


## Detroit y el *techno*, una historia cultural de lo urbano

### Detroit and Techno music, an urban cultural history

Reseña de: Sicko, Dan, *Techno Rebels. Los renegados del funk electrónico*, Barcelona, Alpha Decay, 2019, 239 pp. ISBN 978-84-94821-08-0

 SERGIO CUARTERO MIRANDA  
Universidad Complutense de Madrid  
secuarte@ucm.es

A primera vista, podría pensarse que *Techno Rebels* es el típico libro de culto destinado a vanagloriar o mitificar el *techno*, sobredimensionando el impacto real y el seguimiento que *de facto* tuvo este género musical en los primeros años de su existencia. Sin embargo, nada más lejos de la realidad. Con una escritura crítica, a la vez que fluida, el periodista Dan Sicko nos presenta su investigación histórica sobre los orígenes y la evolución del *techno* de Detroit. Una investigación que, originalmente, fue publicada por la editorial de la Wayne State University de Detroit en 1999 y que el mismo autor amplió y actualizó en 2010, justo un año antes de fallecer. No obstante, quizá por no haber sido traducido al castellano hasta 2019 o tal vez por el mayor interés que han despertado en nuestro país otros movimientos culturales como la Movida Madrileña, el libro que aquí reseñamos ha gozado de escasa repercusión en España hasta que el año pasado fue publicado por la editorial Alpha Decay.

Estructurado en siete capítulos, donde se abordan desde los orígenes del *techno* hasta las influencias y transferencias que afectaron al nuevo género musical de un lado al otro del océano Atlántico, Sicko realiza una historia del *techno* de Detroit que sitúa su punto de partida a finales de la década de 1970. Su objetivo, explica el autor en el prefacio a la segunda edición, no es analizar la relación entre el *techno* y el concepto de “rave”, las pastillas de éxtasis o los sintetizadores. Al contrario, Sicko especifica que es la ciudad de Detroit y que, por eso, su meta ha sido desentrañar por qué surgió el *techno* en la cuna del Motown. Quizá por este motivo, en el primer capítulo, que podríamos clasificar como introductorio, el autor reflexiona sobre el papel que han jugado tanto los anuncios

Recibido: 18 de febrero de 2020; aceptado: 24 de julio de 2020; publicado: 30 de septiembre de 2020.

Revista Historia Autónoma, 17 (2020), pp. 163-166

e-ISSN: 2254-8726; <https://doi.org/10.15366/rha2020.17>



de televisión y el cine en la difusión de la música electrónica en general, como las compañías discográficas y algunas estrategias de *marketing* en la aceptación inicial del *techno*.

El resto del libro se puede dividir en tres apartados bien diferenciados. El primero, compuesto por los capítulos segundo, tercero y quinto, se centra exclusivamente en el desarrollo del *techno* en Detroit y constituye el núcleo central de la obra. En el segundo capítulo, aquel que Sicko denomina “la prehistoria del techno”, analiza los factores que durante la segunda mitad de la década de 1970 sentaron las bases para su posterior surgimiento. Lejos de estructurar el capítulo bajo un discurso de causalidad, Sicko expone cómo influyeron en este proceso elementos tales como la escasa regulación municipal al impulso urbanístico, el progresivo proceso de desindustrialización y despoblación que afectó al centro de Detroit tras la Segunda Guerra Mundial, la falta de espacios de sociabilidad para los jóvenes, la influencia del Italo Disco y de grupos como Kraftwerk, etc. Todos estos factores, explica, incentivaron que los jóvenes de Detroit creasen clubes sociales elitistas, que organizaran fiestas privadas a las que asistían mayoritariamente varones —apunta que rara vez acudían grupos de chicas— o que pudiesen escuchar diversas aportaciones musicales, gracias a los sonidos *New wave* que surgieron a finales de la década. En relación a todo esto, pone como ejemplo el club Park Avenue, sito en la tercera planta del Women’s City Club de Detroit, un edificio histórico que durante los años veinte fue lugar de reunión de grupos de mujeres activistas pero que, sin embargo, en los años setenta se había reconvertido y albergaba diversas escenas musicales, desde grupos y bandas *synthpop* hasta el Detroit Jazz Center.

El tercer capítulo, centrado en la década de 1980, entra de lleno en lo que para Sicko constituye los tres pilares básicos del surgimiento y difusión de la escena *techno*. En primer lugar, analiza las trayectorias de los primeros músicos y productores, todos ellos de origen afroamericano, entre los que destaca a Juan Atkins, Derrick May y Kevin Saunderson. En segundo lugar, muestra la importancia que tuvieron las emisoras locales de radio en la difusión de aquellos primeros temas, a través de programas como los de The Electrifying Mojo o Jeff Mills. Y, en tercer lugar, pone en valor el papel que jugó el club Music Institute (MI), explicando que por un breve periodo de tiempo los *disc jockeys* de Detroit pudieron pinchar libremente sus producciones para un público homosexual mayoritariamente masculino. Finalmente, Sicko estudia en el quinto capítulo, primero, la aparición en la década de 1990 de nuevos *disc jockeys* que ya no eran ni exclusivamente afroamericanos ni oriundos de Detroit (como Richie Hawtin, Daniel Bell o John Acquaviva) y, segundo, por qué los incipientes y pequeños sellos discográficos de Detroit, tras la difusión del género musical por Reino Unido y Bélgica entre 1988 y 1991, desarrollaron estrategias de resistencia y recularon hacia lo *underground*. En concreto, explica que el proceso de mercantilización del *techno* generó el retraimiento de los músicos autóctonos, quienes capitaneados por Mike Banks y Jeff Mills se integraron en

el colectivo musical Underground Resistance, un movimiento que defendía —y que sigue defendiendo— la lucha anticapitalista contra la comercialización del género.

Por otro lado, junto al análisis de Detroit, en el segundo apartado —compuesto por los capítulos cuarto y sexto— analiza tanto las primeras influencias que llegaron a Europa a finales de la década de 1980, como la posterior huella que dejó el género y el crecimiento que experimentó en el viejo continente durante la década de 1990. En este proceso, Sicko destaca el papel de Neil Rushton, un coleccionista de discos que no solo fue responsable de la elaboración de un recopilatorio con los primeros *hits techno* en 1988, sino que lo fue también del origen del término en sí (ese primer recopilatorio llevaba por título *Techno! The New Dance Sound of Detroit*). A su vez, examina por qué se vinculó la llegada del *techno* al Reino Unido con el consumo de drogas (aun cuando los *disc jockeys* de Detroit no las consumían y hasta se oponían a ellas) o la importancia que tuvo el sintetizador Roland TB-303 en la aparición de nuevos géneros musicales como el *acid house* o el *bleep* de Sheffield. Por último, cierra este apartado analizando qué factores provocaron el proceso de descentralización del *techno* —con respecto a Detroit— en la década de 1990, el cual tuvo como consecuencia que Berlín se situase como capital europea del mismo (se trata de un fenómeno sobre el que puede leerse con mayor profundidad en la obra *Der klang der Familie*, escrita por Sven von Thülen y Felix Denk).

Finalmente, el libro termina con un tercer apartado que, pese a tratarse del séptimo capítulo, podríamos considerarlo un apéndice. En este, Sicko especula sobre el papel o, mejor dicho, sobre el posible nicho de mercado para los sellos discográficos *techno* en el futuro, augurándoles un mayor éxito de no intentar competir a escala global. A su vez, también reflexiona sobre el posible alcance de otros géneros musicales como el *drum 'n' bass*, el *jazz* o el *post-rock*, en un ejercicio que actualmente puede resultar anacrónico pero que en su momento debió de barajarse como posible. Démonos cuenta de que, pese a haberse traducido al castellano en 2019, el libro salió por primera vez a la venta en 1999. Y, como bien apunta Javier Blánquez en el prólogo, Sicko no pudo ser testigo de todo lo que sucedió después, desde la creciente popularidad del sonido *big room* a comienzos de la década de 2010 hasta la feminización de la escena *techno* global en los últimos años, pasando por el importante papel que han jugado en la difusión de la música electrónica tanto las plataformas digitales —véase Beatport— como los masivos festivales veraniegos.

En cualquier caso, aunque Sicko ni pudo ni supo predecir el futuro, el libro que aquí reseñamos representa un trabajo metodológicamente impecable. Ya no solo porque haya adoptado un enfoque transnacional, por la mirada microhistórica o por el análisis urbano, sino porque además hace uso de bibliografía especializada (véanse los estudios de Jon Savage, Pascal Bussy o Jerry Herron) y se aleja de los trabajos tradicionales que por regla general se han focalizado o bien en el mero análisis musical dentro de un amplio marco cronológico-espacial o bien en las biografías de *disc jockeys*. Fue él quien constató —hace más dos décadas— el

proceso de mercantilización del *techno* y quien dejó abiertas algunas cuestiones que aún están por analizarse en profundidad, como los vínculos e influencias entre el *house* de Chicago y el *techno* de Detroit. Y, sin embargo, pese a las virtudes que presenta el libro, los principales obras de referencia sobre música(s) electrónica(s), como *Loops* de Javier Blánquez y Omar León o *Techno Rebelde* de Ariel Kyruo, ni siquiera lo citan entre su bibliografía. Quizá por ello nuestro conocimiento sobre estas aún adolezca de sombras, al habernos centrado más en el desarrollo instrumental y en las vivencias de unos u otros *disc jockeys* que en el contexto espacio-cultural en el que se gestaron. En cualquier caso, *Techno Rebels* se sitúa como una lectura obligatoria en las investigaciones culturales y urbanas sobre música(s) electrónica(s) y nos obliga a repensar cómo debemos interpretar o qué factores debemos tener en cuenta a la hora de investigar los movimientos culturales contemporáneos.

Dicho esto, pese a las múltiples cualidades que presenta este trabajo, cabe destacar algunas críticas y posibles vías de investigación para el futuro. Por ejemplo, siendo un trabajo que pone su mirada en el ámbito urbano, se echan en falta mapas de la ciudad de Detroit y de su área metropolitana, que ilustren tanto la ubicación de los sellos discográficos como de los clubes y lugares de fiesta. Utilizando el mapeo ya no solo para ubicar sino como una herramienta de análisis, se hubieran podido alumbrar cuestiones espaciales que *a priori* escapan a nuestro ojos, como la existencia de espacios en la ciudad (y en el área metropolitana de Detroit en general) que hubiesen sido resignificados, es decir, que se hubiese producido una especialización funcional de determinadas áreas o barrios de Detroit en torno a la industria del *techno*. Al mismo tiempo, también se podrían haber analizado con mayor profundidad algunas cuestiones de género que Sicko no examina, como, por ejemplo, si existió segregación basada en el sexo durante las primeras décadas de existencia de este género. No pasa desapercibido que hasta el último lustro la escena *techno* —ya no solo de Detroit, sino a escala global—, a diferencia de otros géneros musicales como el pop, ha adolecido de una escasa igualdad. En general, ha sido un género desarrollado por y para hombres. Y los factores, lejos de haberse pensado, aún no han sido investigados. Por último, cabe destacar que tanto en este trabajo como en otros que han estudiado la(s) música(s) electrónica(s) en general (por ejemplo, el ya citado *Loops* de Javier Blánquez y Omar León) existe una completa omisión a los receptores, al público que escuchaba, bailaba y que, en definitiva, consumía el sonido *techno*. ¿Eran diferentes las fiestas *techno* a las de otros géneros musicales? ¿Variaban las formas de sociabilidad de los jóvenes —o del público en general— debido a la propia música? ¿Cómo se bailaba? Estas son solo algunas de las preguntas que un lector minucioso se plantea y que en futuros trabajos de investigación sobre el *techno* (o sobre otros géneros musicales) deberán ser resueltas.