

# MÁS BRILLANTE QUE EL SOL

INCURSIONES EN LA FICCIÓN SÓNICA

---

KODWO ESHUN



Eshun, Kodwo  
Más brillante que el sol - 1a ed.  
Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2018  
336 p.; 20 x 14 cm. (Synesthesia)

Traducción de Tadeo Lima  
ISBN 978-987-1622-63-4

1. Música. 2. Estudios Culturales. I. Lima, Tadeo, trad. II. Título.  
CDD 306.4842

Título original: *More brilliant than the sun. Adventures in sonic fiction*

© Kodwo Eshun, 1998  
© Verso Books  
© Caja Negra Editora, 2018

**Caja Negra Editora**  
Buenos Aires / Argentina  
info@cajanegraeditora.com.ar  
www.cajanegraeditora.com.ar

Dirección editorial: Diego Esteras / Ezequiel A. Fanego  
Producción: Malena Rey  
Diseño de colección: Juan Marcos Ventura  
Diseño de tapa: Consuelo Parga / Luis Galvez  
Maquetación: Tomás Fadel  
Corrección: Javier González Tuñón

**KODWO ESHUN**

# **MÁS BRILLANTE QUE EL SOL**

**Incursiones en la Ficción Sónica**

**Traducción / Tadeo Lima**

## CAPÍTULO 0

# SISTEMA OPERATIVO PARA EL REDISEÑO DE LA REALIDAD SÓNICA

Respeto. La música habla por sí misma. No se necesitan notas explicativas. Solo disfrutemos de la música. Basta de cháchara. De vuelta a los principios. ¿Qué más podría agregarse?

Todos esos sermones prehistóricos no son más que el cretinismo británico haciéndose pasar por un vector hacia el reino sublime de la Tradición. Desde los años ochenta, la prensa musical británica *mainstream* solo se ha vuelto hacia la Música Negra como descanso y refugio de las rigurosas complejidades del rock de guitarras blanco. Dado que en esta irrisoria inversión las letras siempre significan más que el sonido, mientras que solo las guitarras pueden encarnar el *Zeitgeist* [espíritu de la época], la Ritmáquina queda atrapada en una inocencia retrógrada. Puedes teorizar las palabras o el estilo, pero analizar el *groove* es considerado fatal para el placer corporal que depara, lo drena de su esencia.

Presuntamente reñida con la prensa de rock, la escritura que caracteriza a la prensa de música dance también convierte su completa incapacidad para describir cualquier tipo de ritmo en una virtud, evocando una rutina británica blanca de pubs y clubs, de amigos divirtiéndose,

de lo que sigue su curso habitual. Es evidente que toda la prensa dance británica —con sus hagiografías y sus geografías, sus recetas para DJs, su combinación de parcialidad y bombo, sus perfiles de personalidades— constituye una colosal máquina destinada a mantener el ritmo como un misterio inefable e imposible de plasmar en la escritura. Por eso el periodismo de música dance tradicional no es más que un conjunto de listas y menús, bits y bytes: magro, miserable y mediocre.

*Todo* el periodismo actual no es más que un gigantesco motor inercial diseñado para poner freno a los quiebres [breaks],<sup>1</sup> una máquina idiotizadora que pone todo pensamiento en una pausa permanente, un paragolpes para *absorber el shock del futuro*, que mantiene a sus lectores a resguardo de los cortes, tracks y scratches del futuro. Detrás de la supuesta virtud de dejar el ritmo en mute, se esconde una hostilidad no demasiado velada hacia cualquier tipo de análisis del ritmo. Demasiadas ideas arruinan la fiesta. Demasiada especulación mata a la “música dance”, la “intelectualiza” hasta dejarla sin vida.

12

Este motor inercial funciona a base de combustible fósil: el show en vivo, el álbum como debe ser, la verdadera canción, la voz real, lo maduro, lo musical, lo puro, lo verdadero, lo correcto, lo inteligente, conquistar los Estados Unidos: todas nociones que apestan a viejo, que mantienen una jerarquía de los sentidos, que petrifican la música en un estado sólido en el que todos saben dónde están parados y qué es realmente la verdadera música.

Por eso no hay nada más divertido que echar a perder esta sublimidad terminalmente estúpida, esta insistencia en que la gran música habla por sí misma.

1. Juego de palabras intraducible al castellano entre *brakes* (frenos) y *breaks* (quiebres), que además de los sentidos de quiebre, ruptura o interrupción tiene también, en la música popular, el sentido de un interludio instrumental o de percusión. En el contexto de la música dance, el término refiere más específicamente a los breaks de percusión del soul y el funk y a los samples de esos breaks (llamados breakbeats) usados en el hip-hop y en géneros derivados del techno como el jungle y el drum'n'bass. [N. del T.]

En el fin del siglo la Futurritmáquina tiene dos tendencias opuestas, dos impulsos sintéticos: lo *soulful* y el postsoul.<sup>2</sup> Pero toda música está hecha de ambas tendencias corriendo simultáneamente en todos los niveles, de manera que no puede meramente *oponerse* un R&B humanista a un techno posthumano.

La música disco sigue siendo el momento en el que la Música Negra cae desde la gracia de la tradición del góspel en el metrónomo de la línea de ensamble. Ignorando que el disco es, por lo tanto, el lugar donde comienza de manera *audible* el siglo XXI, nueve de cada diez críticos culturales prefieren su cultura pop negra humanista y enfáticamente decimonónica. El humanismo es como los repollitos de Bruselas: saludable, nutritivo, edificante, reconfortante para el alma. Y de Phyllis Wheatley a R. Kelly, el R&B actual es un combate perpetuo por el estatus humano, un anhelo por derechos humanos, una lucha por la inclusión dentro de la especie humana. Alérgicos a lo cibernético, aunque no a la tecnología sónica, los medios de comunicación estadounidenses *mainstream* —en su impulso por disipar la alienación y recuperar un sentido de la totalidad del ser humano mediante sistemas de creencias que se dirigen a “tu verdadero yo”—, borran compulsivamente y reencausan cualquier indicio de un Futurismo Afrodiaspórico, de una “red interconectada” de computadorritmos, mitologías de máquinas y conceptécnicas que cruza de un lado al otro el Atlántico Negro. Esta diáspora digital que conecta al Reino Unido con los Estados Unidos, al Caribe con Europa y África es, en la definición de Paul

13

2. El término *soul* designa en inglés tanto al alma en su amplio sentido metafísico como una cualidad reconfortante que se asocia a diferentes expresiones de la cultura afroamericana. A esta última remite en este contexto el adjetivo *soulful*, que podría traducirse como “pleno de sentimiento”. A lo largo de este libro el autor juega de manera constante con la ambigüedad entre este arco de sentidos y la referencia a la música soul. Hemos decidido alternativamente traducir el término como “alma” o dejarlo como “soul” si el contexto nos permitía inclinarnos por alguna de esas acepciones de manera más o menos asertiva. Recomendamos, sin embargo, tener presente siempre esta polisemia, que en algunos casos puntuales hemos decidido subrayar traduciendo el término como “alma” pero manteniendo el original entre corchetes. [N. del T.]

Gilroy, una “estructura fractal rizomática”, una “formación internacional transcultural”.<sup>3</sup>

La música de Alice Coltrane y Sun Ra, de Underground Resistance y George Russell, de Tricky y Martina, viene del afuera. Se aliena a sí misma de lo humano, llega desde el futuro. La Música Alien es un re-combinador sintético, una tecnología artística aplicada para aumentar las tasas de conversión en alien.<sup>4</sup> Optimiza los índices de excentricidad. Sintetízate a ti mismo.

Esta era postsoul se ha caracterizado desde el comienzo por una indiferencia extrema hacia lo humano. Lo humano es una categoría ociosa y traicionera.

En sincronía con esta perspectiva posthumana llega el Futurismo Atlántico Negro. Ya se trate de la *musique concrète* afrofuturista de George Russell y Roland Kirk, del jazz fisión de Teo Macero y Miles Davis, de la electrónica del cuarto mundo de Sun Ra y Herbie Hancock, del astro jazz de Alice Coltrane y Pharoah Sanders, del hip-hop cosmo-fónico de Dr. Octagon y Ultramagnetic MCs, del post hip-hop de The Jungle Brothers y Tricky, del dub espectral de Scientist y Lee Perry, del electro extraterrestre de Hashim y Ryuichi Sakamoto, del acid despótico de Bam Bam y Phuture, de la fonoseducción siniestra de “Star Child” de Parliament o de la psicodelia hiperrítmica de Rob Playford, Goldie, 4Hero y A Guy Called Gerald, el Futurismo Sónico adopta siempre una actitud cruel, despótica, amoral hacia la especie humana.

En efecto, la era en la que la historia del hip-hop podía agotar la Música de Máquinas terminó hace mucho. Todas esas peticiones para que se tome en serio al hip-hop, para que la BBC le dé una oportunidad al techno, para que el house sea oído sin prejuicios, toda esa súplica mi-

3. Paul Gilroy, *Atlántico Negro: Modernidad y doble conciencia*, Madrid, Akal, 2014.

4. En inglés, el término de origen latino *alien* no tiene solo el sentido de alienígena o extraterrestre, sino que conserva también los sentidos de ajeno, extraño y extranjero. Con algunas excepciones en las que el contexto exige otra lectura (y en las que reponemos el término entre corchetes), adoptamos el préstamo “alien”. [N. del T.]

serable tendría que haber terminado hace años. Porque ya no hay nada que probar: todas estas Ritmáquinas son hoy *globalmente* populares.

Así que no voy a seguir atragantándolos con fábulas del Bronx ni con liturgias ortodoxas del hip-hop. Ya tenemos más que suficientes. En cambio, *Más brillante que el sol* se concentrará en las Futurritmáquinas dentro de cada campo, ofreciendo una escucha detenida solo de los migrantes internos de la música. El pensamiento exosférico de Tricky, los Jungle Brothers con su remedio para el hip-hop *illmatic* [enfermático], el teórico del arte Aerosoul Rammellzee y sus sistemas mitológicos del Futurismo Gótico y el Panzerismo Ikonoklasta. Ninguna historia del techno, por más urgente que resulte, sino un zoom sobre la máquina bélica de Underground Resistance, sobre el Objeto de Audio No Identificado de *X-102 Discovers The Rings of Saturn*. Ningún alegato para que el jungle reciba el respeto que merece, sino una lupa sobre aspectos sumamente particulares de su hiperdimensionalidad, relevados en 4Hero, A Guy Called Gerald, Rob Playford y Goldie.

El libro de historia que quiere embutirlo todo lo único que logra es poner un filtro a la extrañeza de la Ritmáquina. En su apuesta por la universalidad, disipa la artificialidad que todos los humanos ansían.

En cambio, *Más brillante que el sol* se aventura más hacia adentro. Se entretiene cariñosamente con un único remix, explora los espacios ficcionales psicoacústicos de intros e interludios, llega a extremos para hacer brotar la ilógica de la que otros estudios huyen. Omite alegremente nombres familiares (así que nada de Tupac o de NWA) y precedentes históricos (nada de griots, ni mucho King Tubby, apenas algún tributo ocasional a Stockhausen). Evita la repulsiva hambre estadounidense de biografías confesionales, de historias contadas por los protagonistas “en sus propias palabras”. Los orígenes reconfortantes y el contexto social tienen prohibida la entrada.

En todos lados la “calle” es considerada como fundamento y garantía última de toda realidad, como una lógica ineluctable capaz de explicar toda la Música Negra. El surrealismo antisocial se malinterpreta allí convenientemente como realismo social. Aquí, el sonido se despega de

tales obligaciones hasta eludir toda responsabilidad social, acentuando de ese modo su principio de irrealidad.

En los estudios culturales y los análisis de techno y cibercultura —esos regímenes dolorosamente arcaicos—, la teoría acude siempre al *rescate* de la música. La organización del sonido es interpretada en términos históricos, políticos y sociales. Como un director de escuela, la teoría le enseña a la música actual una o dos cosas sobre la vida. De ese modo ahoga la ambición de la música, la sofrena, la devuelve a su lugar, la reconcilia con su destino natural de atraso.

En *Más brillante que el sol* por una vez sucede lo contrario: la música es alentada en su impulso despótico a estrujar la cronología como una bolsa de papas fritas, a eclipsar la realidad en su obstinada exorbitancia, a sofocar el sol. Aquí la ilógica mistificante de la música no es censurada, sino sistematizada e intensificada en mitociencias que rompen el límite de la improbabilidad e incitan a una proliferación de matemagias mixilógicas crispantes y desconcertantes a la vez, alarmanentes y seductoras.

16

La Mitociencia es el campo de conocimiento inventado por Sun Ra, y un término al que este libro recurre tan seguido como le es posible. Un sampleo del libro de Virilio, *Pure War*, lo define en términos muy simples: “La ciencia y la tecnología desarrollan lo desconocido, no el conocimiento. La ciencia desarrolla lo que no es racional”.<sup>5</sup> En vez de que la teoría rescate a la música de sí misma, de sus peores, es decir mejores, excesos, la música es escuchada como el análisis del pop que ella ya es. Los productores ya son teóricos del pop: el término “skratchadelia” acuñado por el productor de breakbeat Sonz of a Loop Da Loop Era, la idea del productor de hip-hop DJ Krush de una “turntabilización”, la ciencia mixadélica demostrada en el estudio por el virtualizador George Clinton, todas estas conceptécnicas son usadas para excitar la teoría y hacerla viajar a la velocidad del pensamiento, como lo sugirió en 1987 el teórico sónico Kool Keith. La teoría de la

5. Paul Virilio y Sylvère Lotringer, *Pure War*, Nueva York, Semiotext(e), 1983.

tecnocultura, los estudios culturales y cía. pierden su masa flácida, su dominancia verticalista perezosa y pomposa, para convertirse en un componente individual de un sintetizador de pensamiento que avanza en varios planos al mismo tiempo, rastreando las líneas de fuerza de la Música de Máquinas.

Lejos de necesitar de la ayuda de la teoría, la música de hoy ya es *más* conceptual que en cualquier otro punto del siglo, está equipada con sondas de pensamiento que solo aguardan a ser activadas, encendidas mediante interruptores, usadas para fines no previstos.

*Más brillante que el sol*, en consecuencia, deriva sus propósitos más de subtítulos de tracks que de la teoría de la tecnocultura e incluso que de la ciencia ficción. Estas conceptécnicas son luego liberadas de los barrotes que las mantienen entre paréntesis para dejarlas migrar y mutar a través de todo el paisaje comunicacional. Robadas de manifiestos impresos en las notas de cubierta, adaptadas a partir de ficciones de sellos, se deforman hasta convertirse en dispositivos para penetrar en nuevas experiencias sensoriales, endoscopios para magnificar los nuevos estados mentales inducidos por la Música de Máquinas.

El logro de *Más brillante que el sol*, por lo tanto, es diseñar, fabricar, sintetizar, cortar, pegar y empalmar un así llamado discontinuum artificial para la Futurritmáquina.

Rechazando el énfasis generalizado en la necesaria lealtad ética del sonido negro hacia la calle, este proyecto inaugura el nuevo plano de la Ficción Sónica,<sup>6</sup> abre la vida secreta de las formas, el discontinuum del Futurismo Afrodiaspórico, la reacción en cadena de la Fonoficción. Avanza a través de las fuerzas explosivas que la tecnología enciende en nosotros, de las arquitecturas temporales de nuestro espacio interior, del espacio audiosocial y del espacio vital, donde la alienación de posguerra se descompone en el alien del siglo XXI.

6. En inglés, el término *Sonic Fiction* (Ficción Sónica) mantiene una analogía morfológica con *science fiction* (ciencia ficción) y conserva las mismas iniciales (SF) con las que suele abreviarse esta última en la literatura sobre el género. [N. del T.]

De Sun Ra a 4Hero, el discontinuum alien actual no opera por medio de continuidades, memorias, genealogías o herencias, sino por medio de intervalos, brechas y quiebres [breaks]. Se aleja de las raíces. Se opone al sentido común con la fuerza de lo ficcional y el poder de la falsedad.

Un efecto secundario del discontinuum alien es el rechazo de toda y cualquier idea de una condición negra ineludible. Allí donde el periodismo todavía insiste en un estado sólido llamado *blackness* [negritud], *Más brillante que el sol* disuelve esta solidaridad con un cadáver en una *fluidaridad* que es mantenida y exacerbada por las máquinas de sonido.

Los cibernéticos de hoy están demasiado ocupados fabricándose a sí mismos en el espacio-tiempo como para desintensificarse sometiéndose a esos tests de Turing para conciencias transatlánticas, transeuropeas y transafricanas: afirmación, mantenerse auténtico, representar, tomarse en serio el juego, mostrar respeto, mantenerse negro. La Música Alien de hoy fracasa deliberadamente en todos esos tests, esos cadáveres putrefactos de un moralismo fosilizado: los trata con una indiferencia total, no los reemplaza con nada. Abandona para siempre la desagradable y estafalaria ética de la “redención”.

El Futurismo Afrodiaspórico se ha ensamblado a sí mismo a lo largo de rutas inhumanas, y hace falta un pensamiento artificial para poner esto al descubierto. Qué alivio: las mandíbulas se relajan a medida que se desmorona el convencimiento.

Allí donde los críticos de la cibercultura aún se dan cita, el 99,9 por ciento se lamenta de la descorporeización del ser humano a manos de la tecnología. Pero las máquinas *no* nos distancian de nuestras emociones. De hecho, sucede más bien lo contrario. Las máquinas de sonido *intensifican* nuestras sensaciones, sobre un espectro emocional más amplio que en ningún otro momento del siglo XX.

En términos sónicos, la era posthumana no es una era de la descorporeización sino exactamente lo contrario: es una *hipercorporeización*, a través de las bandejas<sup>7</sup> Technics SL-1200. Un científico como Richard

7. A lo largo de este libro, hemos optado por traducir la palabra *turntable* alternati-

Dawkins —que no es un científico del sonido— “habla alegremente de virus culturales, pero no piensa que él mismo es un contagio viral”, argumenta Sadie Plant.<sup>8</sup> Trasplantada del laboratorio al estudio, la ciencia sónica no solo habla de virus culturales, sino que ella misma es un contagio viral. Es una infección del aparato sensorial que se propaga a la manera de lo que Ishmael Reed denomina antiplagas.<sup>9</sup>

La Música de Máquinas no se llama a sí misma ciencia porque ejerza un control sobre la tecnología, sino porque la música es la forma de arte más íntegramente subvertida, recombinada y reconfigurada por la técnica.<sup>10</sup> Los científicos ponen en marcha procesos que los absorben: el cerebro del científico queda atrapado en la red. La modulación de frecuencia alien del acid se vuelve contra sus DJs-productores Phuture y Slezzy D y comienza a “punzar el cerebro” y “alterar patrones de pensamiento”.

Sin embargo, al magnificar estas intersecciones hasta ahora ignoradas de sonido y ciencia ficción —nexo que este proyecto llama Ficción Sónica o Fonoficción—, *Más brillante que el sol* paradójicamente termina produciendo un retrato de la música actual que resulta mucho *más* exacto que el logrado por cualquier descripción realista. Esto se debe a que la mayoría de las narrativas recientes sobre la Música Negra —las que forman la corriente humanista dominante en la conmemoración de la Música Negra, sus historias oficiales— son más que nada fantasías de cumplimientos de deseos: escenarios en los que el acid nunca existió, en los que el jazz electrónico nunca llegó, en los que la Era de la Ritmáquina *nunca tuvo lugar*.

vamente como “bandeja giradiscos” o “tocadiscos” para referirnos a lo que en algunos países de habla hispana se conoce como tornamesa o plato. [N. del T.]

8. Entrevista a Sadie Plant por Matthew Fuller, *Alien Underground Version 0.1*, 1995, disponible en [datacide-magazine.com](http://datacide-magazine.com).

9. Ishmael Reed, *Mumbo Jumbo*, Barcelona, La Fuga, 2017.

10. Como en su neologismo *concepttechnics* [concepttécnica], el autor hace aquí un juego entre “técnica” y la marca Technics de tocadiscos, cuyo modelo SL-1200 es la más usada entre los DJs. [N. del T.]

En contraste, *Más brillante que el sol* es una mecanografía, una exploración omnidireccional de la mecano-informática, la vida secreta de las máquinas. Desnuda la vasta y previamente insospechada coevolución de las máquinas y los humanos en el Futurismo Atlántico Negro de fines del siglo XX.

La Música Alien está toda en los quiebres [breaks]: la distancia entre Tricky y lo que pensabas que eran los límites de la Música Negra, la brecha entre Underground Resistance y lo que creías que era la Música Negra, o entre la experiencia de escuchar “He Loved Him Madly” de Miles y Macero y atravesar todos los umbrales con y por medio de esa experiencia, dejando atrás todo sistema de creencias antiguo: rock, jazz, soul, electro, hip-hop, house, acid, drum’n’bass, techno y dub. Para siempre.

La señal de socorro del Futurismo Atlántico Negro es su irreconocibilidad, como “negro” y como música. El Futurismo Sónico no te sitúa en la tradición, te disloca respecto de los orígenes. Te desarraiga y redirige induciéndote una crisis abismal, un aturdimiento perceptual que torna inmediatamente audible el discontinuum sónico actual.

Al productor futurista *no* se le puede confiar el patrimonio musical. Como tomó nota de esto, la prensa de música dance del Reino Unido y de los Estados Unidos interviene para mantener esas tradiciones que el productor está siempre abandonando. El rol de los medios de comunicación es defender una *esencia*, manteniendo a raya toda posible infección: los periodistas se vuelven misioneros en nombre del hip-hop, combaten por el alma del techno.

Esa es la razón por la que en el fin del siglo sintonizamos frecuencias sensoriales indetectables para los acúfenos felices del periodismo respetable. Nos exponemos voluntariamente a máquinas íntimas que nos hacen mutar, nos dejamos abducir por el audio hacia las poblaciones de nuestros cuerpos. Las máquinas de sonido nos dejan varados en la piel que habitamos. El cíborg hipersensual se experiencia a sí mismo como una galaxia de sensaciones audiotáctiles.

No somos censores, sino sensores. No estetas, sino kinestetas. Somos sensacionalistas. Los últimos mutantes incubados en parlantes-útero.

Tu madre, tu primer sonido. El dormitorio, la fiesta, la pista de baile, la rave: esos son los laboratorios donde se ensamblan a sí mismos los sistemas nerviosos del siglo XXI, las matrices del discontinuum de las Futurritmáquinas. El futuro es mejor guía para el presente que el pasado. Prepárate, estate listo para cambiar todo lo que sabes sobre la historia de la música por un fugaz vistazo de su futuro.

# ÍNDICE

- 11    Capítulo 0  
      **Sistema operativo para el rediseño  
      de la realidad sónica**
  
- 23    Capítulo 1  
      **Cuarto mundo: mutantexturas del jazz**
  
- 41    Capítulo 2  
      **Transmaterializar el breakbeat**
  
- 59    Capítulo 3  
      **Sampladelia del breakbeat**
  
- 117    Capítulo 4  
      **Espacializar el interior de la canción**
  
- 125    Capítulo 5  
      **Virtualizar el breakbeat**

141	Capítulo 6 <b>Programar frecuencias rítmicas</b>
163	Capítulo 7 <b>Ficción sintética/pensamiento electrónico</b>
231	Capítulo 8 <b>Universo mezclado</b>
255	Capítulo 9 <b>Sintetizar el omniverso</b>
271	Capítulo 10 <b>Cosmología del volumen</b>
287	Entrevista <b>Captura de movimiento</b>
313	<b>Discografía por capítulo</b>
327	<b>Agradecimientos</b>