciones éticas y de contenido incorporadas. Para producir imágenes que se alineen con la iconografía oscura y médica que siempre ha permeado a SPK, Revell debe "hackear" conceptualmente el sistema. Esto implica construir "prompts"

en capas, utilizando un lenguaje descriptivo que evite los desencadenantes de los filtros pero que, mediante la suma de detalles, obligue al algoritmo a renderizar la imagen deseada. Considera este proceso de elusión y redirección como una forma esencial de arte político en la era digital, una continuación de su antiguo trabajo con imágenes médicas perturbadoras y propaganda manipulada.

Su retiro de la composición para cine fue definitivo. La industria cinematográfica, en su opinión, se volvió más restrictiva y menos interesada en la innovación sonora. Sin

embargo, ese período de su vida fue una disciplina invaluable. Le enseñó a componer bajo presión extrema, a comunicarse con directores y editores, y a orquestar ideas complejas para una audiencia masiva. La música de The SPKtR se beneficia de esta disciplina. La estructura narrativa de una pieza de SPK ahora puede parecerse a la de un "cue" cinematográfico: introduce un tema, desarrolla tensión, llega a un clímax y proporciona una resolución. La diferencia es que la narrativa es puramente emocional y abstracta, no literal.

El libro "The Ineffable Geometry of Light" es

un proyecto independiente pero conectado en el plano intelectual. Revell aborda la escritura con la misma meticulosidad que la composición musical. La figura de Samuel Butler le sirve como un avatar para explorar la ansiedad tecnológica. Butler, en su libro "Erewhon", planteó que las máquinas desarrollarían conciencia a través de la selección natural. Revell extrapola esta idea al presente. En su análisis, la inteligencia artificial no es una herramienta neutral; es un nuevo estrato de la evolución que compete con la biológica. El formato "ficción-no-ficción" le permite saltar entre

la biografía histórica, la especulación científica y la narrativa filosófica sin las ataduras de un género puro. El libro funciona como el texto de estudio, el manifiesto teórico que sustenta las inquietudes que luego se traducen en sonido e imagen en The SPKtR.

La logística del regreso está en marcha. El agente Wade Black, de Swamp Booking, está gestionando las posibilidades para 2026. La estrategia no apunta a una gira mundial exhaustiva, sino a una serie de actuaciones estratégicas en festivales clave y en ciudades con una escena industrial y experi-

mental sólida. España es un objetivo claro debido a la conexión histórica. Revell recuerda el impacto que SPK tuvo en la movida alternativa española de los años ochenta, y valora la lealtad de ese público. Las actuaciones se diseñarán como eventos únicos, donde el componente visual generado por IA se sincronizará en tiempo real con la música, creando una experiencia inmersiva y no repetible exactamente de la misma manera.

El lanzamiento de música nueva probablemente tomará la forma de un álbum, pero Revell no descarta publicaciones en formato

EP o sencillos acompañados de piezas visuales extensas. El proceso de grabación es continuo. Las piezas se refinan constantemente, incluso después de ser publicadas, para las actuaciones en vivo. Existe la posibilidad de que el material de estudio y el material en vivo sean versiones distintas de las mismas ideas, aprovechando las posibilidades de cada medio.

La reinención de SPK como The SPKtR es, por lo tanto, un proyecto de larga duración con múltiples fases interconectadas. Es un ejercicio en la evolución de un legado. Implica la reubicación fí-

sica de Revell a Berlín para desarrollar la tecnología escénica. Requiere la mantención de una colaboración trans-pacífica con su hijo. Depende del dominio de herramientas de IA en constante cambio. Y está fundamentado en un marco filosófico elaborado en un libro. No es un revival. Es la creación de un nuevo organismo a partir del código genético del anterior, mutado por el tiempo, la tecnología y las circunstancias familiares. El espectro es una metáfora adecuada: es la aparición de algo cuyo origen está en el pasado, pero cuya sustancia está formada por las condiciones del presente. Graeme

Revell actúa como el medium, el facilitador que permite que este espectro se manifieste. Robert J. Revell es el intérprete que le da una voz musical concreta y contemporánea. Juntos trabajan en la materialización de The SPKtR, un proyecto que aspira a ser tan desconcertante y relevante en la década de 2020 como lo fue SPK en la de 1980.





• Super-Sonic
Colección
Francisco López

Super•Sonic

Colección Francisco López de Música Experimental y Audio-Arte

Situado en el edificio de Las Naves, el centro de innovación social y urbana, en Valencia, está instalada de forma permanente una de las colecciones más importantes e imponentes del mundo de material sonoro asociado a la música experimental y audio arte, propiedad de Francisco López, destacado referente en este ámbito.

Pero tenemos que rebobinar más de una década porque esta idea tomó forma primero en

otro espacio y en otra ciudad española. Primero se conoció como SONM, estuvo gestionado por Susana López (Susan Drone) y se ubicó en 2010 en el Centro Cultural Puertas de Castilla, en Murcia. En esta ciudad estuvo hasta 2021, no obstante, unos pocos años antes había mudado a otro espacio mucho más grande, como fue el Centro Párraga, situado en uno de los pabellones del antiguo Cuartel de Artillería.

En 2021, se decidió clausurar la exposición desde el Ayuntamiento de Murcia, donde curiosamente, había habido un cambio político progresista. Fue entonces, por amistad, cuando tomó el relevo al frente de esta exposición el valenciano Rubén García por la amistad y lo unido que había estado siempre a Francisco López. Se propusieron trasladarlo a Valencia, y costó bastante.

En septiembre de 2022, la exposición abandonó Murcia con destino a Valencia. Esta colección, renombrada como Super•Sonic, está compuesta por miles de cintas, vinilos y CDs fruto

de medio siglo de intercambios de Francisco López en la escena experimental global. El proceso se extendió durante dos años y fue administrativamente complejo y emocionalmente intenso.

Finalmente, a finales de 2022, todo el material físico fue trasladado a Valencia. La clave para su acogida en Las Naves fue Gilles Martin, técnico del centro y antiguo colaborador. Martin conocía el trabajo de López, anteriormente había sido el técnico de sonido en un concierto que el artista realizó en 2017 dentro de una instalación del propio gestor en ese

mismo espacio. Gilles Martin empezó a mover hilos y se firmó un primer acuerdo, que luego hubo que refrendar tras un nuevo cambio político en el consistorio valenciano. Este doble trámite pudo haber significado el fin del proyecto, pero ocurrió lo contrario; ya que a ambos lados políticos les gustó la idea.

Su traslado culminó en noviembre de 2023 con su inauguración en el centro de innovación Las Naves, un salvaguarda para una colección "de un no coleccionista", como le gusta definirse su creador.

La colección se ha instalado en cuatro anti-

guos locales de ensayo de Las Naves, adaptados para un uso multifuncional dentro del departamento de Sono·lab, el laboratorio de sonido del centro. El espacio se articula de manera precisa con una sala que funciona como biblioteca y zona de trabajo, dos salas están dedicadas a la exposición, otra alberga un almacén climatizado de acceso restringido y la última es un estudio de escucha aislado, equipado para la inmersión sonora.

La principal motivación es dar acceso y uso público a todo este tipo de material, recogiendo el espíritu fundacional de Francisco

López. El artista conceptualiza la colección como un "recurso para la historia social de la creación sonora". Su valor es doble, ya que por un lado, sirve para la investigación histórica y musicológica y por otro, es una cantera para la "recombinación" o reciclaje sonoro, una práctica inherente a la música experimental.

Para dinamizarlo, se creó Super·lab, un ciclo de conciertos mensual iniciado en febrero de 2024 por Susana López (Susan Drone), antigua responsable del archivo en Murcia y amiga personal del gestor. La programación solo se interrumpió en enero de

2025 con la exposición temporal Super·Sonic, que conmemoró el primer año de la colección en su nueva sede.

Tras la inauguración, el trabajo más ingrato y esencial es la catalogación y digitalización de un fondo ingente. La colección cuenta actualmente con obras de unos 10.000 artistas y 50.000 registros de audio, una cifra en crecimiento por las donaciones directas de otros artistas que ven en este archivo un depósito legitimador.

El principal obstáculo, además del volumen de material, fue trabajar con una base de datos detallada en un

Excel de 4.000 páginas sin orden ni concierto. Su labor, además de la organización del catálogo, se torna detectivesca, hasta el punto de descubrir números de catálogo que ni tan solo existen. Se enfrenta a una taxonomía de formatos que van del vinilo al minicd, pasando por casetes, CD-Rs y objetos conceptuales como el "C-0", un casete negro, vacío y sin etiquetar del que solo se produjeron 20 copias, obra de Francisco Felipe, miembro de la banda La Otra Cara De Un Jardín.

También abundan las microediciones únicas, copias personalizadas que artistas de todo

el mundo enviaban a Francisco López en los años 80 y 90. Ediciones de las que es imposible encontrar absolutamente nada de información. Para resolver estos enigmas, Rubén García recurre a foros especializados, al contacto directo con los sellos ya desaparecidos y a redes como Discogs, en la cual a menudo corrige o añade información sobre artistas o sellos.

La digitalización es un proceso lento y artesanal. Mientras los CDs permiten un ripping más rápido, las cintas y vinilos requieren una conversión en tiempo real, limpieza de señal y metadatos manuales. La llegada de nuevos

equipos, como una doble pletina TASCAM con salida USB, agilizará el proceso al evitar conversiones analógico-digitales intermedias, pero la tarea sigue siendo monumental. Pese a todo, hay una sorpresa positiva que desafía el pesimismo tecnológico, y es que la inmensa mayoría de los CD-Rs, de esa ola de finales de los 90 hasta el 2010, apenas están dando problemas.

Cabe añadir también que además de los soportes sonoros, la biblioteca cuenta también con más de 1000 ítems entre libros, revistas y fanzines relacionados con la estética y filosofía del sonido, estilos mu-

sicales o catálogos de exposiciones.

El proyecto avanza en dos frentes paralelos e igualmente críticos, como es la preservación material y la proyección pública. Mientras el gestor avanza en el minucioso trabajo de archivo, se desarrolla una nueva página web que sustituya a la heredada de la etapa en Murcia. El objetivo es lanzar una plataforma mejorada, con mayor accesibilidad, una navegación intuitiva y, sobre todo, con mucha más información contextual sobre los fondos. Esta digitalización del acceso es fundamental para cumplir la misión de servicio público.



La Colección Super•Sonic ha superado la amenaza de la desaparición o el ostracismo. En el espacio Sono•Lab, ha encontrado un almacén seguro y un ecosistema activo que busca cumplir y ampliar su misión original. Se ha convertido en un archivo vivo, un recurso pedagógico y un nodo de producción. Su historia reciente es un caso de estudio sobre la fragilidad de los archivos culturales no canónicos, aquellos que documentan escenas contraculturales y redes de intercambio informal. Subraya cómo su supervivencia depende a menudo de la tenacidad de individuos, de redes de amistad y de raros

momentos de consenso político que reconozcan el valor de lo marginal. Hoy, a salvo en Las Naves, su legado, además de preservar un pasado sonoro experimental, alimenta, con ese mismo material, la futura escena experimental.



Diario de...
un superviviente

Protocolos para el hambre: Apuntes del Sector 7

Un cuaderno de tapa dura, manchado de barro, grasa y algo más oscuro. Las páginas están escritas con letra cada vez más temblorosa, primero a bolígrafo, luego con carbón y finalmente con lo que parece un palo untado en tinta casera. No hay fecha. Solo el sonido de los bombardeos, cada vez más lejanos, marca el paso del tiempo.

El Agua. (La letra es firme, casi académica)

No busques pozos. Están envenenados con cal viva o con los que cayeron antes que tú. La lluvia es tu único dios, pero ha dejado de creer en esta ciudad.

El método es el siguiente:

- Toda superficie metálica inclinada y limpia, como un tejado o una chapa, es un canal.
- Toda bolsa de plástico, todo bidón hendido, es una cisterna.
- Filtra el agua con tela de ropa quemada y luego hierva, siempre hierva. El fuego te delata, pero la disentería te mata más lento. Prioriza.

Métodos alternativos:

- Los espejos de los coches siniestrados, al amanecer, acumulan rocío. Lamerlos es un ritual de media hora para una cucharada.
- La humedad de los sótanos inundados se puede chupar de las paredes con un trapo. Sabrá a moho y a orina de rata. Te dará asco, pero el asco es un lujo que murió hace tres inviernos.

La Comida. (La letra se vuelve angulosa, urgente)

- Las ratas son un banquete, pero no las caces con las manos. Fabrica una trampa con un cubo y el último resto de algo hediondo que aún te repugne. Su hígado es pura vitamina, cómelo crudo. Cocinar despide olor y el olor atrae a lo que queda.
- Los cables del teléfono, pelados, tienen un núcleo de cobre. Chuparlo calma el retorcijón del estómago y te mancha la lengua de azul. No alimenta, pero engaña a los nervios.
- Las plantas que brotan en el hormigón fracturado son casi siempre venenosas. Aprende a reconocer el musgo de los muros. Es amargo como la bilis, pero se puede masticar. Te dará cólicos. Todo te da cólicos.
- Olvídate de los animales grandes. Los perros fueron los primeros en ser atrapados. Los pájaros no vuelan sobre aquí desde hace mucho. Si ves uno, es un mal augurio, no una presa.

Los Otros. (Escrito con carbón, letra temblorosa)

- El sonido más peligroso no es el silbido de la bomba. Es un cascabel en la noche. Es una tos. Es el crujido de una tabla bajo un pie que no es el tuyo.
- La regla era cooperar o morir. Ahora, la regla es que si cooperas, mueres más lento, pero con más dolor. Nadie comparte lo que tiene porque lo que se comparte es una trampa.
- Si encuentras un cuerpo reciente no le mires la cara. Mira en sus bolsillos. Luego, fíjate en los tendones y en los músculos de muslos y brazos. La carne es carne. El hambre es hambre. El fuego es fuego. No pienses en las palabras que usabas antes. Piensa en calorías. En proteína. Tu moral es un órgano que se atrofia, como el apéndice. Extírpalo o te matará.
- He dejado marcas en las puertas de las casas que he visitado. Un círculo con una línea significa "nada útil". Un círculo negro "peligro". Un círculo negro tachado "ya no hay peligro". A veces, el peligro es una persona y en otras ocasiones se trata de dispositivos trampa, dejados intencionadamente para exterminarnos en nuestro peor momento.

Última Entrada: (Escrita con un palo manchado de un rojo oscuro y espeso)

Ya no llueve. Los espejos están rotos. Las ratas me evitan. Huelen lo que soy.

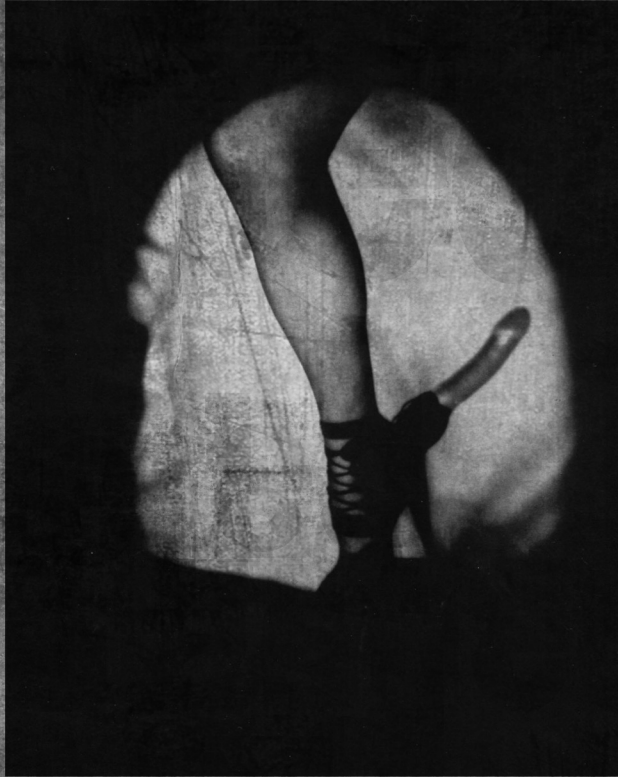
Sobrevivir no es vivir. Es ser el último parásito en un cuerpo que ya está frío. Cada día es un manual que se reescribe con lo que queda y lo que queda es menor que el día anterior.

No llega ningún tipo de ayuda, aunque la esperes. Pierde toda esperanza de que van a venir a socorrerte, no somos nada para el resto del mundo, somos basura.

Si encuentras este cuaderno, yo ya soy una de las marcas en una puerta. Un círculo negro tachado. No había nada útil. Solo esto. Las palabras son la última cosa que se come. Se mastican, se tragan, pero no alimentan. Solo dejan un sabor a tinta, a carbón y a sangre vieja.

El manual está incompleto. El último capítulo siempre lo escribe el que viene después. La única regla final es que cuando no quede nada más que comer, el manual será tu única posesión. Puedes quemar las páginas para calentarte una última noche. O puedes seguir escribiéndolo con lo que tengas a mano.

Buena suerte. Te escucho acercarte.



Pierre Molinier

Pierre Molinier

Pierre Molinier nació en 1900 en Agen, Francia, en una familia modesta. La madre, extremadamente beata. El padre, pintor de brocha gorda, le pasó el oficio pero también la obsesión por la imagen. Desde crío, a Molinier le iba lo raro; las piernas de mujer, los tacones y las medias. Y en secreto, cuando no miraba nadie, se ponía la ropa de su madre y la de su hermana pequeña, Julienne.

En 1918 murió Julienne, él todavía era un joven de dieciocho años. En el velatorio, con el cadáver todavía caliente, Molinier la fotografió. Y luego, según contó él mismo, y aquí ya no se

sabe qué hay de cierto y qué de leyenda, ocurrió algo más. Algo con su cuerpo. Algo que mezclaba el dolor con la excitación. Y desde ese momento, sexo y muerte fueron igualmente placenteros.

Durante los años veinte y treinta se dedicó a pintar. Expuso, fundó una sociedad de artistas en Burdeos, se casó y tuvo dos hijos. Hacía retratos, bodegones, cosas amables y dentro de la normalidad. Pero por dentro ya hervía y el matrimonio se fue a la mierda en 1949. Y entonces empezó lo bueno.

Se lió con maniqués. No los fabricaba, solo los preparaba; los vestía,

los colocaba y les daba un papel en su teatro privado. Las mujeres de carne y hueso ya no le servían, prefería las de madera.

En 1950 mutó todavía más y su pintura se transformó en ansiedad, con mujeres en atmósferas de putrefacción, con sexualidad narcisista, con santas que eran putas y vírgenes que se corrían. Ese mismo año montó su propio entierro en el jardín de los curas donde trabajaba como pintor artesano con ataúd vacío y un epitafio: 'Aquí yace Pierre Molinier. Fue un hombre sin moral y se aprovechó de ello para hacer gloria y honor. Inútil rezar por él.

En 1951 presentó un cuadro, Le grand combat, con escenas sexuales explícitas. Como era de esperar, la burguesía de Burdeos se escandalizó y Molinier les dedicó una carta bastante airada, en la que les hacía saber a todos que él pintaba lo que le salía de los cojones y sin hipocresías. A partir de este momento surgió el aislamiento.

En 1955 lo reclutó André Breton, el afamado escritor y principal impulsor del surrealismo. Le vio algo, llamó a aquello 'vértigo', y al año siguiente organizó su primera exposición individual en París, en la galería À l'Étoile scellée. Moli-

nier entró en el grupo, empezó a colaborar en revistas y a hacer sus primeras fotos eróticas. Y entonces decidió que quería ser mujer. O algo similar.

Se fotografiaba a sí mismo con tacones de aguja, corsé, medias de seda y máscara, con poses lascivas y provocativas. También convenció a sus modelos, tanto hombres como mujeres jóvenes, para que vistieran igual. Entre ellas, una tal Emmanuelle Arsan, que luego escribiría la archiconocida novela erótica que llevaba su nombre. Molinier ya no era él, era un híbrido entre hombre y mujer, entre carne y maniquí.

En 1959 expuso con los surrealistas. Pero la cosa se iba torciendo y a Breton, las obras cada vez más explícitas le empezaban a generar rechazo. Hasta que en 1965 llegó el cuadro definitivo: Oh! Marie, mère de Dieu. Dos mujeres; una le hace una felación a Cristo crucificado y a la otra le practica sexo anal. Breton se plantó, esa obra no podía exhibirse por su elevado carácter pornográfico. Molinier, lejos de amilanarse, le comentó a Breton que tenía intención de enviárselo al Papa, para así hacerle compañía a Miguel Ángel en el infierno del Vaticano.

Adiós, Breton. Adiós, grupo. Ya no hay reglas.

Se recluyó en su piso de Burdeos, en la calle des Faussets. Allí, entre terciopelo rojo y penumbra, fabricó su universo. Fotografaba sin parar. Fotomontajes. Se multiplicaba con espejos, se retocaba y se inventaba. Aparecía rodeado de chismes que él mismo fabricaba como prótesis, tacones, consoladores, medias de rejilla y máscaras. Quería crear una criatura ambigua, una figura que parodiara lo masculino y al mismo tiempo lo expandiera hacia lo imposible.

Durante esos años se construyó un artilugio para autopracticiparse felaciones, y lo contaba orgulloso; decía que era único en el mundo. Durante dieciocho días vivió exclusivamente de su propio semen. Como los yoguis, decía.

En 1965, y con la única intención de joder, envió a sus amigos una foto suya haciéndoselo a sí mismo como postal navideña. Su reputación ya era la de un loco al que era imposible parar.

A pesar del aislamiento, fuera de Francia empezaron a interesarse por él. En 1973, un escritor publicó un libro sobre él.



Al año siguiente participó en una exposición en Suiza sobre travestismo, donde le colocaron junto a las nuevas exploraciones de identidad de género. Molinier, sin moverse de su piso, empezaba a ser un profeta.

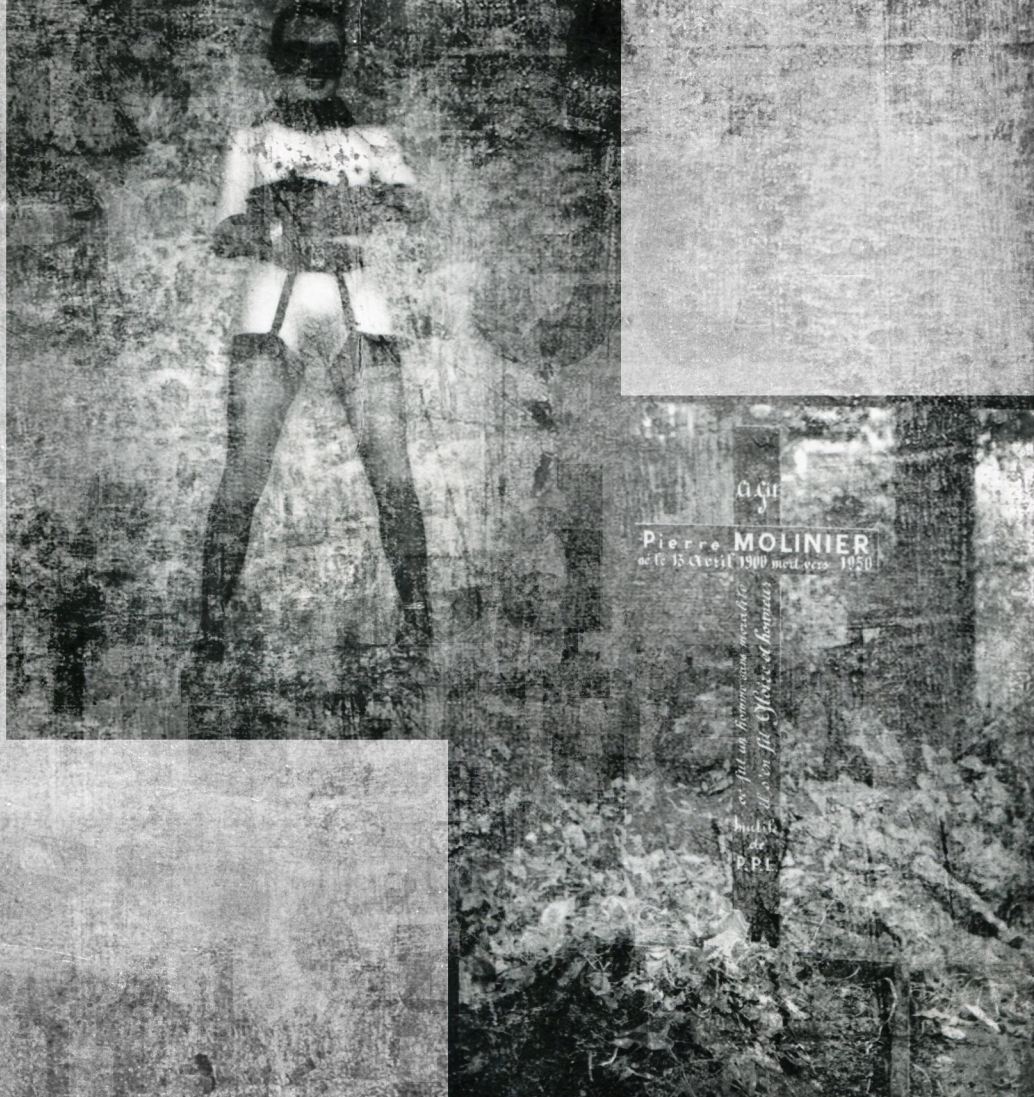
En 1976 le diagnosticaron cáncer de próstata. Tenía setenta y cinco años y había que operar. Y la próstata, para él, era el sexo. Si se la tocaban, se acababa. Ya lo había advertido en muchas ocasiones: cuando el esperma fuera agua, terminaría con su vida.

El 3 de marzo de 1976 se preparó. Dio de comer a los gatos y arregló

papeles. Dejó una nota en la puerta: 'Muerto a las 19:30. Las llaves las tiene el notario'. En una carta, todavía más clara: 'Me mato por voluntad propia y espero que se jodan todos los gilipollas que me hicieron encabronar toda mi puta vida'. En otra, más tierna: 'Odio la vida y me mato por voluntad propia y eso me hace reír. Besos a todos los que amo'.

Dejó el cuerpo a la ciencia con la intención que le trasplantaran los testículos a un joven impotente.

Luego, frente al espejo, donde tantas veces se vio transformado, donde tantas veces fue

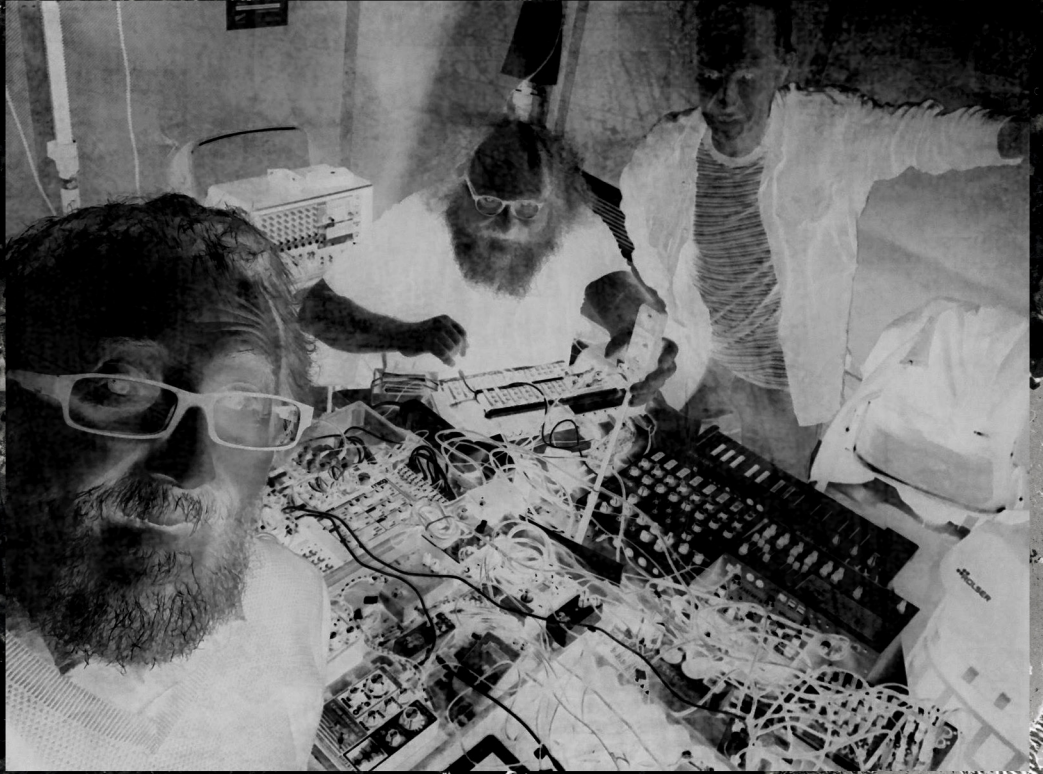


otro, se suicidó con un tiro en la cabeza.

Tres años después, el Centro Pompidou de París le dedicó una exposición. Desde entonces, su obra se ha expuesto en muchas ciudades del mundo como Valencia, Nueva York o Burdeos. En 2003, en su ciudad natal, el alcalde, un tal Alain Juppé, clausuró una exposición suya. Polémica. Otra más y después de casi tres décadas desde su muerte.

Hoy le llaman precursor del arte corporal, de la foto erótica y de las teorías de género, pero él ya no está para oírlo. Se fue como quiso: mirándose, y de un tiro.

Como pequeño homenaje a quien dejó un controvertido legado que inspiró a muchos artistas, le dedicamos la portada de esta primera edición del fanzine con las dos fotografías en las que posó con máscara con Lenah Koeck en 1968.



CASAMATA
Alain Wergifosse
Javier Hernando
Ángel Lalinde

Casamata arranca sobre unas grabaciones en las que Ángel Lalinde y Javier Hernando empezaron a realizar en El Masnou, sin consignas previas, dejándose arrastrar por la excitación de poder escuchar amplificado sus sonidos tras demasiado tiempo de percibir estos solo por auriculares. Esta experiencia la hicieron extensible a un módulo de ensayo del Espai Les Basses, esta vez junto a Alain Werigifosse, quien ante los resultados les alentó a que compartieran junto a él su participación en el Festival Morada Sónica de 2023. A Javier Hernando le emocionaba pensar que este encuentro se desarro-

llaba a escasos metros donde Xerox comenzó, igualmente ilusionados, a sentir las primeras catarsis eléctricas en un destartalado local, cuarenta y cinco años antes.

Alain en esos momentos colaboraba estrechamente con el centro belga Transcultures Centre Interdisciplinaire de Cultures Numériques&Sonores, quien les propuso documentar la experiencia de Almería bajo el nombre de Transonic Road Movie. Participar en el Festival Morada Sónica, el festival que tanta dedicación e ilusión le ha puesto Josep María Soler, era fantástico y más compar-

tiendo cartel con Enrique del Castillo, Sarah Rasines y Josep Manuel Berenguer entre otros. Los días previos recorrieron tanto las zonas montañosas cercanas al observatorio de Calar Alto como el Cabo de Gata, todo un contraste, desde un punto de observación de colisiones estelares a la avides semidesierta. Un paisaje muy estimulante para el proyecto que sin embargo no se pudo completar a nivel visual en su regreso tras la repentina muerte de Philippe Franck, director artístico de Transcultures.

A su regreso se metieron en nuevas grabaciones, que unidas a ex-

tractos de su concierto almeriense, decidieron agruparlas con el nombre de Casamata y son las que ocupan todo este CD. El nombre no solo corresponde a sólidas construcciones búnker para albergar algún tipo de defensa, sino también a viviendas populares levantadas de forma artesanal, algunas de las cuales pudieron ver durante su periplo almeriense. Casamata es refugio, vigilancia y aislamiento o como escribió Neruda:"bajo la tierra, en el fondo del aire, en el sitio en que el tiempo se detiene y las campanas se vuelven piedra, ahí está la casamata".

Casamata reúne a tres pilares fundamentales de la escena industrial y experimental española, como Javier Hernando, Ángel Lalinde y Alain Wergifosse, este último de raíces belgas aunque con arraigo en la ciudad de Barcelona. Recordados por sus obras en solitario y por colaboraciones que, hace ya más de cuatro décadas, ayudaron a moldear una escena incipiente, su labor no únicamente se limitó a la creación, ya que también cimentaron estructuras de difusión, como el crucial sello Ortega y Cassette, gestionado por Hernando y Lalinde.

Este álbum es la culminación lógica de ese viaje compartido, una prolongada evolución de su capacidad de experimentación sonora. Las ocho pistas que componen Casamata poseen una densidad y una crudeza primitiva que podrían situarnos en los albores de sus carreras, reviviendo una metodología de trabajo cercana a la forma de hacer las cosas en el pasado. Sin embargo, al escucharlas con atención se revela una innegable contemporaneidad.

Casamata funciona así como un puente perfecto entre el legado y el presente. Perfectamente podemos afirmar que

es el sonido de quienes moldearon una escena, ahora reinterpretando sus propias reglas con la sabiduría y las herramientas actuales. Un trabajo que no mira al pasado con añoranza, sino que lo utiliza como cimiento para una estructura nueva, sólida e inquebrantable, como una verdadera fortaleza de ruido, memoria y vanguardia.

La primera parte del texto está extraída del artículo de Javier Hernando en su blog Ojos de músico extraviado.

Alain Wergifosse, Javier Hernando, Ángel Lalinde

Casamata (IC043)





Cantata
antirracista del
sur de Europa

Cantata antirracista del sur de Europa:

Una Instalación Sonora Como Documento Social y Patrimonio Contemporáneo

Badajoz, 2026. Dentro de la exposición Todo es común, comisariada por Adonay Bermúdez para la Sala Europa de la Junta de Extremadura, se presenta la instalación sonora Cantata antirracista del sur de Europa, una obra creada ex profeso por los artistas Marcelo Expósito y Sergio Sánchez. La pieza, con una duración de 27 minutos y 30 segundos, se articula

en cuatro movimientos y funciona como una intervención auditiva de carácter documental y crítico.

La obra se centra en el análisis del racismo estructural y las condiciones laborales en la agricultura intensiva del sur de España, tomando como caso de estudio el Campo de Cartagena y Torre Pacheco (Murcia), así como

las campañas de recogida de fresa en Huelva. Su metodología se basa en el trabajo de campo y la fonografía social. El proceso incluyó la grabación de más de diez horas de material sonoro en estas zonas, capturando ambientes, ritmos de trabajo y, fundamentalmente, las voces de los jornaleros migrantes.

Desde una perspectiva estética, la instalación inscribe su práctica en una tradición de arte sonoro militante, donde el registro acústico opera como documento, memoria y materia de composición. Transforma los sonidos del trabajo agrícola y los testimonios di-

rectos, habitualmente marginados del discurso público, en el centro de una experiencia auditiva estructurada.

La cantata incorpora una polifonía de fuentes. Junto a las grabaciones de campo, integra fragmentos del Informe jurídico sobre la situación de las jornaleras en los campos de fresa de Huelva, elaborado en 2021 por la Brigada de Observación Feminista. Dichos fragmentos, que detallan vulneraciones de derechos laborales, casos de acoso sexual y las condiciones de insalubridad en los asentamientos, son leídos en la obra por tres de las integrantes de di-

cha brigada: Pastora Filigrana, Marta Malo y Justa Montero.

Según el texto curatorial de Adonay Bermúdez, la obra "analiza cómo los neofascismos convierten sucesos de violencia aislados en dispositivos de odio masivo", proponiendo un "dispositivo contrahegemónico basado en la escucha". La instalación se concibe, por tanto, como una herramienta de resistencia cultural que defiende el territorio no solo como espacio productivo, sino como lugar de "interdependencia, convivencia, memoria, solidaridad y resistencia".

Más allá de su dimensión expositiva inmediata, Cantata antirracista del sur de Europa posee un valor patrimonial documental. La obra archiva y pone en circulación un registro sonoro de una de las contradicciones estructurales del capitalismo contemporáneo en Europa, como es la explotación sistemática de mano de obra migrante en el sector agroindustrial. Registra, además de sonidos, las condiciones materiales y sociales de un modelo productivo.

La instalación, con su carácter polivalente (expositivo, documental y potencialmente radiofónico), propone una

escucha activa. Sitúa al espectador frente a la materialidad sonora de unas realidades sociales frecuentemente silenciadas, reivindicando la escucha como un acto ético y político en sí mismo.

Marcelo Expósito & Sergio Sánchez - Cantata antirracista del Sur de Europa (RIR105) (República Ibérica Ruidista)

1. Recitativo
2. Ritornellos
3. Sinfonía agrícola
4. Coro



EIXAM Coop.



Manifiesto de Eixam coop.

Mientras el mundo mutaba y la electrónica se contaminaba de ruido, de principios, de cuerpo y de herida, València decidió convertirse en un museo de sí misma. Una escena que se autoproclama de vanguardia pero que vive atrapada en la nostalgia de décadas pasadas, en su versión más domesticada, más rentable y más vacía.

La escena electrónica se acomodó, se volvió fórmula, marca y souvenir, se volvió intocable, incuestionable y obligatoria.

Eixam coop. nace contra la sobreexplotación de un relato agotado. Contra la repetición sin riesgo.

Contra el fetichismo de una época convertida en excusa para no avanzar. Contra la comodidad de usar siempre el mismo argumento y llamarlo identidad.

Reivindicamos ante todo la evolución musical que nunca ocurrió en Valencia. La que fue silenciada por el mercado, por el intrusionismo cultural y por una escena más preocupada por conservar privilegios que por generar tensión.

Nuestra base es el industrial, es el EBM, es el post-punk, son los sonidos inquietantes y todas sus mutaciones contemporáneas. Es el ruido como lenguaje, el cuerpo como territorio político y la pista como espacio de conflicto y no de evasión.

No buscamos agradar. No buscamos consenso. No buscamos nostalgia. La escena se estancó por miedo a perder público, miedo a incomodar y miedo a dejar de ser relevante. Nosotros no.

Eixam coop. es fricción. Es error. Es repetición obsesiva y ruptura violenta. Es negarse a seguir una fórmula preestablecida. No queremos ser la nueva escena, queremos ser el ruido que no te encaja, queremos ser el desarrollo orgánico de lo que se empezó a gestar 50 años atrás.



Industrial
Complexx



Lagware - Carefully Crafted

Industrial Complexx (IC040)

1 de diciembre, 2025

Tras su debut en 2020, Lagware regresa al sello Industrial Complexx con Carefully Crafted, un álbum que lo proyecta hacia un territorio sonoro más maduro y ambicioso. El productor español entrega un trabajo donde la heterogeneidad estilística y la excelencia técnica se funden en una propuesta tan personal como difícil de etiquetar.

Carefully Crafted se presenta como una colección de piezas únicas, casi autosuficientes. Lejos de concebir el álbum como un lienzo continuo, Lagware aborda cada tema como un artefacto independiente, dotado de su propia lógica interna. Los patrones rítmicos y las estructuras compositivas responden a fines específicos, dando forma a un viaje sonoro fragmentado pero coherente. Aunque no existe un vínculo temático evidente entre las pistas, todas ellas respiran un sello de autor inconfundible que actúa como hilo invisible, unificando lo diverso.

A lo largo de sus 14 cortes, el productor demuestra un control absoluto sobre una vasta paleta de referencias. El álbum transita con naturalidad desde la abstracción geométrica del IDM y la electrónica experimental hasta la aspereza texturada del industrial, sin renunciar a la energía hipnótica del techno ni a la fluidez del electro. El resultado es una amalgama que, lejos de sonar dispersa, revela una arquitectura interna sólida y deliberada. Lagware se consolida aquí como un artesano del detalle, capaz de construir universos sonoros complejos sin sacrificar la emoción ni la accesibilidad. En un panorama muchas veces saturado de fórmulas, su música reivindica la paciencia del oficio y la audacia del explorador.



Ate23 - Mercy Killings

Industrial Complexx (IC041)

12 de enero, 2026

Mercy Killings es el álbum debut de Ate23, banda escandinava formada por John Reidar Holmes, Johan Fotmeijer (Thet Liturgiske Owäsendet), Kasten Svendsen y Dan Stielow. Lejos de ser una obra amateur, este proyecto es la cristalización de un vasto viaje a través de la producción musical, un documento en el que el grupo refina y fusiona

libremente las esencias de todos los frentes sonoros que han explorado.

La elección del alias Ate23 para este lanzamiento parece delimitar un territorio creativo específico, un canal distinto dentro de la trayectoria de sus miembros. Desde este espacio operan con absoluta libertad, lo que da como resultado un álbum profundamente heterogéneo. Sin embargo, la diversidad no es caótica, sino orgánica y deliberada, y muestra la mano firme de un eje creador que comprende los fundamentos de cada género que aborda y los trasciende para construir algo personal.

La amalgama de influencias es tan amplia como cohesionada. La base electrónica es palpable y se mezcla a la perfección con texturas experimentales. El rhythmic noise y el techno aportan pulsos industriales y ritmos impulsores, junto con líneas ácidas que recuerdan la crudeza analógica. Estos momentos de alta energía coexisten, con bastante audacia, con pasajes de drones profundos y pasivos, donde el tiempo se disuelve en paisajes sonoros estáticos y atmosféricos. Es precisamente en este contraste donde reside gran parte del poder del álbum, en la tensión entre lo rítmico y lo abstracto, lo agresivo y lo contemplativo.



VA - Sobaki Tabaka Remixes

Industrial Complexx (IC044)

26 de enero, 2026

En 1994, Robert Ostrolutsky y Vasily Biloshitsky fundaron en Moscú una banda que terminaría por definir el sonido industrial ruso durante la década siguiente y más allá. La llamaron Sobaki Tabaka. Ambos venían de Crownear, un proyecto postsoviético de finales de los ochenta que ya experimentaba

con la fusión de géneros, pero fue con esta nueva formación que encontraron una dirección clara con el ruido, la tensión, la teatralidad y una actitud frontal contra cualquier forma de complacencia.

A mediados de los noventa, Sobaki Tabaka ya era el nombre de referencia dentro de la escena industrial del país. No había grupos rusos que sonaran como ellos ni que plantearan sus conciertos como choques frontales con el público. Sus actuaciones eran dispositivos de alta intensidad con visuales agresivas, volúmenes extremos y una puesta en escena que debe tanto al performance como al rock. La banda extendió su influencia mucho más allá de los circuitos contraculturales. Su estrategia siempre fue expansiva. Aparecieron en televisión, en programas de radio y en teatros.

Ahora, artistas de todo el planeta rinden tributo a la banda rusa con Sobaki Tabaka Remixes, un álbum de treinta y siete pistas en el que reinterpretan una porción sustancial de su catálogo. El resultado es un mapa sonoro de la actualidad. Hay techno, industrial, thrash metal, cyber-punk y experimentación abstracta.



Side A

1. Amnesia
2. Boundary
3. A Perfect Situation
4. Caama
5. Reaching The Elevation
6. Cold Sweat

Side B

1. Indelible Remembrance
2. Tiny Hands Are Killing
3. Go And Boli Your Head!
4. Attention
5. Von Mir Weg
6. At The Zenith

- 1) The track was recorded in Mainz in 1989 and released on the split-tape with Maeror Tri titled ‚Somnia Et Expergisci‘ on Irre Tape, Germany in 1990.
- 2) The track was recorded in Mainz in 1989 and released on the split-tape ‚Experiments from the Laboratory‘ on ZNS Tapes, Germany in 1989.
- 3) The track was recorded in Leer in 1989 and released on the double-cassette compilation ‚Voices in the Dark Room‘ on Honeymoon Production, Netherlands in 1989. This compilation was re-released on CDr on Bake Records, Netherlands in 1999. The track also appears on our double-cd album ‚Twee Keerikes Kwamm Van Leer / Ostfreesland released on Infrastition, France released in 2012.
- 4) The track was recorded in Leer in 1988 and released on the compilation-tape ‚Dopo No.5‘ on Megamagomusic, Italy in 1988.
- 5) The track was recorded in Leer in 1988 and released on the split-tape ‚Let Me Out‘ on Mindscan Tapes, UK in 1988.
- 6) The track was recorded in Leer in 1988 and released on the split-tape with Maeror Tri titled ‚Somnia Et Expergisci‘ on Irre Tape, Germany in 1990.
- 7) The track was recorded in Mainz in 1990 and released on our tape ‚Courage and Despair‘ on One Last Dream, Germany in 1991.
- 8) The track was recorded in Leer in 1988 and released on the double-cassette compilation ‚Synthex Vol. 2‘ on Brainstorm Studio, Germany in 1988.
- 9) The track was recorded in Mainz in 1989 and released on the split-tape ‚Experiments from the Laboratory‘ on ZNS Tapes, Germany in 1989.
- 10) The track was recorded in Leer in 1988 and released on the compilation-tape ‚In the Shadow of the Cross‘ on Dachau Productions, UK in 1988. The track also appears on our double-cd album ‚Twee Keerikes Kwamm Van Leer / Ostfreesland released on Infrastition, France released in 2012.
- 11) The track was recorded in Mainz in 1990 and released on the cassette-compilation ‚And the Trees Are Waiting – Und die Bäume die warten‘ on NG Medien, Germany in 1990.
- 12) The track was recorded in Leer in 1988 and released on the split-tape with Radical change & T.T.T.F. titled ‚Death of the Pop Noise‘ on Minus Habens Records, Italy in 1988.



Nostalgie Éternelle are Dieter Mauson and Stefan Heinze alias Inox Kapell.

<https://nostalgieeternelle.jimdoweib.com/>





Nostalgie Éternelle - Reaching the Elevation

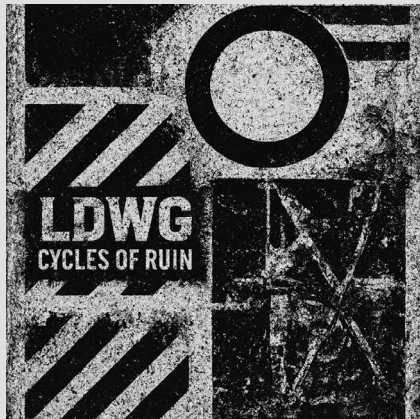
Industrial Complexx (IC045)

16 de febrero, 2026

Nostalgie Éternelle regresa a Industrial Complexx con *Reaching the Elevation*, su segundo álbum en el sello tras *Krummhörn* (2023). Han pasado tres años desde aquella entrega y ahora la banda alemana, nacida a mediados de los ochenta, propone un movimiento hacia atrás en el tiempo con una inmersión en sus propias cintas de origen.

El disco recopila doce temas, más dos pistas extras publicados solo en formato digital, grabadas entre 1988 y 1990, durante su primera etapa (1986-1992). Eran años de casetes, tiradas mínimas y distribución casi secreta. Aquellas grabaciones, dispersas y apenas circuladas, han sido remasterizadas para esta edición. El resultado permite escuchar con claridad lo que hasta ahora solo existía en la penumbra de lo efímero.

Musicalmente, *Nostalgie Éternelle* siempre se movió en un territorio de frontera. En sus temas confluyen el post-punk, la electrónica analógica, el electro-punk, el minimal wave y el pop industrial. *Reaching the Elevation* no es la recuperación de un momento en que la expresión musical se construía con medios precarios pero con una intensidad que hoy resulta difícil de replicar. Las limitaciones técnicas no actuaron como obstáculo sino como estímulo. La inventiva suplió lo que faltaba en recursos. Las composiciones reunidas aquí trazan el ADN del grupo con estructuras quebradas, ritmos mecánicos, una tensión contenida que a veces estalla y a veces se repliega. Son pistas que no pretenden sonar perfectas sino verdaderas. Y la remasterización, lejos de alisar sus asperezas, las respeta y las sitúa en primer plano.



LDWG - Cycles Of Ruin

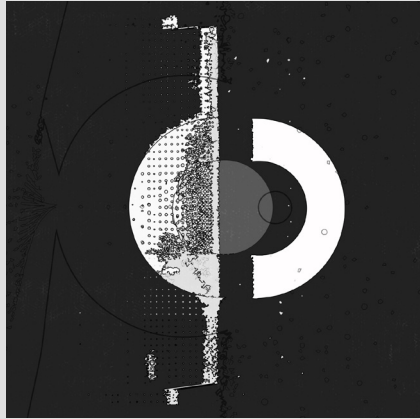
Industrial Complexx (IC046)

6 de marzo, 2026

El perfil artístico de LDWG es vasto, personal y se despliega como un organismo que se alimenta de la periferia de distintos estilos. Navega con agilidad a través de las complejidades rítmicas de la electrónica avanzada, pero también sabe sumergirse en las profundidades abisales del dark ambient o la contundencia tosca de los pasajes industriales.

LDWG debuta en Industrial Complexx con Cycles Of Ruin, un trabajo que se despliega a lo largo de once cortes concebidos como capítulos de un mismo sueño cíclico. En esta entrega, el productor asume el reto de explorar las fisuras del industrial desde una perspectiva menos ortodoxa, demostrando que la crudeza y la contundencia no están reñidas con la medida rítmica. Lejos de recurrir a la velocidad como vehículo para la agresividad, el álbum se asienta sobre una cadencia predominantemente downtempo, construyendo una tensión narcótica.

Lo fascinante de Cycles Of Ruin es cómo logra preservar la aspereza característica del género mientras domestica el tempo sin perder un ápice de intensidad. El resultado es un viaje sonoro que aplasta con pausa, que hiere con lentitud, confirmando que, en manos de LDWG, el industrial puede ser tan versátil como implacable.



Espinoza - Lagunas de Ruidera

Industrial Complexx (IC047)

23 de marzo, 2026

La propuesta musical de Espinoza se sustenta en el empleo de ruido como materia prima, estructuras basadas en la repetición y un énfasis constante en las frecuencias graves. Su proceso creativo incorpora la experimentación como método y la interpretación en directo con sintetizadores modulares como medio principal de ejecución.

Lagunas de Ruidera es el trabajo que condensa dichas líneas de trabajo. El álbum está integrado por ocho pistas, en las cuales Espinoza aborda diferentes enfoques sonoros. A lo largo del disco se despliegan texturas, densidades y variaciones tímbricas que evidencian un uso versátil del sintetizador modular. Las técnicas empleadas reflejan un dominio técnico del instrumento en distintos ámbitos, tanto en el control de parámetros como en la generación de campos sonoros diversos, así como una capacidad para la improvisación aplicada a dichos entornos.

El sonido del álbum se distingue por ser crudo, cortante, contundente y además, heterogéneo. No obstante, en uno de los pasajes Espinoza revela su destreza al fusionar texturas granulosas, cercanas al ruido más elemental, con una conjugación armónica que evoca un clima de introspección artística. Este momento contrasta con la efervescencia que prevalece en el resto de la obra y actúa como un paréntesis dentro del discurso sonoro. La sección se configura así como un respiro compositivo que, sin quebrar la continuidad del conjunto, introduce un contraste medido y deliberado.



Los inicios de la música
electrónica e Barcelona
Mauri Ibáñez



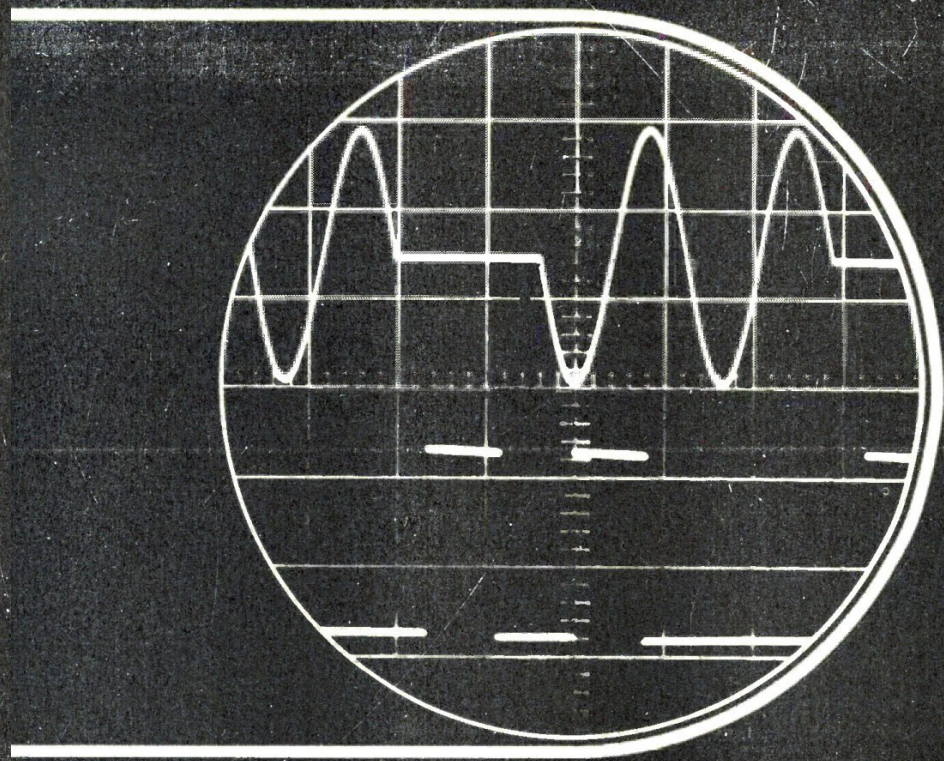
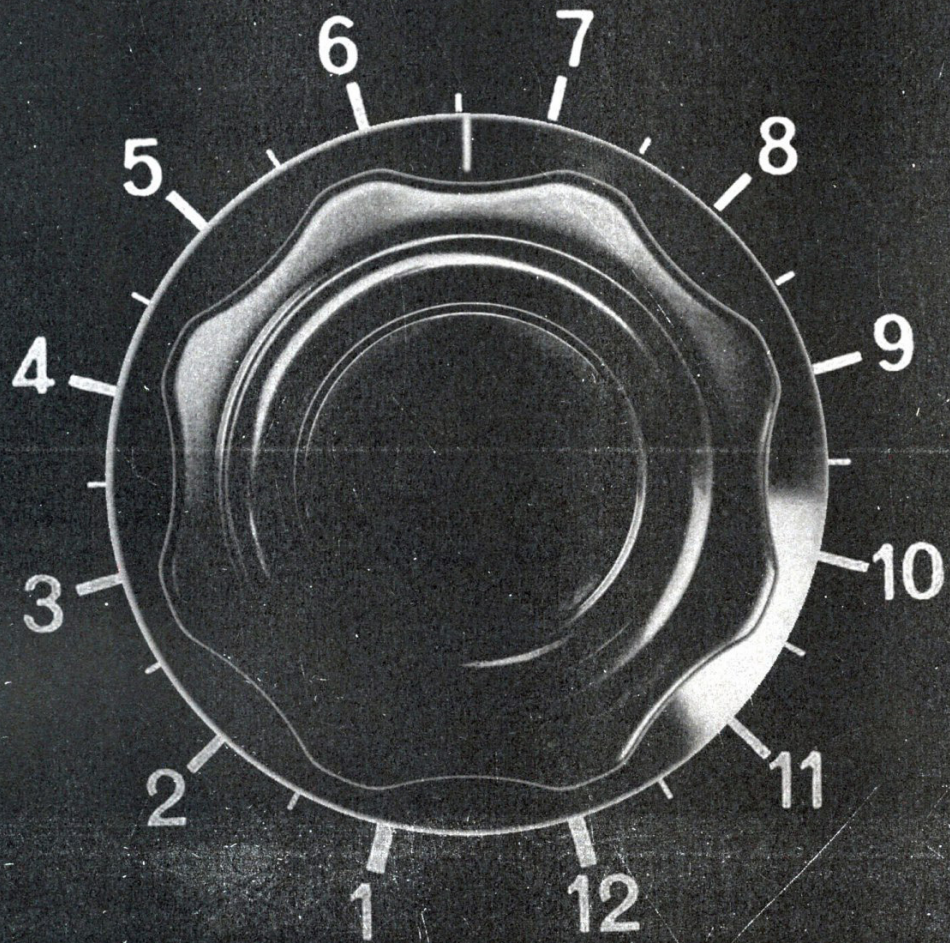
Mauri - Xpe (IC042)
Industrial Complexx

15 de enero, 2026

Todo gran movimiento cultural, antes de consolidarse, late primero en la efervescencia de lo marginal. Los inicios de la música electrónica en Barcelona es la crónica de una revolución silenciosa que transformaría para siempre el paisaje sonoro de la ciudad.

Nos situamos en un arco temporal que parte de la agitación cultural creada desde los inicios de los años 70 hasta vísperas de los Juegos Olímpicos. Fueron años de experimentación, de fructífero aislamiento, de precariedad y de una inventiva que suplía con creces la falta de recursos. Fue a partir de esta incubadora de ideas cuando Barcelona pudo mirarse en un espejo sonoro que era, a la vez, profundamente local y abiertamente global. Lo que el lector tiene entre manos es el fruto de una labor de arqueología cultural minuciosa. Resulta extraordinaria y encomiable la ingente cantidad de información que Mauri Ibáñez ha logrado recopilar tras años de trabajo meticuloso. Su método, basado esencialmente en el testimonio directo, le ha permitido tejer un relato poliédrico. Se trata de un mapa de la memoria sonora de una urbe.

La lectura de este libro nos descubre la revelación de los cimientos sobre los que se baila, se crea y se siente la Barcelona de hoy. Además, va acompañado de Xpe, conjunto de audio reactivo grabado en directo, en el que Mauri presenta su actuación en Xpe (apodo que acuñó en 2000) para referirse a su preferencia musical por la experimentación, incluyendo la música concreta, el arte conceptual, el serialismo y la música aleatoria.





Charlène Dannancier - Baisée

Strange Therapy

13 de enero, 2026

Charlène Dannancier, conocida como UNN en la escena experimental, firma su primer trabajo con su nombre de pila. La compositora, performer y artista francesa emprende una exploración incisiva del vértigo emocional que generan las relaciones ambiguas, aquellas zonas grises y desestabilizadoras donde el deseo y la inquietud se entrelazan.

El álbum traza con precisión la deriva psicológica que se apodera del individuo cuando la intimidad acelera su ritmo pero nunca llega a consumarse. Las expectativas, en este territorio incierto se astillan en cambios dinámicos bruscos, en disonancias emocionales y en sutiles desalineaciones rítmicas. Dannancier trata esta inestabilidad como un material crudo que hay que moldear, estudiar y, sobre todo, inquietar sonoramente.

Sonoramente, la artista navega con equilibrio entre dos polos opuestos, entre la austeridad más minimalista y la saturación máxima de frecuencias. Su paleta bebe del dark ambient más contemplativo y atmosférico, pero lo somete a una presión extrema, introduciendo desafíos sonoros que se alejan deliberadamente de cualquier armonía convencional. Surgen así texturas metálicas, fricciones ásperas y paisajes granulados, propios del noise más textural. Sobre este lienzo de tensión, el elemento definitivo es su propia voz, una interpretación vocal inquietante. El resultado es una obra hipnótica y perturbadora, un viaje al corazón de lo inconcluso.



Clancy \ DustCats - It sounds like life

Ubocze Rec.

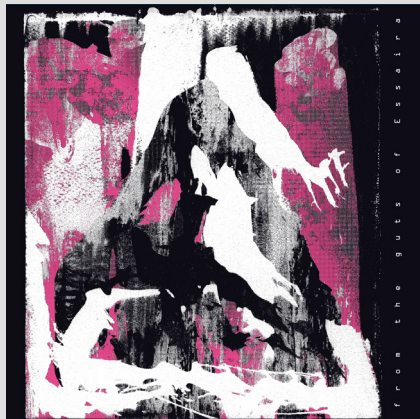
20 de febrero, 2026

La esencia sonora del sello polaco Ubocze Rec. reside en la exploración constante de los límites entre la música y el paisaje sonoro. Su identidad se construye a partir de la combinación de influencias diversas y las infinitas posibilidades que surgen al experimentar con el sonido, con su manipulación, degradación y transformación en materia viva.

En su más reciente lanzamiento, firmado por Clancy y DustCats, el sello da un paso más al integrar la palabra hablada como un elemento central, fusionando la musicalidad del lenguaje con la textura de lo ambiental.

El álbum incorpora una serie de recitales de célebres poemas de autores como Dylan Thomas, Emily Dickinson, Mary Oliver y Walt Whitman. Lejos de ser un mero acompañamiento, las voces se entrelazan de forma orgánica con un tapiz sonoro compuesto por grabaciones de campo, atmósferas ambientales y tratamientos electrónicos degradados. El resultado es una escucha envolvente, donde la poesía se compenetra perfectamente con cada entorno sonoro.

Bajo el título It sounds like life, la obra retrata el escenario natural y contradictorio que es la vida misma, desde su faceta más luminosa y hermosa hasta los rincones más grises de la cotidianidad. El álbum suena a real, frágil y a la profundidad del día a día.



Essaira - From The Guts Of Essaira

Raw Culture

16 de febrero, 2026

Essaira retoma el camino iniciado en 2024 con el lanzamiento de *Dramla / Xirxe*, debut de este trío italiano, precisamente en este mismo sello. Dos años después lleva aquellas primeras fricciones hacia un estado de mayor conciencia compositiva, dotado de una arquitectura más densa y superpuesta.

El armazón musical de *From The Guts Of Essaira* descansa en una aleación de crudeza y texturas mecánicas. Los sintetizadores generan colores sonoros que permanecen en un equilibrio inestable y continuo, mientras que las bases percusivas de origen fabril alternan fases de propulsión con zonas de quietud. Esta alternancia entre empuje y pausa, a la que debemos añadir el filo penetrante de las guitarras, configura la columna vertebral del conjunto.

En cuanto a las vocales, ritualistas en ocasiones y permanentemente amenazantes, se despliegan como una multiplicidad de estratos que conviven en simultaneidad, canalizando la experiencia por parajes que transitan entre la aspereza y la soltura, ahondando en los distintos climas que de cada composición. Cabe destacar que todos los componentes que pueblan el disco obedecen a una utilidad determinada.

Las diez piezas que integran el recorrido forman un trayecto cerrado y sin fisuras. En ese itinerario, lo sombrío y lo apremiante se relevan con fragmentos más extraños y vueltas hacia el interior, generando un claroscuro que mantiene la atención a lo largo de todo el metraje.



Leiche - Roots & Rot

Holotone

28 de noviembre, 2025

Leiche (término alemán para 'cadáver') es el nuevo proyecto en solitario de Marco Donnarumma, mitad de Dadub junto a Daniele Antezza, artista sonoro con sede en Berlín. Este proyecto conserva la intensidad visceral y la profundidad espacial características de su obra, pero con un enfoque distinto, ya que explora deliberadamente el límite entre la

armonía y la distorsión, lo musical y lo ruidoso. Fusionando la crudeza del metal extremo, el diseño de sonido del cine de ciencia ficción y el anime, y la técnica de instrumentistas virtuosos, Leiche genera un lenguaje musical híbrido y propio.

Annihilating Grace of Infinity, su presentación en sociedad, se presenta como una colección de nueve piezas a través de un viaje sonoro ambicioso y completamente inmersivo, una obra que construye un universo propio a partir de los límites de un solo instrumento. El álbum te transporta a un paisaje vasto y desolado, donde la distorsión, a veces de forma sutil y en otras ocasiones interviniendo de forma más evidente, actúa como atmósfera.

La gran protagonista de esta experiencia es, sin duda, la manipulación del bajo eléctrico. Lejos de su papel rítmico convencional, el instrumento se reinventa por completo mediante un arsenal de pedales de efectos y un sistema de feedback. El resultado es una paleta sonora sorprendentemente diversa, con drones profundos, pasando por texturas granuladas y secuencias rítmicas creadas con el propio bajo. El hecho de que la base sea una grabación en vivo añade una capa de crudeza e imprevisibilidad.



Ximo Noguera / Berta Gómez / Iván Galíndez

