

ESCULPIENDO MILAGROS

Año 6 • \$ 5.00 • BS.AS • ARGENTINA • INVIERNO DE 1998

Nº 14

CHILE \$ 1.800 • URUGUAY \$ 40 • PARAGUAY G 9.000

- **Informe Doo-Wop**
- **¿Existe el Post -Rock?**
- **Jim O'Rourke**
- **Música Contemporánea**
- Nueva Música Británica
- Progresiva Italiana
- Rock Japonés

CHRIS

CUTLER



Donde los discos suenan mejor

• Alternativa • Brit-Pop • Trip-Hop • Funk • Soul • Hip-Hop •
• Lounge • Acid Jazz • Jazz for Rookies • Neo-Surf • Gothic •
• Industrial • Trance • House • Ambient • Drum'N'Bass • ...y más...

AV. SANTA FE 1670 • SUBSUELO • LOC. 9 • GALERIA BOND STREET
(1060) BUENOS AIRES, ARGENTINA • TEL. / FAX (54-1) 811 - 0060

EDITORIAL

■■■ Volvimos después de un receso de poco más de un año. Razones del mismo, las frecuentes en un país como el nuestro: dificultades financieras. Algunas obsesiones carecen de justificativos racionales y *Esculpiendo Milagros* forma parte de este círculo vicioso, terco para algunos e inútil para muchos. No para nosotros. Resulta un poco cursi basar el argumento del regreso en un amor por la música que roza el fanatismo. Pero más pedante sería predicar de la revista una necesidad que apenas concierne a sus hacedores y a un puñado de lectores fieles, que soportan con estoicismo su falta de periodicidad y esa desorganización que, a estas alturas, parece adherida a EM como un sello fastidioso. Por enésima vez nos proponemos superar estas dificultades. Pero no sólo con buenas intenciones se asegura la supervivencia de un proyecto autónomo como el nuestro. La infraestructura es ínfima; el dinero, escaso; y el contexto argentino tampoco acompaña.

Por eso no dudamos a la hora -ahora- de pedir ayuda. Nuestra ferviente imaginación siguió funcionando hasta el cansancio y nos llevó a proponer una forma alternativa - e inédita por estos lares- de financiamiento: la suscripción. 500 suscriptores asegurarían la salida de *Esculpiendo Milagros*

durante un año (cuatro números). Contamos con más de 100 y pedimos encarecidamente a todos aquellos que sientan alguna inexplicable simpatía por esta delirante idea que se suscriban. Para tentarlos, hemos articulado un par de estrategias persuasivas. La primera, bajar todo lo posible el costo de dicha suscripción. 20\$ más gastos de envío los harán acreedores a cuatro flamantes ejemplares. La segunda, la inclusión en la oferta de un CD de los rosarinos Sumergido, neopsicodelia que trastoca muchos de los lugares comunes de un rock nacional tan venerable como osificado.

Fieles a cierta voluntad radicalizada, y habida cuenta de que las revistas existentes no quieren darse por enteradas de lo que ocurre en la música actual, decidimos enfocar gran parte del presente número en torno a las últimas permutaciones del rock de fines del milenio. En general, a nosotros no nos cierran las cuentas. Pero a las revistas argentinas lo que no parece cerrarles es la contabilidad de las décadas. Todas andan confundidas en algún lugar espúreo de los '80. Creen que U2 factura los sonidos del futuro o que Mick Jagger y Charly García todavía merecen ser tomados en serio. Allá ellos.

Nosotros abrimos el juego para ofrecerle al lector algunos datos que le permitan reflexionar sobre la música que se viene. Y si se trata de pensar todo aquello que rodea a los sonidos, nadie mejor que Chris Cutler -ideólogo de RIO, responsable del sello independiente Recommended y coprotagonista de algunas bandas realmente notables-. La tapa de este número es a la vez un homenaje a su impecable trayectoria y una declaración de principios en favor de la autonomía, asunto en el que Cutler ha sabido señalar el camino.

El dossier sobre post rock americano ocupa buena parte de la revista y, junto con el informe sobre el panorama reciente ►

del Reino Unido, guiarán al lector por el frondoso laberinto del rock clase '98. ¿Por qué esperar diez años hasta que el resto de las publicaciones se digne prestarles una superficial atención?

Para terminar, quisiéramos anticiparnos a unas cuantas críticas -tanto las bienintencionadas como las constructivas- de la única manera que consideramos válida: redoblando esfuerzos y aportando contraejemplos.

La primera sostiene que somos una revista elitista. La existencia misma de *Esculpiendo Milagros* constituye prueba suficiente de nuestra voluntad por democratizar la información y de nuestro desprecio por cualquier forma de aristocratism. No acumulamos CDs para guardarlos bajo la cama. Los convertimos en letra impresa, restándole horas al sueño y dilapidando nuestros magros salarios en este proyecto, carente de cualquier recompensa monetaria. Aportamos lo nuestro para que la información circule. Sería injusto acusarnos del desinterés generalizado, la ausencia de programas de radio, la poca demanda de esta música en las disquerías de importación o la estupidez de MTV. Quienes nos abruman con la sanata del elitismo querían recortar la música a la medida de los intereses de las multinacionales discográficas. Pero ustedes y nosotros sabemos que, por suerte, el mundo es mucho más amplio.

La segunda insinúa que sólo podemos ofrecer información.

Pero deténganse en notas como la referente al estado actual de la música contemporánea, las de post-rock y rock británico o la de doo-wop y descubrirán la forma del ensayo, género olvidado en la crítica nacional. La ceguera de nuestros detractores preferiría el chiste fácil. Nosotros, en cambio, que los lectores tomaran la posta y participaran del debate. El correo está abierto para todos aquellos que tengan algo que decir.

La última, mucho más justa, señala una tendencia -frecuente en EM- a considerar la música bajo la apariencia autónoma de la estética. Observarán en éste y posteriores números mayor atención a los entornos sociales, históricos y culturales en que el rock y cía. tienen lugar.

Por último, queremos agradecer a aquellos que, durante estos seis años han seguido con nosotros al pie del cañón: la paciencia de los lectores, el apoyo de los anunciantes, la perseverancia de los colaboradores y la locura generalizada de todos ellos, dispuestos a sostener un proyecto cuya gratificación no llega bajo los envases convencionales: ni fama, ni dinero, ni poder, ni popularidad. Pero hemos obtenido algo aún mejor, un extenso círculo de amigos que no para de crecer. En persona o por correspondencia, en el país o en el exterior, fanáticos de todas partes nos han demostrado su solidaridad. Basta con esto para justificar nuestro regreso ■

Norberto Cambiasso

SUSCRIBITE A ESCULPIENDO MILAGROS

La única revista argentina de la que habla el resto del mundo.

Por 4 números \$ 20

Incluye tarifa correo

Con tu suscripción te regalamos un CD de los rosarinos Sumergido

**Solicito suscripción del número _____
al número _____**

Nombre y apellido _____

Calle _____

Número _____

Ciudad _____

País _____

Teléfono _____

C.P. _____

FORMA DE PAGO

☐ Cheque (A nombre de Norberto Fabián Cambiasso) Número: _____ Banco _____

☐ Depósito (en caja de ahorro Nro 549007/1 Banco Mercantil), Número _____

☐ Giro Postal (A nombre de Norberto Fabián Cambiasso, DNI 17.749.545) Número _____

☐ Efectivo _____

Remitir talón o fotocopia del mismo más cheque, Giro postal, talón de depósito o efectivo a **Casilla de Correo 2023 (1000) Correo Central Bs.As.**

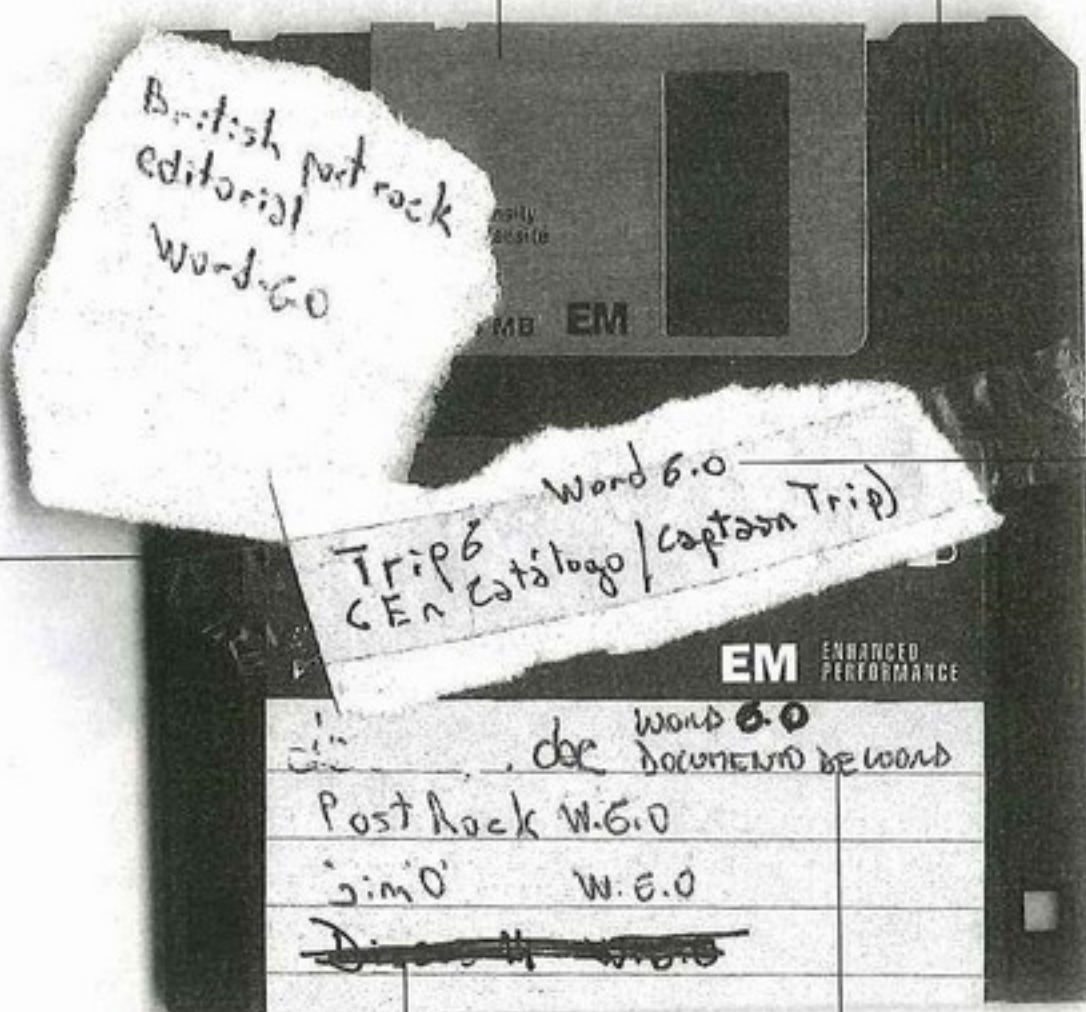
SUMARIO

P A G I N A 4 Reportaje a Chris Cutler • Una política de los medios



Informe Doo- Wop

• Toca esos oldies,
Mr Dee Jay



P A G I N A 18

Nuevas Músicas

• Variaciones
impertinentes contra
formalismos
estrechos

20 P A G I N A

Dossier Post-Rock

• Estrategias oblicuas
para una música de los '90

P A G I N A 8

Jim O'Rourke

• El cuestionamiento y la exigencia

• 30 Discos • 38 En Catálogo • 44 Publicaciones •

• Hacen

Esculpiendo Milagros

Marcelo Aguirre • Pablo

Azcoaga • Norberto Cambiasso

• Daniel Varela

• Escriben en

este número • Alfredo

Grieco y Bavio • Pablo Strozza •

• Arte y Diagramación •

Pump Estudio de Diseño

• Foto de Tapa • Lorena Fariña

• Impresión • Graffit Callao 569

3er. piso 373.2876/77

• Distribución

Motorsico Salta 921 P.B "e"

Se autoriza la reproducción parcial de

las notas siempre y cuando

se cite la fuente.

• Redacción

• Perón 4227 13 F (1199)

Tel 865.1602 Fax: 953-2687 Bs As

Argentina • eemm@Klett.filo.uba.ar

• Correspondencia

Casilla de correo 2023 (1000)

Correo Central

Bs.As., Argentina

STAFF

■■■ Chris Cutler arribó a Buenos Aires durante octubre del año pasado, en el contexto del ciclo *Experimenta* para una presentación junto a Fred Frith y Jon Rose. Fue la excusa perfecta para mantener una larga charla con uno de los músicos más concientes de su propia práctica artística. No es espacio adecuado para describir el extenso recorrido de Cutler por los territorios sonoros más disímiles de las últimas tres décadas. Lo haremos en alguna otra ocasión. Aquí simplemente mencionamos unos pocos hitos de ese derrotero: su participación en bandas como Henry Cow, Art Bears, Aksak Maboul, Cassiber, Pere Ubu, News from Babel, EC Nudes, o su grupo más reciente, del que habla en esta entrevista, P53. Colaboraciones con los italianos LA 1919 y NORMA, sus improvisaciones con Fred Frith y otro interminable cortejo de proyectos. Esta hiperactividad ha redituado también en la organización de *Rock in Opposition* hacia 1978, que comenzó siendo un colectivo que abarcaba unos pocos grupos y terminó por identificar toda una tendencia de la música actual. Dirige el sello independiente Recommended Records y su faceta teórica se halla representada en la revista *Unfiled* y en un libro denominado *File Under Popular* (1985).

CHRIS CUTLER

UNA POLÍTICA DE LOS MEDIOS

■■■ **Hablás de la relación entre música progresiva y política progresista en tu libro *File Under Popular*. Me parece que tu concepto de progreso presupone el desarrollo de fuerzas productivas a la luz de la tecnología, ¿es así?**

Chris Cutler: Escribí ese libro hace mucho tiempo. No podría decir que creo en el progreso de hecho, dudo que sea un concepto útil. Cuando lo escribí había un gran debate -por eso lo escribí- sobre música folk progresiva y política progresista. Escribir mala música folk, o de cualquier otro estilo, con letras políticas no era ni práctico, ni útil, ni siquiera interesante. La ortodoxia política en Occidente se basa en la idea de que escribes en forma sencilla, para que la gente simple pueda comprenderte, porque creen que la gente es simple, o sea que tienes que hablar como si le explicarás a un retrasado. A mí esta idea me desagradaba profundamente, creo que es un concepto arrogante. Por eso decía que vivíamos una era con estos fantásticos instrumentos, la guitarra eléctrica, el piano eléctrico. Y que todo lo que podía utilizarse para explorar y hacer cosas nuevas era progresivo. Creo que el medio en sí mismo es democrático. Creí con una colección de discos que eran de mi comunidad, aprendía de quienquiera que viviese en mi misma ciudad, no tuve que ir a un colegio de música. Simplemente iba a la disquería y allí podía escuchar de todo. Todo era accesible, todos los discos eran iguales, negros. No necesitaba vivir en la capital, o ir a la ópera. Nada nos intimidaba, experimentábamos. Usábamos distintas técnicas, nos gustaba el free jazz. Entonces nos decíamos: -"No importa, podemos hacer esto también". El lenguaje musical se desarrolló mucho, esta comunidad que se iba creando se comunicaba entre sí. De hecho, el sentido último de un ob-

jeto fijo es que puede transportarse. O sea, el CD puede llegar hasta la Argentina y un CD hecho aquí puede de la misma manera llegar a Londres. No va en una sola dirección, sino que va y viene. Y eso conecta a la gente entre sí, acorta las distancias y también los tiempos. No tienes que tener una educación especial, ni mucho dinero, ni vivir en el lugar apropiado. Todo esto para mí puede considerarse progresivo.

■■■ **El concepto de que la tecnología es neutral depende siempre del uso del objeto. Hay usos progresistas y no progresistas de la tecnología**

Chris Cutler: Sí, aunque nada es neutral. No se trata solamente del "uso", porque todo sistema es un sistema evolutivo y cada sistema es una ecología, una cultura musical. Algunas criaturas se adaptan mejor que otras para sobrevivir en esa ecología. La tecnología de grabación, creo yo hoy, tiene predisposiciones definidas, tiende hacia la unificación de las funciones de la composición y la interpretación. De la misma manera que la notación musical tiende a la separación de las funciones compositivas e interpretativas. Se pueden ver en la historia de la grabación de los últimos 30 años los tipos de música que algunos grupos derivan del medio en sí mismo. Es evidente que muchos de esos grupos son organizaciones comerciales, pertenecen al mundo socio-político del comercio. Es por eso que la industria musical es una gran máquina monolítica de lavado de cerebros. Ese es uno de los aspectos de la comunicación de masas. Y en este sentido se puede pensar que de eso se trata la tecnología, su parte negativa, darle a la gente siempre más de lo mismo, hacer que malgasten su dinero.

Pero la misma tecnología también ayuda a gente como nosotros. A mí no me pueden callar, puedo hacer un disco, distribuirlo, la gente lo escuchará. Esto es algo bastante novedoso; treinta años atrás tenías que tener una compañía grabadora para hacerlo. Así que las cosas han cambiado mucho, incluso últimamente. Depende del lugar desde el cual se hable, hay aspectos que podrían calificarse de negativos o positivos. Se podría decir que el aspecto comercial de este negocio es negativo. O que el hecho de que los independientes como nosotros hagan discos y los distribuyan y puedan vivir de ello es positivo. Pero dentro de este rango, la tecnología puede parecer neutral. Aunque no del todo; en ciertos aspectos puede funcionar bien. En la música comercial y el pop va bien, y en cosas como el reggae, otro tanto. Y le va bien porque de hecho utiliza la política de los medios en forma interesante. A mí me gustaría saber qué pasará de acá a cincuenta años, qué será lo interesante y lo que le gustará a la gente. Pienso que dentro de 30 años algunas cosas que están entre los hits más escuchados ya no figurarán. Pero algunas de las cosas que fueron producidas dentro de este círculo todavía estarán allí. La gente dirá aún que Captain Beefheart era un genio. Y algunas cosas que fueron hits en su momento, serán tan sólo una nota sociológica al pie. Los hijos nos demuestran esto. Músicos como Captain Beefheart, Sun-Ra, Ornette Coleman influyen a gente como nosotros. Lo que ellos hicieron se continúa y sobrevive. Esa música tiene una marca distintiva. Creo que en términos evolutivos somos una especie robusta, nos adaptamos al medio de grabación, lo entendemos en una forma en que los músicos comerciales de hoy no son capaces de hacerlo. La música que ellos escriben no sobrevivirá porque, bueno, simplemente hay que escucharla. Ya no estamos en los sesenta, una época de entusiasmo y excitación. Estaba Berio, Stockhausen, la música electrónica, pasaban cosas realmente interesantes en música compuesta. Hoy en día, no hay tantas cosas interesantes.

■■■ Esa es una de las razones por las que siempre hablé de grupos europeos, como Faust o Magma, o tu propio Henry Cow. Me parece que preferís el tipo de uso que hacían estos grupos del estudio de grabación al que hacen los compositores actuales.

Chris Cutler: Bueno, me gustan bastante algunos contemporáneos de hasta mediados de los sesenta. Muchos de la joven generación de compositores están cambiando, ahora es más confuso darse cuenta de qué es *art music* o qué es el rock. Porque lo que hace gente como nosotros ciertamente no es música rock, ni tampoco composición, sino algo a mitad de camino entre las dos. De hecho mucha de la gente que conocemos, aunque no trabajemos con ella, son compositores contemporáneos. Pongamos por caso, si eres explorador, vas a querer ir a un sitio del que no se ha dibujado ningún mapa aún. Averiguar qué tipo de animales hay, qué plantas. Creo que la tecnología

de grabación está ofreciendo un nuevo terreno muy interesante para todos. No podría decirse que lo va a dominar todo, o a cambiarlo, de la misma manera en que la música folk se transformó con la notación musical tan pronto entraron en contacto. En la misma medida en que las músicas folklóricas hoy están cambiando mucho por la tecnología de grabación.

Toda este invento de la música étnica, por ejemplo. Por lo que yo sé, la música étnica es, en gran parte, un producto de las compañías grabadoras, hecha por supuestos artistas locales que hacen una versión especial para el consumo, pasteurizada. Una suerte de versión idealizada, que está representada por otra cosa. Todo se transforma, aunque eso no significa que la gente dejará de trabajar con la notación, porque es una herramienta maravillosa. Ciertos tipos de música no se pueden hacer de otra manera, la tenés que escribir para que otros puedan ejecutarla. Lo que cambiará, creo yo, son las relaciones de producción, la estructura de cómo se hace esto. Tenemos grupos como El En-



semble Modern, uno de los mejores grupos de cámara de Europa. Mucho más democráticos en su estructura que los viejos conjuntos jerárquicos; ellos deciden mucho más qué tipo de música quieren tocar, se involucran en la interpretación, tocan más como un grupo de rock, puesto que ése es su modelo. Los compositores siempre están quejándose de cómo se toca su música, pero no hay otra forma: o trabajan con los músicos, realmente juntos, o tienen que seguir siendo el patrón, descontento, porque los obreros no están trabajando como él quiere.

Sin embargo, los músicos no quieren ser obreros, no necesitan serlo y tocar música que no les gusta. Entonces, el impacto de las técnicas de grabación sobre la notación cambia las condiciones en las cuales se escribe la música y dan más espacio para la interpretación. Las partituras se convierten en otra cosa. Nada se quita; bueno, en realidad, sí se le quita algo. Una vez que una tribu amazónica fue descubierta por unos misioneros, por supuesto algo se les quitó. Siempre se les quita algo, nunca serán los mismos, ahora saben algo que antes no sabían. Aunque los americanos digan que van a respetar su cultura, eso es mentira, ellos quieren tener "eso", lo quieren tener y ¿por qué no lo van a tener? Nosotros queremos lo que ellos tienen y lo queremos tener para ponerlo en nuestros museos, en un museo de seres humanos, un museo de tribus primitivas. Entonces, una vez hecho el contacto se produce la transformación, lo interesante es saber en qué forma cambian. Porque obviamente la tecnología de grabación y las músicas folk tienen encuentros bastante interesantes. La música pop africana es realmente asombrosa: hicieron un estilo propio, copiaron los sonidos de guitarra de los Shadows y luego hicieron su propia música. Cientos de músicas han salido del encuentro de lo que podríamos llamar músicas primitivas, el blues sin ir más lejos.

■■■ Considerando que venís del rock, ¿cómo ves las tensiones entre notación, tecnología de grabación o la práctica musical concreta cuando tocás con gente que proviene de la composición formal, caso Lutz Glandien o Zygmunt Krause? ¿De qué manera, musicalmente hablando, resuelven esta situación, respecto al material o a la interpretación?

Chris Cutler: En nuestro grupo P53, lo primero que se hizo fue la partitura, aunque de modo colectivo. Pues en realidad, la partitura original indicaba rígidamente lo que teníamos que tocar. Y eso no me convenía. De todas maneras, Zygmunt se ha alejado del método formal que solía utilizar, ahora trabaja todo con cintas y sampler. Por lo tanto, simula la composición y produce la partitura después. Pero esto fue básicamente una pieza improvisada bajo determinadas condiciones. Fuí yo quien escogió a la gente y esto, en sí mismo, fue un acto de composición. Segundo, le pedí a Marie Goyette que tocara sólo pasajes breves de composiciones para piano de fines de siglo XIX y principios del XX. Quería que eso le diera el sentido narrativo a la pieza. Trabajar en ello fue bastante fácil con todos, excepto con Zygmunt. El aprendió a improvisar en los sesenta en un ambiente clásico, pero aquí tocamos fuerte, hacemos otros sonidos. Traté de explicarle que eran los noventa, que todas las cosas suceden a la vez. Es una época de sobrecarga sensorial, y eso estaba muy bien, tres o cuatro cosas a la vez, que no tenían que seguir al otro como si fuera una fila. En la música sacra se inició la era polifónica a través del movimiento paralelo de las voces. Pero así es el mundo en que vivimos. Al caminar por la calle, por ejemplo, la gente recibe un montón de información sensorial a la vez, las luces, los semáforos, la televisión. Lo importante es finalizar lo que uno comienza, no cambiar de opinión. Los demás se adaptarán, todos estamos tocando, todos estamos intentando, todos estamos escuchando. La improvisación es escuchar, de eso se trata, no sólo de tocar. Todos tendrán que ajustarse para lograr un sonido general, no se trata de ser un buen intérprete. No se trata sólo de lo que cada uno hace, sino de lo que es la obra en general. Al final Zygmunt lo hizo, y lo hizo bien, aunque me dijo -"como miembro de este grupo entiendo lo que quieres y lo haré, pero como compositor lo rechazo absolutamente".

■■■ Con respecto a diferentes recursos y materiales, algunos dicen que el tema de la apropiación es un problema de la condición posmoderna. Pero por otro lado, tal vez sea posible recontextualizarla en términos de un pensamiento moderno, respecto de una idea de progreso en la música. No sólo como una especie de broma o una forma cínica de trabajar, sino también en contextos un tanto más serios. ¿Qué pensas sobre el particular?

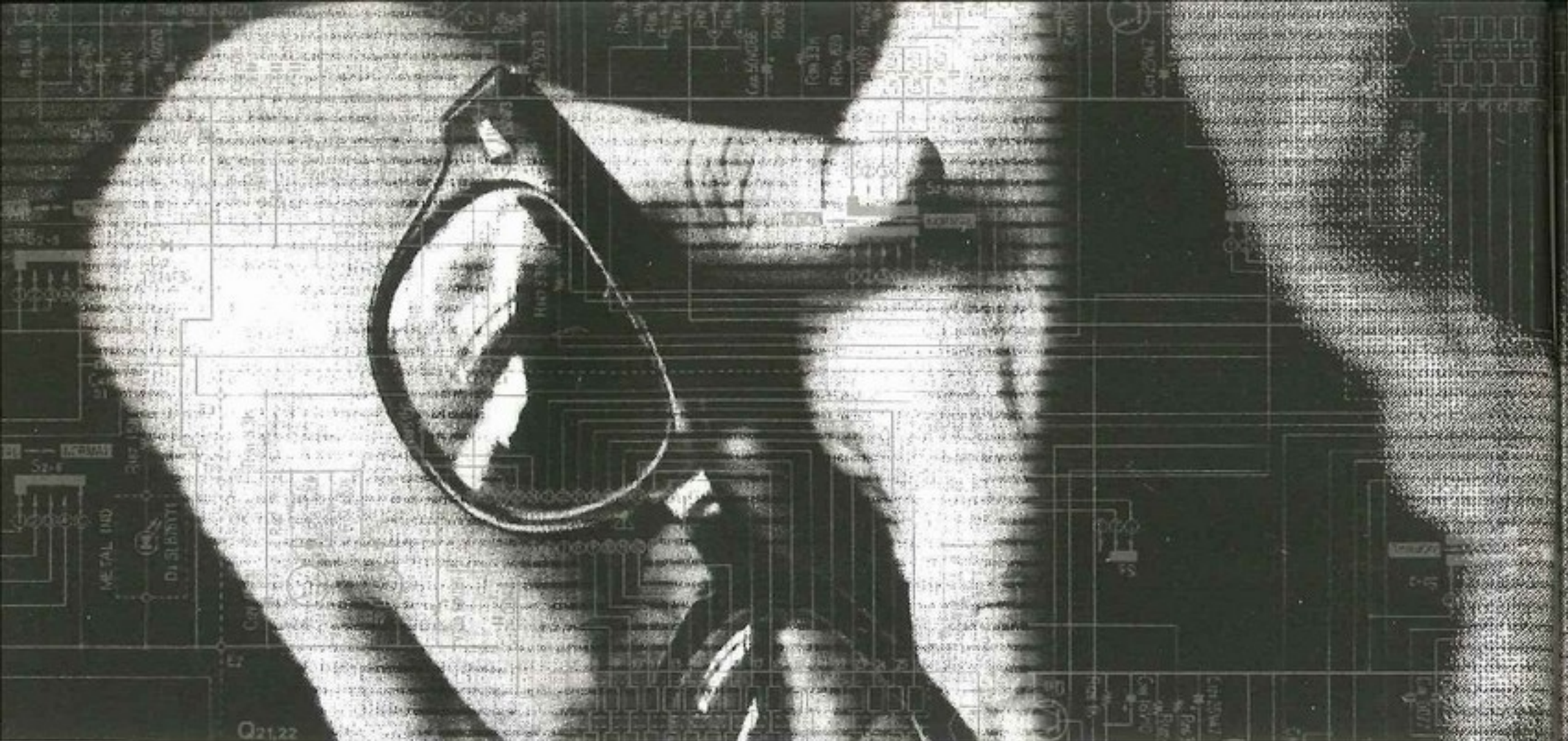
Chris Cutler: Como dije antes, no me agrada la idea de progreso. Esto puede sonar posmoderno. El progreso no es un concepto útil. Algunos dicen -"No hay posibilidad de improvisar nada. Todos los sonidos ya están hechos. Lo que hay que hacer ahora es juntar las piezas en una forma interesan-

te. Esta es la condición posmoderna." Pero eso no es lo que hacen, para nada. Es muy modernista la forma en la que trabajan. Nada está librado al azar, no están jugando. Esta es la tendencia general de este fin de siglo. ¿Cage es moderno o posmoderno? Para todos nosotros es modernista, pero todo lo que hace es la forma en que los posmodernos hacen las cosas. Así, todos pueden apropiárselo. Tampoco creo que el término "posmoderno" sea útil como concepto. Es decir, sí reconozco que hay gente que hace algo a lo que llaman posmoderno, que tiene que ver con no tener que justificar su trabajo. Juegan con materiales y lo hacen con la actitud de "Y qué, esto es lo que yo hago". Pero no creo que esto sea importante, siempre hubo gente que hizo eso. Lo interesante lo hace la gente que tiene ideas, y quienes, cuando se ven obligados a hacerlo, pueden explicarte por qué lo hacen. Juntar material diferente, por ejemplo el collage o el montaje, no es algo posmoderno en sí mismo, más bien se instala firmemente en la tradición modernista. Se viene haciendo desde principios de siglo. La teoría posmoderna identifica problemas realmente serios en esta segunda parte del siglo, la gente de hecho está resolviendo estos problemas, gente que sale de la tradición modernista. Pero en realidad nos gusta el sentido y es algo que no se puede evitar. Los teóricos que dicen que los significados ya no existen, que es el fin de la historia, y el fin de todo, no demuestran tener un sentido de la historia. Desde el principio de la historia, siempre hubo gente que dijo que era el fin de todo. Y así como no era el fin entonces, tampoco creo que lo sea ahora. Pero es un período en el que muchas preguntas importantes están sobre el tapete. Por ejemplo, la autocracia del estilo internacional en la arquitectura. Estos tipos estaban fuera de control, era una dictadura, una barrera a cualquier tipo de avance. Y en arquitectura, de hecho, el concepto posmoderno era lo que podría llamarse progresista. En otros campos no es exactamente lo mismo. Es lo mismo con los cursos musicales de Darmstadt. ¿Era directamente una dictadura! ¿Quién dice que si no es música serial, no es música? Esos aspectos del modernismo debían ser sacudidos y la teoría posmoderna lo hizo. Y por eso le debemos estar agradecidos. No se puede construir a partir de la teoría musical de Cage porque lo que hizo correspondía a un momento particular de la historia. Si todos se pusieran a hacer escuela tipo John Cage, todos sonarían igual. No tendría sentido. Ellos simplemente facilitaron el camino. Una vez aclarado el camino, la gente volverá hacia el terreno más interesante del desarrollo. Eso es lo que sucede en un sistema evolutivo que recoge todas las cosas interesantes y útiles de la experiencia cultural. Y la utilización de referencias a otras obras, es algo endémico al arte y la literatura.

Se han dado dos cosas interesantes en los últimos cuatro o cinco años. Una es la escena checa. Y la japonesa es la otra. Es algo bastante nuevo; ellos fusionaron el free jazz, como una fuerza eléctrica, de alto voltaje, con noise-music. Y por otro lado, mezclaron todo tipo de músicas, todo tipo de influencias distintas. No es que simplemente copiaron, como todo el mundo en el rock que aprendió copiando ■

Daniel Varela - Norberto Cambiasso - Marcelo Aguirre.

Desgrabación y traducción: Alejandra Vassallo



JIM

{ EL CUESTIONAMIENTO Y

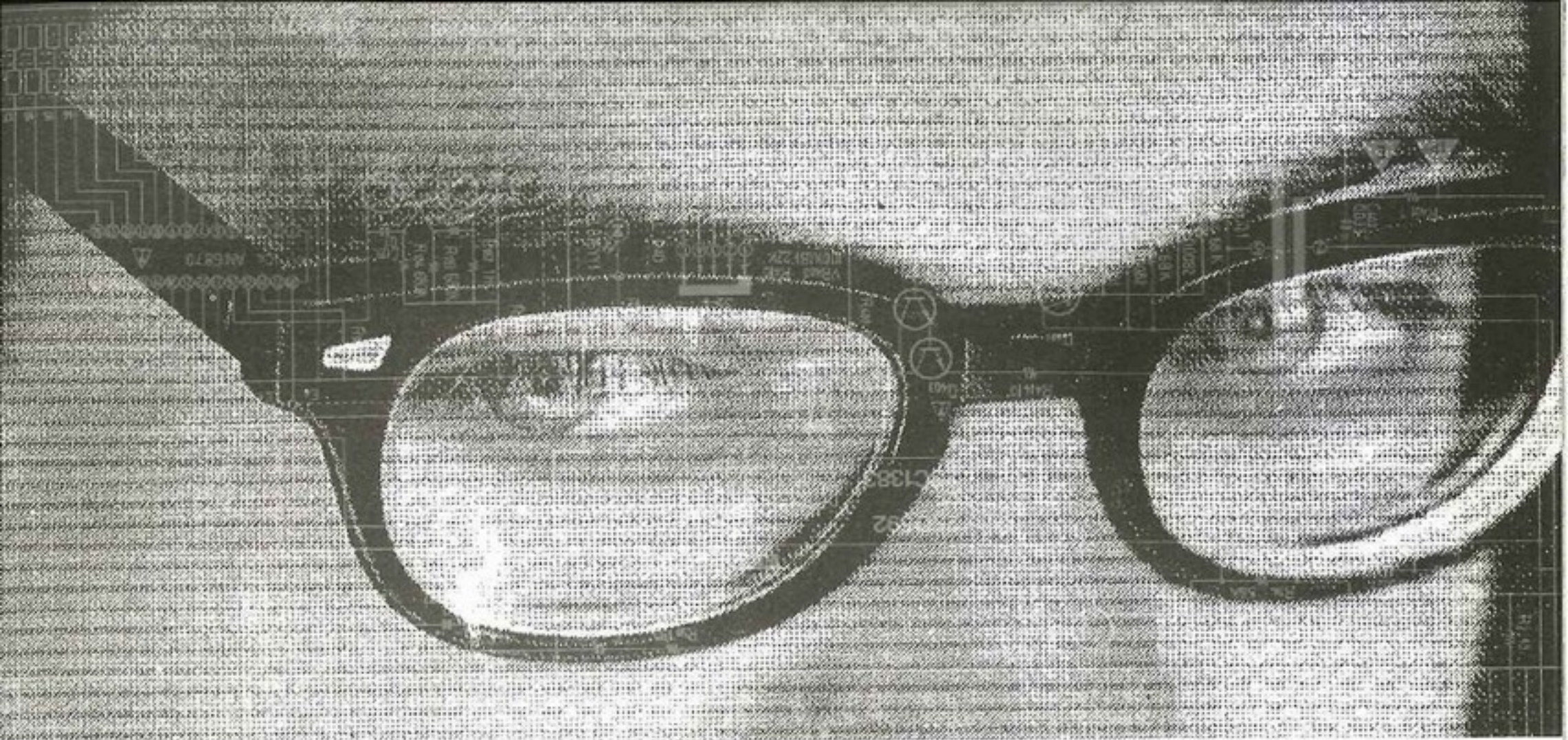
Suficientemente hábil para grabar, cortar y empalmar cintas, o para adicionar procesamientos electrónicos. Capaz de improvisar o construir melodías, de hacer sonar diferente su guitarra con el auxilio de botellas y otros objetos sobre las cuerdas, de inducirla a variaciones tímbricas tenues o penetrantes. Compositor especialista en géneros que aún se mantienen marginados por igual de los círculos cultos y del mainstream, al tiempo que recupera fragmentos olvidados de la música popular americana. Obsesionado desde edad temprana con el sonido y las formas de obtenerlo, Jim O'Rourke ha desarrollado una extensa obra que investiga la evolución musical y se compromete críticamente con ella.

Mi primer acercamiento a la música de Jim O'Rourke fue por curiosidad. Luego vería como su obra se extendía hasta volúmenes inabarcables. *Probe* (Staalplaat, 1992), disco de Illusion Of Safety -alias habitual de Dan Burke-, contaba con la participación de un O' Rourke por entonces héroe en ascenso, prestigio fomentado en algunas publicaciones underground. Ya el estuche valía su dinero. Una caja de madera con una moneda italiana incrustada y una etiqueta que sellaba su contenido cual cigarrera, un objeto trucado que bien encajaría en una colección Fluxus. Dicho estuche cobraría sentido adicional cuando más tarde yo supiera de Dexter's Cigar, sello discográfico de O'Rourke que reedita clásicos *outsiders* como Derek Bailey, Van Dyke Parks, Henry Kaiser o los ignotos minimalistas Folke Rabe.

El atractivo del disco residía en la coherencia entre el envase inusual y una música demasiado estática para ser considerada como tal. O bien, situándose en una delicada franja que separa

música de sonido. Elementos encontrados le daban un toque contradictorio: extensas texturas de baja frecuencia, rígidas y uniformes, se entretejían con narrativas cinematográficas próximas a una *road movie*. Registros puros de un viaje por alguna carretera se cortan abruptamente, y el cine del oído desciende a vuelos rasantes con el silencio, o explotan complejas tormentas de ruido electrónico.

O'Rourke, junto a su partner de turno, revisaba tradiciones demasiado inconclusas para el dominio popular, como la música concreta (electroacústica) y el minimalismo. Desde una estética que flirteaba con el posindustrial, les daba una particular puesta al día, evitando caer en la banalidad cultural o el pastiche a través del conocimiento detallado de cada uno de los géneros. Resistido al encasillamiento, O'Rourke se especializó en materias disímiles que le dieron *status* de músico imprescindible. Diestro en participar de los ámbitos más diversos y rodearse de las per-



O'ROURKE

L A E X I G E N C I A



sonas indicadas, mantiene su agenda nutrida de colaboraciones. A los 28 años, este oriundo de Chicago frecuenta los círculos de improvisación y música libre cual veterano, haciendo apariciones distintivas junto a consagrados (John Oswald, Derek Bailey, Henry Kaiser, Eddie Prevost, Nicolas Collins) y almas gemelas (Kevin Drumm, Voice Crack, Mats Gustafsson, Günter Müller). Algunos de los sellos más importantes en el terreno de la innovación editan sus soliloquios: composición y collages de cinta para Tzadik (*Terminal Pharmacy*); *musique concrète* en Metamkine (*Rules Of Reduction*); guitarra con aditamentos en Extreme (*Remove The Need*). Que mantenga lazos estrechos con la cultura de los remixes como una forma electroacústica de recontextualización, da por sentada su concepción de músico como manipulador. Del ruido extremo de Merzbow, al post rock de Tortoise y The Sea And Cake, o las aventuras electrónicas de Microstoria u Oval.

Como productor participa activamente del proceso de gestación de discos que mantienen su marca indeleble. Faust, John Fahey, Edith Frost, Ex-Chittle, US Maple, Tony Conrad o Melt Banana, algunos ejemplos que dan cuenta de su amplitud de criterio. Más cerca de las estructuras rockeras y del pop se encuentran las dinámicas subvertidas y canciones fracturadas de su grupo Brise Glase y del que fue su proyecto de mayor duración, Gastr

Del Sol, junto a David Grubbs -de quien se separó antes de aparecer su último disco-.

Todo este background de aparente incongruencia, el caudal erudito y la necesidad de un sonido nuevo y genuino convergen en sus obras más recientes. Con Gastr Del Sol, cuyo canto de cisne es su disco más perfecto, *Camoufleur* (Drag City), destila el tipo de pop que en discos anteriores cubría un velo de experimentación y vanguardia, y ahora se fusiona en partes iguales con elegancia, a la manera de Robert Wyatt o las orquestaciones de Jack Nitzsche, y guiños a Erik Satie que los emparenta con los poco considerados ZNR de Francia.

En solitario, *Bad Timing* (Drag City) es, inclusive, gentil y más abiertamente musical que discos anteriores. Zumbidos de cualidad extendida que ceden a la fuerza cristalina de guitarras acústicas y el espacio final con abundantes fanfarrias de vientos y cuerdas, como si el arte sonoro pudiera formar parte de la música popular. El folk inclusive, de la mano del sello Revenant y la tutela estilística de John Fahey, abre los primeros acordes de *Happy Days*, que ceden a un opus de hurdy gurdys sumidos en profundo letargo minimalista. Y según O'Rourke, era el minimalismo, originalmente, "una música de *lofts* tocada por amigos, no arte alto". Una conexión física con la naturaleza del sonido ■

Marcelo Aguirre

TOCA ESOS OLDIES,

DOO

Cuando uno escucha Sha da da da/ Sha da da da/ Bah do/ Bah yip yip yip yip yip yip yip/ Mum mum mum mum mum mum/ Get a job, las gloriosas líneas que abren el Get a Job de los Silhouettes, parece súbitamente atenazado por pasiones encontradas: la inmediata fascinación del tema y la conciencia dolorosa de una distancia irre recuperable. Escuchar doo wop es reconstruir un tiempo que no

M R . D E E J A Y

W O P

por pasado fue mejor pero que el futuro ya olvidó. En el presente, el género es terreno fértil para coleccionistas nostálgicos que suelen mirar las evoluciones posteriores del rock con el ojo despreciativo del inveterado cazador de gemas furtivas. Lejos de recaer en llorosas melancolías, explicamos aquí un fragmento de música americana cuya interpretación, muchas veces errónea, determinaría en inmensa medida el desarrollo posterior del rock.

Comencemos por las necesarias precisiones terminológicas. Durante los '50, en el punto álgido de su apogeo, a ninguno de sus protagonistas se le hubiera ocurrido hablar de doo wop, salvo como otras de las tantas sílabas sin sentido definido que solían acompañar el desempeño armónico de los coros. El término pertenece a los primeros setentas y fue acuñado por el dj neoyorquino Gus Gossert, en el preciso ojo del huracán revivalista que sacudió al rock'n'roll por aquel entonces.

Antes, se trataba simplemente de rhythm & blues vocal, desarrollado en su mayoría por grupos de cuatro o cinco integrantes que se vestían idénticos y presentaban alguna rutina sobre el escenario. Los puristas señalarán dos estilos definidos: las baladas y cierto tipo de canciones más aceleradas, de marcada influencia rítmica y escasas pretensiones líricas, comúnmente denominadas *novelty songs*. Dirán también que las bandas estaban conformadas por afroamericanos o, en su defecto, por los estadios más prominentes y menos pudientes de las diversas oleadas inmigratorias, con los italianos a la cabeza. Que el género ofrecía una voz solista y una variedad de registros vocales acentuando ritmos promisorios, con la introducción de un saxo o un piano alienígena cuando promediaba el tema. Remarcarán su falta de profesionalismo y el hecho de que muchos de estos grupos fuesen *one hit wonders*. Dicho de otro modo, que acertaran con un tema y se hundieran luego en el irremediable agujero del olvido. Y si de influencias se trata, muchos coincidirán en mencionar el gospel reconvertido a terrenos más profanos. O el estilo armónico de barbería de exitosos grupos de los '30 y los '40, durante la era del swing, como The Mills Brothers o los Ink Spots. O el jump jazz de Lionel Hampton y Count Bassie, con sus secciones de bronce y saxos y sus estructuras rítmicas sostenidas. Y unos pocos sabrán que fue el jump blues del genial y subestimado Louis Jordan el encargado de conciliar todas estas influencias que el doo wop desperdigaría un tiempo después.

Y tendrán algo de razón. Pero estas esquemáticas referen-

cias no hacen justicia al considerable rango de las excepciones que alientan en la diversidad de historias tan apasionantes. Y es que el doo wop está ligado de manera inextricable con un retazo de los Estados Unidos del '50: con las zonas menos visibles de esa compleja sociedad. Esas zonas que, a fuer de perpetuarse en su marginalidad, desmentían las versiones festivas del *american way of life*, ese consenso acerca del crecimiento y el bienestar que las clases medias siempre se empeñaban en ofrecer como el único criterio autorizado de la época.

Y como también el canon oficial del rock estaba escrito por *scholars* anglosajones blancos de clase media, a todos nos han contagiado la impresión de que la historia se volvió histeria allá por el '55, de la mano del correcto Bill Haley, el insinuante Elvis Presley o el desaforado Jerry Lee Lewis. Que la música, el baile, las fonolas, la radio, los raros peinados y trajes nuevos (*zoots*), los films con Marlon Brando o James Dean despertaban las energías juveniles en el seno de esa América en apariencia maternal y adormecida. Que miles de adolescentes instauraban una auténtica brecha generacional a base de ritmos intempestivos y códigos secretos. Una dieta de incipientes balbuceos, un festival de sílabas sin sentido alguno que repetiría hasta el hartazgo -de sus mayores- los *awopbopaloo-bop* y los *bebopalula*. Y que la inspiración de semejante sortilegio, de tamaña explosión de pequeñas sociedades subculturales, provenía de individuos que cargaban orgullosos con los tres símbolos nacionales de la diferencia incontrolable: joven, sureño y negro.

Críticos musicales como Charlie Gillet y Greil Marcuso historiadores del período como Todd Gitlin vieron en el rock una suerte de piedra libre para la aparición en la superficie de un conjunto de estatutos anómicos, la idílica reconciliación entre razas que al fin les enseñaría a los blancos cuánto debían aprender de eso que llamaban *negritud*. Insinuaron una historia de la cultura pop que, durante su medio siglo de existencia, no hizo más que embeberse de y reconstruir las tradiciones afroamericanas.

Pero esa versión libre de los acontecimientos, hecha de buenas intenciones y equívocos generalizados, apenas podía explicar en que consistía ese santo grial denominado *negro*. Y en todo caso, exigía determinar un conjunto de rasgos esenciales que, con rigor inevitable, terminaban reduciéndose siempre a la diferencia en el color de la piel. Así, la interpretación liberal bienpensante y hegemónica flotaba en las quietas aguas del idealismo y, por momentos, bordeaba las incómodas costas de un racismo *malgré lui*.

Entiéndanme bien. No digo que el rock no participase de cierto tipo de "dialéctica racial" que, para el caso, aún nadie ha podido explicar con exactitud en qué consiste. Tampoco sostengo que esa especie de euforia teenager no haya espantado a los mayores, aunque más no fuera por un breve lapso, por su exagerado parecido con una suerte de primitivismo regresivo. Pero lo cierto es que la música rock no fue ni será revolucionaria. Y aunque algunos me tilden de extremista, ha servido muchas veces como otra resolución imaginaria de las contradicciones reales del capitalismo.



THE EL DORADOS

Para los cientos de adolescentes que, desde comienzos del '50, participaban en los grupos vocales, el doo wop se parecía a una tabla de salvación. Los sacaba de la calle, los mantenía ocupados, les daba algo de plata y, si la suerte acompañaba, algún disc jockey, a pura difusión radial, convertía en efímero éxito una o dos canciones. Salvo excepciones, -The Platters y The Coasters entre ellas- el dinero, como la vida, estaba en otra parte.

Si en los '50 los teenagers se habían vuelto una franja atendible de la población, identificada en torno a la edad, era porque el mercado había descubierto el incremento de su poder adquisitivo y podía reducirlos a otra variable económica de consumo. Fueron los productores, con su ejército de arreglistas, técnicos y compositores, quienes sacrificadamente se hicieron cargo de las ganancias. El terreno estaba maduro para que un respetable cúmulo de pequeños y olvidados sellos discográficos se tornaran pródigos en experimentaciones. Jubilee, Gee, Ember, Herald, VeeJay, Chess, Josie, Dootone y tantos otros labels supieron ocupar un espacio dispuesto a explorar el rhythm & blues que las grandes discográficas aún miraban con indulgencia e inocultable desprecio racista. George Goldner quizá haya sido el empresario más exitoso del fenómeno, interesado en la música latina y propietario de los sellos Rama y Gee.

Los 'artistas', a cambio de tantos esfuerzos, apenas recibían una modesta paga semanal y muchas veces, sus créditos eran borrados en favor del empresario, arreglista o deejay de turno. Por su parte, las mainstream se empeñaban en promover covers de los clásicos del doo wop, con letras y ritmos suavizados para consumo del público masivo. Desde Pat Boone hasta las Crew Cuts o las McGuire Sisters, el éter se contaminó de inofensivas versiones para el paladar modélico de las clases medias blancas americanas. El tiempo y la industria desarrollarían luego formas más sofisticadas de reducir la intensidad originaria.

El mundo tiene un aspecto atractivo cuando lo miramos desde arriba. Muestra su rostro favorable a las vistas panorámicas, cuya generalidad se encarga siempre de diluir los contrastes. En cambio, las visiones desde abajo quizá no produzcan vértigo pero suelen ir acompañadas de un indudable malestar.

El mismo que sentían miles de afroamericanos y algunos italonorteamericanos a quienes la fiesta interminable del crecimiento económico y el consumo a ultranza habían olvidado girarles una invitación. Ellos

hicieron el doo wop con sentido mucho más realista que el de tantos arúspices encargados de descifrar sus signos. Se trataba de un sustituto válido de las pandillas juveniles.

Un refugio que, por un instante, parecía acercar el universo de las clases medias a la *street corner society*, esa sociedad de las esquinas donde no había trabajo ni instrucción y sólo restaba la compañía de los amigos y las pequeñas estafas.

Frankie Lymon, un niño de trece años cuando empezó a cantar con The Teenagers, describe la parábola de una encrucijada sin retorno mucho mejor que la contundencia de cualquier argumento. Festejado como el paradigma de la ingenuidad adolescente, de un supuesto juvenilismo que dominaba el doo wop por doquier, se encargaría de denegar semejantes ilusiones con su propia muerte por sobredosis de heroína.

Los '50 fueron testigos de las primeras esquivas en la lucha por los derechos civiles de los negros: la Corte Suprema de Justicia sentando jurisprudencia en el caso Brown, rompiendo con el tristemente célebre "iguales pero separados" que justificaba la discriminación racial; el asesinato de Emmett Till en el reaccionario Mississippi; las batallas en Little Rock o la huelga a los colectivos, siguiendo el ejemplo de Rosie Parks. Escenarios de la traumática integración entre razas que muchos tienden a olvidar.

Contra las interpretaciones vigentes, no lo hacía el doo wop. La inocencia y la simpleza de su lírica conjuraban otras sensaciones donde el malestar no se reflejaba con la luminosidad del sol pero se sugería con la urgencia de un golpe percusivo, la irritante evolución del saxo o el ardor de una performance vocal. Incluso las armonías vocales más límpidas y prolijas (The Moonglows, The Penguins, The Flamingos) manifestaban cierto sentido de la incomodidad, como si, pese a las apariencias, las diferentes partes que constituyen el mundo no terminaran de encajar entre sí. Quizás en ese testimonio oblicuo, casi subrepticio, de un entorno social difícil, radique el mayor encanto de un género engañoso y sorprendente

■ Norberto Cambiasso



FRANKIE LYMON AND THE TEENAGERS



TOP 30

Toda selección es siempre subjetiva y ésta no es la excepción. Privilegié unos cuantos sonidos heterodoxos y algunas bandas que los puristas no englobarían en el género. Faltan clásicos como el *Love Potion n° 9* de The Clovers o el *My Reverie* de The Larks. No aparecen grupos femeninos como las Teen Queens o las magníficas Bobbettes ni dúos como Don & Juan o Robert & Johnny. Incluso algunos de mis grupos favoritos -The Cleftones, The Turbans, The Valentines, The Harptones, The Capris- están ausentes. Pero puesto que quien mucho abarca, poco aprieta, sepan que este breve muestrario surge de una obsesiva escucha que lleva acumulada centenares de canciones. En ese contexto, espero sabrán disculpar las inevitables omisiones.

1- The Silhouettes- *Get a Job* (1957)

Tal vez el mejor número de rock'n'roll de la historia. El sha-da-da del comienzo, el solo intermedio de saxo, los cortes abruptos y el piano más atrás en la mezcla. La voz del cantante transmite el hartazgo de un tipo al que su mujer obliga a buscar un trabajo que nunca podrá conseguir. Comentario social con algunos toques involuntarios de machismo que no alcanzan a empañar este single extraordinario.



2- The Coasters- *Yakety Yak* (1958)

Debe ser fácil convertirse en el grupo más exitoso de rhythm & blues vocal cuando se cuenta con genios del talante de Jerry Leiber & Mike Stoller, que hacen aquí de productores, arreglistas, compositores, letristas y otras excentricidades. Agréguese el increíble saxo de King Curtis, unas pocas notas con variaciones entrecortadas y pausas más o menos arbitrarias. Salpíquese con unos versos que reproducen los trabajos y los días hogareños de un adolescente obligado a obtener unos pesos de su padre para la rigurosa salida del viernes por la noche. Mézclese con impecables performances vocales y obtendrá el hiperkinético e hilarante *Yakety Yak*.

3- The Penguins- *Earth Angel* (1954)

Muchos coincidirán conmigo en que ésta es la mejor balada de la historia del doo wop. Un culto a la ambigüedad en la voz andrógina del solista. Un golpe de batería y algún acorde de piano mientras el estribillo pregunta *Earth Angel, will you be mine?* y uno, ¿dónde está la canción? O mejor aún, ¿cómo tan poco puede ser tan hermoso?

4- The Hollywood Argyles- *Alley Oop* (1960)

Puro espíritu punk. Al lado de esto, los Sex Pistols sueñan como Pink Floyd. Revanchas que concede la historia. Un ritmo primitivo y repetido, un sujeto que golpea una botella vacía con el destapador, un coro desafinado, un estilo de piano alienígena tipo Coasters y un cantante que no puede mantenerse en pie, habida cuenta de que toda la banda ingresó al estudio borracha de... ¡sídral! Velvet Underground y los Deviants parecen arrancados de este momento único y feliz.

5- The Orioles- *Crying in the Chapel* (1953)

La canción como artesanía. Los arreglos preciosistas, el estilo cool de la voz de Sonny Til y la lentitud como una daga clavada en un corazón sufriente. Cuando Sonny canta *take your troubles to the chapel* casi dan ganas de volverse seminarista. ¡Dios no lo permita!



6- The Dubs- *Don't Ask Me to Be Lonely* (1957)

En algún mundo paralelo, canciones como ésta serían *the real thing*. La horrible suciedad y distorsión del sonido, los gallos de la voz solista, la desorientación del saxo y los pifies del acompañamiento vocal convierten al tema en sublime. Estos chicos no leyeron el tratado de armonía de Shoenberg. ¿O lo habrán leído demasiado bien?. Lo siento, *mes amis*, el punk no inventó nada. Un himno a la desprolijidad y la desmesura.

7- The Charts- *Deserie* (1957)

Otros que reprobaron el curso de armonía. Es que, por aquellos tiempos, la vanguardia consistía en no pisar un conservatorio. Sin embargo, acá la cosa se presenta menos desembozada. Sólo la escucha atenta descubre a cada cual por su lado. Pero como el todo da siempre más que la suma de sus partes, el efecto final resulta encantador.

8- The Cellos- *Rang Tang Ding Dong (I'm the Japanese Sandman)* (1957)

Comienzo oriental, con los platillos imitando al gong y un falsetto ridículo que pregunta *Who are you?* mientras la voz grave responde *I'm the Japanese Sandman*. Memorable y salvaje estupidez con vientos entrecortados, voces atropelladas y el virus contagioso del desenfreno.

9- The Drifters- *Money Honey* (1953)

Sección necrológicas. O de cómo Clyde McPhatter pudo tenerlo todo y terminó sus días quebrado y borracho en algún instante aciago de 1972. Su apodo debería haber sido Mr. Gospel, dado que era un experto en el género. Lideró los pioneros The Dominoes, se consagró con esta primera encarnación de los Drifters y gozó de una buena dosis de popularidad en su posterior carrera solista. *Money Honey* parece premonitoria, puesto que narra en plan de sorna las dificultades financieras del protagonista. El tema detenta ramalazos de blues pesado, con la voz, el piano y el saxo sobrecargando el ambiente.

10- Frankie Lymon & The Teenagers- *Why do Fools Fall in Love?* (1955)

Hablando de muertos insignes, Frankie Lymon murió de sobredosis de heroína en 1968, a la edad de 26. Cuando grabó este himno adolescente, tenía apenas trece años. Una suerte de Michael Jackson menos rutilante pero más exquisito. Los Teenagers fueron el paradigma de ese duende furtivo que terminaría por adueñarse de los corazones rockeros. Supieron traducir a la perfección las esperanzas y desazones de aquellos jóvenes a los que el sueño americano les escamoteaba toda membresía.

¿Pura inocencia de Harlem?



THE DRIFTERS

11- Dion & The Belmonts- *I Wonder Why* (1958)

Doo Wop a la italiana. Los collectors pagan sumas exorbitantes por los discos de esta pandilla salida de algún mediterráneo rincón del Bronx. Con típica urgencia latina, las versiones de las bandas italianas eran mucho más aceleradas de lo acostumbrado. Vito & The Salutations o los Five Discs acuden a mi memoria. En el caso que nos ocupa, la introducción silábica del registro bajo de Carlos Mastrángelo es tan veloz que semeja un CD rayado. El grupo tuvo uno de los sonidos más distintivos del rhythm & blues vocal.

12- The Gladiolas- *Little Darlin'* (1956)

Lo más raro del universo doo wop. Incienso de ritmos indoamericanos, exquisitas fragancias de percusiones no convencionales, clusters de piano y la voz recitando su ritual. Toda la escena respira tempranos aires de psicodelia tribal. La que una década más tarde nos regalarían excéntricos como Holy Modal Rounders o Cromagnon. El genio detrás de la lámpara, Maurice Williams, tal vez el songwriter más olvidado de los '50.

13- The Flamingos- *I've Only Have Eyes for You* (1958)

El encanto de un encuentro a solas con tu amante mien-

tras las reverberancias de los *doo-bop sh-bops* resuenan en la quietud de la noche. La voz gélida, la cámara de eco y una morosidad asombrosa que reescribe todas las reglas de la balada romántica. Versión de un estandar de los '30 que no puede ocultar la profesionalidad del grupo.

14- The Chips- Rubber Biscuit (1956)

Casi con certeza, la performance vocal más extraordinaria del doo wop. Algunos cortes abruptos, una percusión latosa, algún monólogo breve y el resto desahoga en los asombrosos gorgoritos de todo el grupo. Una chifladura inimitable y la unidad básica de medida para todo principiante que desee dedicarse a género tan esquivo. Pruebas de su mérito considerable: los Blues Brothers hicieron un cover para su primer álbum y Scorsese la usó en su película *Mean Streets*.

15-The Chords- Sh-Boom (1954)

Cuando los Chords cantan *Life could be a dream (Sh-boom)*, ¿quién se atrevería a discutirlo? Un ritmo festivo y contagioso, con reminiscencias del swing de los '40. Una de esas polémicas ociosas que todos amamos discurre aún acerca de si este single o el *Gee* de los Crows es el primer disco de rock'n'roll.

16-The Platters- The Great Pretender (1955)

¿Qué decir de este clásico?. Que la voz de Tony Williams es una de las más excelsas del doo wop, que la infinidad de versiones posteriores -de Dolly Parton a John Oswald- palidecen ante el original y que el olfato de Buck Ram, el manager de los Penguins y los Platters, debería contagiar a tanto productor inútil que anda suelto por ahí.

17-The Coasters- Searchin'/ Young Blood (1957)

Quienes asumen que el rock no empezó con los Beatles estarían tentados de elegir este single doble cara A como el mejor de la historia. Razones no faltan: una inmensa paleta de coloraturas en los registros vocales, ritmos latinos con aroma urbano, arreglos puntillosos y el escenario adolescente de rigor. Los propios muchachos de Liverpool, siempre un paso delante de sus fastidiosos fanáticos,



hacen una notable rendición de *Young Blood* en sus sesiones para la BBC. Mención especial para esa cualidad única que detentaban Leiber & Stoller, la de hacer entrar un puñado de versos admirables en las nuevas constricciones de la canción pop.

18-The Five Satins- In the Still of the Nite (1956)

Un monumento de crudeza expresionista. Nunca unos *shoo doo'din shoo bi doo* sonaron tan amargos.

El tema parece grabado debajo de un túnel y el sólo de saxo podría arrancarle lágrimas a una roca. Lo sórdido de la atmósfera no hace más que contribuir a su encanto generalizado.

19-The Monotones- Book of Love (1957)

Una de esas tonterías irresistibles. Tal es el concepto de *novelty song*: ausencia de pretensiones, la intuición como guía privilegiada, y un espíritu despreocupado rondando por el estudio de grabación. Hasta tal punto que el beat que le concede identidad al tema es el de un objeto que rebotó en la pared. De esos pequeños detalles está hecha la historia del doo wop. Dos lecciones para mentes febriles: cómo uno puede hacer historia a costa del desprecio por la posteridad y de por qué Spector o George Martin, más que inventar un territorio, terminaron por encontrar el camino allanado.

20- The Spaniels- Goodnite Sweetheart, Goodnite (1954)

La historia de un sujeto que despide a su amada en el porche de la casa. La distancia que toma el cantante respecto de aquello que está contando es tan grande que uno sospecha a un tipo más preocupado por llegar a su hogar que por los inevitables arrumacos de la situación.

21-The Crows- Gee (1953)

Hay destinos sorprendentes. Un tal Dick "Huggy Boy" Hugg, un DJ de la costa oeste, tira este single a la basura, de donde su novia lo rescata. No sabemos la causa de la disputa de la pareja, pero conocemos la original forma que



utilizó Dick para pedir perdón: pasar una y otra vez el tema por el contaminado éter de la radio hasta que terminó por convertirse en el primer éxito del rock'n'roll. No podía ser menos: el beat continuo, la letra mínima, un piano ingenuo y el cantante preguntándose lo mismo que Huggy Boy: *Why I love that girl?*. Sólo eso, pero para la época, fue más que suficiente.

22-The Midnighters- *Work with Me Annie* (1954)

La voz desesperada de Hank Ballard contando la historia de una prostituta con uno de los acompañamientos instrumentales más crudos que recuerde. Sexo explícito (*Annie, please don't cheat/ give me all my meat*) y ambientación sórdida que desaparecerán en las versiones posteriores de Etta James (*Wallflower*) y Georgia Gibbs (*Dance with Me, Henry*).

23-The Moonglows- *Sincerely* (1954)

Su primer concierto fue una audición telefónica para el famoso disc jockey Alan Freed. Más tarde, una respetable carrera forjada a fuerza de profesionalismo. Su contribución a la historia de los sonidos heterodoxos nace con este single y se difunde como un estilo vocal, cuya paternidad reclaman, denominado *blow harmony*, por la manera en que exhalan las notas del fondo.

24-Maurice Williams & The Zodiacs- *Stay* (1960)

Recordarán la versión lavada de Jackson Browne en su *Running on Empty* o algunos acordes que resuenan en el *Working Man* de James Taylor. Pero háganme caso, déense una vuelta por la brevedad de este original y descubrirán el enorme talento de Maurice Williams y su sensibilidad inaudita para producir este tipo de gemas a partir de un conjunto ínfimo de ideas básicamente rítmicas.

25-The Orioles- *It's Too Soon to Know* (1948)

Un mundo en estado gravitatorio o un ensayo de suspensión aérea. La canción no avanza, las voces se adormecen, la instrumentación reducida a menos que cero y Sonny Til creando de la nada una elegía de soledad y dudas adolescentes.

26-The Students- *Every Day of the Week* (1958)

La guitarra rítmica, una voz infantil que recita los días de la semana y esa percusión que parece fabricada con los utensilios de la cocina de la abuela. Absoluto cretinismo teenager. Los Cramps no podrían haberlo hecho mejor. Comparado a los Students, el *Eight Days a Week* de los Beatles es uno de los conciertos Brandenburgueses de Bach.

27-The Baltimoreers- *Tears in my Eyes* (1957)

El contrapunto entre la voz nasal del tenor y la gravedad del bajo salpimentado por una melodía cuyos arreglos pa-

recen ir en dirección opuesta. El discreto encanto de la sencillez en unos versos que pregonan *estoy aquí donde me amaste con lágrimas en mis ojos*.

28-The El Dorados- *At my Front Door* (1955)

Cuando estos tipos entonan *Crazy Little Mama*, pondrían verde de envidia al propio Elvis. El beat y el saxo prominentes, como en todo número de rock'n'roll que se precie. Hasta aquí, nada del otro mundo. Pero cuando un falsetto empieza a sobrevolar el último tercio del tema hacia el cielo del absurdo, por esa conjunción química tan cara al doo wop, termina por convertirlo en sublime.

29-The Five Discs- *Never Let You Go* (1962)

Exclusiva locura anfetamínica. Los Five Discs triplican la velocidad acostumbrada en los temas de doo wop. Un conjunto de sílabas incoherentes y ridículas que reproducen las urgencias de la *street corner society*. Piano, saxo, batería y voces corren una carrera contra el tiempo para llegar a ninguna parte. ¿Acaso no era ese el destino de tantos inmigrantes italianos afincados en los *slums* de la costa este americana?

30-The Drifters- *There Goes my Baby* (1959)

Last but not least, una mutación de los Drifters originales a cargo de Leiber & Stoller. Los puristas impugnarían su presencia en este ranking. He aquí, entonces, las razones que justifican su elección: la voz sigue bajo la considerable influencia del gospel pero la canción renuncia a los modos fuertes de estructuración característicos del pasado. Los increíbles arreglos para un quinteto de cuerdas reemplazan las funciones que antaño cumplían el saxo y el piano. En definitiva, el exacto punto de transición entre el doo wop y esa sorprendente caja de pandora en que se transformará el soul posterior ■



■ ■ ■ En el siglo XX distintas tradiciones compositivas intentaron resolver los problemas planteados por el agotamiento de las formas musicales del pasado. El camino tomado por vanguardias europeas y americanas encontró limitaciones que podrían responderse hoy a través de un ejercicio crítico saludable. En la actualidad, muchos músicos cuestionan el valor absoluto de los géneros cuando relativizan esa supuesta franja que divide a la cultura "alta" de la "popular" y mantienen su capacidad confrontativa al desarticular las convenciones existentes

ESPEJISMOS FORMALES.

Cuando a principios del siglo las investigaciones de Arnold Schönberg comprobaron lo arbitrario del orden tonal preexistente, se ignoraba el estrecho camino que esperaba al culto de la disonancia. La misma música de Schönberg describió una parábola que desde un progresivo desmembramiento de las formas tradicionales derivó en un férreo orden para retornar finalmente a construcciones arraigadas en la misma tradición que pretendió superar. Aún el análisis de las piezas atonales más libres del vienes evidencia una multitud de gestos anclados en la tradición musical europea, a propósito de la presentación, desarrollo y resolución de las partículas constitutivas de una obra.

El paradigma de la vanguardia atonal se convirtió en una amarga ilusión, tan conservadora como aquello que criticaba. Los años agregaron nombres de personalidades unidas por el factor común de especular celosamente sobre el lugar de cada partícula en el espacio sonoro. Así se consolidó el peligroso terreno de la ciega confianza en las estructuras capaces de contener y transformar el orden y la interacción de alturas, intensidades y timbres. Esa especie de pensamiento estructural pudo manifestarse en obras de Anton Webern, Pierre Boulez o en la producción de Karlheinz Stockhausen previa a 1965, y encontró resonancia norteamericana en Milton Babbitt con sus especulaciones matemático-seriales. Por otra parte, las teorías de "redes" numéricas de Allen

confunde el incremento de la complejidad técnica de una obra con su calidad.

DINÁMICA INTUITIVA

Un capítulo diferente en la música de nuestro tiempo es el que considera una escritura menos preocupada por equilibrios y balances. Aquí el compositor admite sus contradicciones, reconociendo que el acto creativo no ocupa el terreno de las ciencias naturales. Con el correr de las décadas este pensamiento supo aceptar lo fortuito, el error en la ejecución y reconoció las limitaciones de la sala de conciertos tradicional.

Otro tipo de tradición surgió de los Estados Unidos a través de personajes como Charles Ives, Henry Cowell, John Cage, Harry Partch hasta otros como Conlon Nancarrow, Lou Harrison o James Tenney. Este linaje incorporó a la creación musical una actitud de búsqueda permanente, de confrontación con los criterios aceptados en forma más o menos 'internacionalista'. Para esto utilizó sin reparos la consonancia junto a lo atonal, la rítmica regular cuando se estimara apropiada o el ruido junto con la blanda sonoridad de instrumentos orientales, desoyendo el ascetismo pregonado por gran parte de la música europea. Así fueron aplicadas fuentes e ideas sonoras múltiples, contrapuestas por cierto grado de irracionalismo energético a la vez que articuladas con una consistencia de cuya fuerza pocos dudan. Para ejemplificar esta historia, podríamos tomar a las bandas pueblerinas de Ives cruzando el fragor de una orquesta sinfónica o las partituras de Cage que llevan al papel los puntos de un mapa celeste. Estas formas de experimentación modificaron a lo largo del siglo (en un camino quizá menos visible) la relación entre los objetos sonoros, los procesos para generar acciones musicales y el campo en que estas variables pudieron aplicarse. Desde las músicas que incluyen la aleatoriedad hasta situaciones que ponen énfasis en el contexto y los participantes de un evento musical determinado.

Variaciones impertinentes

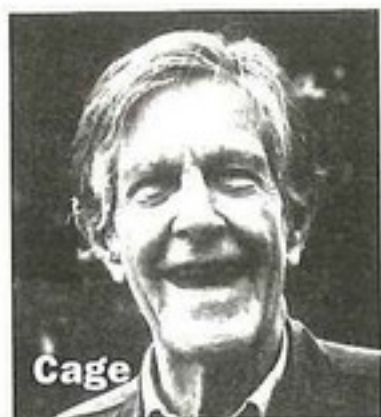
Forte calculaban al detalle combinación y relaciones entre notas. Sus continuadores saturan las páginas de publicaciones del tipo *Perspectives of New Music* y aún generan adhesiones en lugares como Buenos Aires. La posta tomada en los 70's y 80's por la denominada New Complexity inglesa, cuya cara más visible es Brian Ferneyhough, insiste en el principio del compositor como especialista y pretende una música que intenta el acercamiento a metodologías más propias de las ciencias duras, logrando así una peculiar forma de castración. La herencia de la forma sonata sigue causando estragos en la composición de signo más autoritario y continúa moldeando la actitud de numerosos músicos que aplican la abstracción de aquellas antiguas formas para escribir obras de aspecto disonante. No hay dudas del interés casi epistemológico en numerosas piezas que aplican principios abstraccionistas o seriales, como el *Cuarteto Opus 22* de Webern, las *Structures* de Boulez y *Gruppen* de Stockhausen, u obras más actuales (incluido Ferneyhough), pero parece necesario preguntarse si los modelos y lenguajes más totalizadores de esta vanguardia no llevaron a un callejón sin salida.

Del mismo modo, la invención de las músicas concreta y electrónica (hoy electroacústica, considerando sus derivaciones) robusteció en muchos casos una idea lineal del progreso que

Hay innumerables ejemplos, generalmente ocultos por la misma incomodidad política de aquellos que cuentan la historia oficial de la música. Muchas son las variantes de esos lenguajes que fuerzan o eluden las fronteras de los mecanismos de control artísticos, educativos o políticos a los que conviene una sumisión social de fachada variable según las épocas.

De tal manera, muchos suponen el límite de lo admisible -dentro de lo experimental- en la clásica pieza silenciosa de Cage 4'33" y en la aleatoriedad de los años 50. La ineptitud de muchos músicos y comentaristas es notable a la hora de conocer y reconocer los caminos tomados con posterioridad, que al fin y al cabo llevan otros 50 años. Cage es indiscutible disparador de actitudes e influencias pero siguen produciéndose numerosas músicas que, desde una posición ideológica disidente con la vieja idea del 'equilibrio de las formas' (en el que también se incluye la mayor parte de la 'avant garde'), replantean sustancialmente construcciones y discursos.

No obstante, la búsqueda de grietas en la forma de articular mensajes sonoros enfrenta a otros problemas. ¿En qué medida el gesto experimental no corre riesgos cuando se encuentra con los exotismos más ingenuos o con lo infantil de acciones que no superan el nivel anecdótico? ¿Tienen igual grado de 20



obras que mantengan un sonido durante tres horas? ¿Existirán rasgos comunes entre escuchar el agua de un río, sonidos electrónicos complejos o gritar onomatopeyas? Habría que considerar el sustento de cada experiencia.

CREACIÓN Y DISEÑO

Pese al aspecto multiforme de las búsquedas musicales en las décadas recientes, muchos autores están enlazados bajo el aspecto heterogéneo. La idea de ignorar los límites arbitrarios impuestos por el poder corporativo (programaciones teatrales, subsidios, grabadoras o prensa) se mantiene pese a la caducidad de la idea que suponía un "estilo internacional" para la música o la arquitectura.

Así, las opciones frente a lo verticalista y limitante serán posibles a través de un ejercicio crítico más allá del manejo de géneros, lenguajes o técnicas. Esa capacidad flexible no excluye la fricción ni el disenso con el orden impuesto, sino una posibilidad diferente: la 'interpenetración sin obstrucción' de Cage aplicada a numerosas realidades musicales y procedimientos, no en un sen-

vos medios y recursos, y con una fuerte inclusión de sonidos y discursos tomados del mundo pop y rock para conformar identidades y circuitos en franca oposición al conformismo de los círculos mercantiles.

Las diferentes tradiciones intentaban resolver problemas que surgían con el curso musical del Siglo XX, muchas veces en forma engañosa. Las tensiones fueron retomadas por generaciones sucesivas que consideran aspectos hasta entonces desestimados, e intentan resoluciones por nuevos caminos que llamativamente diluyen los límites entre culturas 'altas' o 'bajas', sin eludir planteos conceptuales.

Desde Ives y Cowell se llega a la música del *Downtown New York*, donde el rock cruza con actitud callejera al jazz y la música contemporánea, o el *Rock In Opposition* relea la cultura pop en el marco de los folklores europeos y los recursos de la improvisación libre, sumados a una voluntad activista. La escena experimental inglesa en torno a Cornelius Cardew consideró necesarios planteos políticos y musicales, retomando aspectos olvidados de la composición contemporánea tales como la consonancia, la simplicidad de ideas o las formas abiertas junto a olvidadas tradiciones europeas. Por otra parte, los músicos académicos se mezclan con gentes del free jazz y eléctricos rockers en el mundo de la *comprovisación* holandesa, mientras que algunos exponentes de la música pos-

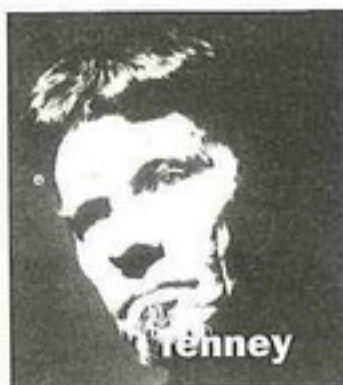
Disonancia y abstracción pueden revitalizarse interactuando con principios de las músicas étnicas y folk, el rock, los instrumentos inventados, el jazz, las tecnologías de alta y baja fidelidad, los recursos inter o multimedia, la improvisación, la tonalidad revisitada.

Más allá de las diferencias aparentes, pueden rastrearse los fragmentos de ese proyecto abierto en el acercamiento de Richard Teitelbaum a las computadoras, en el ruido a través del bajo eléctrico de Kato Hideki. Recursos compositivos y una

mayor apertura a situaciones azarosas, visitas a la historia musical, expresividad y capacidad de no restringir ideas pueden encontrarse en la identidad rockera de Fred Frith y Chris Cutler, o en el trabajo formal de Larry Polansky con la música electrón-

nica. Jon Rose mira a Beethoven y Paganini mientras deconstruye las tradiciones de la improvisación libre, y Les Granules echan mano del folklore de Quebec a través del free, el rock y el jazz más despojado de condicionamientos.

Cuando la crítica desprevenida habla de músicas poliestilísticas o de lenguajes fragmentarios sólo se limita a una ingenua descripción del estado de las cosas. Innumerables músicos siguen preguntándose sobre la coerción impuesta por los géneros puros a la que oponen variadas

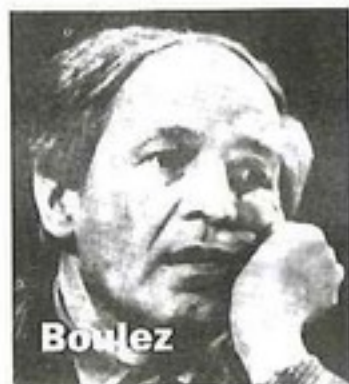


contra formalismos estrechos

tido de eclecticismo relativista sino como espacio adecuado para nuevas preguntas. Después de todo, la crisis de los relatos puede ser marco para reconsiderar objetivos de acciones concretas más que un lugar para la sumisión maquillada por el gesto displicente y escéptico.

Los últimos 20 o 30 años signaron a músicos más jóvenes cuyo acercamiento a la creación se vio influido por un amplio conocimiento de numerosas músicas (muchas veces en forma intuitiva más que técnica) con aprecio por formas étnicas y folklóricas, con yuxtaposición de recursos capaces de una convivencia entre prácticas estructuradas, escritas o improvisadas con avidez por experimentar con nue-

vas formas de creatividad sonora. Experimentación, búsqueda, riesgo que confronta con los lenguajes "aceptables" para la comodidad de grabadoras o escenarios estandarizados. Buena parte de esas respuestas se derivan de la destrucción de varios supuestos: el vanguardismo internacionalista, el compositor con el absoluto control de todas las decisiones y en definitiva, de la estéril seguridad en la idea de una gran "cultura" que sólo produce artistas y obras incapaces de ver más allá de sus narices.



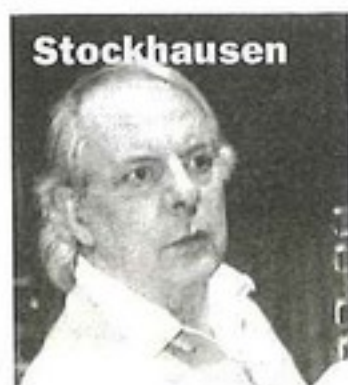
Los últimos 20 o 30 años signaron a músicos más jóvenes cuyo acercamiento a la creación se vio influido por un amplio conocimiento de numerosas músicas (muchas veces en forma intuitiva más que técnica) con aprecio por formas étnicas y folklóricas, con yuxtaposición de recursos capaces de una convivencia entre prácticas estructuradas, escritas o improvisadas con avidez por experimentar con nue-

vas formas de creatividad sonora. Experimentación, búsqueda, riesgo que confronta con los lenguajes "aceptables" para la comodidad de grabadoras o escenarios estandarizados. Buena parte de esas respuestas se derivan de la destrucción de varios supuestos: el vanguardismo internacionalista, el compositor con el absoluto control de todas las decisiones y en definitiva, de la estéril seguridad en la idea de una gran "cultura" que sólo produce artistas y obras incapaces de ver más allá de sus narices.

previsible de las músicas estética y políticamente impuestas. Del mismo modo, otras búsquedas eluden eficientemente la simplificación confortable, sean la *Nouvelle Musique Belga*, *Fluxus* y *Performance Art*, e incluso en el terreno de la composición formal personalidades tan disímiles como George Crumb, Louis Andriessen, Trevor Wishart, Mamoru Fujieda, Gilius van Bergeijk.

No obstante, estos planteos tampoco recurren al gesto escéptico o implican el abandono a la pasividad. A través de ellos se mantendrá un desafío abierto a la polémica con los numerosos textos displicentes, que al relativizar cualquier toma de decisiones sólo se transforman en cómplices del poder establecido ■

Daniel Varela



POST-ROCK

DOSSIER

ESTRATEGIAS OBLICUAS PARA UNA MÚSICA DE LOS '90

No se trata de la muerte del rock ni de sus últimos estertores. Después de todo el post-punk no significó necesariamente dejar atrás el punk para siempre ¿En qué sentido existe el post-rock? Nos preguntamos: ¿cuál es su alcance?

En una serie de preguntas que arrojan más interrogantes que respuestas, nos propusimos compilar cada disco que cayera bajo ese rótulo. En estas páginas, algunos hallazgos fortuitos. Mientras tanto, los integrantes de Tortoise aseguran que la etiqueta sólo les ayuda a vender más discos...

ADVERTENCIA

A esta altura el término post-rock funciona como una etiqueta demasiado fácil a la hora de calificar ciertos grupos difíciles. Parece implicar una idea de ruptura que los involucrados contemplan con desconfianza. Como fenómeno transatlántico, los críticos más lúcidos emplean a desecharlo con la misma sutileza con la que antes construyeron sus características insoslayables. Ya en noviembre de 1994 (EM #7), con mayor prudencia, preferíamos denominar "pop experimental" a un conjunto de bandas nuevas que "utilizan instrumentación de rock con propósitos que exceden el encuadre. La elección de las guitarras se debe más a los timbres y texturas que pueden obtener, que a los riffs y acordes poderosos. El entramado de bajo/guitarra/batería, que en el formato tradicional actúa como argumento autoritario, es tratado con tecnología computada (sampler, sequencer, MIDI) y usufructuado como sonido ambiente..." En esa ocasión nos referíamos a Seefeel, Bark Psychosis, Moonshake y Stereolab, entre otros. Ahora volteamos nuestra mirada hacia el oeste de las Islas británicas. En Chicago, ciudad de amplias avenidas, arquitectura moderna y rascacielos, se encuentra una prolífica escuela de innovadores, en la cual se destacan como alumnos sobresalientes los integrantes del colectivo Tortoise. Dos modestos sellos independientes vinculan a toda esta gente. En Thrill Jockey encontramos al trío Trans Am y a The Lonesome Organist—un excéntrico personaje que por sus deformidades, parece salido de la película de culto *Freaks*—, además de los mencionados Tortoise, quienes dividen sus actividades en una cantidad de proyectos paralelos. El catálogo de Kranky tal vez ofrezca un estilo más oscuro y taciturno, como si Jessamine, Stars of the Lid, Bowery Electric o Labradford no quisieran despertar de ese sueño psicodélico al que sus músicas inducen. Por otra parte, incluiremos en esta crónica a los ya mencionados en estas páginas, Cul de Sac (#10), y a los neoyorquinos Ui. Entonces, que el término caiga en desuso justo cuando llama nuestra atención no importa demasiado, porque ese ingenioso invento llamado post-rock refleja una forma de hacer música en el carnaval de fin de siglo.

S

i es cierto que la tecnología define la música actual —mediante el fácil acceso a una cantidad de dispositivos técnicos que amplían los recursos de grabación (análoga y digital)—, hay que atender a dónde esa tecnología se encuentra disponible.

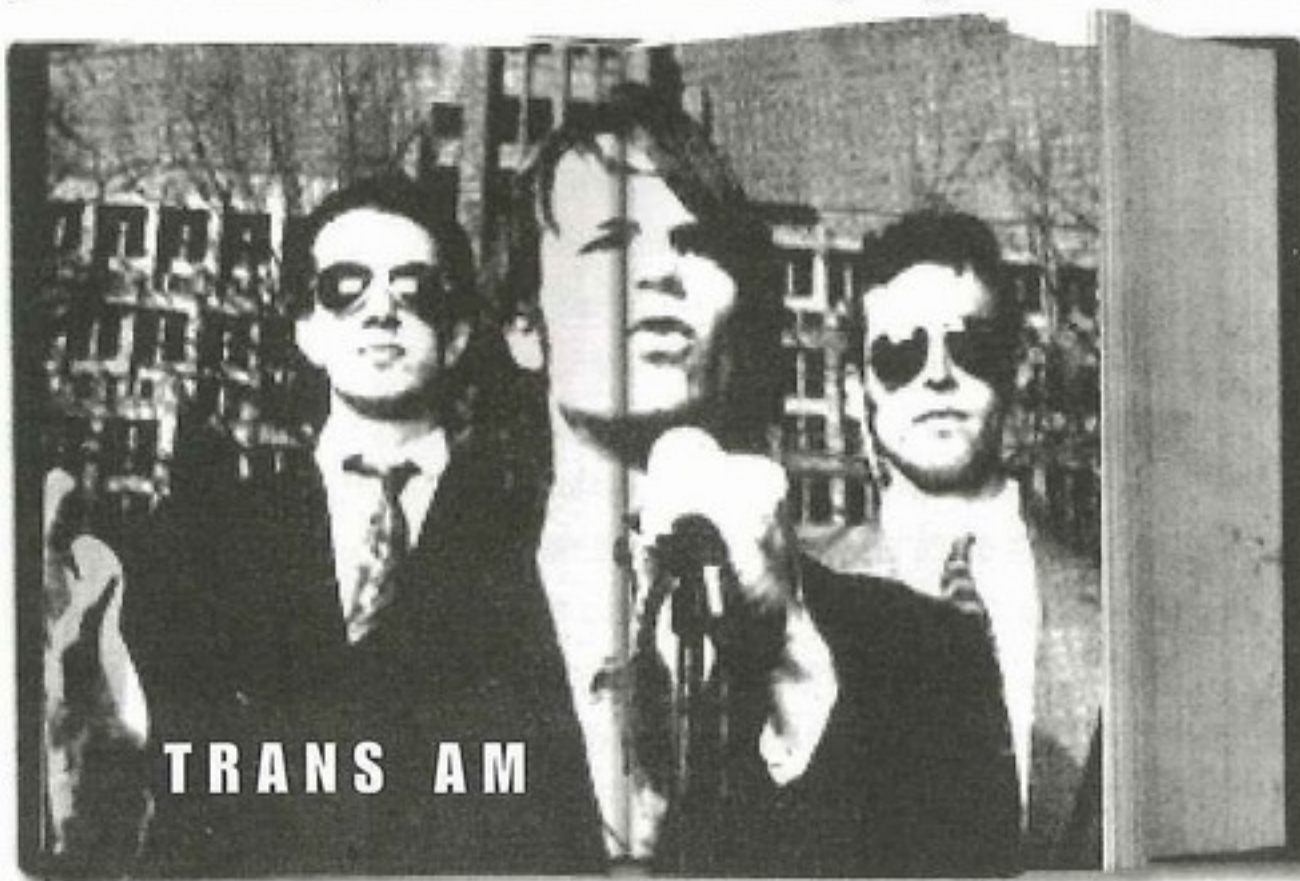
Antes los grupos iban al estudio en busca de un sonido particular y hallarlo dependía exclusivamente de la idoneidad del productor. Hoy día, trabajan en sus habitaciones (estudios caseros) como en un laboratorio. Saben dónde colocar los micrófonos y cómo manipular las consolas. Para ellos, el trabajo de producción es parte del proceso mismo de composición. De este modo, quienes toman partido en la carrera tecnológica, no sólo optan por un camino de mayor independencia sino también por una forma de trabajo con bajo presupuesto.

No todos eligen tecnología digital a la hora de editar sus temas: grupos como Labradford, Jessamine, Stars of the Lid o los ambient-grunge Earth no están interesados en abandonar la dinámica del rock. Tampoco todos renuncian a la energía kinética que le es propia para revisar sus estructuras. En el caso de Trans Am, no se reconoce algo parecido a una canción. Sí, en cambio, algunas de las formas características del rock pesado: muscularidad (el riff como un ejercicio deportivo) y una dosis necesaria de testosterona; en otro contexto estaríamos tentados de señalar el lugar común. De su disco debut y homónimo se desprende una consigna: rockear a pleno. Se trata de tres tipos raros del área de Washington DC que comparten el firme propósito de sonar fuerte, incorporando con éxito organitos casio distorsionados e inocentes secuenciadores. Por entonces —año 1995— su música instrumental ya poseía esa mezcla desconcertante de *power-trio* tradicional y electrónica. Después de escuchar a Kraftwerk, entusiasmados con la cultura moderna de

DJs y la música tecno, Phil Manley (guitarras/teclados), Nathan Means (bajo/teclados) y Sebastian Thomson (batería y percusión) decidieron convertirse en tres hombres-máquina que alternarían, en la disco o en el bar, furiosas interpretaciones en vivo con remezclas de sus inventos electrónicos. Entre sus influencias suelen citar al krautrock de Neu! y, como favoritos, a Autechre y Squarepusher. En los discos sucesivos, Thomson se volvió un *cyborg*, un robot al que todavía no le desconectaron su chip de emociones. Cumplió su sueño: quería convertirse en un *breakbeat* humano. Para ello, sumó un sampler y una batería electrónica (de esas que disparan un arsenal con cada golpe) a su caja de ritmos programable y su batería acústica. Así es que en el reciente *The Surveillance* borraron todo vestigio de medida y suavidad adquiridas "Illegalize It", "Night Dreaming" y "Night Dancing", de su segundo disco, evidenciaban un tempo más sutil— hasta convertirse en una versión dicotómica

de la vida urbana, con un margen amplio para el sinsentido. Por un lado, el individuo aislado en el sueño virtual del confort. Por el otro, la agresión anfetamínica de los marginales (¿punks?); la paranoia ante las amenazas de un mundo exterior hostil y un conformismo explosivo que los subleva. Tal vez por ello su música no suene "agradable". "Armed Response", "Home Security" y "Extreme Measures" hablan por sí mismas, aunque seguramente haya mucha ironía implícita, un atributo demasiado humano. Para la reseña de *Surrender to the night*, su disco anterior, Mike Barnes los elogiaba: "cubren un área musical tan amplia que progresarían aún si se quedan donde están". No tan cierto, Mike. Esta vez los Trans Am si-

TECNO - ROCK



mulan un autoboicot, un premeditado sabotaje —ruido mediante— de su música. Lo cual, a nuestros oídos, no deja de parecer otra forma de autoreferencialidad, un estigma propio del post-rock. Escuchar a estos inquietos androides tiene como consecuencia esa paradoja (sin contar un posible desorden mental): todo suena tan familiar y estafalario a la vez.

Decir que Trans Am sólo se trata de forma y estructura, que la novedad reside en la combinación de patrones tecno con instrumentación eléctrica y acústica resulta poco específico. Las mismas palabras pueden hacerse extensivas para describir los primeros pasos de Tortoise o dar cuenta de los múltiples grupos que reeditan el espíritu del *dub* ja-

borrando toda semejanza con el original. Así descubriría una nueva dimensión: la profundidad del sonido. Hacia 1968 aseguran que ya poseía su sello distintivo, había creado el *dub* y lo contagiaba a los más novatos. Lee 'Scratch' Perry, además de producir a Bob Marley, se hizo famoso por su trabajo con sesionistas y sus improvisaciones tipo *toasting* (el antecedente jamaicano del rap). Mientras, el DJ Augustus Pablo popularizaría el uso de la melódica, convirtiéndose en un referente. Estos *djays* mezclaban en vivo, allí resi-

el laboratorio de sonidos. En SOMA, los estudios que constituyen la actual base de operaciones de Tortoise, confluyen los trabajos de Ui, Run On y Trans Am, bajo el común denominador del ingeniero de sonido, productor y/o músico invitado, John McEntire. Él es en gran medida el responsable de las reverberaciones y ecos, de los retazos musicales, que resuenan en los discos de Tortoise. Como músico se desempeña en percusión, marimbas, xilofones y programación electrónica, pero sus conocimientos técnicos se ins-

MÚSICA SIN CONTENIDO (¿SIN EMOCIONES?)

maquino, como Rome (Thrill Jockey, 1996) o, en Inglaterra, el post-grindcore de Scorn (que comanda Mick Harris, antes baterista en Napalm Death). Pues el *dub* ya era de construcción en la década de su auge, los '70. Los instrumentos de los disc jockeys de Kingston eran sus bandejas giradiscos y la consola de efectos, el sistema de amplificación mismo -denominado *sound-system*- que eventualmente se convirtió en estudio de grabación. El procedimiento lo inauguró King Tubby y no consistía en otra cosa que en una sofisticada remezcla de algún clásico

día su arte. Después, se volvieron intérpretes estelares junto a la banda. Si el rastafarismo se encuentra inextricablemente unido al culto de la marihuana -*excuse me while I light my spliff*-, puede suponerse el *dub* como uno de sus productos más representativos. En efecto, de porro o no, se constata una desorientación similar en la percepción subjetiva del tiempo. Nos abstendremos de explicaciones psicológicas. Que el *dub* no satisfaga nuestras presunciones tiene que ver con el cambio de jerarquías que promueve. Ya no tienen preeminencia los instrumentos que

piran tanto en King Tubby como en Teo Macero, el productor de Miles Davis circa *Bitches Brew*. En el contexto expansivo de los '70, Miles y Macero definirían una nueva organización estructural del sonido. Entendían la *performance* como un proceso de composición y, haciéndose eco del *dub*, la música electroacústica y el free-jazz, descubrieron el espacio existente entre las notas. Tortoise se inscribe en esta tradición de la mano de McEntire. Pero al sonido integral, es justo decirlo, contribuyen un puñado de músicos variables. Cada uno aporta ideas y prefe-



bailable del momento. Aunque el ritmo estaba dado por el tempo del reggae, Tubby transformaría no solo la duración sino la esencia misma de aquellos éxitos. Mediante el uso de eco, *delays* y *reverb* acentuaba el carácter inductivo del ritmo y en general prefería prescindir de las voces. Su juego era con las pistas restantes, intermitentemente hacía aparecer y desaparecer los arreglos,

llevan la "voz", por así decirlo. En un proceso que suele describirse como análogo al de los rayos X, el *dub* permite vislumbrar el esqueleto del tema. Desarticula su organización narrativa: donde se espera una frase musical pegadiza, la estructura vuelve a quedar despojada. La canción ya no es la misma. Algo parecido ocurre con el post-rock que sustenta sus desarrollos en

rencias musicales que se van hilvanando en una continua metamorfosis. En *Tortoise*, su debut de 1994, hay música concreta, economía de recursos, guiños a Can y Neu! y *soundtracks* de films imaginarios. A pesar de un *background* individual rockero y un acercamiento aparentemente intuitivo (lo que en modo alguno significa "carente de formación"), sus gestos trajeron para la



opinión de la crítica reminiscencias de la música progresiva y del jazz-rock, además de un saludable desconcierto. "Djed" de *Millions now living will never die* (tercer opus, 1996) tiene casi 21 minutos de duración y supone un viaje cinematográfico, nocturno, por paisajes sonoros y autopistas naturales que desembocan en un curioso *gamelan*. En rigor, el reciente y explosivo TNT es el único de sus discos grabado en SOMA. Suena más temático, más cálido y sensual. John McEntire lo explicó a la revista *Magnet* de esta manera: "me encanta la repetición de una idea, pero esta vez buscábamos poner las cosas en términos más formales: antecedente/consecuente, verso/coro, etc" Claro que todavía hay un residuo para la experimentación en este proceso más "artesanal". Muy propio del post-rock, todas las ideas se reciclan.

En los instrumentales de Rome encontraremos más afinidad con los glaciales paisajes de un Thomas Köner o las pruebas de laboratorio de Main que con las reinventiones de los antedichos *-dub in spirit but not in style*, tal como lo puso Tom Ridge, un comentarista de post-rock. Su música parece fugarse hacia el espacio, allá lejos, donde sólo habita el silencio. Y en ese discurrir se oyen lejanas transmisiones ("Lunar White"). Conformen Rome tres integrantes, entrenados en el arte de manipular sampler y cintas, además de baterías de diversas índoles, bajo y melódica. Hacen de su perdición un camino de búsqueda ("Leaving Perdition"). Para el único disco con el que cuentan hasta la fecha, John McEntire les produjo "Radiolucence", una pieza que combina, una vez más, edición digital con un extenso motivo improvisatorio.

Existen otros grupos afines a la remixología, más allá de las paredes de SOMA. Bowery Electric con sus entramados rítmicos, *drones* ambientales y murmullos sugiere un universo más homogéneo y aún en sus texturas abstractas, más aprehensible para la etiqueta post-rock. Esta vez, a veces puerilmente llamada "inteligente", nos señala el remix como un fenómeno generalizado que contribuye a derribar una noción tan fundamental como la

identidad del tema. ¿Cuál es el original? es la pregunta que surge de la escucha del *Rhythms, Clusters & Resolutions* (1995), una colección de remezclas a cargo de miembros de Tortoise, Casey Rice, Steve Albini y Jim O'Rourke. Un disco que fue votado como mejor del año por un co-editor de EM, debe ser más que un mero álbum de remezclas. Se dice por estos días que remixando se rompen las barreras entre los géneros, por otra parte, un tema o una porción del mismo puede volver a reconfigurarse infinitas veces. Sin embargo, parece persistir un orden ontológico, al menos en la cultura rock que presuponemos: primero está el original, luego sus versiones y por fin la remezcla. Para ejemplificar mejor el punto, digamos que no tiene el mismo status preferir los *Rising mixes* al *Rising* (1995) de Yoko Ono o *Hyper Civilizado* a los remixes en clave *illbient* de *Mundo Civilizado* (1996) de Arto Lindsay. En *Rhythms...* ya no encontramos las marcas del original, será que la música se encuentra simplemente en un grado de abstracción superior. Nos parece un disco tan legítimo como su predecesor o *Millions...* En este aspecto se puede instalar la polémica. ¿Significa esto que los post-rockers no siguen criterios históricos para componer su música? Digamos en su favor, que la historia se revisa, precisamente porque existen nuevos intérpretes.

VUELVE
LA MÚSICA
(PERO NO
LA IDEOLOGÍA)

Si hay una característica común que comparten los grupos post-rock, es que poseen todos una amplia cultura musical. Esta no solo se manifiesta en sus preferencias discográficas, sino en el uso que hacen de las mismas.

Más que copiar el sonido, toman técnicas prestadas. Aún aquellos que mantienen una relación distante con la tecnología de avanzada se las ingenian para llevar al máximo las posibilidades del *low-fi*. Se inclinan por la tecnología arcaica, prefieren recomponer viejos equipos valvulares y trabajar con teclados analógicos. Hay un interés por rememorar el sonido particular de un moog o un farfisa, lo constatamos al escuchar las fluidas variaciones neo-psicodélicas de Jessamine. A su vez, Labradford utiliza una batería de Polymoogs, vocoders Roland y viejos teclados Korg para pintar matices y sombras. Sus monocromáticas meditaciones abrevan en cierta añoranza por la época dorada del krautrock: Tangerine Dream, Cluster y Can de *Tago Mago*-aunque cierta claustrofobia en su primer LP, *Prazision*, nos recuerda a *Faith* de The Cure-. Hemos dicho al principio que utilizan

instrumentación rockera con propósitos no estrictamente rockeros: las guitarras en una búsqueda de timbres y texturas en vez de riffs y solos. Para crear atmósferas y climas que reflejan su mundo privado. Quienes optan por la tecnología primitiva eligen no sólo un sonido sino una manera de ejecutar sus temas que, aseguran, nunca es idéntica. Quedan atados a procedimientos si se quiere más tradicionales; en ellos todavía está el sueño de la banda en vivo. Pues el post-rock señala caminos divergentes, da cuenta de una tensión inherente entre esta nostalgia (space-rock) y la frialdad de la autopista informática (cyber-espacio). Una tensión que puede entenderse en términos de estética versus política; vuelve la música, pero no el contexto social que la inspiró, la ideología. Como ejemplo, escuchen el último de Tortoise; *TNT* concilia armónicamente música decorativa con exploraciones por terrenos tan lejanos entre sí como el drum 'n' bass o ciertos manierismos del jazz. "En otras palabras -escribía Norberto Cambiasso refiriéndose a Run On (EM #13)-, el grupo deconstruye las canciones para insertar, en el vacío dejado por ese proceso,... ¡una canción!. Esto y no otra cosa define, a mi modesto entender, al post-rock (al menos en su vertiente americana): saber que todo ha sido probado y, sin embargo, seguir intentándolo con la irónica distancia que otorga haber interiorizado semejante conocimiento".

En el presente, todas las tradiciones se encuentran disponibles y no sólo eso, sino también legitimadas. Es la era de las comunicaciones: como un refrán publicitario se dice que la información está en alguna parte, sólo hay que saber dónde buscarla. De pronto hay nuevas ondas: vuelven los '70 (¿quién se ha olvidado de cómo mirábamos con pavor los pantalones pata-de-elefante en la década pasada?), el rock cósmico europeo, el funk, el soul, Miles Davis... la música de cocktails, *lounge music* (o como prefieran llamarle) de la post-guerra, y la lista sigue. Será que a través de los nuevos músicos se descubren nuevas influencias, como proponía *Kafka y sus precursores*. No abundaremos en esta cuestión que merece más que opiniones, nos interesa hacer hincapié en la música que circula. Las reediciones en CD exhuman discos y más discos perdidos u olvidados, permiten que la música se redescubra y la historia se ilumine. Jessamine con *Another Fictionalized History*, una colección de sus primeros singles (1992-1997), pone en estrecha relación a Silver Apples, un oscuro grupo psicodélico de 1968, con Suicide, un dúo que en 1977 compartía cartel con los Ramones o Patti Smith, pero que poco tenía que ver con la new-wave neoyorquina. De los primeros eligen "Oscillations" y de Suicide, "Cheree". Lo que sorprende no son sus respetuosas versiones, sino la consistencia de su sonido; no se trata de un gesto ecléctico *à la mode* sino de revisionismo. Por otra parte, Cul de Sac, un grupo en el que la guitarra tiene preeminencia, nos deja saber su culto a John Fahey (a propósito, del sello discográfico de este conceptuado héroe de las seis cuerdas, Tortoise tomó su nombre). En algunos casos, el post-rock parece ser nada más que un pretexto para revalorizar a Tim Buc-



kley y a Soft Machine. Resulta que ellos también abandonaron el formato canción, bucearon en océanos de texturas, sensaciones y sonido. Buscaban expandir sus límites musicales tanto como las puertas de sus conciencias.

The Lonesome Organist seguramente no encaje muy bien con nuestra caracterización del post-rock. *Collector of Cactus Echo Bags*, su CD debut para Thrill Jockey, contiene más de veinte composiciones "jibarizadas", exóticas polkas, pantanosos rockabillys, dub experimentales y sarcásticas canciones de cuna, entre algo parecido a una cumbia y melodías circenses (chequear "King of the Rail Model 1895 Trainset", "The Sing Song" o el tema del organista solitario). Su estética del grotesco y su colección de viejos instrumentos (órganos, piano de juguete, vibráfono, melódica, y guitarras desvencijadas), entre *samples* y consejos de su técnico de grabación asociado en SOMA, se unifica bajo la filigrana gruesa de la baja fidelidad. La banda de sonido natural para aquel film de Todd Browning, *Freaks*, que protagonizaban los "fenómenos" de un circo, personajes deformes unidos por el espanto y la fascinación que provocaban en los espectadores. Concebida como una denuncia contra la discriminación, la película no pudo evitar una cuota de morbosidad: es memorable la escena en la que un hombre sin miembros enciende un cigarrillo, valiéndose sólo de su boca.

Con pretensiones menos frívolas y delirantes, Ui, un trío de New York, combina rigidez con tendencias improvisatorias, cálculo y sensaciones. Y aunque apelan a elementos del post-rock como los ruidos de máquinas, *drones* y sintetizadores fragmentados, su sólido sonido



se define por el uso de dos bajos. Uno actúa de base y sostiene el ritmo, mientras que el otro "lo estira" con diferentes patrones armónicos, reemplazando así a



una virtual guitarra. En su reciente *Lifelike*, sin embargo, incorporan guitarras, sintetizadores y otros instrumentos. Según sus propias palabras, buscan un poco de la frescura que respiraba la

ciudad en los '80, cuando el hip-hop era joven y los Beastie Boys todavía tocaban punk. Sasha Frere-Jones, uno de sus integrantes, es además crítico musical (uy!, otro más), hecho que suma un argumento a favor de quienes consideran este asunto del post-rock como el nuevo entretenimiento de un grupo de intelectuales. Su nostalgia evoca el post-punk: los años en que The Pop Group con su filiación marxista y PIL o The Slits, una banda femenina y feminista, introducían la dimensionalidad del dub en ese rock furibundo que practicaban. Todavía creían en su poder político, el manifiesto de una (sub)cultura joven que quería más rebelión.

La tecnología fecha la música, escuchen si no a Spinetta de *Privé*, por citar un ejemplo local: suena horrorosamente ochentoso con esas baterías electrónicas tan precarias. Los post-rockers parecen advertir este riesgo y vuelven la tecnología en su favor, así como hurgan en su memoria los sonidos que quieren volver a escuchar. ¿Se sitúan fuera de época los que se refugian en el paraíso perdido de la introspección?

POST-PUNK.
POST-INDUSTRIAL.
POST-GRINDCORE...
POST ROCK

El término post-rock debe tener un alcance limitado de sentidos, de otro modo dejaría de ser útil para hablar del fenómeno musical que aquí se trata. No podríamos dar cuenta, en suma, de la música que escuchamos.

Lo entendemos como una manera de búsqueda que puede considerarse experimental para aquellos que miran desde el pop, o inconsistente para los formalistas que no están dispuestos a deshechar la idea de progreso en música. No nos interesa to-

mar partido; nos encanta Tortoise, con Trans Am nos movemos inquietos y con Labradford ensayamos una quietud similar a esas "estatuas vivientes" que habitan las plazas los domingos. Ni nos importa demasiado que el post-rock haya caducado tan pronto como hemos tenido noticia de él. Nos sirve para dar cuenta de la música en un camino hacia la abstracción. El post-rock es apenas un vericuetto de la música actual, como el drum 'n' bass o el jungle -que a veces incorpora- desafía el virtuosismo humano y habla de las relaciones con el medio y la tecnología. En el fin de siglo, la emergencia de tanta música inclasificable, no necesariamente vinculada a la idiosincracia rockera, parece un resultado de la disponibilidad de una amplia cultura musical, de la información accesible y el desarrollo tecnológico. La mayor parte de las veces la consideramos *en sí*, como algo dado. Lo cierto es que existe lugar y fecha, más los síntomas de la época, para esta especulación sobre el destino del rock. Por estos motivos no puede si quiera pensarse la posibilidad de post-rock en Argentina. Indefectiblemente habrá siempre un retraso, que en última instancia se debe a las condiciones económicas del Tercer Mundo. Por otra parte, por estos lares imperan los modelos hegemónicos -por ejemplo el "rock alterlatino" que propaga MTV-, las dificultades financieras, los escándalos políticos y las intrigas de un poder excluyente que lejos de encontrarse agonizante, se perpetúa.

También como el post-rock, esta nota recurre a ciertas fuentes, unas al alcance de la mano, otras un poco más esotéricas: se basa en una historia, sus malas versiones y los discos que llegan a nuestros oídos ■

Pablo Azcoaga

EL AMANTE C I N E

La crítica de cine independiente

Una versión tan oscura como arqueológica indica que el antecedente más directo de gran parte del post-rock norteamericano se encuentra en el esplendor geométrico del *math-rock*. Se suele mencionar *Spider Lands* de Slint, los procedimientos calculísticos de Labradford o el ya disuelto grupo de culto Gastr del Sol. Esta última fuente representa el flujo de ideas de vanguardia, cierto experimentalismo desprejuiciado que complementan las influencias del post-rock de Chicago.

Gastr del Sol eran Jim O' Rourke y David Grubbs, ocasionalmente los acompañaba John McEntire. Con este antecedente los encontraremos diseminados en toda clase de registros, como colaboradores o ingenieros de sonido. En *The Sea and Cake*, el proyecto personal de un tal Sam Prekop, se corrobora la presencia (a la hora de los remixes) de los sospechosos de siempre: O' Rourke, Casey Rice, Bundy Brown —quien, como luego David Pajo, se alejó de Tortoise para encontrar inspiración en *Directions in Music*; McEntire contribuye con la base rítmica y electrónica. *The Fawn* combina con estilo una colección de canciones más orientadas al terreno de un pop refinado (New Order, por ejemplo) que al post-rock. Por otra parte, entre las muchas incursiones de los personajes que se vinculan entre sí en torno a los estudios SOMA, descubrimos a Isotope 217, un sexteto que también involucra a miembros de Tortoise (el guitarrista Jeff Parker y la trombonista Sara Smith, entre sus fundadores, más John Herndon y Dan Bitney en teclados y percusión). El ensamble sigue la tradición colectivista del Art Ensemble of Chicago, donde todos tienen algo que decir en la zapada, pero ninguno la última palabra. 100% orgánico, sin aditivos, la fusión de elementos del jazz y la

música contemporánea presentes en *The Unstable Molecule* remite directamente a la época de experimentación electrónica del trompetista más famo-



so: *Miles smiles again*. No obstante, dicha inspiración ideológica y una estética afín a los sonidos de los '70 -funk, dub, hard-bop y free-jazz-, sólo nos muestra que pistas siguieron para encontrar lo que esos estilos comparten: *swing*, un sentido particular del espacio, *groove callejero*... Fresco, nuevo, inagotable, encontrarán en este disco muchas similitudes con Tortoise, pero ninguna señal particular. De lo mejor que ha dado el post-rock ■ P.A.



Un maremagnum de grabaciones más o menos recientes que, bajo una etiqueta engañosa, demuestran apenas algunos de los caminos por los que se empeña en discurrir la música actual. Estrategias y sonidos disímiles que le dan otra vuelta de tuerca a la perenne modernidad del rock.

Trans Am- *The Surveillance*. Thrill Jockey ('98)

Ritmos categóricos y urgentes, con las acentuaciones cambiadas. Energía punk e hiperkinesis electrónica en dosificados cortocircuitos instrumentales de llamativa violencia. Capaces de hacer un canon con meras frecuencias sonoras, o un culto a la permutación de intensidades. Ruido urbano de fin de milenio. Como un Kraftwerk contaminado por la lluvia ácida.



DK3- *Neutrons*. Quarterstick ('97)

Complicados contrapuntos instrumentales de ritmos veloces y repetitivos y atmósfera jazz. Destacan las improvisaciones con vientos de Ken Vandermark y ciertos climas densos y abstractos de formato amorfo. Habilidades armónicas para esta banda de *post free jazz rock experimental*, una etiqueta tan ridícula y tan conveniente como cualquier otra.

Scenic- *Acquatica*. World Domination ('96)

Si nos empeñáramos en predicar una supuesta esencia del post-rock, diríamos que Scenic es uno de esos grupos que la destilan. Bajos que parecen tratados con cámara, de sonido gordo y envolvente, guitarras acústicas, tempos pausados que no eluden las aceleraciones. Mucho espacio para los arreglos instrumentales, de tenue aroma ecologista y algunas connotaciones étnicas. Los americanos siguen buscando esa libertad prometida entre drones estilizados y bases rockeras. Todo lo sólido se desvanece en el aire. Lo que queda, una ideología del escapismo.

Gastr del Sol- *Camoufleur*. Drag City ('98)

Una obra maestra que desafía todas las categorizaciones. Jim O'Rourke conforma la mitad de este dúo que se completa con David Grubbs y se ensancha con un respetable cúmulo de invitados ilustres. Y el hombre, no tengo ningún empacho en afirmarlo, es un verdadero genio. Contrapuntos entre instrumentos del rango más diverso, intempestivos arranques de folklore celta, guitarras suspendidas en el esquivo éter que fluye desde el country hacia el minimalismo y la suave ironía de sus letras. Una última cena regada por orquestaciones de cámara y salpimentada por una obsesiva atención al detalle. Una lectura oblicua de la historia musical, que presta más atención a ese sonido exquisito o a aquel acorde afortunado que a las oleadas sucesivas de gé-

neros y tradiciones. Como las pasiones tanto mejor se disfrutan cuanto más compartidas son, chequeá el artículo de Marcelo Aguirre sobre O'Rourke en este mismo número y comprobarás la unanimidad de nuestro fanatismo.

Aerial M- As performed by Aerial M. Drag City ('97)

Este proyecto solista del ex Tortoise David Pajo constituye una especie de refugio donde se conserva intacto el sonido que hiciera famoso a su anterior grupo. Melodías amables, miniaturas sutiles y un mediotono recatado, sin apremios innecesarios, redondean poco más de treinta minutos. Allí se actualizan algunos procedimientos de la música progresiva con despojada economía de recursos y lazos subrepticios con las variantes más inteligentes de tan incomprendida tradición.

Windsor for the Derby- Minnie Greutzfeldt. Trance ('97)

Si la música de Aerial M respira prudencia y disimulo, Windsor for the Derby anuncia a los gritos sus propias intenciones. El disco es impecable pero la sutileza parece forzada. El único territorio que corteja la banda es el de la autorreferencialidad. "Fat Angel, Skinny Ghost" imita el sonido de las campanas. "Stasis" se va desnudando en simultáneas capas de instrumentos fantasmagóricos. "Bass Trap" es poco más que ruido ambiente. "No Techno w/ Drums" reitera un bajo hasta el infinito y cuando se apaga la batería repetitiva y se encienden los sintetizadores da paso a "When I see Scissors". Los Windsor muestran con claridad una de las paradojas más frecuentes en este tipo de música: demasiada conciencia de los propios procedimientos se trueca en la aburrida previsibilidad del que poco tiene para decir.

Space Needle- Voyager. Zero Hour ('95)

Un viaje con aditamentos electrónicos por paisajes acústicos. No arriesgan nuevos territorios. Trazan, más bien, un recorrido por los gestos reconocibles de la música americana: Suicide, REM, Nirvana. Experimentos como "Callwood's Lament" se pierden entre otras canciones - "Scientific Map" o "Before I lose my Style" - de forzada idiosincracia yanqui.

A Minor Forest- Flemish Altruism (Constituent Parts 1993-1996). Thrill Jockey ('96)

Aceitado power trio de San Francisco, con ramalazos ocasionales de cello y un notable manejo de los contrastes. Hay lugar para el desarrollo de los temas, la disonancia controlada, los cambios abruptos de atmósfera y las descargas de agresividad eléctrica. "So Jesus was at the last supper...", una frenética carrera hacia el cielo de 14' de duración, justifica por sí sola la compra del disco. Un grupo inmenso, de ideas complejas cuya impecable ejecución termina por convertir en sencillas.



Tortoise- TNT. Thrill Jockey ('98)

Muchos los acusan de no ser más que música progresiva. Otros cambian el "no más" por el "nada menos" y obtienen una visión completamente distinta del asunto. No son instrumentistas excelsos pero aprovechan al máximo su interminable erudición. En el jazz rítmico de "Swing from the gutters", la endiablada melancolía de "I set my face to the hillside" o el jungle de "Jetty", demuestran por qué son el grupo modélico de todos los amorfos caprichos que suele mentar la etiqueta "post rock". Con cada disco ensanchan sus propias posibilidades y con TNT llegan a un punto que, a cualquier otro grupo, le sería difícil alcanzar. Es cierto, todas las tradiciones están de

nuevo disponibles pero nadie sabe mejor que Tortoise lo que se debe hacer con ellas. Acabada muestra de que el mérito del post-rock radica menos en habilidades musicales que en aquello que cada uno, como oyente, ha podido interiorizar de su propia enciclopedia sonora.



Füxa- Very Well Organized. Mind Explosion ('96)

Un dúo que apuesta a la profusión de órganos y moogs con claras reminiscencias del rock cósmico alemán de los '70. Comparte con Labradford y Jessamine no sólo un estilo, sino también una dificultad: la de cómo justificar estos sonidos arcaicos en un contexto histórico distinto, despojado de la ideología del Berlín post '68. Clinton sustituyó a Baader-Meinhof, las raves a las comunas y los neonazis a los hippies. Nada insinúa que estos grupos se hayan hecho cargo de semejante giro. Aún así, si sólo se lo mide con esa vara esteticista que atiende a las frecuencias sonoras y a las ondas sinuosas, hay hallazgos notables.



Farflung- So Little Minds. Purple Pyramid ('97)

Homenajes a Faust o Hawkwind y un cover del Future Days de Can dan el tono a este cuarteto experto en viajes astrales e improvisaciones lísergicas. Correctos cuando disponen de tiempo y espacio suficientes para desarrollar los temas. Su mancha más visible, una tendencia exagerada a los riffs pesados y repetitivos que los aleja de esa elegancia que supo caracterizar a sus antecesores del space rock y la psicodelia ácida.

Critters Buggin- Host. LooseGroove ('96)

Estos están bastante locos. Critters Buggin pertenece a ese peculiar linaje de bandas americanas con un abierto sentido de la parodia y un considerable aprecio por la cultura trash, cuyo vértice identificable lo constituye el sello Punk. Una lista de ingredientes inusuales conforman este sorprendente cocktail. Percusiones nada convencionales -que van desde exóticos instrumentos como la tabla y los tambores de Taos hasta palmadas en el culo y las tetillas- dirigen una serie de procesos rítmicos poco frecuentes. La abundancia de loops traduce un clima ominoso emparentado con excéntricas sectas religiosas -reproducen un parlamento del satanista Alistair Crowley y agradecen a una misteriosa Hot Tub Mystery Religion-. Los vientos aparecen fuera de contexto y las guitarras se tocan mediante métodos tan diversos como hilarantes. Si se buscan algunos sonidos reconocibles, el jazz y ciertas variaciones étnicas figurarán primeros en la lista. Si agregamos que provienen de Seattle, quedará claro in absentia el largo camino recorrido por el grunge, del absurdo festejo mediático a su merecido olvido actual.



Pelt- Brown Cyclopaedia. vhf ('95)

En la línea de experimentación con guitarras que el compositor Glenn Branca le enseñara a Sonic Youth y éstos, al resto del mundo. No obstante, las improvisaciones de Pelt están mucho menos controladas y son bastante más autoindulgentes que las de sus ilustres ancestros. Por momentos, caen en extensos lapsos de indeterminación, como si no supieran muy bien por dónde seguir. Muchos pasajes metálico-industriales apuntan a una claustrofóbica abstracción sonora. Escúchenlo y decidan.

SubArachnoid Space- *Delicate Membrane*. Charnel Music ('96)
Almost Invisible. RR ('96)

Dos cuestiones importantes pone sobre el tapete este cuarteto de la zona de Frisco. La primera, hasta qué punto puede hablarse de improvisación cuando se la plantea en términos de puras intuiciones. La idea de una supuesta emocionalidad primaria por la cual debería regirse el instrumentista, sin mayor control sobre el material sonoro, bastante mal le ha hecho a todas las variantes de la free music, tanto en el jazz como en el rock. Un cronista inteligente ha sabido situar en su justa medida el exceso de pretensiones que suele aquejar a muchos rockeros fascinados con estas prácticas: en el mejor de los casos, se trataría de jam sessions cuyas relaciones con la herencia improvisatoria dejan mucho que desear. La otra agrava aún más el problema. Identifican su manifiesto desprecio por la excesiva intelectualización como una cualidad intrínseca de la psicodelia, legado en el que pretenden inscribirse. Amén de lo discutible de semejante afirmación, lo cierto es que sus discos, al igual que Pelt pero en otro contexto, también naufragan en la autoindulgencia.

Stars of the Lid- *The Ballasted Orchestra*. Kranky ('96)
Resulta un tanto sorprendente que los miembros de este dúo sean los mismos de Windsor for the Derby. Aquí todo es delicado como la porcelana china y tenue como el cristal de Bohemia. Stars of the Lid hace del minimalismo una religión y de las permutaciones tímbricas, su sustancia. Drones extensos y sossegados que, bajo su apariencia electrónica, ocultan guitarras, armónicas y didgeridoos. Lo que al comienzo parece estático, con el correr de las escuchas evoluciona en movimientos tan furtivos como encantadores. Excelente.

Bowery Electric- *Beat*. Kranky ('96)
Me cuesta compartir la aprobación unánime que la crítica ha sabido concederle a este otro dúo. Asumo mis prejuicios: me molestan las programaciones electrónicas y la voz femenina. Los Bowery no alcanzan a concretar aquello que insinúan y quedan a mitad de camino entre el trip hop y cualquier variable de post rock que gusten imaginar. Parecen más cercanos a la vertiente oceánica de Cocteau Twins y su insoportable ejército de imitadores. Donde algunos festejan su intensidad, yo descubro la monotonía, y ante quienes defienden sus estructuras relajadas, sospecho de un eclecticismo mal resuelto. En mi opinión, no hacen más que recurrir a tics frecuentes en el rock de los '90 con cierta soltura y una dosis de elegancia.

Jessamine- *Another Fictionalized History*. Histrionic ('97)

Labradford- *Prazision*. Kranky ('93)
Dos que se especializan en toda clase imaginable de procesos analógicos. *Another Fictionalized History* compila los singles del grupo desde sus inicios en 1992. Incluye covers de Suicide y Silver Apples. *Prazision* es el primer LP de Labradford y, junto a su sucesor *A Stable Reference* -comentado en EM n° 10-, determinaría un sonido imitado por muchos y del cual su propios hacedores hoy tienden a alejarse. Los primeros están cercanos a tradiciones pioneras de la electrónica, caso Oskar Sala o la electropsicodelia de United States of America, Fifty Foot Hose, White Noise o los propios Silver Apples. Amables dilaciones rebotantes de Moogs, Farfisas, Wurlitzers, Rolands y demás, construyen un concierto de efectos -flanger, wah wah, delay, distorsión, trémolos y filtros- que, contra toda lógica, conserva su musicalidad. Los otros, en cambio, beben de la inagotable fuente del kraut rock en todas sus variantes, desde el folk cósmico

hasta las meditaciones electrónicas de Berlín, y se distinguen por la pureza de sus guitarras Ovation.

Rome- *Rome*. Thrill Jockey ('96)

Dubs interestelares y procesamientos electrónicos para este grupo que evita toda clasificación plausible. En los temas extensos confirman su potencial. "Leaving Perdition" es una compleja construcción liderada por una melódica (!), "Deepest Laws" propone un crescendo rítmico entrecortado por capas superpuestas de ruidos cuya proveniencia se hace difícil identificar. Aprovechan los recursos del estudio de grabación y obtienen un sonido que parece siempre al borde de recomponerse a sí mismo, tan inacabado como consistente.

John Fahey & Cul de Sac- *The Epiphany of Glenn Jones*. Thirsty Ear. ('97)

Surgido del desencuentro entre el guitarrista John Fahey y el grupo Cul de Sac, el disco es una colaboración traumática que llegó a buen puerto. Por momentos, asoman estructuras de blues modificadas por la peculiar interpretación de Fahey. En otros, collages experimentales con reminiscencias del gamelan. Sobrevuela cierta belleza a la hora de reescribir las raíces americanas. Aún cuando los dos últimos temas sean por entero prescindibles.

Rachel's- *The Sea and the Bells*. Quarterstick ('96)

Post-rock de cámara liderado por la pianista Rachel Grimes. De una belleza etérea y plagado de inspiradas ideas. Saben usar el silencio, jugar con los contrastes, atacar los instrumentos de diversas maneras, recurrir a descargas abruptas de energía, matizar los pasajes experimentales, traducir en sonidos los estados más disímiles y desarrollar al máximo cierta capacidad narrativa. En Rachel's confluye lo mejor de la camarástica europea con una desolación sin destino fijo. Tan peculiar como indispensable.

The Dead C- *Tusk*. Siltbreeze. ('97)

Trasladando la punta del compás desde USA hacia Oceanía, nos topamos con esta banda proveniente de Nueva Zelanda. Noise improvisation de voluntad radicalizada, los Dead C reinan supremos en un territorio único. Liberan al rock de sus constricciones rítmicas y al sonido de cualquier aquiescencia con lo acostumbrado. El grupo invierte todas las prioridades: guitarras que construyen sinfonías de ruido puro, baterías que promueven ambientes poco convencionales, una dinámica claustrofóbica y variaciones tímbricas de las más impensadas. *Tusk* es un manifiesto sobre la antiestética de la baja fidelidad.

Dirty Three- *Dirty Three*. Big Cat ('95)

Horse Stories. Big Cat ('96)

Sus dos primeros álbumes de estudio confirman a este trío australiano de guitarra, violín y batería como la banda más extraordinaria del planeta. Nada de lo que aquí diga rozará siquiera la genialidad que destilan en sus discos. Crescendos interminables, improvisaciones pausadas, aceleraciones intempestivas, percusiones climáticas, perfectas digitaciones de guitarra, una melancolía austera y un violín que, en manos de Warren Ellis -el mismo de los Bad Seeds de Nick Cave-, reproduce la música del paraíso. El amor y la furia. Como si una tribu de maories se pusiera a tocar country & western. Para mi alegría, acaban de editar nueva placa: *Ocean Songs*. ■

Norberto Cambiasso



Bang on a Can

Music for Airports

Point Music



Mucho se habla de la obra de Brian Eno pero pocos son los trabajos críticos que enfocan con acierto el sustento de la ambient music. Dejaremos al descuido las menciones a las *músicas de empapelado y para amoblamientos* de Satie, la integración sonora propuesta por Cage y el refinamiento de las búsquedas inglesas en Portsmouth a principios de los '70. A propósito de cuestionar supuestos y tomar recursos prohibidos para las vanguardias académicas, la agrupación Bang on a Can inició sus festivales en 1987 en Nueva York. Luego de su décimo aniversario nos traen esta excelente orquestación del clásico ambiental donde el originario grupo de cámara se aumenta con voces, vientos y hasta pipa (el laúd chino). Estos arreglos muestran el sólido oficio de Michael Gordon, David Lang, Julia Wolfe y Evan Zyporyn, compositores protagonistas de otra historia de la que ya hablaremos ■ Daniel Varela

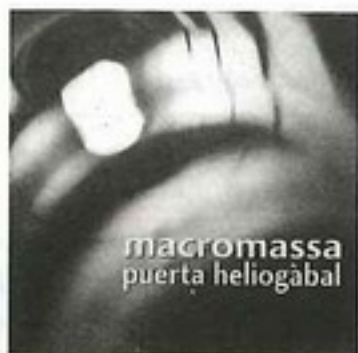
Ryuichi Sakamoto

Discord

Sony Classical

Dueño de una singular elegancia que le permitió pasearse por la Yellow Magic Orchestra, el diseño de modas o la música de películas, Sakamoto sabe coquetearle a la friolidad con una cuota de austeridad nipona. El producto a veces resulta inconsistente o queda envasado en la cuadratura pop con algunos toques sofisticados. *Discord* no es el caso, pues se trata de una obra instrumental que echa mano de recursos ambientales y post-minimalistas para graficar conceptos como ira o salvación. Unísono de contrabajos con melodías de aspecto chino que se duplican en los violines; adición de gestos en forma reposada y pasajes con vientos y piano que dejan paso a explosiones digitales para ensombrecer el clima inicial. La construcción formal sencilla, lineal, conserva lazos con el mundo pop, tanto como la participación de DJ Spooky o el guitarrista David Torn. Incluye la posibilidad de CD-Rom como otro fino toque acorde a la factura del disco. Compruébenlo. ■ Daniel Varela

Macromassa • Zog Live • G3G • Puerta Heliogabal • Sonifolk



Junto a luminarias como Anton Ignorant, Orquesta de Caos, Jacob Draminsky, Jumo, Superelvis, Alien Mar, Veivi Gius o Raeo, Macromassa forma parte de un activo movimiento subterráneo barcelonés. En ese axioma incompleto de la música de vanguardia, Macromassa ha permanecido durante los últimos veinte años a la sombra de los grandes nombres europeos.

Zog Live propone una caprichosa formación en vivo, propulsada por vientos electrificados (saxo barítono y clarinete) y el pulso certero de dos baterías. Partiendo de unísonos y evoluciones cíclicas, tanto vientos como percusión trabajan a efectos de desviar capas superpuestas de instrumentos. Saxo y clarinete crean un ruido intenso, como de guitarras eléctricas, un notable encuentro entre las texturas hilarantes del clarinete y los sonidos roncacos del saxo. El cierre del disco -"Messages"- es literalmente eso, 19 temas cortos, como sacados de un contestador telefónico, donde fragmentos de música y palabras rememoran a los Residents. Algo que sin duda relaciona a españoles y sudamericanos es un lenguaje en común, el cual, al menos aquí en el sur, ha sufrido durante las dos últimas décadas de los malos tratos, la simplificación y, prácticamente, la indiferencia en el rock. *Puerta Heliogabal*, si bien no sostiene un trato especial con las dinámicas de la lengua, se interna en el idioma y permite al hispano parlante escucharlo en un sugerente marco musical de avanzada; tan cercano a la turbulencia del *The Work* de Tim Hodgkinson como a ciertos tics de Portishead reinterpretados por un grupo de rock anómalo. Pródigos en recursos acústicos y electrónicos, engrandecen la música al favorecer el ataque de los sonidos, como si ésta y sus palabras avasallaran al oyente y lo extrajeran de su cotidianeidad hacia un paralelo surreal. *Sonifolk*. Fernando El Católico 58. (28015) Madrid. España. ■ Marcelo Aguirre

Gavin Bryars

A Man in a Room, Gambling

Point Music

Es conocida la gran afinidad del compositor británico con ideas literarias y visuales, pero en este disco el acercamiento se renueva a través de obras con muy distintos puntos de partida. Siempre en un estricto ámbito de cámara, el tratamiento del texto en la pieza que da título al CD (del performer español Juan Muñoz) resulta interesante como "pieza radiofónica" –así fue compuesta–. Por otra parte, las demás obras incluyen la mención de un fragmento que Bryars escribiera para el *Civil Wars* de Robert Wilson, así como otras dos piezas que admiten inspirarse en paisajes marítimos, tanto al norte como al sur de Inglaterra. El suave pulso rítmico, las referencias a Satie y a los tratamientos tonales de principios de siglo veinte, o el curso armónico ambiguo que sólo parece resolverse al disminuir la tensión de los acordes, caminan serenamente por los límites entre novedad y tradición. Tan extraño y atractivo como un paisaje inglés que surge de la bruma ■ Daniel Varela

B-Shops for the Poor

Signals Through Flames

No Wave

Los B-Shops son fuertes animadores de la escena de improvisación en Londres. También pasean su irreverencia musical por otras ciudades europeas. Me sumo con gran entusiasmo a los que definen su lenguaje como punk jazz, que guarda cierto parentesco con algunas experiencias holandesas. Saxos, guitarra eléctrica, contrabajo y máquinas de ritmo constituyen un arsenal de asperezas y ruidos del más grueso calibre. Algunos bizarros pasajes acercan el rumbo a la canción, de la que sólo conservan una participación vocal, aunque en otros puntos de justa potencia rítmica de los saxos propongan bases y riffs casi imposibles. El implacable trabajo de guitarra se hace cómplice del viejo Sonny Sharrock, pasándolo por toda clase de efectos que a veces se traban en feroz lucha contra los desorbitados saxos. Especial para aquellos que aman la música free pero que nunca olvidaron los aportes del rock más furioso ■ Daniel Varela

Dirty Three

Ocean Songs

Touch & Go

Eternamente transitado por músicos y poetas, el océano, fuente de misterio e inspiración, no pierde su atractivo a través de las épocas. Desde el romanticismo de Debussy a Cocteau Twins y AR Kane, de la música surf a The Mermen, sólo permanece la fascinación por una naturaleza inaprehensible, a veces madre, otras, precisamente lo contrario al ser humano, el caos, la energía en su máxima expresión. Es un tópico delicado, un exceso del suave balanceo del mar podría marearnos. Ebrio, Jeff Buckley se arrojó a los brazos de su amante, el río Mississippi, y las aguas se lo llevaron corriente abajo. *Ocean Songs* guarda el murmullo de los caracoles, la soledad de una playa originaria, el destino misterioso que buscan esos hombres navegantes de los siete mares (los personajes de Joseph Conrad o el starsailor Tim Buckley). Entre silencios, la olas llenan de caricias la arena, borrando toda presencia grabada en su superficie. Son las cuerdas, se escurren entre esos climas y paisajes marítimos que dibujan los instrumentos. Los Dirty Three pintan en tonos de azul el atardecer (*blue* también significa tristeza o melancolía) en este nuevo opus instrumental, tan espontáneo como la inmensidad de la que quiere dar cuenta. Nos hacen creer que se lanzaron en esta travesía siguiendo el impulso natural de los vientos (los temas parecen producto de largas zapadas). Uno se imagina que grabaron este disco en una cabaña en el borde afilado de Oceanía, en algún rincón desolado de sus costas, también propicio para surfear. Pero al leer el booklet que acompaña este compacto, nos enteramos de que el estudio fue uno de verdad y en Chicago, que los produjo Steve Albini (antes en Big Black, quien grabó *Surfer Rosa* de Pixies y actualmente productor de ignotos post-rockers). Que además colabora David Grubbs (Gastr del Sol, Tortoise) aportando su cuota de melancolía con un piano que pasa, en una primera escucha, desapercibido como el vuelo de una gaviota. Con esta pretensión impresionista, *Ocean Songs* evade la cursilería que otros no pueden evitar en las palabras ■ Pablo Azcoaga



Ozric Tentacles - Curious Corn - Snapper Music

Tribe of Cro - Hydroculture - U.F. Cro Records

Un rápido panorama por las novedades de la neopsicodelia. El nuevo registro de los ingleses Ozric Tentacles mejora de algún modo el estándar de su producción anterior y conserva fuerte contacto sonoro con el Gong de Hillage-Moerlen. Algo despasejo a lo largo de sus tracks, lo mejor está en sus largos mantras eléctricos que derivan en carreras de velocidad donde el virtuosismo en la guitarra de Ed Wynne está a la orden del día. Las escalas y los modos hindúes se cruzan con la distorsión y los pedales de efecto. En otros pasajes, las flautas africanas de madera tejen melodías alrededor de burbujas sintetizadas. Por momentos la calidad disminuye, inmersa en un clima de ambient-disco poco feliz, pero en general es un disco que mantiene el interés.



En algún sentido herederos del sonido de los anteriores, los belgas de Tribe of Cro desembarcan con *Hydroculture*. En torno al grupo de la revista Crohinga Well nos disparan con una efectiva paleta psicodélico-progresiva. La marca de los Ozric parece ineludible en sus bases entrecortadas y el sonido moog, herencia del Gong de You. En otros pasajes los ritmos básicos los acercan a Hawkwind, dejando al frente una interesante guitarra solista que, sin necesidad de virtuosismo, impacta por un sonido denso y espeso. Uno de nuestros redactores los vió en Berlín y nos cuenta que transmiten una fuerza inusitada en la cual destaca su joven baterista de trece años. Si escuchan el disco apreciarán las grandes condiciones de esta banda, en un rubro hoy algo dispar. Tribe of Cro promete mucho más y da cuenta de su potencial en este registro ■ Daniel Varela

Machine For Making Sense
Talk Is Cheap
Split

De amplia trayectoria en circuitos de Australia e Inglaterra, MFMS reúne recursos de la improvisación con el colorido vocal del sound text. El grupo cruza variadas posibilidades, trabajando un terreno común a los ruidos de la voz humana y las técnicas para instrumentos de viento (a cargo de Jim Denley). Los poemas sonoros de Chris Mann y Amanda Stuart resultan habitualmente del tiempo real, así como la notable Stevie Wishart introduce al viejo hurdy gurdy medieval en un contexto enrarecido en el que todos los eventos ocurren a velocidad inusitada. Los procesados electrónicos de Rik Rue aportan una amalgama analógica y digital que, con enorme riqueza, puede valerse tanto del sonido en vivo como de su insólito archivo acústico de fuentes naturales. Torrente de flujo espontáneo o incluso apresurado, *Talk is Cheap* refleja la definición que el propio Chris Mann nos diera de MFMS: "un amplio proyecto de información sonora" ■ Daniel Varela

Machine For Making Sense

Talk Is Cheap

Split

De amplia trayectoria en circuitos de Australia e Inglaterra, MFMS reúne recursos de la improvisación con el colorido vocal del sound text. El grupo cruza variadas posibilidades, trabajando un terreno común a los ruidos de la voz humana y las técnicas para instrumentos de viento (a cargo de Jim Denley). Los poemas sonoros de Chris Mann y Amanda Stuart resultan habitualmente del tiempo real, así como la notable Stevie Wishart introduce al viejo hurdy gurdy medieval en un contexto enrarecido en el que todos los eventos ocurren a velocidad inusitada.

Los procesados electrónicos de Rik Rue aportan una amalgama analógica y digital que, con enorme riqueza, puede valerse tanto del sonido en vivo como de su insólito archivo acústico de fuentes naturales. Torrente de flujo espontáneo o incluso apresurado, *Talk is Cheap* refleja la definición que el propio Chris Mann nos diera de MFMS: "un amplio proyecto de información sonora" ■ Daniel Varela

**Tomas Köner / Nijiumu / Pauline Oliveros /
Paul Schütze**

Driftworks Big Cat

Una excelente edición para actualizarse con las músicas hipnóticas, este álbum cuádruple nos trae ejemplos de estrategias bien diferenciadas para componer paisajes sonoros. En el breve y sustancioso ensayo acompañante, a cargo del siempre atento Biba Kopf, se llama la atención sobre conceptos como la calidad tímbrica o un curso musical que de la aparente quietud permite un movimiento casi ilimitado. Estas ideas se traducen con variantes en *Stateless*, donde Schütze expresa con mayor lucidez que en otras producciones su concepto del ambiente y la música *fourth world*. Secuencias y sonido digital adquieren calidez agregando flautas de madera o percusión del Pacífico, mientras la húmeda atmósfera electrónica echa guiños al Miles Davis de los primeros '70. La acordeonista y compositora Pauline Oliveros se asocia a Randy Raine-Reusch y sus instrumentos orientales de caña, en un diálogo meditativo, lento, que juega con las riquezas de la afinación y el color. *In the Shadow of the Phoenix* tiene microvariaciones producto de la improvisación y las cualidades de los instrumentos empleados, sus efectos van desde lo puramente físico hasta el sereno movimiento Gagaku japonés. Para hablar de lugares y sonidos aún más enigmáticos, el alemán Thomas Köner nos ofrece en *Nuuk* una renovada visión de sus ambientes helados. El raro nombre no es más que una ciudad de Groenlandia sonorizada por un tono continuo que al escucharse en detalle microscópico revela multitud de componentes que según simultaneidad o sucesión dirigen el flujo sonoro. Desde el ruido blanco hasta los tonos más puros y su combinatoria vertical u horizontal tendremos otro concepto de la variación. Una de las figuras más enigmáticas y prolíficas de la nueva música es Keiji Haino, sus crípticos pensamientos sobre la oscuridad y su traducción sonora se dan cita a través de sus diferentes proyectos. Aquí junto a su grupo Nijiumu, Haino desgarrar el espacio con sonidos de gran presencia. Los multifónicos de oboe, las guitarras eléctricas y los platillos frotados con arco, se suceden con una fluidez instalada en un ambiguo clima oscuro, oculto, pero sin sobresaltos. Una extraña forma de tensión a la manera de un *deep listening dark*. Como una efectiva vuelta de página para las músicas de aspecto plano, *Driftworks* guarda amplios espacios sonoros para redescubrir a cada instante ■ Daniel Varela

Organum

Kammer

Robot

Proyecto del compositor inglés David Jackman, el nombre *Organum* evoca las antiguas prácticas de la polifonía incipiente en los años góticos. Sin embargo, no se trata de un grupo de música antigua, sino más bien del trabajo con materiales y variaciones restringidas a un ámbito que resultará de gran interés para los que sigan a tendencias minimalistas y del experimentalismo post-industrial. Jackman proviene de la generación inglesa participante en la Scratch Orchestra de Cornelius Cardew. De allí, la idea de una práctica democratizada de la composición musical lo llevó a trabajar dentro del cuerpo de los sonidos continuos, desnaturalizando sus fuentes hasta hacerlas irreconocibles. Poco importa si el sonido proviene del metal, la cuerda o un objeto cualquiera. *Organum* nos deja ante la inmensa simplicidad de escuchar con una lupa las moléculas que chocan y se dispersan, dentro de un tono que parecía homogéneo ■ Daniel Varela

Richard Horowitz / Sussan Deyhim

Majoun

Sony Classical Hace ya tiempo que Horowitz conoce las culturas norafricanas, así como sus sonidos e instrumentos. En esta oportunidad se asocia con la Deyhim, dueña de una interesante trayectoria que desde su nativa Irán la llevó a incursionar como vocalista en el downtown neoyorquino con gente como Elliot Sharp. Quizás suene pintoresco decir que se trata de sonido global, pero aprecio que sus diferentes recursos (incluso aplicados con una narrativa occidental) se combinan de modo eficaz. Podríamos hablar de alguna complicidad con el sonido de Jon Hassell, lo que no quita méritos a esta música plena de embriaguez, melodías repetitivas, juegos respiratorios entre la voz y las flautas de madera, sonidos de guimbrí y violines o sobregrabaciones que remiten al sonido Joujouka y Gnawa de Marruecos. El disco es muy interesante y hasta pareciera que el aroma de Majoun sale de los parlantes del equipo. Recomendado ■ Daniel Varela

Kate St. John

Second Sight

Thirsty Ear/All Saints

Kate St. John (¿alguien se acuerda de Dream Syndicate?) ocupa un lugar de privilegio dentro del rubro "mujeres olvidadas del pop", junto a Rickie Lee Jones y Mary Margaret O'Hara. *Second Sight* nos da la posibilidad de reencontrarnos con la espléndida y glacial voz a la que nos tiene acostumbrados, con su oboe (el mismo que supo acompañar a Julian Cope en *World shut your mouth*), y con el acompañamiento del piano de Roger Eno en muchas de las canciones. Un perfecto pop de cámara, con abundantes arreglos de cuerdas y citas a la chanson francesa, para la narración de historias de amor que van mucho más allá del estereotipo "chica encuentra a chico" o viceversa ■ Pablo Strozza

O.Rang - Fields and Waves - Echo

Mark Hollis - Mark Hollis - Polydor

La saga Talk Talk vuelve a la carga. *Fields and Waves* es el nuevo disco de O.Rang y los encuentra buceando por los mares de la suspensión musical que tan bien navegara esa inolvidable banda llamada Bark Psychosis. Calificarlos meramente como "post rock" sería subestimarlos. Por más que veamos guiños al gamelan (como todo grupo investigador contemporáneo que se precie de tal)

o evoquen por momentos a la melancolía de Portishead, lo suyo es una búsqueda progresiva, con un aire a zapada infinita a la que se agregan diversas capas de instrumentos olvidados como la balalaika, el didgeridoo o el harmonium para lograr el envolvente resultado final.

Por otro lado, y tras siete años de ausencia, Mark Hollis regresa con disco homónimo. Una placa donde el silencio y la economía de recursos son los grandes protagonistas, junto al amplio registro vocal de Hollis (en la escuela del primer Nick Drake o de Robert Wyatt).

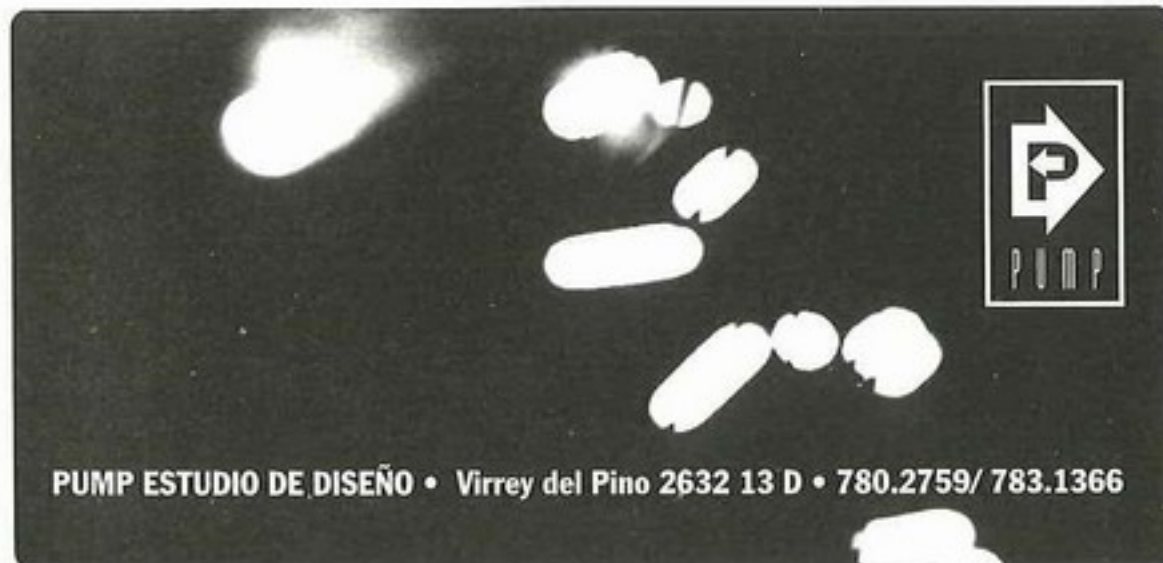
Si muchas veces el álbum *Starsailor* de Tim Buckley es señalado como un antecedente del "oceanic rock" de los '80, Mark Hollis bien puede agruparse en una nueva tendencia llamada "river rock": un registro contemplativo, donde el dramatismo del agua al romper en la orilla no alcanza ni por asomo la furia marítima de las olas. El soundtrack ideal para una excursión pesquera de fin de semana largo por el río Salado ■ **Pablo Strozza**

Keiji Haino / Alan Licht

Gerry Miles

Atavistic

Otro disco que muestra el cruce de caminos entre músicos y recursos de diferente extracción con fantástico resultado. La alquimia sónica oscura de Haino y la lectura de las vanguardias a través de la óptica rockera de Alan Licht (hábitué del post-rock americano) hacen un sonido que ocupa amplios espacios. Los gritos desgarrantes contrastan con silencios. La instrumentación de cámara con piano y clarinete bajo juega a un violento expresionismo, fertilizado por los tiempos y narrativas de la música japonesa tradicional. Golpes aislados de percusión y un lento discurrir de gestos improvisados sorprenden por su espontáneo sentido del contraste y la interacción. Inmediatez e insistencias del rock y el free, sumados a una construcción lejos de la ingenuidad ■ **Daniel Varela**



PUMP

PUMP ESTUDIO DE DISEÑO • Virrey del Pino 2632 13 D • 780.2759/ 783.1366



Scott Walker

Looking back with Scott Walker

Repertoire

Una auténtica joya para collectors. Las primeras grabaciones de Scott Walker, pre Walker Brothers. Cuando los demás teenagers de su época (fines de los '50 y principios de los '60) estaban preocupados por el acné, el bueno de Scott se despachaba con standards de aquel entonces de menos de tres minutos de duración en shows de televisión del estilo del de Ed Sullivan. Todo con esa maravillosa voz de tenor: la que tanto imitaría David Bowie, la que tanto alabaría Julian Cope, la que tanto escucharían Jarvis Cocker, Stuart Staples y Simon Warner. Como casi todo lo que hizo el americano, indispensable. Y un dato que es importante: la edición inglesa viene con 13 bonus tracks que la americana no posee. Una razón de peso para pagar la diferencia de precio en tu disquería amiga, y disfrutar de 27 de las primeras canciones que interpretó una de las voces más exquisitas de la historia del pop. ■ Pablo Strozza

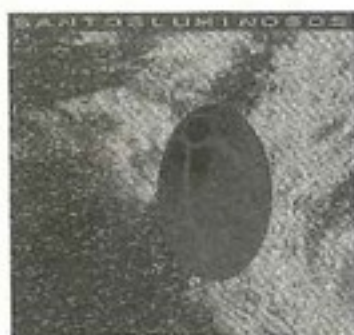
Curtis Mayfield

Superfly: The Original Motion Picture Soundtrack - Deluxe 25th Anniversary

Rhino

Ahora que está tan de moda el revival del cine blaxpoitation, el sello Rhino publicó una edición de lujo de la banda de sonido del film *Superfly*, clásico de este género, compuesta e interpretada por Curtis Mayfield. El disco es doble (el segundo permanecía inédito hasta el momento), y viene acompañado de un completísimo booklet, donde aparecen comentadas todas las canciones. Editado originalmente en 1972, *Superfly* continúa los lineamientos musicales planteados por el clásico *Shaft* de Isaac Hayes (ganador del Oscar a la mejor canción el año anterior), y, más atrás, por las bandas de sonido grabadas por Quincy Jones en los sixties: la idea de ofrecer postales ciudadanas de la violencia y el racismo imperante en Norteamérica en contraposición con la riqueza de los dealers y la fascinación por el submundo junkie, de la mano de percusiones latinas que actúan como complementos de las bases, jazzeros solos de saxo y órganos Hammond. Lo fantástico de esta edición de lujo es, definitivamente, el segundo CD. Las versiones instrumentales de canciones como "No thing on me (Cocaine Song)" o "Freddie's Dead" son muy superiores a las cantadas, y no porque la voz de Mayfield sea mala (sabemos que no lo es), sino porque dotan de un ambiente de fiesta insuperable a cualquier lugar donde se escuche. El retrato de una época, por uno de sus testigos más inmediatos ■ Pablo Strozza

Algunas ediciones independientes del panorama local.



Santos Luminosos

Metalambiente

Possible

Segundo opus de Nuñez/Jankowski, a quienes se le suman una multitud de invitados, desde Robert Fripp a los marplatenses Mellonta Tauta, pasando por Alan Curtis, Daniel Gorostegui, Adrián Paoletti y Guillermo Cides, entre tantos otros. *Metalambiente* respeta la estructura de canción "ambient pop post Beatles" (definición que les trajo demasiados dolores de cabeza al dúo) que se respiraba en su debut, *Leuchtende Heilige*, pero a la vez incorpora un más que lógico sabor alemán al inconfundible sonido de la guitarra de Nuñez (entre el blues y el Guitar Craft) y a los ambientales tratamientos de Jankowski (con sello de calidad Eno/Sylvian). Sobresalen el kraut rock de "Power Peeler", la tenebrosa "Templo sumergido" y el grand finale de "Los Cedros", con una tristeza en las frases de la guitarra que se remiten al también melancólico cierre de *Leuchtende Heilige*, "Shining Saints". Tal como ocurría con su anterior registro, es de lo mejor que ofrece el rock vernáculo.

Sumergido

Doce formas de alejarse de todo

X-Planet

Edición en CD del cassette que ya apareció comentado en estas páginas (ver #13). Sumergido es el único grupo nacional del que se puede decir que posee la misma lectura de la psicodelia que muchas de las bandas del sello Delerium: la neopsicodelia tan comentada en esta revista, pero en clave rosarina y noise. Sin dudas, merecen más difusión que la escasa que poseen.

Reverb

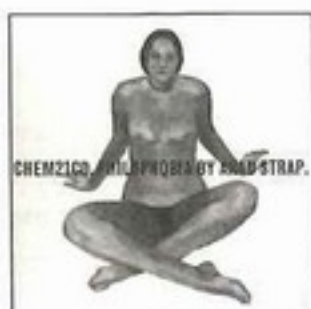
Original Soundtracks from Cuartito

E.C. Records

Producción independiente en cassette que nos muestra a un grupo que duda entre vocalizar en inglés o en castellano, con un falsette que a veces se torna molesto, y con un trasfondo musical que a veces recuerda a Sumo ("Esclavo de las Cuerdas") o la new wave. Si logran pulir cierto espíritu festivo en pos de la prolijidad, pueden ser más interesantes. ■ Pablo Strozza

Breve muestra de las últimas intervenciones de novísimas bandas en el agitado e inabarcable océano del rock británico.

Algo está pasando en el rock británico. Primero, un desplazamiento en ese centro de gravedad que solía ser Londres. Hace un par de años, fuimos testigos de la explosión galesa: Gorky's Zygotic Mynci, Super Furry Animals, Catatonia, Ectogram se adueñaron de rankings y, en menor medida, de algunas tapas de semanarios. Ahora, algo semejante parece estar ocurriendo con los escoceses. Pero en esta ocasión, hay para todos los gustos. Más allá de su proveniencia común, sólo la obsesión por inventar una escena permitiría agrupar estilos tan diversos como los que proponen Arab Strap, Mogwai, Travis o Belle & Sebastian.



En segundo lugar, luego de ese sempiterno retorno a los lugares comunes que aquejara a un brit-pop tan intrascendente como nacionalista -con Blur, Oasis y The Verve a la cabeza-; reaparecen ciertas estrategias para otorgarle aires renovados a la canción. En ese sentido, los discos de Arab Strap son ejem-

plares. *The Week Never Starts Round Here* (Chemikal Underground, 1996) borroneaba algunos temas de peculiar diversidad estilística, con pequeños toques experimentales *avant la lettre*. El reciente *Philophobia* (Chemikal Underground, 1998) reconstruye la promesa bajo la forma de su cumplimiento. Canciones tan consistentes como esas melancolías que nos escamotean sus motivos. Recursos acotados ensanchan atmósferas de lasitud desoladora y una quietud pasmada esquiva el desgarramiento fácil para apresar una penuria más vasta.

hoy bien pueden trocarse en los defectos del mañana. Habrá que dejar al paso del tiempo el juicio definitivo. En tercer término, no son pocos los grupos que pretenden actualizar una idea de progreso mediante la apelación un tanto simplista a los desarrollos tecnológicos. Sabemos que la electrónica se ha vuelto a poner de moda en el Reino Unido. Muchos se empeñan en repetir hasta el cansancio patterns mecánicos que, cuanto menos, guardan una relación contradictoria con los antiguos ideales de la música progresiva. Estos conservadores años '90 no configuran el mejor contexto para los experimentos sociales. Y las innovaciones estéticas se muestran frágiles cuando se las extrapola de ese entorno más amplio. El

ULTIMAS

NOTI

plares. *The Week Never Starts Round Here* (Chemikal Underground, 1996) borroneaba algunos temas de peculiar diversidad estilística, con pequeños toques experimentales *avant la lettre*. El reciente *Philophobia* (Chemikal Underground, 1998) reconstruye la promesa bajo la forma de su cumplimiento. Canciones tan consistentes como esas melancolías que nos escamotean sus motivos. Recursos acotados ensanchan atmósferas de lasitud desoladora y una quietud pasmada esquiva el desgarramiento fácil para apresar una penuria más vasta.



Dawn of the Replicants es menos elegante, más urgente en *One Head, Two Arms, Two Legs* (Warner, 1997). La acumulación de guitarras y teclados no elude la melodía -ratificada en los temas acústicos-aunque rarifique un sonido que reafirma sus lazos con la herencia del indie británico. Las voces, los estribillos perentorios y unos cuantos versos logrados insinúan un racimo de asociaciones. No obstante, se las ingenian para evitar las identificaciones simplistas. Sin embargo, las virtudes de

caso de **Add N to X** es ilustrativo.

Vero Electronics (Blow up, ¿1997?)

y *On the Wires of our Nerves* (Satellite, 1998) reproducen furiosos manifiestos de incontinencia analógica. Ese es su juego, extremar hasta los límites de lo soportable las posibilidades que brinda un sintetizador, señalar que el recurso a medios



técnicos en apariencia superados adquiere nuevos sentidos en un ambiente hostil. En ese aspecto, su rechazo de la tecnología digital

es absoluto. Aún así, uno no puede evitar las reminiscencias de la *Neue Deutsche Welle* (el cruce entre ecuaciones digitales, ambigüedad sexual y escándalo ideológico en DAF; la parodia tecno de Der Plan) que se cuelan en sus álbumes. La banda asegura que está produciendo los sonidos del futuro. Pero es el presente el que concede un ámbito propicio a sus caprichos musicales. Su rebelión es meramente esteticista y, como tal, inofensiva. No tenemos derecho a dudar de la radicalidad de su espectro sonoro, incluso de la calidad sostenida de su música. Pero surge en un tiempo y un espacio que ha hecho de ese radicalismo un lugar común. La experimentación vanguardista ya no constituye -si alguna vez lo hizo- un valor en sí mismo. Lo que se echa en falta en muchos grupos nuevos y prometedores es una justificación ideológica de sus elecciones estéticas. Sólo así escaparán de ese círculo vicioso que, en la reiteración interminable de lo que alguna vez pareció novedoso, se explaya en la autoindulgencia de sus propias certezas.

Mogwai se encuentra ante una encrucijada semejante, pero en el terreno de la instrumentación con guitarras. En *Young*



Team (Jetset, 1997), les resulta arduo desembarazarse de la sombra de Sonic Youth y sus cientos de

sensación de que, en los argumentos sobre las ultimísimas evoluciones del rock contemporáneo, la dialéctica brilla por su ausencia. *Fridge* coloca en ese hueco un sustituto más bien pobre: el eclecticismo. Pasean por *Semaphore* (Output, 1998) ritmos fracturados, melodías sintéticas y guitarras espaciales. Acuden por igual a pausas y aceleraciones, al bajo y la batería o a algún reemplazante en clave digital. Hacen de la indefinición el principio de su propuesta. Nuevamente, no afirmamos que el resultado sea malo. Por momentos, es incluso muy bueno. Pero dan la impresión de un acercamiento casi deportivo, automatizado, a la creación musical. Como si ésta no fuese una necesidad sino un mero ejercicio de sutilezas y habilidades. Muchos de estos grupos parecen decir: "los recursos están ahí, al alcance de la mano; sólo se necesita un poco de imaginación y cierta medida de buen gusto".

Entiéndase bien: nuestra crítica no atañe a lo que se escucha en estos discos. Todos son dignos y alguno hasta excelente. Pero nuestra valoración no debería regirse por las coincidencias con nuestras propias opciones estéticas. El hecho de que perdamos tiempo, dinero y salud en una revista como *Esculpiendo Milagros* es prueba suficiente de nuestra creencia en la posibilidad de argumentar el gusto y de reflexionar sobre los contextos -histórico, social, político, cultural e ideológico- en que éste se desenvuelve. Creemos que el programa de cierto rock, mal

CIAS

DEL IMPERIO

clones. Apelan al contraste entre pasajes más calmos y otros de incontenible agresividad eléctrica.

Incluso sus momentos mejor logrados -el crescendo estereofónico de "With Portfolio", por ejemplo- no pasan de ser buenas ideas, sin vinculaciones ulteriores con la globalidad de su música. Tampoco su defensa militante de la baja tecnología, al igual que su contrario -frecuente en la electrónica de estos tiempos (techno ambient, jungle, drum'n'bass, etc.)- demuestra alguna verdad irrecusable.

The Beta Band, en cambio, obtiene una síntesis fascinante en *The Patty Patty Sound* (Regal, 1998). El duende travieso de la psicodelia se encuentra con las permutaciones tecnológicas más desopilantes. Canción y experimento se retroalimentan, el hip hop da lugar a la plunderfonía y nadie sabe bien si están usando vinilos, componiendo un tema o grabando sonidos ambientes. Extremen las posibilidades y dilapidan medios sin caer nunca en la redundancia ni en la arbitrariedad.

Más allá de este fantástico contraejemplo, permanece la fastidiosa



llamado *experimental* o *art-rock*, es realmente prometedor. Lo que no llegamos a visualizar por completo, es la capacidad de músicos y críticos para interiorizar -en términos de una conciencia mayor- las tensiones que trae aparejadas: la dialéctica entre tradición y vanguardia, la reformulación de una idea de progreso, la relación con un entorno social transformado, la trascendencia de las fronteras entre los géneros, las apelaciones a novedades técnicas recientes, las distinciones entre formas y estilos, las contradicciones ideológicas del pop, los desarrollos intermitentes de la canción, la supuesta agonía de las vanguardias, la defensa de una autonomía que no sea únicamente estética sino también política... Nada de esto parece discutirse hoy con la vehemencia con que se debatió antaño en algunos círculos del rock progresivo. Los tiempos han cambiado, pero si dejamos estas cuestiones inmensas en manos de la mera intuición, o sumidas en el seno de un seudorracionalismo estrechado bajo la forma tramposa de una estética autónoma, conoceremos su destino de antemano: la recaída en el cerco mágico de la moda y la impugnación en la práctica de las "buenas intenciones reformistas". El rock no cambiará al mundo, no hará a las sociedades más justas y equitativas ni enseñará a los individuos a llevar una vida más inteligente o feliz. Pero, como tantas otras cosas que conforman nuestra cotidianidad, puede tocar algunas fibras que creíamos adormecidas y agregar un pedacito de sentido a la confusión que nos determina. ■

Norberto Cambiasso

Workshop • Welcome Back The Workshop • Workshop

Apropiada reedición de los dos primeros discos de Workshop, ambos originales de 1990. Con ese sabor añejo que tan bien hace frente a la marea digital, este grupo germano aún activo destila un rock ácido condenado a parecer anómalo, dado que pocos indicios demuestran que sus discos fueron grabados en los noventa. Aunque derivados, suenan auténticos. Asimilan perfectamente algunos trucos que homenajean los mejores momentos de Can hechos

canción. Reverberantes bases de reggae y dub son subvertidas por wah-wahs. Despojan al funk de toda connotación negra. En "Love By Men" el funk mantiene coros femeninos y una irónica cuota sexual que supera el romance subido de tono de sellos como Stax o Motown para adentrarse en la provocación. Inclusive, el vocalista expresa el histrionismo de Sly Stone (Family Stone) y lo desvía de sus raíces por un tono maleable y confesional, cercano al de Edward Ka Spel (Legendary Pink Dots) o a los susurros de Damo Suzuki (Can). La sola mención de estos grupos puede ser un buen punto de referencia, sumado a la tradicional cuota de misterio kraut que se reserva el derecho a la sorpresa.



Marble Sheep • Psychedelic Paradise Live '94

Canciones de melodías robustas, tocadas con precisión y riqueza expresiva en los instrumentos. Arreglos bien articulados y extensas partes libres donde el grupo improvisa sin desviarse demasiado de la melodía central. Allí, dichos arreglos se tornan preponderantes; concebidos como están, con la sapiencia de Steely Dan en un contexto de pasajes instrumentales que remite a los conciertos de Grateful Dead. Ken Matsutani es el vocalista de Marble Sheep, una suerte de Jack Bruce en sus años maduros. Es él quien lleva adelante las actividades de Captain Trip. Y fue éste, su grupo -uno de los principales en la escena psicodélica de Tokio- el encargado de inaugurar el catálogo.



Captain Trip

Há-zá-má • Há-zá-má

Psicodelia nipona espaciosa, con arpegios envolventes y extensas evoluciones, que recrea -quizá con demasiado respeto-, el space rock de varios grupos alemanes de los tempranos '70 (Ash Ra Tempel entre otros) y los mandalas de guitarras ditorsionadas de las bandas de la costa oeste americana (Quicksilver Messenger Service). Vocalizaciones entre adormecidas y exasperadas claman por un paraíso perdido hace tiempo, un romántico revisionismo. Un disco consistente por momentos, para curiosear de qué va la escena. Cuentan en sus filas con la eximia guitarra de Kurihara, miembro de los renombrados White Heaven.



Space Explosion • Space Explosion

Lo que se considera debiera ser un supergrupo tiene en Space Explosion la contracara. Sus integrantes no están preocupados por lucimientos personales o por destacar su instrumento sobre los demás, ni por recrear lo que antaño les diera gloria y renombre. Miembros legendarios de grupos fundamentales del kraut rock, a saber: Dieter Moebius de Cluster; Mani Neumeier de Guru Guru; Jürgen Engler de Die Krupps, Chris Karrer de Amon Düül; Zappi Diermaier y Jean-Hervé Peron de Faust; unidos por vez primera en una reciente sesión que no da respiro. Mitad improvisación colectiva, mitad intercambio de experiencias, el disco plantea un ambiente vigoroso, un sabotaje a ese cosmos tan codiciado por los hippies berlineses en los años dorados del space rock. Una masa enorme de posibilidades perfectamente ensambladas, donde pueden escucharse percusiones étnicas inciertas y zumbidos electrónicos apiñados, vientos aleatorios y pasajes folk de violín. Abuso de fuentes acústicas y electrónicas.

Moebius, Neumeier & Engler • Other Places

Otro disco improvisado, predecesor de Space Explosion y con la mitad del personal. A pesar de contar los involucrados con trayectorias disímiles en improvisación, especialmente en el caso de Mani Neumeier junto a Peter Brötzmann o Irene Schweizer, ésta no es la clásica veta europea de improvisaciones de alto despliegue de ener-



gía. Sino otra que tomara forma en los estudios alemanes de la mano del legendario productor Conny Plank, sirvan como ejemplo los discos de Cluster por él producidos. Lo paradójico de Other Places es que fue grabado en una sola toma y sin ideas preconcebidas, en vivo en el estudio y sin trucos de sobregrabación. La cualidad exploratoria de timbres y texturas electrónicas en que se basa el disco, cuya orientación atmosférica es generosamente salpicada por la percusión exótica de Neumeier, jamás atenta contra una escucha placentera. Las formas alcanzadas serán luego largamente estudiadas por el ambient y la electrónica. La comprensión y entendimiento instantáneo de los músicos en el estudio abre nuevos capítulos y perspectivas en la historia del rock alemán.

Circle • Hissi • Jack Meatbeat And The Ugs • Neptuno

Dos discos del sello finlandés Metamorphos licenciados por Captain Trip. Circle, previamente presentados por EM en el número 13, es un combo que edita una música de repetición maquinal; no necesariamente bajo el amparo de microchips o aparatos digitales, ni haciéndolos a un lado y prescindiendo de ellos. Con estructura de rock e hipnosis psicodélica, superponen grooves casi mecánicos y mantienen un motivo determinado que suele ser el objeto en torno al cual gira el tema. Terminan por obtener esos cambios en la percepción auditiva que perseguían los minimalistas. Objetivo similar al abando-

pronto. Con un fondo de guitarras que varían de rítmicas a melódicas y ascendentes, voces encolerizadas debaten cuestiones morales ("Lie"), mixturan estribillos en japonés con coros en inglés, o cuestionan sarcásticamente los excesos del consumo ("You And Coke"). Una postura entre ocurrente e ingenua, como los presenta el bizarro booklet de ciencia ficción.

Sasori Vs Danball Bat • Sasori Cocktail

Se llama split CD al disco dividido que registra dos grupos o artistas, muy en boga en los sellos underground. En este caso, una mitad Sasori, la otra Danball Bat. Sasori, grupo femenino de la escena psicodélica de Tokio, utiliza formación tradicional de rock sin mayores pretensiones. Fieles al punch rockero del garage, las imagino adecuadas para presentaciones en vivo con sus caprichosas y coloridas vestimentas floreadas, o como banda

sonora de dibujos animados y superhéroes debido a su épico tono oriental, con reminiscencias del Amon Düül de Yeti o la Patti Smith de Horses.

De la misma escena, Danball Bat, tan rockeros y aptos para un pub como Sasori, pero con más elementos en juego. Temas evolutivos, sin entrar en sofisticaciones progresivas, y tecnología barata para producir un so-



Recién entrados los noventa, el rock japonés empezó a tomar protagonismo en los acontecimientos evolutivos de la música actual. Mediada por una conciencia globalizadora, fue inevitable seguir viendo de soslayo una escena con rasgos distintivos, los de su propia cultura milenaria, adaptados de algún modo a corrientes más modernas. Incluso se reconsideró el legado de leyendas sepultadas (Magical Power Mako, Kaoru Abe), muchas veces fuera de las normas que dictaba occidente. Algo similar sucedía a principios de los setenta con el rock germano y su difusión en el resto del mundo. Cierta teoría, sin exageración alguna, podría presentar al fructífero underground japonés como heredero de aquel espíritu alocado e innovador de los krautrockers alemanes. Captain Trip, sello comandado por Ken Matsutani, mantiene un pie no solo en la historia kraut. Su interés abarca también a la psicodelia americana, algunos desprendimientos de grupos ingleses en la misma veta -que en su momento no recibieron la atención merecida-, el incipiente movimiento subterráneo de la psicodelia japonesa, o novísimos combos finlandeses. Dan cuenta de ello la reedición de la obra completa de Amon Düül, los múltiples proyectos de Klaus Dinger posteriores a Neu!, discos de Guru Guru y caprichos paralelos de sus integrantes, bootlegs y rarezas de los Deviants, Fifty Foot Hose o Blue Cheer, entre otros que a continuación nos complacemos en comentar.

nado por sus pares ingleses Loop hacia fines de los '80. De neto corte instrumental, los temas son por momentos abrasivos o volcados a la canción, con un perfil melódico sin paralelo en los grupos ingleses actuales, sino más bien en el rock del continente europeo. Un apartado que requiere su historia.

Neptuno es algo, para mí, completamente desconocido aunque por momentos, suene familiar a la escena neopsych inglesa.

Buenas canciones con entusiasmo por el garage y la psicodelia hard, la energía cruda de los Stooges o MC5, y toques de rhythm & blues de la mano de Cream, llevados al paroxismo. Abundantes wah-wahs, voces subliminales de fondo y atinados arreglos de marimba y vientos, en una producción que mezcla de manera acertada el sonido distorsionado y frenético del disco. La frutilla que corona la torta, un simpático cover de Rocky Erickson (13th Floor Elevators) a cargo de amables coros femeninos.

Freaky Machine • Unchain

Donde el hardcore de Black Flag, Minor Threat o Flipper se vuelve más ácido aún, reina imbatible el rock crudo y definitivamente sucio de Freaky Machine. Aunque no utiliza los tiempos del hardcore, la idea en las letras es similar: escupe lo que tengas para decir y hazlo

nido vetusto y en desuso. Hammonds, tamborines, armónica, guitarras flamencas, violín, trompeta y hasta un vaso de brandy; unidos a la guitarra eléctrica, el bajo y la batería de rigor, confeccionan un producto kistch en manos de una nueva ola de freaks.

Gyaatees • Gyaatees 1

Una insólita proposición. Un grupo de monjes, dispuesto a investigar las reacciones de la mente humana más allá de los parámetros de salud psíquica. Medio Gyaatees está compuesto de monjes Sei-sou, que en japonés quiere decir intelectualmente imposibilitado, y el resto, monjes que componen y luego transmiten las canciones a los Sei-sou. Estos participan a través de percusiones y gritos en lo que se ve inexorablemente transformado en una jam session de formas libres, con el soporte de los monjes músicos, ya que a los Sei-sou solo les quedan rastros endeble de información en sus memorias. La propulsión de contrabajo, saxos tenor y soprano, guitarra, clarinete y didgeridoo se ve obligada a negociar una veta free canterburyana con los dictados de la intuición. ■

Marcelo Aguirre

Captain Trip Records: 3-17-14, Minami-Koiwa, Edogawa-Ku, Tokyo/ Japan

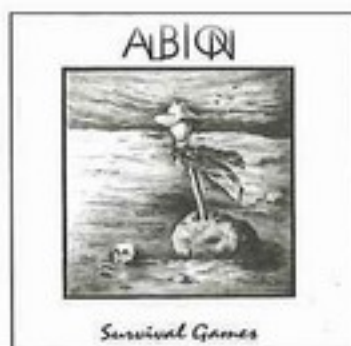
Dirige este sello de San Remo Mauro Moroni y asesora Ciro Perrino, uno de los personajes más movedizos del rock italiano de los '70, participante de grupos como Il Sistema, Celeste, St. Tropez y La Compagnia Digitale. Unos pocos labels mediterráneos -Vinylmagic, Artis, el reciente Musicando y el que nos ocupa- han exhumado la historia completa de la música peninsular, desde el beat temprano y la psicodelia, pasando por las inagotables ocurrencias de la rica escena de los seventies, hasta el neosinfónico actual.

más irritantes del género: cierto lirismo meloso, letras ingenuas y un exceso de imágenes medievales. Algunos solos más interesantes y un respetable trabajo con la dinámica se ubican en el haber de esta banda formada en Vicenza hacia el '75.

Mucho mejor es *Yellow* ('94), de los belgas Finnegans Wake. A diferencia de la indescifrable obra de Joyce de la que toman el nombre, lo suyo viene respaldado por una producción impecable. Cierta oscuridad propia de sus connacionales Univers Zero en los teclados, cambios abruptos en

MellowRecords

Distingue a Mellow su inicial interés por las reediciones, desenterrando cintas inéditas de bandas legendarias: Jacula, Biglietto per L'Inferno, La Seconda Genesi, Alphataurus o los franceses Fille Qui Mousse. El extraordinario panorama sonoro del que gozara Italia entre el '66 y el '76 lo narraremos *in extenso* en nuestro próximo número. Ahora es tiempo de comentar algunas ediciones más recientes.



que permanecieron en las sombras durante el largo dominio de los prejuicios punk. Los polacos Albion editaron hacia el '94 *Survival Games*, caracterizado por una dialéctica continua entre teclados y guitarras. Los acordes habían sido frecuentes antes por el rock sinfónico pero la voz femenina les concede un decidido toque personal, con un registro enérgico por momentos y añorado en ocasiones. Hay ritmos entrecortados ("Shout"), algunos flirteos con el pop ("You") y un buen contraste entre las partes duras de guitarra y la atmósfera de las teclas.

La fórmula no es tan buena en *Tunnel* ('81), de los italianos Abissi Infiniti. Disco tardío, de una época donde el sinforock ya había dado sus últimos estertores, repiten allí los lugares comunes



las fases rítmicas y melódicas y una lírica que combina dosis iguales de comentario político, sentido del humor y relaciones históricas ("King Wenceslas", "El Cid").

Henry Krutzen, miembro de los antedichos Finnegans, nos regala en *Iceland* un conjunto de miniaturas para piano ejecutadas por el soberbio Jean Luc Plouvier (ex Univers Zero). El largo tema introductorio, en cambio, desarrolla artesanales solos de flauta, tranquilos arreglos de violín, pequeños ruidos de fondo, ciertos aires del jazz y algunas sonoridades orientales.

Davide Spitaleri supo ser antaño la voz de Metamorfosi, banda sinfónica italiana de segunda línea. *Uomo Irregolare* ('80) cuenta con la colaboración del escurridizo Mauro Pagani (ex Premiata Forneria Marconi). Convince poco el cruce entre una veta lírica, característica de los tiempos donde la progresiva no sabía como situarse frente a la new wave dominante, y las connotaciones religiosas ya presentes en Metamorfosi. Los crescendos teatrales de su voz recuerdan a Fish, el cantante de Marillion. Quienes disfrutaban de bandas como IQ, Legend, Galahad y la neoprogresiva británica en general no se sentirán defraudados. Los demás pueden pasarlo por alto.

Tony Verde, por su parte, fue el bajista de los mucho más consistentes Saint-Just, otros tanos liderados por la cantante Jane Sorrenti. *Calypso* es su disco solista del '77. Un extraño potaje de ritmos latinos con excelentes desarrollos instru-



mentales. La placa cuenta con colaboradores de lujo: David Vorhaus, cara visible de los psicodélicos electrónicos White Noise, Vince Crane de Atomic Rooster y el canterburiano Lol Coxhill.

Riccardo Zappa constituyó una rareza en la tardía escena peninsular de los '70. Supo ubicarse en un espacio intermedio entre la agonía de la progresiva y la fiebre de los cantautori. Comenzó con un álbum de canciones en el '75, atribuido a Aulela y Zappa. A partir del segundo - *Celestion* ('77)- se dedicaría a investigar las posibilidades de la guitarra. *Chatka* es el siguiente, del '78, y sus características salientes incluyen guitarras Ovation, aditamentos electrónicos y bases rítmicas que guardan cierta consonancia con la new wave de aquel entonces. Menos elegante e innovador que sus colegas alemanes (Manuel Göttsching, Günter Schickert, Achim Reichel) manifiesta una vertiente más clásica y más acorde al gusto mediterráneo.

Pasamos ahora a dos que hacen de la diversidad estilística su profesión deliberada. **Mary Newsletter** es un quinteto extendido con un cuarteto de cuerdas. *Distratto dal Sole* ('98) testimonia un recorrido por la progresiva, la música étnica y la composición clásica. No faltan tampoco ciertos momentos de jazz ("Cattolica") y blues ("La Danza"), y hasta algún uso de samplers en sintonía con el jungle. Lo mejor son sus breves intermezzos, donde la banda demuestra toda su sapiencia.

Ping Pong editó un disco de título homónimo en el '84. Agradables canciones que retoman ciertas estructuras del beat y la psicodelia de los sixties extendidas con tratamientos propios del jazz y la música progresiva. La información del booklet es nula pero sospechamos que se trata de un



trío con teclados, bajo, guitarra, vientos y batería como instrumentos predominantes. Pueden darle una oportunidad con entera confianza.

Dejamos para el final una obra maestra. *Canzoni d'oltremarica e d'oltreoceano* es una

compilación de los mejores covers de **I Nomadi**, para el rock italiano algo semejante a lo que representaron Los Gatos en nuestro país, pero cien veces más geniales. Algunas versiones, como la de Sonny (sin Cher) o "Death of a clown" de los Kinks se convertirían, en manos de estos nómades, en himnos generacionales de los teenagers que asomaban al beat, allá por el '66. Como abundaremos en esta historia en la próxima *Esculpiendo*, sólo nos resta aquí expresar nuestra más calurosa recomendación y agradecer a Mr. Floyd el generoso préstamo de estos álbumes. ■ **Norberto Cambiasso**

Inrockuptibles

La revista mensual de música, cine, libros, etc.

¿Sabés lo que te estás perdiendo?

3 CD, descuentos en más de 30 lugares y el mejor remedio para la calvicie

informate y suscribite: 381-6210/384-9878

Crammed (Belgium) • Lowlands (Belgium) •
Sub Rosa (Belgium) • Fax (Germany) •
Zorn • Mertens • Tuxedomoon • Burroughs •
Artaud • Minimal Compact •

Distribuidores exclusivos. Consultá por otros sellos

Liberarte

COMPACT DISC

Videos catálogos americanos • europeos •
novedades • rarezas

Corrientes 1555 • Capital •
373.4542 • Tel/Fax 922.7786

Cuneiform

Volvemos con un clásico de las páginas de *Esculpiendo Milagros*. La etiqueta de Maryland mantiene su acertado criterio, ampliando constantemente su catálogo, por el que transitan diversas muestras de rock progresivo, jazz, música eléctrica de cámara y algunos toques de electrónica. Estas son algunas de sus recientes ediciones -hay más en camino- que conservan el interés de las sonoridades poco afectas al convencionalismo de los géneros.

Boom es un power trio liderado por Pippin Barnett, conocido baterista del downtown, participante de grupos como Curlew. Con un sonido anclado en la escena neoyorquina, Boom se vale de ritmos funk que se complejizan a través del juego improvisatorio de sus integrantes. Rock y claustrofobia cercana al free jazz se expresan a través de guitarras distorsionadas, palanca y efectos varios, bajo con bases irregulares y un finísimo juego tímbrico desde la batería de Barnett, que nunca pierde justeza pero le permite todo tipo de lujos virtuosos. El disco es *One Hour Talisman*.

Una mayor furia eléctrica puede comprobarse en *S.O.D.*, del extraño dúo **Otolithen**. Grabado en Holanda y Suiza, presenta una desprejuiciada crudeza que acerca esta música a los juegos rítmicos y colorísticos de Skeleton Crew o Jon Rose.

Pulsos descoyuntados, disparo de máquinas rítmicas con pedales, violentísimos riffs con sangrientas guitarras eléctricas, bases stravinskianas, saxos vomitando sonido sucio y un gesto constructivo disparatado son el fantástico resultado creativo de la sociedad Dirk Bruinsma- Pad Conca.

El sonido europeo nos lleva a los franceses **Volapük**, capitaneados por el inefable Guigou Chenevier, aquél de Etron Fou y el Rock in Opposition. El trío de clarinetes, cello y percusión tiene en *Slang!* su segundo registro, que incluye además otros instrumentos capaces de aumentar sus posibilidades. El agregado de saxo y máquinas, así como una mayor robustez en la trama formal de sus piezas mejora notablemente lo que nos mostraran en su primer disco. Si lo escucharon no se preocupen, aquí continúan con el rock crudo, el lenguaje de cámara, el cabaret más ácido y el exquisito humor surrealista.

Si del viejo mundo se trata, no debemos olvidarnos del permanente flujo creativo de la escena holandesa. Allí chocan, se funden y enriquecen mutuamente los recursos que provienen de la música compuesta y la electricidad que involucra al rock o al

punk, fumigados por una buena cuota de impro-



o huir del acotado margen de los géneros puros poco importará al escuchar su furia.

Un fluido tránsito por las disonancias y un equilibrado tratamiento de la interacción grupal o los pasajes solistas siempre ha sido patrimonio del free jazz inglés. El caso particular de **Mujician** (Keith Tippett, Paul Dunmall, Paul Rogers y Tony Levin) explora la tensiones entre zonas de delicado juego tímbrico y otras de rudeza extenuante. En *Bladik* el cuarteto invitó a otros dos históricos de la música improvisada: el saxofonista Elton Dean y el trombonista Russwell Rudd. Si buscan otra excelente muestra de interjuego fluido con lugar para la abstracción y recuerdos de gestualidad jazzística, encontrarán amplias respuestas.

El sonido americano aparece en este lote representado por dos discos.: **Forrest Fang** insiste en *The Blind Messenger* con su cursi exotismo coleccionista de instrumentos étnicos y los rockeros **Djam Karet** vuelven a la arena con *The Devouring*. En Fang perduran las pretensiones de una world music con sintetizadores melosos, mejorando apenas los estándares de sus producciones previas. El caso de DK es bien distinto, pues desde su fuerte labor instrumental se cruzan el progresivismo con el surf y un poco del hardcore californianos. Además de los apabullantes solos guitarreros de Gayle Ellett y las bases entrecortadas, agregan toques folk-indigenistas en forma muy convincente.

Cerramos con una instantánea del circuito avant-rocker japonés. El nuevo registro de los magníficos **Happy Family** vuelve a su



enervada lectura de la tradición francesa Zeuhl- Magma: insistencia rítmica, alto grado de agresividad, solos virtuosos, complejidad métrica, algunos toques canterburianos y cierto resabio zappiano que desemboca en el free más violento. El indispensable disco lleva

por título *Tosco* y nos deja en la ansiosa espera, hasta conocer los nuevos pasos que seguramente dará con buen tino uno de los mejores sellos de los últimos años.

■ Daniel Varela

Volapük



**BLAST
BOOM**

**BOUD DEUN
CURLEW**

ELTON DEAN

DJAM KARET

DOCTOR NERVE

FORREST FANG

FOREVER EINSTEIN

HAPPY FAMILY

HUGH HOPPER

MIRIODOR

MUJICIAN

OTOLITHEN

PRESENT

RATTLEMOUTH

SOFT MACHINE

UNIVERS ZERO

VOLAPUK

CUNEIFORM RECORDS

 **CUNEIFORM
RECORDS**
P.O. BOX 8427
SILVER SPRING, MD
20907-8427 USA

<http://members.aol.com/Cuneiform2/cuneiform.htm>

Argentina

Planeta X #1/9

Esta revista rosarina nació como una hoja de poemas y reflexiones y se amplió hasta su inclasificable formato actual. Lo cierto es que a lo largo de sus primeros nueve números tradujeron artículos de las más diversas fuentes. El kraut-rock, el dub, el pop experimental o Georges Bataille, Milan Kundera y hasta el mismísimo Lenin se han dado cita en sus páginas. El lector inquieto hallará interesantes datos sobre la escena de rock rosarino: Sumergido, Audiodélica, Krev y otros demuestran que, por fortuna, no todo es Fito Páez por aquellos lares.

Planeta X funciona también como sello discográfico y organizador de eventos. Como *Esculpiendo Milagros*, defienden la autonomía, la autogestión, y circula por carriles alternativos.

Casilla de correo 588 (2000) Rosario
e-mail: pereycf@interactive.com.ar



Gran Bretaña

The Wire #170/171

De por sí, la entrevista de tapa a Sonic Youth justificaría la compra del último número de este venerable mensual. Los insatisfechos pueden recurrir a otras notas sobre Royal Trux, James Blood Ulmer o la extensa discusión acerca de Robert Moog, creador del

instrumento homónimo. Pero sin duda, los fanáticos de las permutaciones experimentales habrán llegado al éxtasis con el número anterior. Allí se acumulaban invectivas contra la prensa mainstream británica y contra el posmodernismo, ponderadas evaluaciones de Stockhausen y Captain Beefheart, críticas al punk y el industrial en boca de David 'Pere Ubu' Thomas, y a LaMonte Young en la de Tony Con-

rad. Todo regado por un CD que te adentrará en el reino de los novísimos sonidos que nos regalan Porter Ricks, Scala, Kreidler, Arto Lindsay, Roedelius y un largo etcétera.

45-46 Poland Street. London W1V 3DF

www.dfuse.com/the -wire

e-mail: the.wire@ukonline.co.uk



Record Collector #224

La Biblia de los collectors. En lo que hace a erudición y conocimiento histórico del rock es insuperable. ¿Dónde más encontrarían un detallado diario de los días de Elvis en el ejército; la prehistoria de Damon Albarn, antes de que su nombre se volviera sinónimo de Blur; la disección cronológica de

Ember Records o un abundante informe sobre surf? Las discografías son completísimas y los avisos ofertan toda clase de rarezas y memorabilia, y merecen una lectura aparte. Más de 200 páginas mensuales de imprescindible información con todo aquello que los periodistas locales muchas veces ignoramos.

43/45 St. Mary's Road, Ealing, London W5 5RQ.

Rubberneck #26

Una pequeña revista dirigida por Chris Blackford y dedicada a la improvisación. Pierre Favre, Johannes Bergmark, Phil Durrant, Sakis Papadimitriou y el Rova Saxophone Quartet poco le dirán a los no iniciados. Pero más allá de lo específico de sus elecciones, las entrevistas son sustanciosas, los comentarios inteligentes, y el tono general se eleva muy por encima del fastidioso provincianismo que aqueja a la mayoría de las revistas británicas. Se obtiene a cambio de tres cupones de respuesta internacional.

21 Denham Drive. Basingstoke. Hampshire. RG22 6LT.

Grecia

Absurd #3/4

Un fanzine dedicado a los géneros más radicalizados, producido en su totalidad por Nicolas Genital Grinder. Noise y drone posindustrial que cubre sellos como Metamkine, Touch, Table of the Elements, Soleilmoon, PSF o RRR y recientes ediciones de CCCC, Merzbow y demás ruidistas nipones o John Duncan y Etant Donnés entre otros. Las reseñas son breves y poco descriptivas. En general, funciona mejor como una guía de contactos, con un acentuado interés en la cultura de cassette.

PO Box 62140 (15201). Chalandri. Atenas.



Holanda

Donemus Informatie

Agenda mensual con información acerca de la ingente actividad musical de Holanda. Últimos lanzamientos discográficos y conciertos de Louis Andriessen, Frank Crijns, Willem Breuker y ensembles de improvisación como el Marteen Altena. Música contemporánea, de cámara, improvisación y otras anomalías a las que nos tienen acostumbrados los hacedores de sonidos inauditos en los Países Bajos.

Paulus Potter Straat 16 (1071) CZ- Amsterdam.

Canadá

Musicworks #69

Ideal para los interesados en los aspectos más complejos de la música contemporánea, los sonidos organizados y la



improvisación. Dedicar este número a dos compositores pioneros en el uso del equipamiento electrónico para performances en vivo: David Tudor y Martin Bartlett. Los artículos son fuertemente analíticos y ostentan sus conocimientos musicales y filosóficos. Escrita en inglés y francés, incluye un CD opcional.

Music Gallery, 179 Richmond Street West, Toronto, Ontario M5V 1V3

e-mail: sound@musicworks.web.net

<http://www.musicworks.web.net/sound>

USA

ND #20

Número doble de esta publicación semestral dedicada a diversas mutaciones en formatos experimentales. Construida básicamente en torno a entrevistas, los beneficiados de este número son: Susanne Lewis (miembro de los grupos Thinking Plague y Hail, habla aquí de su nuevo proyecto Kissyfur), el compositor irlandés Roger Doyle, el italiano

posindustrial Giancarlo Toniutti, los británicos Colin Potter, Michael Prime (Morphogenesis), Andrew Chalk y David Jackman (Organum), el luthier Hal Rammel y el compositor lituano Bronius Kutavicius, entre otros. Completa el número un pequeño artículo sobre los germanos Cranioclast, un perfil del sello empreintes DIGITALES y las abundantes, aunque breves, reseñas de rigor.

Indispensable para cualquier interesado en la experimentación contemporánea, la composición culta, los sonidos "posindustriales" y el performance art.

PO Box 4144: Austin: Texas (78765)

<http://nd.org/>

Magnet #33

En el interminable concierto de revistas alternativas yanquis pocas voces asoman con un perfil propio. Esta lo intenta con una extensa nota de tapa sobre Tortoise, breves retratos acerca de los minimalistas Arnold Dreyblatt y Richard Young, y la exhumación arqueológica de Tom Rapp, el genio detrás de los folk- psicodélicos Pearls Before Swine.

ne. Breves comentarios en torno a un film sobre la escena musical de Chicago o un concierto a beneficio del magazine psych Ptolemaic Terrascope le conceden una nota de distinción.

1218 Chestnut St., Suite 808. Philadelphia, PA19107-

4816 www.magnetmagazine.com

e-mail: magnetmag@aol.com

España

El Beasto #1

Un grueso zine proveniente de La Coruña y especializado en punk, garage, psicodelia y otras mutaciones del rock más eléctrico y alucinatorio. Johnny Thunders, Suicide, Joan Jett, The Stooges, Big Star y los neosicodélicos españoles High Time te darán una idea de sus gustos. Hay espacio suficiente para otros artículos sobre comics, estrellas de cine como Jayne Mansfield, flamenco, surf y sixties punk del noroeste americano.

Alberto Lodeiros. Apdo. 2023. (15001) La Coruña

PUBLICACIONES

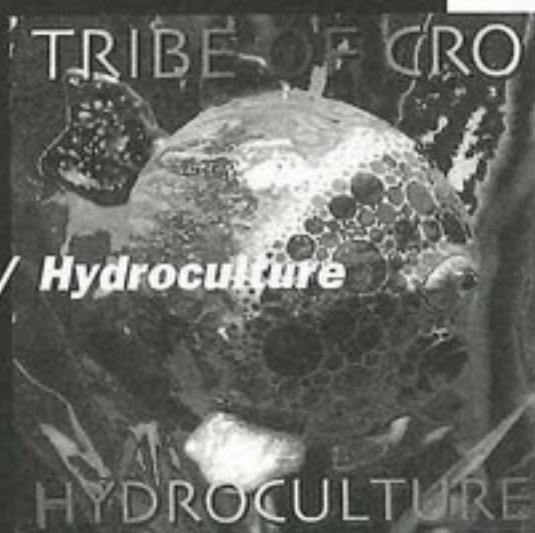
• Todos hemos leído demasiadas piezas sobre la música disco. Sin embargo, podemos pensar que lo que ofrece el último libro del inglés David Thomson (*Beneath Mulholland*) es razonablemente distinto, innegablemente lateral y relevante a la vez. Es un relato de cómo el bailarín vestido de blanco Tony Manero se transformó en el gangster vestido de negro Vincent Vega. En una breve, imaginaria biografía donde Tony tiene que viajar a Europa para conocer el mundo de las drogas (y perderse en él), Thomson se permite más inferencias sobre las afinidades de dos roles (antitéticos sólo en los colores) que mil entrevistas *Rolling Stone* al actor Travolta. De Tony a Vincent, el vacío moral es el mismo, y la comparación de Europa y América en los 70s opone la deliberada superficialidad de la disco a RIO, tan cargado de moralidad, y hasta de moralismo, y cuyos 20 años *eemm* se apresta a celebrar.

• Ian Penman, cuyo nombre parece un fácil juego de palabras para regocijo de los Joyce de las revistas locales de psicoanálisis (I am the penman), también festejó su vigésimo aniversario punk publicando en *Vital Signs*, y sin corregirlos ("salvo alguna coma"), sus artículos pre *The Wire*. Su casi tocayo Iain Sinclair hizo la reseña en la *London Review of Books* (*eemm* envía fotocopias gratis a quienes las soliciten). La hagiografía de Ian por Iain es, o parece ser, un evangelio sinóptico más deslumbrante que la recopilación misma. Después de todo, es lícito preferir el relato (mítico) de la resurrección al calvario (tan realista, tan cotidiano, tan periodístico) de textos alineados, de fragmentos de un naufragio que desembarcó en el periodismo de lujo, bien o mal pago. Escena imaginaria: poner en el suelo, en la misma pila que Savage y también Kent y Burchill y otros veteranos de la *NME*, el volumen de Penman, ya que Sinclair y Home y también Childish están en otra pila. Abrir al azar, para apreciar el estilo de prostitución benigna (como se dice tumor benigno) de Penman en una *NME* que ya no existe: "camera-daubs of city anomie make New York look like humanity's wallpaper". Intentar traducir esta frase en voz alta y de un tirón sin atorarse en la primera palabra o en el segundo sustantivo. Para los interesados por la *anomie* (y que quieran saber por qué Ian no escribe *anomy*), *eemm* invita a un taller.

• El libro de Diego Fischerman, *La Música del siglo XX*, es una sorpresa para los escépticos que no esperan en la Argentina libros bien escritos, o bien argumentados, sobre música. Libros que eviten (que sepan evitar) dos peligros contrarios: por un lado, el asombro beato y dogmático, pero abundante, desarticulado y cacofónico, ante el atonalismo, las vanguardias y la experimentación; por el otro, las malas costumbres y las aviesas intenciones (que no siempre producen buena literatura) de la crítica impresionista.

• Da Capo Press emprendió la publicación de los diarios de París y Nueva York del compositor Ned Rorem, entre 1951 y 1961. Se anuncian (se los publicita) como revelatorios y maliciosamente informativos. Conviene esperar que faltará en ellos ese "cheap betrayal of friends" cuya ausencia admiraba a John Bayley en las memorias de Gore Vidal, *Palimpsest*.

Tribe of Cro / Hydroculture



Desde Bélgica, *Esculpiendo Milagros* te ofrece la última versión del Space Rock en los '90 a sólo \$ 18 (incluye gastos de envío a todo el país)

"Suenan como un episodio de Scully y Mulder"

"Una mixtura de estilos Kraut de los setentas y psicodelia improvisada de los noventa, una fórmula tan impredecible que cada nuevo tema te transporta a una nueva dimensión desconocida"

No todas las ofertas son como esta

Enviar giros postales a nombre de Norberto Fabián Cambiasso Casilla de Correo 2023 (1000) Correo Central o llamar al 300.3218

Retroceso científico en vivo



las orejas y la
lengua

Nicolás díaB bajo-guitarra Diego kazmierski synth-sampler

Fernando de la vega batería

12 de junio
10 de julio
23 hor
La Carbonera (Balcarce 998)

javier.b 8321189

ROCKPROGRESIVOEUROPEO

(Musea, Mellow, Vynilmagic) Rockabilly - Blues - Celta - Jazz Vanguardia - Experimental - Gótica Radio Shows

Mr. Floyd

Tomamos tus CD's importados usados en parte de pago.

Tenemos los mejores precios de mercado y planes de pago hasta en 12 cuotas

Av. Cabildo 2606 (a la calle) Belgrano

Experimenta no Duerme

Los abajo firmantes, artistas argentinos y extranjeros nos dirigimos a la opinión pública y a las autoridades que los argentinos hemos elegido para representarnos, a efectos de ponerlos en conocimiento de una situación que consideramos de gravedad. En el año 1997 se creó un ciclo llamado *Experimenta 97*, que estuvo destinado a generar un espacio donde se llevaran a cabo conciertos y talleres de trabajo para difundir la música que en el presente se estuviera produciendo en todo el mundo en el terreno experimental. Estos eventos se concretaron con la presencia de artistas de reconocido prestigio en el exterior, quienes pudieron intercambiar experiencias con músicos argentinos interesados en generar nuevas ideas. Es este un proceso, el de la investigación y experimentación, que todos los países promueven. Que aporta al signo cultural de la época y contribuye a enriquecer la cultura en cualquiera de sus áreas. Sin ninguna duda esto fue entendido claramente por las autoridades de la Ciudad de Buenos Aires, cuyos funcionarios en el área de cultura dieron su apoyo produciendo económicamente el ciclo y recibiendo luego los réditos de su repercusión. En el final del año pasado los mismos funcionarios hablaron de éxito y auspiciaron, desde los medios de difusión inclusive, su continuidad durante el año 1998. Así fue que su director artístico, el Sr. Claudio Koremblit, inició la nueva programación y llegó a comprometer a todos los artistas que componen el ciclo *Experimenta 98*, con la anuencia de las autoridades. En el mes de mayo, cuando muchos de nosotros estábamos trabajando para la nueva edición, comenzamos a temer que los compromisos que habían contraído las autoridades de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires y sus representantes en el teatro Alvear, podrían verse alterados. Hoy sabemos que hay una extraña palabra que comienza a circular en boca de las personas encargadas de concretarlo: el ciclo está "desfinanciado". Ahora bien, en un país donde la gente descrece profundamente en el sistema que los legisla, donde hay situaciones de extrema gravedad en lo económico, donde la palabra no tiene ningún valor, donde la gente no cree en la justicia, pareciera que la situación de un ciclo de vanguardia y su posible desaparición como si nunca hubiera existido fuera algo totalmente irrelevante. Sin embargo creemos que este es un gesto más, que se suma a todos los otros que vive nuestra cultura cada día y que nos muestra como un país manipulado por los avatares y las necesidades políticas de sus dirigentes. *Experimenta*, además, suma en un terreno artístico bastante cercenado y vapuleado desde siempre. Es un lugar que aporta con solo existir, porque es abierto y desprejuiciado, algo que nuestra cultura tan empobrecida necesita como el aire para vivir. Pretender que muera de inanición algo que en principio se consideró exitoso e importante es una actitud oscurantista que genera atraso, confusión y descreimiento. Consideramos de vital importancia que esta actitud sea reconsiderada por las autoridades y a la vez hacemos un llamamiento a la opinión pública y a los artistas para que acudan en defensa de algo que todos debemos defender: el derecho a ser informados y respetados. Debemos sostener los espacios que vamos ganando con mucho esfuerzo y que sin ninguna duda nos corresponden.

Ex per im enta 1998

• Ana Alvarado DNI 13.388.887 • Laura Aprá DNI 16.895.629 • Alejandro Baigorria DNI 16.761.540 • Carmen Baliero DNI 14.986.724 • Hugo Barrionuevo DNI 14.775.342 • Ricardo Bartis DNI 8.104.986 • Martín Bauer DNI 14.820.302 • Sergio Boryszanski DNI 18.160.414 • Mario O. Bozeglav DNI 16.584.188 • Luis Dziembrowsky DNI 14.976.509 • Oscar Edelstein DNI 10.824.177 • Eduardo del Estal DNI 11.534.341 • María A. Esteves DNI 21.749.038 • Julio Fainguersch CI 3.760.536 • Ana Lucia Frega C.I. 3.597.611 • Martín A. Fumarola DNI 18.016.421 • Fabiana Galante DNI 17.029.668 • Omar Gianmarco DNI 18.588.145 • Dina P. de Graetzer CI 5.271.225 • Anibal Guiser DNI 12.667.322 • Horacio Gutman DNI 14.186.938 • Luis Herrera DNI 9.342.710 • Daniel Ibarrart DNI 17.291.286 • Héctor Jascowski DNI 16.053.594 • Gonzalo Juan DNI 24.647.175 • Aitana Kasulin DNI 17.363.445 • Marcelo Katz DNI 16.054.717 • Eduardo Kusnir CI 4.577.895 • Gregory Kowalski Pte 27050152 • David Lagmanovich DNI 7.023.227 • Wenchí Lazo DNI 20.988.254 • Pablo Ledesma DNI 12.167.247 • Gabriel Levy DNI 18.470.910 • Pablo Di Liscia DNI 11.866.250 • Fernando Llosa DNI 4.399.639 • Elizabeth Magazian DNI 16.559.540 • Patricia Martínez DNI 23.469.510 • Soledad Mascia DNI 25.358.916 • Daniel A. Miraglia DNI 12.849.079 • Martín Moore DNI 17.606.890 • Alberto Muñoz CI 6.435.426 • Orlando Musumeci DNI 17.366.063 • Andrea Pensado DNI 17.592.501 • Mauro Pereira DNI 25.869.099 • Jorge S. Perednik DNI 10.128.295 • Gustavo Ribicic CI 6.464.144 • César Rodríguez DNI 17.189.098 • Diego Ruiz DNI 24.561.256 • Adriana de los Santos DNI 11.807.044 • Jorge Sad D.N.I. 13.565.035 • Daniel Schachter DNI 10.983.109 • Héctor Torres DNI 12.900.700 • Osvaldo Vázquez DNI 12.685.332 • Claudio Veneziale DNI 16.199.049 • Daniel Veronese DNI 11.962.388 • Celeste Wiede DNI 22.650.354 • Laura Yusem DNI 4.706.330 • Federico Zypce CI 11.955.833 • Bob Ostertag • Ned Rothenberg • Dave Soldier • Pauline Oliveros • Warren Burt • Chris Mann • John Sanborn • Nick Didkovsky • Kathleen Supové • Jin Hi Kim • Mark Dresser • Esculpiendo Milagros • Masami Akita • Jim Denley • Stevie Wishart • Carlos Zingaro Alves • David Rosenboom • Kono Masahiko • Gerry Hemingway • Gregg Bendian • Michael Schell • Laetitia Sonami • John Oswald • Rodrigo Sigal • Nicolas Collins • Chris Cutler • Diane Labrosse • Elliott Sharp

abraxas



discos compra venta canje

**Se trasladó a Belgrano, con su gente de siempre
y su estilo propio
Ahora estamos en O'Higgins 2125 [casi Juramento]**

y como desde hace 15 años en
Santa Fe 1270 Loc 74/76 Tel/Fax 815 7160

ROCK, ROLL

COMPACT DISC

TODAS LAS TARJETAS DE
CREDITO
ENVIOS A DOMICILIO

Paseo del Sol - Arenales 3336 - 821-0574