

DESARROLLANDO MILAGROS

AÑO 2 - NÚMERO 7 - NOVIEMBRE 1994 - \$ 6

Música en todas las direcciones

¿DÓNDE VA LA MÚSICA?



Pop experimental
SEED FEEL - BARK PSYCHOSIS - STEREO LAB - MOONSHAKE

Posindustrial
NOCTURNAL EMISSIONS - NURSE WITH WOUND - HAFLER TRIO

Hip hop / rap
BEASTIE BOYS - GANG STARR - PUBLIC ENEMY

Nueva música
soviética
SOVIET AVANTGARDE JAZZ

New Wave: blondie, stranglers, devo.

Cine Negro: spike lee, singleton, van peebles.

Discos: pil, ozric tentacles, morton feldman.

Reportaje: carmelo saitta, federico zypce.



Todo me lo recuerda...
Son muchas ideas,

un semicaos de tiempo necesario
para ponerse a escuchar.
Se puede habitar la profundidad
de un sillón o charlar a las pantallas
mudas de los años '60, encontrar
un compact del que sólo existen
mil copias y amar el vino...
Es un sueño sin terminar,
con las puertas abiertas
Cuando llegues es tuyo.



m. J. de Alvear 1540
Tel-Fax: 011-4730

H CI N DE V L MUSIC HOY

El mundo se ha vuelto cada vez más complejo. La música también.

Hace ya tiempo que ningún género puede reivindicar su reinado sobre el resto. Como lógica consecuencia, la antigua idea de progreso va perdiendo la transparencia que antes solía detentar. Aquellos criterios que se basaban sobre el desarrollo de las técnicas han ido madurando lentamente hasta convertirse en una mera hipostatización de la tecnología.

Para cierto sector de la crítica, el sampler por sí solo prometería tiempos inéditos de prosperidad musical, algo así como un nuevo reino de la libertad que yacía olvidado desde la época psicodélica.

La ausencia de una dominante en la música actual sume a los críticos en el mayor desconcierto. Cuanto más inabarcable la escena, más conformista la crítica. Que la realidad (musical) se torne difícil, esquiva a la comprensión, no constituye un signo de los tiempos; señala más bien una imposibilidad de quienes tienen la tarea de interpretarla.

Que el progreso no deba imaginarse hoy como una eterna línea ascendente hacia un mundo feliz, no quiere decir que no pueda imaginarse en absoluto. Que deban abandonarse ciertos valores caducos no implica que deban abandonarse todos. Lamentablemente, en gran parte de la crítica contemporánea, la confusión deviene aceptación pasiva y el mercado parece regir, casi omnipotente, los destinos de toda evolución y retroceso.

En este número de Esculpiendo Milagros intentamos algo ligeramente distinto. Un panorama de algunas tendencias de la música moderna. No intenta ser abarcativo y de ninguna manera agota la cuestión. En sucesivos números irán apareciendo otras.

Los artículos detentan, sí, ciertas características comunes. Hemos preferido la reconstrucción histórica a la dudosa prescripción normativa; una comprensión más exacta del pasado como modo de entender el presente, antes que el fastidioso mundo de la adivinanza futura. No podemos decir cómo será la música del siglo XXI pero tratamos de analizar rasgos decisivos que conformaron la del siglo XX. Si algo de este análisis demuestra ser provocativo para el lector, nuestra tarea estará cumplida.

7 HIP HOP
- Guiados por voces
- La última rebelión

17 NEW WAVE
- Hilaridad, inocencia y tacos aguja

21 POP EXPERIMENTAL
- El carnaval cercano a fin de siglo

25 ROCK POSINDUSTRIAL
- El paulatino abandono del mundo

33 NUEVA MUSICA SOVIETICA
- Identidad y contundencia como
- opciones ante la historia oficial

37 NOTICIAS

CORRESPONDENCIA

DIRECTORES

COLABORADORES

ESCRIBEN EN ESTE NUMERO

PUBLICIDAD

CORRESPONSALES

FOTOGRAFIA

DISEÑO Y PRODUCCION GRAFICA

CORREO

64

REPORTAJE
-Saitta y Zypce

61

DISCOS

53

DISCOGRAFIA IMPRESCINDIBLE
-"Metal Box" de P.I.L.

51

CINE NEGRO

48

PUBLICACIONES
-Greil Marcus

44

Boulez Cage

NORBERTO CAMBIASSO
EMILIO BERNINI

PABLO AZCOAGA
DANIEL FLORES
MARCELO AGUIRRE
JUAN JOSE BETBEDER
HUGO CHAVEZ
LUIS CHITARRONI
JORGE LUIS FERNANDEZ
CLAUDIO KOREMBLIT
SOLEDAD MENDEZ
DANIEL H. RENNE
PABLO STROZZA
DANIEL VARELA

ALFREDO GRIECO Y BAVIO
ERNESTO MONTEQUIN

JUAN JOSE BETBEDER
MAGDALENA JITRIK

JOSE HALAK (New York)
DAVID CORTES (Mexico)

DANIEL FLORES
ESTELA FIGUERAS

DIEGO OCAMPO
EUGENIA PAPARINI

ESCULPIENDO MILAGROS Registro de la propiedad intelectual en trámite. Redacción: Perón 4227 - 13 F - (1199) Bs. As. Argentina.
Todas las notas son responsabilidad de sus autores y no necesariamente de la revista. Se autoriza la reproducción parcial
de las notas siempre y cuando se cite la fuente.
Impresión: One Line. Perú 675. Tel. 362-6890

Lo mejor de cada una de estas partes hace a la excelencia del todo.

Indie rock - Free jazz - Progresiva italiana - Psicodelia británica

Garage sixties - Rock sinfónico - Grindcore - Be bop - Cine

Rock francés de los '70 - Rock cósmico - Techno - Dodecafonismo

Underground Checoeslovaco - Punk - Rock nacional - Progresiva de Finlandia

Jazz rock - Literatura - Rock sueco - Industrial - Hardcore - Neosicodelia

Nouvelle Musique - Gothic rock - Atonalismo - Improvisación

Rock de cámara - Progresiva de Islandia - Cassette Culture - Synth music

Gamelan - Música céltica - Nuevo folk inglés - Jazzcore - Rap

Neue Deutsche Welle - Cybertechno - Microtonalismo - Songwriters

Nuevo rock americano - Canterbury - New vocal music - Música concreta - New Wave

Minimalismo - Downtown neoyorquino - Computer music - Rock polaco

Música electroacústica - Liverpool en los '80 - Psicodelia californiana

Nuevos compositores - Progresiva belga - Fusión en los países del Este

Música de cámara - Serialismo - Agit rock alemán - Psicodelia europea

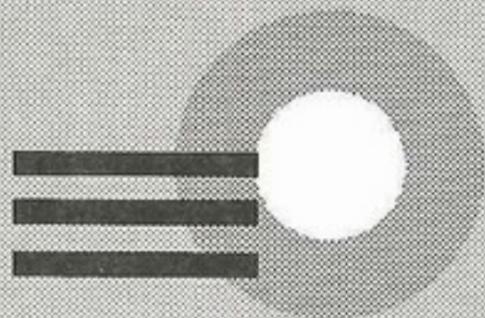
Crítica musical - Dark - Rock in opposition - No wave - Space rock

Música experimental - Eurobody music - Electrónica de Düsseldorf - Cyberpunk

Rock japonés - Música de bajas frecuencias - Progresiva española - Música ciudadana

New york '77 - Noise - Avant garde - Progresiva anglosajona - New Jazz...

ESCVLPIENDO MILAGROS
música en todas las direcciones



FENIX

OTRA MUSICA

discos compact disc

Av. Santa Fé 1670 Local 9
subsuelo Galería Bond Street
Buenos Aires

Big Bear Records

CD'S PARA COLECCIONISTAS. ESPECIALIDAD EN:

Rock Sinfónico - Rock Progresivo

Rock Neosinfónico - Música Celta y Etnica

Av. Santa Fe 1556 Loc.13
Galería Armenia. Cap. Fed.
Teléfono / Fax: 815-6633

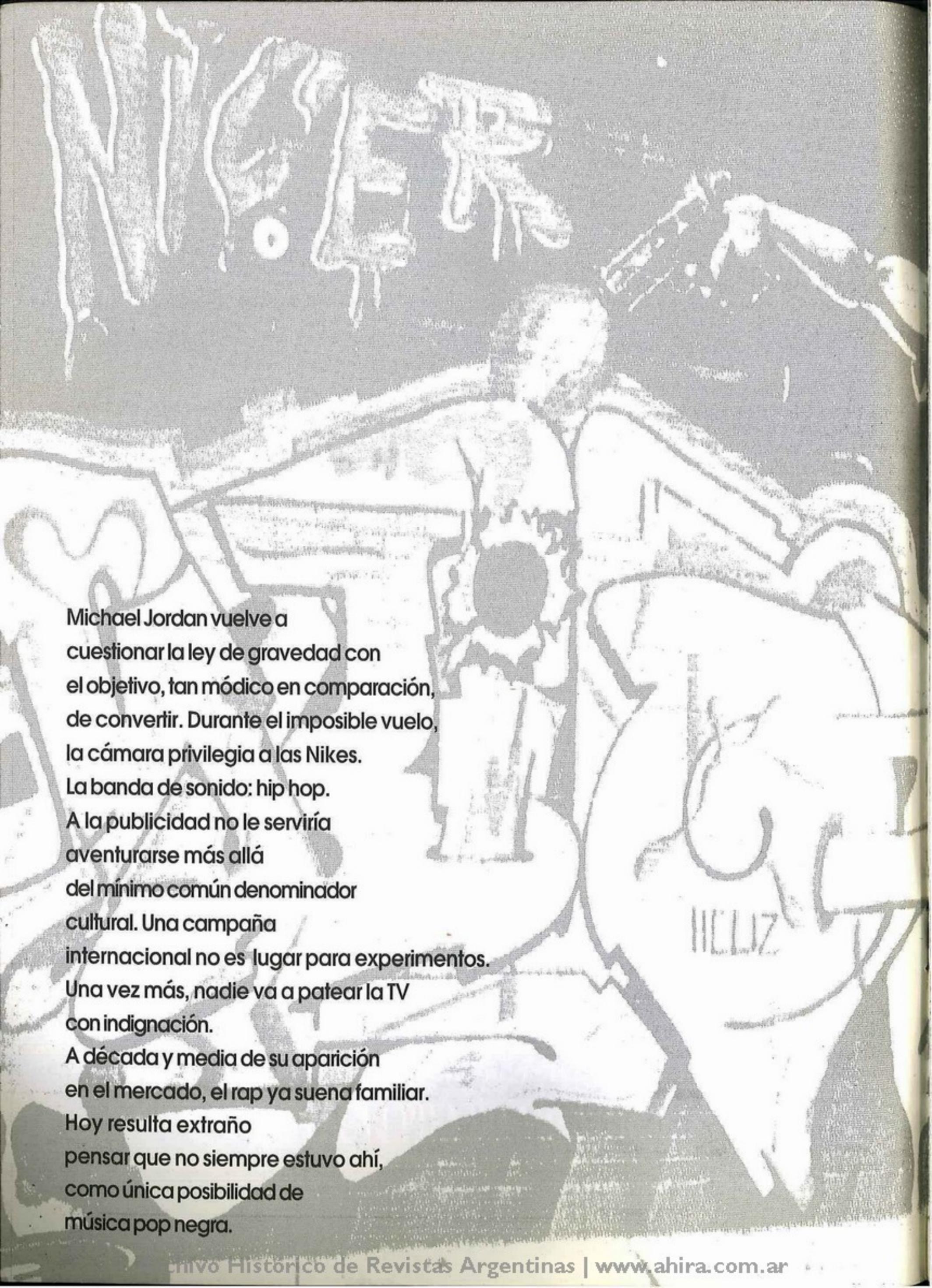
Escuche nuestro programa exclusivo
los sábados de 21:00 a 22:00 hs
en 94.7 FM del Barrio de Palermo.

THE
Musical
BOX

EL AMANTE

C I N E

La crítica de cine independiente



Michael Jordan vuelve a cuestionar la ley de gravedad con el objetivo, tan módico en comparación, de convertir. Durante el imposible vuelo, la cámara privilegia a las Nikes. La banda de sonido: hip hop. A la publicidad no le serviría aventurarse más allá del mínimo común denominador cultural. Una campaña internacional no es lugar para experimentos. Una vez más, nadie va a patear la TV con indignación. A década y media de su aparición en el mercado, el rap ya suena familiar. Hoy resulta extraño pensar que no siempre estuvo ahí, como única posibilidad de música pop negra.

HIP HOP Y RAP GUIADOS POR VOCES

All rap is hip hop, all hip hop isn't rap, but a rap that's all hip hop is a bad rap. Nelson George

Hip hop es cultura negra norteamericana post-soul. Rap se define como una forma de vocalizar, literalmente "golpear" sobre música: la voz es parte de la base rítmica.

La inspiración del soul dura hasta los 70s. El rap tiene dos comienzos. Primero, el real, quizás hacia la década del 20, con antecedentes claros ya desde el siglo pasado. El otro, más visible, cuando emerge ganándole al *rhythm and blues* la sucesión al trono dejado vacante por el soul. Entonces se le asigna un nombre: rap.

Bastaron quince años para que la cultura hip hop llegara a todo el mundo. Claro que gracias al auge de la "universalización" del mercado, le tocó jugar con ventaja. De cualquier modo, no deja de ser curiosa la rápida trascendencia de una música cuyo origen fue tan acotado. En principio, con una aparición casi casual en el Bronx (el "casi" lo impone la pesada tradición de la música negra). Luego, en un par de años extendiéndose a los cinco boroughs neoyorkinos. Como se sabe, tomar Manhattan equivale a tomar el mundo.

Apenas pasada la primera mitad de la década del 70, en el rock se debatía acerca de qué rumbos convendría seguir. Exponentes del rock progresivo sumaban acordes, instrumentos, discos conceptuales, luces y capas; la política de los punks, en cambio, era la de *restarlos*: ya estaban indignados o aburridos a muerte.

Las respuestas más efectivas surgen a veces cuando ni siquiera se ha planteado el problema. A un dj ambulante del Bronx (**mobile party jock**) nunca se le había ocurrido que para construir, primero era necesario destruir lo establecido. Sí tenía claro, por el contrario, que su misión era mantener a la gente bailando. Para esto, dos estrategias básicas: 1- Conseguir discos con ritmos irresistibles; 2- Pasar de tema a tema sin cortar la música.

Cuando algo se aprende puede volverse un poco tedioso. Por otra parte, la competencia entre *deejays* exigía originalidad y desafío. Finalmente, todo estaba por inventarse.

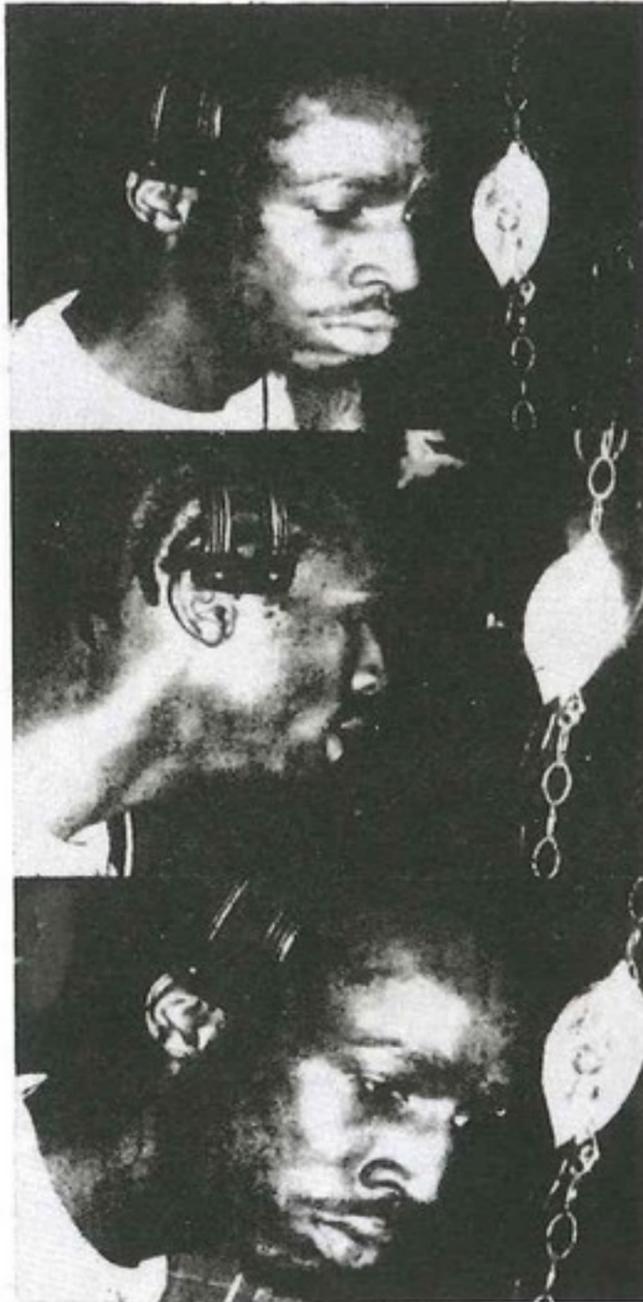
Las canciones tienen cierta distribución de disparadores. En un momento prevalece el ritmo, en otro la voz, luego algunos arreglos. En una exageración de su trabajo, el disco jock llegó a repetir esa parte rítmica que los bailarines esperaban con más entusiasmo y descartar el resto de la grabación. Por eso los 12" de música disco no eran demasiado populares: si lo único que verdaderamente valía la pena era la 1/2" justo después del estribillo!

Una vez que alguien inauguró esta técnica del *break* (de allí "b-boys"), nadie que no quisiera quedar fuera de carrera podía obviarla.

DJ Kool Herc, Grandmaster Flash, Afrika Bambaataa, buscaban en las extensas discotecas de sus padres algún plástico insospechado que atrapara a la audiencia y desconcertara a los colegas. Los hallazgos empezaron en el campo de la salsa y el reggae, se continuaron en el jazz, en el rock, y ya no hubo límites.

En 1977 las teorías de crítica cultural se desarmaron ante uno de los fenómenos más estrambóticos de los anteúltimos tiempos: "Transeurope Express" de Kraftwerk gana las pistas de la comunidad negra neoyorkina. De repente aparecen cuatro alemanes que hacen algo muy similar a lo que intentaban los "breakers" pioneros. La analogía, claro, es totalmente fortuita, aunque no en el rap que se grabaría de allí en más.

Kraftwerk realizaba la fantasía b-boy de reproducir musicalmente los sonidos de **La Guerra de las Galaxias y el Space Invaders**. Djs como Afrika Bambaataa, fascinados, mezclan el "standard" de Düsseldorf con discursos de Malcolm X (!). En "Planet Rock", cinco años después, Bambaataa se encarga de agregar a la tecnología alemana de primer nivel un poco de sensibilidad Bronx. El disco es uno de los primeros en llamar la atención de la crítica fuera del pop y el punto clave de un subgénero del hip hop: el **electro-funk**.



Los djs creaban. Sin darse cuenta, a partir de un objetivo puramente naif, revolucionaban en la música pop el concepto de composición. Cuando nadie les prestaba atención, ya se habían deshecho de la banda soul-rock. Los djs se convertían en números con convocatoria y llenaban sus presentaciones mientras los músicos desocupados los miraban desde afuera.

Sin ninguna convención previa, construían desde sonidos grabados mediante un proceso analógico que exigía máxima destreza. La aparición de la beatbox les daba mayor libertad y, sobre ritmos estables podían agregar voces grabadas, golpes instrumentales o scratchings (ruido de la púa contra el vinilo).

La carrera por probar quién era el mejor condujo a verdaderas rutinas acrobáticas: ensambles cada vez más precisos, vertiginosos scratches y, ya en el extremo, pericias sobre las bandejas con codos, pies o mentón. "Ser dj empezaba a parecerse a una competencia olímpica (...) si cometías demasiados errores podían llegar a dispararte" (David Toop)

Para completar el acto aparece otra figura de la cultura hip hop: el **MC**. El Maestro de Ceremonias se encargaba de animar el ambiente hablando en rima y al ritmo. Improvisando versos sin prejuicios de reiterar party clichés o determinadas sílabas para completar la línea ("and on, on, on and on") -pero eran los únicos prejuicios de los que carecían-. Los MC eran la voz que devolvía a la comunidad, reflejada y mínimamente verbalizada, la imagen que ésta ya se formaba de sí misma. Se ocupaban en describir las virtudes de su dj, de las chicas presentes, de su ghetto de origen y de ellos mismos, así como en denostar a sus competidores: siempre *sucker MC*.

El oficio es heredado de ciertos *deejays* de la radio, *toasters* jamaíquinos, *jive talkers* del jazz y con influencias de la *comedia stand-up*.

El Bronx es el área más pobre de Nueva York. Los principios de la década del 70 habían alcanzado records en violencia juvenil, y no pocos miembros de gangs se entregarían al hip hop. Este era un arte de mínimos recursos; no por elección estética o ideológica sino por necesidad y como única opción. Música con tocadiscos, artes plásticas con aerosol sobre paredes y trenes, *crews* de cajas de ritmo humanas (a falta de electricidad, se reproduce oralmente la percusión), *street corner rappers* y *breakdancers* sobre cartón.

Parece algo cíclico. Una y otra vez el motor de nuevas revoluciones en la música negra norteamericana era la asimilación que los blancos hacían de ella. La música ha sido una valiosa descripción de los momentos en que acompañó a la comunidad afroamericana. Celarla, mantener un tipo de exclusividad, significaba construir la identidad de un pueblo pensado a veces como lejos de casa.

Cada vez que músicos de jazz blancos conseguían imitar a los negros, estos procuraban tocar de una forma más intrincada. Así como los slangs necesitan de una constante renovación para no ser comprendido por oídos indeseables. Es al mismo tiempo un impulso inconsciente y un deber moral. Está claro el porqué del resentimiento hacia Elvis.

Cuando surge el rap las compañías todavía están entretenidas con los últimos alcances de la música disco: grupos negros intrascendentes y apropiación blanca.

Del mismo modo, los A&R se mantienen alejados del hip hop por su ghetto-centrismo (actitud "It's-a-black-thing-so-you-wouldn't-understand") y una inexacta reputación de violencia.

Una intuición resulta crucial: en 1979 Sylvia Robinson percibe el potencial vendible del rap. A imagen y semejanza de las *crews* más populares, arma a The Sugarhill Gang con un grupo de desconocidos "ajenos" a la escena. El simple **Rapper's Delight** se convierte en un éxito de costa a costa.

Aunque la mayoría de los indignados rappers de la época coinciden en que **Rapper's** fue un robo a los Cold Crush Brothers y una usurpación de propiedad cultural privada, las consecuencias inmediatas les son más que favorables. Las discográficas sí podían entender el lenguaje de los números. Sin perder tiempo, todos salen a buscar más Sugarhill Gangs.

Hoy podemos encontrar en las disquerías a Public Enemy después de Psychic TV y a Cypress Hill antes de Holger Czukay. Pero no siempre fue así. Se necesitaba un verdadero b-boy con proyección empresarial para llevar el hip hop hasta la audiencia rockera, sin dejar en el camino al "espíritu" original del asunto.

Russell Simmons, joven college dropout, fue desde la pega en los subterráneos de calcomanías de grupos hasta la negociación de contratos con multinacionales. Con su propio **RUSH PRODUCTIONS** management, y luego como socio de Rick Rubin (fundamental como productor) en **Def Jam**, sacó al hip hop de gira nacional (**Fresh Fest 84**). Para gran parte de los rappers actuales el primer encuentro con djs y MCs fue con Kurtis Blow, Run-DMC, Whodini y los Fat Boys.

Especialmente importante fue el debut de Run-DMC. Con el disco del '84 los neoyorkinos se arriesgan aplicando guitarras de hard rock junto a ritmos más potentes. ¿Adaptan el hip hop al gusto blanco o se apropian del rock'n roll? La respuesta más completa combina las dos visiones.

El crossover rap-rock parece abrir la última puerta a las ligas mayores. Pero aún faltaba algo más. El mismo año Def Jam presenta su última atracción: tres MCs blancos-adolescentes, clase media-de un grupo hardcore. En 1986 los Beastie Boys llevan hip hop hasta el punto del planeta más alejado del Bronx.

El éxito de Simmons, aparte de un loft, un "Benz" y un celular, está en haber conquistado el mainstream sin haber perdido el respeto (propio y de los demás) por la música. En su momento, la opinión acerca de la masificación del rap no fue demasiado favorable. Pero desde la perspectiva actual sabemos cómo siguió la historia.

En 1988 el fracaso de Run-DMC con **Tougher Than Leather** (disco y película) señala la necesidad de un paso hacia adelante. Una cantidad de artistas avanza, aunque en direcciones dispares. Pueden haber sido distintas interpretaciones; acaso errores cometidos al intentar copiar el viejo estilo. Seguramente gracias al uso del sampler.

Una diversidad inagotable se convierte en la nueva característica del hip hop. Cerca del décimo cumpleaños del rap, las propuestas emergentes conservan en común poco más que el legado de la vieja escuela. Imagen, postura política (P.C./P.I.), capa social (ghetto/suburbio),



y ubicación geográfica (noreste/sudoeste) se tornan más definitorios. Dreadlocks y peladas, AK 47s y signos de la paz se cruzan en el saludable caos.

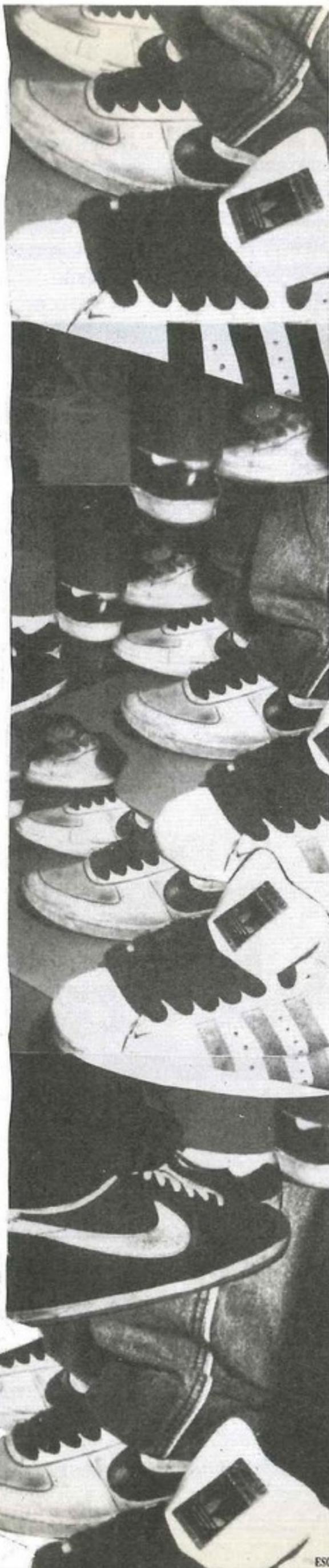
La tecnología al alcance de todos aumenta las posibilidades estilísticas. El sampler simplifica la tarea del dj y esto los entusiasma demasiado. George Clinton se hace más famoso gracias a las citas que por sus años de gloria. Otros artistas "usurpados" encuentran una nueva fuente de ingresos: juicios por derechos de autor.

"Rhyme Pays" (Ice-t) y "Straight Outta Compton" (NWA) terminan por definir el ganta rap como subgénero, coincidiendo con el revival pandillero de los '80. Esta vez el epicentro no es Nueva York sino Los Angeles. Public Enemy intenta despertar la conciencia política de la comunidad y edita verdaderos manifiestos sonoros del hip hopper revolucionario -pero, ay, Politically Incorrect-. Florida se hace oír a través del criticado **Miami Bass sound**: el estado escucha y censura a Two Live Crew por lenguaje y performances obscenas. De La Soul, contra la corriente, expresa su visión universitaria y de clase media y demuestra que es factible combinar talento artístico, inteligencia y sentido del humor; aunque también sea difícil de mantener durante dos discos seguidos. Al tiempo que el rap se expone en MTV con un régimen de heavy rotation, florecen efímeras estrellas pop: Young MC, MC Hammer, Vanilla Ice.

De lleno en los '90 encontramos desde monotemáticos activistas pro-marihuana (Cypress Hill) hasta la nueva-nueva escuela del **g-funk** (Dr.Dre, Snoop Doggy Dog y Warren G). Y aun una sorpresa más: los neohippies Arrested Development representando al hip hop en neoWoodstock.

El efecto somnífero de esta enumeración es directamente proporcional a la excitación que produce la ecléctica escena hip hop actual. Aunque con cuestiones por resolver y bastante relleno, la imaginación brilla por su presencia entre la neblina de la música pop norteamericana. Muchos, ya decepcionados por promesas incumplidas del rock, creen ver en el rap una posibilidad. Quizás esto es lo que advierten esos stickers.

DANIEL F.



LA ULTIMA REBELION

LA PALABRA

En el hip-hop el ritmo prima por sobre todo y el texto, esencial en el rap, se subordina a dicho esquema. El acento, la aliteración y las posibles rimas no resultan del puro y arbitrario ingenio. Aunque en un principio el rap surgió como un género de improvisación y habilidad lingüística, el *freestyle* estableció una serie de clichés - «throw your hands in the air and wave them like just don't care» o «somebody/everybody/anybody scream!» - que servirían de muletillas a los rappers.

Muchas de las técnicas de la llamada *vieja escuela* pueden rastrearse en los conductores radiales de los del 60's y 70's.

El estilo veloz, caracterizado suficientemente, como para despertar simpatía y entusiasmo en la audiencia, se basa en el slang callejero. Recoge tanto las influencias del particular *jive-talk* practicado por los hipsters como los excesos verbales, no sin una adecuada moderación, del *toasty* y los *dozens*. El toast es un tipo de poesía narrativa, caracterizada por su violencia, obscenidad y misoginia. Nació como diversión para matar el aburrimiento en cárceles, en esquinas de barrio y en el servicio militar. Las dozens, practicadas por los adolescentes consisten en agresivas bromas rimadas: *I don't play the dozens, the dozens ain't my game / But the way I fucked your mama is a god damn shame.*

Desde **Bo Diddley** hasta el funk de los 70's los textos gozaron de la frescura y el desprejuicio propios del inglés negro de todos los días, con su gramática, sintaxis y pronunciación particulares. El gangsta funk, practicado por los ex-NWA y sus seguidores, instituyó frases hechas que se volvieron en clichés para el género, y una fonética que facilita la intercambiabilidad de las palabras, que afirma la vigencia del estilo libre.

La tradición de improvisación vocal se remonta a los orígenes de la cultura afroamericana. Aún hoy, en las iglesias de la comunidad negra, es posible apreciar las reverencias a la *magia del discurso*; una vez aceptada la palabra como verdadera la audiencia responde a cada aserción con cánticos espontáneos. Dicha reverencia se retrotrae a los rituales del oeste africano: el

portavoz se pronuncia, y el pueblo le otorga su consentimiento. El poder de la oratoria religiosa se mantuvo vigente con claridad en la tradición narrativa del gospel e incluso del soul rap; sus influjos fueron recogidos por fieles seguidores como **Isaac Hayes**, **James Brown** o **Barry White**.

El rap, al menos en sus primitivas expresiones (**Kurtis Blow**, **Cold Crush Brothers**) aunque declamación hedonista, autorreferencial y jactanciosa responde al esquema de congregación y festejo de la palabra; rompe a su vez con la articulación melódica de la música negra.

EL MENSAJE

Desde mediados de los 80's se asimila el movimiento subcultural surgido en el Bronx con la última expresión rebelde que le resta al rock. Cómo se produce el pasaje del pasatismo bailable (breakdance) al rap con contenido es un asunto difícil de determinar.

La historiografía reconoce en *The Message*, la respuesta musical de **Grandmaster Flash & The Furious Five** al repetitivo *Planet Rock* de **Afrika Bambaataa**, como al impulsor de la tendencia. Sin embargo, tal como explica el periodista inglés David Toop, «**Brother D** -a través de un modesto sello llamado The Clappers- ya se había propuesto reflejar la filosofía de una organización política y cultural llamada National Black Science». Se convirtió así, quizás, en el primer continuador de las ideas radicalizadas de los **Last Poets**.

En 1967, el sueño hippie se golpeaba con la amarga realidad de Vietnam. El Green Park de Brooklyn aún era un lugar seguro para beber cerveza y fumar marihuana; allí, no más de cinco veteranos de Vietnam comenzaron a entender, no sin resentimiento, las razones de su exclusión. Las lecturas de Richard Wright, Malcom X, James Baldwin, Le Roi Jones, el *toasting* y las cintas de «poetas-musicales en lucha» los embriagaban progresivamente de ideas. Jalal y sus camaradas se hacían conscientes por primera vez de las miserias de su doble situación racial y social, al tiempo que se llaman a sí mismos «los últimos poetas».

«*Niggers Are Scared of Revolution*» o «*White Man's Got a God Complex*», dos de sus recitativos más famosos de principios de los setentas, asaltan con violencia los roles estereotipados que los jóvenes negros asumen.

The Last Poets consiguen diferenciarse por su claridad del «*Nacionalismo Negro*» de la década de los Derechos Civiles; desde el anonimato, se dirigen al centro mismo del ghetto; no aconsejan a los niños estudiar, pregonan las enseñanzas de la calle y más tarde, los principios de la Nación del Islam.

James Brown no olvidó jamás el hecho de su color cuando se exhibía en agitadas y resbaladizas contorsiones. La sensualidad, el erotismo y el desenfreno provocaron el escándalo conservador. «*Say it loud, I'm black and I'm proud!*» reveló a miles un sentimiento: el orgullo racial en contraposición a la vergüenza de nacer oprimido.

Por entonces, **Marvin Gaye** se convertiría en una referencia incuestionable. *What's Going On* (1971) predicaba un cristianismo comprometido con los vestigios utópicos de la década anterior; el rezo por la salvación, la ecología y las referencias a las drogas se mixturaban con ritmos latinos, pop blanco y fabulosas melodías soul.

En cambio, **Sly & The Family Stone** y los experimentos de **George Clinton** revolucionarían el funk disco a disco. Y afirmaban tímidamente la libertad individual. «*Stand*» de Sly apela con inocente ambigüedad: «*Stand, don't you know you are free?/ well at least in your mind if you wanna be*». No en vano Arrested Development elige citarlo en «*Mama's Always On Stage*».

DEMASIADO NEGRO, DEMASIADO FUERTE

Al menos desde **Public Enemy**, la existencia del hip-hop manifiesta la unidad de la certeza única que da la marginación racial.

La réplica contestataria no abraza un ideal utópico de integración e igualdad. El enemigo, aunque omnipresente, como en las películas de Vietnam, se oculta en una nebulosa de confusión; ataca sin ser identificado nunca.

La ideología extremista de Public Enemy refleja la paranoia de la impotencia, producto de un pensamiento incapaz de racionalizar al enemigo. Desde su debut, *Yo! Burn Rush The Show* (1987), pero especialmente con *It Takes A Nation Of Millions To Hold Us Back* (1988), el grupo sacudió la escena. Se proclamó el primero en recoger el legado de los Last Poets, Malcom X y los dictados de la Nación del Islam para instaurarlos en la idiosincrasia del ghetto.

La retórica de la *supremacía negra* se inspira en la frase de Brown, convirtiendo el orgullo racial en subestimación del resto. Ataca en forma incendiaria al "poder blanco", al que reconocen en su organización burocrática, pero que resulta al fin abstracto; reivindica con alegoría -estética paramilitar y conceptos terroristas- las bases para una Nueva Cultura Negra.

Chuck D, joven universitario y portavoz sintetiza: «lo que las Panteras (*Black Panthers*) hicieron fue estructurar y organizar una fuerza que representara orden y solidez para la comunidad. Intentamos reconstruir su proyecto, el respeto e identidad que se consolidó en los 70's».

Respondiendo a una dura megalomanía marcial, cada texto alecciona, apela a los jóvenes «a tomar parte activa en el curso de los acontecimientos, a abandonar las bandas callejeras, el alcohol y las drogas». No establece sólo una declaración de principios, una denuncia, ni un llamado a la acción, sino también un dictado moral, un establecimiento de límites, entre razas, sexos y elecciones sexuales.

Las contradicciones brotan como húmedas semillas en primavera, el objetivo es claro: ante el inviolable hermetismo del sistema, la unión racial para la defensa de los propios intereses. «Vivimos una sociedad capitalista, no podemos derrocar al gobierno, entonces debemos aprender a usar el sistema».

Cuando la pobreza y brutalización de los ghettos revelan la



realidad coercitiva del sistema, la paradoja magistral del capitalismo se corporiza en el rap. Public Enemy y el gangsta-rap, que surgió casi simultáneamente en Los Angeles, no dejan nunca de ser apenas sintomáticos, irritantes y los causales de controversias sensacionalistas.

Ice T, cuya carrera se inicia con *Rhyme Pays* (1987), se autoproclama «la auténtica voz de la calle». Según sus palabras, aprendió a rapear pues ya sabía cómo expresarse. Su discurso, agresivo y directo, adquiere verosimilitud por la correspondencia con la crudeza cotidiana. El combate contra el resto (enunciados en tercera persona del plural) deviene casi un cuestión deportiva -las metáforas boxísticas son recurrentes-; «atacar y contratacar para no lucir débil».

El pasado de Ice T puede parecer a priori contradictorio pero resulta revelador: una adolescencia conflictuada como la de cualquier nacido en los barrios bajos, la decisión de ingresar en la armada como único escape posible al destino y finalmente el regreso a las calles. Ice T asume la figura de paladín público, dedica parte de sus ganancias a la caridad al tiempo que se convierte, como tantos otros rappers, en un ejemplo para los jóvenes. El éxito -gira con Guns 'n' Roses, películas, y reciente colaboración con Motorhead- lejos de traicionar su condición original, alimenta su imagen modelo. También *Straight Outta Compton* (1989) de **NWA** (Niggers With Attitude) desnuda el realismo de la decadencia urbana; el solipsismo épico se traza con el lenguaje de la criminalidad. «Fuck Tha Police» sea quizás uno de los temas más urticantes que el rap haya dado jamás. Se adelantó en el tiempo a los agitados acontecimientos de 1992 a raíz del caso Rodney King. Y a pesar de restringirse su difusión, avivó aún más el fervor de los cruzados en pro de la censura -causa que actualmente lidera Tyler Gore, esposa del vicepresidente de los Estados Unidos-.

*For four hundred years
I got four hundred tears
For four hundred peers
Died last year from gang-related crimes
That's why I got gang-related rhymes
«Us» (Ice Cube, Death Certificate)*

Tanto el exitoso g funk (gangsta funk) de Death Row Rcds. -**Eazy-E** y **Dr. Dre** (ex-NWA), **Snoop Doggy Dog** y **Warren G**- como los textos de **Ice Cube** y **Da Lench Mob** no sólo comparten el hecho de inspirarse en las miserias del South Central Los Angeles, sino también una voluntad agresiva y arbitraria.

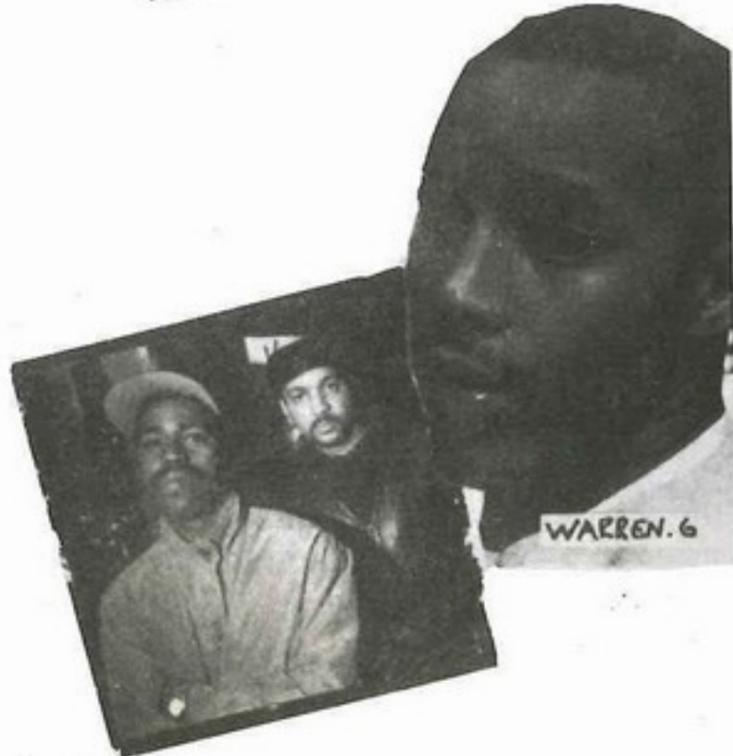
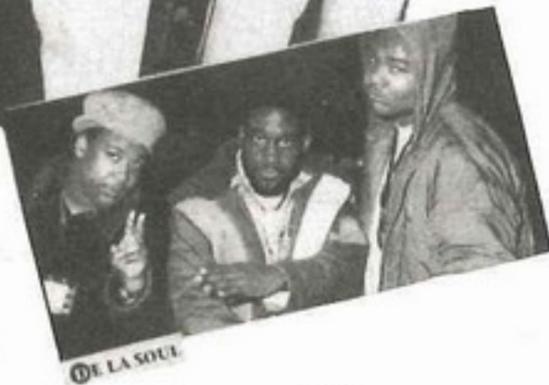
El resentimiento, la acción y la subjetividad se mezclan tan fácilmente como la sangre derramada en las calles y el barro de la cotidianidad.

La ideología profundamente nihilista revela un esquema de pensamiento adquirido, que poco tiene que ver con las idílicas aventuras asociadas a California.

Como contrapartida a los agitadores, activistas como Jesse Jackson o Bill Cosby buscan soluciones en el ghetto mismo, en procura de detener el derramamiento de sangre entre negros. El «problema» para ellos se reduce así a los *bad black brothers*. Olvidan, casi por «descuido», la conformación histórica de los distritos a partir de un proceso de discriminación sistemática.

LA ERA DE LAS MARGARITAS

Mientras los jóvenes neoyorquinos (blancos incluidos) procuraban cambiar su vestimentas por camuflados y funcionales uniformes, en Long Island (a 30 kms de Manhattan) tres chicos de clase media, recién egresados del secundario, leían con displicencia los últimos reportes acerca de las pandillas. Y cuando el gangsta-rap (1989) se hallaba ya irreversiblemente instaurado en los mercados masivos, **De La Soul** lanza su desinteresado debut, y anuncia el inicio de una nueva era: la era de las margaritas. *3 feet High and Rising* rompe con el ghetto-centrismo fundamental del rap; retorna a los colores y a la informalidad de los 70's. Surge en el contexto de nuevos planteos musicales distantes de la arrogancia -**Jungle Brothers**, **Black Sheep** y **A Tribe Called**



Quest se agruparon, al menos por un tiempo, junto a De La Soul en el colectivo Native Tongues.

El imaginario de paz de Native Tongues se centraría en los ritmos del Africa ancestral, pero acepta las interjecciones melódicas del soul y el be-bop. A Tribe Called Quest se referirá continuamente al sueño de Africa Bambaataa -en sus tiempos integrante de los Black Spades, la pandilla más grande de Harlem-: La Nación Zulu.

La prensa y la industria absorbieron rápidamente los postulados de la «nueva conciencia positiva», y lograron fabulosas ventas. De La Soul, pretendido líder del movimiento eligió la inmolación verbal y pública como símbolo de autodeterminación e independencia. Su segundo disco daría a llamarse *De La Soul Is Deady* y afirmaría la idea de longevidad en el hip-hop.

MUSIC Y POLÍTICAS

Arrested Development -el hip-hop agrario en oposición a las apologías de la urbe- pertenece a Atlanta, cuna del militante legalista Martin Luther King.

La celebración de la naturaleza, la comunión familiar y la espiritualidad -la tradición gospel omnipresente- dan cuenta de un afrocentrismo que mucho tiene que ver con el fundado por De La Soul. «Intentamos valorizar el sur, pues es una región que preserva en sus formas originales, creencias, valores y costumbres introducidos desde Africa con el esclavismo» dice Speech, voz principal del grupo.

En «People everyday» se plantea uno de los conflictos básicos en la prédica: el nigger, que participa del juego racista blanco, versus el afroamericano, último eslabón de la cadena étnica.

Al igual que la generación que le dio lugar, Arrested Development seduce, evita los tics y la supuesta monotonía del género, cambia el léxico duro para hablar de solidaridad y actitudes positivas. Y a pesar de sostener una postura conciliatoria, en «Revolution» se entiende la violencia como un posible, necesario medio de cambio. Su moderación, inocente y a veces ambigua, nuevamente apunta a una identificación racial: en el acelerado y cambiante mundo en que vivimos puede convertirse prejuicio e intolerancia.

Los grupos que con mayor entereza y coherencia han podido llevar adelante una propuesta politizada son de origen mestizo.

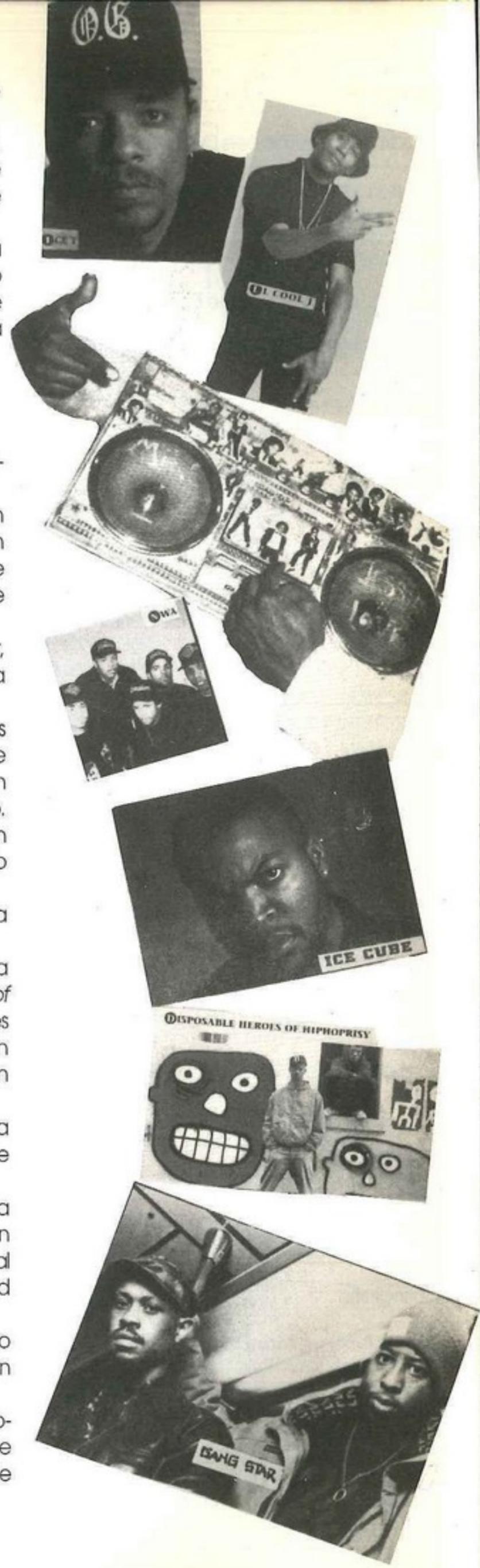
The Goats, grupo oriundo de Philadelphia, se caracteriza por haber compuesto la primera hip-hopera, un irónico recorrido por las glorias y miserias del *american way of life*. Oatle Kato, Madd y Swayzack, integrantes principales, se declaran admiradores de Noam Chomsky -lingüista y uno de los críticos más lúcidos del sistema- y defienden la causa de Leonard Peltier -el indígena americano que lleva casi treinta años en prisión por su lucha-.

En lugar de la dramatización, ante la apatía y el egoísmo, eligen una mirada sarcástica y corrosiva. En *Tricks Of The Shade* (1993), su única producción, ejercen más de setenta minutos de anarquía funk e inducciones sicodélicas.

Aún más preciso e industrial, el dúo **Disposable Heroes Of HipHopripsy** se aleja prudentemente del cinismo y la demagogia. Relata su compleja visión del mundo con una frialdad tan esclarecedora como terrible, tan distanciada de la subjetividad vivencial como cercana a la ideología del sello Alternative Tentacles que dirige el ex-Dead Kennedy's y amigo Jello Biafra.

La hipocresía, fomentada por la tv -«la droga de la nación»-, los deseos de ascenso social, el conformismo generalizado, las corporaciones, monopolios y la opresión «imperialista» se abordan desde una dicción grave y paciente, atípica.

Disposable Heroes y The Goats, aunque ejemplos aislados, demuestran que el hip-hop ha dejado de ser una forma músico-cultural exclusivamente negra para convertirse en un incontrolable vector de ideas que se manifiestan sobre un conglomerado de colores, sexos y posturas diversos.



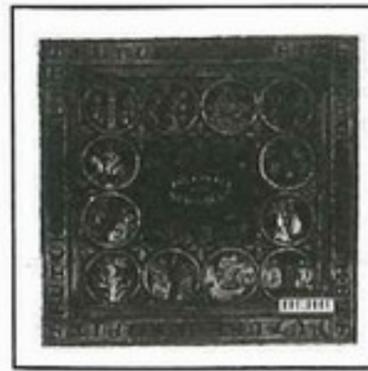
Discografía

- Sugarhill Gang *Rappers Delight* (1979)
- Kurtis Blow *The Breaks* (1980)
- Africa Bambaataa & Soul Sonic Force *Planet Rock* (1982)
- Grandmaster Flash & The Furious Five *The Message* (1982)
- LL Cool J. *Radio* (1985)
- Run DMC *RUN DMC* (1984)
Raising Hell (1986)
- Beastie Boys *Licensed To Ill* (1986)
Check Your Head (1992)
- Ice T *Rhyme Pays* (1987)
- Public Enemy *It Takes A Nation Of Millions To Hold Us Back* (1988)
- NWA *Straight Outta Compton* (1989)
- De La Soul *3 Feet High And Rising* (1989)
- Ice Cube *AmeriKKKa's Most Wanted* (1990)
- A Tribe Called Quest *Low End Theory* (1991)
- Arrested Development *3 Years, 5 Months and 2 Days In The Life Of...* (1992)
- Disposable Heroes Of HipHoprisy *Hipocrisy Is The Greatest Luxury* (1992)
- Cypress Hill *Black Sunday* (1993)
- Dr. Dre *The Chronic* (1993)
- Gang Starr *Hard To Earn* (1994)
- Warren G *Regulate...G Funk Era* (1994)

Bibliografía

- Buppies, B-Boysys, Baps & Bohos, Nelson George
The Rap Attack, David Toop
The Source
Rap Sheet (revistas)
Toop, Pluto Press, 1984
George, Harper Collins, 1992
It's Not About Salary: Ray, Race and Resistance in L.A.,
Brian Cross

Sólo algunas de las más recientes y particulares ediciones hip hop



Blood of Abraham **Future Profits Ruthless**

Hasta un punto, el hip hop era un fenómeno en un marco étnico reconocible. Cuando el blanco se animaba al hip hop, se trataba de un "blanco intentando hacer música negra".

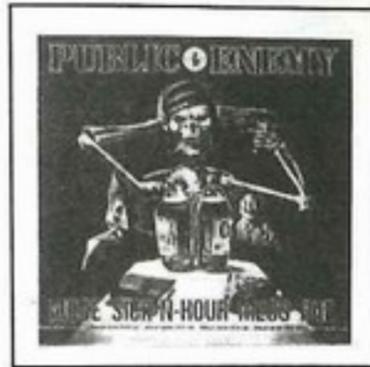
Pero se perdió la exclusividad. Otras minorías norteamericanas toman el hip hop acentuando el aspecto de reivindicación racial presente en esta música y le aplican su propio color.

Blood of Abraham rapean en inglés sobre la vida de los judíos en los Estados Unidos, aunque sin referencias culturales en la música. Su postulado más explícito se halla en "Niggaz and Jewz", un tema que intenta probar que las dos minorías son similarmente oprimidas. Benyad y Mazik sugieren que, de haber profetas en la actualidad, sin duda serían rappers.

Gang Starr **Hard to Earn**

Chrysalis
Dentro del hip hop, las voces que hasta ahora predicaban la no violencia procuraban exhibir una propuesta global "antigangsta": música con más "soul" e imagen premeditadamente ingenua. Desde el nombre, la intimidante crew y el Parental Advisory, Gang Starr podría pasar por la última sensación del South Central. Sin embargo, cuando repasan el "Código de la Calle" no lo hacen con romanticismo. Aunque el ritmo no deja demasiado lugar para lamentos, **Hard to Earn**, valiéndose del mismo idioma, describe un ghetto más bien oscurecido por la actividad gangsteril. Una síntesis de inmediatez "de la calle" y reflexión.

The Chronic



Warren G **Regulate...G Funk Era** Viletor-Ral

Uno de los más importantes discos de hip hop del 93 fue **The Chronic**. El debut solista de Dr. Dre (NWA) inauguró la tendencia "g-funk", sonido post-gangsta rap: funk pesado, más bien lento, ideal para el stereo de un descapotable en las calles de Compton. Por su lp y por su trabajo con Snoop Doggy Dogg, Dre se convirtió en el "productor" (en el hip hop la producción suele involucrar la total realización musical), más prestigioso e imitado.

Este año la posta es tomada por Warren G, hermano menor de Dr Dre. Jr se atreve a proclamar el "inicio de la era g-funk", ignorando los anteriores logros de **The Chronic**, y hace de esto el tema central del disco.

Los "studio gangsters" siempre han sido criticados por su apología de la violencia. Tal crítica, aunque indiscutible, tiende a ensombrecer el verdadero mérito musical de algunos g-rappers.

Con Warren G, la excelencia se confirma como una cuestión de familia. Y a pesar de trabarse en la temática "sexo, drogas, armas y hip hop", su actitud con la música es desprejuiciada y progresista. En todo caso, la razón la tiene el artista musicalmente correcto.

The Treacherous Three **Old School Flava** Wrap/Easylee

Todo sucedió bastante pronto para el rap. Tanto que a pesar de su corta existencia, la diferencia entre la "Vieja Escuela" y la nueva es notable. Old School significa base desprovista, rimas elementales; en una sola palabra: candidez. Con todo, ya hay quienes sienten una prematura nostalgia por aquellos años (otro gesto indicativo es el actual revival de los dientes de oro). Más de diez años separados, The Treacherous Three vuelven diciendo que "Ain't Nothing Changed". Como parano de dejar dudas, el sonido no reconoce el paso del tiempo. La competitividad del género hace que T3 pasen demasiados temas tratando de dejar en claro que no están viejos. Sin embargo, también se desviven por probar las bondades del estilo clásico. LA Sunshine, Kool Moe Dee y Special K, son nombres familiares a los manuales básicos del hip hop. **Old School Flava**, grabado en 1994, tiene un interés principalmente histórico.

Public Enemy **Muse Sick-N-Hour Mess Age** Def Jam

El título del último trabajo de Public Enemy refleja el actual problema del grupo: el "mensaje" puesto antes que la música. No que el rap/discurso político sea algo nuevo para Chuck D y Flavor Flav; pero en este, su quinto lp, la cosa ya se pone demasiado pragmático moralista. Más que salir a incendiar edificios públicos, apuestan a convencer a la gente de que "elija el Bien". ¿Al terrorista le sigue el predicador? "¿De qué lado estás?", "¿Cuál es nuestro poder?", "¿Qué vas a hacer ahora?" pregunta Chuck D. Por si al oyente no se le ocurre ninguna respuesta, el booklet de **Muse Sick...** incluye explicaciones y moralejas para cada tema, además de las letras completas, algo muy raro en los discos de rap.

El rapper Guru y Dj Premier trabajaron junto a Brandford Marsalis en la música de **Mo' Better Blues** (Spike Lee). El mismo Guru hace Jazzmatazz, Nas recuerda que no todo es estilo ni improvisación.

"Nas sabe escribir", señala la crítica. También sabe aprovechar la ventaja. Su elocución recorre los temas de principio a fin, casi sin dejar espacios instrumentales. El joven rapper relata historias estructurando complejos versos y evitando todo clise.

En **Illmatic**, el hip hop alcanza una calidad lírica usualmente escasa en la música.



Luscious Jackson - Natural Ingredients
Grand Royal/Capitol

Las cuatro chicas no escuchaban rap ni funk, mucho menos jazz en su adolescencia. A principios de los '80s, preferían el post-punk y la no-wave neoyorquinos y el orgullo de encontrarse entre las seguidoras más fieles de bandas femeninas como Slits, Raincoats, X-Ray Spex o Delta 5.

Jill Cunniff, Gaby Glaser, Vivian Trimble y Kate Schellenbach (antes en Lunachick y Beastie Boys etapa hardcore) decidieron dedicarse al hip-hop desde *In Search Of Manny*, su primer EP, editado en el sello que sus amigos Beastie Boys impulsaron. El resultado se inspira en el mosaico cultural que exhiben las calles de New York y en las innovaciones aportadas por sus padrinos discográficos; sobre una base hip-hop psicodélica voces soul reminiscentes de la «blanca y rubia» sensualidad de Madonna se superponen rompiendo con el clásico esquema del rap. Las Jackson se inclinan por la *baja fidelidad* con la intención de diferenciarse del contundente y percusivo sonido imperante -y de sus connotaciones machistas-, sin lograr demasiados hallazgos, quizás a causa de su arraigado espíritu punkie.

Pablo Azcoaga



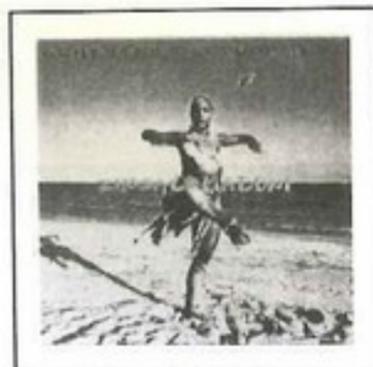
Beastie Boys - Ill Communication
Grand Royal/Capitol

En comparación a su predecesor, éste es un disco mucho más «volátil» pero de menor impacto percusivo; a excepción de un par de temas, parece una extensa y deforme zapada, por momentos una gran parodia («Sabotage»).

Los adolescentes chillones que alcanzaron el éxito con «Fight For Your Rights» y «No Sleep Till Brooklyn» incorporan, ahora, nuevos elementos. Recrean el hardcore «desprolijo» estilo Minor Threat en «Tough Guy» y «Heart Attack Man», el swing arrastrado y mestizo en «Get It Together» junto a Q Tip (A Tribe Called Quest). Y apoyados en la psicodelia, el rock duro seventies y los ritmos latinos que absorbieron desde pequeños, distorsionan sus voces hasta la saturación, incluyen fragmentos de ceremonias tibetanas, violines orientales y flautas de orígenes diversos.

Divertidos, extravagantes, los Beastie Boys suponen el inusual ejemplo de cómo un grupo de rap-rock para adolescentes puede madurar y sorprender.

Pablo Azcoaga



Arrested Development - 3 Nations Square
Chrysalis

La prédica espiritual y las declaraciones, que Arrested Development proclamó para la comunidad negra en su disco debut, se afirman y se redefinen.

Speech, líder del grupo, hace un llamado a la unidad en forma aún más explícita; y sin olvidar la confusión ideológica y las realidades sociales del mundo exclama un mensaje de «redención y esperanza»: «we've lost our faith so we need someone to guide us» («United Front»). No reclama alternativas objetivas, se aboca más bien a las actitudes individuales que hacen a los hechos cotidianos. «Africa's Inside Me» y «The Drum» -reproducción instrumental de ritmos afro- suponen una peregrinación hacia las tierras áridas y las raíces naturales. «Warm Sentiments» sienta postura acerca de una elección difícilmente debatible, el aborto.

La música se aleja gradualmente de las influencias funk para lograr una mejor y versátil convergencia del soul (Isaac Hayes, Al Green, Marvin Gaye), la cadencia del reggae e inteligentes melodías pop. El Hip-Hop en su plenitud, más allá de los desaciertos discursivos.

Pablo Azcoaga



House Of Pain - The West Coast Low
Tommy Boy

El trío blanco -radicado en Los Angeles e integrante del colectivo Soul Assassins que agrupa a Cypress Hill y a Funkdoobiest- no duda en jactarse de sus raíces irlandesas y adoptar, en consecuencia, una actitud pendenciera. Dj Everlast, Dj Lethal, otrora colaboradores del Rhyme Syndicate dirigido por Ice T, y Danny Boy, éste con un completísimo expediente policial, recrean y estetizan, como otros tantos grupos, la realidad cotidiana de la costa oeste. Eligen para sus videos las imágenes de los funerales del IRA y de los típicos pubs y las intercalan con reflejos de la cultura callejera americana.

Logran un efecto agobiante por medio de la repetición: atmósferas oscuras, bases saturadas, un sonido aún más denso y rígido que el gangsta style. Sólo intentan el impacto radial obtenido con «Jump Around» (de su disco debut) con «Back From The Dead».

Si los exitosos Cypress Hill, indiscutidamente particulares, reincidieron una y otra vez en sus propias fórmulas y tópicos -legalize it!- qué quedará para estos bulldogs apologeticos.

Pablo Azcoaga

La NEW WAVE of the NEW WAVE
llena las páginas de todos los periodicos
extranjeros (y unos pocos nacionales). Oasis,
SMASH, Elástica y un largo etcétera. Son
erigidos por la crítica en las nuevas promesas
del pop inglés, los que sacudirán un letargo que
dura demasiado.

Sin embargo, pocos saben, de que nueva ola es
esta ola nueva.

Por eso, aquí te presentamos fotográficamente
estas bandas, pero contamos la antigua
tradición que subyace a sus ejercicios POP, de la
cual se consideran herederos. Algún artículo
futuro explorará que formas
cambiantes ha adoptado
semejante relación.

NEW WAVE: HILARIDAD, INOCENCIA Y TACOS AGUJA

A pesar de la pretérita abolición que el punk hizo del tiempo por venir, el futuro, *hasta ahora*, nunca faltó a una cita. En dos años (76-77), el punk agotó el inventario de paradigmas con que el rock pretendía perpetuar la progresión de sus linajes, pero no pudo solventar la invulnerabilidad de su caos eufónico y terminó empezando a parecerse a aquello que anatematizaba.

El movimiento new wave, que ha sido catalogado ingenuamente como el período post-mortem del punk, se inaugura simbólicamente en 1978, cuando Sid Vicious interpreta a su espasmódica manera «A mi manera». El mundo ya había dejado de enviarse con los estertores de Johnny Rotten y camaradas, transformándolos en una incomodidad perfectamente prescindible. Incorregible, Sid prefiere la comodidad del féretro, y

luego de otorgársela con veintitantas puñaladas a su amante Nancy Spungen la canonización le llega en forma de sobredosis el 2 de febrero de 1979. En

ese preciso momento, desilusionados de sí mismos (habían firmado contrato con CBS) y de la creciente legión de otros,

los popes del punk testicular, The Clash, arriban a

Nueva York atraídos por una fantasmal república zullí a punto

de ser fundada en medio del Bronx. Al tiempo, arriba Malcom McLaren,

que venía de quemar el segundo testamento que no lo favorecía (el primero

había sido el de los New York Dolls en 1975) clamando que el ánima en pena del punk

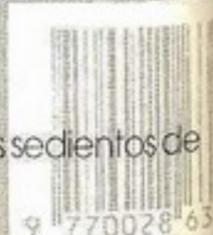
se reencarnaría en un cuerpo negro e hirsuto. (Los años subsiguientes le dieron un sucedáneo de

razón al pobre Malcom, justo cuando todos creían que la había perdido por completo). Por unos meses, el

eje Londres-New York pareció una combinación irresistible y salvadora: en el aire ectoplasmático de Nueva York

aún flotaban algunas discolas lentejuelas desprendidas de la panoplia de Johansen-Thunders, los aullidos de pioneros sedientos de

BUNGEE WHIZZ ELASTICA jump-start th New Wave Of New Wav



testosterona como Sha Na Na encontraban un eco apocalíptico en los exabruptos de Iggy Pop, y Lou Reed tomaba clases aceleradas de enrajecimiento mientras el traslúcido Andy Warhol volvía a contarle al párvulo de turno la historia de su mundo en diez monosílabos y medio. Si en Inglaterra lóbrega y febril el punk emergió como la ideología que aspiraba a terminar con todas las ideologías; en el New York eufórico y lábil de mediados de los '70 se transformó en mera escatología, es decir, se volvió un artificio mnemotécnico al servicio de la morbidez y la sorna. Por eso mismo, al buscar analogías, en esencia e intenciones, con la escena musical londinense del '77, no debemos temer ni al desacatóni a la fatuidad (ya que afortunadamente el reino no será nuestro) al decir que preferimos a Blondie en lugar de Patti Smith, a los Cramps en lugar de Talking Heads, y a Devo en lugar de Television. Lo endeble de los ejemplos suplanta lo irrisorio de la convicción: una porrista que dió el mal paso y terminó posando para Playboy, cuatro heliófobos coleccionistas de sórdida memorabilia de los *golden fifties*, y un grupo de *nerds* tecnócratas que fabrican instrumentos para entonar un himno a la subnormalidad, nos recuerdan que a veces el rock'n'roll suele ahuyentar a los advenedizos con el encanto de un rostro ligeramente mongoloide.

Mientras Patti Smith se atragantaba con la traducciones de Rimbaud de la Grove Press, Debbie Harry apenas se dignaba a leer la cuenta de la lavandería, y luego del primer disco homónimo (1976) y de su rauda secuela *Plastic Letters* (1977), se edita *Parallel Lines* (1978), que condensa toda la ironía de la que es capaz una rubia desteñida. La tapa emblematicaba la austeridad cromática de la nueva ola (blanco, negro y un toque de rojo), y su contenido preanunciaba la fiebre de la cita y el culto a la multiplicidad del pop. Desde el bobalicón «Sunday Girl», que remite a melifluas cantantes de mediados de los '50 como Brenda Lee o Connie Francis, pasando por el enervado rock sabático de «One way or another», que luego se volvería dominguero de la mano de Giorgio Moroder, hasta llegar al himno disco *par excellence* «Heart of glass», donde la voz astillada de Debbie Harry purifica, en riguroso falsete, el lenguaje de la tribu gay y chicana, cortesanos del sábado a la noche. Esta aleación de extremos irreconciliables es prototípica del new wave: entre otras tantas pulverizaciones, el punk había dispersado la falacia de la evolución estructural y temática del



rock, por lo tanto toda noción de complejidad se volvió un ornamento regresivo, y la directriz darwinista que guiaba a los párvulos hacia un horizonte de álbumes conceptuales y operetas iconoclastas quedó transformada en un círculo envidiado con la añeja certeza de que el rock debía seguir siendo «música muy, muy simple» (Nik Cohn). Cabe acotar que tales preceptos resultaron ser un caldo de cultivo idóneo para una multitud de estólidos súbditos de la modernidad castiza: The Cars, The Knack, The Romantics, las Go-Go's, entre otros en la escena norteamericana, se lanzaron alocadamente a manufacturar un pop prolijo y pleno de insipidez ecuménica. En Inglaterra, la lista de nulidades que la pereza congénita del periodismo musical suele convocar cuando se ve obligado a tocar el tema no puede dejar de destacar a ese trío de estatuas de mazapán (The Police) cuya música posee la virtudes del agua (es incolora, inodora, e insípida), o a un camaleón anémico, como Elvis Costello. Afortunadamente, en el otro lado del espejo, del matrimonio de los similares nacía un batallón de opuestos. Cuando el punk pasó a ser una causa perdida, la juventud inglesa reencontró en el new wave un efecto olvidado: la inasible instantaneidad de la canción pop. Rápidamente, las compañías discográficas desempolvaron el presente perpetuo que aún latía en el single, se retornó a un concepto de elegancia anclado en el vestuario mortuario del abuelo, reaparecen los mods, el ska, los skinheads, el rockabilly, y el glamour raído de querer ser «estrella de rock».

Con un hilo de baba que conectaba su labio inferior, según cuenta la leyenda, a la creciente pirámide de discos acumulados en su mesa de trabajo, John Peel presentó a su audiencia el simple de un ignota banda irlandesa: The Undertones. Era el 12 de septiembre de 1978 y durante su programa «Teenage Kicks» es la mónada leibniziana que refracta el microcosmos del pop inglés. El candor áspero de la voz de Feargal Sharkey, el mosaico de irritadas guitarras de los hermanos O'Neill y la monomaniaca insistencia de la base rítmica, sin perder de vista la insoldable banalidad del tema, hacen del antes y del después una mera convención del ahora y siempre de una adolescencia malograda. The Undertones es uno de aquellos grupos que rozaron la perfección y la injuriaron, prefiriendo tenzamente la épica del error. Duraron cuatro álbumes: *The Undertones* (1979), *Hypnotised* (1980), *Positive Touch* (1981), y *The Sin of Pride* (1982). Luego la dupla O'Neill se empantanó en *That Petrol Emotion*, y Fearga

Sharkey intentó la obvia carrera solista hasta que desistió y fue empleado por el departamento de publicidad del sello Polydor.

Los mancuñanos The Buzzcocks terminaron de pagar el tributo al punk con un brillante álbum editado a comienzos del '78: *A Different kind of tension*. Ausentado Howard Devoto (había vuelto a su Manchester natal para contribuir a la compasión general con Magazine), Pete Shelley y Steve Diggle se abocaron a combinar la rabiosa aceleración que rubricaba sus comienzos, con una vulnerabilidad enfermiza y mesmerizante. La voz, acaracolada y retráctil de Shelley, por ejemplo en «Say you don't love me» o en «I believe», es responsable de la porción de pathos que el new wave ofrece a la crítica comensal que lo considera un entremés de elaboración dudosa. Los Stranglers, en cambio, siempre parecieron jactarse de estar en un estado de eterna dubitación mientras sus contemporáneos coleccionaban certezas descartables. Siempre parecieron esperar más de sus errores que de los módicos aciertos ofrecidos por la época. Enrolados en el punk más por distracción que por voluntad propia, su salvajismo siempre tuvo un aire demasiado concienzudo, *didascálico* casi. Sumándose a la purga cromática lanzan en 1978 *Black'n'White*, llevando la representación a una literalidad tangible: el disco era de vinilo blanco (aunque sus costumbres seguían siendo noctámbulas). Los protopost-punks Stranglers resultan imprescindibles para reconstruir el derrotero del new wave sobre todo en sus dos primeras placas «*Rattus Norvegicus* y *No more heroes* (ambas del '77), el susodicho *Black'n'White*, y el noctívago *The Raven* (1979). El acopio de convicciones quedaba para bandas como Wire o Gang of Four. Provenientes de la laboriosa Leeds, los integrantes de Gang of Four apostaban al rédito estético que la sociedad post-industrial le concede al perdedor. Obsesionados con la red socio-económica que coartan la libre identidad del individuo, se abocaron a la tarea de envasar postulados neomarxistas en envoltorios musicales de hacendosa factura. Una saludable desconfianza de sí mismos y una infatuación con la música urbana, sobretodo con bazarías tales como Parliament o Funkadelic, contribuyeron a mitigar la animosidad arty de sus inicios. Su primer álbum *Entertainment!* (1979) es una epifanía ineludible a la hora de inventariar las rarezas del post-punk. Durante el apogeo del new wave volvieron a surgir aluviones de grupos femeninos, un fenómeno que se había suspendido a mediados de los '60, cuando la invasión del beat inglés



terminó con el virreinato de Phil Spector. De ese modo, en una coordenada espacio-temporal exigua, se apiñaron las Slits, las Mod-dettes, Siouxi, Lene Lovitch, The Bodysnatchers, X-Ray Spex o las Raincoats, por nombrar las más sobresalientes. Poly Styrene, recluta a sus sicofantes masculinos en las postrimerías del año del jubileo. Rechoncha, vestida con ropa de hule, exhibiendo su prominente ortodoncia, Poly estaba dotada de una voz chirriante y de una arrogancia que abusaba de su orgulloso convencimiento de ser una inoperante. Su nombre mismo es una contraseña para entrar en un mundo donde todo lo barato es sublime. Autora de canciones de contrahechura memorable, basta mencionar «I can't do anything», «I'm a chicle» o la enaltecida «I'm a poseur». Poly Styrene encarnó por un breve tiempo la voz de la mala conciencia femenina, un sitial que luego ocupó Lydia Lunch.

El otro polo de la resurrección femenina son las Raincoats. Una emigrada portuguesa, Ana da Silva, congrega a varias desocupadas (entre las que se cuentan Palmolive, la ex-baterista de Slits) que únicamente querían ocuparse de un pop multiforme, enervado e hipnotizador, pero siempre receloso de cualquier afinamiento en la repetición de un hallazgo eufórico o animista. En su versión de «Lola» de los Kinks suenan como unas Shangri-las redivivas, deseosas de vengarse de tantas citas a ciegas. Su existencia abarca tres discos, luego de los cuales se separan, para reunirse en 1993 para una serie de conciertos apócrifos: *The Raincoats* (1979), *Odyshape* (1981), *Movings* (1984) sin contar bootlegs ni otras exhumaciones.

La historia del rock, que por consabida me acalla, sigue manteniendo un benevolente interés por el cénit de la cultura punk que pareciera excluir el recuento de su decadencia y su caída en pos de una unidad de efecto engañosa y plañidera. El new wave elude a los exégetas, y atesora su condición inaugural de la era del prefijo y el eufemismo. Afortunadamente, la preferencia por los malentendidos siempre nos abre una vía de escape frente a las trampas revisionistas, incitándonos a abordar una época que creemos conocer desde una época que finje desconocernos cuando nos ofrece las mismas compensaciones que al fatuo o al incauto enfebrecido por los datos.

Ernesto Montequín

El sermoneo premonitorio sobre la música que realizan algunos grupos ha cargado de solemnidad y de pomposas ideas sus propuestas. El deficiente lugar que se les asigna como hacedores de sonidos del siglo XXI los condena. Mejor sería pensar en estos integrantes actuales del mapa musical quitándoles todo el peso de esa atribución tendenciosa. Pronto sabremos si la sospecha era ilegítima, por ahora evadamos el futuro y repasemos virtudes y defectos de un género que pregona su familiaridad con el rock, aunque incorpore libremente nueva tecnología.



El Carnaval Cercano a Fin de Siglo

La nueva tecnología se está haciendo muy accesible y las posibilidades de la proyección sonora, más amplia. La asimilación de los viejos experimentos con cintas, las grabaciones de sonidos y la masificación del sampler junto a otras invenciones técnicas, produjeron un nuevo género. Un género donde los efectos de distracción conservan la gloria de la maquinaria moderna y el fragmento se convierte en un fin en sí mismo. A menos de seis años de la llegada del siglo XXI se repite tiránicamente que se trata de la música del futuro. Los dueños de tendencias y vaivenes son proclives a profetizar las más irrisorias fantasías. Que los procesos de modernización o la ocasión feliz de Andy Warhol con sus quince minutos de fama les resulten hoy adelantadas imágenes de la realidad, no les da paso para postular semejante enunciado. Sospecho que la multiplicidad de nuestros caprichos nos hará esclavos de nuestra prosa, pero sería un gesto de pedantería, de gigantismo, pretender develar la secreta unidad que regirá los destinos sonoros de los próximos años. El futuro como los destinos, es incierto y multifacético. El futuro de la moda o de la historia sabrá explicar, o no, que ética permanece y qué estética perdura; mientras tanto, seamos civilizados y eliminemos todo asombro y misterio. El nuevo género mencionado al comienzo de este artículo ocurre en el momento presente y nadie, por distraído que esté, puede ignorar esa impresión.

La música actual de rock superpone coincidencias ambiguas y absorbe la droga mágica que contiene su historia. La continuidad de pasado y presente se reconstruye en el mercado discográfico intentando adquirir una dimensión diferente. Partidarios del determinismo histórico festejan la reproducción de antigüedades encarnadas en Primal Scream (Rolling Stones), Suede (David Bowie) o Teenage Fanclub (Big Star) y defensores de vanguardias e investigaciones adhieren a los ejemplos experimentalistas y de improvisación que habitan en el territorio musical. Lo incorrecto sería empequeñecer las posibilidades de ambos bandos; tanto unos como otros viajan irremediamente hacia el futuro. Se podrá preferir contaminar de elogios o de denostaciones, pero, cualquiera fuese nuestra opción, estaremos ante la presencia inequívoca del gusto. Y está bien que así sea, porque de ese modo haremos primar el rasgo más justo y valiente que comanda decisiones e indecisiones: la razón personal. El error, acaso insalvable, es suponer que la fábula se cuenta de una sola manera y que la historia que explora todas las probabilidades es la propia.

Entiendo que hay grupos que emprenden su travesía por la memoria atávica del movimiento, otros hay que se instalan en un presente ideológico, hay quienes reflejan el preconsciente, hay un puñado que parece no recordar nada, hay algún sector que no perdió la memoria, pero simula, al menos, haberse desmayado, y están aquellos que combinan ilustres facciones y las multiplican gracias a los favores tecnológicos.

El nuevo género tiene invitados a la fiesta: Disco Inferno, Seefeel, Insides, Pram, Bark Psychosis, Papa Sprain, Butterfly Child, Moonshake y Stereolab. La incomodidad de que sean los aclamados impide la inclusión de otras agrupaciones. A Main, a Kevin Martin (Ice/Techno-Animal/God/Ear) y al ex-baterista de Napalm Death, Mick Harris (Scorn/Lull), les confiero diferentes ilusiones y por lo tanto no integran la nómina. Los nombres citados están envalentonados tanto por el trabajo electrónico de estudio como por el rebrote techno, por la improvisación free y por el avant-garde. Sus resultados encarnan la improvisación de desenvolvimientos pasados y presentes, muestran la cadena de lazos existentes y trazan la concreción de relaciones actuales. El género nuevo no dispone -aún- de nombre oficial, aunque alguno de sus ocupantes, como Seefeel, prefiere decir que lo que hace es Ambient. Bark Psychosis y Papa Sprain, sin embargo, sugieren art-rock como definición capaz de reflejar la idea que los convoca; los más cultivados hablan de avant-rock, cliché estético que encierra los signos exteriores y algunos críticos representan toda esta actividad con el rótulo post-rock. Más allá de la divergencia doméstica, son los métodos y los casos notables lo que importa.

Todas las bandas invasoras del flamante género son británicas. También todas, 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; esto va afinando la trama hasta convertirla en sombras pulcrísimas aplicadas espasmódicamente dentro de un desarrollo fragmentado. La totalidad de músicos valoriza el trabajo en estudios y lo constituye en su eje. El pensamiento reduccionista de preferir las circunstancias de un estudio de grabación a los escenarios, tal vez les sirva de razón para sus arbitrarios procedimientos. Una larga y compleja combinación de fuentes les sustenta la inspiración. Aclaran sus credenciales y ponen los ejercicios en funcionamiento beneficiándose con los grupos No Wave de New York, Joy Division, The Cocteau Twins, My Bloody Valentine y AR Kane (especialmente). Tampoco objetan su vinculación con el krautrock de Can, Neu o Faust y reconocen dosis de la vanguardia post-punk de PIL, 23 Skidoo, Cabaret Voltaire y The Pop Group. También tomaron impulsos desde afuera del rock: el minimalismo, la música concreta, el reggae y el Hip Hop figuran en sus amplios catálogos.

SEE FEEL

Lo más justiciero sería aclarar que la proximidad de sonidos e ideas de estos exponentes no es tan genuina y el hecho de que se los agrupe responde a necesidades de categorización, sacándose partido de la envoltura tecnológica y de un campo citacional de discutible parentesco. Otras diferencias existen y tienen que ver con los resultados: no todos son meritorios. Tanto Pram, Stereolab o Seefeel (en menor medida) deciden trabajar con una tecnología lo-fi o fuera de moda, preocupándose más por la intensidad y la proyección del efecto que por el aislamiento extinguido en segundos. Las producciones de Pram y de Seefeel quedan atrapadas en un experimentalismo ya clausurado que presupone una adaptación ingenua de la música. Lo explícito de sus sonidos ha sido reflejado en épocas pasadas con inteligencia y encanto sin la pretenciosa pomposidad de persuadirnos con la peor de las persuasiones: la de la cultura. Stereolab desarticula la trinidad con sus intentos por acercarse al pop. La cruz de experimentalismo, agitación psico-política y genio pop, en sus manos, no contiene los atributos que debería. A los tres parecieran quedarles grandes las ideas, como si sus razones en abstracto fuesen invertidas por lo explícito de la manifestación. Al desenlace le falta sutileza e implica una derrota.

Distinto es el caso de Disco Inferno, para quienes la idea de reinventar la guitarra cobró significado. Iain Crause, líder de la banda, siempre dice que busca que su instrumento suene 'como cosa física', y en cuanto su guitarra entra en el bondadoso sistema tecnológico, desata una efervescencia que nos hace oír trenes en veloz carrera, cataratas, campanillas telefónicas en estéreo, un collage cubista de Cecil Taylor etc. Crause reconoce el devastador efecto que produjo la audición de las producciones de Hank Shocklee para Public Enemy. Inspirado, se convirtió en prestidigitador y registró en su rack de pedales un MIDI equipado para que cada cuerda dispere un sampleado diferente. Sumarle el bajo fracturado y el pulso electrónico del set percusivo nos aproxima a un apocalipsis que captura la exasperación de estos tiempos.

Insides (antes Earwig) refleja su filiación cercana al techno. Componen en una computadora que permite 'tocar' cosas que físicamente serían irrealizables. Como un sequencer, el aparato 'recuerda' un riff, un motivo o un beat y lo reitera en cualquier timbre. Con esa premisa, es lógico que su sonido se diluya. La extensión de las composiciones conspira contra sus aciertos, el trazado lineal indeciso y la reducida postura electrónica aproximan un disgusto inevitable. Cuando cambiaron de nombre, se perdieron en su construcción las situaciones incidentales que definen premisas para desarrollos posteriores; en cambio, sumaron el contacto de patrones rítmicos que ilustran el modelo clásico de la música techno. La voz, inevitablemente femenina, es la trivialidad que, refugiada en romántico detalle, está colmando los arquetipos del género. Insides manipula el sonido en forma de paisaje general, pero comete el error de reducir la acción a uno sólo.

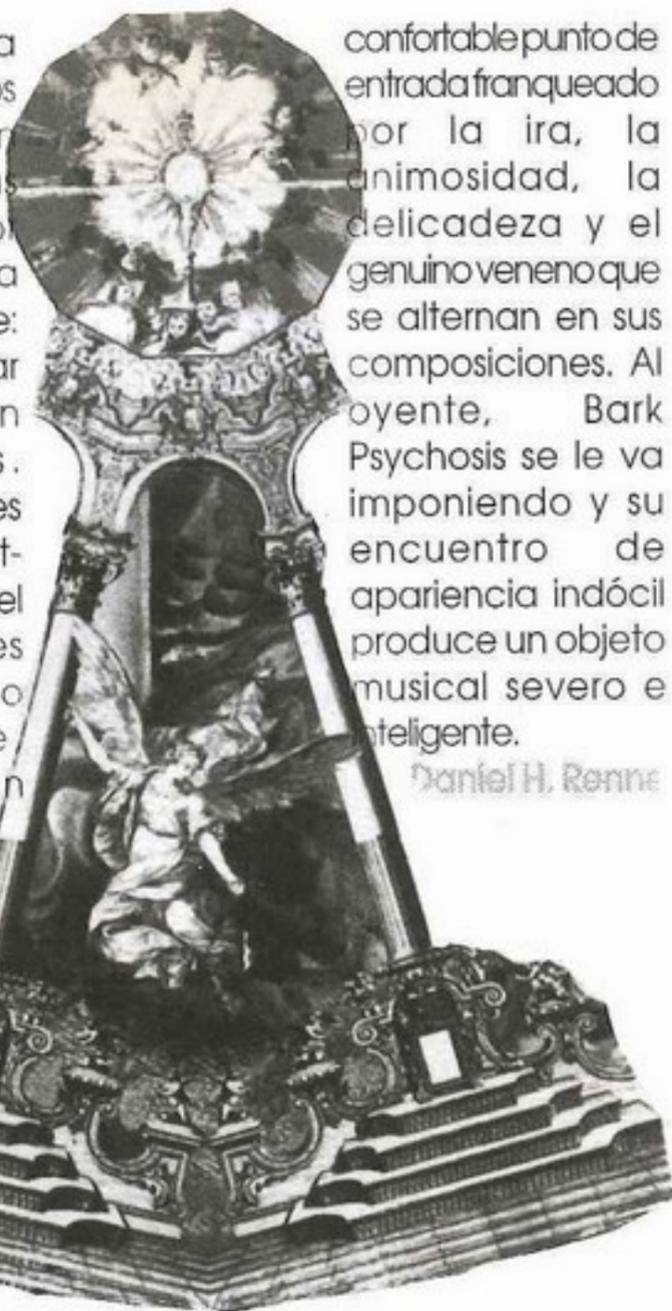
El cuarteto de Belfast (de allí procede Papa Sprain), Butterfly Child, condensa unas guitarras gemelas y un baterista con evidente historia free-bop. La manera en que su hombre importante, Joe Cassidy, canta, prolonga la fortuna de algunas de sus composiciones. El registro, que no es mimético ni alegórico, 'a la Robert Wyatt', entrega al oyente familiarizado una aparición fantasmal de un intercambio de información. La música de Butterfly Child

no florece con el volúmen y sí con una obsesión rutinaria. Mayoritariamente acústicas, sus canciones contienen tics superficiales y admiten un gesto de simpatía por el pop que los hace temperamentales. Esto provoca un gusto que reconoce un acierto: la omisión absoluta de reiterar imágenes equivalentes. Los efectos de connotación y denotación con que trabajan nos introducen a melodías simples con una acertada utilización de la electrónica (subordinada al formato canción). BC no necesita la justificación tecnológica y prueba suficiente de ello es la tradicional estructura de sus composiciones.

Moonshake es un balance entre la cacofonía y el free-jazz bossa nova. Las fijaciones primarias eran My Bloody Valentine y el dub, ahora los saxos y trompetas (a través de la distorsión o el delay) explotan en potenciales combinaciones psicodélicas. Para su último álbum, *The Sound Your Eyes Can Follow*, olvidaron las guitarras, incorporaron una nueva cantante (Melisse Gates) y la invitada PJ Harvey se calza los zapatos de la retirada Margaret Fiedler. Para Moonshake el saxo y el sampler condensan la quinta esencia de sus sonidos, capaces de ejemplificar la mímica musical de la existencia con intensidad cercana a un asalto. Ellos son el collage impresionista londinense con la cabeza puesta en Detroit.

Bark Psychosis usa samplers, MIDI y baterías electrónicas, pero de un modo que lo distancia tanto del rock tradicional como de la orientación ambient o tecno. Junto a Papa Sprain y a Butterfly Child comparte su inspiración en AR Kane y se rehúsa a seguir los modelos dominantes de la escena 'indie'. Su simple de 20 minutos *Scum*, resuelve la dificultad de la suspensión de la melodía. Las unidades meramente dispersas son regidas por un mecanismo estructural de múltiples recursos: 1) excluye el debate ideológico fundamentalista cuyo único interrogante es ¿el avance de la ciencia sonora reemplazará a la música? (BP responde acertadamente que no). 2) su empeño no es el de abreviar o alargar la idea electrónica de los sonidos, sino el de trastornarlos barajando distintas combinaciones. 3) utiliza la nueva tecnología para capturar lo arcaico, obteniendo simultáneamente un resultado victoriano y neo milenarista. 4) la memoria de los instrumentos se pasea en estado natural y los músicos abandonan el rol de investigadores para ocupar el de ordenadores de una ceremonia tan antigua como posible: componer canciones. 5) Aunque de allí haya provenido la mejor música de los últimos 30 años, el género pop ha sido bastardeado. BP parece no haberlo olvidado y subyace en su esencia un pop bizarro, pero pop al fin. En el álbum *Hex* (la suma de instrumentos incluye: trompeta, flauta, vibráfono, violín, viola, cello) invierten el sentido de esquizofrenia musical actual en un creciente escape de ambiente inesperado. Allí están la influencia jazzística, la delicada sonambulancia, la atmósfera hipnótica, las armonías etéreas y la disonancia correcta. Bark Psychosis se toma su tiempo para hacer las cosas -entre sus métodos figura el de re-trabajar el pulso de sonido de cada toma quedando ésta en constante estado de re-composición- y Graham Sutton reconoce su insatisfacción por los resultados de la música ambient y tecno, donde la consola

mezcladora usurpa la grabación de los instrumentos en virtuosas y puras condiciones. Por añadidura viene la acusación previsible: tienen que probar que no son intelectuales. Aunque el punto es que sí, son avant-garde y arty, pero el espíritu nunca es pretensioso o impenetrable: siempre hay un



confortable punto de entrada franqueado por la ira, la animosidad, la delicadeza y el genuino veneno que se alternan en sus composiciones. Al oyente, Bark Psychosis se le va imponiendo y su encuentro de apariencia indócil produce un objeto musical severo e inteligente.

Daniel H. Renne

DISCOGRAFIA

- Disco Inferno:** Closed Windows (Cheerie)
DI Go Pop (Rough Trade)
- Seefeel:** Quique (Too Pure)
Polyfusia (Too Pure)
- Insides:** Euphoria (Guernica)
Clearskin (Guernica)
- Earwig:** Under My Skin I Am Laughing (la di la records)
- Pram:** The Stars Are So Big, The Earth Is So Small...
Stay As You Are (Too Pure)
- Bark Psychosis:** Hex (Third Stone/Caroline)
Independency (Third Stone)
- Butterfly Child:** Onomatopoeia (Rough Trade)
- Moonshake:** Eva Luna (Too Pure)
Big Good Angel (Too Pure)
The Sound Your Eyes Can Follow (Too Pure)
- Stereolab:** Peng (Too Pure)
Transient Random Noise Burst
(With Announcements)
Mars Audiac Quintet (Elektra)

88.1 FM
DE LA CALLE

una radio como la gente.

COMPLEJO CULTURAL

VIDEOTECA

LIBROS

DISCOS

AUDITORIO

TALLERES

CONCIERTO BAR

CHICLANA 55-ALTOS TEL. 091-550266 BAHIA BLANCA



**POS
IN
DUS
TRIAL**

El paulatino abandono del mundo

1979, Inglaterra. Mayo era el mes más cruel y el Thatcherismo crecía de la tierra muerta. El movimiento punk se disgregaba, y con él desaparecía cualquier intento por construir identidades colectivas. La unidad del pop comenzaba a eclipsarse y pronto no quedarían ni las sombras, apenas un sueño eterno jamás restablecido.

Las viejas alianzas cedían paso a oprobiosas rencillas. Malcolm McLaren y Johnny Rotten (ahora Lydon) se enfrentaban en los tribunales por aparentes cuestiones de dinero. Entre bambalinas emergía un drama mucho más intrincado.

Con **The Great Rock 'n' Roll Swindle**, la película sobre los Sex Pistols, McLaren procuró demostrarle al mundo que él había sido el ideólogo indiscutido del movimiento. Pretensión anacrónica, tanto más cuando la llama del punk se extinguía. Sus fácticas situacionistas estaban siendo reemplazadas por la política directa del **Rock against Racism (RAR)**. Este colectivo, apoyado por varias bandas de la época, entablaba una lucha sin cuartel con las huestes fascistas del National Front. Su praxis suponía un intento de reconducir la negatividad punk y evitar la recaída en el nihilismo. La forma ya nada representaba; requería del contenido para dotar de eficacia discursiva al movimiento.

La esperanza y la gloria vanguardistas se hacían añicos. En vez de difuminar las fronteras entre arte y vida, el punk (o lo que de él quedaba) se convertía lentamente en un nuevo tipo de realismo social. Lo que nadie podía prever era que, de aquí en más las grandes calamidades ocurrirían en sordina. La retórica agresiva del National Front pronto desaparecería, dejando el espacio abierto al cinismo neoconservador que dominará durante los '80.

Si McLaren miraba hacia el pasado, en el '78 John Lydon se situaba en el futuro. El primer LP de PIL ajustaba cuentas con su historia inmediata y deslizaba una nueva respuesta al presente, más oblicua que la socialrealista. Nacían el post-punk y un pop de laboratorio que dejaría para siempre al rock de las calles: la opción autónoma adquiría fuerza una vez más. Comenzaba el tiempo de los sellos independientes (Rough Trade, Factory, Mute). Experimento formal y contenido ideológico vivían una nueva reconciliación en bandas

como PIL, Gang of Four, Pop Group y un largo etcétera. Grupos como Scritti Politti oponían incluso cierto cinismo cultivado a la pragmática llana del mercado discográfico.

Mientras tanto, la muerte de Sid Vicious preanunciaba el fin del nihilismo consecuente. El "No Future" se había convertido en asunto privado; la anarquía, en desazón. El industrial, contemporáneo del punk, parecía significar un último refugio para esa clase de actitudes. Pero entre teoría y práctica se vislumbraban contradicciones.

Poco importaba cuántas jeringas se introdujera Casey Panni Tutti en la vagina o a cuántos decibeles por encima de lo normal tocara Throbbing Gristle. Su programa seguía siendo demasiado complejo como para pasar fácilmente por nihilista. Parecía un estudio social sobre la ciudad maquínica en la era de la reproducción técnica. Como tal, intentaba reproducir en sonidos las grandes urbes tecnocratizadas, oponerse a la música como instrumento de regulación, infiltrarse en los medios y luchar por el control del proceso informativo; deconstruir la realidad mediante las cut-ups de William Burroughs. Al explorar "el lado oscuro de la vida" perseguían fines muy determinados: la estética industrial hacía un fetiche de la destrucción; el nihilismo agonizaba entonces en su propia trampa.

De casi todo solemos darnos cuenta a posteriori. Fieles a esta regla jamás inscripta en religión alguna, tampoco los críticos supieron medir la importancia que adquirió cierta limitadísima edición de 500 placas en un año que, por mero capricho de una mentalidad férreamente empirista, coincidiría con 1979.

Primero, la conjunción de una broma y una estética "do it yourself" digna de mejores tiempos. Más tarde, un verdadero encuentro fortuito sobre una mesa de disección entre una máquina de coser y un paraguas. *Chance meeting on a dissecting table of a sewing machine and an umbrella* podía significar muchas cosas pero todas se hallaban relacionadas: la peculiar definición de la belleza atribuible a un excéntrico poeta del siglo anterior conocido como Lautréamont; tal vez un infalible para dirimir prácticas surrealistas; o título de primer disco de **Nurse with Wound**.

El radiante pasado había hecho brillantes promesas al porvenir. Steven Stapleton, ese rubio hijo de la rubia Inglaterra, cara visible de esa extraña entidad denominada Nurse with Wound, se encargaría de

mantenerlas.

Pero antes, devoto del esquivo destino de los precursores, veía su obra fatalmente malinterpretada. NWW era un arcano. En la vacilante perplejidad de todo nuevo inicio, ese continuum noise generado por el uso no convencional de instrumentos convencionales se veía condenado a su sino irrevocable. Efecto atroz de cazarosas simplificaciones, Stapleton cargaría desde entonces con la pesada etiqueta de "música posindustrial"

Si tuviera que definir el término con una frase única, diría que se trató de un desacierto de envergadura que acabó por hacer historia. Nada hay en la imaginación (menos aún en la realidad) que pueda pasar por referente exacto de ese elusivo concepto, aunque, por las aporías de un argumento endeble, casi todo pueda ser susceptible de llenarlo.

Posindustrial pertenece, con estricta justicia, a los manuales de sociología (canónicos ellos), pero resulta de difícil filiación en el reino de los sonidos.

Quien se tentase con la ilusoria creencia de que las bandas agrupadas bajo este vocablo configuran el soundtrack de la sociedad de fin de siglo, olvidaría la tenaz recusación que todas hacen del "realismo industrial". Quien tendiera en cambio a ver allí un desarrollo de la estética industrialista, subestimaría fatalmente el común rechazo a la fealdad ciudadana, la perseverante búsqueda de un mundo donde el noise indiscriminado pueda ser sustituido por la belleza de ciertas texturas sonoras. (El propio Stapleton: -" Si me gusta un ruido es música; si no, es sólo ruido. El ruido es sonido no buscado. No quisiera considerar los discos de Nurse ruido. Odio la música industrial.")

La insistencia sobre el **objet trouvé** surrealista parece acercarlos al objeto sonoro de la música concreta (la posibilidad de trabajar con sonidos encontrados). Pero prefieren enfrentar el riesgo de ser catalogados como "arties" antes que caer en las garras de un academicismo omnívoro. Valoran la intuición por encima del rigor formal, el concepto sobre la escritura, el experimento sobre la lógica compositiva. Y sin embargo, sus obras conservan un peculiar sentido cuyo ámbito de pertenencia se vincula al rock con ambiciones experimentales.

Demasiado ingenuos para la música seria, demasiado concientes para el pop; he ahí el territorio por donde

deambulan Nurse with Wound, Hafler Trio, Nocturnal Emissions, Strafe FR, Cranioclast, Zoviet France y muchos otros que no serán objeto de este artículo. Intenté narrar los escasos atributos que los unen; más interesante resulta analizar los propósitos que los separan. Como un artero triunfo de la rutina que ellos deniegan, me resignaré en lo que sigue al uso del término sospechoso.

Una historia secreta del siglo XX. Eso eran los discos de Nurse with Wound. Un asombroso inventario de aquellos momentos que pretendieron adherir savia nueva al siglo cansado. Una enumeración parcial no debería olvidar el ruidismo pionero de Luigi Russolo, los collages de Kurt Schwitters, el dadaísmo, el surrealismo, la **ostranenie** de los formalistas rusos, la música concreta de Schaeffer y Henry, la electroacústica de Stockhausen, el anarquismo de Cage, el minimalismo de LaMonte Young y Terry Riley, el agit-rock de la comunas europeas de los años '70, precursores como Yoko Ono, Frank Zappa o Velvet Underground, la nouvelle musique, el kraut-rock, el lado más experimental de las progresivas italiana y británica, el underground checo, la fusión sueca, el teatro de la crueldad, el accionismo de Viena, la Neue Deutsche Welle, la estocástica, la psicodelia oscura, los grupos más radicales del post-punk inglés.

Todos ellos exhibían un estilo diferenciado; NWW se apropiaba de todos porque no tenía ninguno. Acababa, más bien, con la posibilidad de cualquier estilo. Transformaba la sucesión histórica de "géneros" en una simultaneidad de lo diverso. A través del montaje de sonidos contrapuestos (diálogos en castellano, ruidos electrónicos, fragmentos dadaístas y del rock de los seventies) componía su propio reino. Su música no remitía a la realidad; ella misma era realidad. Nurse with Wound parecía la confirmación última del desarrollo de la década. En los '80, la única revolución posible será la estética y, la mayoría de las veces, ni siquiera eso.

Se ha dicho de **Hafler Trio** que su pretensión principal consistió en acercar el arte a la vida cotidiana. En el intento por cumplir un objetivo tan utópico, produjeron una saludable confusión.

Nunca fueron un trío. En sus inicios, la sociedad de

Chris Watson (ex-Cabaret Voltaire) y Andrew McKenzie; más tarde la solitaria perseverancia de este último. Si todo músico persigue obsesiones diferentes, la de McKenzie estaba sin duda ligada a la experiencia. La extensa carrera de Hafler Trio se justificaría si lograra resolver una única dificultad: cómo reproducir como fragmentos de vida y con ayuda de la técnica, el material crudo de la experiencia cotidiana. El propósito era casi tendenciosamente metafísico; se trataba de aprehender el "alma" de un espacio, cosa o persona. Para que no quedaran dudas el propio McKenzie nos instruyó acerca de los tres niveles de la percepción humana: cuerpo, mente y espíritu. Si penetráramos en lo más profundo de ellos, la comunicación entre los hombres volvería a ser posible.

Algo que voy aprendiendo en el curso mismo de este artículo; la ejecución suele traicionar las intenciones. En el caso de THT fue una suerte. Más allá de teorías bautizadas con títulos tan pretensiosos como "metanoia", quedaba la música. Manipulaciones electrónicas de sonidos naturales (pasos de gente que camina, conversaciones en el aeropuerto, conferencias académicas, puertas que se abren y se cierran, etc.) en abundantes capas superpuestas cuyas frecuencias y contrastes se modifican a gran velocidad.

Con una propuesta inicial semejante a la del ambient, Hafler arribaba a resultados opuestos. Frente a la uniforme continuidad sonora, el principio de la variación constante (las excepciones son **Mastery of money** y **Masturbatorium**); contra la escucha dispersa, una exigencia poco usual de atención.

En la encadenada sucesión de falsas teorías con las que acompañan sus CDs, en los verosímiles cut-ups que agracian nuestros rutinarios oídos, en la voluntad de modificar nuestros hábitos perceptuales por medio del shock, Hafler construía un estado de cosas que remitía inevitablemente a la sociedad contemporánea. La complejidad del mundo, lo fragmentario de la vida, la velocidad de los cambios, la confusión reinante parecían haberse adueñado del espíritu de los '80. También el conformismo. De ahí que nunca pudiera cumplirse la parte más importante del programa de McKenzie, la restitución de los derechos de la experiencia. Otra etapa en la retirada vanguardista que había comenzado con la disolución del punk. En el Hafler Trio sólo permanecían los procedimientos.

cada vez más en sí misma. La de **Soviet France**, aislados experimentalistas de Newcastle, existe suspendida al borde de la nada. Definidos en otra época como do it yourself punks con un gusto por Ligeti, lo cierto es que estos nortehños se las ingeniaron para erigir un universo sin tiempo ni espacio, carente de formas fijas o estructuras visibles. Tan sólo la indeterminación rige las relaciones entre los sonidos.

Instrumentos étnicos, loops de cinta y objetos de fabricación casera, contrastes en la dinámica y un cuidadoso trabajo rítmico permiten entrever en la música de Soviet France una síntesis entre lo arcaico y lo futuro, oriente y occidente.

Delicadas texturas sonoras, casi artesanales, promueven tonos y atmósferas que manifiestan un indicio glacial. La alegoría de su música delata una melancolía infinita. El interés por los sonidos singulares antes que por su estructura general señala la tristeza provocada por un mundo en constante descomposición. La realidad no otorga ya ninguna clase de recompensa.

Industrial en sus comienzos, la música de **Nocturnal Emissions** fue cambiando con la década. A mediados de los '80, en discos como **Songs of love and Revolution** y **Spiritflesh**, NE instauraba un sonido ambiental varios años antes de la explosión del género. Cada álbum insistía sobre un tópico particular: las piedras en **Stoneface**, los animales en **Invocation of the Beast Gods**, el habla de los bebés en **Mouth of Babes**, las campanas en **Cathedral**. Pero el tratamiento era siempre semejante; la repetición de loops de cintas producía un drone continuo. Por detrás era todavía posible escuchar el eco lejano de los sonidos originales.

Nigel Ayers (presencia concreta de NE) pretendía actualizar la percepción del oyente respecto de su entorno natural. La misma repetición implicaba un riesgo. Se aprehendía apenas la asfixiante sensación de circularidad. Un estatismo generalizado que no avanzaba hacia ninguna parte.

Irónica jugarreta del destino, cuando Ayers creía enterradas definitivamente las ilusiones políticas que había abrazado en sus inicios industrialistas; su música, casi sin quererlo, diagnosticaba un drama muy concreto, la imposibilidad social de pensar el cambio en la Inglaterra de Thatcher.

INDETERMINACIÓN

A medida que avanza la década, la música se recoge

Cuando fracasan los otros refugios, permanece aún el silencio. El retraimiento como solución última frente a un vacío amenazadoramente concreto.

Más allá de las diferencias entre sus protagonistas, la música de bajas frecuencias constituye un subgénero del posindustrial. Los une el urgente deseo de reclusión debido por igual a la desesperanza o la alarma.

Lustmord decidió abandonar sus anteriores experimentos acústico-táctiles (así los denominaba) porque sospechó la llegada fatal de una nueva edad oscura. Por detrás de su retórica religiosamente apocalíptica se adivinaba el tópico vidrioso de la decadencia. Quizás el eje que enlace toda las búsquedas posindustriales. Un recorrido semejante se advierte en Derek Jarman, de la estética punk de **Jubilee** hasta la posindustrial **The Last of England**.

Los tiempos tormentosos obligaban a una existencia subterránea. Para su CD **Heresy**, Lustmord grabó todos los sonidos en las profundidades de criptas, cavernas, minas y catacumbas junto con material de origen sísmico y volcánico. La única respuesta radicaba en las vibraciones producidas en el oyente por los efectos físicos de la información de baja frecuencias y el fenómeno psicoacústico general. Tanto la categoría específica de la respuesta como su finalidad permanecían en el misterio.

Menos conductistas, los franceses **Etant Donnés** predicaban el regreso al mundo natural. La huída a la naturaleza ante la decadencia de la cultura configuraba una tradicional variación del tópico anterior. Un reino paradisiaco, aunque apenas audible, vibraba en los discos de ED. Pájaros, agua, viento, lluvia eran reproducidos con la ayuda de las técnicas de la música concreta. Pero el realismo aparente ocultaba una nostalgia insondable.

Compositor por derecho propio, la música del alemán **Thomas Köner** es, dentro del posindustrial, lo más cercano al silencio. En esos drones -lenta superposición de gongs con mucho reverb y delay- se encarnaba el solipsismo de una renuncia completa a la realidad exterior. La gélidas imágenes que Köner conjura no se asientan en la experiencia. Más bien, adquieren fuerza de su negación extrema. Esa quietud introspectiva revela una espiritualidad que aproxima los últimos desarrollos posindustriales al terreno de la mística.

El reloj de la década ha dado una vuelta completa: del realismo social al drástico abandono del mundo. Tanta realidad resulta dolorosa.

PERCEPCIÓN



Cranioclast y **Strafe Für Rebellion** comparten con Thomas Köner nacionalidad y aislamiento; pero prefieren el resplandor de los sonidos a la opacidad del silencio. Los primeros reducen el minimalismo a su medida más exacta. Su virtud esencial consiste en promover modificaciones en un marco en apariencia demasiado estrecho y estructurado como para que se produzca el cambio. La transformación sonora parece imperceptible; la presencia, subliminal; el efecto, cíclico.

Ese estado de reposo se convierte lentamente, mediante una disposición atenta, en un continuo fluir perceptivo. Atmosferas difusas inducen en el oyente un incómodo sentido de desorientación.

Desconcierto que se torna caos en **Strafe FR**. Instrumentos tratados con alambres, cables, micrófonos, vidrio, arcos, pedazos de hierro; contruidos de metal, madera, bronce, cáñamo, cobre, pelo de antilope, plástico; comunes a veces (órgano de iglesia, guitarras, violines, bajo, voz) pero casi siempre usados de forma poco convencional; sonidos naturales: aullido de lobos, perros ladrando, canto de grillos y cigarras, olas, pájaros, rugidos de leones y leopardos, ruido de agua caliente, ranas; ambientaciones industriales: usinas eléctricas, televisores arrastrados sobre una superficie de cemento, aviones que despegan y aterrizan, trenes, etc. Sometido todo, sin embargo, a una rigurosa lógica compositiva.

Para **Strafe FR**, el orbe entero constituye un inmenso depósito de posibilidades sonoras, una gigantesca caja de resonancias. La música debe reducirse a cero, instaurarse en el hueco abierto entre naturaleza y cultura, descender al caos para crear un nuevo orden. La historia, tan vapuleada en los '80, recobra sentido. Enmarca los cambios y denuncia nuestras percepciones anquilosadas. En ese contexto inédito la armonía se limitará entonces, a un modo burgués, rutinario, de percibir el mundo; el pop resultará tan breve como "un segundo en un año"; la escucha indolente caracterizará tan sólo la época del individualismo posesivo.

Hay mucho de sana utopía iluminista en la música de **Strafe**. Una sinfonía universal que respete las particularidades de cada tiempo; la especie humana, de nuevo sujeto histórico privilegiado; lazos restituídos de comunicación entre el hombre y la naturaleza; el renacimiento de nuestra sensibilidad dormida. Ellos renuevan en gran parte antiguos sueños visionarios que, durante el largo y doloroso invierno neoconservador, parecían definitivamente caducos.

DISCOGRAFIA

Una discografía completa se tomaría prácticamente inabarcable por eso elegí uno cuantos títulos representativos (todos ellos reeditados en CD) al fluir casual de la conciencia, sin otro orden que el de las preferencias personales.

STRAFE F.R. (antes, Strafe Fur Rebellion)

- Vogel (Touch), recopila sus seis primeros discos
- Lufthunger (Touch)
- Ochsle (Staalplaat)
- Moor (Staalplaat)

CRANIOCLAST

- Lost in Karak & Somnii Palus (FG)
- Inconclastar - Icons I - VI (Música Máxima Magnética)
- Iconclastar - Icons VI - XI (DOM)

THOMAS KONER

- Nunatak Gongamur (Barooni)
- Teimo (Barooni)
- Permafrost (Barooni)

ETANT DONNÉS

- Royaume (Touch)
- Bleu (Staalplaat)

LUSMORD

- Lusmord (Dark Vinyl)
- Heresy (Soleil Moon)
- The Monstrous Soul (Said Effect)

ZOVIET FRANCE (También aparece como Soviet France)

- Garista (Charm)
- Hessian (Charm)
- Norsh (Charm)
- Mohnomische (Charm)
- Gris (Noman's Land)
- Shouting at the Ground (Charm)
- Look into me (Charm)
- Loh Land (Soleil Moon)
- Collusion (Mute)
- Vienna 1990 (Charm)

- What is not True (Charm)

NOCTURNAL EMISSIONS

- Tissue of Lies (Dark Vinyl)
- Vefehlonstand (Dark Vinyl)
- Viral Shedding (Dark Vinyl)
- Songs of Love and Revolution (Dark Vinyl)
- Invocation of the beast gods (Staalplaat)
- Stonface - Spiritflesh (Staalplaat)
- Drowning in a sea of Bliss (Staalplaat)
- Mouth of Babes (Soleil Moon)
- Cathedral (MMM)
- Magnetized Ligth (MMM)
- Blasphemous Rumours (Staalplaat)
- Glossaelalia (Soleil Moon)

NURSE WITH WOUND

- Chance meeting on a dissecting table of a sewing machine and umbrella (united dairies)
- Merzbildschwet (united dairies)
- Homoteopy to marie (united dairies)
- Live at bar Maldoror (united dairies)
- Soliloquy for lillith (united dairies)
- A sucked orange (united dairies)
- Sugar fish drink (united dairies)
- Thunder perfect mind (united dairies)
- Large ladies with cake in the oven (united dairies)

THE HAFLER TRIO

- Bang! an open letter (Mute)
- Four ways of saying five (Mute)
- All that rises must converge (Mute)
- A thirsty fish (Mute)
- Intoutof (Soleil Moon)
- Dislocation (Staalplaat)
- Mastery of money (Touch)
- Masturbatorium (Touch)
- Fuek (Touch)
- Play hafler trio (Touch)
- Wolk gently through the gates of joy (Mute)
- Seven hours sleep (Mute)

EN LOS SUEÑOS EMPIEZAN LAS RESPONSABILIDADES.

PRIMERAS IMAGENES SOVIETICAS DEL JAZZ Y DE AMERICA

Nosotros nos tocamos, ¿cómo?
Por golpes de ala,
por las distancias mismas nos rozamos.
R. M. RILKE (de un poema, en ruso, a Marina
Tsvetaieva. Mayo de 1926)

A Stalin, como al novelista norteamericano Vladimir Nabokov, no le faltaban contundentes opiniones personales sobre prácticamente todos los temas. En cuanto a los Estados Unidos, su imagen contradecía la que los rusos se habían formado desde el siglo XIX. America es para Stalin el país de la sensatez, de esa habilidad para con los negocios que pone fin a la de otro modo interminable *charla* revolucionaria soviética. Coincidió en esto, parcial pero inesperadamente, con otro enemigo del entusiasmo, Anton Chejov, quien había insistido en la irresponsabilidad, la pereza y la soñadora frivolidad de la vieja Rusia. Muy diferentemente, la imagen dominante había sido la de un país al que se desea escapar, aunque sea en forma vicaria. El jazz ofreció para esto una posibilidad que era también una coartada, un nuevo motivo para ejercitarse en la falacia de la superior virtud de los oprimidos. El jazz representaba a los Estados Unidos, pero especialmente a la minoría *discriminada* de los negros. Era considerado una música *étnica*, *folklórica*; permitía llegar, más allá de los gobiernos y las economías, hasta un pueblo con el que sin duda se podía ser solidario. Era (sorprendentemente) una música *urbana*, y el estado soviético había demostrado su peculiar incapacidad para la creación de una cultura de la ciudad: el campo y las fábricas estaban siempre ahí, plácidamente disponibles. Vladimir Maiakovski, quien viajó a América en los veintes, mantuvo esa ambivalencia de la que podía dar cuenta a través de una ironía: *New York City me seduce. / Nosotros los soviéticos tenemos nuestro orgullo / Y miramos desde arriba a la burguesía / Con nuestras narices en el aire.* Por aquellos años, los viajes a la



Идут и гаджик, и ойрот, и казах,
С любовью в сердцах и с печалью в глазах.

Идут и афганец, и перс, и араб,
Как дети к отцу и как воины в штаб.

И я вместе с ними, полнущая, вхожу,
Глаза поднимаю и жадно гляжу.

И вижу — в гробу он лежит, как живой,
Спокойный и мудрый, простой и родной.

Знамена склонились с любовью над ним,
Проходят народы, а он недвижим,

Не слышит, как я ему — сторблен и сед —
Шепчу по-казахски сыновний привет...

И клятву шепчу ему — леннищем быть,
По-леннински думать, бороться и жить,

И детям, и внукам, и правнукам — всем
Поведать и в песнях и в строфах поэм,

Что Ленин, как солнце, планету живит.
Что в Сталине леннинский гений горит.

URSS de los americanos eran casi inevitables *peregrinaciones*; el futurista Maiakovski puede permitirse una *excursión*. Admira rascacielos y puentes de acero, pero se admira también de que el acontecimiento más importante de su vida, la revolución bolchevique de 1917, ocupe tan poco espacio en los pensamientos de los americanos que no peregrinan (Fyodor Panferov, en una novela que se adecuaba con estricta observancia al realismo socialista, prolongaría esto en una inevitable analogía a cuatro términos, donde los bolcheviques quedaban equiparados a Colón). Con irrefutable presciencia, Maiakovski concluyó: «Es posible que los Estados Unidos sean el último bastión del capitalismo».

Será recién después del fin de la Segunda Guerra cuando el antiguo aliado se convierta en el peor enemigo; es por aquellos años que en sus provincias *stilyagi*, *stateniks* (aquella subcultura juvenil tan poco afecta al régimen) buscan desesperadamente un jirón de jazz en la radio, o bailan con Elvis en la radiola. La propaganda oficial, con su Tío Sam digno de Fangory, chocaba con un conjunto de sentimientos, no menos fuertes por poco articulados. Insensible, incontrolablemente USA se imponía en la estética y en las emociones de capas cada vez más amplias de la sociedad soviética. Todas las noches *Voice of America* emitía, desde Tánger, un programa de jazz de dos horas. Los *stilyagi* fueron los primeros disidentes: el romanticismo de la revolución se había transformado en su exacto reverso, un chic contrarrevolucionario. Los artículos satíricos describían cómo los jóvenes se movían por la Perspectiva Nevski, avanzando con sus corbatas con barras y estrellas. Una industria underground grababa y distribuía el jazz. Los jóvenes

voluntarios Komsomol, que irrumpían poniendo fin a las fiestas donde sonaba, acabaron por cooptarlo. Era la misma resignación que la historia de las ideas diría que había sido moneda corriente durante el siglo pasado. También en 1994. El grupo pop Pompilius Nautilus canta: *Adiós, América / tus jeans resultaron demasiado ajustados* (la letra es de Vychgeslav Butusov).

A. G. y B.

Reacción, Conformismo, Ruptura, Orden, Caos, Ideología, Ética, son algunos de los muchos aspectos que generan resultados estéticos cuando actúan sobre las conductas individuales o colectivas. ¿Qué ocurre si agregamos un contexto particularmente fragmentario, donde conviven tecnología y miseria, donde las múltiples relecturas de una historia todavía reciente -y no concluida- desencadenan objetivos y paradigmas diversos y contrapuestos?



NUEVA MUSICA SOVIETICA

Identidad y Contudencia como Opciones ante la Historia Oficial

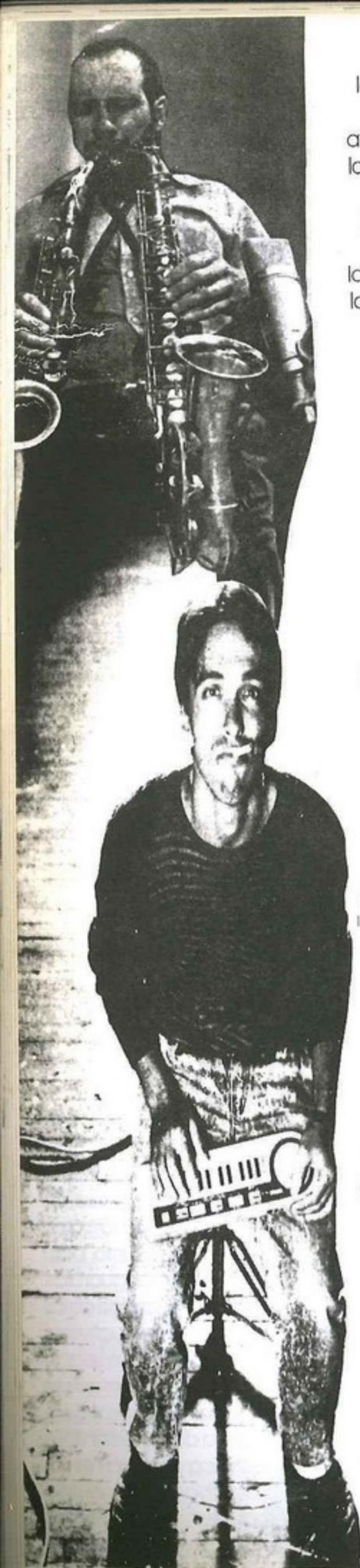
1. Debe decirse que el proceso histórico cuya punta de iceberg son los mazazos que demuelen el Muro de Berlín cambió la perspectiva de millones de vidas. Los mapas vuelven a las fronteras anteriores a la guerra del '14; Leningrado volvió a ser San Petersburgo; ondean nuevamente banderas tricolores y reaparecen emblemas zaristas; las cruces vuelven a las cúpulas de antiguas iglesias y catedrales mientras los predicadores invaden las plazas y se abre el abanico de todos los New Age-ismos posibles.

Hamburguesas en la Plaza Roja. Punks en Moscú. Mafias narcotraficantes. Circos y ballets. Bienestar ilusorio a través del libre juego entre la oferta y la demanda; puntos suspensivos en lo que respecta a la Modernidad como proyecto inconcluso. Un mosaico de difícil comprensión donde ocurren una serie de intentos de transformación artística como formas de resistencia a totalitarismos de distinto signo: el antiguo de las censuras y controles policiales, o el actual, donde la aparente libertad de movimientos se encuentra asfixiada por las limitaciones económicas y los dictados de la moda.

Los rumbos de la música «creativa» han sido -y son- sinuosos y accidentados en cualquier lugar del mundo. La frecuente falta de interés y la más frecuente falta de medios generan inconvenientes que, en el caso de la ex URSS, dieron como resultado una serie de malabarismos de producción y difusión para que una música se conociera en Occidente -recién en los últimos quince años- a través de la tenacidad de algunos pocos visionarios. No es fácil decir si esta nueva música puede homologarse con alguna de las familias o formas más comunes a nuestros oídos. Hay casos donde los ejemplos son más claros: el de compositores académicos como Alfred Schnittke, Edison Denisov o Sofía Gubaidulina, o el de ese extraño mundo del rock soviético -con bandas como Zvuki Mu, Alisa o Kino-. Pero otro día contaremos esas historias. La definición se hace más difícil en esos lugares creativos, refugio de iconoclastas sobre los que la multitud de influencias termina por producir músicas altamente originales. Areas donde juegan papel importante la composición, la improvisación, aspectos de músicas étnicas o académicas, espontaneidad, energía y técnica. Factores que sin entorpecerse mutuamente y a través de una voluntad de cambio son generadores de oxígeno, en un mundo musical víctima de intoxicaciones diversas.

De todo esto, la posibilidad de llamar a estas músicas «Nuevo Jazz de Vanguardia Soviético» o «Nuevo Free Jazz» tampoco es exacta. Un término algo ambiguo como «Nueva Música Soviética» puede servir para una rápida ubicación del asunto, para acercarse a formas de discurso musical alternativo, distinto incluso al de las vanguardias. Respecto a las vanguardias, el espíritu alentador de esta nueva música hereda algo de las estéticas rusas de las primeras décadas del siglo. Futuristas, suprematistas y constructivistas de los que poco quedará luego del aplastante Realismo Socialista. En un mundo que se cae a pedazos, tal vez pueda encontrarse -hoy sin ingenuidades- una vuelta de tuerca que se traduzca en arte de oposición. En este lugar quizá la sombra revolucionaria de Maiakovski pueda proyectarse a través de estos músicos, partidarios de una forma de expresión libre estética y políticamente.

Fundamental en esta historia fue el papel del jazz como música creativa a partir del arte de improvisar. Desde que el jazz comenzó a entrar en la URSS se produjo un debate: a fines de la década del '30 el diario *Pravda* se mostraba receptivo a esa música, «voz expresiva de



la minoría negra reprimida»; por el otro lado sufría los ataques del diario *Isvestia* que definía al jazz como «producto decadente de la cultura burguesa occidental». Tal vez las dos afirmaciones correctas (o lo contrario). La controversia siguió con las décadas y la restricción de las libertades. Todo ese marco fue generando un secreto trabajo de hormiga para obtener discos a escondidas de la KGB; mientras tanto las transmisiones de radio (colonialista a la vez que liberadora) *Voice of America* hicieron lo suyo. Luego de mucho tiempo de esporádicos grupos que copiaban el dixieland y el swing -provocando mucho menos peligro que el supuesto por las autoridades- llegaron los sesenta y setenta, en los que a través del soplo renovador del jazz y las distintas formas de improvisación se produjo una gradual combinación entre la tradición del riguroso entrenamiento técnico clásico-académico de los músicos rusos, y la multitud de músicas folklóricas de los cientos de etnias del enorme país. También influyó la vitalidad eléctrica del rock, en donde también se dieron ejemplos de fusión diversa.

Esas expresiones inicialmente cautelosas -aunque cada vez más irrefrenables- empezaron a agitarse en tugurios de toda clase, en clubes literalmente subterráneos o incluso en domicilios particulares en puntos tan distantes como Rusia, Ucrania, Siberia o los Países Bálticos. Centro emblemático resultó ser el Club de Música Contemporánea de Leningrado, que durante las décadas de los 70 y 80 se constituyó en una comunidad de músicos y artistas que con un funcionamiento solidario se empezaron a filtrar por las grietas del estado policial. Allí se realizaban recitales de música y poesía, exhibiciones de cine y teatro experimental, y circulaban grabaciones que (las más de las veces) eran terceras o cuartas generaciones de copias en cassette y circulaban de mano en mano.

Paralelamente, el trabajo encomiable de una prensa alternativa escrita a máquina y fotocopiada hasta el cansancio, sin fotos (las revistas *Echo*, *Panorama*, o *Kvadrat*) daban cuenta de un movimiento cada vez más intenso, aunque la tirada de alguna fuera de menos de 50 ejemplares para una creciente legión de mentes y corazones inquietos dispersa en el país más grande del planeta.

Además de los problemas más evidentes o inmediatos (como el hecho de que algún artista que pudiera hacer giras o series de actuaciones fuera acompañado por una agente de la KGB) existían otro tipo de formas de restricción a la libertad creativa: las organizaciones oficiales supuestamente destinadas a «proteger» los derechos de los músicos en lo concerniente a grabaciones, contratos, política sobre los derechos de propiedad y copiado musical, etc., y que indirectamente actuaban como aparatos ejecutores de la censura. Ejemplo de ello resultaba que dichas organizaciones debían autorizar a una grabadora para que determinado músico pudiera editar (previo pago de una especie de impuesto) para que luego de consideraciones varias recién pudiera aprobarse su grabación.

Indudablemente que en este panorama el sitio para nuevas estéticas era poco menos que imposible, pero esa energía cada vez más incontenible terminó por salir a la superficie gracias al marco de mayor elasticidad política y cambios sociales de los 80's; pero tal vez en mayor medida -y un poco antes- gracias a la titánica lucha de un militante de la nueva música: **Leo Feigin**.

Leo se había interesado por el jazz desde hacía muchos años. Sus estudios de Letras le habían dado conocimientos de inglés y, como a otros pocos, la posibilidad de estar comunicado con el mundo del jazz. ¿El resultado? Ser alguien relativamente indeseable, o «estar bajo la lupa» de los guardianes de la sana conciencia y moral socialistas. El tema se resolvió cuando Leo abandonó la URSS, se estableció en Inglaterra a fines de los '70 y empezó a trabajar como operador de radio en la BBC en Londres.

Allí llevó a cabo su decisión de hacer conocer al mundo la inmensa cantidad de artistas que realizaban nuevas propuestas sonoras desde la URSS y Europa del Este. Comenzó otro trabajo: instrumentar redes para traer el material, que en gran parte de los casos consistía en «masters» en cassette y editarlos en disco con medios modestos, tratando de disminuir costos de producción. Las cosas fueron progresando rápida y favorablemente dado el interés con que la comunidad de la Nueva Música recibió a Leo Records. Pero como no todo lo reluciente es oro, Leo Feigin también descubrió la contracara de un Occidente con otras restricciones -formas más refinadas de censura-: la crueldad del mercado y los centros de poder para con todos

aquellos que se resistieran a las formas de artes más vendibles. Más de la mitad de los 100 discos lanzados entre 1979 y 1990 por Leo se ha agotado por falta de dinero para reeditarlos... ya no es fácil prensar vinilos y los costos de una edición en cd no le permiten afrontar la empresa. La crisis se profundizó cuando el New Music Distribution Service (una organización neoyorquina presidida por la pianista Carla Bley, dedicada a distribuir sellos pequeños con propuestas radicalizadas) quedó debiéndole cerca de 40.000 dólares, con lo cual Leo casi quiebra y tuvo que hipotecar su modesto departamento londinense. Desalentado por los peligros de una sociedad democrática con organizaciones conducidas por manos irresponsables, debió recurrir a una desesperada solicitada en los anuncios de las revistas especializadas donde pedía ayuda al público para que, comprando sus discos, pudieran repuntar su economía y proyectos.

Con innumerables escollos Leo sobrevivió, apoyado por un pequeño pero fiel público. También pudo recuperarse a través de la colaboración de figuras destacadas que, grabando para su etiqueta, aseguraban mayor potencial de ventas, manteniendo los principios del sello: entre otros, Cecil Taylor, Anthony Braxton o Sun Ra.

La historia de Leo Records, una saga que sigue con la edición lenta pero firme de cds, la promoción de conciertos, el sorteo de sinsabores económicos y quién sabe, la posibilidad futura de recuperar material agotado o de continuar incorporando artistas a sus filas.

2. Esta música es realmente nueva, no por casualidad. La historia cultural y política de la URSS, y los procesos de aperturas, resquebrajamientos y derrumbes políticos y sociales dieron un especial marco para otras formas de música. Desde distintas maneras de resistencia individual hasta nuevas formas de práctica anarquista, las certezas en ruinas de la era posmoderna conviven con las actitudes neoclásicas más diversas, pero la vertiente ideológica dark-apática de las «vanguardias» en las grandes capitales europeas contrasta en la ex URSS con una furia creativa en lógica oposición a una historia de limitaciones impuestas. En estos músicos la actitud no es de bella indiferencia hacia el pasado ni el «todo vale» como pose frívola, sino que la posibilidad largamente esperada del contacto con distintas expresiones les permite compromiso y a la vez una necesaria cuota de distancia, e incluso ironía con antiguos supuestos. La posible redefinición del concepto de vanguardia en un sentido no ingenuo, articulado con el estadio actual de la historia.

A) JAZZ E IMPROVISACIÓN LIBRE

Bajo el aparente común denominador del Free Jazz existen distintas formas de expresión. La tradición francófila de los conservatorios rusos dio a sus músicos un perfil diferente al de los improvisadores europeos y americanos. Mientras estos últimos tenían vinculación ideológica con los movimientos de izquierda de los años '60, el particular momento histórico hizo que los músicos rusos mantuvieran cierto nivel crítico respecto de algunas formas de improvisación: ¿en qué medida la búsqueda de espontaneidad musical se transformaba en un discurso predecible?

«El free jazz más salvaje y a la vez más organizado que haya escuchado», definió al **Ganelin Trio** un crítico alemán. Tal vez el grupo más significativo de toda esta escena. Establecidos en la capital de Lituania, fueron capaces de crear una música donde se involucra el jazz de todas las épocas a través del filtro energético del free. Sus obras incluyen piano y teclados, momentos de experimentación tímbrica percusiva, o salvajes gritos de los instrumentos de viento. Sus influencias abarcan desde la composición académica hasta el rock experimental del downtown neoyorquino.

En otros casos las formas renovadoras del jazz (Coltrane y su jazz modal expandido) tuvieron su influencia sobre músicos en donde las culturas regionales tenían marcada presencia. El saxofonista **Alexander Sakurov** consolidó su música influido por los rituales corales de la Iglesia Ortodoxa de Eslavonia. Mientras tanto el saxofonista y clarinetista **Anatoly Vapirov** combinó su pasión por el jazz con las músicas de Tracia y Bulgaria, escribiendo obras para saxo y orquesta; ensambles de cuerdas y percusión o formaciones de jazz. El virtuoso joven lituano **Petras Vysniauskas** domina -a través de los saxos- un terreno que del bop pasa por el free y flirtea con el rock. Sus dúos con el tecladista **Kestutis Lusas** se acercan a la tradición del rock con



sintetizadores y a ecos de Mussorgsky y otros «clásicos» rusos. Otros grupos, desde Siberia a Moscú, tomaron la vertiente de música espontánea más abstracta (Derek Bailey, Cecil Taylor); en este lenguaje tenemos ensambles como **Homo Liber**, el **Moscow Improvising Trio** y el conjunto del cellista **Vladislav Makarov**.

B) TRADICIÓN FOLKLÓRICA Y EXPERIMENTACIÓN

La multiétnica soviética brindó un legado enorme de influencias que fueron felizmente aprovechadas. Se experimentaron variados revivalismos, desde las tradiciones primitivas hasta las místico-rituales. La música, agradecida.

Dearly Departed fue un grupo de Leningrado que en su corta vida dio muestras de poética creatividad. A través de su líder, Roman Dubinnikov, rescataron el folklore de muchas regiones en suites poliestilísticas. Sonaban los acordeones y aparecían coros desde las estepas; pero también surgían furiosas improvisaciones ornitológicas de los saxos.

Mientras el pianista **Misha Alperin** usaba melodías moldavas y judías en sus improvisaciones, en otros casos las músicas asiáticas se sumaron a la influencia de los folklores de Europa Oriental. El dúo **Guyvoronsky-Volkov** utiliza escalas y el discurso improvisatorio de la música hindú, o recursos de la música japonesa en un clima de gran introspección. La cantante **Sainkho Namchylak** utiliza las técnicas de canto gutural de Mongolia logrando multifónicos y efectos varios, favorecidos por su enorme tesitura vocal. Distinto caso es el de **Valentina Ponomareva** quien, partiendo de la música gitana, a través de las técnicas vocales de vanguardia logra resultados sorprendentes.

C) TEATRALIDAD, DADAÍSMO, ROCK...

Otra vertiente distintiva de estas nuevas músicas son los aspectos teatrales grotescos, absurdos o surreales como forma de abierta protesta o burla al formalismo de la sala de conciertos

o a la previsible y controlada «espontaneidad» de los espectáculos de música popular. Exaltación del ridículo y la farsa como formas de resistencia. **Pop Mechanics of Leningrad** (grupo conducido por Sergey Kuryokhin) era una especie de circo multimedia donde el caos creativo combinaba rock, jazz, folklores, payasos, animales y proyecciones filmicas. Kuryokhin es un tecladista virtuoso capaz de afrontar cualquier estilo musical; se lo emparenta con la estética de Zappa o Zorn.

Otros grupos exploraron recursos teatrales en formas no narrativas: **Orkestion** tomó una expresión free-ruidista, mientras que el **Jazz Group Arkhangelsk** los combinó con el principio del azar y la influencia folklórica de distintas regiones (son típicas sus fotos tocando con baldes en la cabeza). **Tri-o** -grupo de vientos de sonido pesado, oscuro y empastado- conjuga composición e improvisación con sentido ritual y juegos gestuales.

3. La música creativa se vio enormemente favorecida por el aluvión soviético. El esmerado y paciente esfuerzo de Leo Feigin permitió conocer la existencia de formas musicales alternativas que, con un firme planteo estético, no implican solemnidad, aburrimiento o distancia. Ironía sin frivolidad como revisión del pasado; y solidaridad con aquellos que entienden a la música a través de un lenguaje de ruptura. Identidad a la vez que apertura a intercambios enriquecedores. Prueba de ello son las experiencias de John Zorn, Hery Kaiser, Bill Laswell o el ROVA Sax Quartet con Kuryokhin, Ponomareva, o el Ganelin Trio.

Cada vez son mayores las influencias y las puertas que esperan ser abiertas. El ejemplo de dos músicos ingleses que realizaron una expedición a Siberia para aprender antiguas formas de canto chamánico, habla por sí mismo. Un número mayor de posibilidades para la ávida comunidad de personajes que buscan la riqueza de una música libre, comprometida con una voluntad creadora que necesariamente debe oponerse (estética o incluso políticamente) a aquel principio fascistoide del éxito en términos puramente mercantiles.

A Horacio Ripari, por su expedición londinense en busca de Leo Feigin.

Contacto: Leo Records
The Cottage, 6 Anerley Hill
London SE19 2AA

DANIEL VARELA

Buenos Aires

Compact - disc

**ALTERNATIVA
ROCK
JAZZ
BLUES
SINFONICO
ETC**

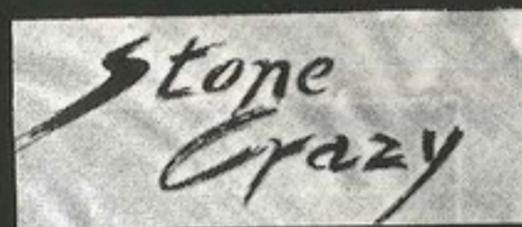
CDs por Catálogo

TARJETAS DE CREDITO
Callao 825. Local 11. Capital Federal

NOTICIAS ROCK

- λ The Wonder Stuff se separó en forma amigable luego de varios años juntos. Su última actuación se produjo en el festival inglés Phoenix.
- λ Ian Mc Culloch y Johnny Marr planean regrabar algunas de las canciones que habían hecho juntos y que fueron robadas del estudio. Mc Culloch, mientras tanto, presentó en sociedad su nueva banda, *Electrafixion*, que incluye al guitarrista ex-Bunnymen Will Sergeant.
- λ Morrissey y Siouxsie grabaron juntos «Interlude». La canción fue editada con formato de simple y está disponible en los negocios desde julio.
- λ El cuarto álbum de las bellezas pre-rafaelistas, *Miranda Sex Garden*, se llama *Fairytales Of Slavery*. fue producido por Alex Hacke de los *Einstürzende Neubauten*, el sello es Mute y su decadencia sonora resulta un poco aburrida.
- λ Traffic se reunió después de casi 20 años. La placa que los convoca es *Far From Home* y en ella se reduce a dos el número de integrantes originales de la banda: Steve Winwood y Jim Capaldi; Chris Woods murió en 1983 y Dave Mason está ocupado con Fleetwood Mac. El sello es Virgin.
- λ Genesis P. Orridge y Psychic TV editaron una compilación de simples en formato CD. Allí incluyen, además, algunos números homenaje como «Godstar» (tributo a Brian Jones), «Roman P» (Roman Polanski) y la versión de «Good Vibrations» de los Beach Boys». La placa lleva por título *Hex Sex, The Singles Part One* y la etiqueta es Cleopatra.
- λ Everything But The Girl volvió con el LP *Amplified Heart*. Son 10 canciones del dúo las contenidas y hay participaciones de Danny Thompson, Dave Mattacks y Richard Thompson.
- λ Lush se reacomoda en el mercado discográfico con *Slit*, que ve por 4 AD. La demora en la edición se debió a continuos cambios de productor. Finalmente, después de tentar a Bob Mould y a John Paul Jones, el lugar lo ocupó Mike Hedges.
- λ Wah Wah es el último disco de James. El trabajo fue producto de las sesiones del grupo con Eno para el LP *Laid*; a sugerencia del productor decidieron editarlo.
- λ The Who dispone de su caja definitiva en CD's, *30 Years Of Maximum R & B*. Se trata de 4 Cd's compilados por el cuñado de Pete Townshend y el fan Chris Charlesworth.
- λ Leonard Cohen en vivo en *Cohen Live*. Columbia editó el disco tomado de sus giras de 1988 y 1993. La selección final recorre la desesperación romántica y la reputación melancólica del canadiense.
- λ Más de los mismo para los Ozric tentacles. Lo exhiben en *Aborescense* por el sello *Dovetail*.
- λ The Mekons grabaron *Retreat From Memphis*. El resultado es una agradable mezcla de country con raíces punk y ocasionales acercamientos al rap y el reggae. El sello es *Quarterstick*.
- λ Bizarra unión la de Andy Partridge (XTC) y Harold Budd. El inusual dúo dió a luz el álbum *Through The Hill* fue lanzado por *All Saints Records*.

**Podés seguir escuchando lo mismo...
o animarte a venir a:**



"Un lugar para espíritus inquietos"

**VANGUARDIA - FREE JAZZ
ROCK GOTICO INDUSTRIAL
NEOSINFONICO - PROGRESIVO
Y TODO LO QUE SE TE OCURRA**

**Material por encargo
a U.S.A. y Europa**

Suipacha 1126 393-4177 (Esquina Sta. Fe)

- λ La compilación *Going Back A Bit - A Little History Of Robert Wyatt* ya ocupa las bateas de las disquerías más importantes del mundo. el disco editado por Virgin cubre el período 1970/1981 del mejor Robert Wyatt.
- λ Se viene el 2do LP de Suede. Para cuando esta revista esté en la calle, muy probablemente estará en las bateas Dog Man Star, cuya fecha de lanzamiento es el 10 de octubre. Asimismo, se rumorea que el reemplazante del guitarrista Bernard Butler sería un chico de 17 años.
- λ El flamante LP de REM se llama *Monster*, contiene 12 temas (entre ellos, un homenaje a Kurt Cobain) y fue producido por Scott Litt. Como es costumbre, se espera que trepe hacia la cima de los charts.
- λ El prolífico Neil Young acaba de editar 12 melodías en *Sleeps With Angels*. El lugar común tampoco se rampió en este caso: los medios especializados lo eligieron unánimemente.
- λ El ex-Go Betweens, Robert Forster, publicó un disco de covers llamado *I Had A New York Girlfriend* por el sello *Beggars Banquet*.
- λ Dos agrupaciones debutan en el formato LP: *Strangelove* y *Schobelly*. Los primeros lo hacen con *Time For The Rest Of Your Life*, allí revelan un ambicioso pop de marca británica; los segundos al disco *Everyone's Got One*. Los sellos respectivos son *Food* y *Fauve*.

λ Van Morrison es un obvio sujeto para un album tributo. Lo diferente de No Prima Donna es que fue editado por el sello del cantante (Exile) y producido por él mismo. Los participantes: Liam Neeson, Lisa Stanfield, Elvis Costello, Sinead O'Connor, Cassandra Wilson, Marianne Faithfull, Hot House Flowers, Brian Kennedy y la Phil Coulter Orchestra.

λ Bark Psychosis ve agrupadas sus viejas grabaciones en el LP *Independency*, que va por el sello de siempre, 3rd Stone.

λ Phil Ochs, alguna vez considerado el más serio rival de Bob Dylan, es objeto del mercado de las reediciones. El sello Hannibal lanzó *I Ain't Marching Anymore* y *All The News That's To Sing*.

λ No Man exhibe su delicada evolución del sueño en *Flowermouth*. Ellos son Tim Bowness y Steven Wilson con contribuciones de Steve Jansen, Richard Barbieri, Robert Fripp, Lisa Gerard, Ian Carr, Mel Collins, Ben Coleman y Chris Maitland. Va por *One Little Indian*.

λ Buena noticia para los miembros de la comunidad HipHop. Public Enemy retorna con la placa *Muse Sick N Hour Mess Age*. La etiqueta es Def American/Island.

λ Para los que extrañaban a *The Grid*: su tercer registro *Evolver* está disponible a través del sello de Construction.

λ El verano europeo de 1995 será testigo de la edición de la biografía de Nick Cave a cargo de Ian Johnston. Su título: *Bad Seed*.

λ El embrionario MC5 de 1968 se encuentra en el LP *Black To Comm*. La placa tiene una pobre calidad de sonido, digna de un pirata. Aunque lo interesante son las notas de tapa escritas por John Sinclair, original agitador y svergali de los MC5. La etiqueta encargada es Receiver.

λ Los ya famosos Oasis estrenan LP debut, *Definetely Maybe*, por Creation. Son 11 canciones destinadas a enloquecer a la juventud inglesa.

λ Finalmente, Jesus & Mary Chain editó *Stoned And Dethroned*. El disco acústico de los hermanos Reid contiene 17 canciones y sólo dos invitados: Hope Sandoval (Mazzy Star) y Shane Mac Gowan.

λ Magna Carta, la banda que representaba el lado folk del rock progresivo, está planeando la realización de un CD doble, *Milestones*, que documente su trayectoria.

λ La guerrilla de rockers galeses conocidos como Manic Street Preachers publicó su tercer asalto, *The Holy Bible*, gracias al sello Columbia.

λ «Suena como si los Dubliners se unieran a los Sex Pistols». Así describió su album Shane Mac Gowan. Con el crédito Shane Mac Gowan And The Popes y el título tentativo *Kiss Me Ring*, se espera su edición para octubre.

λ *Self-Abused* se llama el primer LP de S*M*A*S*H, que va por el sello Hi-Rise y donde se pueden oír 10 ejemplos de su poderío.

λ El grupo de Bob Mould, Sugar la entregó a Creation las cintas de su nueva placa. *File Under: Easy Listening* recibió una muy envidiable prensa y variados elogios.

λ El sello Sequel publicó *Parliament Funkadelic Live*, un set de 4 CD's a cargo de George Clinton y sus fugitivos. Del mismo modo, la etiqueta Castle Communications incluyó en su serie de compilaciones a *Shriekback* con un *Best Of...* y pronto hará lo mismo con Bert Jansch.

λ El grupo de Cathal Coughlan, Fatima Mansions, grabó *Lost In The Former West* para el sello Kitchenwars. El resultado es más que satisfactorio.

D.R.

EL CIUDADANO

El... Video Club

*Av. Independencia 1596
1100 - Capital Federal
Tel. 383-7232*

VIDEOBEAT

CINE DE AUTOR - CINE CLASE B
CULT MOVIES - CINE NEGRO
EXPRESIONISMO ALEMAN

ABONOS CON DESCUENTOS
PARA ESTUDIANTES DE CINE

Santa Fe 2740 local 10 - 13

Heiner Goebbels no es un compositor en el sentido estricto sino, más bien, un experimentalista ecléctico. Integrante alguna vez del notable grupo Cassiber (junto a Chris Cutler y otros), se dedica ahora a la confección de piezas radiofónicas junto al no menos notable dramaturgo alemán **Heiner Müller**.

El sello ECM editó *Hörstücke*: cuatro radioteatros donde abundan técnicas de la música concreta y electroacústica, samplers de hip-hop y Hendrix y collage de cuanto idioma musical puedas imaginarte.

Christopher Hobbs fue un niño prodigio que nunca quiso abandonar la niñez. Desde muy joven estudió composición con Cornelius Cardew. A los 18 años se integró a AMM por un breve lapso de tiempo. Más tarde decidió formar una orquesta de pianos de juguete. La versión que ejecuta en piano de "Les Fils des Etoiles" del gran Eric Satie parece la conclusión lógica de tamaña aventura. Sale por un sello nuevo, London Hall.

Karol Szymanowski por tres: *Symphony #3*, *Symphonies #2 & 3* y *Complete Piano Music Volume One*. Los dos primeros por EMI, el otro por Nimbus. La ironía consiste en que Szymanowski, a quien el propio Górecki considera su precursor, está siendo ahora elevado por la prensa al rango de sucesor de Górecki (?).

No voy a abundar sobre **Frederic Rzewski** porque en los próximos números nuestro inquieto colaborador Daniel Varela, se encargará de sacar a luz su fascinante personalidad (y su oscura obra). Te cuento tan sólo que, al igual que Cornelius Cardew, comenzó tras los pasos de Cage y Stockhausen para terminar desarrollando un radicalismo político que puede apreciarse en su obra más famosa: *The People United Will Never Be Defeated*. El sello New Albion acaba de reeditarla. Se trata una sonata de una hora de duración, inspirada en los acontecimientos que llevaron a la caída de Allende y la dictadura de Pinochet.

Experimental

Algunos recordarán a **Graeme Revell**, el australiano fundador de SPK a fines de los '70. Su nueva producción se denomina *Musique Brut Collection* y sale por Mute. La primera parte consta de sonidos de insectos tratados electrónicamente. La segunda está dedicada a la obra del artista Adolf Wölfi, quien pasó 35 años en un asilo suizo y los últimos cuatro trabajando en su propia marcha fúnebre.

The (EC) Nudes es el proyecto más reciente del polifacético **Chris Cutler**. Lo acompañan Wadi Gysi, Ami Denio (ex Tone Dogs) y Bob Kerman (5uu's). El disco, *Vanishing Point*. El sello, el del mismo Cutler, Recommended.

Otro australiano, **Paul Shutze**, edita *The Surgery of Touch* en el sello Sentrax. Bellas texturas instrumentales puntadas por una enorme lista de fragmentos sonoros: ondas de radio, cigarras, cantos, efectos especiales, etc.

Mute continúa con la reedición de la obra de **Hafler Trio**. Ahora le toca el turno a algunos de sus primeros discos: *Bang-an Open Letter*, *Walk Gently Through the Gates of Joy* y *Seven Hours Sleep*.

Jim O'Rourke (Illusion of Safety) y **Eddie Prevost** (AMM) conspiran juntos en *Third Straight Day Made Public*. Lentas y espaciosas texturas evolucionando de la guitarra y la batería. El label, Complacency.

Dos grupos suizos. El primero es un trío denominado **16/17** y han sido descritos como post-punk-jazz psicodélico (?). Su placa, *Gyatso* está producido por Kevin Martin y la edita el sello Pathological.

El otro es un sexteto que responde al peculiar nombre de **Köpfchen & Muskein**. En su disco homónimo puede escucharse una elaborada fusión de rock progresivo, free jazz y post punk.

Desconozco el origen de **Tipographica** pero por el nombre de su líder, Tsuneo Imahori, bien podría ser japonés. Lo cierto es que la música de su Lp debut -*Tipographica*- los sitúa como serios aspirantes al trono vacante de Henry Cow.

The Anatomy of Addiction es el nombre del nuevo disco de God y sale por Big Cat.

ha convertido en Orang, una de las más firmes promesas de la música británica. El disco debut lleva por nombre *Herd of Instinct* y lo edita el sello Echo.

N.C.

Nacional

Paciencia es el nombre del debut como solista del irremediable desafinado **Adrián Cayetano Paoletti**. En el cassette, el antiguo líder de Copiloto Pilato profundiza su veta de cantautor, esto en plan acústico, acompañado por María Fernanda y Christian Aldana (El Otro Yo) en bajo y guitarra y Gabriel Leiva (The Rippers) en batería.

Magical Dreams



CD's
NACIONALES
AMERICANOS
EUROPEOS
JAPONESES

ROCK - SINFONICO - CELTA
AMBIENT - NEW AGE - ROCK NACIONAL

VIDEOSMUSICALES - AUDIO

PEDIDOS ESPECIALES

Cabildo 2350 Gal. Marga. Local 31. Capital Federal

También del sur, el grupo **Pirata Industrial** se atreve con *Descarga Medular*, su primera producción independiente. El resultado, un power pop oscuro a veces desperejo, se arraiga fuertemente en el post-punk inglés de los '80s.

Perdedores Pop, en cambio, se encuadra dentro de un prolijo pop psicodélico de frescas y simples guitarras, sin caer en pretensiones desmesuradas. Entre los cuatro temas que integran el demo se destaca una versión en castellano de "Can't seem yo make you mine" (de The Seeds).

Desde La Plata vuelven **Las Canoplas**, agrupación enrolada junto a otros grupos -según la prensa oficial- al movimiento de rock surrealista argentino (¿?). Sus canciones pop virulentas, al igual que las de sus conciudadanos Peligrosos Goriones, poco tienen que ver con el realismo.

Nómade y *La Calipette*, dos cintas producto del espíritu creativo de **Hernán Vibes**, comparten la intención de diferenciarse del sonido imperante. No obstante, la primera consiste en una experimental improvisación que completan Nono Noya y Gustavo Rubin. Mientras que la segunda la integran tres arregladas composiciones en guitarra, en donde se destaca la lírica y particular voz de Flora Gril. Las atmósferas son recurrentes y se alejan prudencialmente del formato canción.

Publicaciones por dos: primer número de **Revólver**, revista dedicada a cubrir todos los aspectos concernientes al indie rock (Beastie Boys, Pavement, Blur, Babasónicos, ambient e informe

Abtraxas

Cds - LPs - Videos

desde 1983

**(LA DIFERENCIA ENTRE
LA IMPROVISACION
Y LA EXPERIENCIA)**

TARJETAS DE CREDITO

Santa Fe 1270. Local 74/76. Capital.

BEAT

r e c o r d s

Desde 1984 junto
a la mejor música alternativa



Santa Fé 2740 local 10 - 13

sobre nuevos grupos femeninos, en este número). Con un enfoque similar al de publicaciones extranjeras como *Alternative Press* o *Raygun* (EEUU), los jóvenes universitarios responsables de la publicación destacan el periodismo informativo, no sin ironías, por sobre el rigor crítico.

Juventud Perdida, por su parte, ofrece sendos reportajes a Manu Chao (Mano Negra), a Fermín Muguruzua (Negu Gorriak) y a los neoyorquinos Sick of it All; notas sobre Charles Bukowski, Fugazi, las colaboraciones Waits/Burroughs y dos poemas de Palo Pandolfo. Si el contenido te recuerda demasiado a la desaparecida *Cerdos y Peces* que no te extrañe, pues desde el número anterior Enrique Symms se ha integrado como colaborador estable. La yapa, un cassette titulado *Insumisión*, que compila bandas punk españolas en contra del servicio militar obligatorio.

P.A./P.S.

CURSOS EN PRIMAVERA

Desde septiembre, el **Centro Cultural Rojas** ofrece una serie de interesantes cursos relacionados. Entre los que más se destacan se encuentran **Composición y Análisis de Música Popular**, a cargo de Carmen Ballero, Gustavo Mozzi y Clea Torales; **El Anarquismo en la Música Norteamericana**, por Claudio Korembliit y un extensivo estudio de música contemporánea intitulado **La Música en los Márgenes** por Leandra Yulita.

En el marco de **Poética de la Canción**, Alberto Muñoz aborda la ambiciosa pregunta ¿Qué es una canción? Coriún Aharonian, por último, se ocupa de un completo **Panorama de la Música Latinoamericana Contemporánea**.

A apurarse!

La Mejor Alternativa



LONG PLAYS- COMPACT- VIDEOS
ROCK- POP- BLUES- JAZZ- SINFÓNICO

BEATLES- 60's- 70's- 80's- 90's- 100's...

SANTA FE 1440- LOC. 12 Y 16- CAPITAL
GALERÍA SAN NICOLÁS



COMPACT DISC
AMERICANOS
EUROPEOS
JAPONESES

DISTRIBUIDORA MAYORISTA

Esmeralda 561 Local 33. Entre Piso
Miniphone 477-7285 Telefax 326-3934

LUGARES

"La idea surgió con la intención de difundir expresiones artísticas ignoradas, básicamente música, de un modo distinto, si se quiere más estético" explica Segio D'Agostino, responsable junto a su hermano Georgie y a Claudio Grigoul de la existencia de **Living**: un inusual espacio, cito en el centro mismo de la ciudad, abierto a la curiosidad y a la comunicación.

La funcional distribución de las habitaciones permite, por ejemplo, que mientras en el auditorio se escucha un concierto de percusión inspirado en ritmos escoceses del 600, en el bar se proyecten videos surrealistas al son de Tuxedomoon, Jarboe, Wim Mertens o lo mejor de los oscuros movimientos musicales europeos; o bien, simplemente se comparta una copa de vino con amigos.

Lejos de la frivolidad pasatista reinante en la noche, el lugar propone implícitamente una resistencia a las imposiciones culturales, a la resignación de ideas. "El objetivo no es sólo renovar sino también producir" -enfatisa Georgie- "nos interesa que pase de todo, también lo desafinado, sin la estúpida seriedad de una pose. No esperamos ofrecer propuestas excelentes; el criterio selectivo se fundamenta en el respeto". La honestidad y buenas intenciones aludidas se presentan casi como valores abstractos en una sociedad hipócrita donde las relaciones se determinan, casi siempre, por intereses comerciales o de status.

Los conciertos destacados hasta el momento abarcaron desde un dúo tanguero, cuyas actuaciones cotidianas tienen lugar en las calles porteñas, hasta el sexteto liderado por Paul Richard del California Guitar Trio, César Dominici (también impulsor del proyecto) o la banda de jazz de Hermida.

Durante la semana, la antigua casa no cierra sus puertas, funciona como

disquería y galería permanente de variadas exposiciones.

Living, Marcelo T. de Alvear 1540/ Tel. 811-4730.

P.A.



El azar y la necesidad

The Boulez-Cage
Correspondence

Jean-Jacques Nattiez et al., editors.
Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

Cuando John Cage conoció a Pierre Boulez, en París y en la primavera del 49, su edad estaba más próxima a las de Messiaen o Leibowitz. Pero Boulez iba a iniciar con el americano una amistad

que no había desarrollado en el caso de sus ex-maestros. Había también -siempre hubo- un juvenilismo por parte de Cage; prefería los nuevos descubrimientos a la defensa de las posiciones ganadas.

Fueron amigos sometidos a un régimen clásico. El tiempo que pasaron juntos en París fue lo suficientemente intenso como para que la amistad se consolidara, pero no tan largo como para que advirtieran las aristas recíprocas. Fueron clásicos en otro aspecto de la confrontación. Cage admiraba en Boulez la claridad y la distinción francesas, su fuerza intelectual. Para Boulez, como para muchos europeos en las artes de ese período, el Nuevo Mundo era fuente inesperada pero irrefrenable de lo nuevo. En Cage, la novedad era el uso de sistemas rítmicos en su música para conjuntos de

percusión y -por cierto- para piano preparado. Cada uno estaba seguro de que en la música todo estaba por hacerse; cada uno estaba seguro de ser la persona indicada para ello, con el otro como socio

nuevamente en noviembre de 1952, descubrieron que estaban más separados de lo que creían, y la relación empezó a reducirse. Nunca habían alcanzado la intimidad y ahora sabían que no la alcanzarían nunca. El deseo de esperar lo mejor de los demás es un requisito previo de cualquier intercambio con quienes aún no conocemos; la sospecha queda reservada a los amigos. De acuerdo con la introducción de Jean-Jacques Nattiez, fue el debate sobre el rol del azar en la composición el causante del quiebre



pleno (esta es la visión de Cage), o como asociado inventivo pero desviado (la percepción de Boulez). Después del retorno de Cage a New York, pudieron conservar la feliz ilusión de que seguían trabajando en tandem. La separación

definitivo. Aunque Boulez quedó fascinado por *Music of Changes* (1951) de Cage, fue incapaz de aprobar la extensión sistemática de los procedimientos casuales y azarosos hasta un punto que implicaba la pérdida del control autoral. Era el muy notorio caso de 4'33". Una vez más, la discusión sobre autor y autoría lo era en verdad sobre la autoridad. *Music of Changes* soportó la influencia del *Book of Changes* chino, el I Ching, cuya presencia nunca dejaría de sentirse en Cage.

en *Rolyholyover: a Circus*, tal vez la obra final de Cage: una exhibición semi-

autobiográfica en el Museum of Contemporary Arts de Los Angeles, inaugurada en 1993, un año después de su muerte. Pero aquí el azar estaba promovido con una computadora.

THE LIVING THEATRE PRESENTS A PIANO RECITAL BY
DAVID TUDOR, JANUARY FIRST, 1952, 8:00 P.M., IN THE
CHERRY LANE THEATRE, 38 COMMERCE STREET.

PROGRAM:

2ème SONATE	PIERRE BOULEZ
Extrêmement rapide	
Lent	
Modéré, presque vif	
Vif	
FOR PREPARED PIANO	CHRISTIAN WOLFF
4 pieces	
INTERSECTION 2	MORTON FELDMAN
MUSIC OF CHANGES	JOHN CAGE
4 parts	

THIS IS THE FIRST PERFORMANCE OF THE INTERSECTION AND THE CHANGES, AND THE FIRST NEW YORK PERFORMANCE OF THE PIECES BY CHRISTIAN WOLFF.

mantuvo a la alianza en un estado de entusiasmo compartido; tuvo el efecto colateral y afortunado (para nosotros) de engendrar este conjunto de cartas.

Cuando los compositores se encontraron

HERENCIA DE ESTE TIEMPO

...una obra maestra de británico sentido común, antes de los punks y todas esas cosas. Ramón ALCALDE, elogiando a Richard Jebb

Greil MARCUS, *Ranters & Crowd Pleasers. Punk in pop music 1977-92*. New York: Doubleday, 1993.

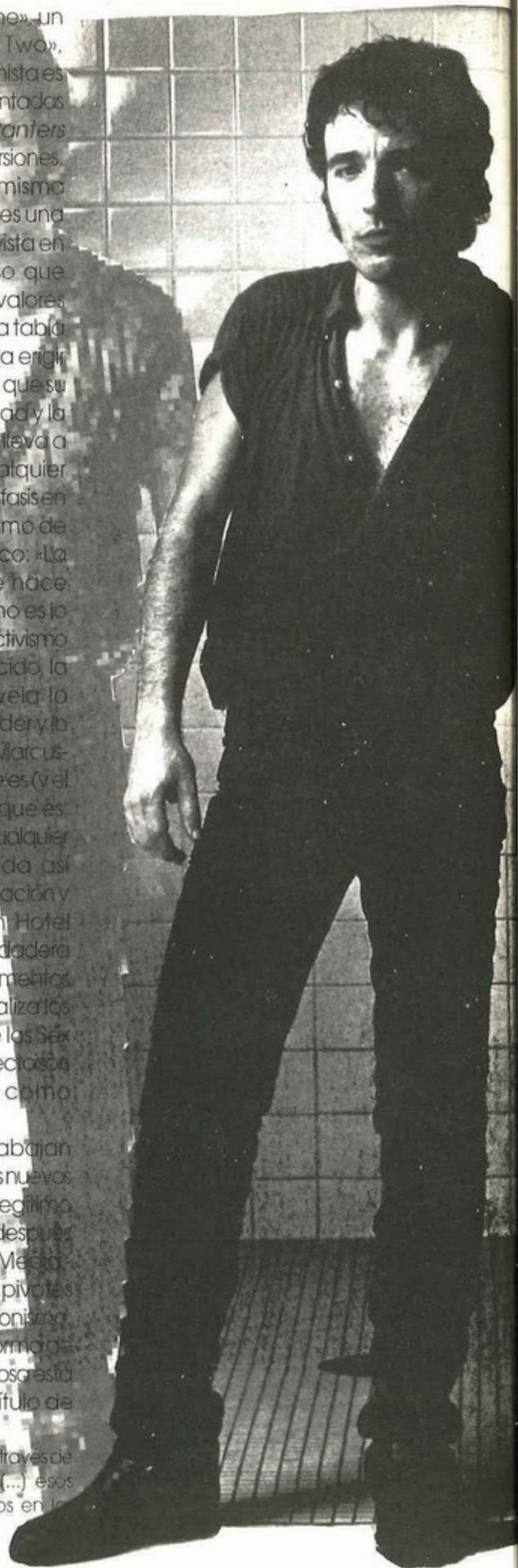
Morir por una sobredosis de heroína es banal, pero si te la administró tu manager corrupto ganás puntos suplementarios. Tan banal como un accidente de avión, que puede redimirse solo si el vuelo era a Las Vegas. Es «Rock Death in the 1970s» y el momento central en *Ranters & Crowd Pleasers*. Marcus se olvida de citar al filósofo alemán Theodor Wieselund Adorno para armar durante diecisiete páginas los *charts* (anotados) de ciento dieciséis muertes del rock. Se ganan puntos por Contribución Pasada, Contribución Futura y Manera. El orden es ascendente, por motivos de suspenso. Jimmi Hendrix, con su inhalación de vómito después del uso de sedantes, es el penúltimo. El de Hendrix no es quizás un fin tan exótico, pero Marcus tiene por el vómito un respeto verdaderamente reverencial.

Ranters & Crowd Pleasers reúne artículos que Marcus publicara sobre el punk entre 1977 y 1992. Todos ellos son los materiales preparatorios o dejados de lado en *Lipstick Traces. A Secret History of the Twentieth Century* (1989); las reiteraciones son inevitables. Aunque en forma discontinua y más abiertamente empírica, entonan sin embargo exactamente la misma argumentación. En ambos libros hay las mismas exégesis solemnes de letras de viejos 45s, la misma explicación jadeante de ideas ya no tan novedosas. *Lipstick Traces* es un libro prolijo y redundante, tres veces más largo de lo que debiera ser. Por alguna razón, cuenta su historia dos veces, en las llamadas - con una fe conmovedora en la tole-

rancia de los lectores- «Version One», un ensayo extendido, y «Version Two», narración personal (cuyo protagonista es Marcus mismo) de las ideas ya presentadas en «Version One». Gracias a *Ranters* podemos leer terceras y cuartas versiones. Ambos libros comparten una misma intuición central. La música punk es una manifestación del impulso negativista en la cultura occidental, el impulso que invierte o hace explotar todos los valores recibidos con el fin de producir una tabla rasa para la conciencia -y no para erigir nuevos valores-. Marcus pretende que su análisis es político, pero la pasividad y la pureza de la *deconstrucción* que lleva a cabo le vuelven sospechoso cualquier activismo que vaya más allá del énfasis en los ademanes. El suyo es un nihilismo de la negación como momento único: «La negación -dice- es el acto que hace evidente a todos que el mundo no es lo que parece». Mientras que todo activismo le hace el juego al orden establecido, la negación, más prestigiosa, revela la configuración de economía y poder y lo que fuere -no queda tan claro en Marcus- que hace que el mundo sea lo que es (y el mundo es lo que los Pistols dicen que es, sobre esto no hay dos opiniones). Cualquier posicionamiento político queda así trivializado en favor de la desesperación y los estremecimientos del Gran Hotel Abismo. La única comprensión verdadera de la historia es la que focaliza momentos aislados (en especial la que focaliza los catorce meses de existencia de los Sex Pistols); las relaciones de causa y efecto son denigradas: es la «historia como aritmética».

Como los genealogistas que trabajan esforzadamente por encargo de los nuevos ricos, Marcus construye un linaje ilegítimo para el punk. Esa estirpe conoce, después de algunos extravíos en la Edad Media - siempre tan fértil en fábulas -, dos pivotes fundamentales: DADA y el Situacionismo. La filiación es presentada bajo la forma de «historia secreta». Marcus mismo glosa esta noción que aparece en el subtítulo de *Lipstick Traces*.

Los deseos insatisfechos se transmiten a través de los años en formas irrecuperables (...) esos fragmentos de lenguaje, escondidos en la



juramentos y blasfemias de temas como «Anarchy in the UK» o «God Save the Queen» son el último eslabón de nociones que se ocultaron bajo la tierra, en un inconsciente cultural.

La glosa necesita, también ella, ser glosada. La «historia secreta» es la de la reencarnación de movimientos que compartían una motivación, un vocabulario y una filosofía. A Marcus no le importa trazar distinciones útiles entre ellos (digamos: ¿cómo distinguir en la calle un feroz cántaro medieval de un ameno situacionista?); por el contrario, insiste en la indistinción. Una vez que esa historia enterrada ha visto la luz, concluye Marcus, podemos empezar a entender «por qué cualquier buen tema punk suena como lo mejor que hayamos escuchado nunca». La concepción Metrovías que Marcus tiene de la historia le hace erosionar los contornos del DADA y del Situacionismo para que entren mejor en su narrativa. Todos cuantos han reconocido la importancia histórica de Dada lo han hecho con muy variables grados de apreciación. Homologarlo al punk a través de rasgos exteriores implica desechar las estrechas vinculaciones entre el Cabaret Voltaire y el espartaquismo alemán. De Rosa Luxemburgo a los punks que se meten el dedo en la garganta para vomitar sobre el escenario hay una declinación que Marcus se obstina en no percibir. Cuando vemos con qué nos conformamos nos damos cuenta de lo que hemos perdido. Los collages de Baargeld (como *Venus y el Juego de los Reyes*, 1920) o el oficial prusiano con la cabeza



de cerdo embalsamado que presidía la exposición DADA de Berlín eran actos políticos. La 1a. Guerra Mundial produjo un muy real y definitivo quiebre con siglos de monarquía en Europa. La obsesión de los Pistols con el Jubileo de la Reina es indudablemente más festiva e hilarante, pero ningún cambio aparece en el horizonte; la reyecía británica, como es sabido, reina pero no gobierna: también el punk forma así parte de la oposición de su majestad. El punk, Marcus parece no advertirlo, operó siempre sobre la realidad, nunca sobre lo real. Punk y Dada tuvieron una comunidad de efectos -ya que no de causas-: ambos fueron magnificados por el ataque antes de haberlo sido por el elogio.

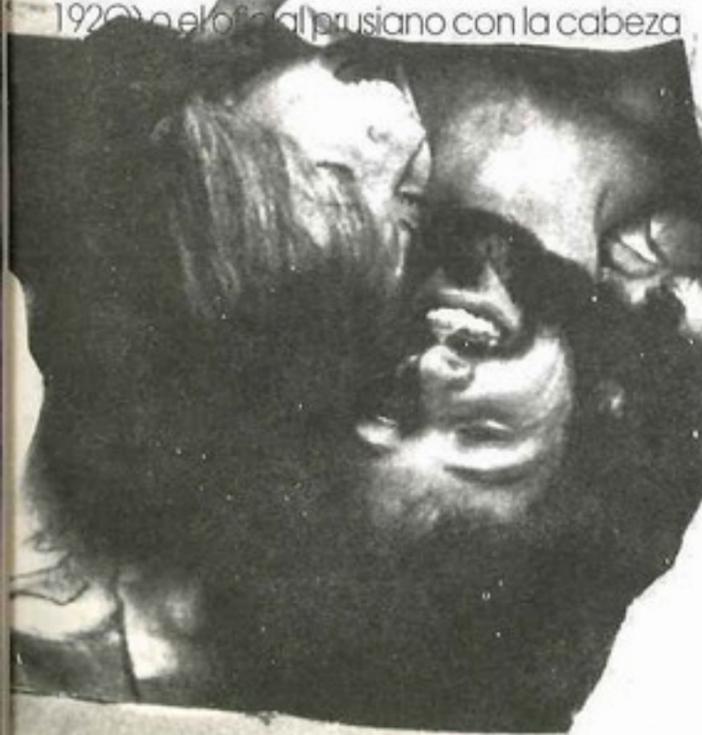
En cuanto al situacionismo, la relación es tan directa que llamarla subterránea es un abuso -pero a Marcus le fascina mostrarse como el primero en descubrir y explicar-. Malcolm MacLaren, ese empresario del arte pop que reunió a los Pistols y sobre el cual nadie parece tener nada bueno que decir, se movía en los círculos de King Mob, el ala británica del Situacionismo, que podía encontrarse en todas las escuelas de arte de Inglaterra en los 70s. Cuando MacLaren le dio a John Lydon el nombre artístico «Johnny Rotten», también le dio un ejemplar de *Leaving the 20th Century: The Incomplete Works of the Situationists* (1974), de John Gray, un integrante de King Mob. Incluso para una idea obligada a la incomodidad de tomar el subte como único medio de desplazamiento, la distancia del libro de Gray en 1974 a «Anarchy in the UK» en 1976 no es tan grande. El tema, por otra parte, no había sido escrito por la banda sino por Jamie Reid, socio de MacLaren, ex-Situacionista y diseñador del arte del libro de Gray -y del disco de los Pistols-. Reid es tal vez el responsable, en términos

de diseño, de casi todo lo que comercialmente se reconoce hoy como el *estilo punk internacional*. También el libro de Guy Debord, *The Society of Spectacle*, traducido en 1977, circuló ampliamente. El punk era una música derivada muy conscientemente de una teoría. Casi todos estos datos están dispersos en los libros de Marcus y formaron el medio del cual surgió el punk. También la violencia racial y la miseria económica de la vida británica en los 70s, pero a estas contingencias meramente históricas Marcus no les concede mucha atención. Sostener que el punk (o las tradiciones que confluían en él) estaban fuera de la historia porque no aparecían en la BBC o no gustaban a Margaret Thatcher es suscribir a la creencia políticamente conveniente pero simplista de que la cultura oficial es perfectamente hegemónica y perfectamente monolítica.

Pero Marcus quiere que el punk - quiebre anarquista de negación pura - no sea una idea de un tiempo y lugar determinados sino un impulso



universal y permanente, que recurre a través de la historia humana como los caballos en la calesita. Como los arquetipos de Jung, que Marcus invoca periódicamente, emerge a la consciencia para determinar el carácter de una época para eclipsarse luego por décadas o centurias. La historia personal que cuentan los libros de Marcus es la de su conversión religiosa, que tuvo lugar en el último concierto de los Pistols (San Francisco, Winterland, 1978), cuando tenía 32 años. De Dios a Johnny Rotten hay así mismo una decadencia que solo condona la



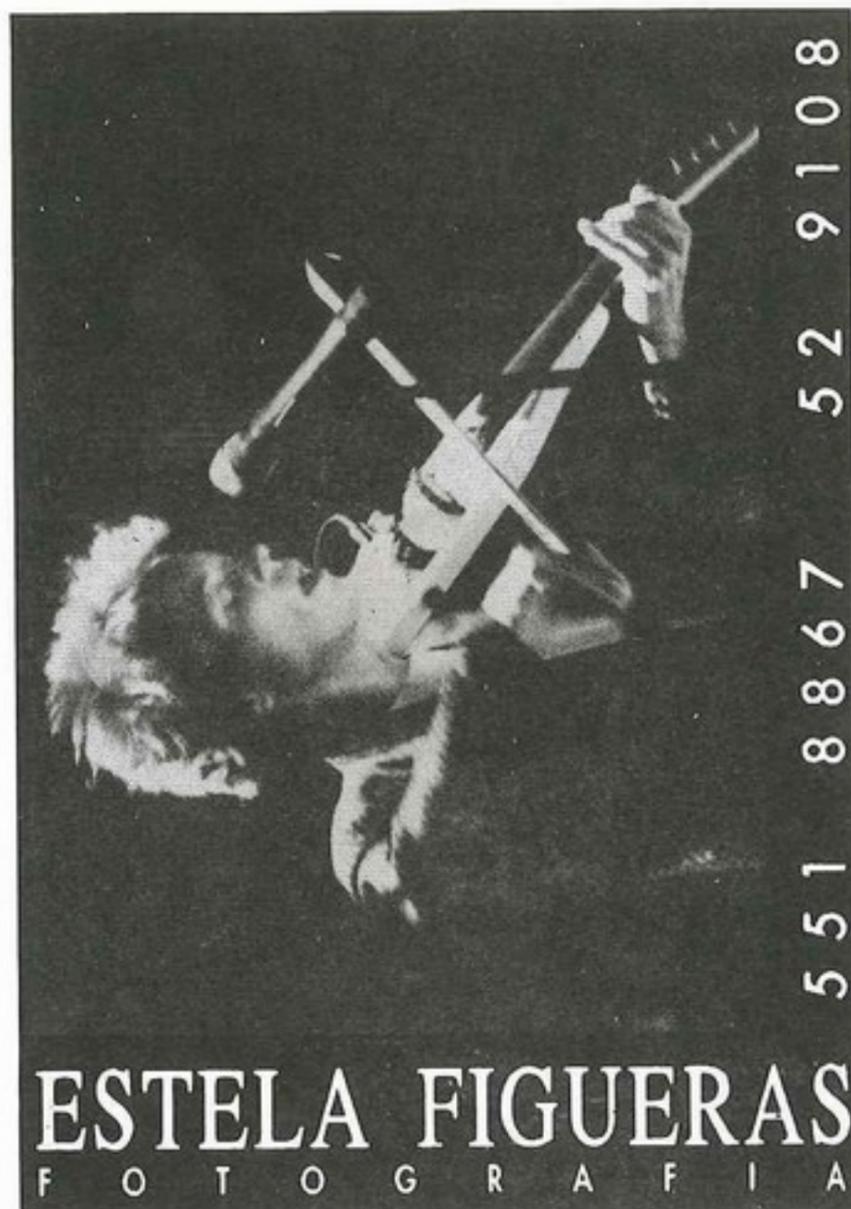
inexistencia del primer término y el placer que daría al segundo. En el concierto Marcus aprendió que «si a uno le pegan, tiene que devolver el golpe». Si Marcus tardó 32 años para aprenderlo -y necesitó para ello del auxilio punk y británico- es porque antes estaba en Berkeley estudiando Ciencias Políticas o escribiendo para revistas de arte. Si su biografía hubiera sido otra, si su perspectiva hubiera sido la del hombre en la calle, tal vez hubiera escrito un libro bien focalizado, para dirigir su rabia -y la nuestra-. Los policías nunca le pegaron (la cana, esa obsesión de los punks locales, no aparece en Marcus); tampoco sus compañeros le pegaron en el recreo. Aunque esto último tal vez lo hubiera merecido. Lo imaginamos levantando la mano para decir: «Nunca puedo escuchar a Elvis sin pensar en Herman Melville» (una de las oraciones que adornan *Mystery Train*, su libro de 1975). Hay que tener un corazón de piedra para leer a Marcus en voz alta sin reírse.

En los libros de Marcus hay constantes errores de hecho y una manifiesta incompreensión de los pasajes citados. En su tratamiento de las Slits -y en otras partes- se insiste en que el punk fue el primero y único en incorporar el ruido en el rock. Por cierto, la lista de quienes lo hicieron antes de que los Pistols fueran un destello en los ojos de McLaren incluye a los Beatles. Guitarristas como Lenny Mack y Link Wray habían descubierto en los 50s que el ruido era una extensión casi natural de la electrónica de la instrumentación: ellos querían más distorsión, más volumen, más feedback. Un dato como este es celosamente barrido debajo de la alfombra por Marcus -otra contribución a la historia secreta-. Pero no puede reprochársele a Marcus ninguna inconsistencia: todo cuanto resulta inadecuado es omitido. Así, por ejemplo, la representación perfecta de los 60s es la edulcorada *Sergeant Pepper's Band*; «A day in the life» o *Beggars Banquet* de los Stones no son representativos. No es posible entrar aquí en el detalle de su tratamiento de Marx (un filósofo que confunde con Hegel) o del surrealismo (acusado a la vez de católico y de carrerista).

A. G. y B.

RODOLFO
ALCHOURRON

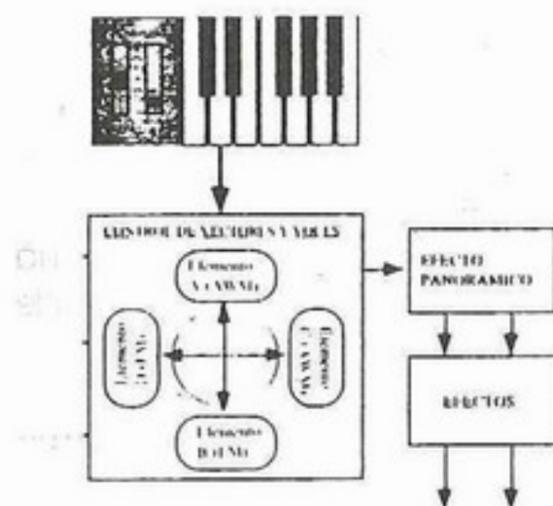
CURSOS DE
COMPOSICION Y ARREGLOS
 EN MUSICA POPULAR
 INFORMES Y ENTREVISTAS
 8 3 2 - 2 4 7 4



ESTELA FIGUERAS
 F O T O G R A F I A

PC : MIDI - SINTESIS SONORA

Manejo de Sequencers - Editores de Sonidos
 Edición de Partituras
 Sintetizadores Digitales y Analógicos
 (Aditivos - FM - Sustractivos)



Profesor : Ernesto Romeo (Klauss - Ache)



I.N.C.
 INSTITUTO NAZCA COMPUTACION

Av. Nazca 3124 - Capital. Tel.: 501 - 8407

GHAFRAN

The Empty Quarter Music

Concebido como un "paquete audio-visual" (así les gusta denominarse), este cd, como buena atracción multimedia para el comprador, se hace acompañar por un libro de 120 páginas, incluyendo extensos reportajes y fotografías de los intérpretes contenidos en el cd. Un logro que la revista inglesa *Music From The Empty Quarter* consigue a sólo dos años de su primer número.

La selección es muy consecuente con la línea presentada por la revista, una especie de continuidad del slogan que *Throbbing Gristle* inmortalizó: "música industrial para gente industrial". A esto hay que sumarle algunos grupos góticos que tan bien encajan en la cosmovisión fetichista del escucha de música industrial y sus derivaciones, ya que el eclecticismo actualizó el término "industrial" y con él se permitió abarcar no sólo la estrecha relación entre música y maquinaria, sino también procedimientos que, partiendo del rock, construyen nuevos réquiems para los días por venir.

Esto dejará de suceder cuando los conceptos de futurismo, post apocalipsis y urbes de ciencia ficción, alimentados por la literatura cyber punk, se proyecten como estereotipos, al igual que cantidad de idealizaciones musicalizadas por quienes dieran un fuerte respaldo a la escena electro-industrial: *Skinny Puppy*, *Clock DVA*, *Front Line Assembly*. Muchos de los que insisten en retomar sus pasos han acentuado el pulso bailable, banalizado los patrones, desvirtuado lo que se proponía como experimento. **New Mind**, incluido aquí, padece parasitismo de la eurobody music. **Attrition**, la paradoja del género duro, como unos *Front 242* con envolventes voces femeninas, aunque producido idóneamente. Más secuencias bailables y el intento de explotar un motivo único por parte de **Lagowski**. **Shock Corridor** son ese "chiche" que tiene el tecno-rave, con samples poco ingeniosos de guitarras trashers. Una amalgama del tipo **Terminal Power Company** produce escozor con sus fricciones de grunge, *Clock DVA*, y vocalización a la *Godflesh*; parte de la decadencia del rock alternativo desde que dejó de ser baluarte de lo incógnito.

Sin embargo, el autodidactismo bien entendido que siempre caracterizó a esta escena ha producido en un grupo como *Controlled Bleeding* la capacidad suficiente para cambiar de rumbo con brusquedad sin perder control de la situación. Paul Lemos, uno de los integrantes, relata que ellos fueron influidos "tanto por el "Kollaps" de Neubauten o los principios de Come Organization, como por la música de Varrese y George Crumb, aunque sin la semejanza de las formas académicas". "Pets For Meat", el tema incluido en el cd, corrobora lo dicho y sorprende nuevamente con esa incongruencia de música concreta,

cantos gregorianos y distorsión obscena a la usanza de *Butthole Surfers*. En el caso de **Main**, este tipo de principios funciona de manera diferente. Guitarras eléctricas trabajadas por procesamiento de cintas los han situado al frente renovador del experimentalismo inglés y al lado de innovadores de las seis cuerdas como Glenn Branca, Rhys Chatham, o *Sonic Youth*, e incluso ha permitido compartir escenarios junto a *Soviet France*. Un infinito mundo de abstracción, donde los cambios ocurren luego de largas insistencias sobre un motivo; con cada escucha se pueden descubrir nuevas dimensiones. Robert Hampson, líder y compositor de los temas, prefiere no utilizar samplers para tratar su guitarra por su particular "desprecio hacia la escena rave, a los disc jockeys haciendo discos con ellos, su utilización descerebrada".

Scorn, integrado por M.J. Harris, ex *Napalm Death* y N.J. Bullen, evolucionaron del grindcore practicado en el pasado a un sonido tecno-grunge cuyas sombras incluyen las primeras etapas de *Swans*, *PIL*, *Chrome*, y la utilización de samplers para disparar voces, monólogos o drones asimilados de la escena industrial. **Ordo Equitum Solis** y **Black Tape For A Blue Girl** aportan el lado gótico, con la infranqueable diferencia de pertenecer respectivamente, a las escuelas de Steven Stapleton y *This Mortal Coil*. En cuanto a **Chris & Cosey** no es nada que no hayan demostrado ya hace años, aunque conservan la piedra basal del "techno primitivo" como sucede con **Solar Enemy**, padres del radical dance cuando funcionaban bajo el apelativo de *Portion Control*.

Marcelo Aguirre

The Empty Quarter Music? PO Box 87. Ilford, Essex. IG1. 3HJ. UK. Fax: 44(0)81 518 3092

Spike Lee, John Singleton, Mario Van Peebles, Carl Franklin, Ernest Dickerson:

COSAS CONCRETAS

Podría verse como un paralelo inadecuado de la explosión del cine de negros de fines de los ochenta, por su sencillez en la misma circunstancia de temas que los obsesionan, y aun por la parsimonia de las escenas, los tiempos lentos de unas vidas que no conocen la ansiedad compulsiva de la producción capitalista: Charles Burnett ensaya una gramática de silencios, de estatismo visual -imágenes de estirpe independiente y francesa- con la medida de quien sólo observa el sentido religioso, católico, de una comunidad negra que habita las calles del ghetto de Los Angeles. La historia de *My Brother's Wedding* (1984) es tan irrisoria como trascendente quiere ser su sentido: bastan las primeras imágenes de un viejo cantando un *spiritual* y una voz en off que dice del igualitarismo religioso de todos los hombres. Burnett prefiere el blues sobre el rap y filma los tiempos improductivos de una familia cuya historia es la de la discordia generacional. Viejos creyentes, memoriosos de las tradiciones sureñas y de los versículos bíblicos y un hijo que no comparte ese modo de conjuro de las miserias cotidianas: elige, casi desapercibidamente, el funeral del amigo ex presidiario que coincide con la boda de su hermano abogado, en la iglesia. Boda y funeral reunidos en la visión católica de Burnett no eluden, sin embargo, los conflictos opacos de Pierce (Everett Silas) que se rebela contra la conformidad pacífica de sus parientes en la era Reagan/Bush.

A pesar de su pretensión religiosa, Burnett pone sin énfasis y en clave de blues la *situación* que reiteran sus «hermanos» cineastas. Ellos prefieren la estridencia, el ritmo vertiginoso de la



denuncia sin morosos esparcimientos en las formas. No tienen las disposiciones que posibilitan las renovaciones vanguardistas, sino la urgencia de los postergados que toman y usan las formas industriales, con la agresividad de manifestantes políticos. De ahí, los carteles y anuncios que enmarcan los informes verosimilistas de Van Peebles Jr. y de John Singleton: cine de ghetto cuyas ficciones no pretenden sino servirse del realismo de las estadísticas antes que de algún apriori «artístico». Hacen de la industria el arma que apunta hacia los blancos y hacia sus propias contradicciones y cuya cualidad local y racial quiere trasponer sus límites y universalizar sus reivindicaciones: como si toda la historia de los negros norteamericanos intentara tener lugar en las distintas manifestaciones de un cine, podría decirse, *in progress*: la coyuntura y el pasado histórico, o los doce años neoconservadores y la esclavitud van definiendo sus posibilidades.

De Morgan Freeman a Carl Franklin, el cine negro abarca del grito del neoesclavismo en el apartheid sudafricano a las implicancias del canto de un ave nocturna en Arkansas. *Bopha!* (1993, *Grito de libertad*) pone en situación otro conflicto generacional en la sintaxis previsible de la industria -Freeman es el criado de *Driving Miss Daisy* (1989, B. Beresford)-, acercándose, tal vez demasiado, al producto del Spielberg empresario cuando dirige su mirada hacia los negros (*El color púrpura*). En el aprendizaje hollywoodense, Freeman supo la fórmula eficiente del drama: la certidumbre de los bandos desparejos (militares norteamericanos que dirigen la represión y un grupo de estudiantes asociado al Congreso Nacional Sudafricano) y en el cruce de los fuegos el sargento antiterrorista apuntando a su hijo revolucionario. El sargento Micah Mangena (Danny Glover) se arrepiente cuando ya todo se sabe y sigue el destino de los conversos. Freeman desconoce lo que sabe Burnett de las producciones independientes y las políticas del lenguaje cinematográfico: dice a grandes voces lo que apenas sugiere Franklin. Sin embargo, coincide con *One False Move* (1991, Un

paso en falso) en el privilegio de la muerte infeliz de los sitiados que definen sus vidas en opciones que siempre resultan inferiores a sí mismos. Lo que se elige no alcanza a vindicarlos. Franklin, en todo su «clasicismo», se aleja de los herederos de Spike Lee precisamente porque no levanta los estandartes nacionalistas de la negritud y porque parece desentenderse del *blaxploitation film* (fines de los sesenta y comienzos de los setenta) que, en un modo, marca a los contemporáneos: no hace de los negros los habitantes de su historia; los que aparecen se ubican en posiciones sociales opuestas, enfrentadas, que podrían ocupar blancos; y el pivote de su *nouvelle* son los pasados sumergidos de Fantasia (Cynda Williams) y Dale Dixon (Bill Paxton) cuya radicalidad renace en el simétrico canto nocturnal del chotacabras. El racismo norteamericano puede entrecerse en ese pasado común -la «violación» de Fantasia-, en observaciones laterales, que tiene del Mulligan de *To kill a Mockingbird* (*Matar a un ruiseñor*) toda la evidencia de una verdad muy norteamericana.

BLACK MAN/NIGGER

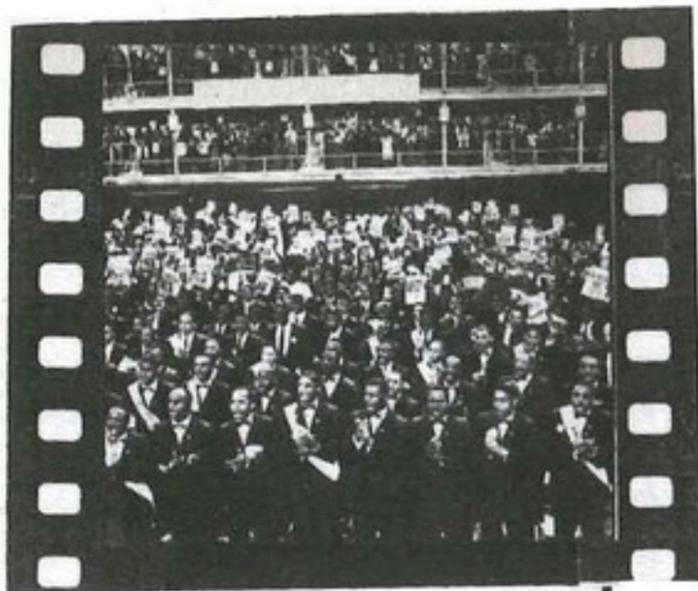
Bill Duke sabe inscripta esa evidencia en la voz *nigger*. Sus filmes persiguen las tribulaciones de la conciencia del *black man* integrado, en las variantes de una novela de aprendizaje de la inserción social. Más claro y menos elemental que en *A Rage in Harlem* (1991, *Furia en Harlem*), sus películas reiteran una estructura de escenas iniciales (el Mississippi de los '50, el día de acción de gracias en los '70 y el asesinato del adicto en el Cleveland de los mismos años) que van pautando respuestas sociales cuyo origen es el parentesco familiar. Duke hace de la traición la cifra de los integrados: policías «black» transitoriamente «niggers» en persecución de delincuentes (narcos, traficantes de armas, saqueadores de oro) cuya escena elemental es el interrogatorio que inaugura *Deep Cover* (1992, *Policía criminal*). Duke persistirá, desde 1986, en la línea ascendente de su

inicial y aún modesta *Johnie Mae Gibson: FBI (Seducción Fatal)* sin dudar del uso estatal de los adaptados y sus consecuencias en los *niggers*. Johnnie Gibson (Lynn Whitefield), adecuándose como mujer y como negra a las filas policiales y Russell Stevens (Larry Fishburne), en *Deep Cover* en los bordes de Cincinnati, viajan al lado ominoso de los otros, que en una instancia es el propio, y hacia el desembocaje en los finales del triunfo del *black man*. Como en el Jackson (Forrest Whitaker) religioso, virgen y taimado de *A Rage in Harlem*, hay en sus happy endings una reserva moral que confía en la regeneración de los negros en una sociedad adversa.

La adversidad coyuntural -Bush y la conexión narcos latinoamericanos, en DC- tiene la eficacia crítica de quienes son hábiles en la escritura de esas tramas (Chester Himes, Henry Bean y el Michael Tolkin de *The Player*) y en acordar filmarlas: sin embargo, el prisma que refleja las ideas de Duke permanece anclado en la historia verídica que lo sedujo en los ochenta. Por el contrario, Mario Van Peebles apunta a Reagan (*New Jack City*, 1991) tan literalmente como los balazos en el rostro de los afiches electorales republicanos al comienzo de la primer película de John Singleton. Peebles, como Spike Lee, hacen legítima la violencia que responde doblemente a una historia de opresiones y a un presente desfavorable. Nino (Wesley Snipes, a imagen y semejanza de Tony Montana en el «país de las oportunidades»), el capo mafia del crack, posee la certidumbre de su tiempo y de su raza y; además, en sus tiempos libres, organiza ollas populares en las calles del Harlem para los *homeless*. La exigencia de las contradicciones opone a un oficial negro en quien el objetivo de la caída de Nino es la venganza de la muerte de su madre. En el nombre del padre, Jesse Lee recorre el desierto de 1898 y el género, en un revisionismo cinéfilo y, luego, histórico respecto de los colonos negros en la prehistoria de Los Angeles y su utopía de comunidad libre («Freemanville»): la continuidad del abolido esclavismo

U determina aquí el fracaso y el réquiem compatible con la afirmación de la violencia. El western en *Posse* (1993) se adecúa, crepuscular, estilizado, exactamente subvertido por rasgos spaghetti, a Van Peebles bajo la piel de Jesse Lee y a la construcción de un imaginario negro que trasciende sus fronteras.

STAY BLACK



John Singleton y Ernest Dickerson siguen las huellas de *Do The Right Thing* (1989, *Haz lo correcto*) en la metonimia de la vida exclusiva de los barrios negros. Dickerson, desde la colaboración fotográfica en los filmes de Spike Lee, tiene toda la economía de las historias menores y los datos justos del informe situacional. Como Lee, conoce la densidad de las imágenes industriales: de un modo, la elección por la violencia inteligente que Lee pone en la foto de los líderes negros estrechándose las manos en una imposible y cotidiana convivencia y en quemar los cuadros de los íconos hollywoodenses, está en la decisión por la violencia contradictoria y descentrada del Bishop (T. Sakur) de *Juice* (1992, *Respirando violencia*) a partir, precisamente, de una mirada distraída, en la televisión, sobre las breves escenas finales de *White Heat*, con un James Cagney incendiario. Dickerson rapea la transformación del orden diario sin los registros risueños de Lee y con la misma amenaza instalada en los prójimos que Singleton denuncia en *Boyz'n the Hood* (1991, *Los muchachos de la calle*). El «Fight the power!» de Public Enemy que Rosie Pérez boxea en el marco del Lee del '89 no alcanza, según los discípulos, a distinguir los límites borrosos de la guerra civil en la que enemigos y víctimas son indiscernibles. De ahí, la estadística inicial y los carteles viales (*Stop, Wrong way, This way*) en Singleton y de allí, también, la hipótesis de la intemperie de los adolescentes sin padres adecuados. Nada es gratuito o inverosímil en los seguidores, en quienes la disyuntiva Luther King/Malcom X pierde los objetivos que Lee discierne en el punto exacto de la represión policial. Filman pesadillas

cotidianas; el odio preciso que la miseria social requiere, sin los excesos mercantiles de Duke, el apologista de la integración.

No es exclusiva la familia en la preocupación de Lee, el problema concreto de la supervivencia ni el asunto drogas: traza como los iniciadores, zonas amplias cuyos espacios secundarios continuarán otros. Lee se aleja progresivamente de las dicotomías para transitar, como un novelista, el terreno de la idiosincracia afroamericana: sólo puede hablar de la raza quien a ella pertenece, impugna la mirada blanca y conoce el poder político del medio. Scorsese es el único extranjero que ofrece el modelo a un cineasta que prefiere el fracaso de Charles Laughton, el realismo de un Héctor Babenco y la excepción de Melvin Van Peebles. Desde 1986, sus películas preanuncian sucesiva y accesoriamente la

culminación en la figura que ha decidido su ideología: *Malcolm X* (1992), una historia de contradicciones profanas, de Los Angeles a Johannesburg, cuya síntesis hace imposible el mito, la epopeya.

La crítica política lo mantiene en el doble andarivel de la ficción y la historia. Sus parábolas realistas se sostienen en una construcción simétrica, cerrada, donde instala la variación de la experiencia pedagógica y la crítica. Sus reporteros proliferan en preguntas que insisten en la política antes que en su status de cineasta consciente de sus medios y de su rol social. Suele derrumbarlos, sin jactarse de las dudas. Ellas están puestas en las contradicciones de sus filmes y en los roles que las encarnan y prefiere para sí: siempre iguales a sí mismos Mookie, Enano, Cyrus, Giant se desplazan en las clases sociales y los niveles culturales, en un ensayo de improbable ubicuidad: a lo Groucho Marx, con la espalda semicurvada, las manos balanceándose al avanzar veloz, los pasos amplios.

Lee enciende la chispa de la explosión del cine de negros con *She's gotta have it* (1986): a posteriori, irán corroborándose sus travellings idiosincráticos que sostienen personajes estáticos en un paisaje móvil; los contrapuntos vertiginosos en las réplicas plano/contraplano; la escritura sonora y el dato real de la opresión en los marcos de apertura. Marcas reiteradas de un cine de proyección inconclusa.

EMILIO BERNINI

Agradezco el material fotográfico a Emilio Patiño y Adrián Díaz

DISCOGRAFIA IMPRESCINDIBLE

Public Image, LTD.

Metal Box/Second Edition

1979, Virgin Records

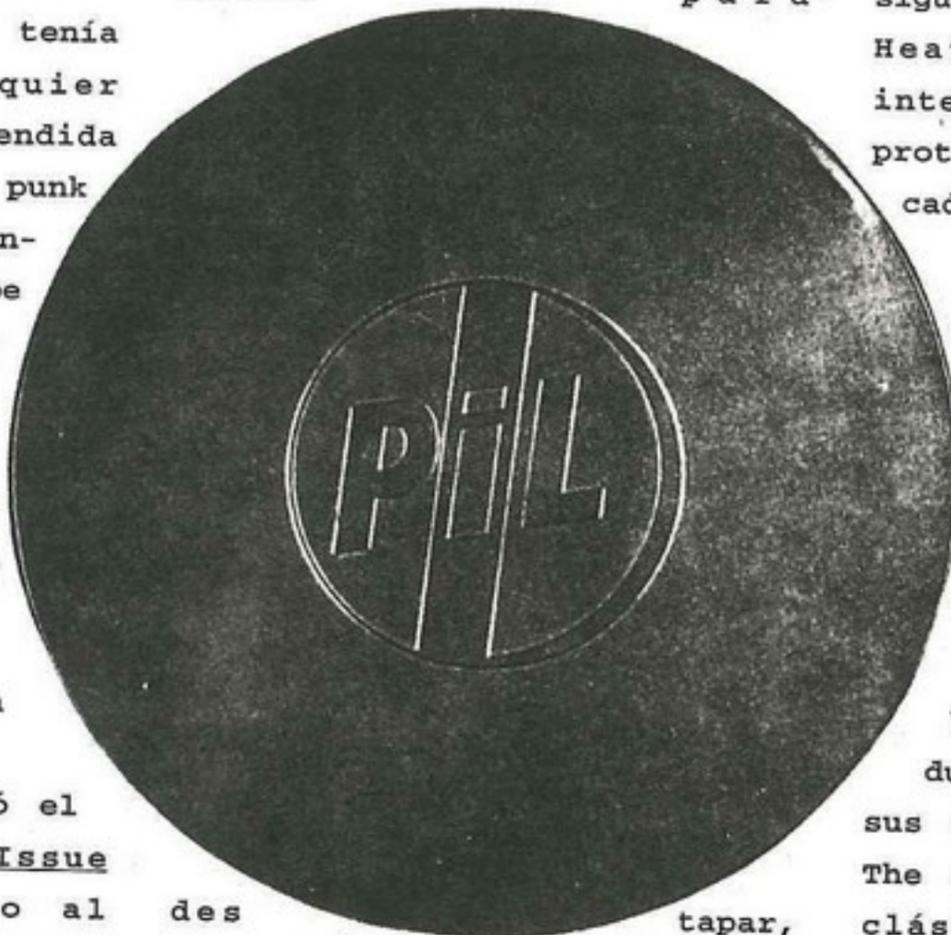
Fue después de la separación de Sex Pistols, principales instigadores de una revuelta juvenil en el Reino Unido a la que se atribuyeron cambios de rumbo en la historia rockera. El líder, Johnny Rotten, quedó como emblemático héroe sedicioso. El mercado ya tenía bajo control cualquier expresión rebelde desprendida por el fenómeno: el punk es dinero. Rotten, desconfiando de inmediato, percibe cómo los métodos empleados se vuelven en contra, y se aísla en busca de su alma vendida. Vuelve a ser John Lydon (nombre de nacimiento), y para mayo del '78 anuncia su nueva banda.

Public Image, Ltd. debutó el mismo año con First Issue exhibiendo el opuesto al rock'n'roll practicado entre los punks hijos ahora del establishment, al anterior pasado de Lydon: las teenage kicks. Asumieron una busca del espíritu movilizador que el rock reclama, exorcizado por la paranoia, la conspiración ("this is religion/the liar on the altar", en "Religion II"), ecos del Plastic Ono Band de Yoko Ono y portada con expresión psicótica de Lydon engominado. Integra su banda con un par de amigos que lo acompañan, exiliado del estrellato, en una guarida al 45 de Gunter Grove, justo

sobre la intersección con la New King's Road.

Metal Box demuestra una evolución: tres discos de doce pulgadas (grabados a 45 rpm, para un mayor impacto sonoro) envasados en una lata como la de un film, bajo edición limitada de 50.000 copias. Los P.I.L. querían desconcertar desde el envase, elegido entre sarcásticas ideas como las de imitar una lata de sardinas que no incluiría llave

para



des tapar, o una cubierta de papel de lijar "que arruinará todos tus discos cuando lo insertés en tu colección", según relataba Keith Levene, guitarrista del grupo.

Lydon y compañía son post-punks en la Inglaterra del '79. Son parte de un movimiento heterogéneo, determinante de nuevos roles para el músico rockero, como la incorporación de ruidos y disonancias, que Levene tiene a bien emitir desde su guitarra, a la manera libre del Trout Mask Replica de Cap-

tain Beefheart. Sin el entrenamiento académico o el tipo de relación que sostienen con el avant-garde los músicos de donde P.I.L. se inspira (Yoko Ono-John Cage; Can-Karlheinz Stockhausen) se permiten experimentar dentro de sus propios términos, con la inusitada eficacia que califica a los avant-rockers. El estudio es tomado por asalto y empleado como instrumento, siguiendo los pasos de Neu! o This Heat, con el pitch de intensidades que desvían el protagonismo en la mezcla de cada instrumento, de la voz, de la forma. Las estructuras parecen armadas a partir de errores corregidos y vueltos a ejecutar, hasta que la idea inicial se estira y desfigura.

Sin duda, la más perdurable impresión se debe al "enorme" bajo de Jah Wobble, obsesionado con el dub del reggae, tanto como sus coetáneos The Pop Group o The Slits, aunque aislado del clásico apoyo de los demás instrumentos que crearían la cadencia tímbrica del reggae. Wobble emite un potente zumbido, como un fretless que potencia sus graves al máximo y transmite esa sensación de inmensidad que tanto aprovecharon posteriores músicas bailables, desde el rave al ambient house e incluso algunos discos de hip-hop. Metal Box las ha generado a partir de la fragmentación de disco music, de donde acentúa el lado rítmicamente repetitivo, transmisor de movimiento físico. El conceptualismo del disco

complementará temas instrumentales de sonidos electrónicos formando colchones ("Radio 4") o disco music elegante ("Graveyard"), y temas donde la voz nasal, congestionada de Lydon increpa al oyente. Politizado más sería e infaliblemente que en sus anteriores arengas anarquistas dirigidas al enardecido adolescente consumidor, parte de claras alusiones al mayo francés en "Albatross" ("still the spirit of sixty eight/I ran away"), pasa por denuncias contra Malcom McLaren en "Memories", y concluye en utopías sobre "amables constituciones de leyes bien intencionadas" en "No birds". "Socialist", instrumental, enfatiza desde el título el carácter político del disco. Hoy día, el underground inglés puso de moda Metal Box. El zumbido de Wobble y demás semillas del descontento fueron cosechadas desde variadas ópticas experimentales, incluyendo a los cooperativistas grind-jazzers de Ice, Scorn y Pain Killer; la escudería del sello Too Pure (Pram, Moonshake, Stereolab); o la puesta al día del space rock que, desde hace varios años, no practican los Ozric Tentacles. Luego de Flowers Of Romance, sucesor de Metal Box, Lydon, líder indiscutible, vió con asombro cómo descendía su cuenta bancaria y convirtió a P.I.L. en un proyecto más rentable, dando las espaldas a este "rincón de Londres que los turistas nunca vieron".

Marcelo Aguirre

S U S C R I P C I O N E S | ESCULPIENDO MILAGROS

Por 6 números us\$ 30. (Seis por el valor de 5).

+ Costo de envío (Tarifa Correo Argentino):

Países Limítrofes us\$ 36
 América y EEUU us\$ 54
 Europa us\$ 60
 Resto del Mundo us\$ 72

Solicito suscripción del número _____ al número _____.

Nombre y apellido: _____

Calle: _____

País: _____

Número: _____

Ciudad: _____

C.P.: _____

Teléfono: _____

Banco: _____

FORMA DE PAGO

Cheque, (A nombre de Estela Klett/Enrique Bianchi) Número: _____

Depósito, (en Cta. Corriente N 71 1 332 838 Banco Holandés), número: _____

Giro Postal (A nombre de N. Cambiasso, DNI 17.749.545) Número: _____

Efectivo.

Remitir Talón o fotocopia del mismo + cheque, Giro postal, Talón de depósito, o efectivo a Perón 4227 13F (1199) Bs As. Argentina

MOONSHAKE, *The Sound Your Eyes Can Follow (Too Pure)*

Moonshake es una banda urbana, cacofónica y monótona de la última generación de grupos ingleses inteligentes.

El proyecto de Callahan podría ser el de poner orden en el caos sonoro de una ciudad. Sus canciones parecen incluir más que instrumentos, bocinas de coches y ruido de superficie. Miles de audífonos pequeños trabajando de extras para el disco de un Callahan paisajista y medio neurótico.

Después, una vez que las bocinas (samplers y vientos) fueron grabadas, se trata de tejer una melodía que dé algún sentido a esos ruidos dispares. Algo que marque una unidad temática, agrupe las notas en frases, y que haga parecer al caos un intento deliberado. El rock imita al arte y cuando la estructura es compleja, el tema es simple, muy simple, monotonal diría. La cuestión se dirime en términos extremadamente sencillos, y es que son muy pocas las cosas en común entre elementos muy dispares.

El oyente desprevenido creerá que todo fue hecho a partir de una melodía muy simple a la que se sumó una sección de vientos y de cuerdas -sampleadas o no, poco importa-, y que, de repente, ocurrió algo. Una liebre pasó por la partitura y convirtió la línea melódica en un electrocardiograma. El copista era disléxico, el autor esquizofrénico, el intérprete genial. Aplausos.

Pero en todo esto hay una estafa escandalosa. Un engaño que sólo permite nuestro oído citadino y desmemoriado. Es el de hacernos creer que seis... siete... ocho notas cualquiera que se repiten indefinidamente conforman una melodía.

Entonces miramos el disco de reojo, con la arrogancia de creernos mejores oyentes que los Moonshake músicos. Pero ahí está Callahan, otra vez, con una sonrisa de oreja a oreja. Se ríe de nosotros que creemos que toda melodía bizarra es ejecutada por bocinas de coches en un embotellamiento. ¿Eso era el caos?

Uno se puede reír del proyecto de los Moonshake, pero ¿quién asegura que ellos no se están riendo del nuestro?

En *The Sound Your Eyes Can Follow*, nos juran, no hay una sola guitarra. La línea de bajo se repite y se repite en connivencia con una batería que parece tener hipo. Después están las voces, la percusión, algún moog y sampleos. Eso es todo.

A pesar del cambio con respecto a los registros previos de la banda, la identidad se mantiene incólume. Pero la personalidad es una exageración injustificable, vanidad obtusa, que no tiene nada que ver con el estilo. El individuo es triste, hélas, y el estilo no puede ser una sucesión de errores ni, mucho menos, una sucesión de aciertos.

Tal vez los mejores temas del disco sean «Just a Working Girl» y «Shadows of Tall Buildings». En este último, la línea de voz tiene alguna deuda con «Riverbank» (de John Cale), mientras las trompetas le deben todo a la manada de elefantes furiosos del principio de Daktari. «Just a Working Girl» es una incursión en la Corte de los Milagros o la enumeración caprichosa de los amigos de una quinceañera virgen. La quinceañera virgen es P.J. Harvey, que canta por encima del trabalenguas instrumental. Como siempre, su trabajo es perfecto.

En «The Grind», un tema tan jazeado como culebreante están los versos que resumen lo que ocurre cada vez que uno pone un disco de Moonshake: 'the inevitable slaps your face, and you don't know if it's saying «I told you so», or if it's saying that you're a fool for expecting something different'.

«Into Deep Neutral» es algo más parecido a un himno y es otra de las perlas del disco, con una sección de vientos impecable. Por una vez, la base de bajo y batería se acerca a algo convencional. La corfina de sampleados pone la pimienta.

«Your Last Friend in Town» (con coros de P.J. Harvey también), «Joker John» y «Right to Fly» son inspirados retratos de la vida de ciudad, todos ellos contruados sobre un bajo macizo que tiene mucho que ver con el sonido de los anteriores trabajos de la banda.

«Ghosts of Good Intention», con el eterno sampleo de acoples, delata una estafa flagrante -un juramento a punto de romperse- en medio de un disco intencionado y bueno.

Los temas más -uno olvidable, del otro me olvidé- completan la lista de diez.

FEDERICO FIALAYRE

THE FALL, *Middle Class Revolt.*

Una idea muy clara acerca del rock y un fin de siglo más que indulgente para con la marginalidad en Inglaterra, le permitieron a Mark Smith andar por el mundo sin imaginación y gobernarlo. El líder de The Fall contó con una ventaja calendaria: cuando llegó al trono, esto fue quince años atrás, la imaginación había rato que había abandonado el poder. Y mejor aún: el mundo, que Mark Smith llama rock, se había vuelto más idealista que nunca. Smith, entonces, pudo erigirse como el monarca naturalista del rock británico.

La distancia entre la música de The Fall y los hechos era mínima, o se pretendía que lo fuera. Y si se procuraba reducir espacio, imagínense lo que ocurría con los tiempos. Así desfilaron veintidós discos (uno más, uno menos) en una década y media. La máquina tenía que ser regularmente puesta a punto, y no era cuestión de andar cuidando demasiado las formas.

De ese continuo que es la carrera de The Fall emerge la figura de su capitán, de su dios, y de su vocación unívoca: M. Smith, el rey en persona.

Monarquía, monogamia, monoteísmo, monosilabismo, son los cimientos sobre los que The Fall construye su catedral agnóstica. Un solo prefijo para todo. Sin embargo estos conceptos parecen estar del lado opuesto a los que Smith profesa. Y no iba a ser de otro modo: el poder no puede existir sin un mínimo sustento amoral.

El único problema es que el monarca resultó un tanto anárquico, comentan. Resolvió hacer justicia con sus propias manos. Eso es todo. Pero un ajuste de cuentas es una traición que se paga con otra traición. El tiempo, una vez más, nos juega una mala pasada: pasa. Los discos de The Fall se confunden en ese continuo (¿cómo decirlo?...) monótono.

Middle Class Revolt se inscribe en la historia de la banda con el sello anodino de un vigésimo segundo aniversario en un matrimonio (inglés, por si fuera poco). Ahí está el título brillante, las letras lascerantes, la voz de Mark Smith (que prefiere los recitativos a las árias), el sonido opaco. El desgano es una de las pocas formas de histeria capaces de sobrevivir a la falta de elegancia.

Mientras tanto, la ironía de la prosa (cortada) de Mark Smith se ríe de los libros. No castra: decapita. Mark Smith odia a sus enemigos y sabe perfectamente quiénes son sus contemporáneos. Sabe que para ellos el rock se convirtió en un fenómeno de aciertos y de buen gusto. ¡De buen gusto! ¡Por dios!

Que parodien los otros. El rey se muere de odio, el rey se muere los codos. Cuando Smith habla de la *revuelta de la clase mediana* se refiere a otra cosa que a la visión enana que tenemos (desde el rock-modelo-noventa-y-cuatro) de una revolución y de la de los sesenta en particular. Un enano de proporciones aún menores que lo usual. La pavada es atroz, el recorte infame. El desprecio que siente Mark Smith por la escena pop de Inglaterra (la escena del instante), es infinito; la abdicación, forzosa. Para las metáforas, Lear fue un rey marino, Smith lo fue de la isla.

No comentaré el disco tema por tema como debería hacer. Diré, para sacarme el gusto, que hay momentos de muy buena música en *Behind the Counter* y en *City Dweller*, en *Hey! Student* y en *The \$500 bottle of wine*; de excelente pasarela la canción que da nombre al disco. Agregaré que el tema *Shut up* es un capricho tonto. Odio a Mark Smith por esas cosas.

FEDERICO FIALAYRE

NICK DRAKE

Way To Blue , Island

Los clichés de una era se instalaron en el corazón de los cantantes folk americanos, precursores ignorados algunos, para inaugurar una república resignada a las minorías. Con el tiempo, las viejas manos de acústicos británicos, como Bert Jansch o Wizz Jones, tejieron el drama alrededor de Europa desnudando los caminos con una inadaptación a la ética fiel del folk. La posterior generación de compositores/cantantes (songwriters) -Al Stewart, John Martyn, Marc Brierley- estaba aún menos conectada a la tradición y era más introspectiva e impresionista. En 1968 arribó de la nada Nick Drake. Sus perfectas melodías y su ingenua conmoción lo establecieron inmediatamente como el inocente espectador que ajustó los contenidos de ambas visiones pastorales.

El cuerpo de Drake sobrevivió la muerte, no porque integrara la canonizada tribu hippie ni por el lugar incómodo de parecerse a otro notable (Donovan), sino por algo fantásticamente opaco y narcótico acerca de su voz esquimal, confidente, seductora, que revelaba los rasgos de su atormentada y frágil presencia. El no fue parte de su tiempo, y su música, peculiarmente inglesa, es un genuino híbrido de folk-jazz que únicamente es comparable -por extraordinaria- a Van Morrison o Tim Buckley. En Drake, las alegorías de lo musical no discriminan entre ficción y realidad: las cosas son inspiradamente borrosas porque sus canciones y sus arreglos crearon un *mood*, una continua corriente de contemplación. Aunque siempre permanezcamos cerca en la esperanza de atrapar la sentencia completa, no alcanzaremos nunca a capturar del todo las leyes inhumanas de su sufrimiento. El tono de cantante íntimo es un raro ejemplo que sólo podemos considerar personalmente. A través de los años, Drake todavía susurra en tus oídos como un confidente, como una voz interior de la conciencia. Naturalmente, el poder y la sugestión de las composiciones crece en intensidad por su trágica desaparición. Es fácil y casi simplista marcarlo con el lento descenso a las frías depresiones como un artista torturado. Tomar sus 3 lp's a modo de testamento de la experiencia y someterlos a las leyes de los amantes de angustias juveniles (encarnadas tanto en Ian Curtis o en Rimbaud) es irresponsable e injusto. Su música es mucho más que eso. Es cierto que la muerte estaba presente en sus temas, más como una clase de agonía que como un cierre de posibilidades, pero cierto es también que su material nos ofrece el sarcasmo y la paranoia de "Things Behind The Sun", el ingenio y la auto-parodia de "Poor Boy", el maravilloso esplendor de "Nothorn Sky", la frialdad esquelética de "Black Eyed Dog" o la brillantez generosa de "One Of These Things First". Esta compilación recorre los álbumes y el material publicado con posterioridad, rehusándose a ordenarse cronológicamente.

Joe Boyd dice que hay peregrinaciones a su tumba. Nick Drake no está vivo, pero la vida de sus canciones sugiere que es tan verdadera como la de su héroe. Constantemente descubierto por nuevos fans, su música nos toca con un cálido y tangible aliento de consuelo.

Daniel H. Renne

EL KABURE RECORDS

Import & Distribution

From Europe

NEW WAVE - INDIE GUITAR - PSYCHEDELIA
UNDERGROUND - INDUSTRIAL - PROGRESIVO
ELECTRODANCE - TECHNO INDUSTRIAL
MINIMAL MUSIC - DEATH METAL EUROPEO
NOISE EXPERIMENTAL - DARK - GOTIC
ELECTRONICA ALEMANA
PROGRESIVA ITALIANA
ROCK FRANCES ALTERNATIVO

NEW RELEASES / SINGLES

VASTO CATALOGO 4AD - CREATION - MUTE
SOME BIZARRE - GREY AREA - CRAMMED
KK RECORDS - ROUGHTRADE - TOO PURE
MYSTIC STONE RECORDS - DOVETIAL
VOLUME - SKY RECORDS - VOICE OF WONDER
MINUS HABENS - NUCLEAR BLAST
MUSICA MAXIMA MAGNETICA
FONIT CETRA y tantos otros sellos underground.

VENTA PORMAYOR Y MENOR

T.E. (023) 720841 - FAX (023) 749009
MAR DEL PLATA - ARGENTINA

Carlos Alonso,

Uno x uno 1986-1993

A través de ediciones efímeras, «La sonrisa de luz» C. Alonso pone a disposición una atractiva caja con cinco cassettes agrupando sus obras: desde sus comienzos en catálogo incierto con «El infinito cercano» (1986) hasta la recopilación «Efímero 1986-1993» (1994) pasando por «Sangre y data» (1987/88), «Alga rara» (1989), «39 vidas, 39 muertes» (1990) y «Disccion» (1991). Para «uno x uno», Carlos Alonso mantuvo a su alrededor un cambianate círculo de músicos igualmente predispuestos a explotar tanto el formato de canción como las posibilidades tecnológicas.

Con un cuidado especial en la conjunción instrumental y la calidad de grabación, un desarrollo tímbrico destila de sus ritmos obsesivos y pasajes hipnóticos, logrando en cada edición pasajes sobresalientes.

En su etapa de «Alga rara» (junto a Gustavo Gatti) y «39 vidas, 39 muertes» (como solista) su producción esboza un atendible giro evolutivo, se profundiza una actitud más impresionista. Pero si con «Disccion» (coproducido con el Goethe Institut) se pierde esa franja de riesgo, con «Efímero 1986-1993» resurgen la atención y el encanto de algunas piezas sutiles.

Más allá de compartir (o no) la propuesta de «Uno x uno», es importante destacar la trayectoria de un proyecto, durante casi diez años, dentro de un panorama y bajo una atmósfera de apatía y total vacuidad. El criterio y la autonomía mantienen intacta una identidad propia. Elementos que en la inercia reinante tendrían que destacarse para evitar los cinismos.

Juan José Betbeder

FRANK BLACK TEENAGER OF THE YEAR, 4AD

Cuando allá por febrero me enteré de que Frank Black estaba trabajando otra vez junto al tecladista Eric Drew Feldman (ex miembro de la Magic Band de Captain Beefheart) para su segundo álbum, esperé el disco con mucha ansiedad. Recordaba el debut solista del ex Pixie; quería saber cuál canción iba a sonar en mi cabeza, esta vez, hasta su próximo registro.

Después de escuchar **Teenager of the year** quedan más interrogantes que respuestas. Asombra que el ex duendecillo del pop también haya caído en la trampa de la longitud del formato compact disc: en sus obras anteriores se había encargado de hacer productos de una duración perfecta de la mano del astuto ordenamiento de las canciones. ¿Por qué obstinarse en publicar un CD de veintidos temas cuando podía haberse seleccionado los doce o trece más representativos? Quizás en aquel caso la placa nos sonaría tan pretenciosa; quizás hubiera tenido ese punch característico que le sabe imprimir el gordito.

Teenager nos muestra a un Frank Black que trata por todos los medios de deshacerse de la imagen de Black Francis líder de los Pixies. Cuando lo consigue, nos regala un pulido diamante pop llamado «Headache», que sonará en nuestras cabezas de la misma manera que la versión de «Hang on to your ego» de los Beach Boys del año pasado, o que «Véburia» o «Monkey goes to heaven» en su momento. Cuando no, habrá que estar preparado para soportar canciones aburridísimas como el reggae new wave de «Fiddle riddle» o la balada «The vanishing spies». Después están los inevitables flirteos Pixies como «Calistan», donde vuelve a mirar a los Estados Unidos desde la perspectiva del latino («...used to be Juan Wayne») o el idiota pero encantador «Olé Mulholland». Mención aparte para los apartes de su anterior coequiper Joey Santiago en «Sir Rockaby» y en el hardcore de «Bad, wicked world», que nos hace olvidar la irreparable ausencia de los coros de Kim Deal. El resto transcurre sin los sobresaltos esperados, pudiéndose mencionar como al pasar la apertura punkie de «Whatever happened to Pong?» (canción dedicada a su flipper favorito) o la explícita «Space is gonna do me good». Para ser benévolo, podemos considerar a **Teenager** como un disco de transición - como lo fue **Bossanova** -, pero le falta la chispa a la que Frank nos tiene acostumbrados. Solo nos queda esperar a que reduzca sus pretensiones en su próxima entrega, a que - sin probarse otra vez el traje de duende - vuelva a sonar tan compacto como en su disco debut.

Pablo Strozza

THE ORB, Pomme Fritz, Island

Nueva placa de The Orb en estudio, después de su maratónica compilación en vivo **Orblive 93**, que incluía reversiones de sus shows europeos con infinidad de Djs invitados. Una suerte de "Yesshows" del ambient.

Pomme Fritz supone varios cambios para el grupo de Alex Patterson y Trash: existe una preponderancia de sampleos de voces por sobre el beat y las texturas, siendo el primero un elemento que casi ha quedado en el olvido. El álbum se presenta como una especie de "Música ambient para cocinar", con matices que difieren de discos anteriores, ya que no se ven esas obsesiones por el espacio anteriormente visitadas en sus clásicos **Adventures Beyond The Ultraworld** y **U.F.Orb**.

Pero, pese a mostrarse más terrenos, The Orb sigue cayendo en los mismos clichés. Sus "revolucionarias" texturas de teclados siguen siendo deudoras de la tradición de los '70, aunque en esta oportunidad pasen de Tangerine Dream a Jean Michel Jarre. Sus ditorsionados sampleos vocales terminan por agotar al oyente por más que sean utilizados como música funcional. La actitud mostrada por el grupo sigue siendo demasiado pretenciosa como para ser calificada de experimental, ya que no se observa una búsqueda que vaya más allá de lo ya inventado, como sí lo hace Richard James (Aphex Twin, Polygon Window, y un largo etcétera) al intervenir quirúrgicamente a sus sintetizadores y samplers para lograr nuevos efectos tímbricos.

Quizás ya sea tiempo de analizar el ambient obviando la hasta hace poco ineludible presencia de The Orb. O quizás en su trabajo con Robert Fripp (FFWD) logren recomponer su imagen, y, por qué no, sus logros. Lo cierto es que con **Pomme Fritz**, The Orb dió un paso en falso, que sirve como toque de alerta para que no se situen en el mismo lugar de esos dinosaurios que dicen detestar.

Pablo Strozza

COUNTING CROWS August & Everything After Geffen Records
CRASH TEST DUMMIES God Shuffled His Feet Arista Records
GIN BLOSSOMS New Miserable Experience A & M Records

Primero, el rock independiente escaló charts (y se volvió dependiente) mediante el grunge. Y ahora, le llegó la hora al country-rock; una vertiente que, si bien más digerible, había desarrollado un refinamiento considerable a través de ciertos grupos que ya se han convertido en clásicos. Citemos, al pasar, esa herbácea genealogía que comenzó en The Byrds, continuó con REM, y acabó con Thin White Rope, Giant Sand y American Music Club, los tres grandes de finales de los 80's. Ya a partir de aquí, los diáfanos cielos rurales comienzan a oscurecerse. Digamos, para empezar, que si subir a caballo de los AMC ha resultado tarea difícil para los Red House Painters, esa pretendida emulación ya convierte a los Counting Crows en un producto bastardo. Aquella distintiva morosidad, de tan exagerada, se ha convertido en algo abúllico e insoportable; un sub-producto new age carente de la espontánea emoción de sus predecesores. Que no extrañe, pues, su masiva introducción en el mercado.

A esto último suenan los Counting Crows: un cantante que trata de llenar la total carencia inspirativa exagerando el tono dramático de su voz, instrumentos que no quieren despertar del letargo, remanidas letras sobre ausencias, y la colaboración de algún viejo zorro (T. Bone Burnett, Don Dixon) que ya nada puede aportar. Añadan pulcritud, prolijidad y (irreparable error) obtendrán una aséptica ruta carente de baches. Dios sabe porque ni el country ni el rock nacieron así, y porque a los CC se les hizo tan fácil alcanzar el extremo de la empinada carretera.

De Los Angeles, California, son los Counting Crows; canadienses de Toronto, son los Crash Test Dummies.

En **God Shuffled His Feet** también se destacan algunas ayudas importantes (tal vez más prominentes que las anteriores: Jerry Harrison en la co-producción; la guitarra de Adrian Belew en la canción que da título al disco). También aparecen los síntomas de sanguijuela empachada.

Los oportunos, sin embargo, son algo que los CTD saben matizar con un poco de buen humor; y tanto esto como su perenne actitud de músicos de café provocan simpatías que no pueden pasar de largo. Son créditos que sobresalen por momentos ("When I Go With Artists", el hit "Mmm..."); pero el disco, en su totalidad, da la impresión de ser una obra que no les pertenece, sobre todo por la inoportuna sobreabundancia en arreglos que acaban restándole naturalidad a la carismática voz de Brad Roberts (tal vez, el punto más fuerte de la banda). Después de escucharlo un par de veces, uno se queda con la impresión de ser el resultado de una noche en que un grupo de ejecutivos se presentó en el bar donde Brad y sus amigos estaban jugando al billar por una vuelta de cerveza.

Todas esas presunciones parecen poco aplicables para el caso de Gin Blossoms, cuyo **New Miserable Experience** no logra escapar al embrujo de los míticos estudios Ardent, donde fue grabado bajo la experta mirada de Bill Graham.

Los GB son portadores de un beat rural que hace retroceder la memoria (Big Star, REM, Flamin Groovies), y comparten esta travesía junto a los Toad The Wet Sprocket; compañeros de ruta más sencillos y predecibles, que recuerdan mejor a gente como The Smithreens.

Sería quizás demasiado apresurado coronar a los Gin Blossoms ante el trono vacante del ex-Byrd Gene Clark. Sin embargo, es bien cierto que desde hace varios años (Murmur, tal vez?) no aparecía un disco que recogiera aquella línea malancólica del pop-folk con tanta fidelidad e impacto. Se nota que los GB conocen el pasado del rock americano. En base a esto, son un grupo fiel a su género; y en base a eso no fallan. Gin Blossoms enfrenta una vuelta a las raíces con una arrolladora personalidad: imagínense la contundencia de Dinosaur Jr. sumada a las armonías vocales de los Byrds; atronadoras guitarras que buscan el suicidio grunge para cimentar el contraste de acabadas melodías. En las letras, los tópicos son recurrentes en torno a normales perturbaciones, como el temor ante la inminente adultez ("29"), el deseo de emborracharse para renovar las expectativas ("Lost Horizons") o la persistencia de un amor escabroso y escurridizo ("Hold Me Down"). Canta Robin Wilson, que nada sabe de dramatismos exagerados; se destacan las guitarras de Doug Hopkins y Jesse Valenzuela, aportando limpieza a un ámbito donde ya a nadie parece importar las sutilezas. Valdría la pena aislar a Gin Blossoms de esta nueva y miserable experiencia del rock americano. Sus canciones no huelen a la improvisación de los urgentes mercaderes del revival; y rescatan, con honor, la memoria del olvidado Gene Clark. Un detalle nada desdeñable, en duros tiempos donde hasta Charly Garcia se siente autorizado para profanar "I'll Fell A Whole Better".

Jorge Luis Fernández

DAVID BORDEN "Places, Times & People" (Cuneiform Rune 58) [CD]
 Durante más de dos décadas, David Borden se ha mantenido a la vanguardia de la música electrónica y el minimalismo. Este CD presenta diez trabajos más cortos y compactos.

PIERO MILESI "Modi" (Cuneiform Rune 63) [CD]
 Milesi es un compositor italiano con dos CDs previamente editados por Cuneiform. "Modi" rescata su primer lp hasta ahora fuera de catálogo, escrito para pequeña orquesta. Exquisitamente ejecutado y melódico.

PHILARMONIE "Nord" (Cuneiform Rune 64) [CD]
 CMJ describió a la música de Philarmonte como "puro fervor creativo". En su segunda edición norteamericana, este imaginativo trío de guitarras agrega un baterista, lo cual amplía aún más su espectro de tonalidades sonoras.

U TOTEM "Strange Attractors" (Cuneiform Rune 66) [CD]
 La segunda edición de la aclamada unión de SUUs y The Motor Totemist Guild. "...like Janacek's Glagolitic Mass performed by Blue Cheer... these guys put the pneu in New Music". L.A. Weekly

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

Escribanos para recibir información acerca de nuestro servicio de mail order.
 Disquerías: contáctenos por precios mayoristas.

TONY CONRAD (with Faust) *Outside The Dream*
Syndicate Table of the Elements

Existe una dudosa terminología a la que se recurre con muy poca propiedad al momento de hablar sobre música. Una de esas desafortunadas opiniones habla de "rock minimalista" para definir o describir de manera descontextualizada expresiones musicales que poco tienen en común con dicha tendencia compositiva. No obstante, tratando de mantener la cautela al ensayar un análisis, puede verse que ciertas formas o cultores del minimalismo han tenido contacto con el mundo rockero. Al menos, con aquellos dispuestos a experimentar sin perder cierta cuota de criterio. Tony Conrad no es un compositor muy difundido, pero ha estado involucrado con algunas de las experiencias más originales de la música de los últimos treinta años. Expresiones que, aunque ingratas, tienen el sello de la creatividad incuestionable.

El contacto con La Monte Young (ver *Esculpiendo n.5*) lo acercó a la estética de la "experiencia sonora prolongada", la afinación como función del tiempo y algunos principios enraizados en la música hindú. Los primeros sesentas, la "dream music" de Young y sus posteriores performances como el **Theater of Eternal Music**... ideas que fueron caldo de cultivo para lo que luego fue el proyecto Primitives-Velvet Underground, donde Conrad interactuaba con personajes como Angus MacLise y John Cale tras la idea de una música hipnótica a la vez que vital.

Luego de un tiempo VU abandonó esta vertiente y tomó el camino conocido por todos, pero Conrad insistió en orientar su música hacia un criterio de estricta afinación, lo que junto al carácter antedicho, impactó en la misma idea de consonancia. Los cálculos numéricos para lograr la afinación y la idea de rítmica estática en un marco austero y crudo encontraron en el grupo Faust (pionero del avant-rock) el ensamble apropiado para la interpretación.

Largamente agotado, se reeditó **Outside The Dream Syndicate**, original de 1972. Aquí, un grupo de rock se constituye en vehículo para expresar una idea compositiva: la idea de que en la monotonía se encuentra la variación ante algo que parece simple o incluso pobre, se oculta un principio capaz de interesantes resultados. El aspecto de cosa inamovible es en realidad variado en virtud del mínimo desajuste en la interpretación, algo inevitable considerando la longitud de la obra y lo repetitivo de la rítmica. En la composición hay tres secciones donde el bajo y la batería sirven de marco a lo que aparece en la superficie: el violín amplificado de Conrad.

El sonido continuo del violín permanece todo el tiempo y la variación está dada por el toque del arco o la gradual aparición de sonidos de cuerda doble o triple provocando la audición de intervalos según aquel principio de la "just intonation". Las pequeñísimas diferencias de timbre o "espesor" de un mismo sonido aparecen en un curso continuo reminiscente de la música hindú.

Faust inicia con un pulso el primer movimiento, se hunde en un clima casi psicodélico luego y acelera en el tercer movimiento, finalizando casi imperceptiblemente.

Recomendable sin dudas, una grabación histórica donde otra vez podemos encontrarnos ante la fascinante experiencia de apreciar y disfrutar la no concordancia del tiempo psicológico con el cronológico.

Daniel Varela

RENEGADE SOUND

Howyoudooin
Mute Records

En algún momento pensé que Renegade Soundwave iba a ser la banda que me sacudiría del tedio en los noventa. Al menos eso supuse después del shock instantáneo que sucedió a mi primer audición de Soundclash. Para aquella época, después de escuchar a Renegade Soundwave (como a los Young Gods), uno presumía entender que finalmente el rock había encontrado un sentido para el tecno, algo que los Flying Lizards ya habían esbozado varios años atrás y que distaba mucho de la facilista canción de tres minutos que ofreció el tecno pop de los ochenta. Porque si un músico decide preñarse de tecnología es (o debería ser) para bautizar nuevos territorios o, a lo sumo, sugerir más de una doble lectura para cada escueto trozo musical. Y los primeros Renegade Soundwave cumplieron sobradamente esos requisitos: dubs a la PIL, mutación genérica a la Roxy Music, intermisiones radiales, collages, y (sobre todo) mucha estética kitsch de ciencia ficción. Aquellas canciones, como hologramas, no sólo se escuchaban: se instalaban como programas de realidad virtual. Y de pronto, mientras sonaban "Blue eyed boy" o "Space Gladiator", nos encontrábamos sentados en la butaca de un cine de barrio mirando una reposición de War of the worlds.

Howyoudooin, en cambio, no desconcierta por su mediocridad. Renegade Soundwave ya no repetiría clichés y continuaría indignamente su camino por las dignas y modernas raves ("I was just coming back from a house party/ My ears werw numb/ I was feeling excited"). La primera mitad del disco suena a eso y a Primal Scream; a tecno ambient y a Stereo MC's (el primer Renegade seducía precisamente en el pudor, que se expresaba ocultando dubs y hip-hop por collages sonoros y cambios de ritmo. Hoy asoma un pulcro rapper blanco). La segunda mitad del disco va para los seguidores de antaño: secuencia de bajos muy trabajados ("Brixton"), apariciones fuera del contexto del rap ("John Holmes"), o dubs viajando por el túnel del tiempo ("Liquid up"), son los que más recuerdan al sonido primigenio del grupo; escasos momentos de riesgo que no empañan la actual propuesta comercial, pero que, en cambio, sí opacan esos intermitentes chispazos, restándoles el impacto del otrora novedoso sonido.

Howyoudooin es un cd correcto para "indies"; por instantes aburrido, a veces agradable. Y aunque presuma de fidelidad y de un bonito booklet, nunca me enorgullecerá tanto como mi austera copia de Soundclash, en nacional vinilo.

Jorge Luis Fernández

La estrategia de adoptar elementos étnicos orientales a una cosmovisión musical con coordenadas en occidente, ha permitido desestabilizar ambos hemisferios sonoros. Esta desestabilización no se produce por el mero choque de culturas; es más bien propicia cuando estas tradiciones se enriquecen entre sí, conformando de inmediato un núcleo que no admite lecturas por separado. Al menos, los pioneros experimentos pan-globalistas de Can así prescribieron este tipo de resultado, que habría de ser continuado, con mayor énfasis en la percusión, por un grupo como 23 Skidoo: el gamelan, ritmo ritualista de la isla de Bali, insertado en la gran ciudad, entre gritos, avant funk y el crepitar de llamas.

Bryn Jones guarda cierta similitud. Habitante de Manchester y figura única en Muslimgauze, ha demostrado focalizar su obra en torno a la cultura musical del Oriente Medio. Esta se provee de una mayor profundidad al sostener un fuerte compromiso con la problemática socio-política de esa parte del globo, enarbolando este cd como panfleto a favor del Hezbollah, Partido de Dios pro iraní, de donde se desprenden grupos extremistas como el Hamas o la Jihad Islámica.

Si bien podría acusársele de un proceder oportunista al abordar temas políticos de actualidad, Jones mantiene una proyección ideológica coherente desde los principios de Muslimgauze, descartando a estos supuestos. En discos como *Buddhist On Fire* (1985) o *Blinded Horses* (1985) lo evidenciaban los títulos: "Dissidents On Exile"; "Palestine"; "Political Asylum"; "Byzantine Crucifixion". *Haji* (1986), otra de sus tantas obras, ilustra su portada con la expresión imperturbable del Ayatollah Komeini, postura tan significativa como la de abordar la Guerra del Golfo en gestación desde *Abu Nidal* en 1987.

La frase al pie de este disco, "Dedicated To The Freedom Of Palestine", trasluce las adhesiones incondicionales que Muslimgauze expone en sus trabajos más recientes. En apoyo a los reclamos de quienes viven las miserias de la Franja de Gaza, Jones transparenta el odio de un sector marginado.

De básico carácter intrumental, su música respeta tanto la tecnología como los folklores lindantes al Mediterráneo y el Mar Rojo. Conducidos por engañosas pulsiones bailables que suelen cortarse sorpresivamente, collages percusivos de reconocible extracción india o arábiga, se superponen creando una rítmica irregular. Estas arquitecturas rítmicas, aunque filtradas por un común denominador minimalista, soslayan la repetición al promover los ecos como constructores de figuras. Se contraponen fragmentos de cánticos medio orientales, generando un trance subliminal que en las mezquitas, desplegadas con esplendor en el booklet del cd, se transmitiría por inducción religiosa.

La carga de agresividad tribal propulsada por ritmos acústicos o electrónicos dará lugar preponderante a capas de sintetizadores multidireccionales, en las "departure mixes" -relecturas decodificadas como hacía Clock DVA en *Final Program*- de cuatro de los ocho cortes del disco. Aquí puede apreciarse con mayor claridad el sistema de trabajo en la consola de grabación, donde Jones, junto a John Delf, acentúan las frecuencias de texturas y timbres, trabajando ultrasonidos cercanos a los empleados por Hafler Trio o Nocturnal Emissions.

Esta simbiosis permite a Muslimgauze ocupar un lugar entre quienes luchan por construir lenguajes propios de su época, como en otro contexto lo conseguiría Piazzola entre el tango tradicional y las técnicas de composición y armonía del siglo XX. Los actuales sellos vanguardistas que tienen a Jones como exponente (Soleilmoon, Extreme) así lo confirman.

Soleilmoon Recordings; P.O. Box 83296. Portland, OR 97283. US. TE. (503) 335-0706. FAX (503) 335-0805.

Marcelo Aguirre

En un punto, las reveladoras teorías y técnicas de la música contemporánea se volvieron costumbristas, devinieron en dogma y provocaron (aún hoy lo hacen) multitud de obras previsibles. Ante este problema se impuso la distinción entre actitudes o músicas vanguardistas y experimentales, en rigor dos cosas distintas. No por casualidad los compositores más arriesgados, aquellos cuya posición había estado más cerca de los extremos (improvisación, aleatoriedad, conceptualismo), reconsideraron en los sesenta un principio musical aparentemente obvio: la tonalidad. Por otra parte, la solución de la vanguardia a través del camino de la disonancia radicaba sólo en la superficie, pues el rigor escolástico que tomó el rechazo al centro tonal (actitud tal vez necesaria hace setenta años) tuvo caminos conservadores e inflexibles.

Los buscadores de propuestas sonoras matizaron las vertientes más radicalmente experimentales con sencillos recursos tonales donde a partir de una disposición con diferente material y métodos resultaría una música nueva (minimalismo, "new simplicity", etc.)

Esa lúcida galería de personajes incluye entre sus figuras al compositor inglés Gavin Bryars. Contrabajista de free jazz en los '60, autor de piezas conceptuales y director de una orquesta insólita de la que formaban parte músicos y gente sin entrenamiento. Especialista en Erik Satie y fervoroso adherente a la metaciencia patafísica en torno a Alfred Jarry, se dice que su música sigue una "asociatividad" donde extraños juegos literarios y una lógica del absurdo están a la orden del día. La frecuente relación con textos, ideas y técnicas literarias hace de Gavin Bryars uno de los compositores más originales en los últimos veinticinco años.

Vita Nova es el último cd de Bryars, claro exponente de su actual producción, lejos ya del ritualismo aleatorio y de la "música sistémica" que lo caracterizaran en un principio, pero igual brisa renovadora para el panorama musical presente.

Incipit Vita Nova (1989) para trío de cuerdas y contratenor. Una andrógina voz de rara belleza se funde y despega de un trío de cuerdas mientras canta textos de Dante y Pico Della Mirandola. Expresividad en medio de una paleta armónica romántico-impresionista. El Hilliard Ensemble (grupo vocal especialista en música antigua y colaboradores de Arvo Pärt) inspiró la escritura de *Glorius Hill* (1988). Aquí, textos teatrales de Tennessee Williams aparecen cantados en un clima de austeridad modal, combinado con un manejo de la armonía cromática, o melodías duplicadas en octavas.

La asociación en *Four Elements* (1990) es con el movimiento. Grupo heterogéneo de contrabajo, bronce, piano y percusión fue compuesto para una coreografía de Lucinda Childs. Agua, tierra, aire y fuego se suceden describiendo un suave arco de curso casi acuático donde una progresiva aceleración del tiempo finaliza lenta y brumosamente. El trabajo tímbrico y los campos sonoros expuestos a través de repetición de notas enmarcan las líneas melódicas que, sin exabruptos, se mueven ligando expresivamente un sonido con otro. *Sub Rosa* (1985) fue creada por la escucha de Bill Frisell y su especial manifestación del lenguaje jazzístico. Las tensiones "narrativas" de su música fueron generadoras de la pieza, donde un grupo de cámara se mueve sin sobresaltos. Música con tensiones y resoluciones en suspenso que crea cierto efecto ondulante del que se ignoran curso y dirección.

Otro "clásico" para recomendar sin dudas. Gavin Bryars y su punto de vista sobre la composición: lugar donde la sensibilidad introspectiva tiene un raro privilegio.

Daniel Varela

Through the Hill
All Saints

Nuevamente, el principio de la tonalidad en una música que, amable a nuestros oídos, no pierde su carácter de búsqueda y experimento sonoro. Contrariamente a los severos procedimientos técnicos para lograr una música de altísima complejidad, se produjo en los sesenta un movimiento reactivo que culminó en formas musicales nuevas.

Tonalidad, simplicidad, repetición. Uso de sonoridades y recursos literalmente prohibidos por la vanguardia académica. Permisivos a influencias técnicas o ideológicas del jazz, los folklores, el rock. Muchos compositores buscaron lo novedoso a partir de una sencillez que, pese a la economía, no resultó en pobreza musical. El principio económico muchas veces actuaba paradójicamente, al extremo de exponer esas formas o células básicas a través de una "amplificación cualitativa" capaz de ejercitar -y forzar- las percepciones e incluso la tolerancia del oyente hasta lo inimaginable.

Ese enorme abanico de lo que se llamó "nuevo experimentalismo" provocó desde la multiplicidad de minimalismos hasta los dos extremos del arte conceptual aplicado en música. Ese abanico tiene en el californiano Harold Budd uno de sus más personales exponentes. En una primera época, sus experiencias restrictivas lo llevaron a trabajos con un solo acorde o al sonido de un gong durante 24 horas; en los setenta, Budd consolida una forma aún más personal de composición. Sin romper con sus primeras formas de expresión desarrolla un gusto por climas musicales amables, sonoridad reposada y una peculiar concepción de los espacios sonoros a través del uso protagonista de piano y sintetizadores.

Básicamente, estos principios pueden aplicarse a sus dos últimos discos, nuevos y fieles continuadores de ese lenguaje definido por él mismo como "pretty music".

En *She is a Phantom* hay cierta novedad dada por la instrumentación de cámara (escrita para el grupo Zeitgeist). Piano, teclados, percusión y clarinete. Las sonoridades pastel, las melodías de belleza a veces melancólica y las secuencias armónicas (entre obvias e inesperadas) producen música calma, de presencia casi sensual. Hay momentos donde el criterio de tensión y reposo se dan por el tempo más o menos rápido (el arpegiado evoca a Glass) y aparecen interludios de percusión (color, más que ritmo).

La lectura de poemas de y por Harold Budd son reflejo de su idea de lírica previa a la composición y no a una forzosa búsqueda de títulos o asociaciones posteriores a la música.

En *Through the Hill*, la presencia del guitarrista Andy Partridge añade connotaciones folk o incluso country rock al lenguaje de Budd. Otra vez, la música tiene una fuerte imagen paisajístico ambiental; el efecto de escuchar la noble presentación de un acorde o una melodía en el discurso de la lentitud; un renovado acercamiento a la sensualidad.

Aunque no se lo advierta habitualmente, búsquedas como la ambient music de Brian Eno deben a Harold Budd mucho más de lo que se supone. Con Budd existe la posibilidad de experimentar una música que privilegia la consonancia y evita sobresaltos, a la manera de una tibia lluvia sonora que baña nuestros sentidos.

Daniel Varela

Hat Art (4 cds)

For Christian Wolff

Hat Art (3 cds)

Hay situaciones en que los planteos creativos de ciertos músicos nos ponen ante grandes pruebas. Pruebas de las que resulta una fuerte impresión, inquietudes combinadas y confusas y sensaciones que nos invaden en tropel, incluso antes de escuchar determinada obra. Si Morton Feldman ya ocupaba un extraño puesto honorario en la música de este siglo, estas composiciones no sólo lo confirman sino que le aseguran la posibilidad de iluminar a las músicas por venir. Sus homenajes a dos creadores cuyo común denominador es la pertenencia al eferescente clima cultural neoyorquino que desde los cincuenta genera estéticas renovadoras.

Luego de distintos momentos compositivos, Feldman se instaló, en los '70, en las posibilidades de una música altamente "escrita". Obras realizadas pensando en ciertos intérpretes y en un clima de amistad colaboradora que se tradujo en opciones a la escritura que él mismo venía realizando. Opciones donde la duración (a veces descomunal) y la dificultad de ejecutar o escuchar ciertas piezas constituyen un desafío para todos. Allí es donde, simplemente abandonados a la escucha, podemos vivenciar distintos niveles de una música estática, embriagante, hipnótica y plena de representación sonora espacial.

Parte de algo así como de un ciclo de cuatro obras que presentan casi igual instrumentación, estos registros para la exquisita etiqueta suiza Hat Art cuentan con las interpretaciones de músicos allegados al propio Feldman, alguno de los cuales intervino en el estreno mundial de estas obras. *For Philip Guston* (cuatro horas y veinticinco minutos) fue compuesta en 1984 para un trío de flautas, piano + celesta y placas. Inspirada en la amistad que Feldman tuviera con el pintor pionero de tendencias como las nuevas figuraciones o la "bad paintine", la pieza es una cuidadosa trama entre silencios y discurso lineal donde la relación entre los instrumentos (con distintas métricas superpuestas) provoca un calma permanente de "simetría irregular". Un tejido donde el efecto melódico se provoca por repetición de partículas con una, dos o tres notas en cada instrumento. Motivos que comprimidos o prolongados en el tiempo se traducen como un juego de tensiones entre calma y asfixia, objeto sonoro y abstracción.

For Christian Wolff (tres horas y veintidos minutos) es un dúo para flauta y piano + celesta, escrito en 1985. Una de las últimas obras de Feldman donde a través de su peculiar lenguaje rinde tributo a otro compositor que, surgido en torno a Cage, creó una música personal y radicalizada. Obra que tal vez pueda pensarse a partir de la permanencia de una "química" en las relaciones humanas, una dinámica que, con matices, une el pensar y las personas. Tiempo que parece no transcurrir. Música y cosas que parecen invariables, mientras subyace la mutación permanente del momento que ya no puede vivirse de igual modo.

Experiencia psicoacústica, neurofisiológica, emotiva o sencillamente humana que merece vivirse plenamente en y con la música de Morton Feldman. Largas horas para una pieza de música, pocas quizás para homenajear a artistas reveladores.

Parafraseándolo, pocas quizás estas casi ocho horas si son comparadas con la duración total de una vida.

Daniel Varela

eugenia diego 5844576 7031036



ARTISTAS VARIOS

100 Micrograms/250 Micrograms
Silent (2 cds)

En conmemoración del 50 aniversario del descubrimiento del ácido lisérgico (LSD), este sello de San Francisco tuvo a bien reunir a quienes hicieran referencias al alucinógeno, partiendo de las cláusulas que la música experimental y electrónica dictan actualmente.

Este cd se presenta como un importante sondeo por distintas variaciones del rave, tecno, ambient, y experimentos de índole inclasificable, a pesar de mis pocos felices encuentros con ignotos predicadores del baile desenfrenado. Esto no significa un arbitrario desprecio por la música danzable; sólo dejar sentado que la reproducción de un molde no atribuye talento alguno. Así ocurre con uno de los integrantes de este compilado, Nonplace Urban Field: 8' 58" de programación percusiva sin variantes, un sintetizador que sostiene la misma frase, engañosos colchones de teclados, voz femenina inexpressiva. Repetición por sí misma con el pasatiempo como fin. Si bien es una característica principal en la música que domina las pistas de baile, no justifica su falta de texturas, sus formalidades, su producción en serie.

Bajo este régimen, de beats por minuto, tecnología virtual y ritmos inductores al trance se sitúan los kraftwerkianos 68.000, The Ultraviolet Catastrophe, Eart Leakage Trip (a mitad de camino entre el hip hop y el rave), Hyperdelic y su rave frenético, Drome (absurdas superposiciones a 168 bpm empalmadas bruscamente con una base de hip hop), Steel Porn Rhino (más rave) y Satellite IV, integrado por Kim Cascone, productor de la compliación, con sus beats a piñón fijo e intentos de introducir otros alicientes como variaciones estereofónicas o collage de voces.

ESCVIPIENDO MILAGROS

60

ROCK
ELATAJÓ
IMAGE
VIDEO
ACEVEDO 776-BA.
TEL/FAX 777 9420/5334

MÚSICOS DE LA GRAN FLAUTA

Tarde o temprano se hubieran conocido, pero quisimos acelerar los tiempos. Agosto fue el mes elegido, no por casualidad: Saitta estrenó su nueva obra en el Goethe (*U Mare Strombolicchio e' chidda luna*), que prestigió el festival: «La música de los '90' (?), y Zypce lanzó su primer cd (*Nuevo muerto*) con producción propia de admirable calidad. Para no desperdiciar tanta energía los juntamos una noche de luna llena, y mientras arreciaban los aullidos, adentro todo hacía pensar en un cortocircuito inminente.

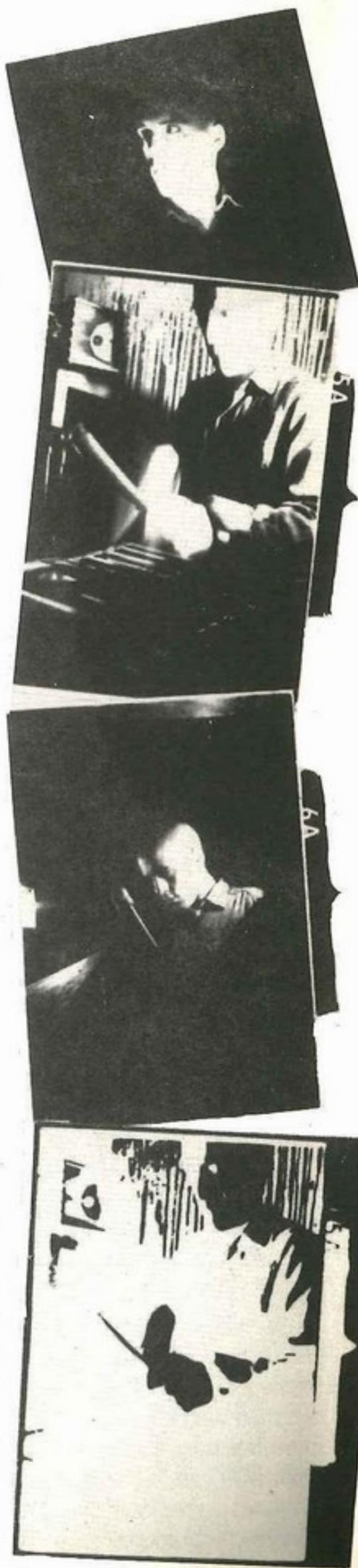
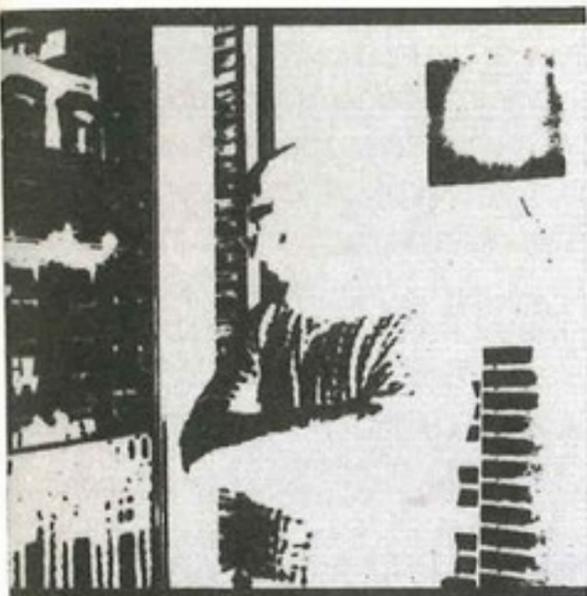
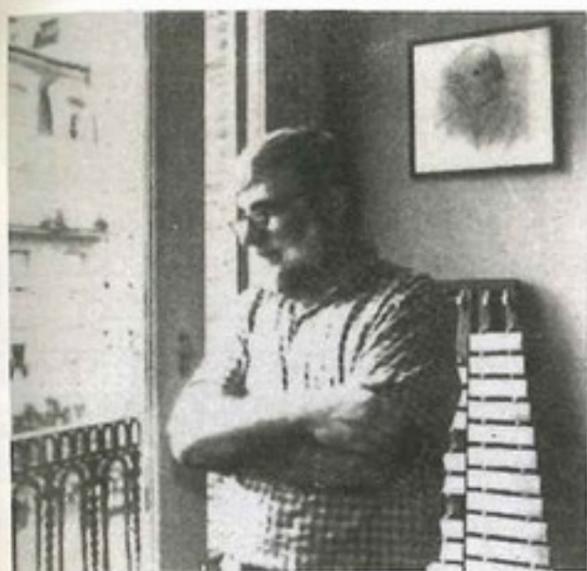
Carmelo nació hace poco más de 50 años y es hoy uno de los nombres claves de la nueva música argentina. Sus obras han recibido uno que otro premio internacional (*La Maga*, obra electroacústica de 1989), pero rara vez se lo incluye en los conciertos vernáculos. Durante varios años dirigió el grupo de improvisación GEIM, integrado por jóvenes compositores, que llevó a cabo una fructífera investigación sonora, inédita en nuestro país. Sus grabaciones reposan en un DAT esperando el momento de ver la luz; mientras tanto Carmelo compone sus piezas para cinta y percusionistas, música para teatro, cine, danza y dedica algún tiempo a la enseñanza en conservatorios, universidades y hasta en canales de TV. Sus ideas, siempre enriquecedoras, merecerían disponer de alguno de los espacios culturales oficiales (siempre ocupados por los mismos burócratas autocomplacientes que estancan e impiden el desarrollo de una dinámica productiva).

Carmelo y Federico pertenecen a dos mundos que rara vez intercambian experiencias y opiniones: el maestro culto y el joven autodidacta. Sin embargo, en algún punto esa enorme brecha cultural desaparece y el encuentro parece posible.

Saitta: -Voy un poco a contrapelo de la música contemporánea, aunque parezca mentira. Esta última obra (*U mare...*) es totalmente regular... y la música contemporánea ha abandonado hace muchos años la regularidad. Uno está un poco a contrapelo, no sólo con el procedimiento compositivo sino también con la forma. Trabajo una forma en bloques mientras que la música electrónica siempre suele ser un gran A extendido ¿no?, un material que se elabora hasta donde se puede. Yo particiono la forma con mucha claridad, lo que me interesa es una fragmentación. En eso tal vez nos parecemos. Esa cosa de bloques sin calentarnos mucho con lo que pasa entre uno y otro.

Zypce: -Y ese repentismo de cambiar abruptamente ciertas partes para provocar una reacción en el que escucha...

Saitta: -Hay una suerte de provocación. La intención de llevar al individuo a una escucha que no es la habitual,



a una perturbación física o fisiológica a la que no está acostumbrado. Sobre la cual siente un gran miedo, por eso se tapa los oídos, y no sabe que no le va a pasar absolutamente nada. Al contrario, si abre los oídos en vez de cerrarlos y escucha con cierta intensidad, empieza a oír diferenciales y adicionales que de otro modo se perdería. Hay un aspecto sensorial, de impacto material, que me interesa. Como cierta clase de rock que te baña de sonidos... el sonido te acaricia o te pega, lo tenés que sentir.

Esculpiendo Milagros: -En la música contemporánea muchas veces la actitud racional ha relegado a lo sensorial, lo ha subestimado...

Saitta: -No es mi caso pero estoy totalmente de acuerdo. Creo además que ese es un lugar que la música ya debería haber abandonado hace rato. Sería sano que nos olvidáramos un poco de ese intelectualismo...

Zypce: -Exacerbado...

Saitta: -...que ni siquiera es nuestro, es un intelectualismo prestado. Creo que es un lugar opiante... y sin opio, que es lo malo.

Federico Zypce ha ocupado buena parte de sus 20 años en diseñar formas musicales de corte experimental. Los nombres *Caldo de brujas* y *Autarquía* son recordados como algunos de los eventos «performáticos» sonoros más interesantes de los últimos años. Después de diversos demos de escasa circulación, siempre con la compañía de su hermana Isol en voces y algún que otro amigo circunstancial, decidió encarar la empresa del cd propio con más audacia que sentido común. Distribuido en el circuito céntrico más afín, ha logrado sorprender a más de un desprevenido que lo lleva pensando (luego de escuchar algunos temas) que proviene de algún remoto confín de la tierra. En verdad, Zypce tiene el ferviente deseo de pertenecer a nuestro suelo, con los emblemáticos pañuelos blancos agitándose ante la memoria. La música, tan inasible como el viento, se escapa de las garras para elevarse con autonomía libertaria y espíritu revelador.

Durante algunos minutos invade nuestros oídos *Nuevo Muerto*, ¿habrá notas musicales para colorear?

Saitta: -¿Cuál es el sentido de intercalar citas estilísticas, como los fragmentos de baguala o música barroca, con eso que vos hacés que no tiene mucho que ver?

Zypce: -No tengo ningún prejuicio en cuanto a meterme en algún estilo y salir. Hago lo que me parece en ese momento. No me interesa seguir una línea. Para mí esto no es sólo música, tiene un concepto ideológico que es lo que me lleva a hacerla. Esas fotos que ves en el compacto son paneles que están en lo de las Madres de Plaza de Mayo y es lo que podría mencionar como fuente de inspiración.

Saitta: -Me parece que por un lado están los móviles que a uno lo llevan a hacer, las motivaciones que uno tiene y, por otro, el objeto y la lectura que el oyente puede hacer de él. En tu caso vos denunciás la motivación, podría decirse que el lector-oyente

está obligado a hacer una vinculación.

Zypce: -Sí, esa podría ser la idea.

Saitta: -En mi caso, prefiero no denunciarlo o hacerlo metafóricamente como para que el oyente se pueda ir a la mierda si quiere... pero yo voy a hablar de mi lectura. No vi las fotos, no leí el escrito y ahora que lo veo, de todas maneras, no distingo más que una motivación, totalmente válida y respetable, pero me pongo frente a esto y la primera pregunta que me nace es: ¿por qué poner objetos que tienen un proceso cultural, una tradición, una elaboración, como ese coro inicial o esa baguala o vidala que tienen tanta connotación, localización estilística... y a la vez algo personal, que lo escucho y digo esto es Federico, que es una cosa cruda, salvaje (en el mejor sentido), digamos una cosa no elaborada, que niega justamente todo lo otro. Un material que él reitera, que en ningún momento se calienta por elaborarlo, que lo pone así, crudamente. En general los músicos nos preocupamos por mostrar nuestra capacidad para manipular un material que usamos y él lo deja así, que el material se explicita sólo. Te aclaro que no tengo nada contra el estado puro, yo mismo me he vuelto un crudo total, pongo cosas ahí y no las elaboro un carajo... Pero la pregunta que me hago es si no tendrá miedo Federico de tirar esa cosa cruda ahí y que alguien se la haga mierda y entonces la valida por vía de una cosa estilísticamente fuerte. Como una suerte de indecisión en abandonar la cultura, en decir «me cago en la cultura».

Zypce: -No me pongo a analizar tanto lo que se va uniendo en la obra. Recibo estímulos de afuera y voy armando una totalidad fragmentaria con los sonidos que me llegan. Pero insisto en la unidad musical-ideológica, y si bien he pensado en la posibilidad de que el oyente encuentre un cercenamiento en su libertad de asociación, que la obra se cierre al centralizar en un concepto, pero quizá se abra, dentro de esa cerradura, a la acción en otra cosa dentro de ese concepto.

Los minutos siguientes fueron ocupados en la audición de *La Maga*, de Carmelo Saitta.

Saitta: -Con *La Maga* yo inicié una etapa nueva, hubo como un quiebre. Varios años en silencio. Lo planteo en estos términos: «esta obra está hecha con el culo, no con la cabeza». Quiero decir que si durante treinta años usé la cabeza para aprender cosas, bueno, ya es tiempo de que me deje de preocupar. Para ejemplificarlo de manera más contundente: mucha gente está preocupada por la historia, la historicidad, la memoria colectiva, la pregunta que me hago es, ¿hay alguna forma de salirse de la historia?, y si no la hay para qué calentarse, para qué estar tan pendiente. No puedo ser un ser ahistórico, acultural... y ese no preocuparte te pone en otro lugar. Lugar que me resulta muy grato. Antes yo sentía el peso, por deformación cultural o formación, de que alguien viniera y te dijera por qué pusiste tal nota... y había que explicar. Ahora me podés preguntar por qué puse todas y te digo que no tengo la más puta idea, porque me gustaba, chau.

EM: -¿Qué puntos en común encontrás con la obra de Carmelo

que escuchamos?

Zypce: -Me parece que tenemos en común cierto tipo de preguntas a nivel de búsqueda de sonidos... me gustó mucho. Tengo cierto resquemor con este tipo de música, me parece un poco cerrada. La mía también me parece elitista y me molesta. *La Magame* parece muy elitista y eso me choca un poco. Como público me gusta mucho, me fascina, tímbricamente, la búsqueda de sonidos diferentes en el ambiente. Ahora, como músico, para hacer algo así tengo temor de que sea inaccesible al público.

EM: -¿Te condiciona ese temor?

Zypce: -Me condiciona.

EM: - No sos del todo libre.

Zypce: -Absolutamente, nada.

Saïta: Yo hago las cosas que me gustan a mí y nada más. Por lo demás no me preocupo. Porque pienso, un poco ingenuamente, que si no me gusta a mí, no le va a gustar a nadie. Yo hago mi música y espero que todo el mundo la disfrute. Si no es así...

Zypce: -Por allí tenemos un cuarteto de cuerdas que podríamos escuchar...

Cuarteto de cuerdas n° 1, de Federico Zypce

Saïta: -Me gustó. Es una obrita muy coherente, con mucha unidad, con contrastes, con no-elaboración. No hay direccionalidad, una cosa no depende de otra... ¿Hay una partitura de ese cuarteto?... me parece que hay que reeditarla.

Zypce: -Sí, pero también te puedo regalar el compact.

Saïta: -Te agradezco muchísimo. Es un cuarteto para hacer en vivo.

Zypce: -Sería una cuestión de rever las partes.

Saïta: -Vos dejámelo a mí y no te sorprendas si alguna vez podemos escucharlo en vivo.

Zypce: -Cuando lo escribía no tenía mucha noción del instrumento, cómo escribir ciertas cosas. Pero el músico (Ricardo Massun) me asesoró con las notaciones de lo que yo quería y no sabía cómo plasmar en la partitura.

Saïta: -Esto es interesante: no maneja un medio y sin embargo lo usa. Creo que es una buena manera de empezar, porque uno tiene que tener ideas y después aprende las herramientas y a transformar las ideas.

Zypce: -No fue nada fácil. Se llama *Descontento del ejecutante* porque el músico no estaba muy contento. No lo conocía, no había ningún código. En un momento le pido que improvise y se pudre todo, se negó. Me dijo que no podía desnudarse tanto... yo no podía creerlo. Me dijo que se sentía desamparado, sin dirección. ¡Necesita que lo gobiernen! Le doy un espacio, le doy un compás para que improvise... agarrás una tijera y le cortás las cuerdas... ahora improvisá (risas).

EM: -¿Por dónde te parece que seguís después de este disco?

Zypce: -Me parece que me voy a acercar cada vez más a la música clásica contemporánea. Como pueda, tengo mucho que aprender. Estoy preparando una obra más larga para voces y percusión y también me interesa mucho construir instrumentos. Empezar a trabajar como Harry Partch...

Saïta: -Tengo un librito escrito sobre eso. Dice cómo construir 40 instrumentos de percusión, así que en cualquier momento te lo regalo. Cuando te arrimes por Ricordi te lo paso.

EM: -¿Cómo se puede estimular el interés del público por escuchar música que nunca antes escuchó?

Saïta: -El problema de la comunicación y la información es crítico. Hay comunicación cuando hay redundancia, simplicidad, etc. La música entra en las generalidades de la ley de la comunicación: para que haya comunicación debe haber bajo índice de información. La gente no entiende estas cosas y cuando se le plantea alguna obra que tiene una información más rica, más variada, menos estereotipada, se desorienta. La obra lo obliga a hacer un esfuerzo de entendimiento muy grande y entonces desiste. Dice «para que voy a escuchar esta música contemporánea de mierda si en casa me puedo poner una sonata de Mozart, que escuché toda mi vida y me da un placer bárbaro»; sí, seguramente le da todas las seguridades de su casa: llego, prendo las luces, estoy seguro, tengo mi comida, cierro la puerta, está todo bien. Le da ese marco de seguridad pero no se da cuenta que el arte lo que le produce es un corrimiento. Habría que buscar una forma de hacerle entender al otro que lo que tiene que hacer es exponerse al peligro. Como dice Bertrand Russell: si me corro un metro en esta pieza, ya no es la misma. Así como el músico se presta a esa experimentación y la considera totalmente necesaria, la gente también debería prestarse...

Zypce: -Ese es un cambio de conciencia muy grande, casi utópico.

Saïta: -Claro, por eso la brasileña Novaes dice que hay dos tipos de arte: el arte crítico y el arte de la adaptación social. Es decir que hay un pseudo arte que le dice lo que ya sabe y lo prepara para adaptarse, le repite lo mismo siempre, por lo tanto uno se va a levantar siempre a las siete de la mañana y va a marcar siempre la tarjeta en el mismo lugar y el jefe lo va a cagar a pedos siempre de la misma manera y él va a aceptar siempre esa agachada...

Zypce: -O sea la posibilidad de rebelarse.

Saïta: -El arte te permite eso, pero hay que someterse a la experiencia artística. Exponerte a un estímulo que antes no has tenido y dejar que eso te provoque una reacción que antes tampoco has tenido. Si no, no estás viviendo una experiencia artística, es como ir y comer un guiso que te gusta. Cuando alguien me habla del placer de escuchar una sonata de Mozart (no niego que puede serlo) yo le digo: «¡Pero vos nunca te acostaste con una mina, papá!» El placer estético me parece que es otro, te obliga a correr de lugar todo el tiempo. Si vos te corrés y ves esto de una manera diferente, concebís que puede haber otra realidad alternativa y criticás la realidad. Por eso los artistas son temidos por los gobiernos autoritarios, son los tipos que se corren y «obligan» a la gente, le inculcan su propia estructura. Los obligan a compartir ese espacio. Si ese espacio es libertario hay un gesto de libertad y rebeldía...

Claudio Koremblit -Eli Magazian

Antes que nada, saludos desde Eslovaquia para todos los lectores de Esculpiendo Milagros. Mi nombre es Richard "Antius" y soy el editor de **Crewzine**, primer "electrozine" eslovaco. Este se ocupa principalmente de la Euro Body Music, la electrónica oscura y el Industrial. Quisiera informarles brevemente acerca de la escena eslovaca, en especial de Bratislava, su capital.

Aunque dicha escena es bastante pequeña en nuestro país, Bratislava podría describirse como la "Mecca" del movimiento electrónico eslovaco. Como dije, es todavía limitada pero tiende a crecer poco a poco.

En esta capital, **The Dark** y **Morbid Fancy** son los más importantes exponentes de la EBM. The Dark está ligado al sello checo **Monitor Records** y ha editado un CD. Recientemente culminaron la grabación de su segundo álbum. Morbid Fancy ya cuenta con un segundo demo tape titulado **Increased Tension**. Estos últimos han recibido muy positivas críticas en publicaciones de todo el mundo y el fanzine belga **Side Line** los consideró el grupo revelación del último año. También aparecieron en el compilado del sello brasileño New Will Productions (de la excelente banda Morgue, ahora en el sello alemán Subtronic Records). **Einfeitungszeit** es otra banda de un pueblo cercano a Bratislava que se caracteriza por su áspero y violento ruido industrial. Si desean comunicarse con cualquiera de estos artistas pueden hacerlo a través de Crewzine.

Con respecto a los clubs, la situación no es muy buena en esta ciudad. Sí, hay un montón, pero mayormente dedicados a música más comercial. ¿Por qué molestarse con esta música tan aburrida?

Solo existe una disquería (**Victory**) con una decente selección de música electrónica. Debido al bajo valor de la moneda eslovaca se hace difícil conseguir discos importados.

Por otro lado, la estación **Radio Ragtime** pone al aire **Body to Body**, un programa semanal que difunde este tipo de material.

Como para concluir este informe, me gustaría incluir algunas palabras acerca de mis propios proyectos. Como dije en un principio, publico Crewzine con un grupo de gente. ¿Por qué? Los medios eslovacos no mostraban ningún interés en este tipo de música, así que hace dos años decidimos hacerlo nosotros mismos. Nuestro fanzine se publica en inglés para poder llegar a gente de todo el mundo. Por ello, no solo nos ocupamos de grupos de Europa y Norteamérica sino que también cubrimos información de otras partes del planeta.

Si quieren saber más acerca de Crewzine y de la escena eslovaca por favor contáctennos. Necesitamos su apoyo y esperamos saber de ustedes pronto.

Electrogreetings from Crewzine & Slovakia!

Richard Gurtler

Druzicova 2

82102 Bratislava

Eslovaquia

El Vértice

DISTRIBUIDORA / MAIL ORDER

Agitation Free- AMM- Amon Duul II- Andromeda- Animals- Annexus Quam- Area- Art Bears- Arti + Mestieri- Art Zoyd- Arcadium- Arzachel- Ash Ra Tempel- Astral Navigations- Aunt Mary- Il Balletto di Bronzo- Battered Ornaments- Franco Batiatto- Biglietto per L'Inferno- Biota- Birdsongs of the Mesozoic- Brainticket- Arthur Brown- Bevis Frond- Can- Caravan- Cromagnon- Catapilla- Cassiber- Creation- Controlled Bleeding- Curlew- Clearlight- Current 93- Chicken Bones- Chicken Shack- Chocolate Watch Band- Doctor Nerve- Dark- Death in June- Delirium- Etron Fou- Electric Prunes- Embryo- Etant Donnes- Fantasy- Faust- Floh de Cologne- Food Brain- Forever Einstein- Forest- Fred Frith- Garybaldi- Gong- Gila- Gracious- The Godz- Group 1850- Guru Guru- Hafler Trio- Happy the Man- Henry Cow- Pierre Henry/ Spooky Tooth- Heldon- Holy Modal Rounders- Indian Summer- Jacula- July- Junipher Green- Kahn- Kaleidoscope- Legendary Pink Dots- Left Banke- Magic Carpet- Magma- La Máquina- May Blitz- Misunderstood- Mnemonists- Music Emporium- Miriodor- Mythos- Nuggets- Nine Days Wonder- Nocturnal Emissions- Nurse with Wound- Ora- Ordo Equitum Solis- Ozric Tentacles- Pearls before Swine- Pere Ubu- Richard Pinhas- Patto- Perfumed Garden- Picchio dal Pozzo- Planetarium- Plastic Cloud- Popol Vuh- Pretty Things- Quatermass- Quintaessence- Raccomendata Ricevuta di Ritorno- Raw Material- Red Crayola- Remain- Roedelius- Rubble (todos los vols.!)- Samla Mammass Manna- Skeleton Crew- Slapp Happy- Sol Invictus- Siloah- Skip Bifferty- Savoy Brown- Samadhi- Second Hand- The Smoke- Soft Machine- Sun Dial- Sun Ra- Strafe fur Rebellion- Tapiman- Ten Years After- Them- The Trees- Thirteen Floor Elevators- Third Ear Band- Titus Groan- Tomorrow's Gift- Tonton Macoute- This Heat- United States of America- Univers Zero- U Totem- Velvet Fog- Wind- Yatha Sidra- ZNR- Zombies y muchísimos más...

Distribuimos los mejores sellos independientes:

Ayaa- Artis- Ambiances Magnetiques- Aftermath - Bla Bla- Background- Bacillus- Brain- BGO- Big Beat- Baillemont- Castle Communications- Cobra- Cuneiform- Cramps- Delerium- ESP- Kosmische Musik- Harvest- Mantra- Materiali Sonori- Matchless- Mellow- Musea- Musica Maxima Magnetica- No Man's Land- Ohr- Pilz- Recommended- Repertoire- Second Battle- SPM- Spalax- See for Miles- Sky- Staalplaat- Silence- UFO- Vertigo- Voiceprint- Vinyl Magic- World Serpent- United Dairies...

Especialistas en música oscura e inconseguible desde todos los rincones del globo:

Agit rock- Avant Garde- Beat- Canterbury- Música Contemporánea- Rock Cósmico- Downtown- Música Electrónica- Experimental- Etnica- Folk- Free Jazz- Free Rock- Fusión- Garage- Improvisación- Industrial- Jazz Rock- Minimalismo- Neosicodelia- Noise- Post punk- Progresiva- Psicodelia- RIO- Rock Sinfónico- Space Rock y más...

Envíos por correspondencia a todo el país. Atendemos listas de pedidos. También disquerías.

Catálogo explicativo de todos los ítems en venta. Para recibirlo, enviar estampillas o cupones de respuesta por valor de \$2 a Aranguren 182 1ero D.

COMPACT DISC

ROCK'N'ROLL

TODAS LAS TARJETAS
DE CREDITO

ENVIOS A DOMICILIO

Los Galgos - Callao 1290 Local 4 811-7057
Paseo del Sol - Arenales 3336 821-0574
The Corner - Santa Fe 2720 821-4611