

REVISTA

de MUSICOLOGÍA

Vol. XLV N.ºs 1-2 2022

Madrid
ISSN: 0210-1459

RAM

seam

SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE MUSICOLOGIA

seam
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE MUSICOLOGIA



WENDY «ENCIENDE» AL BACH DISIDENTE

María Teresa LÓPEZ CASTILLA

Universidad de Jaén

ORCID iD: 0000-0001-5493-443X

Resumen: Cuesta admitir que la historia de la música electrónica tenga imágenes femeninas y trans en sus cimientos fundacionales, cuando la narrativa oficial y las epistemologías audio-técnicas están impregnadas de euro-androcentrismo, al igual que todas las demás parcelas de la música. Sin embargo, el objetivo de este texto es desmontar esas genealogías dominantes de la historia masculinista, recuperando el significado, repercusiones e influencias que derivaron de la grabación de Switched-on Bach en 1968. Fue entonces cuando dos mujeres —Wendy Carlos en transición de género y Rachel Elkind— revolucionaron el panorama de la música electrónica, produciendo una serie de obras del compositor barroco J. S. Bach con el sintetizador modular. Este monumental trabajo implicó una serie de cambios revulsivos, pues supuso una ruptura sonora con la tendencia estilística del momento anclada en el serialismo, impulsó una serie de mejoras técnicas y posibilidades tímbricas en el sintetizador, cuestionó los prejuicios de la época sobre el sonido electrónico, aplicándose a repertorio barroco en obras canónicas de J. S. Bach, y planteó paradójicas contradicciones en la recepción de crítica y público. A la par que revolucionaba el discurso sonoro y tecnológico, Wendy transicionaba físicamente en un contexto sociocultural misógino y transfobo.

Palabras clave: música electrónica, *Switched-on Bach*, sintetizador, transición de género, misoginia y transfobia.

WENDY «SWITCHES ON» THE DISSIDENT BACH

Abstract: It is hard to admit that the history of electronic music has feminine and trans images in its foundational origins when the official narrative and audiothechnical epistemologies are impregnated with Euro-androcentrism, just like all other plots of music. However, the objective of this text is to dismantle these dominant genealo-

gies of masculinist history, recovering the meaning, repercussions and influences that derived from the recording of *Switched-on Bach* in 1968. It was then that two women —gender transitioning Wendy Carlos and Rachel Elkind— revolutionized the electronic music landscape, producing a series of works by Baroque composer J. S. Bach with the modular synthesizer. This monumental work implied a series of revulsive changes because: it supposed a sound break with the stylistic tendency of the moment anchored in serialism; it promoted a series of technical improvements and timbre possibilities in the synthesizer; it questioned the prejudices of the time about electronic sound, applying a baroque repertoire to canonical works by J. S. Bach, and it raised paradoxical contradictions in the reception of critics and public. At the same time that it revolutionized the sound and technological discourse, Wendy physically transitioned into a misogynistic and transphobic sociocultural context.

Keywords: Electronic music, *Switched-on Bach*, synthesizer, gender transition, misogyny and transphobia.

Introducción

Un poco antes de que Wendy Carlos decidiera abrirse al mundo en 1979 con la identidad trans con la que se sintió siempre, Audre Lorde (activista feminista y afroamericana lesbiana) escribía un inspirador ensayo en 1977 titulado *The Transformation of Silence into Language and Action*. En ese texto, Lorde apelaba a una serie de principios dirigidos a hacer uso del lenguaje de forma política, activista, consciente y valiente para transformar la propia realidad. Hablaba de autodeterminación para definirnos a nosotras mismas, en lugar de que lo hagan otros y de participar en el crecimiento personal sin miedo a la visibilidad, a la dura luz del escrutinio, y quizá del juicio, al dolor, a la muerte. Probablemente Wendy Carlos, que nunca se sintió *Walter* pese a sus genitales, sino como una mujer «espiritual, psicológica e intelectualmente»¹, quiso transmutar su cuerpo sin que nadie se fijara demasiado y poner en el centro la verdadera obra de su vida, la experimentación y desarrollo musical con el sintetizador. Cuerpo y máquina anticiparon cuestiones para las que la sociedad y estética musical tal vez no estaban preparadas aún, y Carlos se alejó de la pedagogía *queer* para vivir sus transformaciones transhumanistas mientras renunciaba sin elegirlo a todo protagonismo logrado por su trabajo.

¹ BELL, Arthur. «Playboy Interview: Wendy/Walter Carlos» (1979). Recuperado de: *Digital Transgender Archive* <<https://www.digitaltransgenderarchive.net/files/nv935298c>> [consulta 30-10-2022].

Wendy Carlos ha sido relativamente poco considerada por la investigación musicológica, tal vez porque ella misma se ha retirado de cualquier circuito mediático o académico a causa de su sexualidad, género y cuerpo. En realidad, su identidad y transición sexual afectó en mucho a su trayectoria profesional, tanto en la forma de transgredir y explorar el sonido, como en la manera en la que lo pudo expresar y comunicar al resto del mundo en una época nada favorable para estas transgresiones y transformaciones sonoras y corporo-sexuales. Probablemente, el sufrimiento, hostilidad y rechazo que vivió desde que tuvo conciencia de su diferencia sexual en la infancia fue decisivo para evitar en lo posible visibilizar un cuerpo de hombre —que travestía con largas patillas y peluca— en el que no se reconocía en las pocas ocasiones que hizo aparición mediática hasta anunciar públicamente su cambio de sexo en 1979. Y tal vez esta vida en la sombra y el anonimato físico elegido para protegerse de crueldades e incomprendiones públicas fuera el impulso para entregarse a la experimentación meticulosa del sintetizador en la soledad de su estudio.

Sin embargo, su invisibilidad fue decisiva, y consta en sus declaraciones que la falta de comunicación y encuentros con otros músicos ha mermado siempre su proyección artística y evolución compositiva. Esta ocultación personal constantemente perseguida se extiende a su trabajo y en 2009 decidió retirar del mercado todas sus grabaciones y partituras, dificultando aún más en la actualidad conocer su legado musical si no es por lo poco disponible en la red, en hemerotecas o en discotecas —sus grabaciones se cotizan a precio de coleccionista, porque no hay reediciones y solo se mueve un mercado de particulares de segunda mano—.

Recientemente se han publicado dos libros sobre Wendy Carlos que resultan fundamentales para este estudio. Uno es el de Amanda Sewell², una biografía no autorizada que puede acercar al lector con pocos tecnicismos la trayectoria personal de la artista y sus vicisitudes personales; otro, el publicado por Roshanak Kheshti³, que se centra en el momento revulsivo de la carrera de Carlos, el lanzamiento de *Switched-on Bach* en 1968, analizando desde una visión feminista *queer* y decolonial todo lo acontecido a la artista y la obra en ese contexto. Ambos textos suponen una lectura necesaria para revisar críticamente la repercusión cultural

² SEWELL, Amanda. *Wendy Carlos. A Biography*. Nueva York, Oxford University Press, 2020.

³ KHESHTI, Roshanak. *Wendy Carlos's Switched-on Bach*. Nueva York, Bloomsbury, 2019. Col. 33 1/3.

que ha tenido Wendy Carlos en la música electrónica para subvertir las narrativas heterocentradadas y patriarcales de las tecnologías del sonido occidental.

La relación de la compositora con la prensa y los medios nunca fue muy gratificante desde que abriera al mundo su transexualidad y concediera una entrevista en 1979 a un periodista de la *Playboy Magazine*, Arthur Bell. De este encuentro, concertado gracias a su amiga y colaboradora Rachel Elkind, salió un artículo de dieciséis páginas, si bien el resultado total de esas conversaciones entre Bell y Carlos sumaron más de ochocientas páginas, recogidas durante varios meses a través de entrevistas donde Carlos explicaba en detalle su desarrollo musical y las innovaciones técnicas con el sintetizador modular. Sin embargo, Bell focalizó la publicación en el aspecto personal sobre la transición de Wendy, quien no solo sintió una profunda decepción por ello, sino una traición «por convertirme en un cliché, tratarme como un objeto de posible desdén, ridículo e incluso violencia física por parte de fanáticos»⁴. Esto es lo que declaró en su web personal, en la que además de exorcizar su malestar con las críticas, elaboró *A Shortlist of the Cruel*, en la que fue acumulando —hasta 2009, año en que dejó de publicar en su página web— nombres de autores y publicaciones que de alguna manera la erosionaban de manera transfoba, una lista que, como Wendy expresamente indicaba, era «mi única forma disponible de poder gritar ¡ay!»⁵.

Wendy parece haberse eclipsado tras su dolorosa aparición a comienzos de los años 80, dejando un halo de misterio y silencio que no le hace justicia histórica, ni personal ni profesionalmente. Por ello, es objetivo de este texto recuperar las historias que se han acercado a su perfil musical y estético, pero incorporando a esa relectura un análisis feminista/*queer* que alinee cuerpo y máquina como dispositivos de los que Carlos se sirvió para vehicular su identidad, tanto musical como personal. Desde una metodología cualitativa contrastaremos bibliografía basada en recientes estudios del sonido y culturales desde la perspectiva feminista y *queer*, en diálogo con archivos de la propia página *web* de la compositora y de prensa digital relacionada con su obra y vida.

Así, principalmente nos detenemos en la recepción de crítica, academia y público y en el proceso artístico y personal que aconteció a la elabo-

⁴ «They have tried to turn me into a cliché, to treat me as an object for potential scorn, ridicule, or even physical violence by bigots», < <https://www.wendycarlos.com/ouch.html> > [consulta 30-10-2022]. Todas las traducciones de este artículo son propias de la autora.

⁵ «My one available way to yell “Ouch!”». *Ibid.* [consulta 30-10-2022].

ración y lanzamiento de *Switched-on Bach* en 1968, justo cuando Carlos comenzaba a hormonarse mientras se vestía en privado de mujer y antes de su operación definitiva en 1972. Entendemos, pues, que los significados y repercusiones de este álbum no pasan desapercibidos cuando la combinación —sintetizador/cuerpo/género— resulta complicada en un contexto político, cultural y social donde las tecnologías de la música se han usado ampliamente en la historia occidental para construir las identidades masculinas en cuerpos de varones, blancos y de clase media⁶. Es necesario entonces remitirnos a los posibles orígenes de la exclusión histórica y cultural de las mujeres y de sexualidades disidentes de la «ruta oficial» de la electrónica, para lo cual los análisis sobre la epistemología del sonido y los discursos dominantes sobre las tecnologías son muy útiles⁷. En definitiva, se trata de cuestionarnos mientras nos retiramos y dejamos de mirar por el ojo de cerradura tras el cual quedó Wendy Carlos y vivimos junto a ella el proceso «afectivo» de transformación personal y musical que la llevó a desarrollar los sonidos sintetizados y aplicarlos a un repertorio canónico del Barroco musical.

Pero recuperemos el cuerpo que acompañó ese tránsito, que fluyó y se autodeterminó a la vez que el sintetizador dejaba de ser un instrumento acabado y le permitía seguir escapando de los corsés identitarios para trascenderlos evocando un nuevo significado musical⁸. Porque si el

⁶ PINCH, Trevor y TROCCO, Frank. «Switched-On Bach». *Analog Days. The Invention and Impact of the Moog Synthesizer*. Cambridge, MA, y Londres, Harvard University Press, 2002, pp. 131-154; SCHOONHOVEN, Sarah Marie. «Gender, Timbre, and Metaphor in the Music of Wendy Carlos». Trabajo de Máster. The University of Texas at Austin, 2017, <<http://hdl.handle.net/2152/60423>> [consulta 30-10-2022]; KHESHTI, R. *Wendy Carlos's...*

⁷ RODGERS, Tara. *Pink Noises: Women on Electronic Music and Sound*. Durham, NC, Duke University Press, 2010. *Idem*. «Cultivating Activist Lives in Sound». *Leonardo Music Journal*, 25 (2015), pp. 79- 83; *Idem*. «Tinkering with Cultural Memory: Gender and the Politics of Synthesizer Historiography». *Feminist Media Histories*, 1, 4 (2015), pp. 5-30; *Idem*. «Synthesis». *Keywords in Sound*. David Novak y Matt Sakakeeny (eds.). Durham, NC, Duke University Press, 2015, pp. 208-222; *Idem*. «Toward a feminist Epistemology of Sound: Refiguring waves in Audio-Technical Discourse». *Engaging the World: Thinking After Irigaray*. Mary Rawlinson (ed.). Nueva York, SUNY Press, 2016, pp. 195-214.

⁸ Carlos sugirió a Robert Moog la introducción de dispositivos táctiles en el sintetizador para controlar el brillo y el volumen del sonido, un paso decisivo para añadir expresividad al trabajo musical con la obra de Bach. Esta sugerencia fue preámbulo para añadir otra innovación: la síntesis de la voz electrónica a través de un codificador de voz incluido en el Moog. Tara Rodgers observa estas innovaciones como una clara feminización de la máquina, un gesto para trasladar el cuerpo y la expresividad del intérprete a un instrumento que representaba en ese momento, para muchos, lo posthumano, según KHESHTI, R. *Wendy Carlos's...*, p. 50: «By bringing a feminized human touch, what we can imagine as synthetic care work (or pink-collar work), Carlos transforms the cold, calculated, and disembodied sounds of mid-century electronic music

sonido del sintetizador fue ampliamente aceptado, asumido y disfrutado gracias al éxito de *Switched-on Bach* es porque efectivamente ejerció una transformación en quienes lo escucharon, construyendo una serie de significados alrededor de la propia música, condicionando y generando subjetividades humanas y socialidades diversas, y tal vez produciendo «alianzas afectivas»⁹. También para su mayor creadora, Wendy Carlos, pues como sugiere Roshanak Kheshti la síntesis es una forma sónica de intra-acción, donde la electricidad altera al intérprete y viceversa en una clara «transmisión de afecto electrónico». Y «*Switched-on Bach* fue una interpretación deliberada de afecto y un vehículo intencional de sentimiento»¹⁰.

No obstante, cuando esta obra se estrenó Carlos era para el mundo *Walter* y cumplía con la ortodoxia identitaria (aunque ambigua por su poco creíble masculinidad física) de la sociedad de los años 60 dentro de la emergente música electrónica. Esto plantea interrogantes sobre la recepción de público y crítica que resultan controvertidas y paradójicas, mientras se formulan metáforas e imágenes entre música y cuerpo, sintetizador y compositora claramente determinadas por su disidencia sexual en los años posteriores a su visibilización.

Despejando la W

Wendy Carlos tiene ahora 82 años, aunque en realidad podríamos marcar varias fechas de nacimiento y muerte por su vida en continua transición y ocultamiento. De hecho, nació como Walter en una familia trabajadora en Pawtucket, una pequeña ciudad de Rhode Island, EE. UU. A los seis años comenzó sus clases de piano con el esfuerzo económico de su familia; a los diez, compuso un trío para clarinete, acordeón y piano; a los catorce, ganó la beca *Westinghouse Science* para construir un pequeño ordenador; y a los dieciséis, dominaba el órgano. Ya adolescente tenía interés por crear y experimentar con la electrónica, así que en el pequeño estudio de su casa soldaba circuitos y construía rudimentarios

into an instrument of self-fashioning. Rodgers similarly concludes that touch sensitivity was a means of bringing the performer's body and expressivity to an instrument that represented the post-human to many at the time».

⁹ «Affective alliances»; BORN, Georgina. «Music and the Materialization of Identities». *Journal of Material Culture*, XVI, 4 (2011), pp. 376-388.

¹⁰ «*Switched-on Bach* was a deliberate performance of affect and an intentional vehicle of feeling». KHESHTI, R. *Wendy Carlos's...*, p. 46.

aparatos *Hi-fi* y máquinas que podían producir sonidos cuadrafónicos —sonido *surround*, a través de cuatro canales—¹¹. Más tarde escucharía la música concreta de Pierre Henry y afirmaría en una entrevista que la mayor influencia sobre sus composiciones electrónicas había sido la de este músico.

Su interés en la ciencia, en la música y en la tecnología hicieron que decidiera estudiar física en la Brown University (1962) y música electroacústica en el «Columbia Princeton Electronic Music Center» (1965). Su carrera con el sintetizador analógico comenzó en 1964 cuando era consejera técnica para Robert Moog y la productora e ingeniera de sonido Rachel Elkind, desarrollando un método de creación de versiones electrónicas de sonidos orquestales¹². Fue el preámbulo para comenzar el desarrollo de un instrumento que salía de la tecnología del espionaje de postguerra, al igual que el *vocoder*¹³, y del que se convertiría sin duda en maestra referente.

Carlos eligió el 14 de febrero de 1979 —día de San Valentín y mismo año de la entrevista concedida a *Playboy*— para cambiar su nombre a *Wendy* de forma oficial, después de siete años sin aparecer en los medios ni conceder ninguna entrevista desde que cambiara de sexo definitivamente en 1972. Esta ocultación permanente venía justificada por el temor a ser increpada y malentendida, tanto en su persona como hacia sus familiares y amigos¹⁴. También le preocupaba el efecto que tendría sobre su carrera musical, pues en definitiva en términos médicos, morales y psíquicos había realizado un asalto al cuerpo humano (su cuerpo), y un ambiente

¹¹ SEWELL, A. *Wendy Carlos...*, pp. 10-11.

¹² HINKLE-TURNER, Elisabeth. *Women Composers and Music Technology in the United States: Crossing the Line*. Burlington, Ashgate, 2006, p. 214.

¹³ KHESHTI, R. *Wendy Carlos's...*, p. 43 explica la progresión y evolución de los inicios de la música electrónica conectando el *theremin* con el sintetizador, producto inesperado del espionaje paranoico de la Guerra Fría. Carlos y Elkind prepararon a los oyentes para la síntesis de la voz electrónica (inicialmente rechazada en 1969 y reintroducida de nuevo en 1970 después de que Moog desarrollara el *vocoder* —llamado en un principio «spectrum decoder encoder»—), que había sido inventada por Bell Labs en 1928 y que fue empleada para camuflar la voz durante las operaciones de espionaje de la II Guerra Mundial (*ibid.*, pp. 52 y 64).

¹⁴ Sin embargo, en 1985, en una entrevista para la revista *People* expresó que «nunca hubo necesidad de que se llevara a cabo esta farsa. Había resultado una monstruosa pérdida de años de mi vida» («There had never been any need of this charade to have taken place. It had proven a monstrous waste of years of my life»). REED, Susan. «After a Sex Change and Several Eclipses, Wendy Carlos Treads a New Digital Moonscape». *People*, 1 de julio de 1985, <<https://people.com/archive/after-a-sex-change-and-several-eclipses-wendy-carlos-treads-a-new-digital-moonscape-vol-24-no-1>> [consulta 30-10-2022].

transfóbico como tal podía predisponerla a no ser tomada en serio¹⁵. Esta sensación tan incómoda como excluyente llevó antes a otras pioneras de la música electrónica, como Pauline Oliveros, a reclamar nombrarse solo como «compositoras», borrando delante la palabra «mujeres» para denunciar expresamente la misoginia que ya imperaba en los medios y ámbito musicales. En el documental *Sisters with Transistors*¹⁶ se afirma con claridad que Oliveros (abiertamente lesbiana en los años 50) sintió su experimentación y creación musical electrónica como un acto político y social con el cual no quería entretener a las masas, sino transformar y cuestionar, en tanto Wendy Carlos, no declaró nunca intención política alguna, más bien todo lo contrario, con su trabajo y disidencia personal.

El crecimiento personal y construcción identitaria de Wendy Carlos fueron un proceso tortuoso en una época nada favorable a la disidencia de género. Desde muy pequeña era consciente de estar en un cuerpo equivocado y sentirse mujer mientras jugaba a ponerse la ropa de su madre, sin entender por qué no podía salir así a la calle y dejarse el pelo largo como las niñas. Todo esto determinó indudablemente su forma de relacionarse con el mundo, marcando aún más su carácter introvertido y profundamente científico y observador. Durante más de siete años permaneció escondida en su estudio de una zona preferente de Manhattan junto a su querida amiga y colaboradora, la ingeniera de sonido Rachel Elkind. Mientras componía¹⁷, músicos como Stevie Wonder, George Harrison y Keith Emerson no paraban de llamarle a casa para conseguir aprender a manejar el sintetizador. En esa época de incertidumbre personal, Carlos no se presentaba al público como «mujer», aunque ya estaba operada, y se travestía como hombre para salir las pocas veces que lo hacía¹⁸. Quien excusaba o respondía por esa ausencia era Rachel, que a su vez sintió las presunciones estereotipadas por ser

¹⁵ BELL, A. «Playboy Interview...».

¹⁶ ROVNER, Lisa. *Sisters with Transistors: Radical Sound. The Women who pioneered Electronic Music*. Metrograph Pictures, 2020.

¹⁷ Entre 1968 y 1979 compuso *The Well-Tempered Synthesizer* (1969), *Sonic Seasonings* (1972), *La naranja mecánica* (banda sonora de la película de Stanley Kubrick, 1972), *Switched-on Bach II* (1974), *By Request* (1975) y *Switched-on Brandenburgs* (1979).

¹⁸ En 1970 apareció vestido como Walter en el programa de televisión *Dick Cavett Show*, así como en anuncios promocionales del «Dolby Sound System», ante un sintetizador y con patillas negras prominentes. Un año antes, y tras su álbum *The Well-Tempered Synthesizer*, hizo una aparición en directo con la St. Louis Orchestra que, según Rachel Elkind, fue una pesadilla para Wendy, quien había llegado vestida como mujer al teatro, pero se había cambiado para salir a escena por necesidad como Walter, algo incomprensible, y «comenzó a llorar histéricamente» antes de salir y se negaba a hacerlo (PINCH, T. y TROCCO, F. «Switched-On Bach»..., p. 145). Después de esta experiencia, jamás volvió a actuar en público.

mujer, ya que «también estaba cansada de que la gente pensara que estaba allí para servir el té»¹⁹. Pero, en realidad, no solo producía la grabación, sino que hacía de negociadora y daba la cara por Wendy en su doble vida, oculta tras los muros de la casa donde vivían y compartían trabajo. La única libertad plena que disfrutaba era en sus viajes para fotografiar eclipses por todo el mundo, una pasión que le ha valido premios y reconocimientos en revistas especializadas como *Sky and Telescope*²⁰.

Que Wendy se estuviera travestiendo como hombre mientras se hormonaba tres años antes de operarse en 1972 y tardara siete más en presentarse públicamente con todas sus reservas tiene todo el sentido del mundo en un contexto en el que la transfobia era generalizada. La publicación *The Transsexual Empire* por Janice Raymond en 1979²¹ comparaba la transexualidad con «violar» los cuerpos de las mujeres, llevando a mujeres trans con exposición pública —como la productora musical Sandy Stone— a sufrir amenazas y acoso. Anteriormente, el Dr. Harry Benjamin había escrito en 1966 *The Transsexual Phenomenon*, un libro que planteaba la transexualidad no como un asunto psicológico, sino como un desorden somático que debía ser tratado médicamente con administración de hormonas y aplicación de cirugía. Carlos tuvo la suerte de poder tratarse directamente con este médico, un privilegio indudable dado el desconocimiento y rechazo que ocasionaba ser transexual en el momento, y al que muy pocas personas podían acceder, claramente por razones económicas²².

¹⁹ «I also got tired of people thinking that I was there serving tea» (*Ibid.*, p. 146).

²⁰ SEWELL, A. *Wendy Carlos...*, p. 141.

²¹ Esta publicación no queda muy lejos del sentir actual del feminismo radical transfobo (TERF, «Trans-Exclusionary Radical Feminism») y en ella su autora planteaba que la transexualidad se basaba en los «mitos patriarcales» de la «maternidad masculina» y en la «creación de la mujer a la imagen del hombre». Afirmaba, al mismo tiempo, que la razón era «colonizar la identificación feminista, la cultura, la política y la sexualidad» y agregaba: «Todos los transexuales violan los cuerpos de las mujeres al reducir la forma femenina real a un artefacto, apropiándose de este cuerpo para sí mismos» («Raymond maintains that transsexualism is based on the “patriarchal myths” of “male mothering”, and “making of woman according to man’s image”. She claims this is done in order “to colonize feminist identification, culture, politics and sexuality”, adding: “All transsexuals rape women’s bodies by reducing the real female form to an artifact, appropriating this body for themselves...»). Citado en «Janice Raymond», <https://en.wikipedia.org/wiki/Janice_Raymond> [consulta 30-10-2022].

²² Probablemente, Carlos leyó el libro de Benjamin tan pronto como se publicó, a finales del año 1966 o comienzos del año siguiente, tras de lo cual solicitó una primera cita con el doctor. Con este encuentro, Carlos se sintió aliviada al descubrir que, aunque la identidad transgénero era rara, no era desconocida y que, además, se podía abordar teniendo en cuenta necesidades psicológicas, emocionales y personales experimentadas por otras personas transgénero (SEWELL, A. *Wendy Carlos...*, p. 37).

No podemos obviar los privilegios de clase y raza que acompañaron el difícil proceso de transición sexual de Wendy, quien probablemente y anticipándose a su tiempo se pensó desde una visión *queer*, estableciendo su propia *alianza sintética*²³ entre sonido y cuerpo, para evadir y descentralizar este trabajo de su identidad de género como batalla política. Esta idea la expresó bien en la famosa entrevista a *Playboy* en 1979, cuando le explicaba a Arthur Bell qué era un transexual, y le dejaba claro que la descripción más adecuada con la que se identificaba era con transgénero, pues la sexualidad (el sexo, al fin y al cabo) era solo un factor de la totalidad de sentimientos y necesidades que le llevaron a dar el paso de su transición. Finalmente, es interesante que Wendy resumiera en una frase su deseo de normalizar su opción sexual y de género al decir: «sería feliz si la reacción a esta entrevista fuera un bostezo»²⁴.

Paradojas y metáforas

Las metáforas empleadas por la crítica para describir la obra de Carlos cambiaron sospechosamente en los años 80²⁵. En un primer momento iban dirigidas hacia las cualidades físicas y materiales de sus sonidos, describiendo los timbres según la experiencia física humana dentro de la música y la vida. Después se focalizaron en resaltar las supuestas rarezas y paradojas presentes en el trabajo de Carlos, y lo que antes fue fantasía sonora ahora era distópico, *lo otro* que ser temido²⁶.

Las alusiones transfóbicas desde la prensa no cesaron de establecer comparaciones entre su trabajo y su identidad de género, mientras des-

²³ Paul B. Preciado establece que las prácticas de disidencia son más interesantes, por transformadoras, que las políticas de la identidad, que, en definitiva, son «herederas de una taxonomía del siglo XX, con categorías muy rígidas y naturalizadas que generan muchísimos conflictos y exclusiones». Plantea, así, que «la identidad no deja de ser una ficción política que no es tan estratégica como parece; cuanta más violencia (pensemos en las personas racializadas) y normatividad, más difícil es poder hacer esos ejercicios de desidentificación que pueden generar procesos de emancipación. En el contexto en el que estamos, me interesan más lo que llamo alianzas sintéticas, que no se generan por identidad sino por proyectos de transformación social». Cf. FERNÁNDEZ, June. «Me interesan las alianzas que no se generan por identidad sino por proyectos de transformación social». *Pikara Magazine*, 16 de marzo de 2022. <<https://www.pikaramagazine.com/2022/03/me-interesan-alianzas-no-generan-identidad-sino-proyectos-transformacion-social/>> [consulta 30-10-2022].

²⁴ «I'd be happy if the reaction to this interview was a yawn». BELL, A. «Playboy Interview...».

²⁵ SCHOONHOVEN, S. M. «Gender, Timbre...», p. 20.

²⁶ KHESHTI, R. *Wendy Carlos's...*, p. 24.

prendían una cierta tecnofobia. Recordemos que «una de las muchas ansiedades asociadas a la popularización del sintetizador y a la música electrónica fue la afirmación de su falta de *viveza*»²⁷. En 1979, el periodista Karl Dallas se refirió a Carlos como un «sintetizador humano»; y en 1985, tras el lanzamiento de su álbum *Digital Moonscapes*, una crítica de la revista *People* juzgaba las correlaciones entre el estilo compositivo de Carlos y su sexualidad como artificiales²⁸.

Existe también toda una teoría cultural que sostiene que el sonido electrónico, como artificial, funciona como metáfora sónica para las identidades y comunidades *queer*²⁹, una consideración muy oportuna mientras nos acercamos al proyecto transformador paralelo de Wendy Carlos, tanto sonoro como sexual. Y aunque pioneras en la electrónica, como Daphne Oram, han manifestado que los sonidos tecnológicos funcionan por la pura expresión y realización humanas, las alusiones a la máquina y robótica son indiscutibles³⁰. Otras teóricas, como Donna Haraway, ven un potencial cultural y político en este hecho para problematizar conceptos tan mediados como el género, la raza, la sexualidad, etc.³¹. Recordemos que en los años 50 muchos *jingles* publicitarios y películas de extraterrestres incluían sonidos de sintetizador, con lo cual la consideración de artificio y alteridad se había construido en base a estas imágenes estratosféricas.

Por otro lado, el relato histórico y las epistemologías del sonido han sido narradas y codificadas entre metáforas que aluden a ambientes bélicos o de conquista y colonialismo. Como bien argumenta Rodgers³², «[...] las metáforas sobre las ondas en el discurso audio-técnico alinean las propiedades físicas de las ondas de sonido con las connotaciones de fluidez y exceso que se han asociado a los cuerpos femeninos a lo largo

²⁷ «One of many anxieties associated with the popularization of synthesizer and electronic music was the claim that it lacked *liveness*». *Ibid.*, p. 28.

²⁸ REED, S. «After a Sex Change...».

²⁹ PERAINO, Judith. «Synthesizing Difference: The Queer Circuits of Early Synthpop». *Re-thinking Difference in Music Scholarship*. Olivia Bloechl, Melanie Lowe y Jeffrey Kallberg (eds.). Cambridge, Cambridge University Press, 2015, pp. 287-314; KHESHTI, R. *Wendy Carlos's...*

³⁰ ROVNER, L. *Sisters with Transistors...*

³¹ RODGERS, T. «Synthesis»..., p. 214.

³² Rodgers parte del estudio de Luce Irigaray *Mecánicas de Fluidos* (1985) para examinar las estéticas y políticas de las ondas sonoras, figuras centrales en las epistemologías del sonido de la cultura occidental. Así, plantea la posibilidad de establecer yuxtaposiciones entre las teorías feministas y los discursos audio-técnicos que se extienden en las historias del sonido y la música, revelando afinidades entre feminismo y sonido. Para una discusión más detallada de sus opiniones a este respecto, véase RODGERS, T. «Toward a Feminist...».

de la historia y filosofía occidentales»³³. La autora explica y argumenta cómo los teóricos e investigadores de la acústica y la audio-técnica de finales del XIX (Hermann von Helmholtz, John Tyndall y Lord Rayleigh) han construido una narrativa metafórica sobre el sonido y sus tecnologías que encuentra sus raíces en entornos bélicos, imperialistas y colonialistas dentro de la exploración marítima de conquista. Con esto a la vista no sorprende que en los años 70 del pasado siglo fuera común introducir los sintetizadores en el mercado de masas con nombres como *Voyager* u *Odyssey* —celebrado en su manual de instrucciones como «el último viaje musical»³⁴—.

Resulta inspirador, a este propósito, que Wendy Carlos experimente con los sintetizadores modulares pensando en las ondas de la forma metafórica que plantea Rodgers, es decir, «para sujetos en estados en curso de transformación y transducción»³⁵, sin buscar organizarlas para encontrar el equilibrio, sino más bien para atravesar sus límites.

El caso de Wendy Carlos, componiendo y manipulando sintetizadores en el anonimato elegido mientras firmaba y se presentaba como *hombre*, le valió, en definitiva, para ser considerada y encontrar oportunidades y puertas abiertas a su paso. Sin embargo, tras su apertura al mundo como mujer las críticas a su obra por parte de la prensa y la academia fueron en muchos casos sospechosamente negativas o cambiaron de discurso. En un primer momento hubo reseñas que hablaban de un sonido tímbrico cercano al Barroco, a lo convencionalmente canónico tradicional, y quizá por eso digno de respeto. Tal vez, estas consideraciones surgían influenciadas por las propias notas de la compositora en los propios discos, que describían su sonido en comparación con determinados sonidos acústicos. Pero, tras su transición y a partir de 1980, surgen paradojas con reseñas que ofrecen metáforas de pesadez o seriedad versus falta de seriedad; viejo versus nuevo; de otro mundo versus familiar³⁶. Es interesante cómo Schoonhoven plantea la aceptación de la que siempre gozó el grupo masculino Kraftwerk mientras se presentó al público con alusiones claras a

³³ «I argue elsewhere that the use of wave metaphors in audio-technical discourse aligns the physical properties of sound waves with the connotations of fluidity and excess that have been associated with female bodies throughout western history and philosophy». RODGERS, T. «Tinkering with Cultural Memory...», p. 10.

³⁴ RODGERS, T. «Toward a Feminist Epistemology...», p. 196.

³⁵ *Ibid.*, p. 209: «we can imagine sound waves as a metaphor for subjects in ongoing states of transformation and transduction».

³⁶ SCHOONHOVEN, S. M. «Gender, Timbre...», p. 20.

la máquina y el artificio, usándolo en su estética, en tanto Wendy Carlos luchaba contra la eliminación de su humanidad y tenía que justificar y reclamar la «naturalidad» de su artificio en el trabajo de sintetizar sonidos expresando música de arte barroca³⁷. Así, esta teórica apunta a una clara diferenciación en la recepción del trabajo y persona de estos dos ejemplos: por un lado, para Kraftwerk habría habido una aceptación plena mientras se construían como robots inanimados dominando los sintetizadores, dejando un legado centrado en su sonido; por otro, «la lucha interminable de Carlos para ser tratado como cualquier otro ser humano, le da al lector y al oyente un vistazo de la ansiedad que rodea al género (identidad) y a la tecnología aún hoy»³⁸.

En efecto, como sugiere Karla Rodríguez³⁹, mientras su identidad pública era masculina, la historia del lanzamiento y proyección de su trabajo transcurría según el curso lógico de la cultura dominante, con la crítica a favor y centrada solamente en los aspectos artísticos del álbum. Pero tras su *salida* a través de *Playboy* en 1979, el álbum más exitoso de la historia en las lindes de la música clásica quedaba producido e interpretado por dos mujeres, lo que cambiaba definitivamente el discurso político alrededor de ese trabajo con la música electrónica. Sin duda, que Wendy dejara de ser Walter junto a su colega productora Elkind, y que fueran dos mujeres las protagonistas absolutas de la historia colocaba en el centro del asunto la misoginia, la transfobia y el sexismo que no solo se vivían en la época en la industria y academia de la música, sino en la globalidad social y cultural occidental del momento.

Encendiendo a Bach

En la parte posterior al LP original de *Switched-on Bach* (1968), Bob Moog afirmaba:

Pocos músicos se han tomado la molestia de desarrollar la combinación de experiencia técnica, discreción estética y destreza manual que generalmente se asocia con una interpretación profesional de música tradicional. Las realizaciones

³⁷ *Ibid.*, p. 33.

³⁸ «Kraftwerk's ability to remain human despite actual robots being used, when contrasted with Carlos's unending fight to be treated as any other human, gives the reader and listener a glimpse at the anxiety surrounding gender and technology even today». *Ibid.*, p. 35.

³⁹ RODRÍGUEZ PEÑA, Karla Arlette. «Switched-On Bach de Wendy Carlos, la revolución musical que reivindicó a la mujer». *Días Contados*, I, 3 (2021), pp. 49-59.

de Walter [sic] Carlos contenidas en este álbum son una deslumbrante muestra de virtuosismo en el medio electrónico⁴⁰.

En un momento en el que la música electroacústica académica era totalmente atonal y disonante —con el serialismo y la música concreta de los años 50 y 60—, Wendy se atrevió a combinar la tonalidad (barroca) con los sonidos puramente electrónicos del sintetizador analógico en *Switched-on Bach*. Aunque anteriormente se acercó a los sonidos más experimentales⁴¹, la tendencia a escapar de los mandatos estéticos de su época eran claros, como lo era su intención de traer la consonancia a la música electrónica: «Intenté evitar obsesiones gratuitas solamente con la disonancia. Intenté hacer música que no fuera fea [...] y seguir lo que decía Debussy —hago lo que le gusta a mi oído—»⁴². El precio que pagó al elegir este camino musical fue la alienación y condescendencia de compañeros y profesores en el ámbito académico de Columbia y Brown. Y es que «para Carlos la música electrónica era una especie de santuario, un escape de todo lo que odiaba de la composición del mundo académico»⁴³. Roshanak Kheshti sugiere que este alejamiento de Carlos de la vanguardia musical de su época se habría debido en parte a la exclusión e intolerancia a la que siempre fue sometida⁴⁴.

De esta forma, *Switched-on Bach* es un trabajo de innumerables experimentos con diseño de estudio, grabación multipista y síntesis analógica que denotan la obsesión de Carlos por los detalles y una interpretación meticulosa de los sonidos sinfónicos a través de la orquestación⁴⁵. De modo muy similar al de Stockhausen, Wendy compone el sonido en sí mismo, construyendo una melodía de timbres cambiantes. Por eso, a ella

⁴⁰ «Few musicians have taken the trouble to develop the combination of technical expertise, aesthetic discretion, and manual dexterity that is generally associated with a professional performance of traditional music. Walter Carlos's realizations contained in this album are a dazzling display of virtuosity in the electronic medium». KHESHTI, R. *Wendy Carlos's...*, p. 71.

⁴¹ Gracias al director del «Columbia Princeton Electronic Music Center», Vladimir Ussachevsky, tuvo acceso al equipo electrónico de la universidad para experimentar en las madrugadas. Una de sus primeras composiciones, *Dialogues for Piano and Two Loudspeakers* (1963), se enmarca en ese sonido experimental que luego rechazaría. PINCH, T. y TROCCO, F. «Switched-On Bach»..., p. 134.

⁴² «I tried to avoid gratuitous obsession with only dissonance. I tried to make music that was not ugly [...] I tried to follow Debussy who said —I do what pleased my ear—». HOLMES, Thom. *Electronic and Experimental Music: Pioneers in Technology and Composition*. Nueva York, Routledge, 2002, 2.ª ed., pp. 157-158.

⁴³ «For Carlos, electronic sound became a kind of sanctuary—an escape from all that he hated about the academic world of composition». PINCH, T. y TROCCO, F. «Switched on Bach»..., p. 134.

⁴⁴ KHESHTI, R. *Wendy Carlos's...*, p. 68.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 8.

le interesa más el control sobre los dispositivos del sintetizador que los sonidos que pueda producir⁴⁶. El interés por este control motivó que las mejoras de interpretación del instrumento fueran una prioridad, para lo que consiguió trabajar directamente con Robert Moog e introducir un doble teclado y osciladores manuales con botón, entre otras innovaciones. No se trataba de imitar los sonidos de los instrumentos acústicos que se usaran para interpretar Bach, sino de crear unos nuevos acordes con su exploración sonora. Así, Carlos aunaba en este trabajo una base de formación tradicional, pero a la vez también tecnológica, pues «la música de Wendy Carlos es experimental en su reelaboración de escalas y abstracción digital de sonidos acústicos, pero familiar en su núcleo de sentimientos e intelecto humanos»⁴⁷.

Es interesante subrayar que *Switched-on Bach* fue íntegramente una producción de estudio, con lo que no estaba concebida ni era posible interpretarla en directo, algo significativo si pensamos en la necesidad de invisibilidad que requería la propia Wendy mientras impactaba en público, crítica y demás artistas de muy diversos géneros musicales. El estudio sería el lugar donde «sintetizar el embellecimiento barroco» que en otras circunstancias afrontaría una orquesta. Este «puntillismo electrónico», como lo llamaron, configuraría su estilo orquestal, separando notas simples y grupos de notas donde se podía cambiar continuamente el timbre⁴⁸. El efecto de expresividad y viveza logrado con el sintetizador analógico finalmente sería aclamado como «música real»⁴⁹.

Era impensable el alcance que conseguiría esta grabación —convertida en la más premiada y vendida de la música clásica a lo largo de la historia—⁵⁰, cuya idea no fue exclusivamente de Carlos, sino que se presentó como una obra colaborativa: Rachel Elkind trabajaría en el diseño,

⁴⁶ HOLMES, T. *Electronic and experimental Music...*, p. 163.

⁴⁷ «The music of Wendy Carlos is experimental in its redrafting of scales and digital abstraction of acoustic sounds, yet familiar at its core of human sentiment and intellect». *Ibid.*, p. 166.

⁴⁸ KHESHTI, R. *Wendy Carlos's...*, p. 55.

⁴⁹ PINCH, T. y TROCCO, F. «Switched on Bach»..., p. 144.

⁵⁰ *Switched-on Bach* recibió tres premios Grammy en 1969: mejor interpretación de música clásica (instrumental solista), mejor grabación y mejor álbum de música clásica del año (HOLMES, T. *Electronic and Experimental Music...*, p. 167). Pronto se convertiría en el álbum más vendido de la historia de la música clásica —con disco de oro en 1969 y de platino en 1986—, alcanzando los primeros lugares de popularidad en la lista de música clásica de *Billboard* 200 y manteniéndose como número uno en la lista de álbumes de música clásica más vendidos entre 1969 y 1974 (RODRÍGUEZ PEÑA, K. A. «Switched-On Bach...», p. 50).

producción y distribución de *Switched-on Bach*, y Carlos en la interpretación y mejoras sonoras del sintetizador⁵¹.

Varias fuentes han apuntado la repercusión e impacto significativos que tuvo este trabajo sobre mundos musicales tan dispares como la música clásica, la música popular y la electrónica⁵². Por ejemplo, Theo Cateforis cita a Carlos como un artista clave en el desarrollo de la *New Wave*, afirmando que el uso de sintetizadores en sus obras legitimó la versatilidad del instrumento⁵³. Y en 2010, el periodista Scott Wright escribía en la *Dummy Magazine*: «Es difícil imaginar lo diferente que sería el mundo de la música sin su trabajo. Gracias a Carlos tenemos las odiseas del *soul* eléctrico de Stevie Wonder, los experimentos ambientales de Brian Eno, el *pop* teutón de Kraftwerk y todo lo que los siguió»⁵⁴. Efectivamente, en un contexto en el que la música electrónica era asociada a extraterrestres y robots alienígenas, *Switched-on Bach* consiguió acercar su sonido a todos los oídos y, a la par, abrir todo un mundo de posibilidades sonoras a la música pop y, por supuesto, a la electrónica. No obstante, no estuvo exento de críticas y reticencias por parte de cierto sector de la música clásica, tanto desde el ámbito de la práctica instrumental, como de la composición electrónica experimental. Los intérpretes se vieron amenazados laboralmente por una máquina (el sintetizador) capaz de imitar y producir cualquier sonido por sí mismo con la pericia de un solo humano al frente, en tanto en el segundo ámbito fue recibido como una forma pretenciosa y pobre de utilizar la potencialidad deslumbrante de las nuevas tecnologías, imitando con síntesis sonidos acústicos —Suzanne Ciani, pionera de la electrónica con el sintetizador Buchla, fue una de las compositoras que se pronunció en este sentido⁵⁵—. En efecto, el empleo del sintetizador Moog fue vetado en trabajos comerciales durante un tiempo. Estas restricciones fueron sugeridas en un contrato negociado entre la American Federation of Musicians (AFM) y las agencias de publicidad y productores de Nueva York en 1969, tras el éxito de Carlos con *Switched-on Bach*, que hacía te-

⁵¹ KHESHTI, R. *Wendy Carlos's...*, p. 49.

⁵² PINCH, T. y TROCCO, F. «Switched on Bach»...; HOLMES, T. *Electronic and experimental Music...*

⁵³ CATEFORIS, Theo. *Are We Not New Wave?* Ann Arbor, University of Michigan Press, 2014, p. 155.

⁵⁴ «It's hard to imagine how different the world of music would be without her work. Because of Carlos we have Stevie Wonder's electric soul odysseys, Brian Eno's experiments in ambience, Kraftwerk's Teutonic pop and everything that followed them». SCHOONHOVEN, S. M. «Gender, Timbre...», p. 5.

⁵⁵ PINCH, T. y TROCCO, F. «Switched on Bach»..., p. 132.

mer que el sintetizador fuera a sustituir a los músicos, cuando aún no se sabía muy bien qué era capaz de hacer comparándolo con un *mellotron*⁵⁶.

Las posiciones musicales de Wendy y Bach, en una común idea transformadora del sonido, no están tan lejos entre sí, si recordamos que compartía con el compositor barroco cierta obsesión por la sonoridad, la acústica y la orquestación novedosa en su contexto, al igual que Carlos experimentara en relación con las posibilidades del sintetizador analógico. Como sugiere Roshanak Kheshti⁵⁷, «Bach también traspasó los límites del género [musical de su época], interactuando con sus instrumentos, los espacios catedralicios en los que se interpretarían sus composiciones y los intérpretes de su “pop litúrgico”»⁵⁸. Y es que, en definitiva, ambos usaron los instrumentos y el medio sonoro para trascender la materialidad física, pero a la vez enfatizando la sensorialidad y el cuerpo.

Hay que subrayar que tanto crítica como músicos alabaron superlativamente el resultado de *Switched-on Bach*. Entre otros, el director de la Chicago Symphony Orchestra, Sir Georg Solti, expresaba a la prensa su escepticismo sobre la música electrónica, al tiempo que calificaba de fascinante y bastante extraordinario el trabajo de *Switched-on Bach*⁵⁹. Pero como la mayoría de referencias bibliográficas encontradas anotan, el mayor fan del trabajo de Wendy fue Glenn Gould, quien afirmaba que *Switched-on Bach* era «uno de los mayores logros de la industria de la grabación de esta generación y ciertamente una de las grandes hazañas de la historia de la interpretación de “teclado”»⁶⁰. Su entusiasmo por el resultado del sintetizador Moog, las técnicas de grabación y la musicalidad impecable con la que Wendy había llevado a cabo el repertorio de Bach eran claras. Asimismo, también declaraba que «la música en vivo nunca fue la mejor»⁶¹, lo que evidenciaba, según Wendy, la querencia del pianista por el estudio de grabación sobre el directo para interpretar cualquier música y la valoración tan positiva sobre su trabajo en el sintetizador. Recordemos que en los años 50 y 60 estaba completamente en boga el movimiento de la práctica interpretativa o práctica históricamente informada, que en defini-

⁵⁶ *Ibid.*, p. 148.

⁵⁷ KHESHTI, R. *Wendy Carlos's...*, p. 22.

⁵⁸ «Johann Sebastian Bach's notorious obsessive attention to sonority, acoustics, and novel orchestration suggests he pushed the boundaries of genre too, intra-acting with his instruments, the cathedral spaces in which his compositions would be performed, and the performers of his liturgical pop». *Ibid.*, p. 25.

⁵⁹ SEWELL, A. *Wendy Carlos...*, p. 54.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ «Live music never was best». *Ibid.*, p. 55.

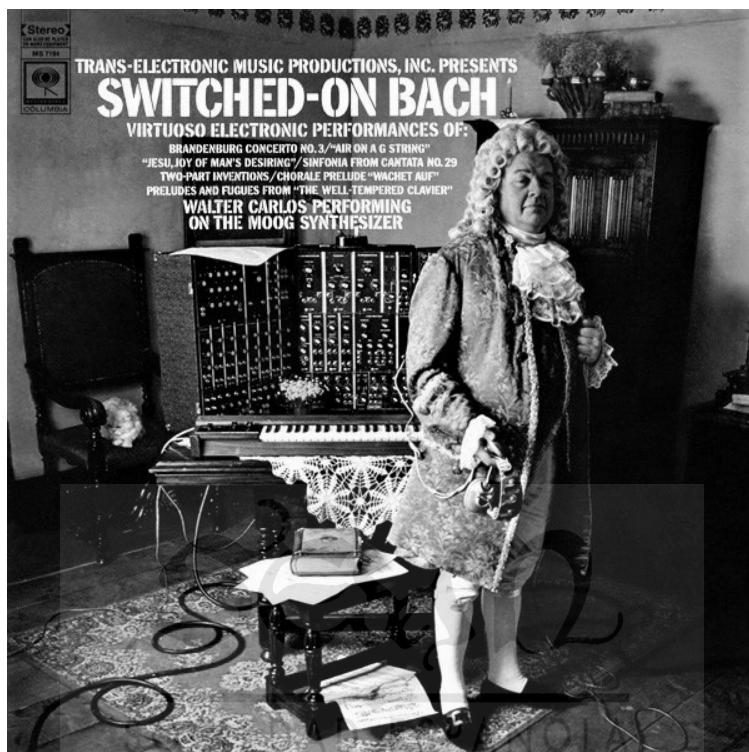


FIGURA 1. Portada del álbum *Switched-on Bach* (1968). <<https://www.interlochenpublicradio.org/podcast/classical-sprouts/2022-08-01/classical-sprouts-switched-on-bach>> [consulta 30-10-2022].

tiva defendía que la música de Bach solo debía interpretarse de la misma forma que en su época, con la elección del tipo de instrumentos, así como la dinámica, afinación, *tempi*, etc., adecuados para interpretar su música lo más cerca posible de su contexto original. Sin duda, algunas críticas a *Switched-on Bach* se encontraron con esta tendencia «purista» sobre la obra de Bach, con lo cual no se mostraban favorables al resultado musical obtenido a partir de la obra del compositor barroco, aunque admitieran las maravillas que un sintetizador era capaz de hacer en manos de Wendy.

En este sentido, el hecho de que el disco incluyera un detallado texto a cargo del reconocido musicólogo Benjamin Folkman suponía un aval seguro. Folkman —experto, según Elkind, en ornamentación de la música barroca— escribió notas extensas para *Switched-on Bach*, explicando cada pieza en el contexto de la composición original de Bach y lo que el oyente podía esperar escuchar en el álbum de Carlos. Probablemente

esta colaboración supuso un freno certero a las críticas más severas por parte de la academia y en el ámbito de la música clásica⁶².

La portada del álbum (véase Figura 1) es digna de análisis, por la combinación de elementos anacrónicos y por las confusiones, disonancias visuales y técnicas que muestra. La mezcla de elementos modernos, como sacados del estudio de la propia Wendy —el sintetizador modular, la alfombra persa y el gato blanco persa—, junto con muebles de madera ornamentados frente al personaje que representa a Bach —electrificado, al sostener unos auriculares en la mano— son evidencias que anticipan el contenido sonoro del LP. Como si de un cuadro flamenco se tratara, podríamos analizar esos objetos y la simbología que pueden encerrar. De hecho, Roshanak Kheshti⁶³ observa que tanto la alfombra como el gato persa, a la vez que simbolizan domesticidad y hogar, pertenecen a esa clase de objetos de lujo exóticos que demandaba la burguesía europea en el siglo XIX. Igualmente, el Moog 900 era un equipo inmenso y muy caro, al alcance de pocos y del que solo se disponía en departamentos de algunas universidades norteamericanas y en estudios de músicos famosos. Todo esto, unido a la imagen icónica de un Bach recreado atemporalmente o fuera de su contexto musical, desterritorializaba los atributos canónicos del músico alemán, dejando su seriedad y austeridad un tanto parodiadas entre los cables que pisa y los elementos «exóticos» y caros que adornan la habitación. Por otra parte, estos adornos aluden directamente al entorno de trabajo de Wendy (véase Figura 2)⁶⁴ y parecen sacados de él para funcionar tal vez como un hermanamiento visual con el compositor alemán; o como si, de manera aún más extraña, el propio Bach, abducido por una máquina del tiempo, hubiera sido traído al estudio de Wendy para completar con ella el trabajo musical con el sintetizador sobre su obra. La suma de componentes y de paralelismos bidireccionales Wendy/Bach, en definitiva, popularizan con ironía y escasa ortodoxia el contenido sonoro que propone el álbum, conectando el aspecto visual del disco con su contenido de manera icónica, a fin de acercar a las masas la música barroca de Bach, ahora ya electrónica.

⁶² *Ibid.*, p. 56.

⁶³ KHESHTI, R. *Wendy Carlos's...*, p. 73.

⁶⁴ En la que podemos observar la alfombra persa, sus mascotas y la posición de Carlos en torno a sus máquinas, estableciendo comparativas con la portada de *Switched-on Bach* y el propio Bach (Fig. 1), en una representación constante en la mayoría de las imágenes de Wendy Carlos.



FIGURA 2. Wendy Carlos en su estudio (1986).
 <<https://www.wendycarlos.com/photos/w%26h%26s.jpg>>
 [consulta 30-10-2022].

Un detalle que aclarar sobre el título del álbum, mientras Carlos firmaba aún sus obras como Walter a finales de los años 60, es que nombraran estratégicamente su producción como responsabilidad de *Trans-Electronic Music Productions Inc.* (TEMPI). Esto daba una idea correcta del contenido musical, ya que transcendía tanto a Bach como a la música electrónica⁶⁵, mientras a la vez, si se permite la perspicacia, contenía un mensaje subliminar con respecto a la transición personal de Wendy.

Sintetizadores en barco: del puerto a la isla

En la historia de la música electrónica, existe una anécdota que puede ayudar a cuestionarnos cómo se conforman las «narrativas maestras»⁶⁶ que devienen en genealogías eurocéntricas de hombres blancos, y clase media, y cómo los instrumentos electrónicos occidentales pueden tornarse dispositivos subversivos anticoloniales. El mismo año que Carlos y Elkind estrenaban *Switched-on Bach*, 1968, un barco cargado con sintetizadores Moog y Korg, órganos Hammond, pianos eléctricos Fender

⁶⁵ SEWELL, A. *Wendy Carlos...*, p. 52.

⁶⁶ McCLARY, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis, MN, University of Minnesota Press, 1991.

Rhodes y órganos Farfisa salía de Baltimore hacia la primera «Exposición mundial de Música Electrónica» en Rio de Janeiro, Brasil⁶⁷. El barco nunca llegó a su destino y su cargamento, tras un naufragio, vino a parar a la isla de São Nicolau de Cabo Verde en la costa occidental africana, donde era emergente entonces un movimiento de liberación anti-portugués. El líder comunista y revolucionario Amílcar Cabral se encargó de que los cientos de instrumentos se distribuyeran equitativamente por las escuelas de la isla donde se dispusiera de suministro eléctrico, y así las generaciones más jóvenes se beneficiaran de tan fortuito hallazgo. Uno de los niños que aprovechó esa suerte fue Paulino Vieira, más tarde músico notorio que impulsó el llamado «sonido cósmico de Cabo Verde». El trabajo de dicho autor, que aparece en la colección *Space Echo: The Mystery Behind The Cosmic Sound Of Cabo Verde* realizada por el sello alemán Analog Africa, se sitúa en un contexto que puede ser descrito del modo siguiente:

Esta colección abarca los años de finales de los 70 y principios de los 80, cuando los sintetizadores facilitaron la modernización de estilos y ritmos locales como las mornas, coladeras y funaná, que habían sido específicamente prohibidos por el Estado Novo hasta 1975, supuestamente debido a su «sensualidad»⁶⁸.

De esta forma el *afrobeat*, que ya despuntó en África a comienzos de los años 60 con otros instrumentos coloniales como el órgano Farfisa, se convertía en un estilo subversivo anticolonial y la música electrónica en un medio político de expresarlo. La globalización de la música electrónica, que también llegó a África, estaba en marcha antes incluso de que se lanzara *Switched-on Bach*, y suponía un motivo de competencia entre naciones por entrar en la modernidad. Y es que el mismo «Columbia Princeton Electronic Music Center» donde estudió Wendy fue un lugar de encuentro para estudiantes de todo el mundo, becados por sus gobier-

⁶⁷ OLIVER, Huw. «How a Mysterious Ghost Ship brought Cosmic Disco to Cape Verde». *The Guardian*, 24 de mayo de 2016. <<https://www.theguardian.com/music/2016/may/24/space-echo-mystery-behind-cosmic-sound-cabo-verde>> [consulta 30-10-2022].

⁶⁸ «This collection spans the years in the late '70s and early '80s when synthesizers facilitated the modernization of local styles and rhythms such as Mornas, Coladeras and Funaná—which had been specifically banned by the Estado Novo until 1975, supposedly due to its “sensuality”». RUIZ MATTHEW, Ismael. «“Space Echo”: How a Shipwreck Full of Synthesizers Birthed a “Cosmic Sound” in 1970s Africa». *Flavorwire*, 27 de mayo de 2016, <<https://www.flavorwire.com/577826/space-echo-how-a-shipwreck-full-of-synthesizers-birthed-a-cosmic-sound-in-1970s-africa>> [consulta 30-10-2022].

nos (Perú, Ghana, Egipto, Japón, etc.), que iniciaron los movimientos de vanguardia postcoloniales en sus países de origen⁶⁹.

Sin embargo, las marcas de raza y género bajo creencias religiosas e ideológicas descalificaron a muchos pioneros y pioneras de la música electrónica en estos países⁷⁰. Además, la tecnología fue definida y construida en un contexto eurocéntrico y occidental a lo largo de los siglos XIX y XX a través de prácticas materiales y actores sociales, que quedaban perfilados como ingenieros masculinos, blancos y de clase media portadores del conocimiento científico aplicable a la tecnología⁷¹. Tras la II Guerra Mundial se fue extendiendo un *ethos* formulado sobre el DIY («Do It Yourself») que reestructuraba los modelos masculinos de afición en la manipulación mecánica y tecnológica en el entorno del hogar suburbano a través de revistas como *Popular Mechanics Magazine* y *Popular Science*. Así, las narrativas construidas con ese sesgo de género, raza y clase (véase Figura 3) extendieron a mediados del siglo XX una imagen de poder mientras «la clase trabajadora y los cuerpos masculinos afroamericanos eran simultáneamente valorizados y desempoderados, y las mujeres estaban totalmente ausentes»⁷². En definitiva, esta construcción identitaria en torno a las tecnologías explica que la afición a la alta fidelidad, las culturas de audio y la manipulación tecnológica del sonido fueran generalmente y hasta hoy prácticas homosociales masculinas, pues «la tecnología es una producción narrativa y trama de nuestra propia creación de mitos»⁷³; una narrativa que también se articulaba a través de paradigmas colonialistas de exotismo racial y conquista, en las metáforas relacionadas con temas de viajes marítimos, la navegación experiencial y el control tecnológico de las ondas sonoras⁷⁴. Sin embargo, más allá de las indiscutibles dimensiones raciales y eurocéntricas del sintetizador, entre sus pioneros figuran artistas clave como Sun Ra, Herbie Hancock y Stevie Wonder, «cuyos experimentos sónicos y polirritmias afrológicas

⁶⁹ KHESHTI, R. *Wendy Carlos's...*, pp. 63 y 67.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 68.

⁷¹ RODGERS, T. «Tinkering with Cultural Memory...»; OLDENZIEL, Ruth. *Making Technology Masculine: Men, Women and Modern Machines in America*. Amsterdam, Amsterdam University Press, 1999.

⁷² «[...] In these narratives, working-class and African American male bodies were simultaneously valorized and disempowered, and women were absent altogether». RODGERS, T. «Tinkering with Cultural Memory...», p. 15.

⁷³ «Technology is a narrative production and plot of our own myth making». OLDENZIEL, R. *Making Technology...*, p. 18.

⁷⁴ KHESHTI, R. *Wendy Carlos's...*; RODGERS, T. «Toward a feminist Epistemology...».

These Men are Learning

ELECTRICITY

in the Great SHOPS of **COYNE**



Why Spend Years Preparing for a Good Job? Train Quickly at COYNE—Be Making Real Money While Others are Still Puttering Along!

Learn on Real Equipment
Do as these fellows are doing! Get ready for Good Pay—Big Future in ELECTRICITY—by training in the Great Shops of COYNE. Here you work on real motors, armatures, switchboards; do actual wiring and trouble shooting; get "all-around" training for dozens of well-paid job opportunities. Mail coupon today!

Not a "Home-Study" Course
We do not teach by mail. All training plus necessary theory is given in our Great Shops. Expert instructors guide you. No advanced education or previous experience needed.

EARN WHILE LEARNING
If you need part-time work to help out with living expenses while at Coyne, we'll help you get it. Don't be held back by lack of money.

GI Approved—Finance Plan for Non-Vets
COYNE is authorized to train men under the G. I. Bill. Non-veterans may enroll now, pay most of tuition after graduation. Coupon brings details of our special plan for MEN OF DRAFT AGE.

Electrical Refrigeration Included
Added training now included in great new field of Electric Refrigeration—also Industrial Electronics. Both mean added opportunities for you.

B. W. COOKE, President
COYNE ELECTRICAL AND RADIO SCHOOL
500 S. Paulina St., Dept. 29-72
CHICAGO 12, ILLINOIS

ESTABLISHED 1899
Oldest, Largest, Best Equipped School of Its Kind in U. S.

Get This Free Book!
See what COYNE offers in quick, pay-raising training. Send coupon for Big FREE BOOK, filled with pictures of our great shops and all the facts to help you. No obligation. No salesman will call. Rush coupon now!

B. W. COOKE, Pres.
COYNE ELECTRICAL AND RADIO SCHOOL, 500 S. Paulina St., Dept. 29-72, Chicago 12.
Send me your big FREE BOOK on ELECTRICITY and special plan for men of draft age. This does not obligate me in any way and no salesman will call on me.

PREPARE AT COYNE FOR REAL FUTURE in Jobs Like These

Switchboards	Motor Testing
House Wiring	Armature Work
Power Wiring	Industrial
Maintenance	Electronics
Electric Mfg.	Power Plants
Refrigeration	Substations
Signal Work	Your Own Shop

FREE Lifetime Job Service to COYNE Graduates.

MAIL NOW!

NAME.....
ADDRESS.....
CITY.....STATE.....

FEBRUARY 1949 21

Material protegido por derechos de autor

FIGURA 3. *Popular Mechanics Magazine*, 91, 1 (enero de 1949), p. 21. <https://archive.org/details/PopularMechanics1949/Popular_Mechanics_01_1949/page/n21/mode/2up> [consulta 30-10-2022].

fueron emblemáticos para el ascenso político, conciencia y poder negro en el contexto de las luchas por los derechos civiles que estaban muy lejos de ser “silenciosos”»⁷⁵.

El sintetizador como dispositivo y vehículo de autorrepresentación

Es muy interesante cómo la música y antropóloga feminista *queer* Roshanak Kheshti comienza su libro *Wendy Carlos's Switched-On Bach* (33 1/3), planteando de qué modo la *intra-acción*⁷⁶ de Carlos con el sintetizador viene a resignificar no solo el sintetizador Moog, sino también la feminidad. Y es que en el imaginario popular las mujeres no solo fueron las primeras intérpretes de instrumentos electrónicos, sino que contribuyeron sustancialmente a su desarrollo y diseño detrás de la escena. Así, Wendy Carlos perfeccionó el sintetizador Moog en colaboración con el propio Robert Moog, logrando un instrumento popularizado y más asequible: el Minimoog, lanzado dos años después del álbum *Switched-on Bach*⁷⁷. Anteriormente, el *theremin*, instrumento pionero electrónico, era dominado por dos virtuosas: Lucie Bigelow Rosen y Clara Rockmore. Sin embargo, el silenciamiento y encubrimiento histórico de estas referencias femeninas de las tecnologías de la música y su resignificación como masculinas tras la posguerra hicieron el resto. Mientras el *theremin* había sido «feminizado», el *vocoder* no, y no entró en el *mainstream* hasta que Carlos y Moog perfeccionaron una versión para *Switched-on Bach*, de manera que «[...] lo que Moog hizo para la tecnología espía de Termen, Carlos lo hizo para el *vocoder*, traduciendo y aplicando la tecnología militar a la música popular»⁷⁸.

⁷⁵ «Whose sonic experiments and Afrological polyrhythms were emblematic of rising Black political consciousness and power in the context of civil rights struggles and which were, in both their sonic and political import, far from “quiet”». RODGERS, T. «Tinkering with Cultural Memory...», p. 15.

⁷⁶ Basándose en la física, Karen Barad explica que una «intra-acción» significa la constitución mutua de agencias entrelazadas. Es decir, en contraste con la «interacción» habitual, donde existen agencias individuales separadas que preceden a su interacción —un actor humano que deliberadamente decide pulsar los botones de los sintetizadores—, la noción de intra-acción reconoce que distintas instancias no preceden, sino que emergen a través de su intra-acción, Cf. KHESHTI, R. *Wendy Carlos's...*, p. 11.

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 10-12.

⁷⁸ «So just as Moog did for Termen's spy technology, Carlos did for the vocoder, translating and applying the military technology for popular music». *Ibid.*, p. 65.

Cuando abrimos la web de Wendy Carlos y leemos en ella «WENDY CARLOS IS THE ORIGINAL SYNTH» [sic] («Wendy Carlos es la sintetizadora original»), podemos pensar en el oxímoron que plantea la identificación de Carlos como «Original Synth». Esto sugiere diferentes lecturas encaminadas a problematizar, o cuando menos perturbar las declaraciones, informaciones y representaciones múltiples que se han ido conformando alrededor de su imagen, cuerpo e identidad sexual a través de los medios. Con este apodo, Wendy se autodetermina como una especie de cibernético, uniendo humano y máquina y desdibujando los límites de género y sexo que tanto marcaron su vida musical y personal. Pero, al mismo tiempo, ofrece posibilidades de humanizar la máquina que tanto temor infundía por desbancar «la naturalidad» de la música acústica y a sus intérpretes. Nombrándose como «Original Synth», Wendy ha trascendido categorías identitarias para entrar en el futuro posmoderno que planteara Donna Haraway con su *Manifiesto Ciborg* en 1985, donde afirma que «el cibernético es una imagen condensada de la imaginación y la realidad material, los dos centros unidos que estructuran cualquier posibilidad de transformación histórica»⁷⁹. Carlos, no solo pretende desbancar esa «naturalidad» histórica binarista (masculino/femenino), sino que la subvierte al identificarse como un ser «originalmente sintético», ya sin género, pero con génesis en sí misma, como un manifiesto propio. Con esta declaración transhumanista, Carlos fusiona el sujeto que interpreta con la máquina, de modo que es una agente que a través de su máquina produce sonido con una identidad *sintética*⁸⁰.

También podemos interpretar que con este gesto Carlos reivindica un término —síntesis, sintetizador— que no fue usado para denominar el instrumento hasta mediados del s. XX, mucho después de sus precursores, Hermann von Helmholtz y Thaddeus Cahill. De hecho, tanto Moog como Buchla rehusaron utilizar la palabra sintetizador porque de alguna manera no se ajustaba a su idea del instrumento y de sus posibilidades: Moog lo rechazaba para que no quedara asociado al de la RCA (Radio Corporation of America)⁸¹, pues el suyo era más compacto y versátil,

⁷⁹ «The cyborg is a condensed image of imagination and material reality, the two united centers that structure any possibility of historical transformation». *Ibid.*, p. 66.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 52.

⁸¹ Las técnicas de síntesis del habla y las teorías cibernéticas de los años treinta y cuarenta fueron la base para desarrollar los instrumentos sintetizadores en la RCA en la década posterior. La aportación de Moog fue la introducción de una interfaz de teclado familiar, construyendo un prototipo de lo que sería el sintetizador más popular en las décadas siguientes; pero ya

aunque admitió que era un término popular para darlo a conocer cuando empezó a comercializar el suyo en 1967; y para Buchla era más adecuado llamarlo «caja de música electrónica», porque pensaba que la palabra «sintéticos» como sustitutos imitativos no hacía justicia a las posibilidades sonoras de la máquina, dispuesta para exploraciones tímbricas infinitas y no hacia la imitación de sonidos acústicos u orgánicos⁸². Sin embargo, el término definitivamente aportó confusión y consideraciones estéticas contradictorias para el sintetizador al considerarse que los «materiales sintéticos» eran imitaciones hechas por el hombre de sustancias naturales producidas por procesos de análisis y síntesis. Esta paradoja nominativa daba lugar a interpretaciones desfavorables para la máquina, alejándola de una mejor consideración frente a lo dispuesto como natural, y a la vez determinando que lo sintético pudiera superar a lo natural o sustituirlo por algo mejor.

Todo ello explica los miedos y boicots que el sintetizador y sus intérpretes sufrieron en el momento en que empezaba a popularizarse. Muchos vieron en el sintetizador posibilidades sonoras que no podían reproducir los instrumentos acústicos ni los intérpretes humanos, y el hecho de que pudiera imitar sonidos acústicos y reproducirlos más rápidamente que cualquier humano supuso una amenaza para los músicos tradicionales. De hecho, la categoría de «intérprete de sintetizador», finalmente aceptada por el sindicato de músicos, estuvo bajo sospecha y hostilidad hasta bien entrados los años 70⁸³.

Cuando el desarrollo tecnológico permeó la cultura popular y el trabajo manual fue progresivamente mecanizado, las tecnologías emascularon el trabajo físico masculino al reemplazarlo⁸⁴. Por ello, cuando igualmente el sintetizador comenzó a popularizarse en la música popular, creció el temor sexista a que la máquina controlara al humano o lo desplazara y sustituyera en el ámbito interpretativo. Sobre este asunto, Peraino anota que muchas bandas rechazaron el uso de sintetizadores a causa de este «pánico de género» para, así, evitar la feminización⁸⁵. Sin embargo, pronto

en los años 1950 estaban sonando en la RCA, cautivando a un público en el que destacaban mujeres jóvenes que pronto estarían dispuestas a experimentar y crear con este instrumento. Cf. RODGERS, T. «Synthesis...», p. 209.

⁸² *Ibid.*, p. 213.

⁸³ PINCH, T. y TROCCO, F. «Switched on Bach»,... p. 153.

⁸⁴ WAJCMAN, Judy. «The Feminization of Work in the Information Age». *Women, Gender, and Technology*. Mary Frank Fox, Deborah G. Johnson, Sue V. Rosser y Sue Vilhauer Rosser (eds.). Champaign, IL, University of Illinois Press, 2006, pp. 80-98, p. 84.

⁸⁵ PERAINO, J. «Synthesizing Difference...», p. 305.

el sintetizador dejaría de estar codificado como femenino, para ser leído como un mero signo de cambio social impulsado por el desarrollo tecnológico⁸⁶ y, por tanto, apropiado para identidades culturalmente masculinas⁸⁷.

Conclusiones

Que en un primer momento Carlos firmara sus obras como Walter disipaba cualquier amenaza de género sobre la manipulación e innovación tecnológica que aconteciera con el sintetizador. Pero cuando tornó abiertamente en un cuerpo femenino, el «pánico de género» entró en escena desplazando al sintetizador de su espacio masculinizado a uno neutral o femenino. Probablemente, este hecho resultó aún más problemático dado que tras el álbum *Switched-on Bach* no solo había una mujer trans interpretando un instrumento electrónico y diseñando sonidos electrónicos a la manera de Bach, sino que la producción y diseño de ese disco era llevado por otra mujer (cis) cercana a Wendy, Rachel Elkind. La recepción y difusión de *Switched-on Bach*, un trabajo inigualable por su monumental carga innovadora y éxito comercial en la historia de la música «de arte o académica», estuvo sometida a una crítica muy mediada por el condicionante personal de la transición de género y sexo de su autora. Pese al aval que los rigurosos y detallados comentarios del musicólogo Benjamin Folkman sobre la obra ofrecían en la parte trasera del álbum, la prensa y crítica musical construyeron un discurso mediático sobre ella por medio de metáforas que asociaban el «artificio» y no autenticidad del resultado de *Switched-on Bach* con la propia transexualidad de Wendy Carlos. Y ello pese a que el éxito cosechado con esta obra y el respeto y expectación del público sobre las innovaciones sonoras aplicadas a la música de Bach en ella antecedieron en once años a la apertura de Wendy Carlos sobre su transexualidad, ya en 1979.

Elegir una retirada mediática en un momento en el que hubiera significado un referente famoso para tantas mujeres/trans nos hace pensar en Wendy Carlos como una desertora más que como en un icono transfeminista. Sin embargo, sus declaraciones a *Playboy* (1979) la colocaron

⁸⁶ En 1987, Wendy Carlos realizó una grabación didáctica —*Secrets of Synthesis*— para explicar en detalle personalmente las posibilidades técnicas del sintetizador y sus aplicaciones, entre ellas su propio trabajo en *Switched-on Bach*. Cf. KHESHTI, R. *Wendy Carlos's...*, p. 57; y SEWELL, A. *Wendy Carlos...*, p. 161.

⁸⁷ SCHOONHOVEN, S. M. «Gender, Timbre...», p. 10.

probablemente en un lugar de vulnerabilidad personal y profesional que no quiso sobrexponer socialmente. Probablemente, estas ausencias elegidas de Wendy han menoscabado el conocimiento de una compositora innovadora en la música electrónica todos estos años, por mucho que, y aunque fuera en la sombra, Wendy siguió componiendo tras el éxito de 1968 y (lo que es más relevante) modificando y desarrollando nuevas posibilidades técnicas, primero en el sintetizador analógico y luego en el digital, ya a finales de la década de los ochenta.

Por otra parte, sorprende que Wendy Carlos, creadora en la música electrónica y desarrolladora del sintetizador modular, haya sido apenas reconocida y estudiada en la academia. A mi juicio, ello demuestra que la narrativa androcéntrica y las epistemologías del sonido (heteropatriarcales occidentales) aún no han incorporado en sus relatos protagonistas femeninos, pese a la significación de pioneras como Wendy Carlos, Daphne Oram o Delia Derbyshire, entre otras, en el curso de la historia de la música electrónica.

Finalmente, aunque Wendy Carlos nunca manifestó intención política alguna a través de su trabajo —algo que sí hicieron artistas disidentes de género como Pauline Oliveros en los años 50—, algunas teóricas han sugerido que (su) liberación no se situó en los dominios de los derechos civiles, sino a través del medio sonoro: el hecho de trasgredir lo académico con su proyecto sonoro sirvió, por consiguiente, para exponer una subjetividad musical disidente que hablaba por su diferencia un tanto combativa sin pretenderlo. En suma, su devenir personal y transición de género la posicionaría políticamente en un lugar cultural mayoritariamente dominado por hombres, como es el de la música electrónica. Y es en este lugar donde Wendy Carlos, como «madre del sintetizador» y gracias a su histórica reinterpretación electrónica sintetizada de algunas de las obras más conocidas de Johann Sebastian Bach, sigue generando narrativas disruptivas del canon hegemónico que la excluye.

Recibido: 18 mayo 2022

Aceptado: 13 septiembre 2022

SEAM
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE MUSICOLOGIA



RdM