



UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Grado en Historia y Ciencias de la Música

**EL POST-ROCK EN ESPAÑA:
IDENTIDADES Y SONIDOS**

Trabajo Fin de Grado

Presentado para la obtención del Título de Graduado en Historia y Ciencias de la Música por

PABLO ROMÁN PEÑAS

Realizado bajo la dirección del Prof. Dr. Iván Iglesias Iglesias

julio de 2017

CURSO ACADÉMICO 2016-2017



UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Grado en Historia y Ciencias de la Música

**EL POST-ROCK EN ESPAÑA:
IDENTIDADES Y SONIDOS**

Trabajo Fin de Grado

Presentado para la obtención del Título de Graduado en Historia y Ciencias de la Música por

PABLO ROMÁN PEÑAS

Realizado bajo la dirección del Prof. Dr. Iván Iglesias Iglesias

julio de 2017

CURSO ACADÉMICO 2016-2017

El autor

Vº Bº del tutor

Índice general

INTRODUCCIÓN.....	9
JUSTIFICACIÓN Y OBJETIVOS.....	9
ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	10
MARCO TEÓRICO.....	14
METODOLOGÍA, FUENTES Y ESTRUCTURA.....	16
CAPÍTULO 1: LAS MEDIACIONES DEL POST-ROCK EN ESPAÑA.....	19
1. 1. POST-ROCK EN REINO UNIDO: EL ORIGEN ETIMOLÓGICO.....	19
1. 2. LOUISVILLE: LA RECONFIGURACIÓN DEL TÉRMINO POST-ROCK.....	22
1. 3. LA MÚSICA INDEPENDIENTE Y EL <i>INDIE</i> EN ESPAÑA.....	26
1. 4. LA LLEGADA DEL <i>POST-HARDCORE</i> A CATALUÑA.....	30
CAPÍTULO 2: LOS SONIDOS DEL POST-ROCK EN ESPAÑA.....	35
2 . 1. MANTA RAY.....	35
2. 1. Análisis de “No tropieces”.....	43
2. 2. LISABÖ.....	47
2. 2. 1. Análisis de “Oinazearen Intimatea”.....	53
2. 3. 12TWELVE.....	58
2. 3. 1. Análisis de “Siete Mil Veces”.....	66
CONCLUSIONES.....	85
BIBLIOGRAFÍA.....	87
BIBLIOGRAFÍA.....	87
PÁGINAS WEB.....	91
FUENTES VIDEOGRÁFICAS.....	92
PODCASTS.....	92

Índice de ilustraciones

II. 1. MetroLyrics. Disco Inferno. 1999. http://www.metrolyrics.com/disco-inferno-pictures.html#/pic-163147971	20
II. 2. Carátula de <i>Spiderland</i> de Slint, prod. por Slint. © 1991, Touch and Go Records. T&G LP#64. LP Album.....	23
II. 3. Portada de <i>Rockdelux</i> de febrero de 1996. © Rockdelux. RDL 127.....	28
II. 4. No More Lies. <i>Al Mataderu</i> . 2012.....	32
II. 5. Urbina, Dioni. <i>El amor y el odio</i> . 1999. http://www.rockdelux.com/artistas/manta+ray . 38	
II. 6. Carátula de <i>Torres de Electricidad</i> de Manta Ray, prod. Por Kaki Arkarazo y Manta Ray. © 2006, Acuarela Discos. Nois1057. CD Album.....	43
II. 7. Rafoto, Sin Título, 2011, https://www.last.fm/es/music/Lisab%C3%B6/+images/2a7eb4a5c048450dbe419f706bb4f980	48
II. 8. Iraundegi, Jon. <i>Lisabö: Primavera Sound 2007</i> . 2007. https://www.flickr.com/photos/joniraundegi/532061314/in/album72157601693857702/	50
II. 9. Carátula de <i>Animalia Lotsatuen Putzua</i> de Lisabö, prod. por Lisabö. © 2011, Bidehuts. BH021LP. LP Album.....	53
II. 10. Fuyá, Marc. <i>12twelve Primavera Club</i> . 2008. http://www.flickr.com/photos/24313538@N05/3274296808/ 12TWELVE.....	61
II. 11. Portada de <i>Rockdelux</i> de marzo de 2006. © Rockdelux. RDL 238.....	63
II. 12. Carátula de <i>Speritismo</i> de 12Twelve, prod. por Steve Albini. © 2003, Boa Music. BOA 05001022. LP Album.....	66
II. 13. Iraundegi, Jon. <i>TOUNDR</i> A. 2013. https://www.flickr.com/photos/joniraundegi/9172254338/	72
II. 14. Kaom Fest. <i>Toundra Live</i> . 2015. http://keepanopenmind.es/entrevista-a-toundra/	76
II. 15. Carátula de <i>IV</i> de Toundra, prod. Por Toundra. © 2015, Superball Music. SBMLP 034 0506981. LP Album.....	79
II. 16.	81
II. 17.	81

INTRODUCCIÓN

JUSTIFICACIÓN Y OBJETIVOS

El post-rock es uno de los subgéneros menos estudiados de la música popular urbana, a pesar de que a partir de la segunda mitad de los años noventa, y sobre todo desde el año 2000, la etiqueta ha cobijado a numerosas bandas en Estados Unidos que han hecho que pasara de lo *underground* a lo masivo. En España, como en la mayoría de los países, el post-rock se expandió dentro de la ola del *indie*, creando una serie de bandas que culminaron la primera mitad de este siglo, y experimentó un declive a partir del 2006. En los últimos años, este subgénero ha experimentado un modesto *revival* que lo ha devuelto a los medios de comunicación y a que grupos como Mogwai o Explosions in the Sky sean principales referentes en festivales internacionales, a la vez que ha habido un crecimiento de bandas emergentes. Es por ello que parece pertinente un examen de cómo surgió un subgénero tan polémico, así como un análisis de cómo se desarrolló y qué tipo de bandas se han incluido en esa etiqueta en España.

El post-rock surgió dentro de dos escenas distintas: por un lado, del *indie*, que tuvo mucho éxito en España; por otro, de las bandas que experimentaban con el *post-hardcore* y el *slowcore*. Ambas escenas se desarrollaron lejos de Madrid, sobre todo en el emblemático Gijón, punto neurálgico del *indie* español donde surgirá Manta Ray, la primera banda del país en ser etiquetada como post-rock, y en Cataluña, en concreto Barcelona y el pequeño pueblo de Sant Feliu Guíxols, donde surgió una escena propia de la que derivaría parte del post-rock estatal. Como punto de contacto entre estos dos principales focos estaba Euskadi, que junto con la herencia del “rock radical vasco” creó una escena propia en la que convergieron tanto las discográficas independientes como la experimentación con el *post-hardcore* y el *slowcore*. Allí surgió la banda Lisabö, clasificada dentro del post-rock.

Por lo tanto, este Trabajo de Fin de Grado tiene dos objetivos principales: por un lado, pretende ser un acercamiento al subgénero post-rock en España, cómo y dónde surgió, los contextos en los que se formó, y algunas de las bandas que lo desarrollaron; por otro, este trabajo intenta explorar si el post-rock ha sido en España un subgénero con características musicales definidas o si la inclusión y exclusión de grupos bajo esa etiqueta solo se ha debido a una atribución de la prensa.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

El término “post-rock” fue acuñado por el crítico musical londinense Simon Reynolds en un texto homónimo publicado originalmente en la revista *The Wire* en 1994. Reynolds nació en Londres en 1963 y comenzó a escribir en *Monitor*, una pequeña revista pop de Oxford. Más tarde empezó a escribir en *Melody Maker* y a ser conocido dentro de la crítica. Recopiló muchos de sus artículos y entrevistas en un libro llamado *Blissed Out: The Raptures of Rock*, publicado en 1990, cuando se encontraba trabajando entre Nueva York y Londres, escribiendo para revistas como *The Wire*, *Mojo*, *Rolling Stone*, o periódicos como el *New York Times*¹.

Con la formación de una serie de bandas en Londres a principio de la década de los noventa, denominadas por Reynolds como “un conjunto de grupos británicos, energizados por los desarrollos de la música electrónica con base en el estudio de grabación [...], la improvisación libre y la música contemporánea”², surgió la necesidad de dar algún tipo de denominación a estas bandas. Reynolds no dio por válidas etiquetas que ya existían como el *art-rock*, el *ambient* o el *avant-rock* para englobar estos nuevos grupos, ya que sus definiciones no representaban la música que creaban, y por ello escribió: “tal vez el único término lo suficientemente abierto y aun así preciso como para cubrir toda esta actividad sea ‘post-rock’”³.

Post-rock significaba utilizar la instrumentación del rock para un propósito no rock: las guitarras como facilitadores de timbres y texturas más que como herramientas productoras de *riffs* y acordes. Esta es la definición canónica del género, pero dentro de ella se podrían englobar muchísimos otros géneros musicales que no tienen nada que ver con el post-rock y que ya existían antes de él. Uno de los ejemplos citados más habitualmente es el de George Martin con The Beatles, que desde el estudio trató de crear atmósferas sonoras. Reynolds también menciona que los grupos estaban rompiendo con el esquema tradicional de guitarra / batería / bajo, añadiendo en su lugar tecnología digital: dispositivos MIDI, secuenciadores y *samples*. Pero ese “esquema tradicional” ya se había cuestionado desde los años sesenta. A su

1 Rock’s Backpage Library, Articles, “Simon Reynolds”, <https://www.rocksbackpages.com/Library/Writer/simon-reynolds> (Fecha de consulta: 25 de mayo de 2017).

2 Simon Reynolds, *Después del rock: psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas* (Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2013), 141.

3 Reynolds, *Después del rock*, 142.

vez, la tecnología siempre ha sido utilizada en el rock en la medida de lo posible. De hecho, cabe destacar que la tecnología y el rock han tenido siempre una relación de retroalimentación, desde la creación de los pedales de distorsión para Jimi Hendrix hasta las mejoras de sintetizadores que conocemos hoy. Además, los grupos de pop convencional han utilizado los elementos que describe Reynolds para hacer algo que no es rock, y a su vez han roto el esquema tradicional y han utilizado la tecnología, por lo que parece que la definición de Reynolds no resulta completamente operativa desde un punto de vista histórico.

Desde el punto de vista sonoro, según Reynolds, el post-rock está asociado a piezas largas y ambientales en las que se reemplaza los solos y las melodías pegadizas por texturas, estructuras y largos pasajes instrumentales, tratando así de crear una atmósfera sonora en lugar de buscar un ansiado “gancho”⁴. De nuevo, sabemos que ya había bandas haciendo esto veinte años antes de que el post-rock surgiera. Muchos de los nostálgicos del rock progresivo ven en el post-rock su continuación, pero obvian y eluden todos los subgéneros y estilos que han estado entre medias, desde el punk, el boom electrónico de los años noventa, el post-punk o el movimiento *hardcore* y *post-hardcore*, hasta el gran influyente *krautrock*. Eduardo García Salueña, en su texto “Rock progresivo español de los setenta”, etiqueta el post-rock como un “sub-estilo” que se encontraría enmarcado dentro del término “progresivo”⁵. Demasiadas etiquetas para pasar por alto.

El término “progresivo” ha sido en ocasiones renombrado como “art-rock”, “rock sinfónico” o “rock clásico” –en acepción a la música comúnmente llamada “clásica”–. En su libro *The Progressive Rock Files*, Jerry Lucky define el rock progresivo como música que incorpora: una mezcla de pasajes fuertes y pasajes suaves, es decir, arreglos de dinámicas; canciones muy largas pero rígidamente estructuradas, sin apenas improvisaciones; el uso de sintetizadores como simuladores de orquestas o la posible inclusión de orquestas reales en los temas; largos solos instrumentales; la incorporación de estilos musicales que no son el rock; y composiciones que están seccionadas en varios movimientos aditivos, sin recurrir al “tema musical”⁶. Si cambiamos rock progresivo por post-rock, es cierto que muchas de estas acepciones son válidas para el subgénero que tratamos de definir, pero a la hora de

4 Reynolds, *Después del rock*, 142.

5 Eduardo García Salueña, “Rock progresivo español de los 70: análisis e interpretación de sus parámetros musicales”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, volumen 18 (2009): 189.

6 Jerry Lucky, *The Progressive Rock Files* (Burlington, ON: Collector's Guide Publishing, 1998): 120-21, citado en ed. Kevin Holm-Hudson, *Progressive Rock Reconsidered* (New York: Routledge, 2002), 3.

escucharlo, las diferencias son claras. Theo Cateforis, en su texto *How Alternative Turned Progressive*, describe cómo bandas del género alternativo, en concreto del math rock estadounidense, tenían como principal influencia el rock progresivo y no las matemáticas⁷. Pero al ejemplificar este género, Cateforis menciona bandas de la escena de Louisville, muy importante para el desarrollo del post-rock, como Butterglove o Slint⁸.

Es más, si la propia definición de rock resulta controvertida, es natural que también lo sea la de post-rock. Para poder definir qué era el post-rock, Reynolds necesita una definición de rock, y para ello acudió a Joe Carducci. En su artículo *Rock and the Pop Narcotic*, Carducci descalifica como rock cualquier música que se aproxime a los términos arte o artístico, y para él “la esencia del rock es la interacción real de la batería, el bajo y la guitarra rítmica. Un grupo debería de ser un motor rítmico creando energía cinética, respirando como una entidad orgánica”⁹. Reynolds destaca que la definición que encuentra Carducci sobre el rock es una oposición al concepto de pop, junto con dar valor a la interpretación en vivo en comparación con la música de estudio y el concepto de productor musical. Pero lo que hizo simplemente Reynolds fue construir su definición de post-rock en base a la de Carducci sobre el rock, una definición que él consideraba simple, pero eficaz.

Casi una década después, en 2007, fue estrenado *Introspective*, un documental realizado por Aram Garriga en que este retrataba, junto al periodista Ignacio Julià, dos años de una difícil búsqueda de la definición de post-rock, entrevistando a bandas que habían sido catalogadas dentro de dicha etiqueta. Entre los entrevistados, cabe destacar a personajes como Ira Kaplan de Yo La Tengo, Thurston Moore y Lee Renaldo de Sonic Youth, Dominique A, Jason Pierce de Spiritualized, Malcom Middleton de Arab Strap, Matt Elliot, también conocido como The Third Eye Foundation, Jan St. Werner de Mouse on Mars, Glenn Johnson de Piano Magic o Christian Burchard de Embryo, entre otros¹⁰. Como resultado, ninguno de

7 El término *math rock* fue atribuido a una serie de bandas de rock alternativo no por música caótica o loca, si no por usar parámetros matemáticos en sus composiciones rítmicas. Deriva de la abreviación del inglés “mathematics”.

8 Theo Cateforis, “How Alternative Turned Progressive: The Strage Case of Math Rock”, en *Progressive Rock Reconsidered*, de. Kevin Holm-Hidson (New Yorck: Routledge, 2002), 244, 45.

9 Simond Reynolds, “Shaking The Rock Narcotic”, *The Wire* (1994), citado en Blas Fernández, “¿Post-rock, dice?”, en *Más allá del rock*, de. Julián Ruesga Bono y Norberto Cambiasso (Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2008), pp. 194-195.

10 Blas Fernández, *Más allá del rock*, ed. Julián Ruesga Bono y Norberto Cambiasso (Madrid: Instituto

los entrevistados se reconocía dentro de la etiqueta post-rock. Matt Elliot tenía como definición de post-rock: “un género musical en el que encasillar todo aquello que no encaja en ningún otro. Así que tienes de todo, desde Tortoise hasta Autechre. Fue un término bastante usado entre el 94 y el 99. Ahora ya no. Fue solo una palabra. No sé quién se la inventó. Tal vez la revista *The Wire*”¹¹. El productor Zlaya Hadzich cuenta cómo algunos periodistas trataron de dar una definición clara de post-rock, pero que era tan abierta que uno llegaba a perderse: “Mogwai tal vez. La gente los asocia al post-rock. Y a Sigur Rós también. Pero, ¿lo son?”. Y Jan St. Werner de Mars se atrevía a comentar sobre los medios de comunicación:

Creo que los medios necesitan catalogar las cosas en géneros para saber dónde emitirlos o qué formato darles. [...] En una tienda de discos la gente no sabe donde encontrarnos. Hemos estado en post-rock, soul, electrónica, techno, indie, funk, dance, abstract, experimental, industrial... Nos definimos haciendo lo que hacemos; nuestro trabajo es nuestra definición¹².

Si nos centramos en España, la bibliografía sobre el post-rock es casi inexistente. La única referencia académica es un texto de Blas Fernández titulado “¿Post-rock, dice?”, escrito para el libro editado por Julián Ruesga Bono y Norberto Cambiasso, *Más allá del rock*, publicado por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM). En este texto, Blas Fernández se aventura a realizar un análisis de cómo surgió el concepto, así como una breve búsqueda sin respuesta de una definición. Dentro del texto cita este importante documento videográfico al que me he referido y al que solo unas pocas personas tuvieron acceso –entre ellas él–: el documental *Introspective* (2007) de Aram Garriga, que solo fue proyectado tres veces. Blas Fernández menciona cómo St. Werner introducía la idea de la posmodernidad en el debate, proponiendo la posibilidad de que Reynolds se basara en el llamado arte abierto del posmodernismo para concebir el concepto de post-rock. La posmodernidad busca acabar con los límites de la estética y el comercio, entre el arte y el mercado, pero su naturaleza es difícil de concretar debido a una gran diversidad de acepciones del término¹³, algo que resulta muy cercano al concepto de post-rock.

Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2008), 194-195.

11 Aram Garriga, *Introspective* (The Visual Suspects, 2007), citado en Blas Fernández, “¿Post-rock, dice?”, en *Más allá del rock*, de Julián Ruesga Bono y Norberto Cambiasso (Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2008), 197.

12 Aram Garriga, *Introspective* (The Visual Suspects, 2007), citado en Blas Fernández, *Más allá del rock*, 197.

13 Roy Shuker, *Diccionario del rock y la música popular* (Barcelona: Ma Non Troppo, 2005), 235-237.

Lejos del concepto de post-rock, Igor Paskual escribió un artículo titulado “El rock en España, 1990-2010. Del espíritu olímpico a la ley del suelo” para el libro *Rock Around Spain*, editado por Kiko Mora y Eduardo Viñuela, en el que describió cómo surgió y se desarrolló el *indie* en España. En 1998, en pleno apogeo de la ola de la música independiente española, Pablo Gil escribió la *Guía de Música Independiente en España*, un libro que como su nombre indica se basaba en una recopilación de bandas que habían sido catalogadas como *indie* por la prensa especializada. A pesar de que sus teorías sobre el concepto del *indie* son pobres, hace referencia a quiénes son los agentes que en ese momento están escribiendo sobre el mundo del *indie*, recopilando revistas, televisiones, o radios. Es una referencia principal cuando estamos hablando de *indie* español, el extenso libro que escribió Nando Cruz, *Pequeño Circo*¹⁴, que a pesar de ser un libro puramente periodístico, recoge un gran número de testimonios de quienes fueron protagonistas del movimiento en la década de los noventa. Y en relación con la contextualización, Marcos Gendre escribió un libro hace escasos años, llamado *La distorsión inteligente. Post-hardcore: la reinención del punk*, en el que retrata cómo surgió el *post-hardcore* tanto en Estados Unidos como en España. En su camino por relatar la historia de este género, menciona el surgimiento del post-rock en Estados Unidos, pues está muy emparentado con el *post-hardcore*.

MARCO TEÓRICO

A finales de los años setenta hubo en Estados Unidos un brote de sellos independientes por todo el país dedicados a grabar punk y todo tipo de derivados. Entiendo como sello independiente aquel que no distribuye sus discos a través de una de las entonces llamadas “Seis Grandes” discográficas, es decir: CBS, Capitol, RCA, MCA, PolyGram y WEA. Esto implicaba una serie de desventajas, como no ser vendido por una serie de tiendas a las que accede el consumidor general, el restringido acceso a la radio comercial o llegar a oídos de artistas de renombre. El concepto de discográfica independiente había surgido siguiendo el ejemplo de grupos de punk ingleses como Stiff o Chiswick, que habían comenzado a llamar a las empresas prensadoras de vinilos y a producir sus propios discos. Habían abierto una puerta por la que entrarían muchas bandas. Bob Mould, excantante de Hüsker Dü explicaba el fenómeno en Estados Unidos:

14 Nando Cruz, *Pequeño Circo* (Barcelona: Contraediciones, 2015), 617.

Era muy simple: si eres un pez que nadas aguas abajo y lo único que ves son tiburones en todos los afluentes y ves ese punto por el que cruza otro pez, tú lo sigues. No estás seguro de cómo es ese otro pez, pero sabes que no se lo han comido, de modo que lo sigues. Y una cosa lleva a la otra y la gente te sigue y así es como funciona¹⁵.

Muchas personas habían visto como el mundo de las grandes discográficas había intentado silenciar fenómenos que afectaban a toda una generación, como acababa de ocurrir con los Sex Pistols y EMI, por lo que decidieron conservar el control sobre su producción. No obstante, una de las características que se suele obviar al hablar del *indie* es su nacimiento de la mano de la ética del “hazlo tú mismo” (Do It Yourself). El DIY iba de la mano del punk. Y el punk era algo más que formar una banda; se trataba de tomar el control sobre todo, producir tu disco, crear un sello, ir de gira, controlar todo lo que hacías y no delegar ninguna responsabilidad. Lee Ranaldo de Sonic Youth señalaba:

La gente se dio cuenta de que todavía había un modo de hacer las cosas *underground* que todavía valía y todavía era importante. La gente tenía la idea de que, a la larga, lo que importaba era la calidad de lo que hacías y la importancia que le dabas, independientemente del número de personas al que llegabas o de cuantos discos vendieras¹⁶.

Los años ochenta fueron una época conservadora en los Estados Unidos. El republicano Ronald Reagan había sido elegido presidente y fue el principal foco de crítica de estas bandas. La música siempre ha sido uno de las primeras formas de protesta, y ahora los grupos no solo dejaban notar su descontento por medio de las letras, sino también en la forma en que la música se grababa, se comercializaba y se distribuía¹⁷.

El *indie* había cambiado el concepto del rock de masas de vivir a lo grande –el clásico estereotipo de sexo, drogas y rock and roll– para cambiarlo por una vuelta a un mayor realismo, a una conexión con el público sin tener que llenar estadios para ello, y a su vez sin necesitar una promoción de millones de dólares para que esto surgiera. Lo único que necesitaban era que ellos mismos y unos pocos a su alrededor creyeran en ellos. Pero quizá lo más relevante del *indie* sea que fue el único género musical que tomó su nombre a raíz de la

15 Michael Azerrad, *Nuestro grupo podría ser tu vida: escenas del indie underground norteamericano 1981-1991* (Barcelona: Contraediciones S.A., 2013) 15.

16 Michael Azerrand, *Nuestro grupo...* 15.

17 Michael Azerrand, *Nuestro grupo...* 15-16.

organización industrial que hay detrás de él y no por su estilo de música¹⁸.

El término *indie* comenzó a introducirse dentro de la industria *mainstream* cuando, a mediados de los años noventa, una nueva serie de bandas de pop/rock británico, inspiradas por las grandes bandas británicas de los años sesenta como The Beatles o The Kinks, comenzaron a ganar fama. Sería lo que más tarde se conocería como BritPop, representado por bandas como Oasis o Blur. Este *indie* también fue denominado rock alternativo, en un intento de diferenciarlo del rock clásico¹⁹. Las discográficas que comenzaron a grabar a estas bandas fueron las mismas que habían creado este movimiento, pero muchas de ellas habían tenido que vender parte a alguna de las Seis Grandes. Muchas de ellas habían hecho esta operación a finales de los años ochenta en el Reino Unido, convirtiéndose en las pequeñas filiales de marcas como Sony. Cuando en 1991 el boom del disco *Nevermind* de Nirvana hizo que estilos como el grunge acapararan las listas de éxitos por delante del hard rock o el heavy metal, comenzó a demandarse masivamente este estilo de música. Esto fue aprovechado por las grandes discográficas, al ser poseedoras algunos de los sellos independientes más importantes de Reino Unido²⁰. Ante todo, como dice Hesmondhalgh, el *indie* fue la prueba de que no se puede hacer una música *mainstream* estando fuera del mercado, pues, aunque esto ocurra, la industria capitalista se acabará haciendo un hueco y dictando el camino a seguir²¹.

METODOLOGÍA, FUENTES Y ESTRUCTURA

Las principales fuentes de este trabajo han sido las revistas de crítica musical del momento, sobretodo *Mondosonoro* y *Rockdelux*, pues sus periodistas eran quienes escribían sobre estas bandas. Con la expansión de internet, la mayoría de sus artículos y reseñas de discos se han digitalizado, por lo que el acceso a estos es mucho más fácil, no siendo necesarias las revistas físicas, algo beneficioso pues muchas de ellas no han sido guardadas por ninguna institución al no tratarse de una revista científica sino periodística e incluso aficionada.

En cuanto a la estructura del trabajo, está dividido en dos capítulos principales. El

18 David Hesmondhalgh, "Indie: the institutional politics and aesthetics of a popular music genre", *Cultural Studies* 13:1, 35.

19 Hesmondhalgh, "Indie: the institutional politics and aesthetics of a popular music genre", 38, 45, 46.

20 Hesmondhalgh, "Indie: the institutional politics and aesthetics of a popular music genre", 47-50.

21 Hesmondhalgh, "Indie: the institutional politics and aesthetics of a popular music genre", 57.

primero está dedicado al contexto en el que surgió el post-rock en España, a los centros principales donde apareció y se desarrolló, y trata tanto los grupos como las músicas de las que partieron. El segundo tiene como objetivo mostrar la variedad musical de las bandas cobijadas por la crítica bajo la etiqueta “post-rock”. Se centra en dos partes principales, una breve biografía de cada banda, y a continuación un análisis musical de uno de sus temas de referencia, para poder así mostrar estas diferencias no solo de una manera contextual y biográfica, sino también desde un punto de vista sonoro. Las bandas elegidas han sido colocadas en orden cronológico, aunque muchas de ellas convergieron en tiempo y espacio: Manta Ray, Lisabö, 12Twelve y Toundra. Para estos análisis, he seccionado el tema en partes para partir de la estructura de la canción. En el caso de los temas instrumentales, he utilizado un análisis con subdivisiones para facilitar su comprensión formal.

CAPÍTULO 1: LAS MEDIACIONES DEL POST-ROCK EN ESPAÑA

Este primer capítulo tratará de dar una explicación de cómo Simon Reynolds ejemplificaba el concepto de post-rock en sus inicios y cuáles son algunas de las bandas en las que se basó para su definición de post-rock. A su vez, también analizará la progresiva difuminación de la idea original de Reynolds y su reconfiguración para dar nombre a un tipo de música distinto. Este cambio de término fue dado por la crítica estadounidense a bandas emergentes en la escena de Kentucky y Chicago, y a raíz de esto el término ha representado más este tipo de música que la su primer referente.

Por otro lado, el post-rock llegó a España por medio de la convergencia de la música *indie* y de la escena *hardcore* y *post-hardcore*, estas dos últimas surgidas en gran parte en Cataluña. Es por ello que en este capítulo también haré una introducción a lo que era el *indie* en la España en los años noventa, así como un breve relato de cómo surgió y se desarrolló la escena *hardcore* y, sobre todo, la que más sentido aporta al post-rock: el *post-hardcore*.

1. 1. POST-ROCK EN REINO UNIDO: EL ORIGEN ETIMOLÓGICO

La idea de Simon Reynolds sobre qué es el post-rock no tenía al parecer nada que ver con la idea estadounidense, más tardía, de post-rock. Para él, los grupos que se aunaban en esta gran amalgama eran bandas más orientadas a la electrónica y a la mezcla del sonido del rock con sintetizadores. Eran bandas como Disco Inferno, Insides, Seefeel, Robert Hampson y Kevin Martin, todas británicas, y todas citadas en su celeberrimo texto donde concibió el nombre de post-rock²².

22 Reynolds, *Después del rock*, 141-154.



Il. 1. MetroLyrics, *Disco Inferno*, 1999,
<http://www.metrolyrics.com/disco-inferno-pictures.html#/pic-163147971>.

Para él, los instrumentos convencionales en el rock eran tan prescindibles, que la mayoría de grupos que catalogó con esta etiqueta no tenían guitarras. Según él, se basaban más en la música creada electrónicamente, los *samples*, los efectos digitales o las composiciones MIDI. Ian Crase, de Disco Inferno, primera referencia del autor, cambió el sonido de la guitarra habitual por el uso masivo de efectos, tratando de que su guitarra sonara como “objetos físicos reales, tales como cascadas de agua²³”, por medio de una sustitución de su conjunto de pedales habitual por un sintetizador de guitarra, conectado por MIDI para que cada una de las cuerdas de la guitarra reprodujera un *sample* diferente. Crase utilizaba el *sample* como elemento creador de temas, ejecutando más de uno a la vez, y usando cualquier tipo de música, desde el tema “Bitches Brew” de Miles Davis, a la composición “Aquarium” de Camille Saint-Saëns, o algún comienzo de una canción de U2. Estos *samples* eran ejecutados con la guitarra, en la que se pueden ejecutar los recursos habituales para un guitarrista: *bendings* (estiramientos de la cuerda), ligaduras e improvisaciones, haciendo que la pista de audio MIDI se distorsione hasta quedar irreconocible. Pero, aunque Crase ve su propia creación como “música de realidad virtual”, Reynolds afirma que Disco Inferno sigue siendo una banda de rock por su puesta en escena.

Otra de las referencias de Reynolds es Insides, una banda que sonoramente está más ligada al *minimal techno*, y cuyas composiciones están hechas a través de Cubase²⁴.Ellos

23 Reynolds, *Después del rock*, 146.

24 Secuenciador de música digital que te permite crear música en formato MIDI.

creaban *beats*, motivos, *riffs* o *samples* a través del programa, que como dicen ellos “te permite hacer cosas que físicamente no podrías tocar”²⁵. Inspirados por compositores minimalistas como Steve Reich o Philip Glass, tocaban patrones que se superponían, tejiendo una especie de tapiz de capas sonoras, y la participación de instrumentos como la guitarra es simplemente un matiz más dentro de esta amalgama sonora.

Seefeel es una tercera banda que cita Reynolds como post-rock, y es probablemente la más alejada del concepto actual del subgénero. A través de una especie de *techno house*, encontraron un espacio en la escena electrónica y llegaron a actuar con bandas del sello Warp, discográfica dedicada exclusivamente a la electrónica, que más tarde publicaría varios de sus discos. Volvieron a utilizar Cubase como forma de composición, pero aquí ya es prácticamente imposible distinguir las guitarras de los samplers. Reynolds vuelve a basarse en el directo para catalogarlos como post-rock. En sus performances, mientras que los sonidos electrónicos suenan, grabados previamente, Justin Fletcher toca la batería siguiendo un metrónomo a un nivel muy preciso, pues, si se pierde, dejaría de encajar con el sample digital y el tema no encajaría rítmicamente. Entretanto, el resto de la banda debe tocar también de manera sincronizada, escuchando por auriculares lo que realizan tanto la batería como el sampler. Finalmente dejaron de tocar en directo, pues suponía una gran dificultad para ellos. La finalidad de Seefeel era llegar a tocar en directo y ser solo un mero ambiente sonoro, sin destacar en el escenario, algo muy cercano a lo que sería un DJ²⁶. Pero, si el único aliciente para que Reynolds destaque que son una banda de post-rock es su puesta en escena y finalmente el grupo deja de tocar en directo y lo que quieren es llegar a parecerse a un DJ, ¿por qué Reynolds decide darles esta etiqueta cuando apenas he mencionado una cualidad que nos redirija al rock?

Lo que sí se puede deducir es que la etiqueta post-rock ha sufrido una transformación durante los años. Él mismo lo señalaba en un postscriptum en referencia a su primer texto:

Estoy asombrado por la persistencia del término. Por la semivida que tiene en las tiendas de discos (donde “post-rock” todavía funciona como encabezado de sección), en discusiones de música o incluso como identidad que ciertas bandas asumen voluntariamente. Maravillado, en parte, porque aquello a lo que el post-rock actualmente se refiere (la fusión boba estilo Tortoise) es mucho menos constrictivo para mis oídos que la primera ola de agrupaciones

25 Reynolds, *Después del rock*, 147.

26 Reynolds, *Después del rock*, 148-149.

británicas celebradas en este ensayo publicado por mí en The Wire. Atenazados entre el grunge y el brit pop que estrechaban en conjunto los horizontes de la música independiente y cortaban toda esperanza de vitalidad financiera, casi la totalidad de estos grupos han sido conocidos desde entonces como la Generación Perdida²⁷.

Y es que, como bien dice, algunos de los grupos a los que había aunado bajo este subgénero serían englobadas más tarde dentro de la “Generación Perdida”, mientras que la etiqueta “post-rock” pasará poco a poco a denominar a las bandas de Estados Unidos, surgidas a raíz de lo que se conoce como “sonido Louisville”.

1. 2. LOUISVILLE: LA RECONFIGURACIÓN DEL TÉRMINO POST-ROCK

En Estados Unidos, el *post-hardcore* originado por Fugazi y las bandas de su discográfica Dischords Records en Washington DC habían difundido un nuevo subgénero musical alrededor del país. De los restos del punk y el *hardcore*, y de la escena *indie* norteamericana, nacerán nuevas experimentaciones musicales como el math-rock y el post-rock. Los músicos más curiosos habían empezado a titubear con el *post-hardcore*²⁸ y algunos grupos crearán canciones experimentales, utilizando el silencio como un recurso instrumental, añadiendo ritmos jazzísticos y partes de free-jazz a sus temas, y comenzando a emplear ritmos matemáticos, por ejemplo sumando varios tipos de compases. Grupos como Slint, June of 44, Rodan o Shipping News crearon unos sonidos que se propagaron por todo el país y más tarde internacionalmente, y serán conocidos como “sonido Louisville”. Situada en el medio-oeste de Estados Unidos, Louisville es una ciudad no demasiado grande, con menos de 700.000 habitantes, pero con una sólida tradición musical de grupos de punk e *indie*, con grupos como My Morning Jacket o NRBQ. A finales de los años ochenta surgió una gran masa de grupos de punk singulares que no hacían una prototípica forma de punk y que eran musicalmente más experimentales. Bandas como Rodan o Squirrel Bate habían adoptado el *post-hardcore* proveniente de Washington DC, pero con matices más melódicos²⁹. Los componentes de estos

²⁷ Reynolds, *Después del rock*, 152-153.

²⁸ Género nacido del hardcore punk que mezclaba las guitarras distorsionadas y veloces con guitarras limpias y melódicas, voces procedentes del post-punk, *riffs* repetitivos y ritmos derivados del *dub* en el bajo y la batería, y el característico *stacatto* en las guitarras.

²⁹ Javier Gallego y Andrés Park, 2012, “Especial Post-rock: el rock se hace mayor”, Podcast Radio 3, *Carne Cruda*, <http://www.rtve.es/alacarta/audios/carne-cruda/carne-cruda-especial-post-rock-rock-se-hace-mayor-23-0812/1512319/>.

grupos eran melómanos con amplios conocimientos musicales, como los de la banda Rachel's, formada por miembros de Rodan y la pianista Rachel Grimes, que tocaban música minimalista para cámara y piezas influenciadas por el impresionismo de Debussy, Erik Satie, la música de John Cage o el minimalismo de Michael Nyman³⁰. Otra de las agrupaciones importantes en el desarrollo del sonido de Louisville y del post-rock estadounidense fue Shipping News. Formada en 1996, en realidad aunaba toda aquella mezcla musical que se había ido formando en la ciudad, y a modo de *collage*, sus temas aúnan con un sonido muy personal³¹.

Todas estas bandas no grababan sus discos en la propia Louisville, sino que lo hacían en Chicago. A unos 500 kilómetros de Kentucky, Chicago aunaba una escena musical muy viva. Hay que destacar a Big Black, fundada por Steeve Albini, referente a nivel internacional en cuanto a rock experimental y noise se refiere. En la ciudad había varios sellos independientes, de los cuales Drag City Records, Skin Graft Records y Touch and Go / Quarterstick Records eran los más destacados, sobre todo este último³². Este tipo de sonido será el que establezca más tarde como una idea generalizada de lo que es el post-rock, aunque, como hemos visto, la definición aportada por Reynolds no haga referencia a estas bandas.



Il. 2. Carátula de *Spiderland* de Slint, prod. por Slint, © 1991 Touch and Go Records, T&G LP#64, LP Album.

30 Gallego y Park, “Especial Post-rock: el rock se hace mayor”.

31 Marcos Gendre, *La distorsión inteligente. Post-hardcore: la reinención del punk* (Barcelona: Quarenta ediciones, 2014), 139-140.

32 Gallego y Park, “Especial Post-rock: el rock se hace mayor”.

La mayoría de los escasos estudios sobre el post-rock han tomado como punto de partida del subgénero el disco *Spiderland* (Touch and Go Records, 1991) de una banda de Kentucky: Slint. Marcará la línea a seguir de muchas de las bandas posteriores, creando ese sonido tan característico de *crescendo*, la ingravidez sonora, un sentimiento de flotabilidad constante, características que heredará parte del “sonido Louisville”³³ y sobre todo parte del post-rock internacional. Fue un álbum que, con un bajo presupuesto, consiguió ser uno de los discos referentes a nivel mundial, como ya habían sido *Unknown Pleasures* de Joy Division (Factory, 1979) para el post-punk o el primer disco de The Velvet Underground, *The Velvet Underground and Nico* (Verve Records, 1967), para el art-rock. Pero sus propios autores no reconocieron en el momento el valor del disco, e incluso algunos de ellos no habían quedado satisfechos con la grabación final, como es el caso de su guitarrista David Pajo:

Recuerdo haber quedado descontento con el resultado final. No fue perfecto aunque estuvo muy bien, considerando el poco presupuesto con el que contábamos. Me pareció una instantánea muy honesta de lo que éramos en aquel momento. Eso no quiere decir que no hubiera momentos de magia pura durante su grabación: “Don, Aman”, las guitarras distorsionadas y el feedback resultante del trémolo en “Washer”, los coros en “Breadcrum Trail” o la sección improvisada de spoken Word precedente a la parte correspondiente a “I miss You”³⁴.

Poco tiempo después de su grabación, la banda se separó y dejaron de tocar. En un principio, el disco se vendió poco, pero después de tres o cuatro años de su lanzamiento, comenzó a ser nombrado en revistas y a tener éxito. Surgieron multitud de grupos que imitaron su sonido. Además del post-rock, que será la cara más visible de los subgéneros surgidos del disco, el *math-rock* y el *slowcore* también tomarán el sonido de esta grabación como referencia³⁵.

¿Fue Slint la primera banda de post-rock? De nuevo volvemos al debate de qué es el post-rock. El experto en Slint, Scott Tennent, en una entrevista concedida a The Decibel Dolls, responde en parte a esta pregunta cuando le consultan sobre los paralelismos entre Slint

33 Gendre, *La distorsión inteligente*, 125-130.

34 Brian Coney, “David Pajo Interview”, *Alternative Ulster* (septiembre de 2012), <http://iheartu.com/2012/09/david-pajo/>, traducción del autor, citado en Marcos Gendre, *La distorsión inteligente. Post-hardcore: la reinención del punk* (Barcelona: Quarenta ediciones, 2014), 131-132.

35 Gallego y Park, “Especial Post-rock: el rock se hace mayor”.

y las bandas Talk Talk y Seefel, otras dos bandas cuyo sonido fue pionero en el subgénero³⁶. Tennent, haciendo uso de la definición de Reynolds sobre el post-rock —grupos que utilizan instrumentos de rock para hacer música no vinculada a la tradición del rock— afirma que Seefel sí cumple esta definición, pero Slint no. Para él, esta última sigue siendo una banda inquieta, que busca sonidos más tranquilos, canciones más largas y partes mucho más instrumentales, una reacción hacia el rock clásico masculino, pero aún un grupo de rock. Tortoise es su referente como post-rock, una banda que poco se parece al sonido de Spiderland, que va más hacia el dub, el krautrock, la música electrónica o el minimalismo. Es por esto que Tennent no puede relacionar el post-rock con Slint. Pero si escuchamos discos recientes del ideal de post-rock que se ha instalado en el imaginario común como *The Earth is not a Cold Dead Place* (Bella Union, 2003), de Explosions in The Sky, son evidentes las influencias de Slint y de *Spiderland*. Y es que este es uno de los dilemas del post-rock: cómo dentro de un subgénero tan amplio se han creado ramificaciones musicales e idearios colectivos, y mientras una persona puede estar citando el post-rock teniendo en mente bandas como Tortoise, otra puede pensar en Explosions In The Sky y parecer subgéneros completamente distintos. En la escena estatal española, veremos cómo Lisabö tomó el sonido de Slint como principal referencia, ya desde sus comienzos como *post-hardcore*.

36 Kenny Bloggins, Tennent, “Interview with author Scott Tennent – 33 1/3: Spiderland”, *The Decibell Tolls* (noviembre de 2011), <http://thedecibelltolls.com/interview-with-author-scott-tennent-33-13-spiderland/>, traducción del autor, citado en Marcos Gendre, *La distorsión inteligente. Post-hardcore: la reinención del punk* (Barcelona: Quarenta ediciones, 2014), 132-133.

1. 3. LA MÚSICA INDEPENDIENTE Y EL *INDIE* EN ESPAÑA

En España, el post-rock surgió unos años más tarde. Sus puntos de partida fueron dos: por un lado, la llegada de la música independiente, el *indie*, y la apropiación de este por la juventud, que creó un contexto cultural del que brotarían las primeras bandas de post-rock; por otro, la cultura del punk, *hardcore* y, sobre todo *post-hardcore* será de donde provengan musicalmente las bandas de post-rock. El *post-hardcore* fue el estilo en el que muchos de los grupos comenzaron a tocar, al igual que había sucedido con las bandas de Kentucky.

Tras la caída de las ventas en el año 1993 de los grupos que habían dominado el mercado español en la década de los ochenta –la mayoría de grupos de la Movida–, se produjo un cambio en el panorama, y aparecieron lo que se conocería como *indies*. Sumado a este descenso de las ventas, debido en parte a un menor desarrollo comercial de los grupos, el éxito de Nirvana con su disco *Nevermind* en 1991 hizo que el grunge, y con él el *indie* estadounidense, triunfaran en el ámbito popular, y que las bandas que trabajaban con sellos independientes de Estados Unidos comenzaran a ser también consumidas por el público español. A esto hay que sumarle algunos factores sociopolíticos: en 1993 se produce una grave crisis económica provocada por la subida del precio del barril de petróleo a 38 dólares debido a la Guerra de Golfo³⁷. España tuvo que devaluar la peseta hasta en tres ocasiones, mientras que el “caso Guerra” y el “caso Filesa” salían a la luz destapando malversación de fondos por parte del Partido Socialista Obrero Español. El Madrid de la Movida había finalizado, una ley “antibotellón” y horarios estrictos impuestos por el alcalde José María Álvarez del Manzano socavarían notablemente la vida nocturna de la década anterior. Tendrían que pasar bastantes años hasta que Madrid volviera a producir una generación de grupos importantes, razón por la que la creación musical pasará a ciudades de la periferia del país.

En España se ha conocido el subgénero *indie* como todo aquello que bebía de los sellos independientes estadounidenses, británicos e irlandeses, con bandas como Dinosaur J.R., Yo la Tengo, Pixies y Sonic Youth en Estados Unidos, y My Bloody Valentine o Jesus and the Mary Chain en el Reino Unido e Irlanda. Nirvana había tenido un éxito masivo a nivel internacional, y había roto con los estereotipos y la estética del rock que hasta entonces

³⁷ Igor Paskual, “El rock en España 1990-2010. Del espíritu olímpico a la ley del suelo” en *Rock Around Spain: Historia, industria, escenas y medios de comunicación*, ed. Kiko Mora y Eduardo Viñuela (Lleida: Edicions de la Univertitat de Lleida, 2013), 54.

se tenía: eran simpatizantes con el movimiento feminista y gay, y aparentemente detestaban el éxito. Se buscó entonces en España un referente que pudiera encarnar esta nueva estética que afloraba proveniente del otro lado del Atlántico.

Entre las bandas españolas se encontraban Los Planetas, Eliminator Jr, El Inquilino Comunista, La Buena Vida, Australian Blonde, El Niño Gusano, o quienes serían catalogados como la primera banda española de post-rock, Manta Ray. Pero era en concreto en la escena musical de Gijón donde se encontraba la mayor semejanza con la escena *underground* de Seattle: las dos eran ciudades costeras, lluviosas, con un gobierno en las instituciones municipales de izquierdas, con una población en parte de clase obrera, culta y activa, y con unos músicos procedentes del ambiente universitario. Grupos que cantaban en inglés con guitarras muy distorsionadas comenzaron a editar lo que habían grabado en el estudio Odds. Se darían a conocer por los medios como el Xixón Sound³⁸.

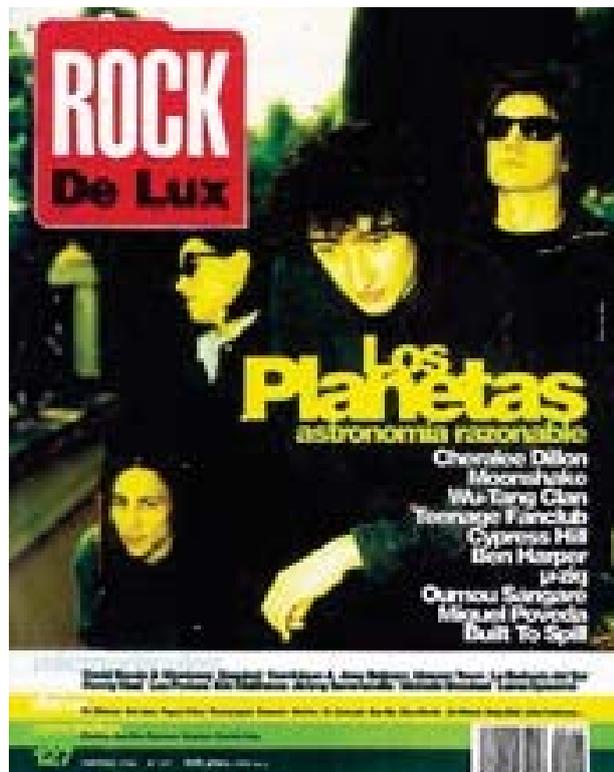
El concepto de *indie* es problemático en sí ya que, en un principio, se referiría en términos de industria musical a todo aquello que no es *mainstream*, es decir en su propia definición vendría implícita la negación de lo que está en auge de mercado. Musicalmente surge la problemática de la imposibilidad de definir el *indie* según unos parámetros musicales, puesto que se clasifica según su método de producción y distribución, ya que la idea general de algo *indie*, independiente, es si ha sido producido por una discográfica no ligada a las grandes discográficas. Al mismo tiempo surge una gran paradoja, y es que, han clasificados como *indie* español grupos tan importantes como Los Planetas o El Niño Gusano, que desde un primer momento firmaron con una gran compañía multinacional como es RCA, mientras que grupos como Hombres G o Camela, que grabaron con discográficas independientes varios discos, no son encajados en este género. A pesar de estos límites difusos, se diferencia entre independiente e *indie* por este mismo motivo. Por otra parte, autores como Pablo Gil consideran que un grupo es independiente a pesar de haber firmado por una multinacional, siempre y cuando esta respete su estatus y una cierta autonomía –lo cual englobaría a varias de las bandas de *indie* español–, y viene a afirmar que no todas las multinacionales coartan a sus grupos en creatividad³⁹.

Otro de los hechos por los que estos grupos eran considerados *indies* era que los medios de difusión que acercaban esta música al público fueran a su vez *indies*. En un

38 Paskual, “El rock en España 1990-2010”, 54-55.

39 Pablo Gil, *Guía de música independiente en España* (Madrid: Vosa, S.L., 1998), 16.

principio todos estos grupos fueron apoyados por Radio 3 como emisora, con programas como “Disco Grande” de Julio Ruiz; por revistas como *Rockdelux* y su suplemento *Factory*, *El País Las Tentaciones*, suplemento juvenil del país, o *Ruta 66*; y por espacios televisivos como Canal + y, desde 1997, su canal temático Canal + Música. Algunos de estos medios siguen hoy en día presentes en la difusión de bandas menos conocidas. *Rockdelux* fue la revista que más atención prestó al movimiento *indie* estatal. *Ruta 66*, sin embargo, experimentó lo que se conoce como la “moda de lo *indie*”, pero sólo durante el período de tiempo en el que la etiqueta estuvo de moda, y con una criba a la hora de publicar. Otras revistas importantes en la divulgación de estas bandas fueron *Spiral*, revista *indie* por antonomasia, que solo fue publicada entre 1993 y 1996 pero entre sus páginas ofrecía amplias entrevistas y artículos sobre bandas emergentes del género, y *Mondosonoro*, revista gratuita y vigente desde finales de 1994, que aportaba una visión desde el punto de vista del aficionado. Algunos *magazines* de rock genérico como *El Tubo* o *AB* también hicieron reseñas, entrevistas o artículos sobre el movimiento *indie*, pero de un modo muy selectivo⁴⁰.



II. 3. Portada de *Rockdelux* de febrero de 1996, © Rockdelux, RDL 127.

40 Gil, *Guía de música independiente en España*, 24, 25.

Ante todo, los *indies* no hicieron más que repetir el nacimiento de otros géneros: romper con la música de la generación precedente porque consideraban que no los representaba. Sabían inglés, eran de zonas periféricas en su mayoría y no tenían pretensiones de visibilidad, algo que los diferenciaba de la Movida. Ellos y su público eran fruto de la ley de educación de 1975, que dirigía a los estudiantes hacia la universidad (con un último Curso de Orientación Universitaria en el instituto) y normalmente exigía estar familiarizado con el inglés como segunda lengua. Pero no es la única razón por la que cantaran en inglés, puesto que en la Movida ya había personas provenientes de familias acomodadas, que habían estudiado en liceos o escuelas privadas, y que habían cursado una formación universitaria. La razón del uso del inglés como idioma principal, se debe en parte a la búsqueda de una imitación del sonido de los grupos ingleses o estadounidenses. La voz y el idioma se aprecian fundamentalmente por su sonido, y no por las letras como ocurría antes. Aunque muchos textos tienen una indudable calidad, en muchas de estas bandas la voz no juega un papel destacado, sino que es un instrumento más, y en ocasiones apenas audible. Los cantantes dejan de destacar por encima del resto del grupo, e incluso no se distinguen en las imágenes promocionales de las bandas, ya sean carátulas o fotografías⁴¹.

Muchos de estos grupos son herederos del *shoegazer*, un subgénero británico de finales de los años ochenta en el que el movimiento en el escenario era mínimo. El término fue generado por la prensa británica proveniente de las palabras Shoe (zapato) y el verbo Gaze (mirar fijamente)⁴². Fue encarnado por bandas como My Bloody Valentine o Spacemen 3, pero fue desplazado por el grunge al llegar a lo más alto de las listas de ventas grupos como Pearl Jam o Soundgarden, con mucho movimiento en el escenario, y en Gran Bretaña por el *britpop* de bandas como Oasis, Blur o Pulp. El *shoegazer* se mantuvo entonces en el panorama *underground* hasta hoy, y bandas españolas como Los Planetas, Neuman o las actuales Triángulo de Amor Bizarro o El Columpio Asesino siguen practicando estos movimientos corporales minimalistas.

Retomando el ámbito industrial, ya en la segunda mitad de los años noventa entraron en el mercado musical los cantantes latinos de pop, con unas cifras que hasta el momento eran desconocidas en España, y muchas de las bandas *indies*, en un desesperado intento de seguir viviendo a nivel profesional de su música, firmaron contratos con grandes sellos o *majors*.

41 Paskual, "El rock en España 1990-2010", 57, 58.

42 Paskual, "El rock en España 1990-2010", 54.

Pero en estos contratos, pensados con cautela, se acordó que las discográficas hasta el momento de las bandas (Subterfuge, Astro y Grabaciones en el Mar) se encargarían de la edición y distribución de los discos, mientras que RCA se limitaba al apoyo económico y la promoción de los discos. El resultado fue variable. Penelope Trip no llegaron a un mínimo requerido de ventas, mientras que El Niño Gusano consiguió ser miembro de RCA, pero, tras la salida de su disco El escarabajo más grande de Europa (BGM Music Spain S.A., 1998), tampoco lograron un mínimo de ventas y se separaron. Australian Blonde fueron quienes más éxito alcanzaron, recibieron el mayor apoyo y llegaron a circuitos *mainstream* con apariciones en series nacionales como “Al salir de clase”. A pesar de esto, no consiguieron alcanzar la cifra requerida por la discográfica en sus ventas, lo que produjo su salida de RCA y su vuelta a los circuitos independientes. Por tanto, a excepción de Los Planetas, ninguna banda *indie* consiguió un éxito general, y era impensable que se repitiera el éxito obtenido por los grupos de La Movida⁴³.

1. 4. LA LLEGADA DEL *POST-HARDCORE* A CATALUÑA

En Estados Unidos, la moda del *post-hardcore* irá perdiendo peso a causa del post-rock. Este tomará a mediados de los noventa sonidos del *krautrock* alemán y ganará fama poco a poco con los “sonidos Louisville”, con bandas como Slint o June of 44. Además, el *post-hardcore* derivará en otras ramas musicales a mediados de los noventa como el *emo*. En España, y más concretamente en Cataluña, se producirá un trasvase de todo lo que había sucedido en los Estados Unidos con este movimiento del *post-hardcore*. Washington DC y Barcelona son un lógico punto de unión entre la escena estadounidense y la española. Los mismos métodos de actuación se dieron en Estados Unidos y España con la escena punk, los fanzines y las promociones artesanales, con una serie de años de diferencia, y además ambas ciudades se dotarán de una amplia y variada escena musical local.

La ejemplificación más clara de esta unión entre las dos ciudades fue el viaje que hicieron Jordi Llansamà, de BCore Discs, Titi – guitarrista de Aina, una de las primeras bandas españolas de *post-hardcore*, y Xavier Pri a Nueva York y la propia Washington para conocer cómo trabajaban las bandas y sellos discográficos de allí. Con Kerosene 454 como

43 Paskual, “El rock en España 1990-2010”, 54.

contacto local, llegaron a Washington tras no conocer a mucha gente en Nueva York. Pudieron convivir con gente de June of 44 o Jawbox, que vivían también en Silver Springs, un pequeño distrito a las afueras de la ciudad. Adquirieron experiencia para poder aplicarla a su manera de actuar. Además, editaron a varias de las bandas que conocieron allí, y llegarían a llevarlas más tarde a actuar en Barcelona.

BCore Discs, al que pertenecían los participantes de esta expedición, es un sello discográfico que lleva más de 25 años editando álbumes de música independiente, desde el punk de HHH hasta la electrónica de Delorean. Ellos mencionan siempre como su primera publicación *No Problem* (Bcore, 1990), de Corn Flakes, primera edición de un disco perteneciente a una banda local, pero su primera publicación fue un pequeño fanzine llamado *Lo Kurkó* de les Korts, que salió a la luz en 1987 y tuvo varias ediciones. Un año antes de la publicación de *No Problem*, habían comenzado a producir una serie de casetes recopilatorios grabados y confeccionados a mano, que vendían mediante un pequeño catálogo. A raíz de esta primera edición de Korn Flakes, pagada en parte por los bolsillos de uno de los componentes de BCore, en parte por la ayuda de otro sello llamado PDI, y del que salieron mil copias, comenzaron a moverse por puntos de venta locales. Además, iban a conciertos a los que llevaban su colección de discos para vender, y fueron cogiendo impulso para después lanzarse a la edición de más discos por su propia cuenta, todos ellos editados de forma artesanal y con un espíritu DIY (Do It Yourself)⁴⁴.

La experiencia en Estados Unidos no sólo les sirvió como referente en cuanto a las formas de trabajo, sino que fue también una gran influencia en cuanto a lo musical. La primera banda en marcar el camino que seguiría el *post-hardcore* catalán sería Aina, cuyo guitarrista había participado en este viaje a la cuna del subgénero en el Distrito de Columbia. Marcados por el espíritu del “hazlo tú mismo” alquilaron una furgoneta y, sin preocuparse del dinero, hicieron giras por toda Europa sin haber grabado aún ningún disco. La influencia de grupos de Estados Unidos se reflejó en su manera de cuidar los timbres y texturas, y fueron los primeros de esta ola en preocuparse por su propio sonido.

Más tarde se le sumaron agrupaciones como Standstill o No More Lies, todas ellas editadas por BCore Discs. Aquí surgió propiamente la llamada escena de Sant Feliu Guíxols, particularmente en una serie de locales de ensayo que tenía la sala Atzavara⁴⁵, En estos locales

44 BCore Discs, “About: un poquito de historia”, BCore (2016), <http://www.bcoredisc.com/about>.

45 Gendre, *La distorsión inteligente*, 209.

convivían muchos grupos cuyos miembros se conocían, y algunos de ellos empezaron a interactuar, lo que en algún caso desembocó en un proyecto serio⁴⁶. Había mucha afinidad y amistad entre las personas que participaban en las bandas, y en algunos casos los gustos musicales también se compartían, por lo que comenzaron a organizar cada vez más conciertos y festivales en la propia sala⁴⁷. Toda esta actividad desembocará en la creación en 1997 del Sant Feliu Fest, que se convertirá en uno de los festivales más importantes de *hardcore* y *post-hardcore* de Europa.



Il. 4. No More Lies, *Al Mataderu*, 2012.

No More Lies, una de las bandas más representativas del *post-hardcore* peninsular, son un trío conformado por Santi García -voz y guitarra-, Roger Ortega -batería- y Maxím Triviño al bajo, que surgió en el propio Saint Feliu de Guíxols en 1995, cuando sus componentes apenas tenían 15 años. Gracias a un magnetófono de cuatro pistas, grabaron dos maquetas en su local de ensayo –la buhardilla del abuelo de Maxím–. Las maquetas, autoeditadas con casetes reciclados y ediciones autoproducidas, llegaron a manos de BCore, que enseguida contactaron con ellos para su edición, y para el proyecto de grabar un disco de estudio. Los contactos desembocaron en amistad y con ello la participación entre los componentes del

46 Gendre, *La distorsión inteligente*, 221.

47 Gendre, *La distorsión inteligente*, 209.

grupo y el sello. Bcore ayudó a dotar de infraestructura al Sant Feliu Fest, donde nadie llevaba patrocinadores y todo se basaba en la cooperación entre bandas, sellos y personas a título individual.

El notable éxito de bandas como Standstill o Aina acabó elevando a BCore a una especie de “marca” del nuevo punk español, lo que le granjeó fama e hizo que acabara editando a decenas de bandas. Aún hoy, después de 25 años, sigue haciéndolo. Además, BCore acabó por diversificarse, como había sucedido en Estados Unidos con las variaciones del *post-hardcore*.

CAPÍTULO 2: LOS SONIDOS DEL POST-ROCK EN ESPAÑA

2.1. MANTA RAY

Manta Ray es considerado el primer grupo de post-rock español y una de las caras más visibles del “Xixon Sound” del que he hablado previamente. La banda se formó inicialmente en 1992 como dúo, integrada por Nacho Álvarez al bajo y José Luís García a la guitarra. Escogieron el nombre de uno de los temas del álbum *Doolittle* (Elektra Records, 1989) de Pixies, una de sus primeras influencias. Más tarde entrarían en el grupo Isaías Sanz a la batería y el ahora famoso cantautor Nacho Vegas a la guitarra⁴⁸. Dos años después de su formación, grabaron con la discográfica Subterfuge –uno de los principales sellos de la ola independiente española– un primer EP titulado *Escuezme! EP* (Subterfuge, 1994), producido por Paco Loco.

Loco, cuyo nombre original es Paco Martínez, es un músico y productor asturiano, nacido en México, e icono del llamado “Xixon Sound”. Manta Ray está muy ligado a esta escena, pues, además de ser de Gijón, estuvieron integrados en el núcleo de lo que fue el movimiento –su primer sello fue Subterfuge y su primer productor Paco Loco–, además de ser una de las bandas que más representatividad tuvieron en la escena estatal. Su primer EP, *Escuezme!*, ya marcaba una línea hacia la experimentación y el ruido, pero no fue hasta su siguiente LP donde se vio con mucha más claridad⁴⁹.

Ya en 1995 participaron en el VII concurso Villa de Bilbao y consiguieron el segundo lugar en la categoría de mejor grupo pop-rock. Aunque no ganaron el primer puesto, que correspondió a Beef, les pareció como si lo hubieran hecho, y decidieron entrar en el estudio para grabar su primer disco largo, de nuevo con Subterfuge como sello discográfico. Manta Ray (Subterfuge, 1995) llegó a situarse en el número dos de las listas de éxitos de la revista *Rockdelux* en ese mismo año, y fue reeditado hasta en dos ocasiones tras su publicación, en 2001 y 2005. Hoy en día está considerado como uno de los mejores discos independientes de la música española en la década de los noventa. En este disco dejaron en parte de lado el sonido que habían conseguido en su primer EP y los grandes contrastes para crear un sonido

48 Andrés Arévalo, “Manta Ray: intensidad ilustrada del corazón y la mente”, *La Fonoteca* (24 de noviembre de 2010), <http://lafonoteca.net/grupos/manta-ray/>.

49 Arévalo, “Manta Ray: intensidad ilustrada del corazón y la mente”.

más complejo y con una voz mucho más melódica⁵⁰. Antes de su publicación habían lanzado el sencillo *The Last Crumbs of Love* (Subterfuge, 1995) a modo de anticipo, en la que había participado ya Juan Luis Ablanedo, de Eliminator Jr, en la grabación en sustitución de Isaías a la batería. También participarían ese año en álbum recopilatorio *Gijón Goes to the Movies* (Waco, 1995) con el tema “Wicked Game” junto a Chris Isaak, pues había sido incluida en la banda sonora de *Wild at Heart* (1990) de David Lynch para su participación en el Festival de Cine de Gijón, con el que solían colaborar de una manera u otra los integrantes del grupo⁵¹.

Ya en 1996, Xavier Vegas, hermano de Nacho Vegas –guitarrista de la banda–, entró en el grupo para sustituir a Ablanedo, y Frank Rudow se unió como teclista y percusionista, ambos a tiempo para grabar un tema para el disco colectivo *Canciones de Cine Español* (1896-1996) (Astro, 1996). Participaron con el tema central de la película *El Crack*, de José Luís Garcí. Ese mismo año, Manta Ray cambió de discográfica y fue contratado por Astro Records –otro de los sellos referentes de la escena *indie* española, formado en marzo de 1996⁵²–. A finales de ese año, grabaron en los estudios Box de Madrid un disco en colaboración con el cantante, poeta y novelista Javier Corcobado, *Diminuto Cielo* (Astro, 1997), producido por ellos mismos. Dentro del disco introdujeron una versión de “Getsemaní”, tema popularizado por Camilo Sexto compuesto para el musical *Jesucristo Superstar* (Tim Rice y Andrew L. Webber, 1970). El disco fue criticado por no tener un buen encaje entre la voz y la instrumentación, muy evidente en la canción “Putá”, en la que se crea una atmósfera jazzístico-electrónica y la voz de Corcobado parece completamente superpuesta⁵³. Pero, lejos de las críticas, los de Gijón se embarcaron en una gira por Europa junto con el grupo francés *Diabologum*, con un gran número de conciertos entre Francia y España. Junto a ellos, editaron antes de comenzar la gira, un pequeño CD compartido con tres temas de cada banda, titulado *La última historia de seducción* (Astro, 1997). Además, Nacho Vegas publicó su primer álbum en solitario, *Diariu*, en el que puso música y voz a los poemas

50 Andrés Arévalo, “Manta Ray: crítica”, *La Fonoteca* (24 de noviembre de 2010), <http://lafonoteca.net/disco/manta-ray>.

51 Arévalo, “Manta Ray: intensidad ilustrada del corazón y la mente”.

52 Astro Música, “Presentación”, *Astro*, <http://www.musikaze.com/astromusica> (Fecha de consulta: 13 de junio de 2017).

53 Andrés Arévalo, “Diminuto cielo: crítica”, *La Fonoteca* (24 de noviembre de 2010), <http://lafonoteca.net/disco/diminuto-cielo>.

de Ramón Luis Bande, y en el que colaboraron los propios Manta Ray⁵⁴.

En febrero de 1998, prácticamente sin descanso, se publicó su segundo disco largo, ya íntegramente como banda, aunque no exento de colaboraciones: *Pequeñas puertas que se abren y pequeñas puertas que se cierran* (Astro, 1998) contó con la participación de músicos como Chris Brokaw y Thalia Zedek, miembros entonces de la banda Come, y fue el primer disco de Manta Ray que se catalogó como post-rock. Jugaron con las texturas y los ambientes espectrales, creando una especie de banda sonora hecha de *samplers* y música instrumental, con una sutil participación de la voz: “Queríamos utilizar unos samples de María Callas, imitando un sonido de theremín que no podíamos conseguir con el nuestro”⁵⁵. Bandas como Tortoise o Spiritualized –esta última no directamente enmarcada en el post-rock, pero sí en subgéneros cercanos como el rock espacial o el avant-rock– acababan de aterrizar en el mercado musical y rompieron con su sonido innovador, marcándolos seriamente a nivel compositivo como una de sus grandes referencias musicales a partir de entonces.

A finales de aquel año grabaron *Score* (Astro / Sinedin, 1999), un disco en directo en el Teatro Jovellanos, de nuevo en colaboración con el Festival de Cine de Gijón, en el que interpretaron algunas de las canciones de su repertorio pero junto a otras pertenecientes a bandas sonoras de las películas que se presentaban ese año en el festival. La edición física sólo se plasmó en un CD que podía conseguirse junto al número de abril de la revista *Rockdelux*, y que, gracias a su fácil difusión y a su precio económico, se convirtió en uno de los discos más exitosos de Manta Ray: “No podía ser como un concierto más. Aparte de que había muchas versiones que pedían arreglos adicionales, quisimos hacer algo irrepetible, que quedara para la posteridad. No todos los días se tiene la posibilidad de tocar en un escenario como el del Teatro Jovellanos”⁵⁶. Para la grabación prepararon una serie de bandas sonoras de Ennio Morricone, Henry Mancini o Nino Rota. Tras ellos en el escenario, se proyectaban escenas de las películas correspondientes a la música⁵⁷.

Fue entonces cuando Nacho Vegas decidió abandonar la banda, abrumado por toda la

54 Mondosonoro redacción, “Manta Ray de gira por Europa”, *Mundosonoro* (1 de septiembre de 1997), <http://www.mundosonoro.com/noticias-actualidad-musical/manta-ray-de-gira-por-europa/>.

55 Enrique Peñas, “Cuestión de Puertas: Manta Ray”, *Mundosonoro* (1 de marzo de 1998), <http://www.mundosonoro.com/entrevistas/cuestion-de-puertas/>.

56 Joan Pons y Quim Casas, “Manta Ray: a 24 fotogramas por segundo”, *Rockdelux* (abril 1999), <http://www.rockdelux.com/secciones/p/manta-ray-a-24-fotogramas-por-segundo.html>.

57 Pons y Casas, “Manta Ray: a 24 fotogramas por segundo”.

actividad de Manta Ray, que no le dejaba centrarse en su carrera en solitario como cantautor y en su proyecto hasta entonces paralelo, Diariu. Volverían así a la formación inicial de cuarteto, para no cambiarla hasta su disolución⁵⁸.



Il. 5. Dioni Urbina, *El amor y el odio*, 1999,
<http://www.rockdelux.com/artistas/manta+ray>.

La banda grabó *Esperanza* (Astro, 2000), asumiendo la producción del disco de nuevo, pero no quedaron del todo satisfechos con el resultado, por lo que decidieron llamar a Kaki Arkarazo –productor e intérprete en Kortatu y Negu Gorriak– para que les ayudara con el disco. Su trabajo les satisfizo mucho, por lo que decidieron a partir de entonces trabajar de nuevo con él en sus siguientes discos. *Esperanza* fue un disco ensalzado por la crítica especializada, una cristalización del nuevo sonido que habían conseguido en *Pequeñas puertas que se abren...*, aunque experimentaron mucho más con la electrónica y la voz dejó de tener protagonismo hasta desaparecer en algunos temas, pues su intención era dar mucho más protagonismo a los instrumentos. Las bandas sonoras fueron otra de las grandes influencias del disco, además del toque jazzístico:

58 Arévalo, “Manta Ray: intensidad ilustrada del corazón y la mente”.

No somos grandes consumidores de jazz o de funky, somos consumidores de música en general, por lo que sí tenemos en nuestra discografía discos con esos sonidos. Creo que fue un poco la referencia que vino del "Score". Escuchamos mucho como trabajaban esas bandas sonoras que hacían Lalo Schiffrin o Nino Rota en las que mezclan muy bien lo que es la base clásica de un grupo de rock con toda la orquestación, las percusiones que siempre las teníamos. Y así es como nos acercaríamos al funky o a los pasajes jazzísticos. Pero, obviamente se puede notar que escuchas ese tipo de música, pero si hay alguien que puede decir que hacemos jazz... ¡Dios mío!⁵⁹.

El disco era una clara maduración de sonido que introducía nuevos instrumentos como pianos, arreglos para cuerda, por supuesto nuevos *samples*, con varias grabaciones de Robert Johnson, y temas mucho más largos que rompían con el esquema tradicional de estrofa-estribillo. Fue una confirmación de su nuevo sonido, que dejaba muy atrás el de su primer disco. Manta Ray es la única agrupación de todas las que trataré que se muestra conforme con su inclusión en el post-rock, y si bien es cierto que el resto de bandas no rechazan por completo la etiqueta, siempre alegan que no la han elegido o que para ellos no representa su música. Manta Ray asumió la etiqueta que le habían puesto con *Pequeñas puertas que se abren...* y siguió indagando en nuevos sonidos:

Nos parece una falta de educación que se pueda hablar sin ningún tipo de complejos de otras etiquetas (respetables) como psicodelia, after punk, power pop... y no de post rock. Nos gusta la etiqueta «post», es muy de fin de milenio. Post-rock puede ser desde Jon Spencer que está intentando reinventar el rock, hasta June Of 44. Lo que no me gusta de la palabra es su uso pedante, dándole un carácter intelectual... ¡yo ni siquiera tengo carrera! Post-rock para nosotros es salirse de los esquemas clásicos de la canción de rock, cosa que nosotros tratamos de hacer⁶⁰.

Es aquí cuando la prensa especializada española comenzó a dar protagonismo al post-rock. Por ello, Esperanza fue una suerte de punto de partida para que los medios españoles comenzaran a hablar sobre la etiqueta, pues Manta Ray era la excepción. Había tenido mucha repercusión por estar dentro de la ola del "Xixón Sound" y por su primer disco, más orientado

59 Javier Becerra y Enrique Martínez, "Manta Ray: la gran realidad", *Feedback-zine* (12 de mayo de 2000), http://www.sysvisions.com/feedback-zine/entrevistas/e_mantaray.html.

60 Aritza Basterretxea, "Nuevo Salto Sin Red: Manta Ray", *Mondosonoro* (13 de enero de 2000), <http://www.mondosonoro.com/entrevistas/nuevo-salto-sin-red/>.

al *indie* español. Gracias al reconocimiento obtenido entonces, habían seguido siendo uno de los grupos presente en la mente de los redactores de las revistas especializadas como *Mondosonoro* o *Rockdelux*. “Rita”, primer corte del disco, fue uno de los mejores temas del año para *Rockdelux*, y *Esperanza* fue disco del mes en enero de 2000.

La salida de Nacho Vegas no había supuesto una crisis en el grupo, pues no había sido amarga. Ejemplo de ello fue que poco después de su marcha, Frank Rudow produjo el disco *Seis Canciones Desde El Norte* (Limbo Starr / Acuarela, 2001), que Nacho grabó a medias con Aroah, o la colaboración a la guitarra en el propio disco *Esperanza* en el tema “The Dirty Blues”. No obstante, sí tuvieron que hacer una serie de cambios a la hora de los directos. Los temas más largos, con grandes desarrollos e improvisaciones, tuvieron que ser acortados y cerrados⁶¹. Fueron presentados en un gira conjunta con la banda Schwarz, que por similitudes musicales llevó a ambas bandas a crear un proyecto conjunto. *Heptálogo* (Astro, 2001) llegó como una fusión de los dos sonidos, interpretando temas de cada una de las bandas y un tema conjunto que da nombre al disco⁶².

En septiembre de 2002 decidieron romper su relación con Astro, de mutuo acuerdo, y publicaron su segundo álbum con Acuarela Discos: *Extratexa* (Acuarela, 2003). Considerado mucho más violento que sus anteriores trabajos, fue un disco en el que trataron de reinventarse como banda. Su único punto en común con *Esperanza* fue que Kaki Arkarazo produjo la grabación. Fue compuesto tras un ataque de las fuerzas de Estados Unidos a Afganistán, lo cual marcó a la banda y se vio reflejado en el disco⁶³. *Mondosonoro* consideró que el nuevo sonido estaba muy en la línea de Lisabö, una de las mejores bandas de Europa según Manta Ray⁶⁴, pues dentro se encuentran temas instrumentales, rápidos y con sonido *post-hardcore*, como “Asalto”, más propio del estilo de la banda de Irún. Aun así, se trata de un disco mucho más minimalista que *Esperanza*, con menos preocupación de llenar el vacío que había dejado Nacho Vegas con su marcha⁶⁵. Acuarela Discos les permitió tener una importante representación internacional y llegar a países como Estados Unidos, Reino Unido,

61 Basterretxea, “Nuevo Salto Sin Red: Manta Ray”.

62 Arévalo, “Manta Ray: intensidad ilustrada del corazón y la mente”.

63 Enrique Martínez, “Estrategias sin evasivas, Manta Ray contraataca”, *Feedback-zine* (febrero de 2003), http://www.sysvisions.com/feedback-zine/entrevistas/e_mantaray2003.html.

64 Enrique Peñas, “Rabia contra la máquina: Manta Ray”, *Mondosonoro* (21 de febrero de 2003), <http://www.mondosonoro.com/entrevistas/manta-ray-rabia-contra-la-maquina/>.

65 Peñas, “Rabia contra la máquina: Manta Ray”.

Francia, Italia, Bélgica o Alemania, tanto en disco como en directo⁶⁶.

Los componentes del grupo se solían tomar varios descansos para centrarse en sus proyectos paralelos, y es por ello que sus períodos de actividad fueron en ocasiones discontinuos. Tras una gira por Estados Unidos en 2005, comenzaron a preparar lo que fue su último álbum: *Torres de Electricidad* (Acuarela, 2006). Fue el primer disco de Manta Ray en el que no se dio un cambio musical sustancial con respecto a su predecesor. No era tan violento como *Extratexa*, pero conservaba el aura de oscuridad de este, lúgubre y agónico⁶⁷. Decían que su intención como banda siempre había sido no tener influencias directas de ninguna agrupación, sino más bien que ellos mismos fueran su propia influencia. Querían conseguir un sonido propio, y que cualquiera al pensar en el sonido de Manta Ray pudiera identificarlo fácilmente. Fue con este disco, con el que lo consiguieron plenamente, al repetir lo que habían conseguido con su anterior trabajo. Para ellos, era la perfección de un tipo de sonido concreto que con *Extratexa* solo habían perfilado. Se trataba de un disco circular, para ellos su mejor trabajo y para la crítica el más cercano al sonido de Washington y de bandas como Fugazi⁶⁸.

Unos meses después de su publicación, Manta Ray anunció su disolución con la excusa de centrarse en otros proyectos, al igual que había sucedido en su día con Nacho Vegas. Xavier, antes de emitir el comunicado de disolución, ya había dejado la banda y había emprendido su carrera en solitario con Xavier Vegas y Las Uvas de la Ira. Frank se había instalado en Barcelona, donde junto a Laura Clarck formaron un dúo llamado Suma. Por su parte, José Luís García había creado la banda Elle Belga junto a Fany Álvarez⁶⁹. Volvieron a juntarse en diciembre 2012, con motivo del vigésimo aniversario del bar La Plaza, un lugar de peregrinaje del *indie* en Gijón por ser uno de los lugares de encuentro del movimiento “Xixón Sound”. Nacho Vegas fue quien abrió la velada con sus temas en solitario, y después participó en los dos últimos temas. Las entradas se agotaron semanas antes del concierto, y fue una reunión dirigida, fundamentalmente, a los nostálgicos del *indie* que disfrutaban de aquella música cuando tenían veinte años. Después del concierto, los miembros de Manta Ray no

66 Martínez, “Estrategias sin evasivas, Manta Ray contraataca”.

67 Andrés Arévalo, “Torres de Electricidad: Manta Ray”, *La Fonoteca* (24 de noviembre de 2010), <http://lafonoteca.net/disco/torres-de-electricidad>

68 Mondosonoro redacción, “Torres de Electricidad: crítica a Manta Ray”, *Mondosonoro* (5 de mayo de 2006), <http://www.mondosonoro.com/criticas/discos-musica/torres-de-electricidad/>.

69 Arévalo, “Manta Ray: intensidad ilustrada del corazón y la mente”.

volvieron a reunirse más.

2. 1. Análisis de “No tropieces”



Il. 6. Carátula de *Torres de Electricidad* de Manta Ray, prod. Por Kaki Arkarazo y Manta Ray, © 2006 Acuarela Discos, nois1057, CD Album.

A modo de ejemplificación del sonido de Manta Ray, he decidido analizar uno de sus temas más conocidos: “No Tropieces”, perteneciente a su último disco, *Torres de Electricidad*. Se trata de un tema bastante distinto a lo que sería un estándar del post-rock estadounidense o británico: breve, con una duración total de tres minutos, que discurre enteramente en la tonalidad de Mi mayor, y sin cambios bruscos de compás o de tempo, a una velocidad de entre 90 y 100 pulsos por minuto (bpm).

José Luís canta en este tema con una voz clara y en castellano, algo que no era tradición en sus anteriores trabajos. La voz no es aquí un elemento estructural, sino que más bien se limita a ser un instrumento más, algo que como hemos visto proviene del *indie*, es cierto que el volumen y la claridad de la voz son mucho más acentuados que en anteriores trabajos de la banda, en donde se apreciaba mucho menos la voz. Tiene gritos, no muy saturados, pero presentes en las estrofas.

Eh! Tú saldrás
sin mirar
hacia atrás.

Si corres bien
te reirás
al final.

Sí, mira bien,
fíjate,
no tropieces.

Tu piedra está
siempre en el
mismo lugar.

La letra es una advertencia a alguien de que tenga cuidado y hace alusión a la expresión “tropezar dos veces con la misma piedra”. Esto viene a decir que hay que mirar las experiencias pasadas para no cometer los mismos errores en el futuro. La letra hace alusiones: “iras sin mirar hacia atrás [...] mira bien, fíjate, no tropieces”. Está escrita sin estribillos o repeticiones. La música no hace cambios en la estructura, aunque diferencia entre las dos primeras estrofas y las dos últimas, con una música distinta para cada una de ellas. Basándome en la música y no en la letra, pues, como hemos dicho, la voz es un instrumento más, la forma del tema sería la siguiente:

Intro – A – B – C – D – Outro

Es una estructura en la que no se repite ninguna parte, y cada una de ellas son distintas, aunque si hay muchas repeticiones dentro de cada una de las secciones. No duran lo mismo, siendo A la parte de más duración, casi extendiéndose hasta la mitad del tema. La parte C es la correspondiente a la letra, teniendo dos partes dentro de ella, con un elemento principal de diferenciación, y es la introducción de instrumentos de viento, en este caso un conjunto de trompetas.

Un elemento musical singular de la canción, es el *riff* inicial de bajo de Nacho Álvarez, que se repite a lo largo de prácticamente todo el tema, siendo una pieza estructural del tema. Las guitarras siguen en parte el *riff*, no haciendo exactamente lo mismo pero sí algo parecido. He llamado introducción a los primeros cuatro compases en los que se presenta este *riff*. La parte A (0:10) comienza con la batería, marcando de alguna manera el mismo ritmo que realiza el bajo. Este y la batería continúan haciendo lo mismo. Esta sección A tiene implícita otra pequeña sección, que introducen a partir del segundo veintinueve, en la que una guitarra sonando por el medio y con un volumen disparado, realiza los acordes de Mi y Sol, y otro bajo se ha grabado por encima a un volumen también más alto, haciendo una variación del *riff*, pero todo ello con la parte de antes sonando por debajo. Alternan este breve pasaje cada cuatro compases. Esta sección A es la más larga de todas, con veinticuatro compases en total.

En el compás veintiocho total del tema, introducen el cambio a B (1:09), una parte que mientras el bajo y batería hacen lo mismo –así como la guitarra rítmica grabada de fondo–, una guitarra nueva entra realizando un punteo con una melodía fuera del resto del tema. Es una parte breve, de ocho compases, pero lo suficientemente significativa como para marcarla como una sección diferente. Hace, en parte, la función de puente entre la primera sección y la entrada de la voz, pues, de no existir esta parte, la voz aparecería sobre la base instrumental que llevan haciendo durante veintiocho compases, y resultaría un tema pesado.

La sección C (1:29), de dieciséis compases de duración, como ya he comentado, está dividida en dos partes, diferenciadas por la introducción de un conjunto de vientos. No voy a detenerme mucho, pues, ya he hablado de la voz y de la letra antes, pero si comentar que los vientos permanecen desde que se introducen hasta el final del tema. Son dos trompetas, no virtuosísticas, sino que se limitan a hacer una serie de notas de acompañamiento.

La siguiente sección es la última del tema, la parte D (2:10), de otros dieciséis

compases, es instrumental, dividida en cuatro compases de subida, con la batería haciendo golpes de semicorchea en la caja y timbal base, mientras bajo y guitarra alternan entre Re y Mi, y culminando con un agudo en los vientos y un pequeño grito en la voz. Después, introducen un saxo bajo en primer plano, repitiendo un riff constante, mientras la guitarra, ya con bastante distorsión y reverberación, repite los acordes de Re y Mi, llenando mucho espacio, y la batería hace un ritmo de 4/4 clásico, pero con bastantes platillos. Cuatro compases antes del final, entran más agudo las trompetas, haciendo una especie de subida en la coda, siendo disonantes en alguna ocasión y cada vez más agudas hasta acabar el compás todas en Mi, en distintas octavas. Dejan un acorde largo de Mi para finalizar el tema, dejando que agote lentamente.

2. 2. LISABÖ

Lisabö nació en 1998 como mera diversión para los integrantes de la banda, una escapada de la rutina diaria y monótona. Son una mezcla explosiva de post-rock, *post-hardcore*, metal y noise. La banda estaba formada por Iban (batería), Imanol (guitarra y voz), Karlos Osinaga (bajo y voz) y Javi Manterola (guitarra y voz). Procedentes de bandas como Donut, Zorrot o Kashbad, comenzaron a hacer canciones y en julio de ese mismo año dieron su primer concierto teloneando a Aina (Bcore Discs). El nombre de la banda, acuñado por Galder Izagirre, batería de Dut y amigo de la banda, procede del nombre de la ciudad de Lisboa en un idioma que ni siquiera los propios integrantes han conseguido saber. En este mismo mes de julio, graban una maqueta en CD autoproducida, es decir grabada, mezclada, diseñada y distribuida por ellos mismos, al más puro estilo DIY (Do It Yourself), con un diseño en cartón y con una cuidada calidad de sonido para tratarse de una maqueta.

Por motivos de trabajo, Imanol abandonaría la banda y por un tiempo la banda actuará⁷⁰ como trío. Mientras, la maqueta corre como la pólvora, ganando popularidad hasta llegar a manos de Esan Ozenki Records, la discográfica que habían fundado los componentes de Negu Gorriak. Es el propio Fermin Muguruza quien ofrece a Lisabö grabar un disco con el material de la maqueta, además de la oportunidad de telonear a Fugazi a su paso por el País Vasco, concretamente en Bergara el 10 de octubre de 1999⁷¹. Esta para los integrantes de Lisabö ha sido una de las experiencias más emocionantes de su vida como banda, ya que eran fervientes admiradores de Fugazi.

El grupo continúa siendo un trío y teloneando a bandas de la talla de Sleepers o Portobello Bones. Compartían local con otro grupo, por lo que siempre había dos baterías en el local para poder ser tocadas y comenzaron a experimentar con Aida a la batería. Los resultados fueron realmente interesantes por lo que decidieron incluir una segunda batería permanente en el grupo.

70 Pablo Vinuesa, “La gran esperanza: entrevista a Lisabö”, *Mondosonoro* (9 de abril de 2001), <http://www.mondosonoro.com/entrevistas/la-gran-esperanza/>.

71 Dischord Records, “Fugazi Live Series”, http://www.dischord.com/fugazi_live_series (Fecha de consulta: 3 de abril de 2017).



Il. 7. Rafoto, *Sin Título*, 2011, <https://www.last.fm/es/music/Lisab%C3%B6/+images/2a7eb4a5c048450dbe419f706bb4f980>.

Tras una segunda mitad de 1999 muy intensa, la banda decidió centrarse en la grabación de su primer disco, dejando para ello de tocar en directo. A mediados de agosto entraron en estudio y la grabación de su primer álbum extenso se alarga hasta un mes y medio. De la misma manera que con la maqueta ellos mismos se encargan de la grabación, mezcla y el diseño. Masterizado en los estudios Azkarate de Angel Katarain, sale a la luz el 16 de noviembre bajo el nombre de *Ezarian* (lentamente, sin darte cuenta). La carátula, que fue cambiada en un principio debido a que la primera idea compartía un parecido demasiado evidente con el disco *Habiak* de Anari⁷², es simple y melancólica, un fondo en azul con una ventana mojada, empañada, tras la que se deja apreciar lo que puede ser una carretera vista desde un vehículo en marcha. La crítica dice de él ser un disco que duele:

Con pasajes tranquilos, pero siempre se convierten en furia y tempestad eléctrica, gritos desesperados buscando respuesta [...]. Intensidad sin límites, carnalidad extrema, todo es físico en este sonido brutal. [...] Soledad y aislamiento atraviesan el disco, en cierto modo enfermo, que ayuda a sanar muchos de los males de esta sociedad que nos aísla⁷³.

72 Vinuesa, “La gran esperanza: entrevista a Lisabö”.

73 Esteve Farrés, “Reedición Lisabö *Ezarian*”, *Rockdelux* 229, Febrero de 2011, <http://www.rockdelux.com/discos/p/lisabo-ezarian.html>.

Pero del que uno sale más tranquilo después de su escucha debido a la catarsis. Dicen ser un disco que crea nudos en el estómago, que descarga adrenalina y sudor, y mantiene un perfecto equilibrio entre la calma y la tormenta.

Las letras son otro de los puntos fuertes de la banda. Personales, e íntimas, enmarcadas en el contexto social en el que vivían y abiertas a varias interpretaciones. Además, cantadas en euskera lo cual da una actitud política mucho más profunda, aunque para ellos sea algo cultural⁷⁴. La entrada de Martxel Mariscal como nuevo letrista supuso una redimensión en su viaje como banda. Con él publicaron el EP *Egun Bat Nonahi* (Acuarela, 2002), que pondría la guinda del pastel a lo que fue su primer largo dos años antes, y plasmará las influencias del japonés Ryu Murakami. Las imágenes mentales y las frases elaboradas, con palabras muy concretas seleccionadas minuciosamente son parte de la poesía de Mariscal. Tras esta primera colaboración entre Mariscal y Lisabö, Javi abandonaría la banda para centrarse en su otro proyecto Amodio. A su vez entraron Ion Yugueros a la guitarra y Eneko Aranzasti a la batería, conformándose así el nuevo quinteto, comenzando una nueva etapa que irá de la mano de Karlos Osinaga (cantante del propio grupo) como productor en estudio. Para ello, tomará como referencia a Steve Albini y el *Speritismo* (BOA, 2003) de 12Twelve⁷⁵, del que hablaré más adelante. Karlos tenía experiencia en la grabación, había sido productor de bandas como Anari, DUT, Lisei o los propios 12Twelve, y había estado tomando apuntes mientras estos grabaron su tercer disco largo de estudio⁷⁶.

En 2005, enmarcado en las sesiones Pil Pil que organiza el sello Metak, consistiendo en colaboraciones entre varios grupos y grabado en los estudios Bomberenea de Tolosa, nace *Izkiriaturik Aurkitu Ditudan Gurak* (Deseos que encontré escritos), su segundo disco de estudio. El disco claro está está repleto de colaboraciones de músicos pertenecientes a bandas como Manta Ray, Anari, Experience, 713avo amor, Selam, Riddim o Xavier Erkizia, cada uno aportando su grano de arena a un disco que ya tenía una importante base asentada y una fuerte personalidad de la banda presente, aunque el resultado sea muy heterogéneo debido a la gran diversidad que hay entre las colaboraciones. Es el primer sonido que se oye del grupo tras tres años de silencio, destacando la unidad y los elementos de cohesión que hacen brotar un

74 Manel Ros, entrevista a Lisabö, La Haine, http://lahaine.org/musica/lisabo_actualidad.htm (Fecha de consulta: 17 de abril de 2017).

75 Gendre, *La distorsión inteligente*, 245.

76 Elena Branco, “Crítica al disco Izkiriaturik Aurkitu Ditudan Gurak”, *La Fonoteca*, 21 de febrero 2008, <http://lafonoteca.net/disco/izkiriaturik-aurkitu-ditudan-gurak>.

sonido potente y compacto⁷⁷. El disco maneja un concepto transversal que hace en cierta manera que el disco sea conceptual: el deseo. Martxel Mariscal fue el encargado de la mayoría de las letras y elaboró para el disco una trilogía de poemas llamada *Wino I Krew*, donde expone los recuerdos y la frustración de un hombre polaco durante la invasión de su país en la Segunda Guerra Mundial. La banda creó tres temas para estos poemas, y decidió colocarlos al principio, medio y final del disco estratégicamente para utilizarlo como hilo conductor. En medio de esta trilogía de poemas se aparece también el deseo, concepto subconsciente del disco. Heli Hernández será la encargada de recitar los tres poemas en polaco. A lo largo del disco parecerán además otros idiomas como el francés, el inglés, el castellano y por supuesto el euskera⁷⁸. Pero lo que estaba por venir, culminaría expectativas.



Il. 8. Jon Iraundegi, *Lisabö: Primavera Sound 2007*, 2007,

<https://www.flickr.com/photos/joniraundegi/532061314/in/album72157601693857702/>.

Aida saldría de la banda entre 2006 y 2007, justo antes de entrar a grabar su siguiente LP. La nueva reestructuración de la banda estaría a punto de acabar con esta, cansados de tantos vaivenes y cambios. Pero al mismo momento Javi vuelve a la guitarra y la voz, lo que animará a los miembros a no abandonar la banda. *Ezlekuak* (BideHuts, 2007) será su tercer disco de estudio, con el que cosecharán un éxito importante en su carrera como banda. El

77 Branco, “Cítica al disco Izkiriaturik Aurkitu DItudan Gurak”.

78 Branco, “Cítica al disco Izkiriaturik Aurkitu DItudan Gurak”.

disco fue lanzado por BideHuts, un en parte sello en parte no, que compartían con Anari y bandas como Inoren Ero Ni u Hotel. Se trataba de una estructura flexible que les permitía a cada banda libertad de movimientos, así como total independencia a la hora de componer, además de olvidar el cauce legislativo que suponía registrar la música con SGAE y comenzar a utilizar la plataforma Creative Commons. Martxel Mariscal ya se encontraba completamente integrado en la formación, y tomando ocho de sus textos van a realizar un álbum de nuevo conceptual, esta vez desarrollando el concepto de los “no lugares” (título del disco), adentrándose en temáticas como la identidad del individuo o un mundo en el que habitamos cada vez más impersonal⁷⁹. La evolución en las letras de Martxel es innegable: “[...] su gran logro está en que sus palabras no muestran, sino que insinúan a través de imágenes que esconden el dolor por pérdida de un tiempo pasado que nos es ajeno”⁸⁰. Mariskal trabajó los temas ya compuestos previamente por la banda para dar forma a sus poemas y adaptarlos a la base musical. El trabajo revela además una intención de remarcar la parte más rítmica de la lengua. Los apenas cuarenta minutos del disco dan la sensación de estar ante un álbum formado por movimientos más que por canciones, teniendo entre ellas una especie de correlación musical. Las críticas musicales situarán a *Ezlekuak* en el top de las listas de discos de éxito. Ningún tema destaca sobre otro, como sucedía en su anterior disco gracias a las colaboraciones.

Tras este álbum tendrán un parón compositivo para centrarse en el sello BideHuts precisamente. Fue realmente una asociación formada en base al conocido Dischord de sus tan admirados Fugazi. Ejemplo de autogestión en el que no se firman contratos, no es necesario seguir unas normas o unos parámetros regidos por el mercado musical a la hora de componer. Es un proyecto que busca romper con los derechos de SGAE buscando métodos alternativos de reconocimiento de autoría y además da cabida a una escena local riquísima⁸¹.

Los años de parón compositivo no hicieron que la intensidad de sus canciones menguase, y en 2011, cuatro años después de su admirado *Ezlekuak*, grabarán su último disco hasta la fecha: *Animalia Lotsatuen Putzua* (BideHuts, 2011). Quienes les seguían la pista no confiaban siquiera en que la banda siguiera en activo, pensando que habían dejado a parte

79 Elena Branco, “Crítica al disco *Ezlekuak*”, *La Fonoteca*, 21 de febrero de 2008, http://lafonoteca.net/disco/ezlekuak_lisabo.

80 Branco, “Crítica al disco *Ezlekuak*”.

81 Gendre, *La distorsión inteligente*, 246.

Lisabö para centrarse en otro tipo de proyectos. Pero el impacto de su nuevo disco no pudo ser mayor. No ha nivel social o económico, pero sí a nivel sonoro. La contundencia de sus canciones es mayor que nunca, y si con su anterior trabajo habían conseguido un sonido redondo, *Animalia* lo vuelve a afirmar:

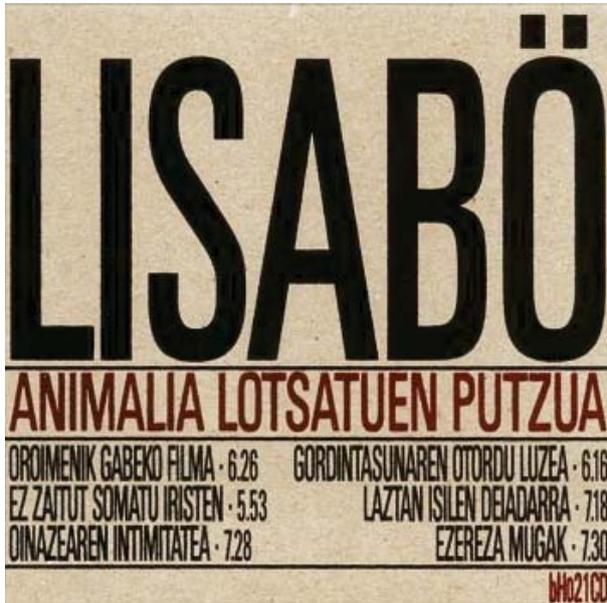
Lisabö sigue, afortunadamente, en su línea de ofrecer la cuadratura del círculo: un sonido compacto pero esponjoso, rotundo aunque sin excesos, iluminado y profundo, melodioso y seco, tamizando las vísceras a través del hemisferio izquierdo, y así podríamos seguir acumulando paradojas hasta el infinito [...] ⁸².

Al igual que en su anterior trabajo pocos temas destacan sobre otros, sino que más bien se crea una atmósfera sonora dividida en movimientos. El disco entraría en varias revistas especializadas como mejor disco del año, a pesar de haber salido en noviembre ⁸³.

82 Elena Branco, “Crítica a *Animalia* Lotsatuen Putzua”, *La Fonoteca*, 9 de febrero 2012, <http://lafonoteca.net/disco/animalia-lotsatuen-putzua#>.

83 Elena Branco, “Lisabö: contundentes y enérgicos, se han construido su propio camino por el que alcanzar un lugar privilegiado en el panorama nacional”, *La Fonoteca*, 21 de febrero de 2008, <http://lafonoteca.net/grupos/lisabo>.

2. 2. 1. Análisis de “Oinazearen Intimatea”



Il. 9. Carátula de *Animalia Lotsatuen Putzua* de Lisabö, prod. por Lisabö, © 2011 Bidehuts, bH021LP, LP Album.

Como ya he mostrado, Martxel Mariskal era el poeta que escribía las letras para Lisabö, siendo estas de una gran belleza intimista y profundidad. En esta canción, Oinazearen Intimatea, de su último disco *Animalia Lotsatuen Putzua*, la letra toma un valor importante en la composición del tema, siendo el diseño a seguir. Es por ello, que, para el análisis del tema he decidido seguir la vinculación entre la letra y la música, por lo que en vez de quedar una división en secciones como ocurre en el resto de canciones analizadas, he utilizado la forma estándar de estrofa-estribillo. Por lo tanto la estructura final del tema es la siguiente:

Intro – Estrofa 1 – Estribillo - Estrofa 1 – Estribillo – Estrofa 2 –

Puente – Estribillo – Puente – Estrofa – Outro

La correlación entre letra y música es muy importante, pues, dentro del poema, hay dos estrofas, en las que se habla a una persona mientras recapacita sobre lo que ha hecho. Musicalmente, la primera estrofa y la segunda son completamente distintas, algo que no tiene que ver con el poema, pues, ambas estrofas son similares. Pero, un aspecto a destacar es cómo la canción rompe con la estructura del poema, pues, teniendo dos estrofas diferenciadas, el tema hace tres, partiendo la primera a la mitad.

Oinazearen Intimatea

Etzera etorri nire festara. Ez naiz joan
zure ehorzketara. Zure liburu ta
lepokoen zaintzan nabil, pipiez
elikatzen egur-ganbaran, ta
oroimenaren begi anitzak irensten
kolorez aldatzen duten bakoitzean.

Oinazearen intimatea.

Oinazearen intimatea.

Oinazearen intimatea.

Oinazearen intimatea.

Zure haragi-soinekoa birjosten ari naiz
ta idazteko makinari orratzak sartzen.
Letrak odol tantak bezala sakabanaturik
baino etenik Gabe Itsaso korrontean.
Elbarrituen aparra, horixe dira olatuak.
Ta mespretxuaren usaina dakarkigute.
Desioaren diseinuak akatu du
maitaleen immunitatea.

Animalia lotsatuen lokatz-putzuetan.

Animalia lotsatuen lokatz-putzuetan.

La intimidad del dolor

No has venido a mi fiesta, no he ido a
tu entierro, ando cuidando tus libros y
tus collares, alimentándome de
carcoma en el ático de madera y
recuerdo cada vez que cambian de color.

La intimidad del dolor.

La intimidad del dolor.

La intimidad del dolor.

La intimidad del dolor.

Estoy recosiendo tu vestido de carne y
clavándole agujas a la maquina de
escribir, las letras diseminadas como
gotas de sangre pero ininterrumpidas
en la corriente marina, espuma de los
lisiados, eso mismo son las olas y nos
traen el olor del desprecio.

El diseño del deseo ha acabado con la
inmunidad de los amantes.

En los charcos de barro de los animales
avergonzados.

En los charcos de barro de los animales
avergonzados.

Gau-zero horzgabe honetan ari dira
erortzen berunezko izarrak. Sasitara
erortzen.

Están cayendo en este firmamento nocturno
desdentado estrellas de plomo, cayendo a los
zarzales.

Animalia Lotsatuen Lokatz-putzuetan.

Animalia Lotsatuen Lokatz-putzuetan.

Animalia Lotsatuen Lokatz-putzuetan.

En los charcos de barro de los animales
avergonzados.

En los charcos de barro de los animales
avergonzados.

En los charcos de barro de los animales
avergonzados.

Musicalmente es un tema en un compás de 6/8, con bastantes cambios. El tema comienza con una introducción larga de casi minuto y medio de duración y treinta compases. En esta introducción las baterías tocan los timbales marcando el seis por ocho y el bajo les acompaña, mientras que las guitarras se dedican a hacer acoples y a introducir melodías completamente a destiempo. La siguiente parte correspondiente a lo que he denominado como Estrofa 1 (0:38), tiene una primera parte antes de introducir la voz en la que presenta lo que van a realizar. Mientras el bajo continúa haciendo lo mismo, las baterías introducen un ritmo nuevo, basado en el de la introducción pero con platillos y más golpe de caja. Las guitarras realizan una progresión armónica disonante, creando un ambiente sonoro inquietante y en parte desagradable en donde se introduce la voz. La voz, no es muy melódica, es estridente y medio declamada, no gritada pero sí con muchas notas largas. Toda la tensión creada con las disonancias y la voz se relajan al llegar a una parte melódica en medio de la estrofa. Tras decir “ Zure liburu ta lepoken zaintzan nabil” (ando cuidando tus libros y tus collares), introducen una nueva parte, que en un principio había denominado Puente (2:06), en la que cambia el ritmo en las baterías, que marcan ahora los cinco primeros golpes del 6/8 y deja un silencio en el sexto. Las guitarras, realizando una serie de acordes armonizados entre sí, dan descanso a

esa tensión acumulada, convirtiéndose esta en un desahogo. Avanzando en el análisis, he concretado que instrumentalmente hacen exactamente lo mismo que en lo que más tarde es el “estribillo” del poema, pues, es lo que más se repite, por lo que he decidido denominar a esta parte Estribillo. La calma poco dura, apenas ocho compases, dejando una leve pausa con notas tenidas y escasos golpes en la caja, para volver inmediatamente a la tensión disonante junto con la voz, para terminar la segunda mitad de la estrofa del poema en lo que he vuelto a llamar Estrofa 1 (2:28). Tras esta segunda Estrofa 1, exactamente igual que la anterior musicalmente, introduce de nuevo el mismo Estribillo instrumental (3:23), antes de pasar a la segunda estrofa del poema.

La Estrofa 2 (3:45) es completamente distinta musicalmente con respecto a la primera. Es una parte de descanso del tema, melódica y lenta, y con una voz completamente declamada y sosegada. Es lo contrario a la primera estrofa, que creaba tensión con disonancias y una voz agónica. Las baterías, con una dinámica muy tenue, marcan aún el seis, mientras las guitarras, por medio de *slides*, juegan con la escala. Esta parte realmente tiene muchas guitarras grabadas. Mientras unas hacen acoples de fondo, otra el *slide*, otras dos marcan junto con el bajo los dos acordes principales de esta sección. Esta estrofa no tiene cortes de estribillo, pues es declamada mucho más rápido. El único corte es un cese de baterías al final de la sección, mientras las guitarras de fondo siguen sonando, creando una pausa que precede a la tormenta.

La siguiente sección es un Puente (4:59), ejecutado con mucha distorsión en las guitarras, haciendo punteos en fusas ambas, teniendo una serie de notas cada una en una octava diferente, creando un efecto de lleno en el sonido. Las baterías marcan los treses del compás, tocando un mínimo redoble en el tercer y sexto tiempo, dando la sensación de más rapidez, aunque sea solo un efecto. Este puente será después tocado de nuevo, pero con voz, pues en el poema hay dos versos que se quedan fuera del estribillo, lo que utilizan para añadir al segundo puente.

Tras este primer puente, viene el primer estribillo con voz (5:21). Ahora, en vez de ser sólo una, son varias las que suenan, repitiendo al unísono “Animalia Lotsatuen Lokatz-putzuetan”. Estos versos serán los que den nombre al disco. Después del estribillo, musicalmente igual que los anteriores, viene de nuevo el Puente (5:45), ahora con esa voz que he comentado que canta, al estilo de la primera estrofa, esos versos que se habían quedado fuera.

Luego de un nuevo estribillo (6:05), viene lo que sería la coda (6:39), una sección sin baterías ni bajo, compuesta por acoples de guitarra, y un pequeño riff melódico, que nada tiene que ver con el tema, que repite dos veces. Es una parte larga de salida, que se va apagando poco a poco hasta el final del tema.

2. 3. 12TWELVE

El grupo se formó en septiembre de 1998 en Barcelona, compuesto por el guitarrista Jaume Luis Pantaleón, el bajista (y contrabajista) Javier García, el batería José Roselló, y Jens Neumayer al saxo y teclados. Entre su primera formación y el mes de agosto del año siguiente grabaron dos maquetas producidas por David Rodríguez, conocido por pertenecer a grupos como Beef, La estrella de David, Bach is dead y Telefilme. Su sonido era crudo y contundente, fruto de sus primeras influencias: el *hardcore* y el *post-hardcore*, aunque con ya pequeños tintes del post-rock internacional más conocido.

A comienzos del año 2000, junto a otros grupos como Camping y Balago, crearon el colectivo Decay Ensemble, en un intento de aunar una serie de grupos que hacían post-rock del país para dar a conocer más este subgénero, en el momento prácticamente desconocido a nivel estatal. Mientras que grupos internacionales como Mogwai o Tortoise eran muy valorados en la crítica internacional, en España aún no se les daba importancia en las revistas y *magazines*, y es que el post-rock todavía no se había instalado en el país. El resultado práctico de esta creación del colectivo Decay Ensemble se verificó en la creación del primer festival de post-rock de España: el Out Festival-00, celebrado en la sala Apolo de Barcelona. Pero esta unión entre bandas quedaría en esto, un solo gran acto. La escena del post-rock barcelonesa apenas creció, y al cumplir el año se produjo un intento de realizar una segunda edición del festival, pero jamás se llevaría a cabo⁸⁴.

Un año más tarde, en 2001, 12Twelve grabaron en Gerona lo que sería su primer LP, en los estudios Cool Our Sound con quien fuera guitarrista de The Lazy Sundays⁸⁵, Joan Ribas. El disco tuvo como título *Tears, Complaints and Spaces* y fue publicado por BOA Records –hecho extraño ya que BOA se dedicaba principalmente a editar material proveniente de la escena del Rap–. *Tears, Complaints and Spaces* tuvo una gran acogida por parte de la crítica y llegó a entrar en el top 10 de revistas como *Rockdelux* o *Ciclo*. Con la ayuda del lanzamiento, 12Twelve ganarán fama a nivel estatal y esto les llevará a realizar una gira por todo el país ese mismo año, en la que llegaron a telonear a bandas que eran un principal referente para ellos como Mogwai, 90 Day Men o Do Make Say Think.

Mientras, la prensa especializada española había comenzado a introducir a 12Twelve en la etiqueta *post-core*, síntoma, según decía el propio grupo, de no saber dónde encajarlos.

⁸⁴ Roberto Macho, “12Twelve”, *La Fonoteca* (marzo de 2011), <http://lafonoteca.net/grupos/12twelve>.

⁸⁵ Grupo referente del rock psicodélico de finales de los noventa en España.

Este concepto de *post-core* se habría creado como vía de escape para encajar a bandas nacidas de BCore Discs como Standstill o los ya mencionados Lisabö, que eran difíciles de agrupar en un género concreto y cerrado⁸⁶, algo que recuerda directamente a la propia creación del género post-rock por Reynolds.

Las verdaderas referencias musicales de 12Twelve vienen de lo que se conoce como *slowcore*, del que han sacado parte de su sonido y que conservarán en muchos de los cortes de sus dos primeros discos, junto con otras influencias estilísticas como el *hardcore* y el *post-hardcore*. Aunque sus principales referentes, como se ha dicho, son bandas internacionales como Mogwai, de las que dicen:

Nos gustaban los cuelgues, cuando meten ruido. La hipnosis y todo eso. [...] la exageración del sonido ya viene del noise. Buscar atmósferas, experimentar y una manera distinta más allá de las melodías y el ritmo fácil. Quien flipaba hace unos años con Dinosaur Jr. hoy flipa con Mogwai. [...] Cogemos la furia rockista de Mogwai, de Dinosaur Jr. o de Black Sabbath y la aplicamos al Space-rock, a la temática GSYBE!⁸⁷ o a todo lo que nos guste: el jazz, la psicodelia o el rock clásico setentero. Toda la música que hemos escuchado convenientemente filtrada para hacer lo que queremos⁸⁸.

En 2002, un año después de la publicación de su primer largo, sacaron un *split*⁸⁹ junto a la banda bilbaína Ya Te Digo, titulado *Doppler* y producido por el cantante y guitarrista de Lisabö: Karlos Osinaga. El tema había sido compuesto para que sonara en una estreno de David Lynch en Barcelona, a propuesta de la revista cinematográfica *Scope*. Pero finalmente el proyecto no salió adelante, la productora descartó organizar el evento y 12Twelve decidió utilizar el tema para realizar el compartido. Como promoción del disco dieron una brevísima gira de tres conciertos.

Ese mismo año se presentarán al concurso Villa de Bilbao, en donde ganarán en la categoría a mejor grupo de pop-rock y el galardón a mejor banda nacional. Con el dinero del premio podrán costearse su segundo disco, el cual decidieron que produjera el gran Steve

86 Francesc Feliu, “Doce y Acción: entrevista a 12Twelve”, *Mondosonoro* (9 de octubre de 2001), <http://www.mondosonoro.com/entrevistas/doce-y-accion/>.

87 Siglas del colectivo canadiense de música experimental y post-rock Godpeed You! Black Emperor.

88 Feliu, “Doce y Acción: entrevista a 12Twelve”.

89 Del inglés *split album*, disco compartido entre dos o más bandas normalmente para compartir gastos de gestión y producción para que el disco salga mucho más barato.

Albini, quien había sido ingeniero de sonido de bandas tan importantes como Nirvana o Pixies. Para ello viajaron a Chicago donde grabaron en su estudio Electrical Audio⁹⁰. Pero antes de embarcarse en este gran proyecto, grabaron a iniciativa del programa de radio “el otro lado del telescopio”, de Radio Círculo, el tema “Emmanuelle”, de Pierre Bachelet, junto con Suzette (cantante de Les Très Bien Ensemble). En él comenzaron a introducir elementos jazzísticos, que se quedarían presentes a lo largo del resto de vida de la banda. Jens Neumayer, teclista hasta entonces, estaba aprendiendo a tocar el saxofón y decidieron introducirlo en el tema, lo cual se iba a convertir en un elemento importante en discos posteriores.

Speritismo vio la luz en octubre de 2003, de la mano de Steve Albini. 12Twelve viajaron a Chicago en julio de ese mismo año para reunirse con el productor y realizar lo que era su proyecto más ambicioso. En el disco, abandonan el ruido como elemento constructivo de su música para dejar paso al saxofón y a las influencias del jazz⁹¹. *Speritismo*, es un título misterioso, con múltiples lecturas, en cierto modo igual que el disco, y que pasó de ser el nombre de uno de los cortes del disco, “Musique Primitive”, a denominar el disco entero. Es una referencia a músicos de jazz de los años setenta que hablaban de fantasmas, espíritus y energías cuando se encontraban bajo el consumo de psicotrópicos, músicos como Archie Shepp, Pharoah Sanders o Albert Ayler⁹². Estas tres alusiones que citan en la entrevista realizada por Half Nelson para *Mondosonoro* tras publicar el disco, son tres saxofonistas de free-jazz, referencia clara a la gran influencia que será el jazz y en especial el saxofón en este disco. La introducción de los vientos cambiaría parte del sonido que habían conseguido en sus anteriores trabajos, y es que según ellos, si introduces un instrumentos de viento el nivel de ruido introducido con la guitarra debe bajar. Los ritmos jazzísticos también están presentes en el disco, con las dinámicas de la batería más tenues que en anteriores grabaciones y dejando atrás esa “agresión sónica” del su primer compacto. Además, la breve introducción del contrabajo por Javier García y los teclados por Jens Neumaier cierran ese componente jazz que tanto les ha influenciado. DJ2D2, *disc-jockey* amigo de la banda cierra las colaboraciones

90 Half Nelson, “Cánticos Espirituales: entrevista a 12Twelve”, *Mondosonoro* (17 de noviembre de 2003), <http://www.mondosonoro.com/entrevistas/canticos-espirituales/>.

91 Mondosonoro redacción, “Speritismo”, *Mondosonoro* (2 de diciembre de 2003), <http://www.mondosonoro.com/criticas/discos-musica/speritismo/>.

92 Nelson, “Cánticos Espirituales: entrevista a 12Twelve”.

del disco, introduciendo *loops*, *samplers* y *scratches* en dos de los temas⁹³.

Speritismo es instrumental, como el resto de sus trabajos, pero en él quisieron dar un papel importante al título de cada uno de los temas, y para ello no se cernieron a ningún idioma concreto, sino que utilizaron tanto el español como el francés, japonés o el urdu. Según la crítica es un disco oscuro, una especie de pesadilla sonora que pretende llegar a las emociones del oyente y transmitir una sensación de opresión:

Lo que pretendemos es trasladar esos sentimientos sólo con la música. Sabemos que eso es más difícil, pero nos interesa el lado oscuro [...]. Si quisiéramos mostrar felicidad haríamos pop. Eso no quiere decir que una cosa sea más fácil o más válida que la otra, pero cada sentimiento tiene sus vías de expresión... Escuchamos discos que nos inspiran de gente que no piensa en la aceptación del público. Pretendemos hacer lo mismo... Hacemos los discos que nos gustaría escuchar⁹⁴.



Il. 10. Marc Fuyá, *12twelve Primavera Club*, 2008,
<http://www.flickr.com/photos/24313538@N05/3274296808/> 12TWELVE.

La crítica alzó a 12Twelve tras este trabajo al salto como una de las mejores bandas

93 Roberto Macho, “Speritismo”, *La Fonoteca* (marzo de 2011), <http://lafonoteca.net/disco/speritismo>.

94 Nelson, “Cánticos Espirituales: entrevista a 12Twelve”.

estatales del género. Para ellos, había sido el perfecto *collage* de todos sus gustos e ideas, de sus influencias y de la música que realmente les gustaba, bajo una producción y una grabación impecable, realizada directamente por uno de sus ídolos. Para presentar el disco, decidieron hacer una gira, y tra ella tomarse un tiempo de descanso como banda. Durante este periodo de inactividad, algunos de ellos se animaron a embarcarse en otros proyectos musicales: José Roselló y Jaume Luis Panteleón se fueron de gira con el rapero estadounidense Sole, mientras que Javier García y Jens Naumaier montaron su propio estudio de grabación en Barcelona, llamados Estudios Audiomayer. Jens también se embarcó en un proyecto con El Guincho – Pablo Díaz-Reixa– llamado Coconut⁹⁵.

Dos años después de la publicación de *Speritismo* se volvieron a reunir para telonear a la banda de *indie* francés Experience, y ya entrados en 2006 tocaron junto a The Secret Society, nombre artístico de Pepo Márquez. Estas serán sus únicas apariciones por los escenarios hasta después de sacar su siguiente disco. Para este, deciden de nuevo contactar con un gran productor estadounidense, en este caso el ex-miembro de Sonic Youth, guitarrista y teclista, Jim O'Rourke, pues su principal idea era no repetir con Albini. Como productor, O'Rourke era referente de la escena musical experimental de Chicago, pues había lanzando discos tanto de jazz, como de noise o rock. Pero la idea de una producción distinta y nueva no se lleva a cabo, ya que O'Rourke alegó que estaba: “hasta las narices de las producciones”⁹⁶. Es por esto que se vieron en la situación de tener que volver a contactar con Steve Albini, con quien habían quedado más que satisfechos en su anterior trabajo y no suponía un empeoramiento de la situación. Vuelven entonces en septiembre de ese año a los estudios Electrical Audio para grabar una serie de sesiones que se convertirán en su tercer disco de estudio: *L'Univers*. Registrado en dos días y mezclado en tres, los temas estaban preparados desde ya hacía tiempo, pues el método de grabación de Albini es en directo⁹⁷ -o “falso directo”-, es decir, cada uno de los componentes se encuentra en una habitación del estudio insonorizada, escuchando lo que toca el resto a través de unos cascos, y para ello debes de tener los temas muy claros en cuanto a qué es lo que se quiere grabar. De esta manera, es posible registrar los temas mucho más rápido y con una cohesión del grupo mucho mayor. Además, es un método de ahorrar costes puesto que la mayoría de estudios de grabación son

95 Roberto Macho, “12Twelve”, *La Fonoteca* (marzo de 2011), <http://lafonoteca.net/grupos/12twelve>.

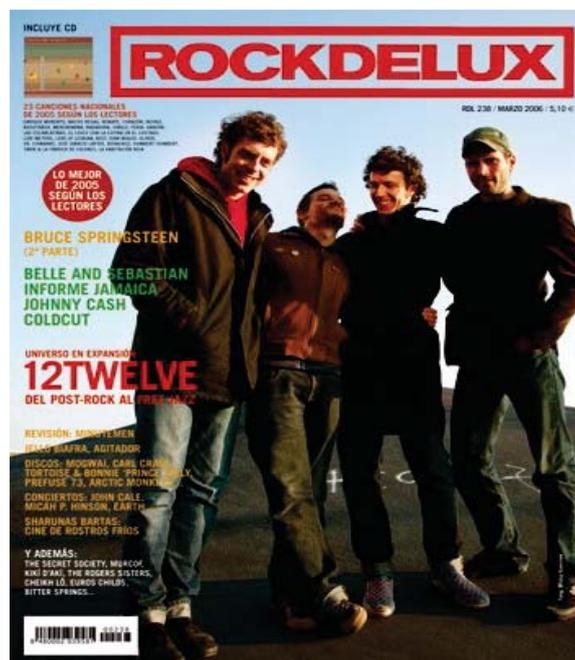
96 Adrián de Alfonso, “12Twelve: nuevo cuarteto carnático”, *Rockdelux*, núm. 238 (2006): 24.

97 Miguel González, entrevista a 12Twelve, *Alta Fidelidad* (marzo de 2006), <http://www.altafidelidad.org/entrevista-a-12twelve-marzo-2006/>.

pagados por horas, y cuantas menos estés presente, lógicamente menos se tiene que pagar.

La crítica alaba de nuevo a 12Twelve y a *L'univers*, que les permitió ser portada de *Rockdelux* en el número 238, en el mes de marzo. Para ellos, el disco era lo más radical que habían compuesto hasta la fecha, pero como bien dice Adrián de Alfonso para *Rockdelux*, es a la vez lo más accesible para el público que habían hecho:

Los conceptos que se barajan en este disco son más radicales que nunca; lo que pasa es que tienen un formato más asequible. Ya no hay desarrollos larguísimos de diez minutos. En cambio, hay temas durísimos como “9è 4º”, que es free jazz a muerte. [...]. Temas como “R2 chapa” o “9è 4º” son lo más radical que hemos hecho en nuestra vida, efectivamente, pero su formato es más digerible porque ese era precisamente el reto que nos planteamos: queríamos saber si éramos capaces de crear canciones de verdad, de condensar una idea en dos minutos, sin sobras, y acabar cuando no hubiese nada más que decir⁹⁸.



Il. 11. Portada de *Rockdelux* de marzo de 2006, ©
Rockdelux, RDL 238.

98 de Alfonso, “12Twelve: nuevo cuarteto carnático”, 24.

El jazz es un elemento que vuelve a estar muy presente dentro del disco, y no solo el free-jazz sino referencias directas reconocidas por ellos: José Roselló reconoció haber pensado en Elvin Jones, batería en el cuarteto de John Coltrane, a la hora de componer los ritmos para el disco; o el homenaje al “Freedom” de Charles Mingus al final del tema⁹⁹. Pero no son bandas de bebop o “jazz purista” -como ellos lo llaman- lo que más les atrae del género, sino el jazz de entre 1965 y 1975, “jazz psicodélico”, *fussion* y free-jazz. Para ellos se encontraban más cerca del concepto de música contemporánea o “*soundtracks* jazzísticos” que miran más hacia el rock que a un jazz convencional. Eso sí, afirmaban que el jazz les atrapaba y que es cierto que está muy presente en el disco, pero, aunque la sonoridad y los recursos sean jazzísticos, la forma no lo es: “Cuando ves a 12twelve en directo no dirías que somos una banda de jazz, somos una banda de rock y tocamos con otra actitud, más fuerte o como le quieras llamar”¹⁰⁰. Otro enorme cambio dentro del grupo a nivel textural fue la introducción del contrabajo. Javier García se había comprado uno para probar y aprender a tocarlo, a modo de reto, lo que finalmente introducirá en el grupo y hará que cambie el sonido drásticamente. Ellos mismos afirman como el contrabajo hace que el grupo entero tenga que dar un giro a la manera de tocar, adaptarse al instrumento y tocar con mucha más suavidad: “Es fácil hacer un *fuzz* y que todo explote a la vez, pero tener intensidad con otro tipo de sonido era un reto para nosotros”¹⁰¹. El contrabajo marcaba entonces mucho más las líneas junto a la batería, y dejar de ser un grupo tan explosivo como antes dejaba espacio a José y a Jens -guitarra y saxofón- para poder improvisar por encima, crear melodías más accesibles y crear mejores matices y relieves¹⁰². Pero pese a todos estos nuevos sonidos, no habían renunciado al “ruido”, simplemente cambiarán el formato de este sustituyendo las barreras sónicas de efectos de fuzz por un tipo de texturas mucho más diferente:

En este disco se le ha dado mucho respeto al silencio. O sea, el ruido y el silencio van unidos. En “R2 chapa”, por ejemplo, puedes ver muchos planos, planos con muchos sonidos. Pero siempre hay un espacio. Un espacio lleno de silencio. (Jaume): Y en ese sentido, creo que cada vez nos acercamos más al ruido. (José): Sí, al ruido en su significado más puro. (Javi): Como

99 de Alfonso, “12Twelve: nuevo cuarteto carnático”, 25.

100 Francesc Feliu, “Mundo libérrimo: entrevista a 12Twelve”, *Mondosonoro* (abril de 2006), <http://www.mondosonoro.com/entrevistas/mundo-liberrimo/>.

101 Feliu, “Mundo libérrimo: entrevista a 12Twelve”.

102 de Alfonso, “12Twelve: nuevo cuarteto carnático”, 26.

algo aleatorio. (José): Ya no nos preocupa el efecto, sino el ruido en sí¹⁰³.

Tras el éxito del disco, se harían un hueco en festivales de renombre como el Primavera Sound, el Sónar, el FIB (Festival Internacional de Benicassim) o el Metrorock, y esto llegará a darles tal fama que les llegarían a ofrecer grabar un tema benéfico con Rosa -la gran triunfadora del primer Operación Triunfo- para el disco *De Benidorm a Benicàssim* (K Industrial Musical, 2006), algo extraño para ellos pero que se tomaron como un reto y que llegaron a lograr teniendo un resultado tan inesperado como bueno¹⁰⁴. Otra de las grandes colaboraciones ese año fue tocar junto a un coro de gospel en el ciclo BCM-mp7 del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona.

Pero el 10 de septiembre de 2008 darían su último concierto de despedida en el festival Primavera Club, celebrado en la sala Apolo de Barcelona. Desigualdades musicales y no musicales en la evolución personal de cada uno son razones que alegaron para su disolución, tras diez años de carrera musical¹⁰⁵. Jens Neumayer fue quien más participación musical tuvo tras la separación, seguiría dedicándose a su estudio de grabación, realizando música para anuncios publicitarios y documentales, además de tocar en bandas como Giulia y Los Tellarini, Dead Man on Campus, Handsome Knot Chet o La Orquesta de la Muerte. Javier tocó para Sonora, y coincidirá con Jens en algunos de los grupos nombrados antes. Además participará en la grabación de *Desayuno Continental* (Mushroom Pillow, 2009) de Extraperlo, y debutará como productor musical con la banda Veracruz. En el caso de José Roselló, se unió a Joo Kraus -colaborador de Tina Turner y De Phazz- y formó parte de los grupos Bélmez y Atleta. En este último coincidirá con Jaume Pantaleón, quien participaría en múltiples proyectos con miembros de la banda Cuzco¹⁰⁶.

103 de Alfonso, “12Twelve: nuevo cuarteto carnático”, 26.

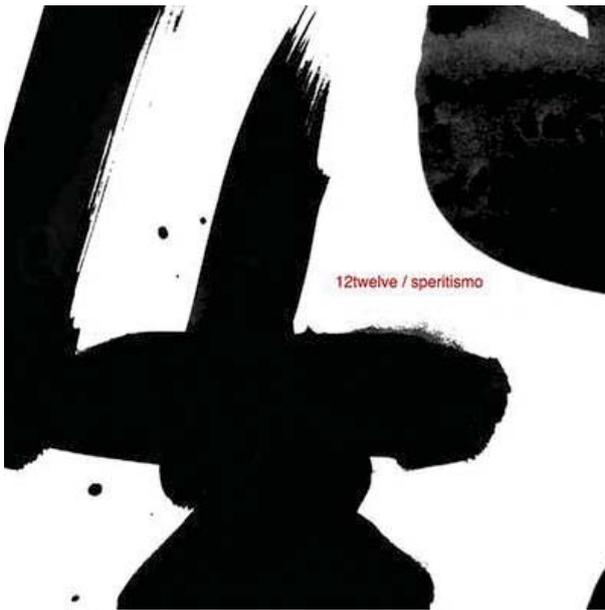
104 Roberto Macho, “12Twelve”, *La Fonoteca* (marzo de 2011), <http://lafonoteca.net/grupos/12twelve>.

105 Joan Carles Isern, “Primavera Club 2008”, *Alta Fidelidad* (enero de 2009), <http://www.altafidelidad.org/primavera-club-2008/>.

106 Macho, “12Twelve”.

2. 3. 1. Análisis de “Siete Mil Veces”

La elección de “Siete Mil Veces” para su análisis, se debe a ser un tema a caballo entre su primer disco, con un sonido más cercano al *post-hardcore* y a las bandas norteamericanas como Slint, y su último disco, mucho más centrado en el *free jazz*. *Spiritualized* es el perfecto híbrido entre ambos, con los pasajes largos y ambientales aún muy presentes, pero también con influencias del jazz algo presentes, como las armonías.



Il. 12. Carátula de *Speritismo* de 12Tweleve, prod. por Steve Albini, © 2003 Boa Music, BOA 05001022, LP Album.

He dividido el tema en nueve partes diferenciadas, aunque otra interpretación podría dar lugar a una denominación diferente de cada una de las partes y a una numeración distinta. Al no haber una voz, pues eran una banda instrumental, he decidido seccionar el tema atendiendo a los distintos cambios de instrumentación, dinámica y tempo. La estructura queda dividida entonces de la siguiente forma:

Intro – A – B – A – B – B' – C – B – Coda

La introducción está realizada mediante la guitarra de Jaume ejecutando golpes y punteando al puente superior, utilizando la palanca para aumentar o disminuir el tono. Mientras, Jaume, al bajo, realiza armónicos naturales, todo ello con ritmo libre. La batería de

Roselló se une al rato, redoblando suavemente la caja con el bordón quitado y después con los timbales. El estéreo juega una parte fundamental en el sonido, pues la batería está espaciada por ambos lados, pudiéndose escuchar cada uno de los redobles de los diferentes timbales en un lugar distinto, creando una imagen mental de la disposición de la batería, un recurso muy utilizado por todas las bandas de rock. Una parte concreta de los sonidos ejecutados por la guitarra previamente, se convierten en un *sample*, repitiéndose continuamente durante esta parte, y volviéndolo a utilizar después en la parte A. En un punto no concreto, comienza a sonar un sintetizador realizando notas verdaderamente agudas, con métrica, aunque difícil de concretar. Este sintetizador entra con un pequeño *fade in*¹⁰⁷, y desaparece con un *fade out*¹⁰⁸, que dará paso a la siguiente parte.

Esta primera ejecución de la parte A (0:55), la he denominado así debido a que, a pesar de que no hay batería, es exactamente lo mismo que hará todo el conjunto después pero sin ella. A partir de aquí el tema tiene un compás de 5/4 en todas las partes, aunque en unas sea más simple reconocerlo que en otras. La guitarra ejecuta una serie de acordes con un patrón rítmico determinado, siendo estos acordes (Adjuntar Acordes). El bajo acompaña con un *riff* que encaja en los golpes de acordes que hace la guitarra. El teclado, marca a su vez los acordes pero no con el patrón rítmico, sino con un efecto de *delay* progresivo. Los instrumentos van entrando progresivamente, siendo la guitarra la primera, luego el teclado y después el bajo. En un segundo plano, el *sample* de la guitarra inicial se sigue repitiendo, y sólo lo hará en esta sección A, no siendo ejecutado en la B. Esta sección dura dieciséis compases, en los que se presenta el compás del tema y la figuración rítmica básica del tema. En el dieciseisavo compás, introducen un silencio de corchea donde debería ir el último golpe de la figuración, creando un silencio tenso que da paso a la siguiente sección.

La sección B (1:25) está marcada por la introducción de la batería, aportando un sonido más crudo a la sección. En la guitarra y el bajo hay un cambio en la figuración rítmica (Y en los acordes?) siendo más acentuados que los anteriores y ejecutados con golpes secos. La batería realiza los mismos golpes y la misma figuración con la caja, marcando así el claro 5/4 que se puede distinguir ahora. El teclado, realiza los mismos acordes que en la sección A, pero ahora además con un efecto de *wha* y con una una repetición en el *delay* mucho más acelerada. Esta sección dura ocho compases, mitad que la anterior, es mucho más directa y en

107 Se llama así a la aparición progresiva del sonido partiendo del punto 0.

108 Figura contraria al *fade in*, consistente en la desaparición progresiva del sonido.

parte violenta, dentro de la estética del tema.

Tras estos ocho compases más movidos, vuelven a la parte A (1:38), esta vez con la batería tocando lo que sería el mismo ritmo de B, pero con un toque mucho más jazzístico, sobre el *ride* y no tocando los *crash* o el *charles*, y con una dinámica mucho menos *forte*. La guitarra y el bajo siguen haciendo exactamente lo mismo que en la primera ejecución de esta parte, pero el teclado cambia, haciendo los mismos acordes siempre, pero ahora con las repeticiones de *delay* de la parte B y sin el *wah*. Su sonido recuerda mucho al de los teclados de las bandas de rock psicodélico de los años 70. Junto al teclado, sonando en el mismo sitio, se superpone un sintetizador que, ejecutando una nota continua, realiza un ascenso y descenso por la escala mayor del primer acorde ejecutado por la guitarra, Do#7. Esta parte de nuevo dura ocho compases, pero esta vez, a la hora de realizar el cambio de nuevo a B, no dejan un pequeño silencio para crear tensión, sino que entran de golpe cuando se acaba el compás, siendo mucho más brusco el cambio debido a que no tiene preparación alguna.

La segunda sección B está dividida en dos partes, una primera de ocho compases en los que es exactamente igual que la primera ejecución de B, y otros ocho compases en los que guitarra y bajo cambian armónicamente y el teclado cambia por completo. Guitarra y bajo se limitan a hacer el mismo patrón rítmico pero ejecutando ahora otros acordes: adjuntar acordes. El teclado utiliza también estos acordes, pero ahora con el efecto de *delay* y el *wah* y realizando una técnica de *panning*, es decir, sonando alternativamente por el lado derecho y el izquierdo en modo estéreo. Por lo tanto he llamado B de nuevo a la repetición exacta, y B' a la pequeña variación de acordes y matices en los teclados, pues, respecto a la ejecución es igual de violento el contraste con A.

La parte C (2:51) es la más larga de todo el tema, siendo en total noventa y dos compases. Es una sección que recuerda a los clásicos largos desarrollos de las bandas americanas de post-rock, en las que se crea una tensión por medio de una repetición constante que parece que nunca va a culminar con el cambio, para finalmente sucumbir o bien en una parte más dura, o bien rompiendo las expectativas y dejando el tema caer hacia una relajación. El tema le he dividido en dos partes principales acorde con la batería, pues tiene un cambio verdaderamente significativo: C₁ y C₂. En la primera parte de las dos, C₁, la batería realiza el mismo ritmo que en la sección A, dando continuidad al tema, pues, la parte anterior B pide que de nuevo volvamos a la sección A. El bajo entra a la vez que la batería, mientras que la

guitarra y el teclado permanecen en silencio, realizando dos acordes disonantes, uno por cada dos compases. La guitarra entra al terminar el octavo compás de la sección, con una frase ejecutada con *delay* y en tresillos, mientras que la batería y el bajo siguen marcando el 5/4, creando una sensación de ambivalencia, pues, es un sonido dulce pero a la vez crea un estado de tensión constante. Cada ocho compases, en la guitarra se irá añadiendo una frase nueva y distinta, superponiéndose a la anterior, llegando a crear un verdadero paisaje sonoro. En la segunda repetición de la guitarra, se une un sintetizador, realizando una serie de escalas y jugando con distintos movimientos, con una dinámica in *crescendo*, primero centrándose en las notas que introduce la guitarra, para pasar a una armonía cromática. El cambio a C₂, se produce por medio de la batería, que cambia de ritmo en el compás cincuenta y tres, en donde ahora la batería solo marca el compás con el bombo y los platillos, mientras que las guitarras se siguen sumando y superponiendo, el bajo sigue haciendo acordes disonantes y algún pasaje más de *walking-bass*. La tensión creada es máxima, produciendo un deseo de resolución máximo que se produce finalmente en el compás noventa y dos, sin previo aviso, volviendo a la parte B (4:54). Esta última parte B es igual que las anteriores, salvo por que en vez de realizar dieciséis u ocho compases, como venía siendo, realizan catorce, dejando cortado en parte el discurso para pasar a un cierre o Coda (. La guitarra se queda haciendo un arpeggio en ACORDE con un *delay* constante, mientras el teclado deja también una nota tenida. Cuando el teclado cesa, sube con un *fade in* un sintetizador con un matiz oscuro y ruidoso, cada vez más alto, mezclándose con el *loop* de guitarra, hasta que finalmente el tema se corta sin que haya habido una conclusión, mezclándose con la siguiente pista en el comienzo del siguiente tema del disco.

Los instrumentos en el tema juegan un factor muy importante, pues, es un tema que crea sobretodo una atmósfera, sobretodo en la parte C. Los juegos de tensiones son constantes entre las secciones, intentando resolverlas de manera esperada, como en el primer paso de A a B, o inesperada, como del paso de C a B. El ritmo es un marcado compás en 5/4 durante todo el tema, aunque, algunas veces está mucho más diluido, como en la primera sección A, y en otras es inexistente, como en la introducción y en la coda. No es un tema con un tempo exageradamente rápido, pero si ligero.

2. 4. TOUNDRA

Toundra son, aparte de la banda más cercana a la actualidad de todas las nombradas, la que más éxito ha tenido en el país con diferencia, y además, la única que sigue en activo hasta la fecha. Está formada por Alberto Tocados al bajo y sintetizadores, Alex Pérez a la batería, David Paños “Macón” a la guitarra, y Esteban Girón a la otra guitarra. Se juntaron por primera vez en el sótano y local de ensayo de la banda extinta Ritmo y Compás, en Madrid, en el verano de 2007. Habían formado la banda simplemente como un grupo de amigos que se juntan para tocar y divertirse. Su primer intento musical fue copiar unos *riffs* a Pearl Jam, y en ese mismo ensayo decidieron intentar componer algún tema propio, del que saldrá “Bajamar”, que más tarde será primer tema de su primer disco¹⁰⁹. Siendo un grupo instrumental, sus influencias no fueron bandas estadounidenses de post-rock como hemos visto antes en otros, sino grupos de Madrid que conocían, de los cuales algunos eran amigos, como eran Adrift, o incluso eran componentes de ellos, como el caso de El Páramo¹¹⁰. Tras unos meses de ensayo, grabaron en noviembre de ese mismo año dos demo –“Bajamar” y “Órbita”– con Emilio Seismo en Seismo Estudios. Y con el producto final, decidieron enviárselo a Astoria Records, que, tras escucharlo, decidieron ofrecerles la edición de un siete pulgadas con una canción en cada cara. Finalmente no realizaron la edición, prefiriendo esperar a componer más temas y poder así publicar en un formato más amplio. Y así hicieron. Sólo un mes más tarde de la grabación de sus demo, editan un diez pulgadas –formato más amplio que el anterior– con los propios Astoria Records, habiéndolo grabado en Sandman Records con Carlos Santos, productor de bandas más cercanas al metal y derivados, como Ictus, Adrift, Aathma o Another Kind of Death¹¹¹. Fue una sesión de cinco días en el estudio, en la que reelaboraron los temas que habían publicado ya en las maquetas, y añadieron “Pleamar” y “Medusa”, para después enviar el disco a masterizar a los estudios suecos Peter in DeBetou.

Ya en enero de 2008 subieron sus temas a MySpace, donde tuvo una gran acogida, y ese mismo día en que lo publicaron en la red, Red Chalck Records (Arindelle Records) les ofreció editar un CD con la condición de añadir dos temas más para su publicación. Aceptaron, por lo que en febrero volvieron a entrar en estudio, de nuevo con Carlos Santos,

109 Miguel Ángel Sánchez Gárate, “Metal Novelado: entrevista a Toundra”, *Mondosonoro* (15 de enero de 2009), <http://www.mondosonoro.com/entrevistas/metal-novelado/>.

110 “ENTREVISTA TOUNDRA – YndYTV”, vídeo de YouTube, 5:45, subido por “YndY TV”, 4 de diciembre de 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=JnnleDIBNQo>, min. 0:50.

111 Aloud Music, “Aloud Pasado: Toundra”, *Aloud Music LTD.*, <https://aloudmusic.com/artists/toundra/>.

para grabar “Jauría” y “Tesalia”. Masterizaron el disco de nuevo con Peter in DeBetou, para que todo el disco sonara igual a pesar de las mezclas, y en abril de 2008 se publicó su primer álbum extenso, tanto en formato CD como en vinilo de doce pulgadas, llamado *Toundra (I)* (Red Chalck/Astoria Records, 2008)¹¹².

En una entrevista concedida a *Mondosonoro* ese año alegaron que su sonido era un conglomerado de todas las bandas que les gustaban, y que “no se casaban con nada”: desde Foo Fighters hasta los japoneses Envy, con su desarrollada mezcla de post-rock y *screamo*¹¹³. De hecho, como decía el redactor Sanchez Gárate en *Mondosonoro*, “abominan del término post-rock”. En 2013, respondieron para la revista online Keep An Open Mind acerca de cómo se identifican estilísticamente, a lo que respondían:

Rock. A secas. Creo que la gente nos mete dentro del post-rock o demás por el simple hecho de no tener cantante, pero creo que realmente el grupo podría estar metido en varios estilos dependiendo del cantante que tuviésemos. Seguramente si tuviésemos algún tío que gritase nos meterían en *post-hardcore*, y si tuviésemos a un tío que cantase en plan melódico, un poco psicodélico podrían decir que podemos tener partes tipo The Mars Volta. Metemos de todo porque nos gusta de todo, y si la gente quiere decir que hacemos post-rock pues guay, pero no escuchamos esa música¹¹⁴.

No les gustaba encasillarse en un estilo determinado, pues sus influencias eran realmente variadas y su música una mezcla de todas ellas. Según ellos, eran conscientes de tener matices de post-rock, pero afirmaban no haber escuchado bandas de este subgénero hasta después de formar el grupo y de que la prensa les comenzase a catalogar en este estilo. Mogwai o los ingleses Crippled Black Phoenix fueron algunas de las bandas en las que se inspiraron desde entonces. En una entrevista concedida en 2016 a MariskalRock TV en el programa La Hora Argonauta, Jason Cenador, presentador del programa, les preguntaba hacia dónde se inclinarían en una balanza de post-rock y rock progresivo, a lo que respondieron al unísono: “rock progresivo”. Afirmaban que esto se debía en parte a las bandas que escuchaban, bandas de los años sesenta y setenta, que variaban desde Pink Floyd hasta ZZ Top¹¹⁵, pero con las que se identificaban mucho más que con las actuales agrupaciones de

112 Aloud Music, *Aloud Music LTD*.

113 Sánchez Gárate, “Metal Novelado: entrevista a Toundra”.

114 “Entrevista a Toundra”, vídeo de YouTube, 10:10, subido por “Kaomweb”, 25 de febrero de 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=rftBjjDLLr0>, min. 0:50.

115 “Entrevista a Toundra”, vídeo de YouTube, 17:24, subido por “MariskalRock TV”, 23 de junio de 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=6P3JYFPvp80&t=155s>, min. 11:00.

post-rock. En ese mismo año, declararon que se sentían más identificados con los grupos de punk, con los que todos habían crecido, y que habían empezado tocando *hardcore* con su instrumento. Al juntarse para tocar la primera vez, no pensaban en hacer un grupo de post-rock, porque, de hecho, aún no conocían la escena de este subgénero¹¹⁶.



Il. 13. Jon Iraundegi, *TOUNDRA*, 2013,
<https://www.flickr.com/photos/joniraundergi/9172254338/>.

Toundra (I) no solo fue editado en España, sino que también se hicieron copias para Francia, Alemania y Brasil. La edición de este último país surgió de la mano de Criminal Attack Records, que contactó con la banda por medio de MySpace y les ofreció distribuir copias por el país: “Bruno, su responsable, nos escribió a través de MySpace ofreciéndose a publicarlo y a llevarnos a hacer unas cuantas fechas por allí”¹¹⁷. Después de la publicación, realizaron una serie de conciertos como presentación del disco, en Madrid, Málaga, Barcelona y Euskadi¹¹⁸.

116 Javier Becerra, “Hacemos punk-rock, con efectos pero punk-rock”, *La Voz de Galicia*, 3 de mayo de 2013, <http://blogs.lavozdegalicia.es/javierbecerra/2013/05/03/toundra-hacemos-punk-rock-con-efectos-pero-punk-rock/>.

117 Sánchez Gárate, “Metal Novelado: entrevista a Toundra”

118 Esteban Girón, “10 años, 10 momentos: Toundra”, *Mondosonoro* (9 de mayo de 2017), <http://www.mondosonoro.com/blog-musica/toundra-diez-anos/>.

Su actividad no cesó en ningún momento, y un mes después de publicar su primer trabajo, en mayo de 2008, ya se dedicaron a la grabación de un nuevo tema: “Embalse”, registrado en el estudio de Madrid EstudiosUno con Babe Pulido. Tras un verano con conciertos, Guillermo dejaría la banda, e inmediatamente entraría Alex, en un principio “temporalmente”, pero que acabaría quedándose hasta hoy¹¹⁹. En diciembre, ya con Alex integrado, grabaron el tema “Génesis”, aunque esta vez no fue un tema instrumental, sino que contaron con la colaboración de Juan Blas de Nothink en la voz. El tema fue grabado por Carlos Santos de nuevo, y masterizado por Santi García, de estudios Ultramarinos Costa Brava. El mismo Santi García que había sido referente del surgimiento del *post-hardcore* en Cataluña con su banda No More Lies, y el mismo que volvieron a elegir para grabar su tercer disco.

A principios de 2009 salió a la venta un *split*¹²⁰ en siete pulgadas, compartido con Hand of Fatima, y publicado de nuevo con Astoria Records, aunque también participaron en la edición otros sellos como NooriAx Producciones y Odio Sonoro. También en 2009, pero en marzo, salió a la venta una nueva edición de *Toundra (I)*, incorporando “Génesis” entre ellos y una nueva portada, volviéndolo a editar en Francia, Alemania y Brasil.

Mientras estos discos salían a la venta, trataban de componer el tema “Magreb”, segundo corte de lo que sería su siguiente disco, el que les costó casi cinco meses después de su comienzo¹²¹. Aunque su segundo disco no vería la luz hasta mayo de 2010, todos los temas, a excepción de “Magreb”, habían sido compuestos en el verano de 2009. En noviembre de ese año participaron en el festival Sant Feliu Fest –mencionado ya en el primer capítulo–, donde conocieron personalmente a Santi García, que, como ya se ha visto, había masterizado el tema “Génesis”. Les ofreció grabar su siguiente disco, aceptaron y comenzaron a trabajar con él en ese mismo momento. También conocieron en el festival a la representante de la discográfica Aloud Music, que tenían entre sus preferencias y que acabaría contratándolos hasta 2013¹²².

Para su segundo álbum extenso decidieron grabar de nuevo en Sadman Studios con Carlos Santos, pero llevándose con ellos a Santi García como productor. El disco se tituló *(II)*, por su relación con *(I)* –su anterior trabajo–, y como homenaje a Led Zeppelin, uno de sus referentes, pues como es sabido Led Zeppelin publicó una serie de discos titulados con el nombre de la banda y un número romano al lado: “Llamamos así el disco porque creemos que

119 Girón, “10 años, 10 momentos: Toundra”.

120 Ver nota 65.

121 Girón, “10 años, 10 momentos: Toundra”.

122 Girón, “10 años, 10 momentos: Toundra”.

es cool reivindicar a Led Zeppelin”¹²³. Era en las bandas de los años setenta en las que se fijaban a la hora de grabar sus discos, pues, son álbumes de los que, según ellos, no puedes quitar una canción, ya que ninguna sobra, y el orden tiene un sentido propio que le proporciona unidad¹²⁴. (II) fue editado tanto por Astoria Records como por Aloud Music, y, aunque la grabación estuvo a cargo de Sadman Studio, la mezcla y el master se realizaron en Sant Feliu, en el estudio Ultramarinos de Santi García. Se publicó en mayo de 2010, y gracias a la política de descargas del sello, siempre gratuita, el éxito vía digital fue rotundo¹²⁵:

La mayor parte de la música que conocemos es por descargas, portales de internet que te hablan de grupos, incluso yo creo que ahora mismo lo que está en auge son los blog. Entonces, lógicamente, internet ha hecho mucho a la hora de que la gente nos conociese. Muchas de las reseñas que se han hecho sobre el disco son de blogs de personas que se han tomado la molestia por escucharlo y dar su opinión. De hecho, muchas veces nosotros hemos intentado subir nuestros discos y algunos de los sellos en los que estamos nos los han quitado¹²⁶.

Sumado a las miles de descargas que obtuvo el disco en un solo día, la presentación oficial se produjo en el concierto en Barcelona del *showcase* del Primavera Sound 2010 en la sala Ritmo y Compás. Llegaron a vender prácticamente todas las entradas y, tocando junto a un pianista, una violonchelista y un tercer guitarrista, trataron de recrear todos los sonidos del disco¹²⁷. Comenzaron a ser conocidos ya no solo en el ámbito *underground* y tocaron cada vez en más lugares y festivales. Aquel verano realizaron una gira para presentar el disco que les llevó prácticamente por toda España, y fueron el grupo principal del BAM 2010, el festival organizado en honor a las fiestas de Barcelona.

Ya en 2011, vendieron todas las entradas para un concierto en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, que se convirtió en su primer *soldout*. Ese año no pararon de dar conciertos y actuaron de nuevo en el Primavera Sound, pero esta vez ya dentro del programa del Forum en el recinto principal. También formaron parte del Resurrection Fest, el principal festival de

123 Girón, “10 años, 10 momentos: Toundra”.

124 “ENTREVISTA TOUNDRA – YndYTV”, vídeo de YouTube, 5:45, subido por “YndY TV”, 4 de diciembre de 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=JnnleDlBNQo>, min. 0:50.

125 Aloud Music, *Aloud Music LTD*.

126 “Toundra: trabajo duro | Scanner FM”, vídeo de YouTube, 3:38, subido por “scannerFM”, 25 de febrero de 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=c-mTolYVAg0>, min. 0:45.

127 Miguel Ángel Sánchez Gárate, “Vivimos tiempos oscuros en un sistema sinsentido: Toundra”, *Mondosonoro* (10 de octubre de 2012), <http://www.mondosonoro.com/entrevistas/vivimos-tiempos-oscuros-en-un-sistema-sin-sentido/>.

música rock y metal del país, con uno de los conciertos que recuerdan con más cariño¹²⁸. Participaron además en el DCode Fest de Madrid, abriendo el festival, y el 10 de diciembre en la Sala Caracol ante quinientas personas.

En 2012 finalizaron la composición de *(III)*, lo que será su tercer disco, y entraron a grabarlo en mayo de ese año con el mismo personal de *(II)*, pues para ellos eran en quienes podían confiar la tarea al ya haber trabajado en numerables ocasiones y entenderse a la perfección. Como componente novedoso, incluyeron una sección de cuerda integrada por Andrés Ortiz, Luis Miguel García, Guillermo Manzanares y Álvaro Llorente, que aportó al disco un toque más dramático. *(III)* fue un proyecto en sí con mucho más tiempo de maduración que sus anteriores discos. Para *(II)*, habían usado una semana el estudio de grabación, realizando todo lo que a ellos les correspondía en el menor tiempo posible. Pero con *(III)* los tiempos fueron distintos. Utilizaron el estudio de grabación casi un mes, pues, decidieron hacer una preproducción con Juan Blas (Nothink) en los Westline Studios, donde realizaron una maqueta con los temas que iban a acabar en el disco, de manera que finalizaron de componer todo para que a la hora de grabar las ideas estuvieran mucho más claras¹²⁹. El disco resultó oscuro, directo y con más rabia que el anterior, pero también con temas más madurados, con mucha más cohesión entre los instrumentos y llegando mucho más a ese deseo de unificación del disco: “En lo estrictamente musical, han sido dos años de muchos conciertos, mucho trabajo en el local y mucho darle al coco para componer un buen disco bajo la premisa que tenemos desde el primer día: no repetimos, innovar en nuestro sonido”¹³⁰. La intención a la hora de componer *(III)* fue plasmar lo que habían llegado a ser como grupo, dejando atrás las composiciones con más arreglos como en *(II)* para tratar de reflejar cómo tocaba el grupo en directo. Muchas veces cuando se ve a una banda en directo se piensa que suenan con más cohesión que en el disco y más potentes, algo que les había pasado a Toundra también, por lo que trataron de que el público cuando escuchara el disco, escuchara la banda que ven en los directos y no una producción artificial de estudio¹³¹. *(III)* salió a la venta en septiembre de 2012, y el éxito –a niveles donde se movía la banda– fue rotundo: doscientas copias de una versión especial se agotaron en menos de una noche y en la primera semana habían vendido más de quinientas copias sólo en internet. La banda inició una gira por Europa para presentar el álbum, y si con su anterior disco habían hecho un *soldout* en Madrid, con

128 Girón, “10 años, 10 momentos: Toundra”.

129 Sánchez Gárate, “Vivimos tiempos oscuros en un sistema sin sentido: entrevista a Toundra”.

130 Sánchez Gárate, “Vivimos tiempos oscuros en un sistema sin sentido: entrevista a Toundra”.

131 “Entrevista a Toundra”, vídeo de YouTube, 10:10, subido por “Kaomweb”, 25 de febrero de 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=rfTBjjDLLr0>, min. 0:50.

este venderán todas las entradas a su paso por Berlín. En España, llenaron la sala Joy Eslava en Madrid con casi 1000 personas e hicieron lo propio en Barcelona en el Aloud Music Festival, junto con la participación de nuevo, entre otros muchos, en el Primavera Sound, el FIB (Festival Internacional de Benicassim) y el Resurrection Fest. A finales de verano de 2013, fueron fichados por la discográfica alemana Superball Music¹³². Durante el siguiente año, alternarán entre la composición de cuarto trabajo y una serie de giras por Europa que les llevará a países como Rusia, Reino Unido, Alemania, Italia, Francia, Bélgica, Suiza, Hungría, Austria o República Checa. “Macón” sustituyó a Víctor a la guitarra en un principio, para luego quedarse definitivamente en el grupo.



Il. 14. Kaom Fest, *Toundra Live*, 2015, <http://keepanopenmind.es/entrevista-a-toundra/>.

(IV), su cuarto disco, repitió equipo técnico, tanto en producción musical como artística, pues todas sus carátulas de disco han sido realizadas por la artista Chelsea Greene Lewyta. Para ellos, este disco, publicado el 26 de enero de 2015, era un punto final para un ciclo en el que todos fueron denominados numéricamente y con portadas de la misma artista de una estética muy parecida¹³³. (IV) era un disco más estructurado que los anteriores, pero también menos matemático y con mucha más melodía, dando más importancia a los desarrollos y dejando más de lado los *riffs* que eran una parte central de sus anteriores discos.

132 Aloud Music, *Aloud Music LTD*.

133 Jorge Vileilla, 2016, “Entrevista a Toundra”, Podcast, *Rock FM*, <http://www.rockfm.fm/noticia.php5?id=1266> (Fecha de consulta: 12 de junio de 2017).

Es un disco en contraposición con (III), más duro y directo, y se centraba en las melodías, que hasta llegan en ocasiones a ser cantables:

(Macón) Yo cuando entré con ellos, que yo entré en este último disco, lo primero que me comentaron fue “haz lo que te salga de las narices pero que sea algo tarareable. Siempre haz algo que se le quede a la gente. Cuando hagas un punteillo o un arreglillo que sea algo que sea facil, que lo puedan cantar”. Como no hay una voz tiene que ser algo que se pueda cantar. Y de hecho, una de las cosas que más nos impresiona del público cuando estamos tocando es que se pongan a cantar un riff¹³⁴.

(IV) sería el salto inesperado de Toundra hacia un público de masas. Un mes más tarde de su salida al mercado se posicionó en el número dos de las listas oficiales de ventas, colocándose entre Terral de Pablo Alboran y Un Alumno Más de Melendi, algo que era impensable para ellos, y fue a la vez portada de la revista *Mondosonoro*¹³⁵. Sin duda era un hito en la historia de la música rock española. Pero al enterarse, lejos de hacerse ilusiones, pusieron la voz crítica al suceso:

Bueno, a nosotros personalmente y como grupo nos da un poco igual esto del número dos, tres o cuatro. Lo de premiar y listar la cultura o el arte me parece una basura. ¿"Mejor disco de rock"? ¿De qué? ¿Para quién? ¿Bajo qué criterio? Mira, creo que los Goya están mejor organizados porque votan a los profesionales: directores de cámara, de cine, de sonido, efectos especiales o actores. Gente con conocimientos suficientes como para poder tener una opinión con valor. Pero los premios de música que yo he conocido no funcionan así¹³⁶.

Parte de su éxito, según ellos, se debe a la falta de voz. Según piensan, al ser una música instrumental puedes llegar a un público más amplio. Si utilizara una voz gritada, Toundra podría perder parte del público al que solo le gusta la instrumentación, y por el contrario, según ellos, si la voz fuera una voz melódica de mujer es posible que un sector aficionado al metal y al post-metal dejara de escucharlos¹³⁷. Sin lugar a dudas, Toundra ha sido la banda encasillada dentro del post-rock de España que más reconocimiento ha tenido a

134 “Entrevista a Toundra”, vídeo de YouTube, 17:24, subido por “MariskalRock TV”, 23 de junio de 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=6P3JYFPvp80&t=155s>, min 11:00.

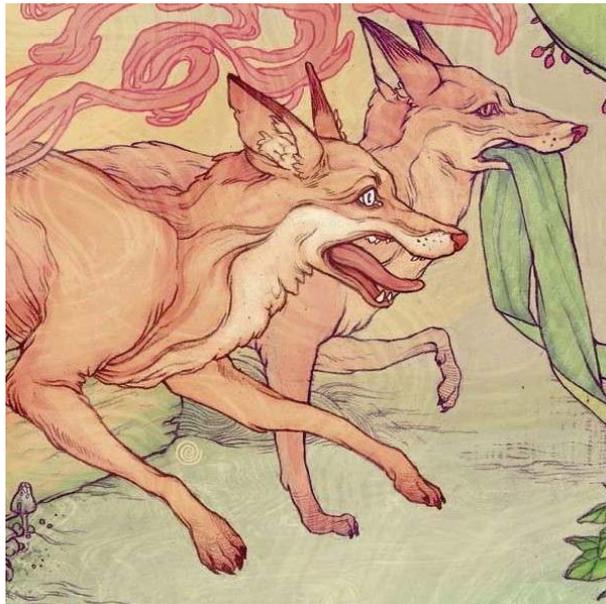
135 Iago Fernández, “Hablamos con Toundra, el grupo de post-rock que vende más que Melendi”, *Vice* (6 de febrero de 2015), <https://www.vice.com/es/article/hablamos-con-toundra-el-grupo-de-post-rock-que-vende-mas-que-melendi-987>.

136 Fernández, *Vice* (6 de febrero de 2015).

137 “RockMAP – Toundra Meet&Live”, vídeo de YouTube, 8:34, subido por “RockMAP”, 23 de junio de 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=9jd92C5cWuE>, min. 7:32.

nivel nacional e internacional. En 2016, tras haber llenado y vendido todas las entradas de salas como la Joy Eslava de Madrid, se atrevieron a dar un concierto en el Palacio de los Deportes de Madrid. El concierto fue organizado con tres bandas más, como un pequeño festival para sufragar gastos. Toundra consiguieron finalmente reunir a más de tres mil personas en el recinto, por lo que hasta la fecha ha sido el mayor concierto que han dado –a excepción de festivales–. Tras otra gira por Europa, la tercera consecutiva, el conjunto entero de Toundra inició en 2016 en un proyecto nuevo llamado Exquirra junto con El Niño de Elche, cantaor flamenco y escritor, y grabaron un disco que salió a la venta en 2017. El grupo no era una mera colaboración de Toundra con el cantante, sino un grupo nuevo en el que él también era partícipe.

2. 4. 1. Análisis “Strelka”



Il. 15. Carátula de *IV* de Toundra, prod. por Toundra, ©
2015 Superball Music, SBMLP 034 0506981, LP
Album.

“Strelka” es un tema largo, con una duración de más de siete minutos y medio, y seccionado en muchas partes, aunque enlazadas entre ellas. En un principio podríamos contar con quince partes bien diferenciadas, pero, para la facilitación del análisis, he dividido el tema en siete bloques principales, dos de estos una repetición de material y una coda, por lo que quedan entonces cinco bloques estándar. La división quedaría entonces de la siguiente manera:

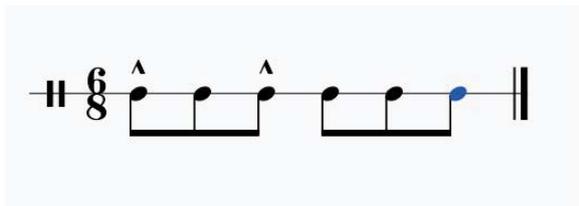
A – B – C – D – E – C' – Coda

Dentro de cada uno de los bloques encontramos distintas partes, que desglosadas quedarían de la siguiente manera:

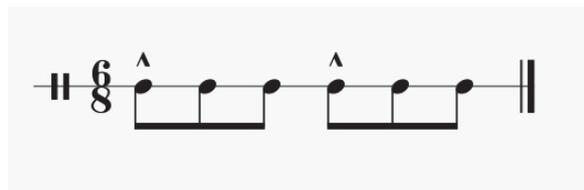
A		B	C						D	E	C'		Coda
a1	a2		c1	c2	c3	c4	c5	c6			c'1	c'2	

El tema comienza con una pequeña introducción ambiental, en la que suenan unos pájaros cantando, el viento silbar entre los árboles y un perro ladrando, situándonos en un lugar alejado de la urbe, por lo que parece cercano a la naturaleza. La parte A (0:07), y la sección a1, comienza con una guitarra entonando un riff sonando por la parte izquierda del estéreo, que marcará toda el bloque. Al poco tiempo entran la otra guitarra y el bajo, y, mientras comienzan a sonar, se intuyen platillos de la batería sonando de fondo. La guitarra de la derecha, más melódica, hace un tema que repetirá en toda la sección, con efecto de delay. Los platos de batería van cada vez acentuándose más, sonando al final de cada cuatro compases. Antes del cambio a la sección “a2”, la guitarra de “Maca”, la de la derecha, hace un leve anticipo de lo que va a tocar en la siguiente sección, presentando, por así decirlo el siguiente tema, no tocándolo exacto, pero sí pasando en un punteo por notas que repetirá después. El cambio principal a “a2” (1:21) es la incorporación de la batería, con un ritmo seco de caja y bombo, y repitiendo el golpe de platos cada cuatro compases. La guitarra de Esteban sigue haciendo el mismo riff que hacía en la parte a1, al igual que el bajo, que se limita a repetir. Mientras que la otra guitarra, la de “Maca”, realiza el tema que había presentado levemente, un tema agudo y melódico. Estas melodías son a las que se referían cuando relataban cómo, a la hora de componer el disco, su principal intención era que estas fueran recordadas, pues, es un factor importante al no haber voz. La sección a1 dura veinte compases, mientras que a2 dura dieciséis. La primera dura cuatro compases más debido a la introducción en solitario de la guitarra de Esteban. La sección B (2:20), continúa con el ritmo de batería que tenía en “a2”, pero tanto ambas guitarras como el bajo son diferentes. Con un acorde de Re tenido de guitarra acústica suplementario a las dos guitarras comienza la sección, al mismo tiempo que la guitarra de Esteban cambia de riff. Esta sección se centra en ese acorde, dejándolo sonar, mientras antes de tocarlo de nuevo realiza unos pasajes alrededor de la escala menor de Re, variando levemente cada uno de ellos. Es de destacar el sonido de un sintetizador entre los instrumentos, de fondo, una mezcla entre ruido, con subidas y bajadas bruscas de todo, y pequeños pasajes de notas que en ocasiones suenan a flauta MIDI. El sonido es un fondo, lo que hace que cree un ambiente nuevo para la sección, dejando atrás los sonidos de pájaros y del viento. Esta sección es irregular, dura veintiún compases y se corta en el veintidós de golpe, y tiene un tempo lento. La sección C (3:37), está marcada por un cambio de compás, pasando de un 4/4 a un 6/8. En un principio había descartado la idea de que c1 –como finalmente lo he denominado– fuera parte de C, pues, melódicamente es más

cercana a B, y es un punto de inflexión entre las dos partes, en el que se crea una subida dinámica para llegar a un culmen. Por ello, me parecía apropiado introducirlo en B, para así hacer el cambio a C en la parte de la resolución de la tensión. Finalmente, he decidido introducirlo en C debido a que, aun siendo una sección que se centra en el redoble de caja, y en el movimiento armónico, el cambio de compás de 4/4 a 6/8 ya se ha efectuado. Otra principal diferencia en esta sección es la subdivisión de acentos en este 6/8: en c1 los acentos son en el primer y tercer golpe (Il. 16), ejecutado sobre todo la guitarra rítmica, y en el resto de C, en el primero y cuarto golpe (Il. 17):



Il. 16



Il. 17

Con el cambio a c2 (4:07), se crea ese culmen. Es uno de los pocos elementos característicos del post-rock que el grupo emplea en este tema, aunque con mucha más brevedad que la normalidad de las bandas del subgénero, pues dura apenas dieciséis compases, tras los ocho de la parte anterior. Todos los instrumentos cambian de nuevo en esta sección, marcando mucho el 6/8 con esa figuración vista antes. Estaban continua haciendo con la guitarra arpeggios en un canal limpio, mientras que “Maca” introduce distorsión en la suya, haciendo una especie de punteo lento, armonizado todo entre las dos guitarras. La batería es mucho menos sutil en esta parte. La sección c3 (4:37), de unos breves ocho compases, destaca por tener la misma idea de batería, sin variaciones, mientras que las guitarras y el bajo han aumentado el tono, haciendo una idea parecida a lo anterior. En el caso del bajo, el dibujo es el mismo pero más agudo. Es una parte de nuevo en guitarras y bajo que crea armónicamente una tensión para buscar su resolución, algo que ya hemos visto en el tema. C4 (4:52) es un nuevo movimiento armónico hacia el agudo en la guitarra de Esteban, con otra vez ocho compases de duración. En lugar de resolver la tensión anterior, pasan a una sección ligeramente diferente, volviendo a una especie de inicio de tensión. La guitarra de “Maca” ahora se limita a repetir un movimiento entre dos acordes. Las variaciones entre estas

secciones no son cambios bruscos como hemos visto en los cambios de compás, pero si son lo suficiente variables como para considerarlas una sección diferente. C5 (5:06) es la parte más breve de todo el tema, con una duración que no llega a los seis compases, cortados con un golpe de batería para introducir el cambio al siguiente. La guitarra de Estaban sigue haciendo lo mismo que en c4, pero la guitarra de “Maca” y el bajo han cambiado a una progresión de acordes, en lugar de repetir dos constantemente. Es una sección muy breve, igual que la siguiente, c6, pues el ritmo es más acelerado y los cambios de parte más rápidos. En c6 (5:17), el cambio principal es la guitarra de Esteban, que comienza a hacer un solo melódico, mientras el resto continúa con la progresión de acordes del anterior pasaje. Esta sección dura ocho compases en 6/8, y para introducir el cambio realizan un compás de más en el que da dos golpes la batería en la primera y cuarta corchea –como habíamos visto en la Il. 17–.

La sección D (5:33), de dieciséis compases, la he denominado de una manera distinta porque es un material completamente nuevo melódicamente hablando, además de que contiene un nuevo cambio de compás, volviendo al 4/4 inicial. Ambas guitarras desarrollan prácticamente el mismo *riff*, realizado mediante *slides*¹³⁸ que suben y bajan por la escala armónica de Re, ambas con mucha distorsión, y octavándose entre ellas, consiguiendo un sonido melancólico.

En cuanto a la sección E (6:03), comienza con tres golpes secos de batería y acordes de guitarra, repetidos una vez más, para pasar a una parte de nuevo tranquila, sin distorsión y lenta, con un bajo muy marcado, ecualizado muy agudo. De esta breve pausa, apenas en ocho compases -diez en total, dos para los golpes y ocho para la pausa- pasamos de nuevo a una subida *in crescendo*.

He denominado este movimiento hacia el agudo *in crescendo* C', debido a que es una variación de C, pues de nuevo acelera el pulso y usa un compás de 6/8, además de utilizar material melódico ya utilizado. Es la primera y la única vez que repiten algo durante el tema, pues hasta ahora todo había sido nuevo, cambio tras cambio. Es un movimiento que culmina en el minuto 6:55 del tema, en una parte c'2, de dieciséis compases de duración, y a la subida anterior c'1, durando la mitad, es decir ocho. Esta parte, mientras la guitarra de Esteban de nuevo repite lo mismo que en c'1, la de “Maca” hace una especie de solo con una melodía que ya ha utilizado en la parte C.

138 Técnica de guitarra consistente en tocar una nota e inmediatamente deslizar el dedo por el diapasón hacia otra.

Para finalizar el tema, introducen una parte nueva con pausas, mientras marcan el acorde de Re -la tónica-, por lo cual lo he denominado Coda, que dura ocho compases más el cierre. Esta anuncia una especie de cambio en el tema, dejando esos silencios con un charles marcado, sumado a los golpes de acordes de guitarra, que suelen presagiar un cambio en el tema. Pero, rompiendo las expectativas, cortan con dos acordes del Re más grave que puede dar la guitarra a la vez que la batería cierra con un redoble de timbales. Un elemento a destacar es la afinación de las guitarras del tema en drop D. Este tipo de afinación drop consiste en bajar un tono la afinación de la sexta cuerda, mientras que el resto continúa en la afinación en la que estaba. Por lo tanto, afinación en D (re) quiere decir que la sexta cuerda se encuentra afinada en Re en lugar de en Mi, por lo que aporta un sonido más grave y profundo al tema.

CONCLUSIONES

Se puede afirmar que el post-rock fue un subgénero que en España surgió, no de la inquietud de las bandas por imitar una nueva música que habían escuchado en grupos internacionales, sino como una etiqueta para agrupaciones preexistentes. Al contrario de lo que había ocurrido con el “rock radical vasco”, por ejemplo, en el que una serie de adolescentes que se sentían atraídos por el sonido de grupos ingleses como The Clash, el mismo estilo de música, sino que los grupos que experimentaban con otros subgéneros fueron tildados con la etiqueta de post-rock, como había sucedido anteriormente. En España, al igual que en Estados Unidos o el Reino Unido, algunos grupos que provenían del *post-hardcore* serán catalogados con esta etiqueta, lo que acabará por influir también en su sonido. Al igual que lo que había ocurrido internacionalmente, la gran mayoría no aceptó la etiqueta, mientras que sí lo hicieron algunas bandas como Manta Ray.

Por lo tanto, la variedad del post-rock en España resulta evidente. El punto de partida de la nueva música independiente española hizo que en una agrupación como Manta Ray llegara a sonar en sus primeros discos más cercana a la escena del “Xixón Sound” que a bandas del post-rock británico o estadounidense. Bien es cierto que fueron en parte pioneros en la experimentación con la música electrónica y el minimalismo, lo que produjo que las revistas comenzaran a calificar sus discos de post-rock. Ahora bien, si se escucha completo cualquiera de los discos posteriores a la marcha de Nacho Vegas de la banda –cuando empezaron a ser incluidos dentro del subgénero– y se compara con cualquiera de las otras bandas analizadas, el parecido sonoro entre ellas es mínimo. Ciertamente, existen factores comunes entre ellas: son mayoritariamente instrumentales; utilizan compases no muy comunes en el clásico, aunque sí en el rock progresivo; emplean pasajes repetitivos para crear un ambiente sonoro; y crean un arco de tensión para luego resolverlo. Pero, a pesar de esto, cada banda tiene un sonido propio.

En parte es lógico que no tengan un sonido similar, pues ni siquiera sus influencias directas son las mismas. He mostrado que el *indie* es la escena general en la que se desarrolló el post-rock, pues fue la industria en la que se podían mover este tipo de bandas, apegadas a un público concreto. Más allá de esa industria, cada uno de los grupos procedía de un contexto musical distinto. Si bien es cierto que tanto Lisabö como 12Twelve –estos en menor

medida y en parte por proceder de Barcelona– o Toundra tuvieron mucho que ver con la difusión del *post-hardcore* en Cataluña, y la experimentación con este subgénero influyó en parte en el post-rock, no sucedió lo mismo con Manta Ray, que comenzó teniendo un sonido mucho más cercano a los grupos de *shoegazer* o *indie* del Reino Unido.

En la actualidad, parece que existe una necesidad de etiquetar todos los grupos dentro de un género o subgénero musical concreto. Cualquier banda que sale a la luz no puede escapar de ser incluida en un subgénero u otro, pues esto es lo que hace que un público determinado vaya a consumir un disco u otro. Esas etiquetas son importantes para la industria musical, y a menudo también para los aficionados, pero cabe analizar también si lo son para los músicos, y en qué medida la inclusión en uno u otro puede ocultar el sonido característico de la agrupación y sesgar las historias del rock, o bien marcar un cambio de rumbo en su trayectoria musical. Creo que esta es una labor en la que los musicólogos tenemos mucho que decir.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

Arévalo, Andrés. “Diminuto cielo: crítica”. *La Fonoteca* (24 de noviembre de 2010). <http://lafonoteca.net/disco/diminuto-cielo>.

_____. “Manta Ray: crítica”. *La Fonoteca* (24 de noviembre de 2010). <http://lafonoteca.net/disco/manta-ray>.

_____. “Manta Ray: intensidad ilustrada del corazón y la mente”. *La Fonoteca* (24 de noviembre de 2010). <http://lafonoteca.net/grupos/manta-ray/>.

_____. “Torres de Electricidad: Manta Ray”. *La Fonoteca* (24 de noviembre de 2010). <http://lafonoteca.net/disco/torres-de-electricidad>.

Azerrad, Michael. *Nuestro grupo podría ser tu vida: escenas del indie underground norteamericano 1981-1991*. Barcelona: Contraediciones S.A., 2013.

Basterretxea, Aritza. “Nuevo Salto Sin Red: Manta Ray”. *Mondosonoro* (13 de enero de 2000). <http://www.mondosonoro.com/entrevistas/nuevo-salto-sin-red/>.

Becerra, Javier, y Martínez, Enrique. “Manta Ray: la gran realidad”. *Feedback-zine* (12 de mayo del 2000). http://www.sysvisions.com/feedback-zine/entrevistas/e_mantaray.html.

Branco, Elena. “Crítica a Animalia Lotsatuen Putzua”. *La Fonoteca* (9 de febrero 2012). <http://lafonoteca.net/disco/animalia-lotsatuen-putzua#>.

_____. “Crítica al disco Ezlekuak”. *La Fonoteca*. 21 de febrero de 2008. http://lafonoteca.net/disco/ezlekuak_lisabo.

_____. “Crítica al disco Izkiriaturik Aurkitu DItudan Gurak”. *La Fonoteca* (21 de febrero 2008). <http://lafonoteca.net/disco/izkiriaturik-aurkitu-ditudan-gurak>.

_____. “Lisabö: contundentes y enérgicos, se han construido su propio camino por el

que alcanzar un lugar privilegiado en el panorama nacional”. *La Fonoteca* (21 de febrero de 2008). <http://lafonoteca.net/grupos/lisabo>.

Bloggins, Kenny. Tennent. “Interview with author Scott Tennent – 33 1/3: Spiderland”. *The Decibell Tolls* (noviembre de 2011). <http://thedecibelltolls.com/interview-with-author-scott-tennent-33-13-spiderland/>.

Cateforis, Theo. “How Alternative Turned Progressive: The Strage Case of Math Rock”. En *Progressive Rock Reconsidered*, editado por Kevin Holm-Hidson. New Yorck: Routledge, 2002.

Coney, Brian. “David Pajo Interview”. *Alternative Ulster* (septiembre de 2012). <http://iheartu.com/2012/09/david-pajo/>.

Cruz, Nando. *Pequeño Circo*. Barcelona: Contraediciones, 2015.

De Alfonso, Adrián. “12Twelve: nuevo cuarteto carnático”. *Rockdelux*, núm. 238 (2006).

Farrés, Esteve. “Reedición Lisabö Ezarian”. *Rockdelux* 229 (Febrero de 2011). <http://www.rockdelux.com/discos/p/lisabo-ezarian.html>.

Feliu, Francesc. “Doce y Acción: entrevista a 12Twelve”. *Mondosonoro* (9 de octubre de 2001). <http://www.mondosonoro.com/entrevistas/doce-y-accion/>.

_____. “Mundo libérrimo: entrevista a 12Twelve”. *Mondosonoro* (abril de 2006). <http://www.mondosonoro.com/entrevistas/mundo-liberrimo/>.

Fernández, Blas. “¿Post-rock, dice?”. En *Más allá del rock*, editado por Julián Ruesga Bono y Norberto Cambiasso. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2008.

García Salueña, Eduardo. “Rock progresivo español de los 70: análisis e interpretación de sus parámetros musicales”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, volumen 18 (2009).

Gendre, Marcos. *La distorsión inteligente. Post-hardcore: la reinención del punk*. Barcelona: Quarenta ediciones, 2014.

Gil, Pablo. *Guía de música independiente en España*. Madrid: Vosa, S.L., 1998.

Girón, Esteban. “10 años, 10 momentos: Toundra”. *Mondosonoro* (9 de mayo de 2017). <http://www.mondosonoro.com/blog-musica/toundra-diez-anos/>.

Hesmondhalgh, David. “Indie: the institutional politics and aesthetics of a popular music genre”. *Cultural Studies* 13:1.

Holm-Hudson, Kevin. *Progressive Rock Reconsidered*. New York: Routledge, 2002.

Lucky, Jerry. *The Progressive Rock Files*. Burlington, ON: Collector's Guide Publishing, 1998.

Macho, Roberto. “12Twelve”. *La Fonoteca* (marzo de 2011). <http://lafonoteca.net/grupos/12twelve>.

Macho, Roberto. “Speritismo”. *La Fonoteca* (marzo de 2011). <http://lafonoteca.net/disco/speritismo>.

Martínez, Enrique. “Estrategias sin evasivas, Manta Ray contraataca”. *Feedback-zine* (febrero de 2003). http://www.sysvisions.com/feedback-zine/entrevistas/e_mantaray2003.html.

Mondosonoro redacción. “Manta Ray de gira por Europa”. *Mondosonoro* (1 de septiembre de 1997). <http://www.mondosonoro.com/noticias-actualidad-musical/manta-ray-de-gira-por-europa/>.

_____. “Speritismo”. *Mondosonoro* (2 de diciembre de 2003). <http://www.mondosonoro.com/criticas/discos-musica/speritismo/>.

_____. “Torres de Electricidad: crítica a Manta Ray”. *Mondosonoro* (5 de mayo de 2006). <http://www.mondosonoro.com/criticas/discos-musica/torres-de-electricidad/>.

Nelson, Half. “Cánticos Espirituales: entrevista a 12Twelve”. *Mondosonoro* (17 de noviembre de 2003). <http://www.mondosonoro.com/entrevistas/canticos-espirituales/>.

Paskual, Igor. “El rock en España 1990-2010. Del espíritu olímpico a la ley del suelo”. En *Rock Around Spain: Historia, industria, escenas y medios de comunicación*, ed. Kiko Mora y Eduardo Viñuela. Lleida: Edicions de la Univeritat de Lleida, 2013.

Peñas, Enrique. “Cuestión de Puertas: Manta Ray”. *Mondosonoro* (1 de marzo de 1998). <http://www.mondosonoro.com/entrevistas/cuestion-de-puertas/>.

_____. “Rabia contra la máquina: Manta Ray”. *Mondosonoro* (21 de febrero de 2003). <http://www.mondosonoro.com/entrevistas/manta-ray-rabia-contra-la-maquina/>.

Pons, Joan, y Casas, Quim. “Manta Ray: a 24 fotogramas por segundo”. *Rockdelux* (abril 1999). <http://www.rockdelux.com/secciones/p/manta-ray-a-24-fotogramas-por-segundo.html>.

Reynolds, Simon. *Después del rock: psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2013.

_____. “Shaking The Rock Narcotic”. *The Wire* (1994).

Sánchez Gárate, Miguel Ángel. “Metal Novelado: entrevista a Toundra”. *Mondosonoro* (15 de enero de 2009). <http://www.mondosonoro.com/entrevistas/metal-novelado/>.

_____. “Vivimos tiempos oscuros en un sistema sinsentido: Toundra”. *Mondosonoro* (10 de octubre de 2012). <http://www.mondosonoro.com/entrevistas/vivimos-tiempos-oscuros-en-un-sistema-sin-sentido/>.

Vinuesa, Pablo. “La gran esperanza: entrevista a Lisabö”. *Mondosonoro* (9 de abril de 2001). <http://www.mondosonoro.com/entrevistas/la-gran-esperanza/>.

Aram Garriga, *Introspective* (The Visual Suspects, 2007), citado en Blas Fernández, “¿Post-rock, dice?”, en *Más allá del rock*, de Julián Ruesga Bono y Norberto Cambiasso (Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 2008), 197.

PÁGINAS WEB

Aloud Music. “Aloud Pasado: Toundra”. *Aloud Music LTD*.
<https://aloudmusic.com/artists/toundra/>.

Astro Música. “Presentación”. *Astro*. <http://www.musikaze.com/astromusica>.

Becerra, Javier. “Hacemos punk-rock, con efectos pero punk-rock”. *La Voz de Galicia* (blog), 3 de mayo de 2013. <http://blogs.lavozdeg Galicia.es/javierbecerra/2013/05/03/toundra-hacemos-punk-rock-con-efectos-pero-punk-rock/>.

Dischord Records. “Fugazi Live Series”. http://www.dischord.com/fugazi_live_series.

González, Miguel. “Entrevista a 12Twelve”. *Alta Fidelidad* (marzo de 2006).
<http://www.altafidelidad.org/entrevista-a-12twelve-marzo-2006/>.

Fernández, Iago. “Hablamos con Toundra, el grupo de post-rock que vende más que Melendi”. *Vice* (6 de febrero de 2015). <https://www.vice.com/es/article/hablamos-con-toundra-el-grupo-de-post-rock-que-vende-mas-que-melendi-987>.

Isern, Joan Carles. “Primavera Club 2008”. *Alta Fidelidad* (enero de 2009).
<http://www.altafidelidad.org/primavera-club-2008/>.

Rock’s Backpage Library Articles. “Simond Reynolds”.
<https://www.rocksbackpages.com/Library/Writer/simon-reynolds>.

Ros, Manel. “Entrevista a Lisabö”. *La Haine*. http://lahaine.org/musica/lisabo_actualidad.htm.

FUENTES VIDEOGRÁFICAS

“Entrevista a Toundra”. Vídeo de YouTube, 10:10. Subido por “Kaomweb”, 25 de febrero de 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=rfTBjjDLLr0>.

“Entrevista a Toundra”. Vídeo de YouTube, 17:24. Subido por “MariskalRock TV”, 23 de junio de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=6P3JYFPvp80&t=155s>.

“ENTREVISTA TOUNDRA – YndYTV”. Vídeo de YouTube, 5:45. Subido por “YndY TV”, 4 de diciembre de 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=JnnleDlbNQo>.

“RockMAP – Toundra Meet&Live”. Vídeo de YouTube, 8:34. Subido por “RockMAP”, 23 de junio de 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=9jd92C5cWuE>.

“Toundra: trabajo duro | Scanner FM”, vídeo de YouTube, 3:38, subido por “scannerFM”, 25 de febrero de 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=c-mToIYVAg0>, min. 0:45.

PODCASTS

Gallego, Javier, y Park, Andrés. 2012. “Especial Post-rock: el rock se hace mayor”. Podcast Radio 3, *Carne Cruda*. <http://www.rtve.es/alacarta/audios/carne-cruda/carne-cruda-especial-post-rock-rock-se-hace-mayor-23-0812/1512319/>.

Vileilla, Jorge. 2016. “Entrevista a Toundra”. Podcast, *Rock FM*. <http://www.rockfm.fm/noticia.php5?id=1266>.

