

# 12Twelve: saliendo del *post-rock* a golpe de *free jazz*

Ugo Fellone

(Universidad Complutense de Madrid)<sup>1</sup>

ugofellone@gmail.com

BIBLID [2605-2490 (2019), 2; 119-132]

---

## 12Twelve: saliendo del *post-rock* a golpe de *free jazz*

Este artículo analiza cómo 12Twelve dejaron de ser los principales representantes nacionales del *post-rock* al incorporar una mayor influencia del *free jazz* en sus últimos álbumes: *Speritismo* y *L'Univers*. Con ello mostraremos cómo el rechazo al *post-rock* que se produce a mediados de la primera década del siglo tiene unas consecuencias que trascienden el plano discursivo, afectando al musical.

**Palabras clave:** *post-rock*, *free jazz*, género musical, fusión, *jazz-rock*, *rock* instrumental, crítica musical.

## 12Twelve: *free jazz*aren poderioz *post-rock*etik nola irten

Artikulu honek 12Twelve taldeak Espainiako *post-rock* ordezkari nagusi izateari nola utzi zion aztertzen du, *free jazz*aren eragin handiagoa jaso baitzuen azkeneko albumetan: *Speritismo* eta *L'Univers*. Horren bitartez erakutsiko dugu mendaren lehenengo hamarkadaren erdialdean bizi izan zen *post-rock*aren gaitzespenak eragina izan zuela diskurtsoaren planotik haratago, musikan ere eraginez.

**Gako-hitzak:** *post-rock*, *free jazz*, musika-generoa, fusioa, *jazz-rock*, *rock* instrumentala, musika-kritika.

## 12Twelve: Leaving *post-rock* through *free jazz*

This article deals with the way in which 12Twelve ceased to be the main Spanish *post-rock* band after incorporating the influence of *free jazz* in their last albums: *Speritismo* and *L'Univers*. With this, we will show how the rejection of *post-rock* that happens at the middle of the first decade of the century has extra-discursive consequences, affecting the musical level.

**Keywords:** *post-rock*, *free jazz*, musical genre, fusion, *jazz-rock*, instrumental rock, music criticism.

---

1. La realización de ese artículo ha sido posible gracias al programa de Ayudas para la Formación del Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Cultura de España.

12Twelve fue un grupo de Barcelona formado por Jaime L. Pantaleón (guitarra), Jens Neumaier (teclados), Javier García (bajo) y José Roselló (batería). A lo largo de su carrera pasaron de ser concebidos como los principales representantes del *post-rock* español a incorporar una serie de influencias externas que les alejarían del género, siendo el *free jazz* la más resaltada por la prensa. En este artículo analizaremos el modo en el que el estilo del grupo fue evolucionando con el paso del tiempo, prestando especial atención a sus vínculos con el jazz. Esto será puesto en relación con el discurso generado sobre ellos por la crítica para así comprender mejor en qué medida se interrelacionan el cambio estilístico del grupo con el rechazo al *post-rock* que se produce a mediados de la primera década del siglo XXI.

Para llevar a cabo este análisis partimos de la idea de Holt (2007, p. 29) de que las categorías tienen poco valor en sí mismas, residiendo su interés en cómo su uso en las relaciones comunicativas estructura la vida musical. Así, un trabajo como este, en el que se interrelaciona el devenir de un grupo con el de un género, debe hacerse siempre atendiendo a cómo la terminología musical está atravesada por una serie de intereses subyacentes, como las luchas por el poder cultural (Bourdieu, 1988) o las modas (Lipovetsky, 1990), puesto que los géneros no son categorías neutras y sus constantes transformaciones son el resultado de complejos procesos como los que este estudio pretende desentrañar.

## **1. La consolidación de 12Twelve como principal banda de *post-rock* estatal**

12Twelve se forma en 1998 tras la disolución de Wig, un grupo en el que se encontraban Pantaleón y Roselló, que ya había sido tímidamente asociado al *post-rock* (Llubià, 1997). Esta etiqueta, acuñada en 1994 por Simon Reynolds, había surgido en referencia a una serie de bandas inglesas (Insides, Seefeel, Bark Psychosis, Disco Inferno...) con una concepción vertical y tímbrica de la música, una construcción por capas de elementos repetitivos y un uso del estudio de grabación como un instrumento más (por influencia del *techno* o el *hip-hop*). Poco tardó en aludir a una serie de grupos estadounidenses como Slint, Tortoise, Cul de Sac o Labradford, menos interesados en la experimentación en el estudio o las músicas afroestadounidenses. Un *post-rock* cada vez más próximo al *rock* llevaría a que con el cambio de siglo se generalizase una nueva forma de entender el género, mucho más acotada, por influencia de bandas como Mogwai o Godspeed You! Black Emperor (Chuter, 2015; Leech, 2017). Esta sería la línea seguida por 12Twelve, un grupo tan claramente interesado por estas tendencias que organizaría junto a Camping y Balago el Out

Festival, el primer festival de *post-rock* de España, celebrado en la Sala Apolo en febrero del año 2000 (Feliu, 2001a).

Al año siguiente publican su primer álbum, *Tears, Complaints and Spaces* (BOA, 2001), que les convierte en los principales representantes nacionales del género, en gran medida por haber sido, como ellos mismos reconocen, el segundo grupo en sacar “un disco de *post-rock* instrumental en España” (el primero sería el EP *Marina* [Everlasting, 2001] de La Muñeca de Sal, que pasa más desapercibido por su menor duración) (Feliu, 2001b). Esto les llevó a beneficiarse del capital cultural (Bourdieu, 2000) de pertenecer a un resurgir del género en el que se encontraban GY!BE, Mogwai, Tarentel y otros grupos que sentían menos afines, como Sigur Rós (Pons, 2001, p. 65). Bandas de enorme prestigio entre la crítica de la época (en 2000 y 2001 llegarían a lo más alto de las listas de *Rockdelux*, *Go Mag* y *Mondosonoro*) que permitieron que el debut de 12Twelve, considerado un libro de estilo que no aportaba nada al desarrollo del género (Luna, 2001), llegase al puesto número 6 en la lista de lo mejor del año de *Go Mag*, al 17 en *Rocksound* y al 33 en *Mondosonoro*.

El rasgo más característico de esta nueva concepción del *post-rock* son sus largas formas climáticas, sumamente presentes en el álbum, con cinco de los siete temas (de entre 7 y 13 minutos de duración) respondiendo a este modelo<sup>2</sup>. Estos tienden a comenzar con un patrón en la guitarra eléctrica en limpio, cuyas armonías se mantendrán prácticamente inalteradas hasta el final. Son, por lo general, ideas muy sencillas, que se derivan de las posiciones naturales de la guitarra (cuerdas al aire o acordes que se generan al mover la misma posición a otro traste...), haciendo que las armonías de lo que casi siempre son modos menores o eólicos introduzcan notas extrañas a los acordes de tríada subyacentes:



Ilustración 1: “Zero, Nought, Nothing” (*Tears, Complaints and Spaces*, 0:25-0:37)<sup>3</sup>.

---

2. Los temas más breves, “Seiza” y “Phinocam603”, se alejan de los *crescendi* creando repeticiones de células fijas en el bajo y la batería. Sobre ellas, la guitarra y el sintetizador desarrollan una exploración ruidista semi-improvisada que el grupo asociaría a la psicodelia, el dadaísmo o el surrealismo (Feliu, 2001b).

3. Todas las transcripciones incluidas en este trabajo han sido realizadas por el autor.



Ilustración 2: "Like Everything" (*Tears, Complaints and Spaces*, 0:00-0:20).



Ilustración 3: "#2" (*Tears, Complaints and Spaces*, 0:00-0:15).



Ilustración 4: "Lautstarke" (*Tears, Complaints and Spaces*, 0:21-0:41).

Estos patrones tenderán a repetirse con ligeras variaciones conforme el resto de instrumentos se añaden y la intensidad va en aumento. Casi todos los temas siguen el mismo procedimiento: un creciente aumento en la intensidad y/o el ritmo de superficie de los patrones de batería, una mayor presencia de los sintetizadores con ruidos de diversa índole (producidos con el LFO o el *cutoff*) y el empleo de diferentes pedales de distorsión tanto en el bajo como en la guitarra. Este último instrumento es el que más contribuye a construir los *crescendi*, pasando de los patrones arpegiados en limpio (normalmente acompañados de

abundante *delay*) al rasgueo de los acordes y de ahí a la introducción de la distorsión, primero con los acordes en el grave y posteriormente con melodías tremoladas en el agudo, que suelen ir subiendo de registro hasta llegar al punto cumbre del clímax.

Todo ello es interpretado en vivo en el estudio, con una gran flexibilidad a la hora de tocar (es bastante poco común que la guitarra repita exactamente igual un arpeggio o que la batería mantenga sus patrones completamente idénticos), lo que permite un pequeñísimo margen a la improvisación que no era necesariamente compartido por todos los grupos que llevaban a cabo estas formas climáticas. Así, ya en algunas entrevistas de la época se citaba un interés por el jazz (Feliu, 2001b), si bien es innegable que, salvo por esa flexibilidad interpretativa, es muy difícil asimilar otros elementos al jazz.

Los rasgos estilísticos que se podían ver en este álbum son mantenidos en *Doppler* (Astro, 2002), *split* publicado junto a los bilbaínos Ya Te Digo. Este destaca por una mayor brevedad en los temas y por alejarse del *post-rock* más canónico con otros principios formales (los contrastes bruscos de intensidad de “Reaction de Maillard”) o la construcción de *crescendi* en los que se omite la distorsión (“James P.” y “Scope”). Además de estos matices tímbricos y estructurales, el disco explora nuevas configuraciones rítmicas, como en “Reaction de Maillard”, con ritmos de subdivisión ternaria que empiezan a aproximarse al jazz.

The image shows a musical score for three instruments: Guitarra (Guitar), Bajo (Bass), and Batería (Drums). The score is written in 6/8 time. The guitar part is in the treble clef and features a melodic line with eighth notes and some triplets. The bass part is in the bass clef and features a rhythmic pattern with eighth notes and triplets. The drum part is in the bass clef and features a consistent pattern of eighth notes with triplets.

Ilustración 5: “Reaction de Maillard” (*Doppler*, 2:26 y ss.).

Estos ademanes tímbricos o rítmicos apuntan a un —tímido— alejamiento del *post-rock* tal y como se conocía en el momento, el cual sería llevado aún más lejos en sus siguientes álbumes, coincidiendo con el agotamiento del género.

## 2. *Speritismo* y el declive del *post-rock*

En el año 2002 12Twelve ganan el concurso Villa de Bilbao. Con el premio van a grabar a Chicago con Steve Albini (Nirvana, Pixies, Slint, GY!BE, Neurosis...) su siguiente álbum, *Speritismo* (BOA, 2003). Ser los primeros españoles en grabar con él causa un enorme revuelo, llegando a contar su experiencia en un artículo para *Rockdelux* (Pantaleón, 2003). Este disco consiguió un gran éxito a nivel de crítica, llegando al 3<sup>er</sup> puesto en lo mejor del año de *Go Mag*, el 6<sup>o</sup> en *Rockdelux* (sería el 10<sup>o</sup> para los lectores), el 9<sup>o</sup> en *Mondosonoro* y el 14<sup>o</sup> en *Rocksound*; y es señalado por los miembros del grupo como su mejor álbum (Julià, 2016).

Con *Speritismo* 12Twelve es asociado por primera vez al jazz, en especial sus vertientes más libres, concibiéndose como una especie de híbrido entre este y el *post-rock*. Así, se califica al álbum como "*post-rock jazz*" (Casas, 2003, p. 44), se habla de un *post-rock* de escuela Mogwai adornado "con arreglos *jazzy*" (Arenas, 2004, p. 20), de un alejamiento de las sonoridades "preconcebidas de subida y bajada" por medio de un discurso con "aromas *free jazz*" (Broc, 2003, p. 38) y de un "tono más cinematográfico y retro" que cabalga "por el *free-jazz*, el *post-rock*, el *stoner*, la psicodelia, el ambientalismo o el ruido" (Pérez, 2004, p. 36). Incluso, ir a grabar a Chicago les lleva a ser vinculados con la escena de jazz de esa ciudad, citándose parecidos con "*jazzmen* de Chicago (Ken Vandermark, Rob Mazurek, Chad Taylor)" relacionados con la Chicago Underground Orchestra (Casas, 2003, p. 44) y diciéndose en el propio texto promocional que hay "mucho del Chicago de todos los tiempos, desde Art Ensemble of Chicago hasta Slint" (BOA, 2003, p. 57); implicando una capacidad de conectar el jazz de vanguardia con el *post-rock* que se había grabado en dicha ciudad.

El acercamiento a la improvisación del grupo y algunos pasajes de discos previos mostraban que este interés por el jazz no era nuevo. Aun así, como ellos mismos reconocen, aunque llevasen tiempo escuchando jazz de finales de los 60 y principios de los 70, esas influencias sólo se plasmaban en la batería, que terminaba bastante encorsetada por las distorsiones de los *crescendi*. Por ello, consideran que su primer acercamiento de verdad al jazz llegaría con la versión del tema de la película *Emmanuelle* que realizan con Suzette de Les Très Bien Ensemble en 2002, en la que introducen el instrumento que diferenciaría *Speritismo* de los anteriores discos: el saxofón, tocado por Jens Neumaier (Broc, 2003).

Aunque el *free jazz* se entendiese como el principal elemento novedoso, escuchando el primer tema, "Leroy", es fácil percatarse de que en *Speritismo* coexisten referentes estilísticos muy dispares. Este comienza con un *sample* lanzado en directo por DJ2D2 que se corta abruptamente con la entrada del bajo y la batería con

un *vamp* en ritmo ternario con hemiolia, de claro fraseo jazzístico, sobre el que la guitarra y el saxofón entran alternando dos acordes paralelos. Estos acordes eventualmente serán rasgueados con síncopas próximas al *funk* (en ningún momento la guitarra se distorsiona), dando paso, alrededor del minuto 1:50, a una improvisación del saxofón en la que se introducen elementos cercanos al *free jazz*, con un sonido parecido al de John Zorn, dada la preferencia por los ruidos sobreagudos frente a cualquier tipo de melodía.

Este tipo de improvisación aparecerá con gran preeminencia en los otros dos temas en los que se incluye el saxofón, “Musique Primitive” y “Alcatraz”. El primero de estos comienza con una serie de *drones* a los que se les añaden en la segunda mitad del tema (2:42 y ss.) la batería y el saxofón con figuraciones improvisadas que poco a poco desfiguran lo que inicialmente era una pentatónica de sol menor acompañada de un pulso constante en los platillos.

Frente a este tema, bastante alejado del *post-rock*, “Alcatraz”, con el que cierra el álbum, supone el híbrido más claro entre las formas climáticas que caracterizaban al grupo y estas influencias del *free jazz*. Donde más claramente se puede apreciar esto es en la sección que lo inicia, en la que una serie de notas (fa#-la-si) tremoladas por la guitarra como en los clímax del *post-rock* sirve de base para la entrada del saxofón y la batería con motivos improvisados. Esta sección se repetirá hacia la mitad del tema (4:22-5:30), separando abruptamente sus partes en limpio del clímax distorsionado final. Esta irrupción abrupta del *free jazz* en medio de un *crescendo* es bastante indicativa de cómo ciertos elementos del jazz resultaban incompatibles con la práctica previa del grupo. En este mismo tema se aprecia otro ejemplo de ello cuando las armonías extendidas influidas por el jazz de la parte en limpio —Dm6-C7-Fm7-E7-Am7... (2:20 y ss.)— se ven simplificadas al reaparecer en el clímax.

Aunque otros temas del álbum (“Hanashi”, “Sete mil veces”, “Gyara”) no se acerquen tanto al *free jazz*, sí se muestran muy dialogantes con referencias externas al *post-rock*, con cierto interés por los ritmos no binarios (“Sete mil veces” tiene un ritmo quinario) y un marcado *swing feel* en la batería. En estos el bajo tiende a centrarse en *vamps* más o menos constantes mientras el sintetizador enriquece el entramado tímbrico con ruidos o notas repetitivas y la guitarra explora acordes paralelos o diseños melódicos en limpio, construyendo pequeños *crescendi* por medio del uso de diferentes efectos<sup>4</sup>. Estas tendencias también se

---

4. Para este disco Pantaleón reconoce emplear 11 pedales: cuatro *delays* (Boss DD-3 cuando toca con distorsión, Line 6 por el *looper* y dos analógicos, un Memory Man y un Musicson), un Big Muff, un trémolo de Boss, un *flanger* de Morley, el *wah* Crybaby, un *phaser* MXR, un *overdrive* Marshall y el Micro Synth de Electro Harmonix (Luquero, 2003).

aprecian en el tema restante, "Belmondo", el único junto a "Alcatraz" en el que se construye un clímax altamente distorsionado (4:33 y ss.), que tiene la particularidad de cambiar abruptamente de ritmo y *tempo*, acercándose al *noise rock*. Esto, junto al inicio fuertemente influido por el *hip-hop*, lo convierten en un anómalo tema a nivel rítmico al apartarse del fraseo jazzístico que impera en casi todo el disco.

Este alejamiento del *post-rock* por parte del grupo coincide con los primeros indicios de agotamiento del género para la prensa española, tal y como se puede apreciar en la retrospectiva del año 2003 de *Rockdelux*, en la que no se tiene claro si el decepcionante disco de Mogwai o los aburridos directos de GY!BE y Explosions in the Sky son signo de una "crisis momentánea o [...] el primer indicativo de defunción" del *post-rock* (Saavedra, 2004, p. 73). Esta sensación de hartazgo ya se veía en algunas de las críticas de *Speritismo*, donde se llega a afirmar que este no llega a obra maestra por "el consabido reencuentro con la subida-bajada" (Feliu, 2003, p. 94), implicando que la distinción que dos años antes aportaba ser parte del género se había desvanecido.

Lo interesante del rechazo de la prensa es que no sólo se ve correspondido con el alejamiento de 12Twelve, sino con el de la mayoría de los grupos nacionales que se habían vinculado al *post-rock* (Suárez y Luis, 2004). Esto es muy fácilmente explicable bajo la idea de paralaje (Zizek, 2006), puesto que al igual que en función del ángulo desde el que miremos una estrella interpretamos de diferente manera su trayectoria, los grupos que a principios de siglo se vieron como parte de la misma constelación que el *post-rock* extranjero siguieron su evolución musical mientras el género se estandarizaba. Porque tanto 12Twelve como Balago o Camping empezaron haciendo *post-rock* porque era el tipo de *rock* independiente de moda en aquel momento (Àbalos, 2006). Y como todas las modas, su seducción es tan poderosa como su efimeridad (Lipovetsky, 1990), lo que explica por qué cuando el género empieza su retroceso estos grupos ya estaban incorporando influencias que les alejaban de él.

Que el mismo jazz que se utiliza para señalar el distanciamiento de 12Twelve del género hubiera contribuido a construir la identidad de grupos tan importantes para el *post-rock* de los 90 como Tortoise (Holt, 2007) nos muestra cómo este había pasado de ser un género atrapatodo y cambiante a convertirse en una categoría cerrada muy próxima al *rock* convencional. Y al final, que la etiqueta hubiese estado en constante transformación desde sus inicios produciría una compleja relación de paralaje entre aquellos que sentían que el *post-rock* debía —y podía— estar en constante cambio y aquellos que lo concebían como un conjunto de rasgos estilísticos inamovibles. Rasgos de los que prácticamente se desprende 12Twelve en el que sería su último álbum, *L'Univers*.



### 3. *L'Univers* y la insistencia en el *free jazz*

*L'Univers* (Acuarela, 2006) fue el disco de 12Twelve mejor valorado por la crítica en su momento (2º puesto en *Rockdelux* —que les coloca en la portada de marzo de 2006—, 5º en *Go Mag* y 6º en *Mondosonoro*), en gran parte por su marcado alejamiento del *post-rock*, con temas más concisos (de 16, tan solo 4 duran más de 3 minutos y medio) que se acercan cada vez más al (*free*) *jazz*, las vanguardias, la música de cine o la música latina.

Lo que más destaca del álbum es su énfasis en los timbres asociables al jazz, con una mayor presencia del saxofón (que aparece en casi todos los temas) y la sustitución del bajo eléctrico por un contrabajo. Además, también se pueden apreciar cambios en el teclado, que, aunque en ciertos puntos siga manteniendo un enfoque más tímbrico, toma un carácter más armónico-melódico en temas como "Intonarumori".

Siguiendo la línea iniciada en *Speritismo*, el álbum se aleja deliberadamente de cualquier tipo de distorsión, desapareciendo ésta completamente del bajo (por el cambio a un instrumento acústico) y empleándose en la guitarra para hacer tan solo pequeños diseños melódicos con un ligero *fuzz*, como en "Professor Ali" (2:55-4:07) o "Ciencia para todos los públicos" (1:53-2:28). Esto hace que aunque algunos elementos de la tímbrica del *post-rock* sigan apareciendo (los trémolos en "Com senyors" o "3001", por ejemplo), desaparezcan totalmente esas "barreras sónicas de *fuzz*" de sus primeros discos (Alfonso, 2006, p. 25) y se reconduzca el interés por el ruido a un sentido más puro de este, que se aprecia en "R2 Chapa", "9e 4o" y "Ruidos pour ondes Martinot et orchestra", temas cercanos a la improvisación no idiomática que el grupo llega a vincular con Derek Bailey.

A nivel rítmico, la batería toma un carácter marcadamente jazzístico, con un abundante uso de los platillos y, en general, gran flexibilidad en el fraseo; pero como ocurría en *Speritismo*, solo se acerca al *free jazz* en temas y pasajes concretos. Así, el propio Roselló reconocía que una de sus influencias más importantes a la hora de tocar era Elvin Jones (Alfonso, 2006), implicando con ello un mayor interés por el tipo de acompañamientos del Coltrane previo al *free jazz*<sup>5</sup>.

En el plano armónico, Pantaleón consideraba que este disco abría nuevos caminos al explorar por primera vez "acordes mayores" (Alfonso, 2006, p. 24). Aunque esto no sea del todo cierto (en los modos menores del primer álbum ya se emplea-

---

5. Si comparamos ciertos ademanes de Roselló con la forma de tocar de Jones (Elmes, 2005) podremos encontrar similitudes, como la preeminencia que ambos le dan a la percusión frente al resto de los instrumentos o el empleo de toda la batería en función del fraseo de los platillos.

ban acordes mayores), lo que sí que es palpable es que, aunque la armonía se siga derivando, en la mayoría de los casos, de posiciones paralelas en los trastes de la guitarra, ciertas configuraciones rítmico-armónicas y el mayor interés por sonoridades mayores produce resultados diferentes a los anteriores álbumes.

Ilustración 6: "Mr Gesu" (*L'Univers*, 0:23-0:29).

Ilustración 7: "Yotuel" (*L'Univers*, 0:22-0:26).

Los cambios a nivel tímbrico, armónico y estructural condicionaron una nueva concepción de los temas a nivel melódico. El acercamiento de 12Twelve a la melodía había sido bastante limitado hasta el momento, fundamentando sus canciones en una construcción eminentemente tímbrica y armónica. En *L'Univers* cambia radicalmente esa dinámica, predominando, según Neumaier, un acercamiento "más melódico y quizás *naïf*" que no renuncia a la experimentación (Julià, 2016, p. 71). Esta dualidad se aprecia en el modo en el que el uso ruidista del saxofón o la guitarra coexiste con destacados diseños melódicos en ambos instrumentos.

Estas melodías serían vistas como "mediterráneas en cuanto a calidez" (Alfonso, 2006, p. 24), implicando una conexión con el *rock laietano* barcelonés de los 70 con la que el grupo estaba parcialmente de acuerdo. Así, reconocen estar influidos por el jazz progresivo —aunque rechacen en todo momento el virtuosismo—, pero consideran que su música tiene un toque más latino, africano o afrolatino. Este influjo afrolatino es bastante apreciable en ciertos timbres, configuraciones rítmicas (como la hemiolia de "Il monstro" o "3001") o el uso de *samples* al inicio de algunas de las canciones, como el fragmento de *Scarface* en *spanglish* de "Yotuel" o el de "Gitanita", en portugués brasileño.

Aunque el típico tema del grupo en este álbum (sin contar los más improvisados o los lentos, como "La modelo", "Gitanita" o "Intonarumori") tienda a tener una estructura más o menos parecida —*vamps* sobre los que el saxofón y, ocasionalmente, la guitarra desarrollan una serie de procesos melódico-improvisatorios— en algunos puntos aparecen elementos que se podrían asociar al *post-rock* a nivel estructural, como la segunda mitad de "La habitación de Albert" (1:57 y ss.), en la que se aprecia cierta construcción climática en la manera en la que los instrumentos se suceden, muy sutil en comparación con los grandes *crescendi* de *Tears, Complaints and Spaces*, de los cuales no queda rastro alguno.

Las influencias contenidas en este álbum son tremendamente amplias (reconocen beber de la *blaxploitation*, Ligeti, Pierre Henry o Mancini), pero el interés de la prensa, en términos discursivos, seguía puesto en el jazz, especialmente el *free jazz* y otras vertientes de los 60 y 70. El propio grupo contribuyó a construir esta imagen al incluir un homenaje a "Freedom" de Mingus en el *track* oculto del álbum o poner de fondo *Skies of America* de Ornette Coleman y un álbum de la etapa eléctrica de Miles Davis mientras realizaban una entrevista (Ábalos, 2006). Esto les llevó a ser conectados con Alice y John Coltrane, Miles Davis, Sun Ra, Art Ensemble of Chicago, Pharoah Sanders, Cecil Taylor (Feliu, 2006); a hablarse de un "*post-jazz* noctámbulo" emparentado con Lounge Lizards (Farrés, 2006, p. 16); de un *post-rock* que "vira hacia un *free jazz* de consecuencias insospechadas" (Pujol, 2008, p. 21) o de que su música es un "tótem de *jazz* y *free post-rock*" (Pujol, 2009, p. 74).

Aunque no fuera la única tendencia incorporada por el grupo, el *free jazz* se convirtió en un elemento de distinción en el sentido más bourdiano del término, utilizándose para señalar de la forma más simplificada posible el modo en el que 12Twelve se alejaban del *post-rock*. Porque si el *post-rock* propugna una música diatónica, de ritmo regular cuaternario, con instrumentos y estructuras musicales muy definidas, el *free jazz* se aleja de cualquier noción musical preconcebida, utilizando instrumentos e influencias de muy diversa procedencia para realizar improvisaciones colectivas altamente polirrítmicas y próximas a la pantolanidad (Carles y Comolli, 2015).

Pero, aunque el *free jazz* y el *post-rock* parezcan claramente antagónicos, ambos comparten un énfasis en el timbre y las intensidades que 12Twelve incorpora dentro de una música ecléctica pero imposible de concebir sin estas dos tendencias. Así, aunque su interés por los *vamps* les sitúen próximos al *jazz-rock* de los años 70 y el *funk*, ciertos ademanes les acercan a la música latina o sus patrones de batería reciban una fuerte influencia del *post-bop*; el *free jazz* siempre aparece enfatizado cuando se habla de 12Twelve. Esto se debe en gran medida a que bajo dicho término se congregan la distinción cultural del jazz y las vanguardias —siguiendo una línea iniciada por determinados autores a principios de los 60 (Anderson, 2012, pp. 63 y ss.)— que la crítica emplea para resaltar cómo el grupo continuaba siendo experimental, innovador y relevante ante el declive del *post-rock*.

## Conclusiones

En este artículo hemos analizado cómo 12Twelve dejaron de ser los principales exponentes del *post-rock* nacional al incorporar la influencia de otros géneros musicales conforme avanzaba su carrera, entre los que sobresalieron ciertas formas de jazz de los 60 y 70. Pero a pesar de estos acercamientos, 12Twelve, al igual que Tortoise (Holt, 2007, p. 128), no dejaron de ser en ningún momento un grupo de *rock*, con o sin prefijo post—. Los orígenes dentro del *post-rock* del grupo condicionarán en todo momento el acercamiento a nuevas tendencias, ya sea manteniendo el interés por los contrastes dinámicos, reconvirtiendo las repeticiones de patrones en *vamps* que articulan los temas o poniendo al timbre por encima de otros aspectos. Esto último se aprecia en multitud de actitudes, desde el uso de acordes que se derivan de la afinación de la guitarra al hecho de que los pedales de efectos o los ruidos del sintetizador no desaparezcan en ningún momento. E incluso, la propia improvisación del saxofón, tan próxima al *free jazz*, no se podría entender fuera de este *rock* experimental, ya que el rechazo al virtuosismo y su empleo como un productor de timbres nos aleja de la concepción más técnica que domina en el jazz para adentrarnos en una visión tecnológica que se entiende mejor dentro de la trayectoria de un grupo como 12Twelve.

Las asociaciones del grupo a términos como *post-rock* o *free jazz* se insertan en un claro proceso de instrumentalización de los géneros musicales por parte de la prensa en el que el valor absoluto de una categoría trasciende la descripción de elementos musicales y extramusicales. En manos de los críticos estos términos están llenos de connotaciones que confieren un determinado capital cultural a la música a la que aluden y sus atributos positivos y negativos se resignifican de acuerdo al flujo de las modas. Esto hizo que la proximidad del primer disco del grupo al *post-rock* fuera encubrada por la crítica sin atender a su originalidad, simplemente porque el género estaba de moda. Con ello no sólo se buscaba legitimar al grupo sino a los propios periodistas por su puesta en valor de la escena nacional y, en general, del *post-rock* como una música con un capital cultural elevado.

Este capital cultural se reevaluaría fruto de un proceso en el que confluyen el carácter marcadamente efímero de las modas con una serie de grupos que van incorporando nuevas influencias conforme avanza su carrera. Influencias que, como el jazz, habían sido parte fundamental del género en los 90, pero que ahora eran utilizadas por la crítica como auténticos signos de distinción, señalando con ellas el camino a seguir ante un *post-rock* cada vez más predecible que una prensa ávida de novedades efímeras había propiciado primero y repudiado después

En este contexto se inserta el interés de la prensa por el *free jazz* a la hora de hablar de 12Twelve. Ya que el énfasis en esta etiqueta trasciende la mera descripción estilística, pretendiendo resaltarse con ella cómo el grupo había pasado a desarrollar aquello que para la crítica le faltaba al *post-rock* a nivel musical y conceptual. Porque al final, las categorías musicales no son más que simplificaciones de una realidad siempre cambiante y heterogénea y a veces nos dicen más de los agentes que las pronuncian que del mundo musical al que refieren.

## Referencias

- Àbalos, O. (2006). 12Twelve. Autoexploración. *Go Mag*, 65, 16-17.
- Alfonso, A. de (2006). 12Twelve. Nuevo cuarteto catártico. *Rockdelux*, 238, 24-27.
- Anderson, I. (2012). *This is Our Music: Free Jazz, the Sixties, and American Culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Arenas, M. (2004). Tendencias FMI4. *Mondosonoro. Edició Catalunya*, 105, 20.
- BOA (2003). 12Twelve / Speritismo. *Go Mag*, 38, 57.
- Bourdieu, P. (1988). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, P. (2000). Las formas del capital. Capital económico, capital cultural y capital social. En *Poder, derecho y clases sociales* (pp. 131-164). Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Broc, D. (2003). 12Twelve. All that jazz. *Go Mag*, 37, 38.

- Carles, P. y Comolli, J.L. (2015). *Free Jazz Black Power*. Jackson: University Press of Mississippi (1971).
- Casas, Q. (2003). 12Twelve. Speritismo. *Rockdelux*, 212, 44.
- Chuter, J. (2015). *Storm, Static, Sleep. A Pathway Through Post-Rock*. Londres: Function Books.
- Elmes, B.W. (2005). *Elvin Jones: Defining His Essential Contributions to Jazz* (Tesina de máster). Toronto: York University.
- Farrés, E. (2006). 12Twelve. *Rockdelux*, 241, 16.
- Feliu, F. (2001a). 12Twelve abren nuevos caminos para el post-rock espacial. *Mondosonoro. Edició Catalunya*, 72, 10.
- Feliu, F. (2001b). 12Twelve. Doce y acción. *Mondosonoro*, 78, 7. Recuperado de <https://www.mondosonoro.com/entrevistas/doce-y-accion/>
- Feliu, F. (2003). 12Twelve. Speritismo. *Rocksound*, 67, 94.
- Feliu, F. (2006). 12Twelve, maestros del free rock. *Mondosonoro*, 126, 48.
- Holt, F. (2007). *Genre in Popular Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Julià, I. (2016). 12Twelve. Cantidad, hoy más que nunca, no quiere decir calidad. *Ruta* 66, 335, 68-71.
- Leech, J. (2017). *Fearless: The Making of Post-Rock*. Londres: Jawbone.
- Lipovetsky, G. (1990). *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama.
- Llubià, R. (1997). Finalistas del Concurso de Maquetas de RDL 97. *Rockdelux*, 144, 17.
- Luna, J.S. (2001). 12Twelve. Tears, Complaints and Spaces. *Mondosonoro*, 76, 50.
- Luquero, C. (2003). Así como suena. Jaime L. Pantaleón (12Twelve). *Mondosonoro*, 95, 15.
- Pantaleón, J. L. (2003). 12Twelve. Diez días en el motor de Steve Albini. *Rockdelux*, 210, 76.
- Pérez, C. (2004). 12Twelve. La casa de los espíritus. *Rocksound*, 69, 36.
- Pons, J. (2001). Informe Core. 12Twelve. Paciencia. *Rockdelux*, 185, 65.
- Pujol, R. (2008). Agenda Festivales. Primavera Club. *Rockdelux*, 268, 21.
- Pujol, R. (2009). Primavera Club. El festival de referencia del invierno. *Rockdelux*, 269, 74.
- Saavedra, D. (2004). Los malditos y el eterno reciclaje. *Rockdelux*, 214, 72-74.
- Suárez, P. y Luis, M. (2004). Balago. El segon pis. *Muzikalia*. Recuperado de <http://muzikalia.com/balago-el-segon-pis-foehn-records>
- Zizek, S. (2006). *The Parallax View*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Fecha de envío: 5/02/2019

Fecha de revisión: 7/03/2019

Fecha de aceptación: 13/03/2019