

# ESCVLPIENDO MILAGROS

AÑO 1 - NUMERO 1 - MAYO 1993 - \$ 5

*Música en todas las direcciones*

Reportajes:

THE EXPLOITED  
PANKOW  
PACHUCO CADAVER

OZRIC TENTACLES  
DENIM  
BASEHEAD  
NITZER EBB  
ROBERT JOHNSON  
JOHN CAGE  
ALLEN GINSBERG  
PAUL BOWLES  
ROBERT ALTMAN

Discos:

ULTRA VIVID SCENE  
JOHN CALE  
JULIAN COPE  
BLACK FRANCIS  
DINOSAUR Jr.  
THE ORB  
BLUE AEROPLANES  
HAPPY MONDAYS  
SWANS  
RED HOUSE PAINTERS  
MEDICINE

Dossier:

BE BOP. DIZZY GILLESPIE  
TOM WAITS

# ESCVLPIENDO MILAGROS

## 2

### ROBERT FRIPP

*DOSSIER:*

ROCKABILLY. ELVIS PRESLEY- JERRY LEE  
LEWIS- GENE VINCENT- LITTLE RICHARD...

PIXIES - ARRESTED DEVELOPMENT

LEGENDARY PINK DOTS - WEDDING PRESENT

GEORGE CRUMB - JOHN COLTRANE

BUTTHOLE SURFERS - KINGSLEY AMIS - DAVID MAMET

MASACRE

SELLO VERTIGO: JUICY LUCY- URIAH HEEP- GRAVY

TRAIN- NUCLEUS- CRESSIDA - COLOSSEUM

*DISCOS:*

DAVID BOWIE - MAIN - BRIAN FERRY - PERE UBU- GIANT SAND - SUEDE - THE

AUTEURS - ALL ABOUT EVE - DEAD FLOWERS - PAIN KILLER - JULIAN COPE

AMERICAN MUSIC CLUB - BEVIS FROND - DURRUTI COLUMN

REEDICIONES: RASPEBERRIES - LA JOVEN GUARDIA - CLUSTER - GRYPHON

# STAFF SUMARIO

DIRECTORES  
NORBERTO CAMBIASSO  
EMILIO BERNINI  
MARCELO MONTOLIVO

COLABORADORES  
MARCELO AGUIRRE  
PABLO AZCOAGA  
DANIEL FLORES  
SOLEDAD MENDEZ

ESCRIBEN EN ESTE NUMERO

DANIEL GOROSTEGUI  
ALFREDO GRIECO Y BAVIO  
DANIEL RENNE  
ALFREDO ROSSO  
MOXI BEIDENEGL  
NICOLAS DIAB  
JUAN JOSE BETBEDER  
JORGE FERNANDEZ  
MIGUEL DIAB  
PABLO STROZZA  
HORACIO CORTI  
JOSE LUIS VICENT

FOTOGRAFIA  
DANIEL FLORES

PUBLICIDAD  
LIZ BALUT

DISEÑO Y DIAGRAMACION  
MARIU DE SANTO  
EDUARDO KRUMPHOLZ

ESCULPIENDO MILAGROS  
Registro de la propiedad  
intelectual en trámite.

REDACCION  
Gral. Perón 4227 13 F (1199).  
TE 865 1602

PUBLICIDAD TE 362 1944  
Todas las notas son responsabilidad  
de sus autores y no necesariamente de  
la revista.

Se imprimió en :  
ARTEMATIC S.R.L.  
Bernardo de Irigoyen 1436/40  
Capital Tel. 26 1601 / 790 7385

**4 TOM WAITS.** Daniel Flores.

## *Reportajes*

**7 GUILLERMO PICCOLINI.** Pablo Azcoaga-Marcelo Aguirre.

**26 PANKOW.** Daniel Flores.

**46 EXPLOITED.** Marcelo Montolivo.

## *Dossier*

**37 DIZZY GILLESPIE.** Miguel Diab.

**16 OZRIC TENTACLES.** Norberto Cambiasso.

**22 JOHN CAGE.** Horacio Corti.

**30 DENIM.** Marcelo Montolivo.

**32 DC BASEHEAD.** Marcelo Aguirre.

**48 NITZER EBB.** Pablo Azcoaga.

**50 ORIGINAL SINS.** José Luis Vicent.

**54 ROBERT JOHNSON.** Alfredo Rosso.

**74 SAN FRANCISCO BEAT.** Alfredo Grieco y Bavio.

**76 PAUL BOWLES.** Emilio Bernini.

**12 Memoria Cinéfila.LOS DELINCIENTES.** Emilio Bernini.

**60 Discos.**

**58 Nadie Nada Nunca.**

**10 Noticias.** Marcelo Montolivo - Norberto Cambiasso

**34 Sellos.** KABURE RECORDS.



ESCVIPIENDO 4 MILAGROS

EL MUNDO SEGUN....

# TOM WAITS

*Es un artista igualmente sobre y subestimado. Como "outsider-integrado" fue interés tanto de la revista dominical del diario La Nación como de la desaparecida Cerdos & Peces. Sin embargo, pocas veces se señala una de las cuestiones que más claramente resuelve en su obra: ¿cómo progresa la relación de un músico con sus influencias a través de la experiencia? Además, nos referimos a la hábil integración de todos los aspectos que lo hacen un artista conceptual.*

**D**ejemos de lado las excepciones que siempre existirán; tampoco olvidemos los valiosos logros de los precursores. Con todas las consideraciones del caso, podemos decir que el blues es una de las formas musicales modernas menos progresiva. Según sus cultores, su misma esencia es el quietismo y lo cuidan celosamente de toda modificación. El único blues válido es aquel en estado puro. El público y los artistas convinieron una estructura rígida e incorruptible. Realizaron a conciencia una estandarización absoluta de cada parte de un tema: acordes, secuencias, resoluciones, momentos para los solos. La mayoría de los guitarristas conoce las "escalas del blues", los lugares precisos donde se deben poner los dedos para lograr un punteo correcto. Cualquier novato puede "adivinar" hacia dónde va un blues. El valor de una "zapada" en este estilo es menor ya que en realidad todos los músicos saben exactamente qué hacer y cuándo hacerlo. Paradójicamente, los bluseros la aman. Quizás esto suceda por la obsesión por igualar el "feeling" de aquellos intérpretes clásicos. Eligen el camino equivocado al querer alcanzarlos sólo por medio de la técnica.

Nada de esto implica que a la gente no deba gustarle el blues. Al contrario, es humano conmoverse ante la iteración de un blues. Porque esa es otra cosa que tenemos bien aprendida: nos debe "tocar en el corazón". Como mensaje reiterativo es necesario, en cuanto permite un, psíquicamente beneficioso, descanso mental; un refugio de cualquier alteración externa que pueda perturbar al oyente. Y como además es muy evocativo y nostálgico, representa una forma de distensión bastante completa y agradable.

Libres de prejuicios, todos podemos disfrutar de un blues, ya sea como oyentes o como intérpretes. Pero existe una "falacia del blues" que consiste en la idea de que este estilo es la música "de verdad". Y se completa con el criterio de exclusión que asegura que todas las demás formas son, por lo menos, susceptibles de "no ser de verdad". El sentimiento (la emotividad) y la sinceridad son valores que se otorgan en

exclusividad al blues. Allí es donde empieza el problema: cuando se cree que el presente estado de dicho género musical es artísticamente relevante. Los cultores, amparados en un impreciso concepto de sinceridad, ya no sólo son incapaces de la más leve autocrítica, sino que se cuentan como los últimos exponentes del romanticismo.

**L**a creatividad, aunque pocas veces reclamada por el público masivo de rock, es un valor importante en cualquier hecho artístico. ¿Cuánto hay de nuevo en los discos de Tom Waits? Opuestamente a lo que suele suceder, cada uno de sus trabajos es un poco más arriesgado y personal. Durante una carrera de ya más de veinte años, ha evolucionado de una forma tan natural que es extraña al mundo de la música. A cada paso, su trabajo resultó más introvertido.

Desde el gris "Bobydylanesco" debut **Closing Time** (1973) hasta **Heartattack and Vine** (1980) se cumple una primera y bien definida etapa. En cada lp intercala influencias del country, el jazz y el blues. Gradualmente todo se va mezclando y, en un alto porcentaje, los temas dejan de ser pensados como "canciones": la música pasa a ser un respaldo para Waits, el "Storyteller".

Ya sea como protagonista o como complemento, la música en este período no trae demasiadas novedades. La premisa es recrear ciertos climas, sonidos y composiciones negros. Sin demasiada distancia de los originales, Tom Waits consigue algunas composiciones exquisitas gracias a su expresividad y su poesía. De todos modos, no parece estar tan encerrado en el blues. Más bien, aunque realiza algunos homenajes, lo adapta a sus necesidades. Las letras se extienden mucho más allá del escaso par de estrofas que suele tener el lacónico estilo negro y se imponen sobre la exhibición técnica. Si se presta atención, en estos siete discos iniciales casi no hay solos de guitarra, trompeta o saxo.



**S**wordfishtrombones, editado en 1983 es un segundo comienzo para Waits. "Yo sabía que en mi música había cada vez menos y menos de mí mismo, menos de lo que yo sentía. Quería que tuviese la resonancia de lo que yo estaba viviendo en ese momento". Así, de un disco a otro completó rápidamente el proceso de incorporación del blues a su propio universo. Esa es la solución lógica al problema del blues. A partir de ahora, todo tiene un fin específico, todo sirve a una intención particular. Las convenciones sólo sobreviven si el artista decide que resultan decorativas en su obra, nunca fundamentales. Es, más allá de resultados buenos o malos, la maduración de Waits en el uso de sus influencias. Como es su costumbre, lo explica por medio de una comparación: "Era como en esas kermeses donde uno pasa la cabeza por un agujero para ser fotografiado con el cuerpo de otro. En un momento me dije 'no, no soy yo'. Yo quería que la foto fuese tomada con mi propio cuerpo".

Tom Waits se sumerge en su propio mundo y empieza a describirlo. Hay una fascinación por las caminatas nocturnas y por cantar acerca de los enigmáticos personajes "after hours". Más enigmáticos aún cuando son vistos a través del fondo de una botella de ginebra. En una canción de Waits, generalmente hay un bar que parece balancearse como un bote. La luz es tenue y disminuida por el humo. Hay un enano bailando el tango con un travesti, marineros sin barcos, prostitutas con patas de palo. Waits es espectador de todo esto, pero es también un personaje más, similar a los que observa. Un aparente mareo etílico le impide grandes acciones o tomas de posiciones con respecto a lo que sucede.

Investiga también instrumentaciones poco usuales. En especial las percusiones con objetos de todo tipo, cuya finalidad es ambientar al máximo una situación. Los sonidos son aquellos mismos de la ciudad (metales, maderas) y cumplen una función de anclaje (le dan otro significado) de la música en un espacio físico determinado. Esto, junto a cantidad de imágenes visuales y la "actuación" de Waits, resulta en fragmentos casi cinematográficos. El conjunto es muy visual, de corte surrealista. Waits observa, pero todo está suspendido como en una foto; todo es ahistórico, es un momento. ¿El universo interno es el de los sueños?

Entre los instrumentos convencionales, Waits rescata a esas reliquias que uno imagina como únicas riquezas de músicos de mala fortuna. El acordeón de un viejo, el piano en pésimas condiciones de un tugurio. Tienen un significado especial, más allá de lo que estén tocando. Encarnan la tristeza de lo venido a menos; la decadencia.

**Y**a es claro que este músico californiano está particularmente interesado por el lado sórdido de las cosas. Pero, al menos cuando se trata de la ajena, tiende a tomarla fría. Muchas veces le da forma de "nursery rhymes" (rimas infantiles), en las que se puede hablar de cualquier atrocidad como un simple juego. En esto se acerca a los escritores "beat" norteamericanos como Burroughs o Kerouac. De ellos, rescata un estilo definido por la misma temática.

Spirituals, jazz, tango, blues, canciones folk o francesas; todas tienen algo en común que Waits sabe encontrar. La melancolía universal que se puede manifestar en la depresión del '30, en la posguerra europea, en una plantación del sur norteamericano hace dos siglos o en un café porteño.

Si Tom Waits como poeta beat canta sobre la decepción del sueño americano, es perfectamente coherente que incursione en ritmos extranjeros. Los inmigrantes fueron quienes vivieron mayoritariamente el lado oscuro de "la tierra de los libres y el hogar de los valientes". Tal idea está presente sobre todo en el lp **Rain Dogs** (1985). Con **Perros de la lluvia** se refiere a aquellos animales que demarcan su zona por medio de su orina; luego la lluvia lava el terreno y sin ese signo olfativo se ven perdidos. "Se van a dormir pensando que el mundo es de una manera y, cuando despiertan, alguien ha cambiado los muebles de lugar". Es, básicamente, un nuevo término equivalente al de "perdedor". Waits es obsesivo con respecto a aquellos que van a contramano por el mundo, en especial si no lo hacen intencionalmente. Pero en la canción que da título al disco aclara: "Yo también soy un perro de la lluvia". Y así, cierra perfectamente la elección del blues como elemento principal: ¿alguien más "rain dog" que los negros llevados como esclavos a Norteamérica?

La lluvia es, sin duda, la imagen favorita de Waits. Es un detalle más, un dato para redondear una escena. Pero tiene también la complejidad y autonomía de un personaje. Un signo "meta-orológico" que confirma una situación desgraciada. Como consecuencia lógica, el cielo oscurecido será el más explícito indicador de malos tiempos por venir. En **Bone Machine**, su último trabajo, todo está en penumbras. Las fotografías del booklet lo muestran rodeado de vapor. ¿Va a llover? Waits se pone más trascendental y medita acerca del fin del mundo. Aborda el tema desde una

perspectiva religiosa, visto como un castigo, como algo que encuentra al hombre en deuda con Dios. Y el apocalipsis es una gran tormenta que trae el caos a ese mundo subterráneo de Waits. Ahora ve a sus habitantes desesperados, como perros de la lluvia. Los describe como un demente predicador protestante aullando "spirituals" colgado de un poste. "Earth Died Screaming", "Dirt in the Ground" y otros, suenan casi rituales. No son profecías; más bien parece ser una obra conciente y crítica del estado actual de las cosas. Aunque poco perceptible, es su primera referencia a la actualidad social en muchos años.

**S**i bien la carrera cinematográfica de Tom Waits comenzó bastante más tarde que la musical, se podría decir que siempre fue un actor. Para empezar, no es negro, no es un músico virtuoso de jazz; no es un músico. La película **Big Time** ilustra lo que son sus últimos discos: una serie de interpretaciones de diversos papeles. En el film aparece como el boletero de un teatro, el acomodador y varios performers; el público no se ve en ningún momento. Sus discos en vivo tienen esa cualidad extra: Waits se luce haciendo de comediante, predicador o Louis Armstrong alcoholizado y mal de la garganta.

Quizás con el estereotipo que más se puede identificar a Waits es con el hipster. Es un individuo del ghetto más bajo de la ciudad, pero que vive encandilado por el brillo ostentoso de la clase alta y sus pasatiempos. Dadas sus aspiraciones de ascenso social, prescinde de la violencia irracional de su entorno para ganarse el respeto como "wise guy". Imita a los negros, es influenciado por los italianos y se conduce a ritmo de jazz. Es el caso del protagonista de **Frank's Wild Years** (1987). Sueña con triunfar y esa meta está dada por la conquista de la ciudad. Se imagina dándole propina al canillita y haciéndose lustrar los zapatos ("I'll Take New York"). Pero sabemos que nunca lo va a lograr porque es un perdedor nato. Esa confabulación de arrogancia inocente y mala suerte es por demás conmovedora.

Directores como Francis F. Coppola, Jim Jarmush y otros han sabido aprovechar el talento actoral de Waits en varios largometrajes. Quizás en donde se parece más a uno de sus propios personajes es en **Down By Law** de Jarmush. Allí es un disc jockey radial fracasado a quien su suerte lo conduce casi sin la participación de su voluntad.

Esta película (al igual que **Big Time**) nos permite ver como Waits maneja el espacio físico y sus movimientos corporales para su personificación. El Waits performer, enfrentado al público se mueve con gran inseguridad. Los músculos tensos y muy encorbado, como si cargara con las miserias de todos sus relatos. Trata de no mirar a nadie a los ojos. Se incomoda cuando se dirigen a él.

Sin embargo, es tan sólo un personaje recurrente que muchos fans cometen el error de creer como cierto. Waits tiene esposa e hijos. Desde que se casó, su pareja Kathleen Brennan colabora activamente en su trabajo. Su vida dista mucho de ser como un cuento de Bukowski.

La música de Waits, hasta ahora, ha ido creciendo en ambición. Ya demostró ser capaz de dar un giro radical en un momento avanzado de su carrera. La segunda etapa ya cuenta con



suficientes documentos discográficos. Seamos exigentes y esperemos de él un próximo disco que renueve una vez más su imaginaria. Mientras tanto, Muddy Waters y Thelonius Monk seguirán sintiéndose felices de que al menos halla alguien que los admire, homenajee, se abstenga de imitarlos y resulte interesante ■

Daniel Flores

## D I S C O G R A F I A

**Closing Time** (1973)  
**The Heart of Saturday Night** (1974)  
**Nighthawks At The Diner** (1975)  
**Small Change** (1976)  
**Foreign Affairs** (1977)  
**Blue Valentine** (1978)  
**Heartattack And Vine** (1980)  
**One From The Heart** (1982)  
**Sworfishtrumpets** (1983)  
**Rain Dogs** (1985)  
**Franks Wild Years** (1987)  
**Big Time** (1988)  
**Night on Earth** (1992)  
**Bone Machine** (1992)  
 No son listados los discos recopilatorios.

*El otrora 50% de Pachuco Cadáver, sin darnos conclusiones reveladoras (al menos, para los que conocen al grupo), nos brinda una serie de ideas sobre su música, con una carga extra de humor.*

*No tan famoso como Pettinato, quien se hizo conocido por vía televisiva (antes integrante de Sumo y redactor en Expreso Imaginario), suele responder con ambigüedad sobre la imagen pública de su compañero de grupo. Contradictorio a veces, ironiza sobre la lírica del rock sinfónico, y luego cita como héroes a Peter Hammill, Robert Wyatt, Syd Barret. ¿No son éstos unos fines exponentes de este tipo de letras?*

*Residente en España hasta la conclusión del último disco de Pachuco, en su actividad como productor abarcó trabajos como el del debut de Vamos a morir y algún tema de Pleasure Fuckers, ambos del mismo país. En cuanto a la distribución europea de *Life in la Pampa*, se encarga actualmente la distribuidora alemana EFA (que distribuye a los Residents entre otros).*

# GUILLERMO

un punk diplomático

# PICCOLINI



-No se sabe demasiado de tu historia, lo que hacías acá, en Buenos Aires, y cómo fuiste a parar a España.

-Acá tenía un grupo medio experimental, acústico y hacía cosas solo, en cuatro pistas. Estaba un poco el sonido de Pachuco, ese estilo medio minimal, Suicide, Eno, medio ácido. Después empecé a tocar con Javier Martínez y nos fuimos a España, a tocar con Moris. Como eso no salió, armé los Toreros Muertos con dos chicos de allá, Pablo y Mani.

-Allá tu suerte cambió, ya que tuviste éxito con los discos que sacaron... ¿cuántos fueron?

-Cuatro discos, de los cuales dos se editaron acá.

-¿Con Pachuco tienen alguna estrategia?

-Hay todo tipo de intenciones, ahora vivimos y trabajamos acá. El último disco lo grabamos parte en Buenos Aires y parte en España. Mi intención particular es difundirlo afuera, para no perder en ningún momento el contacto con España, especialmente llevarlo al resto de Europa.

-Claro, es muy importante porque ustedes rescatan una tradición muy europea...

-Sí, nuestro rock no tiene prácticamente nada de americano.

-Salvo algunas cosas de Lou Reed...

-Sí, hay de todo. John Cale, Eno, Residents... Es una onda más bien de rock intelectual, entonces no sé hasta dónde puede llegar este grupo con esas premisas en Argentina.

-¿Cómo se planearon los dos discos? Entre el primero y el segundo hay diferencias: por ejemplo, *Life In La Pampa* contiene canciones más arregladas.

-La diferencia básica entre ellos es que el segundo está más trabajado y menos masticado. Es un disco más espontáneo y más libre. Todo influyó. En cambio, cuando hicimos *3 Huevos* éramos realmente un dúo. Willy (Crook) venía a tocar a veces y tocaba en tres o cuatro temas. Entonces todo lo hicimos en función del dúo, hay muy pocas cosas que no



podemos interpretar los dos solos. Son apenas detalles para que el disco adquiriera un poco más de ambiente, de profundidad. El último fue más libre porque no tuvimos tiempo suficiente como para llevar a la mínima expresión los temas.

**-¿Ustedes buscaban ese minimalismo en *Life In La Pampa*?**

-A mí me gusta eso, porque me parece que la formación clásica de rock está más bien agotada. Estoy cansado de escuchar dos guitarras, bajo y batería.

**-Sin embargo, en Pachuco las influencias son fácilmente rastreables. Aunque quizás sea más correcto hablar de una intención de recuperar tradiciones que, con el contexto argentino no encaja muy bien.**

-Reconocés las influencias, pero al fusionarlas y darles un toque personal, obtenés un sonido propio.

Con respecto al rock nacional, nunca le dimos demasiada importancia. Aunque me gusta Manal, ¡muchísimo!, Aquelarre, Invisible o Almendra.

**-Bueno, esa fue una época de oro...**

-Pre Charly.

**-¿La Máquina de hacer pájaros podría interesarte?**

-No. Ni siquiera me gustó Sui Generis, me parece una garcha (risas)... una garcha que no puedo evitar (más risas).

En ese momento el rock se masificó. La gente se apropió de algo que era una forma de expresión genuina y lo transformó en un producto estándar. El rock siempre había tenido algo de búsqueda.

**-Ustedes hacen canciones y en ellas dejan un espacio para improvisar. ¿Qué papel cumple la improvisación en la música de Pachuco?**

-Prácticamente es todo improvisado, aunque después tome forma de canción.

**-¿Componen temas desde una melodía con guitarra?**

-En este disco más que en el primero. Armamos temas por separado y luego buscamos la forma de adaptarlos. Algunos, en cambio, surgieron en el estudio. Directamente, dijimos "uno, dos, tres, cuatro, grabá!".

**-¿Cuáles por ejemplo?**

-"Sniffers" o "Un trozo de tarta".

**-¿Con respecto a "Pachuco plays the jazz & blues" (bonus track del CD), vos desarrollarías el lado blusero y Pettinato el de jazz?**

-Sí, pero por lo general casi nunca hago blues. Lo mío son melodías deformes o baladitas que Petti no hace.

**-¿Y "Los insectos"?**

-Esa es más de Petti. Aunque hacemos más bien a medias. Yo llevo un tema y él le hace cosas que yo no le haría y viceversa. Está equiparada la composición.

**-Hay cierta frialdad e ironía en algunas canciones, mientras que otras son más intimistas o sentimentales. ¿Intencionalmente, buscan ese contraste?**

-No. Depende de los estados anímicos. Un día estás super deprimido y hacés una canción representativa de ese momento, y al otro día estás bárbaro y hacés una canción de esperanza que la cantan en la iglesia. No podés plantearte tanto "qué estética quiero hacer, qué imagen quiero dar". De hacerlo, lo máximo que vas a conseguir es quedarte trabado. "No. No, esto es demasiado cínico. No. No, esto es demasiado sensible".

**-Existe como evidencia punk la versión de "I am the fly"**

**(en el primer disco) de Wire. ¿Rescatan algo de aquel espíritu?**

-Yo me siento punk, no vivo como tal, pero mi cerebro funciona como un cerebro punk. Muchas veces salgo con gente que si supiera lo que estoy pensando se asustaría. Como estoy detrás de un traje, soy muy diplomático, pero mi cerebro los odia. En base a esto pienso la música, la forma de tocar el piano y la guitarra.

No me siento como un hippie. Esa "buena onda", las "buenas vibraciones"... no sé muy bien qué significan.

**-¿Esta forma de reaccionar tiene que ver con la alienación urbana?**

-Claro, salís a la calle, te tocan bocina, te quieren pisar, las viejas te putean... ¿cómo no vas a tener mala onda? Para mí es desesperante.

Peter Hammill es punk. No es todo los Meteors en el punk, no todos son unos "garrulos" sin cerebro que tocan tres acordes.

**-Es importante siempre que se propone un concepto definirlo...**

-A mí el punk me parece un gran aporte al rock. Frente a todos estos tipos del rock sinfónico que intentan aplastarte con su parafernalia, viene el punk y te hace canciones de dos minutos y medio con un riff demoledor y encima te transmite algo más interesante y divertido que: (entonando con ironía y evidente voz sinfónica) "océanos que estallan, son mi mente sobre la furia de una ciudad dormida, y yo no sé que tu vendrás a salvarme". Son ese tipo de letras que vos lees, lees, lees y piensas "¡loco, qué dice?!".

**-Digamos que Pachuco está influenciado por el punk más inteligente.**

-Miles de grupos. Casi todos los que me gustan tienen ese espíritu común o son de la escuela psicodélica, Syd Barret, Robert Wyatt, John Cale. Los Velvet eran punks. Iggy Pop prácticamente el abuelo. Y todos no necesariamente en el '76.

El problema es que ahora se confunde el rock y la música comercial. El rock, a mi modo de ver, es una forma de expresión. O un sonido que define un tipo de formaciones. Una actitud. Para mí los Residents son muchísimo más rock que Guns 'n' Roses. Y si Guns 'n' Roses son el rock, entonces a mí no me gusta más. No entiendo los fenómenos de masas y creo que a la gente que los consume tampoco le importa demasiado.

**-Gran parte de estas masas también consumen la imagen pública de Pettinato.**

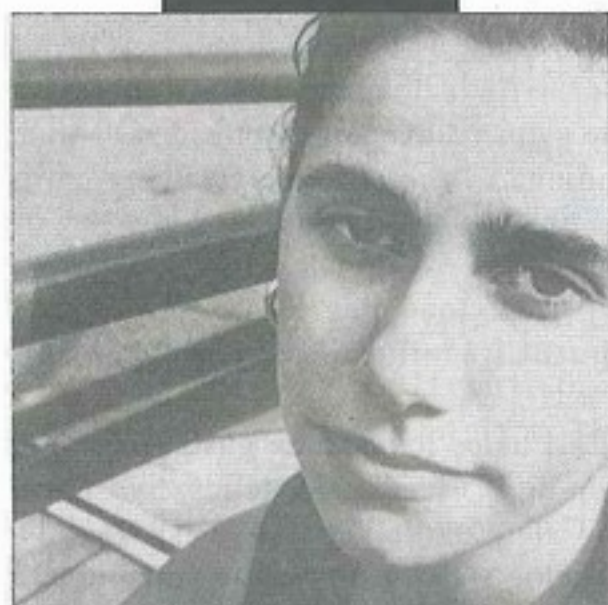
-La imagen de Pettinato es absolutamente surrealista. Un grupo raro que tiene al presentador de televisión más careta de la Argentina. Es increíble, pero a mí me parece perfecto. Creo que vivimos en una sociedad que te impide sobrevivir si no ganás dinero.

**-¿Sintieron que en algún momento esta imagen podía afectarlos?**

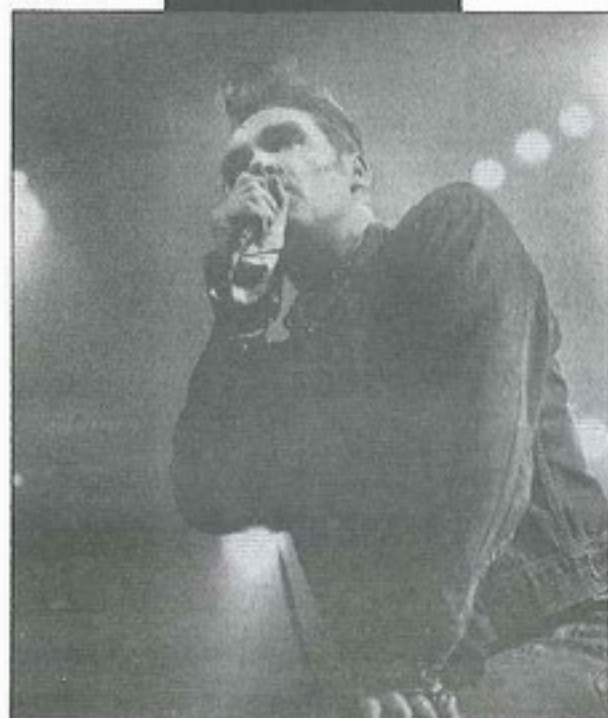
-Creo que sí, que nos afecta. Hay un sector del público que no quiere verlo a Pettinato ni en figuritas. No se toma en serio lo que podamos hacer en Pachuco. Igualmente siempre nos sorprendemos, si vienen cien personas decimos: uau, cuánta gente vino a vernos !

Reportaje: M. Aguirre-P. Azcoaga  
Fotografías: D. Flores

## noticias



P.J. Harvey



Morrissey

-¡Increíble!...ya la prensa inglesa está buscando a los sustitutos de Suede, posando su cambiante mirada sobre los Auteurs, quienes ya han editado su album debut *New Wave*. El grupo fue definido como los "Nuevos salvadores del Rock Británico". Muuuuy poco serio.

-Muy pronto verá la luz una compilación de los My Bloody Valentine, editada por el sello Creation, que la banda ha abandonado en pos de un suculento contrato con Island, donde prometen nuevo material recién para 1994. ¿No es mucho tiempo?

-El duo Electronic (Bernard Summer y Johnny Marr) está planeando su segundo album, para el cual cuentan con la colaboración de Karl Bartos y Wolfgang Flur de Kraftwerk. En verdad, prometen más que los Pet Shop Boys.

-La banda Earth (del escuadrón Sub Pop) ostenta el extraño galardón de ser la que "toca al volumen más insoportable de la actualidad". Además, el sonido del grupo está cargado de repetición y la total inmovilidad de sus integrantes, ya que, en los shows, tocan sentados. En su album debut contaron con Kurt Cobain como invitado y acaban de editar su sucesor, inspiradamente titulado *Earth 2*. La banda define su sonido como "Feedback negativo" ...¡ya no saben que inventar!

-Regresan los World Party con su nuevo album *Bang* (el 3ro.). Karl Wallinger, líder del grupo y ex Waterboys, declaró al respecto: "Es la primera vez que hago música como realmente lo siento". Todos dicen lo mismo.

-El 22 de marzo se editó un nuevo Mini-Lp de los volátiles Stereolab. El disquillo se llama *The Group Played Space-Age Bachelor Pad Music...* menos mal que es mini.

-Esta es linda. Los atrevidos Mercury Rev han editado un simple en su nuevo sello Beggars Banquet. El mismo contiene "The Hum is Coming from Her" en el lado A, acreditado a The Mercury Theremin Sextet, y se trata de la banda prodigando acompañamiento neojazzístico a un vocalista no identificado. La gente de Beggars Banquet dice desconocer por completo la identidad del mismo, y el grupo aclara que se trata de alguien completamente ajeno a la banda. ¿No se estarán pasando de listos?

-Los eternos y malhumorados The Fall grabaron el tema "Glam Racket" como tributo (¿o burla?) a Suede o Denim... ¿será gracioso o patético?

-Viendo los últimos videos de los Lemonheads (pertenecientes a "It's a Shame about Ray") es llamativo el hincapié dedicado al supuesto potencial sexy y seductor del líder Evan Dando. ¿Cabezas de limón o Bon Jovi?

-Una gran cantidad de fans de The Cure fue estafada al enviar dinero a una dirección incluida en unos volantes entregados en la última gira del grupo. Parece que se prometían cassettes y videos de los shows, pero nadie ha recibido respuesta. La policía británica ya anda detrás del tema. La verdad, se lo tienen merecido.

-Una de regresos: los quejosos Big Country han vuelto a tocar juntos, y están actuando en Europa. ¿Se aburrirían en sus casas?

-Muchos elogios está recibiendo el trabajo de hormiga llevado a cabo por el James Taylor Quartet, liderado (obviamente) por James Taylor, que no es el ex de Carly Simon, sino el ex organista de los Mod-Psicodélicos-Garageros Prisoners. El sujeto es un fan del órgano Hammond y cuenta con un público minoritario pero fervoroso. Parece interesante.

-Nuevo disco de los Speed-Poperos Senseless Things, llamado *Empire of the Senseless*. ¿Todavía ningún crítico notó su exagerado parecido con los nuevaoleros Fingerprintz?

-Ya se viene el segundo album del grupo P.J. Harvey, llamado *Rid of me*. El mismo será editado (en Inglaterra, obvio) el 4 de mayo y ha sido producido por el ruidoso Steve Albini (ex Big Black y Rapeman). Las primeras copias contendrán una placa extra, con los demos de las canciones, tal como ocurrió con *Dry*, su ópera prima. Esperemos que el trabajo justifique todos los elogios que se les han prodigado durante los últimos meses.

-Tres que regresarán durante el curso del año: los exploradores King Crimson, los irreverentes Sex Pistols y los audaces Velvet Underground. ¿Seguirán siendo exploradores, irreverentes y audaces?...mmmm, respuesta tentativa en el último tema del segundo album de los Beatles (*With the Beatles*).

-A los que se les agrió la fiesta es a los Undertones, ya que Feargal Sharkey (ex cantante) se negó a participar de una supuesta gira de reunión por Inglaterra. Los otros cuatro miembros declararon estar "muy desilusionados por la decisión de Sharkey"...y, no es para menos, ya que la cifra era de 250.000 libras por sólo seis conciertos. ¿Teenage kicks?

-Otros que ya tienen nuevo album a la venta son los neo-rockabileros Gallon Drunk. El disco se llama *From the Heart of Town* y, parece que es el nuevo chiste, la 1000 primeras

copias, tanto en vinilo como en CD, traerán un Mini LP en vivo de regalo. Lo extraño es que la versión cassette ha sido despojada de todo tipo de obsequio, incluso, en la promoción del lanzamiento figura la leyenda "Los cassettes son para los perdedores". Verdaderamente interesante...

-Otro regreso es el de la deliciosa Wendy James (ex Transvision Vamp), quien ha editado su primer album solista (**Now Ain't the Time for your Tears**), cuya particularidad reside en que sus temas fueron compuestos por Elvis Costello. Por lo pronto, el simple de adelanto **The Nameless One** es lo más lejano a un tema de difusión que he escuchado en años. ¿Suicidio comercial o declaración de principios?

-Muy presente en la escena independiente inglesa está el cuarteto Huggy Bear, formado por dos chicas y dos chicos, quienes ya tienen su album debut, compartido con el grupo Bikini Kill. El disco se llama **Our Troubled Youth/Yeah Yeah Yeah** y parece que viene por el lado del Punk Pop, con letras anti machismo. Por supuesto que ya ambos grupos fueron incluidos en el movimiento "Grrrls", que aglutina a las bandas de mujeres gritonas y, de paso, es menos machista que "Fox-core". De nada, chicas.

-Esta es graciosa: a raíz del rotundo fracaso de su último album (**Galore**) los speed-poperos-con-chica-al-frente conocidos como The Primitives decidieron considerar la situación y separarse. Lo divertido es que el Club de fans del grupo está publicando solicitadas, pidiendo firmas para impedir un final tan triste, pero parece que las pretensiones son bastante altas, ya que aspiran a reunir 100.000 peticiones. Digo yo...¿Si los Primitives tuvieran tamaña cantidad de fans incondicionales el disco hubiera fracasado?

-Un premio para los Pixies, que han decidido separarse antes de dar lástima repitiendo la misma fórmula indefinidamente. Todo un ejemplo, que muchos deberían seguir.

-Los Sonic Youth tienen nuevo maxi, con "Sugar Kane" como tema estrella, aunque lo jugoso se encuentra en los cuatro temas restantes, que consisten en dos de cosecha propia y sendas versiones de "Personality Crisis" (New York Dolls) y "Is it my Body" (Alice Cooper)...¡Glam Power!

-Una de losers: Jazz Butcher tiene un nuevo album que detenta la particularidad de estar grabado en vivo en Canadá y Estados Unidos durante el año pasado.

-Parece que el sello Factory ( que cerró sus puertas hace unos meses por serios problemas financieros) volvería a la actividad, aunque con el apoyo económico de la multinacional Polygram. Lo peor es que, en el camino,

perdieron a dos de sus grupos más vendedores: Happy Mondays y New Order, que regresan con **Republic**, su nuevo album a editarse en mayo bajo el sello London.

-Henry Rollins se encuentra entre la lista de invitados en el nuevo album de Iggy Pop. El único problema radica en que el banquillo de productor lo ocupa el ambiental Daniel Lanois. Puede ser interesante, pero huele a fantochada.

-Morrisey ha editado un album en vivo, llamado **Beethoven Was Deaf**, grabado en la gira de presentación del glamoroso **Your Arsenal**. Mientras tanto, el espigado muchacho lleva adelante una (extraña) colaboración con...Prince, a editarse a finales de año. Muy peculiar.

-El cuarteto español Lagartija Nick ha editado su segundo LP, sucesor del sofocante y monolítico **Hipnosis**. El disco se llama **Inercia**, y es el primero después de firmar contrato con la multinacional Sony. Lo indie está de moda.

-El sello indie Creation tiene amplias esperanzas depositadas en Adorable, uno de sus últimos fichajes. Los chicos debutaron en abril de 1992 con el simple **Sunshine Smile**, pero venían batallando por los circuitos subte desde fines de 1990. Ahora acaban de editar su album debut, llamado **Against Perfection**, y no tardaron en surgir las comparaciones con los House of Love y Echo & The Bunnymen. La cosa viene soñadora.

-Losers Vol 2: se ha editado una compilación de rarezas y regrabaciones de viejos temas del iluminado Ben Vaughn. La misma se titula **Mood Swings** y obraría como supuesto quinto disco de su carrera. Si te gustan las raíces Folk tratadas con inteligencia deberías probar con Ben.

-Los perezosos (cuando no definitivamente plomizos) Pale Saints se han quedado sin su bajista/cantante Ian Masters, que se ha unido al ex AC Temple Christ Tront, con quien ya planea trabajar bajo el nombre de Long Lost. Por su parte, los Santos ya han encontrado reemplazante en el canadiense Colleen Borwne...¿ganarán agilidad?

-Descarados Vol 148: Los Faces planean reunirse para un serie de conciertos por Inglaterra, pero se aclara que es un asunto temporal. Como ven, estos por lo menos nos aseguran que el sufrimiento será corto, aunque, pensándolo bien...¡si hay que aguantar a los Quireboys y a los Black Crowes!...

-Era cuestión de tiempo. A los bocazas de los Manic Street Preachers esta vez se les fue la mano cuando, en uno de sus conciertos, Nicky Wire dijo que Michael Stipe (R.E.M.) podría

seguir los pasos de Freddie Mercury y encarar para el más allá abrazado por el Sida. La verdad, estuvo heavy, pero ya apareció una jauría solidarizándose con Stipe, y tomándose la cosa DEMASIADO en serio...¡que poco humor!

-Los Alice in Chains también perdieron a su bajista, que fue reemplazado por el ex Ozzy Osbourne Michael Inez. La verdad, se les vió la hilacha. ¿Grunge? ¿Indie Metal?...no, el clásico Metal desmelenado.

-Los All About Eve han dado un drás-tico giro en su carrera con la edición de su cuarto album (**Ultraviolet**), en que se abocan concienzudamente a la Psicodelia. El resultado es muy bueno...más comentarios en el próximo número.

-Los que andan en cosas raras son los Nirvana, que acaban de editar un simple con el tema "Oh, the guilt". Lo particular es que la cara B está ocupada por los Jesus Lizard y su tema "Puss". Parece que se prensarán sólo 100.000. Segura carnaza para un **Incesticide Vol 2**.

Ahora les envío un ráfaga de novedades discográficas sin comentario alguno: **Swing** (Union Carbide Productions), **Monster a Go-Go** (Fuzztones), **Palomine** (Bettie Servet), **Black Tie, White Noise** (David Bowie), **Not in Kansas Anymore** (Basehead), **Oh no, they're recording this show!** (Moe Tucker), **Independent Warm Saloon** (Butthole Surfers), **Digital Sound-tracks** (Clock DVA), **Ask Questions Later** (Cop Shoot Cop), **No Siesta Tonight** (Cynics), **Astronomía Razonable** (El Ultimo de la Fila), **On the Mouth** (Superchunk), **Center of the Universe** (Giant Sand), **Hit Parade Vol 2** (Wedding Present), **Dusk** (The The), **Lucky Thirteen** -recopilación- (Neil Young), **Plasticity** (Cabaret Voltaire), **Our Finest Flowers** (Residents), **Death by Manipulation** (Napalm Death), **456** (The Grid), **Un día cualquiera en Vulcano** (Fangoria), **London Stone** (Bevis Frond), **Fun?** (Candy Skins), **Fook** (Pigface), **Nurse** (Therapy?), **The One that got away** (Live) (Thin White Rope), **Songs of Faith and Devotion** (Depeche Mode), **Stain** (Living Colour), **Gorgeus** (808 State), **Porno for Pyros** (Porno for Pyros), **Call Now** (Free Kitten), **Taxi** (Brian Ferry), **Story of my Life** (Pere Ubu), **Are you gonna go my way** (Lenny Kravitz), **Grave Dancers Union** (Soul Asylum), **Pure Cult** (The Cult), **Pond** (Pond), **Suspiria** (Miranda Sex Garden), **Malachai: Shadow Weaver 2** (Legendary Pink Dots)...¡Tienen para entretenerse!

M.M.

# noticias

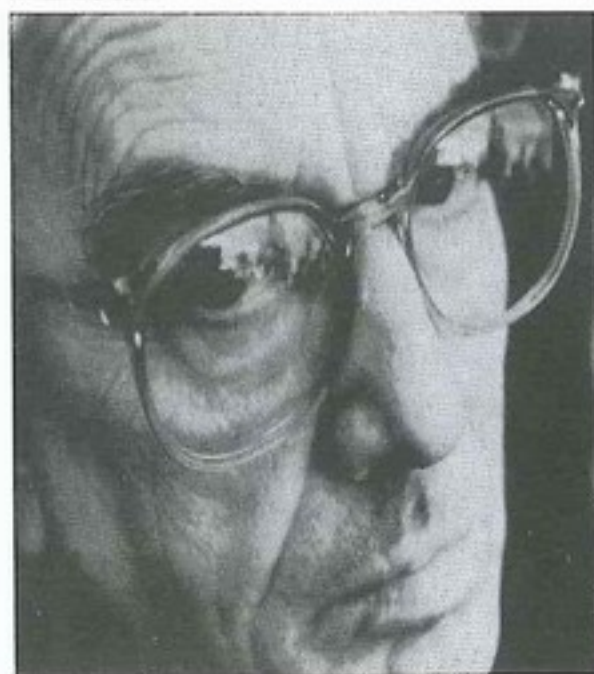
## CLÁSICO CONTEMPORANEO

-La más reciente ópera para televisión de Robert Ashley se llama **Improvement**. Si bien recién editada, fue escrita inmediatamente después de su famosa **Perfect Lives**, en 1984. En este nuevo doble CD de 90 minutos participan seis cantantes, entre ellos Joan La Barbara, conocida por sus interpretaciones de la obra de Cage.

Ashley lleva mucho tiempo en esto de trabajar la palabra de modo vanguardista con sugestivas melodías electrónicas de fondo. Algunos han aprendido bastante de sus experimentos, por ejemplo, Laurie Anderson.

-Hablando de óperas, es digna de mención **The Death of Klinghoffer**, del influyente compositor John Adams. Aparecida el año pasado, se basa en el famoso secuestro del Achille Lauro y contiene todas las delicadas orquestaciones a que nos tiene acostumbrados.

Robert Ashley



-Seguramente pocos conozcan en nuestro país a Henryk Górecki, compositor polaco que recientemente ha adquirido renombre internacional. Acaba de aparecer en el mercado una nueva versión de su obra más famosa, **Symphony #3** o **Symphony of Sorrowful Songs**. Compuesta en 1976, la versión original era cantada por la soprano Stefania Woytowickz, haciendo honor al fuerte sentimiento religioso impreso en la obra. Dawn Upshaw canta la nueva y David Zimman la dirige con la London Sinfonietta. Al igual que los trabajos de Ashley y Adams, en el sello Elektra Nonesuch.

-**Indeterminacy**, composición con texto y música que Cage hiciera allá por 1959, acaba de ser reeditada en un doble CD. 90 historias de un minuto cada una que Cage recita mientras el pianista David Tudor, en otra habitación, engarza sonidos del **Concierto para piano y orquesta** y de las cintas de **Fontana Mix**. Otra genial muestra de como Cage utilizaba el azar y las teorías del Zen.

-Glenn Branca es un compositor americano que ha influenciado a gente tan famosa como los Sonic Youth. Experimentando siempre con guitarras, su **Symphony #2 (The Peak of the Sacred)** consiste en una performance que tuvo lugar diez años atrás en la St Mark's Church de New York. Dos percusionistas (uno es el performer industrial Z'ev) y diez guitarristas que tocan lentas escalas ascendentes con la cadencia suspendida, sin resolver. Lo que un crítico denominó "la frustración de las expectativas armónicas". En el sello Atavistic.

-**Michaels Reise** forma parte de la inmensa ópera **Light**, de Karlheinz Stockhausen. Compuesta para la trompeta de su hijo Markus y otros nueve músicos en clarinete, trombón, flauta, percusión y sintetizadores, si bien suelen ejecutar en grupos de dos, tres y cuatro. Pocas voces y un tono general más cercano a la música de cámara. Sale por ECM.

BALADA  
INKULTA

PUNK - ROCK - TRASH - DARK

### TODO EL ROCK'N ROLL PORTEÑO

REDONDOS - SUMO  
HERMETICA - ATTAQUE  
TODOS TUS MUERTOS - DIVIDIDOS  
LAS PELOTAS - LOS VISITANTES

### ROCK RADICAL VASCO

KORTATU - LA POLLA RECORDS  
REINCIDENTES - CICATRIZ  
ESKORBUTO - MCD  
OSTIA PUTA

RIVADAVIA 6713 LOCAL 6 GAL. DE LAS ESTRELLAS

-**Grace under Pressure**, del guitarrista John Scofield, fue uno de los mejores discos del '92. Ahora, vuelve a asociarse con el saxo tenor de Joe Lovano para traernos **What We Do**, en el sello Blue Note. Complejas interacciones instrumentales que no rehusan la improvisación, ya sea free o a través de transformaciones de estructura; ni tampoco el tradicional rol de la guitarra como acompañante del saxo.

-A propósito de Lovano, ha editado su última placa, **Universal Language**, también en el sello Blue Note. Colaboran entre otros Jack DeJohnette, Steve Swallow y Charlie Haden (en cuya banda tocó Lovano hacia 1987). Nadie como él puede hoy día actualizar en su música toda la historia del jazz.

-El nuevo disco de Joe Henderson, sucesor del magnífico **Lush Life**, se llama **So Near, so Far** y retrabaja composiciones de Miles Davis entre el '47 y el '68. El estilo bop del saxo tenor de Henderson tiene aquí acompañantes de lujo: John Scofield, Dave Holland y Al Foster.

-Lyle Mays se hace tiempo para sacar su primer disco solista en cinco años. **Fictionary**, tal su título, es enteramente acústico y cuenta con el bajista Marc Johnson y el baterista Jack DeJohnette. Lo produce su eterno compañero Pat Metheny. Juntos, se hallan también abocados al proyecto de editar una placa en vivo del Pat Metheny Group.

-Danilo Perez, el panameño pianista del gran Gillespie ya tiene listo su album debut, denominado simplemente **Danilo Perez**. Otra vez DeJohnette, Lovano y Ruben Blades se encuentran entre sus invitados. Para amantes de Latin-Jazz.

-**Adventure Playground** es lo último, hasta donde sé, del exquisito y poco tradicional compositor John Surman, como siempre en el sello ECM. Acompañan su saxo, Paul Bley en piano, Gary Peacock en bajo y Tony Oxley en batería. Jugosas exploraciones de la tonalidad, la armonía y el contrapunto.

-El tardío interés por la magnífica obra de Sun Ra (incluso en el rock), al menos da sus frutos. A la reedición de sus discos iniciales en el sello Evidence (**Monorails and Satellites**, **Supersonic Jazz**, etc.) y a sus



Joe Lovano

recientes álbumes para A&M, se le agrega ahora el live **Destination Unknown**, en el sello Enya.

Extrañas superposiciones de sin-tetizadores y tambores africanos, versiones del "S'Wonderful" de Gershwin y de "Prelude to a Kiss" de Ellington, mucho sentido del humor y sus inigualables motivos espaciales.

-No apto para puristas. Pero no creo que sea errado incluir a alguien como John Zorn en una columna de jazz. Si bien es una pesadilla seguirle la pista, me permito sugerir lo que creo (nunca es seguro) son algunos de sus últimos trabajos.

Con Pain Killer -el indispensable Bill Laswell en bajo y Mick Harris en batería- el cuarto disco de la banda, llamado **Buried Secrets**. Definido por alguien como "el disco más claustrofóbico que escuché jamás".

Con Naked City -Fred Frith, Wayne Horvitz, Yamatsuka Eye, Bill Frissel entre otros- Zorn da rienda suelta a su saxo y a su capacidad compositiva en partes iguales. Las placas, **Heretic**, **Jeux des Dames Cruelles** que musicaliza un film sadomasoquista y **Leng Tch'e**, publicado en Japón.

Los sellos son, respectivamente, Disk Union y Tony's Factory.

-A propósito, el propio Bill Frisell ha editado un nuevo disco, en el sello Elektra Nonesuch. Su título: **Have a little Faith**. Algunas figuras relevantes que lo acompañan son el clarinetista Don Byron, quien el año anterior sacara el exquisito **Tuskegee Experiments**, y Guy Klucevsec en acordeón, autor de algo así como polcas de vanguardia (?).

#### Más alimento discográfico para el espíritu

-**Henry Threadgill** Too much sugar for a dime - Axiom

-**Jimmy Giuffre** 3 Flight, Bremen 1961 - Hat Hut (con Paul Bley y Steve Swallow)

-**Thelonious Monk Quartet** Live at the Five Spot Discovery! - Blue Note (con John Coltrane)

-**Alphonse Mouzon** The Survivor - Tenacious

-**Jack DeJohnette** Fifth World Anthem - Manhattan

-**Wynton Marsalis** Citi Movement - Columbia

-**Haru** with Wayne Shorter The Galactic Age - Manhattan

-**Rova Saxophone Quartet** From the Bureau of Both - Black Saint

# noticias

## NOTICIAS EXPERIMENTALES

-Últimas novedades de nuestro apreciado sello Cuneiform y su correspondiente distribuidora, Wayside Music.

El grupo de free jazz (para etiquetarlo de algún modo) Curlew se ha juntado con la exquisita cantante de los Tone Dogs, Amy Denio para editar **A Beautiful Western Saddle**, con letras del poeta Paul Haines.

Chainsaw Jazz, por su parte, debutan con **DisConcerto**. Saxos, violín, guitarra, mandolina eléctrica, bajo y batería para una fusión de rock, jazz y música progresiva.

De Viena provienen los Kombinat M. Música moderna con wall of sound. Su disco, **Hybrid Beat**. Violín, sintetizadores, teclados varios, guitarra y la obvia base rítmica.

Pero la mejor de sus nuevas ediciones es, sin duda, The Muffins. Según Fred Frith: "la mejor banda de música progresiva que ha producido América". Activos entre el '74 y

el '81, el disco que ahora ve la luz se denomina **Chronometers**.

-Hablando de Frith, también él tiene nuevo album, titulado **Stone, Brick, Glass, Wood, Wire**. (Uff!). Frith es aquí más un director que un ejecutante, si bien no renuncia a sus entrañables instrumentos hechos a mano. Lo acompaña gente del calibre de Ikue Mori (¿alguien se acuerda de DNA?), Guy Klucevsek, Myra Meldford, Han Bennink, Jean Derome, René Lussier, Leslie Dalaba y Zeena Parkins, quienes improvisan sobre una serie de fotografías usándolas como fuente de inspiración. Para no extendernos, prometemos comentario del LP **próximamente**.

-El sello australiano Extreme anuncia dos novedades. **Remove the Need**, album de guitarra preparada de Jim O'Rourke y un solista de Christoph Heeman, líder de los ya aparecidos en estas páginas HNAS. Su título, **Invisible Barrier**.

-Un poco de experimentalismo radical. Nocturnal Emissions ya tiene nuevo disco, **Blasphemous Rumours**, en el sello Staa plaat. Tres tracks de unos 24 minutos cada uno donde Charlotte Bill toca los instrumentos y Nigel Ayers los desestructura y los desarregla. La particularidad consiste en el envoltorio, una especie de lata metálica semejante a la del **Metal Box** de PIL.

Hafler Trio, por su parte, continúa sacando discos nada más que para seguir apareciendo en esta sección. **A Thirsty Fish** es el primer CD de una serie de repesca de material raro del grupo (en realidad, una persona) que ha emprendido el Label Soleilmoon. El otro, **Mastery of Money** descripto como uno de los mejores álbumes electrónicos ya grabados en los '90. Habrá que comentarlo.

-Hace poco, alguien me pidió que le grabara un LP de Blurt. O sea que conmigo, ya somos dos los que nos acordamos del grupo de Ted Milton. Ellos siguen ahí, y han sacado el CD **Pagan Strings** en el desconocido sello belga

Toeblock. La habitual cuota de saxo, guitarra y batería que el trío viene ofreciendo desde 1978. Sonido post-be bop (?), letras neo beat (??) y toques rockeros.

-Como diría el coreador de esta sección, una de dinosaurios. Richard Sinclair (ex-Caravan, ex Hatfield & the North, ex Camel, ex In Cahoots) se juntó con unos amigos - Andy Ward, Rick Biddulph, Vince Clarke, Jimmy Hastings y Dave Sinclair-. Todos dieron vueltas (y siguen dándolas) por la escena Canterbury. Rockeros con pedigree que grabaron una joyita (si no sos prejuicioso con cierto hippismo) llamada **Caravan of Dreams**. En el label HTD.

-Dos que dan vueltas, pero por el downtown neoyorquino. Elliot Sharp, quien sorprendentemente tiene en el país unos cuantos fanáticos aunque sus discos no se vean por ningún lado, nos trae **Abstract Repressionism: 1990-99**, con su grupo Carbon. Música cruda, disonante pero de gran sofisticación. Uno de mis críticos favoritos, el poco reconocido Dean Suzuki, lo ubica al lado de gente de la talla de John Zorn o Glenn Branca. Mientras tentamos a algún especialista en el sujeto en cuestión (que los hay) para una nota futura, te cuento que sale por el sello Victo.

Iconoclast, en cambio, son el percusionista de Dr Nerve Leo Ciesa y el saxo alto de Julie Joslyn. Su LP **The Speed of Desire** hace alusión a dos cuestiones fundamentales. La profesión de psicoanalista que ejerce Joslyn y la brevedad y rapidez de sus 17 tracks.

-Ambientes Magnetiques es un magnífico sello canadiense que alberga delicadezas como Miriodor o Justine. Allí sale el nuevo disco de Bruire, **Les Fleurs de Leo**. Entre la improvisación y la estructura, entre el free jazz y la vanguardia europea, se ubica Michel Cote, quien suele trabajar con materiales tan poco convencionales como radios o discos, un poco a la manera de Christian Marclay. Realmente recomendable.

-Para terminar -ha quedado mucho afuera- una serie de reediciones y compilaciones de interés. El sello Lovely reedita **Music on a long thin Wire**, del minimalista (no se como llamarlo) Alvin Lucier, un señor obsesivamente preocupado por los sonidos. Y dos antologías claves. La primera de Material, el mítico grupo de Bill Laswell, llamada **Temporary Music (1979-81)**. La otra de Fibonaccis, oscuros art-rockers de Los Angeles que compilan en **Repressed** lo mejor de los años 81-87.

N.C.

# MANO NEGRA

DISCOS - CASSETTES - CD'S

Alquiler de Videos musicales  
Especialistas en Música  
Alternativa

Av. Santa Fe 2326 local 13  
Martinez Bs. As. Argentina

## THOR



records

Compact Disc

Av Santa Fe 1670  
Gal Bond Street loc 51 Bs As

 midiman™

 ART

 E-MU

 MEINL  
ROLAND MEIN

 ensoniq®

THE TECHNOLOGY THAT PERFORMS

 ALESIS  
STUDIO ELECTRONICS

*Los músicos que habitan  
Esculpiendo Milagros usan  
instrumentos profesionales.*

*Vos podés verlos en*

**MIDI MUSIC CENTER**

Sarmiento 1456 Buenos Aires Argentina  
Phone - Fax: 49 2667 46 8049



LASER • COMPACT DISC

JAZZ • BLUES • NEW-AGE • ROCK

AV. SANTA FE 1660 Galería Santa Fé

M.T. DE ALVEAR 1649 Local 4



# OZRIC TENTACLES

Psicodelia, progresivismo y otras hierbas.

*Que el rock ya tiene su historia no constituye novedad alguna. Que esta historia es muy rica, pese al poco tiempo transcurrido, forma también parte de la evidencia de cualquier crítico sensato. Quienes pretendan introducirse en la enmarañada trama de árboles genealógicos, citas, influencias y estilos que conforman su patrimonio; visitar sus raíces, abrirse paso por la espesa vegetación de sus géneros o reconstruir sus eslabones perdidos habrán llegado apenas, hacia el final del trayecto, a una única certeza: la de la imposibilidad de abarcar -y mucho menos resolver- todas las cuestiones que, hoy por hoy, el rock plantea. Siendo una música cada vez menos específica, más abierta a contaminaciones de toda índole, y justamente por eso, en los '90 el rock pone sobre el tapete un problema fascinante: el de su propio progreso.*

**E**n 1989, la escena indie británica comenzaba a mostrar los primeros signos de decaimiento, esos mismos que, a esta altura, se han convertido en agonía lisa y llana. Fue el año de un espejismo -los Stone Roses- que trajo consigo otro (sustentado por el oportunismo de la prensa "especializada"), un supuesto nuevo sonido Manchester que, en realidad, posó sus ojos en los sixties y le dio la espalda al futuro. Mientras estos miraban hacia el pretérito lejano, otros se empapaban

en el pasado más inmediato. Estrictamente hablando, el de los logros de My Bloody Valentine, Loop y Spacemen 3. Entre el '89 y el '90, Inglaterra se llenó de grupos de guitarra que imitaban a sus hermanos mayores: Lush, Telescopes, Ride, Pale Saints, Chapterhouse...

Con ese contexto -hostil- de fondo debutaron los Ozric en vinilo. Habían grabado antes seis cassettes y participado en innumerables festivales. Con ellos resurgió también la palabra "progresivo", olvidada en las arcas de la memoria de los más viejos.

En 1989, la nostalgia pareció adueñarse de todo. En ese año las cuestiones gemelas del progreso y el contacto con la tradición deberían haber figurado al tope de la agenda rockera. No fue así.

## Del progreso

Hasta el '76, la cosa era relativamente sencilla. La evolución del rock se desprendía de la evolución de sus géneros. El rhythm & blues y el country & western confluían en el rock'n' roll. La psicodelia expandía el horizonte musical abriéndose a otras tradiciones.

Fue también por aquella época, en 1967, que apareció por primera vez el concepto de lo "progresivo". El gobierno británico laborista clausuró las radios piratas e inauguró Radio One. La frontera entre el pop y el rock empezaba a ensancharse. Quizá la diferencia básica pasara por las posibilidades de improvisación que las bandas de rock desplegaban en sus actuaciones en vivo. Pero fue el semanario Melody Maker quien construyó un reino mítico del rock





donde los nuevos grupos (Pink Floyd, Traffic, Cream, Fleetwood Mac, Jimmi Hendrix Experience, etc.) creaban los sonidos progresivos que "reducirían a sus antepasados al rango de "curiosidades prehistóricas".

Ya hacia 1969, los nuevos hallazgos tecnológicos, la apertura hacia formas cultas como el jazz o la música contemporánea, la puesta al día con la electrónica y el incipiente dominio técnico de los instrumentos decantaría al rock por el camino del sinfonismo y, en términos más amplios, el progresivismo que dominó la primera mitad de la década del '70.

Por aquellos tiempos, la idea de un progreso sonoro sin fisuras, de una clara línea evolutiva sostenida y ascendente, de un creciente grado de complejidad (tanto en los arreglos como en las melodías, en la composición como en la ejecución) ocupó la mente de todos los protagonistas. Creían que el rock había alcanzado su madurez, abandonando las raíces negras que habían marcado su origen y acercándose a un tipo de música "alta" ya instituida.

Pero en el '76, el sueño se derrumbó. El Punk demostraría que esa concepción del progreso se había vuelto insostenible. No obstante, apresurado por extenderle al rock sinfónico su certificado de defunción, instauró algunas leyes tan férreas como las que, en apariencia, echaba abajo. Quizá su error más grande haya consistido en situarse en el extremo opuesto. Frente a la complejidad armónica, economía orquestal; frente a los temas conceptuales, canciones de tres minutos; frente a la evolución lineal, una vuelta al primitivismo del rock; frente al virtuosismo, la impericia técnica...¿cuánto tiempo podía durar esto?

Sorprendentemente, casi hasta hoy día. No importa cuan

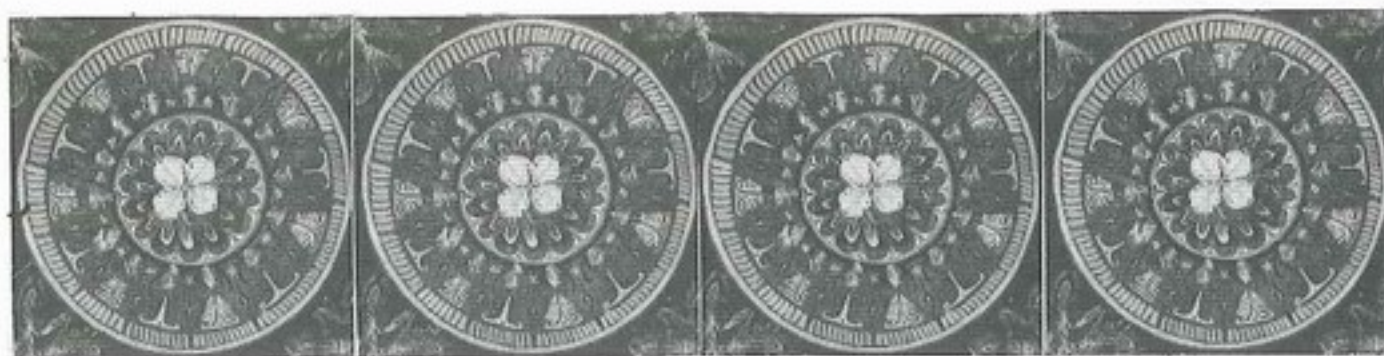
experimentales sean las ambiciones, casi todos los grupos de la escena indie británica son, de un modo u otro, descendientes directos del punk.

## El sonido

El esmero con que cuidan los planos en la mezcla, el delicado trabajo de perspectivas orquestales, la atención prestada a las diferentes posibilidades tímbricas, la variedad y la movilidad de estructuras rítmicas, la fina reelaboración de los géneros más diversos, la exacta sincronía en las frases improvisatorias...

Moviéndose entre la psicodelia y el space rock con entera libertad, los Ozric Tentacles han sabido dotar de un nuevo contenido a la palabra "progresivo". Sus "canciones" albergan imágenes de evocadora belleza. El antiguo espíritu del rock cósmico reverbera en sintetizadores que, casi etéreos, atraviesan una y otra vez las frases melódicas. Los paisajes de guitarra nos sitúan en tierras que van de la psicodelia al flamenco. Las aceleraciones y desaceleraciones proporcionan al esquema rítmico una extrema complejidad, más cercana a Henry Cow que al rock sinfónico. Los experimentos atonales confirman este último punto. El desvío étnico de todos los géneros promueve el toque de exotismo. Una base de reggae con una melodía árabe sobreimpuesta, por ejemplo, nos conduce a un sitio que solo puede tener una clase de existencia virtual en la mitología de los Ozric.

Los O.T. han conseguido crear un universo sonoro absolutamente propio y personal. Quizás en ello radique su principal mérito. Si bien inspirados en la música progresiva



de los primeros setenta, han sabido mantenerse a respetable distancia de sus modelos. El uso de cuanto recurso armónico se les ponga a mano y una obsesiva preocupación por el sonido bastarían por sí solos para justificar su aporte al progresivismo de los años ochenta. Una tradición que de ninguna manera está muerta.

## La banda

Cuando los hermanos Wynne, Ed en guitarra y Roly en bajo, se juntaron con el baterista Nick (Tig) van Gelder y otro guitarrista llamado Gavin Griffiths en torno a una gran mesa redonda, generosamente regada por sospechosas infusiones de hierbas y musicalizada por oscuras placas psicodélicas y de space rock, no sabían que estaban instaurando el embrión

de lo que el mundo, más tarde conocería como los Ozric Tentacles. Corría el año 1982.

No obstante, cuando en el '83 debutan en el mítico **Stonehenge Free Festival**, lugar donde se dan cita la prehistoria británica con toda clase de freaks y hippies, se hacen llamar simplemente **Bolshem People**. Conocen allí a Joie Hinton, quien aporta dos elementos indispensables para la posterior evolución del grupo: los sintetizadores y una colección de discos étnicos que se había traído de su reciente viaje a la India.

Ya con el nombre de Ozric Tentacles, tocan asiduamente en clubes psicodélicos londinenses como **The Crypt**, en Detford y el **Club Dog** en Finsbury Park. Por aquel entonces se unen Tom Brooks en más sintetizadores y Paul Hankin en percusión. Es hacia 1984 que Joie Hinton comienza a enriquecer el

## DISCOS

### Pungent Effulgent (1989) - Demi Monde

Una guitarras con delay, la cita perfecta de Ash`Ra Tempel modelo **Inventions for Electric Guitar**, abren el disco. Pero una vez que las nubes se dispersan, aparecen ritmos solo pensables en la era post-new wave.

A partir de aquí, una muestra de las enormes posibilidades del grupo. En "O- I" las guitarras flamencas, redimensionadas por el sintetizador, se engarzan con una ilimitada sucesión de ritmos diferentes. El clima selvático de "Agog in The Ether" recuerda al Oregon de **Roots in the Sky**, una canción armada en torno a diversos timbres percusivos. Pero quizás sea "Ayurvedic" el mejor tema de la placa. Paradigmático del modo en que los Ozric trabajan sus canciones, promueve un paulatino desenvolvimiento de las frases. Primero los sintetizadores, después bajo y platillos. A medida que el bajo crece en la mezcla aparecen los otros cuerpitos de la batería. Fraseos jazzeros y contrapuntos instrumentales entre guitarras, flauta y sintetizadores crecen hasta quedar suspendidos en un dub de reggae. La cuota final de sentido del humor es puesta por "Wrelcht", dos minutos de percusiones y sonidos sintetizados desquiciados antes de largarse a una cabalgata que es casi un homenaje a los tiempos de oro de Hawkwind.



### Erpland (1990) - Dovetail

Doble Lp dividido en cuatro partes de tres temas cada uno, también el formato CD respeta esta disposición.

En **Erpland** hay como una mitología más desarrollada. Los tiempos

son más pausados, a excepción del tema que titula el disco, una especie de czarda eléctrica. La abundancia de sintetizadores y samplers instauran el clima reposado de la placa.

Para retener: el tiempo casi muerto de "Toltec Spring"; el delicado ensamblaje de guitarras en "Sunscapes" el complejísimo exotismo rítmico de "Mysticum Arabicola" y "Valley of Thousand Thoughts", donde samplers y guitarras exceden sus posibilidades melódicas; la atmosférica "Cracker Blocks", la sensualidad mediorientista de "The Throbbe"; las guitarras flamencas en "Snakepit", el reggae cósmico de "Isence". Broche final con "A Gift of Wings", donde todas las etnias de Africa, Asia y el Este europeo parecen darse cita.



### Strangeitude (1991) - Dovetail

Hasta ahora, el último de sus discos de estudio. Un breve racconto arrojaría el siguiente resultado: las alteraciones rítmicas y las guitarras psicodélicas de "White Rhino Tea"; el hipnotismo de "Sploosh", Neu! y Richard Pinhas en partes iguales; la inicial nota acústica de "Saucers", una suerte de folk psicoétnicoespacial; el misterio digital de **Strangeitude**. Cierra la placa el bonus track "Live Throbb", un toque de exotismo hindú que solo se encuentra en CD o como cara B del single "Sploosh".

Merece mención especial la cacofónica "Bizarre Bazaar", folk del este donde se alternan en hermosos fraseos improvisatorios la flauta de Eoin Eogan y la guitarra de Ed Wyne. Cuatro perfectos minutos en los que se destila toda la esencia Ozric.

El dub cargado se adueña de "Space between your Ears", quizás el

# OZRIC TENTACLES

universo de los Ozric. Sin abandonar el grupo, forman con Griffiths (que sí se va) la banda paralela **The Ullulators**, cuyo disco, según dicen, contiene un leve tufillo a New Age. Más tarde, liderando **The Oroonies**, editaría en el sello **Demi Monde** un soberbio Lp **Off Hoof and Horn** que no le va en saga a la tradición Ozric. Un acercamiento hacia el folklore de Europa del Este, sobre todo el de los Balcanes, hace la diferencia. Recientemente ha engendrado junto con el actual baterista de los O.T, Merv Pepler, una nueva mutación ácidoailable. Su nombre: **Eat Static**.

En 1985 aparece el primer cassette de los Ozric, llamado **Erpsongs**. Luego seguirían **Tantric Obstacles**, **Live Ethereal Cereal** (con performances en vivo) y **There is Nothing** en el '86.

Ese mismo año, en Wycombe, en Torpedo Town Festival

reune a las mayores luminarias del underground inglés. Ozric Tentacles comparten cartel con la **Magic Mushroom Band** y los hasta entonces desconocidos **Dr. Brown** y **Mandrágora**.

1987 es un año de cambios. Merv reemplaza a Van Gelder y entran al grupo **Marcus** en percusión y **Eoin Eogan** (?) en flauta.

**Sliding Gliding Worlds**, su obra previnífica más madura, verá la luz en el '88. **The Bits between the bits**, un compilado de canciones que abarca desde el '85 hasta el momento de su aparición, lo hará en el '89.

Finalmente, **Demi Monde** editaría el primer larga duración del grupo.

Norberto Cambiasso.

reggae más denso de los muchos del grupo. Los graves retumban en el bajo mientras algo así como una pelota de ping pong rebota hasta apagarse, posiblemente sampleada del tema "Ping Pong" del grupo alemán **Can**. La aceleración final los ubica nuevamente entre **Hawkwind** y la new wave.



## Afterswish 1984- 91 (1991) - Dovetail

Una compilación de su historia previnífica en casi dos horas de variaciones infinitas. Reune temas de estudio de todos los cassettes del grupo, excepto de **Live Ethereal Cereal**, que es enteramente en vivo, más tres inéditos. Dada su diversidad, conforma la mejor muestra de todo lo que pueden hacer los Ozric en un estudio. Desde la virulencia frontal de "Velmwend", que abría el lado A de su primer cassette **Erpsongs**, hasta ritmos y armonías que se deslizan por los complejos recovecos del atonalismo en su cassette del '88, **Sliding Gliding Worlds**.

El clima oriental de "Chinatype" y "Mae Hong Song"; los arreglos espaciales de "Thyroid", el ruidismo rítmico-electrónico de "Afterswish", las estructuras jazzeras de "Soda Water", la atmósfera hindú de "Omni-directional Bhadra".

A juzgar por la 25 canciones de este doble CD, una onda expansiva guía la evolución de la banda. Situados en el punto móvil de la improvisación, el



grupo se extiende hacia los terrenos más disímiles y riesgosos. No se trata de saber qué tiene un disco de nuevo con respecto al anterior, sino de esperar esos horizontes vírgenes hacia los que, una vez más, nos conducirá su música.

## Live Underslunky (1992) - Dovetail

Una rockerización. Grabado en vivo el 2, 23 y 25 de noviembre del '91 en el Manchester International y el Cambridge Junction. Ritmos más incisivos y una presencia verdaderamente fuerte de la guitarra a lo largo de toda la placa. La electricidad originaria de **Erpland** se acelera hacia una serie de efectos electrónicos y de guitarra. Otro tanto ocurre con "White Rhino Tea", que despliega un considerable solo de Ed Wyne en la más pura tradición psicodélica. El ensamblaje de violas del "Sunscape" original es reconstruido a partir de un atmosférico juego con los sintetizadores. "Erpsongs" pone la nota de suavidad, mientras en "O-I" se cuelan improvisaciones salidas de ninguna parte -al menos, no estaban en la versión de estudio-. La guitarra reemplaza a los sintetizadores en la introducción de "Ayurvedic". La improvisación final, de tan notable, hace que terminemos por esperar con impaciencia apenas contenida su próximo álbum de estudio, ya casi listo pero aun sin título.



N.C.



## Los delincuentes (Thieves Like Us) de Robert Altman

*"...El delincuente produce (...) toda la policía y la administración de justicia penal (...) Desarrolla distintas capacidades del espíritu humano. Crea nuevas necesidades y nuevos modos de de satisfacerlas (...) Produce también arte, literatura, novelas e incluso tragedias (...) El delincuente rompe la monotonía y el aplomo cotidiano de la vida burguesa.*

K. Marx

1. Una fuga irrisoria -y simétrica hacia el final del filme- es la escena inicial de **Thieves Like Us** (1974), con tomas de espacios abiertos, rurales: un lago, un bosque, carreteras amplias y vacías. Se trata de tres convictos que huyen de la cárcel para reintegrarse a su actividad social: robar bancos. El "trabajo" tiene la parsimonia de los espacios y de la repetición: los atracos -salvo el último, con cámara fija y perpendicular- siempre fuera de campo, alternados con las estadías transitorias en las casas -cuyos integrantes son restos de familias- para planear los siguientes asaltos. La narración avanza a través de la repetición y se fractura cuando los tres bandidos deben separarse. De una historia, hasta entonces, con los tres personajes centrales, al protagonismo de Bowie (Keith Carradine) y sus vicisitudes de amor y pérdida. Casi una metáfora del conservadurismo de las sociedades rurales del sur de los Estados

Unidos: mientras los tres permanecen juntos, el éxito signa sus actividades; la separación implica el fracaso (Bowie, traicionado y muerto a balazos; luego del último asalto, Chicamaw -John Schuck-, encarcelado; y T-Dub -Bert Remsen-, muerto por la policía). El filme abunda en elipsis; hace de la trama una serie de episodios montados: no se narran la urdimbre de la fuga inicial, ni los medios que posibilitan la impostura de Bowie cuando se finge comisario para rescatar a Chicamaw de la cárcel; tampoco, los motivos que inducen la traición de Mattie (Louise Fletcher), el casamiento de T-Dub, y la caída de T-Dub y Chicamaw.

A diferencia de las películas más episódicas (M.A.S.H., Brewster Mc Cloud, Jimmy Dean), **Thieves...** sugiere una tentación interpretativa: podría decirse, el relato de una historia de acumulación de capital fracasada. Los tres personajes tienen intenciones idénticas: roban para acumular un capital que les permita vivir sin trabajar; pero, no han tenido igualdad de condiciones -sobre lo que se quejan, antes de la separación, melancólicos y casi arrepentidos-, aunque sí, aspiraciones semejantes.

Para ello, Altman se vale de elementos que connotan una atmósfera de época (como utilizó el color en otros filmes: el oscurecimiento de los tonos, en **Streamers**; el ocre de la iluminación, de ciertas escenas de **Vincent and Theo**; los filtros velados de **McCabe and Mrs. Miller**; la luz blanca y brumosa del desierto texano y de los recuerdos, en **Jimmy Dean**; el artificioso color de la última escena de **The Player**): la omnipresencia de la radio y de la coca-cola.

2. Se ha divulgado que **Thieves Like Us** reconoce un *espíritu* faulkneriano: es una

historia de marginales, en el estado del Mississippi, que luchan contra un destino que los trasciende. Más allá de esa vinculación temática de la crítica, Altman narra la historia de esos bandidos -lo que le presta eficacia a los episodios- como un reverso necesario de un contexto de producción social y económica: los vaivenes del capitalismo en la América de los años '30s. Como con el contexto de la guerra de Vietnam en **Streamers**, Altman diseña las redes sociales que contienen y sujetan a los personajes de **Thieves...**

La comparación que titula la película remite a esos elementos en apariencia secundarios que intervienen en la narración: la radio que difunde historias de gánsters mientras el trío roba un banco; los periódicos que informan sobre sus actividades; las revistas de historias policiales que incluyen el aviso de recompensa por su captura. Toda una producción social -periódicos, historietistas, escritores- que requiere de esas actividades ilegales su condición de posibilidad.

Evidenciada en los diálogos, la comparación expande el concepto (v. G. Plecki, R. Altman) a las profesiones liberales: lo enuncian T-Dub y Bowie cuando piensan como ladrones y estafadores a los políticos, los banqueros, los médicos.

De allí que la presencia de la coca-cola (publicitada desde una camioneta que porta una botella inmensa, durante uno de los asaltos fuera de campo; bebida ávidamente por Keechie -Shelley Duvall- antes y en su embarazo) esté connotada en los mismos términos.

Altman es un cineasta autoconciente de su trabajo; hizo una adaptación casi libre de la novela a la que se ciñó Ray (**They Live by Night**) y se distanció del Penn de **Bonnie and Clyde**. Su filme elude el sentimentalismo elogioso y las escenas gratuitas de violencia. Enfatiza, por el contrario, la parquedad de unos destinos menores e imprescindibles.

**Thieves Like Us** (United Artist, 1974). Dirección: R. Altman.

Productor: Jerry Bick. Guión: Calder Willingham, Joan Tewkesbury, R. Altman, en base a la novela de Edward Anderson. Fotografía: Jean Boffety. Montaje: Lou Lombardo. Sonido: Don Mathews. Intérpretes: Keith Carradine, Shelley Duvall, John Schuck, Bert Remsen, Louise Fletcher, Ann Lathm, Tom Skerit, Joan Tewkesbury

Emilio Bernini

# ay, ay, ay...



## ...¿otra vez dejó su imagen en manos de esos irresponsables?

Que cada uno tiene su propio estilo, su propia imagen es algo sabido. Y uno tiene sueños de cómo ésta debe plasmarse. En ArteMatic sabemos esto y por eso evitamos repetir el lamentable recurso de encorsetar forzosamente su imagen de acuerdo a las nuevas tendencias estéticas que nos inmovilizan.

Para que su imagen se mueva necesita atención personalizada y un dedicado estudio para llegar a satisfacer sus sueños.

**Venga, haga la prueba y vuelva a verse como una fiera.**

**Diseño Gráfico & Imprenta**

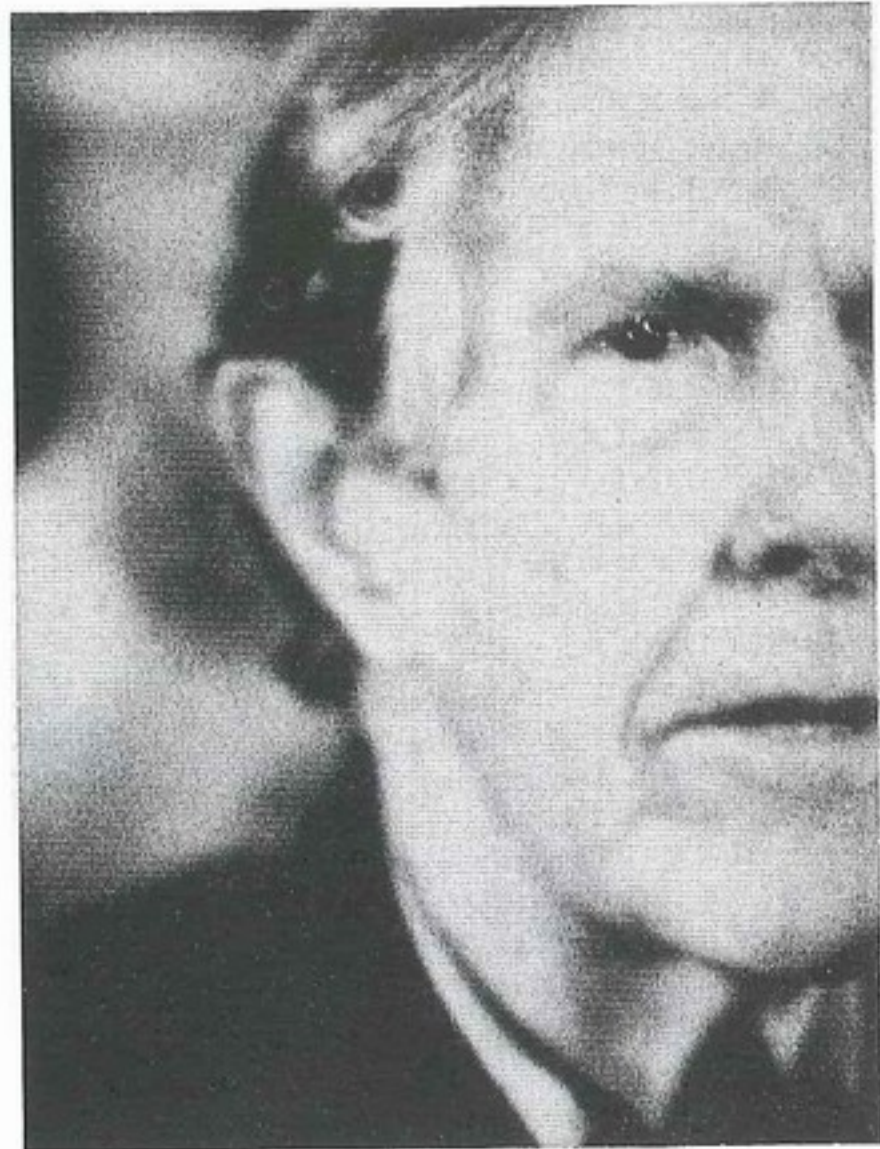
ArteMatic S.R.L. - Bdo. de Irigoyen 1436/40 - Capital - Tel. 26 1601/27 0477/790 7385



# JOHN

*Razón de ser de la música moderna*

# CAGE



Según Pierre Boulez

**C**ompositor americano (Los Angeles, 1912). Estudió con Cowell, Weiss y Schoenberg; se ha preocupado, en primer lugar, por los instrumentos de percusión, para los cuales ha escrito una serie de obras (entre otras, una **Construction de metal** para un gran número de instrumentos de percusión exclusivamente metálicos). Su búsqueda en el dominio propiamente sonoro se extiende luego al piano; modifica la sonoridad de las cuerdas adjuntando diversas "preparaciones" con materiales varios, como el caucho, el metal y la madera. Esos materiales, atinadamente ubicados en determinada longitud de la cuerda vibrante, modifican totalmente el sonido resultante, sea en timbre, sea en amplitud; por otra parte, la dinámica se encuentra largamente reducida. Ya influenciado por el pensamiento oriental en el espíritu y la forma de sus primeras obras, recientemente ha partido al descubrimiento del "azar" (the chance) en la composición y para apoyarse en esta investigación, se ha fundado sobre el libro chino **I Ching**. También ha ensayado construir obras no instrumentales con sonidos electrónicos o, mejor dicho, con sonidos no musicales efectuando montajes con elementos registrados en banda magnética. El "azar" se ha manifestado en el material mismo con el cual compone, habiendo podido escribir un **Imaginary Landscape** para doce puestos de radio, donde el "sonido" es aportado por las emisiones de las diversas cadenas de difusión existentes. Sean lo que sean sus aventureras búsquedas en el azar, Cage no deja de ser, con sus obras para percusión o para "piano preparado", un músico muy dotado para la búsqueda en el dominio del sonido propiamente dicho. Entre sus obras, podemos citar entre otras **Imaginary Landscape**, para diversos medios sonoros. **A Book of Music**, para dos pianos preparados; **Sonata and Interludes** para piano preparado; **Music of Changes** para piano (no preparado); **Construction de Metal**, para percusión, piezas diversas para formaciones en general restringidas.

(de "Cage", en la Encyclopédie Fasquelle, publicada en 1958, volumen I, pág.474)

## Razón de ser de la música moderna

por John Cage (1)

La música pone el alma en movimiento -el alma, que según el maestro Eckart, espiga y une en un ramo los elementos esparcidos. Quien hace música está de acuerdo.

### Definiciones

La *construcción* en música es su divisibilidad en movimientos, períodos y frases. La *forma* es la continuidad viviente del todo: ella ya es, entonces y paradójicamente, el contenido.

Denominaremos *método* al conjunto de medios para controlar la continuidad de una nota con otra. El *material* de la música es el sonido y el silencio. *Componer* es poner en relación materiales, construcción y forma con la ayuda del método.

### Estrategia del compositor

La *construcción* es del dominio de la razón: pues ambas, razón y construcción, quieren que las cosas sean definidas y las leyes observadas, mientras que la forma no puede nacer sino de la libertad. Ella pertenece al corazón y la ley a la que obedece -si hubiera una- no ha sido jamás definida y tiene pocas posibilidades de serlo algún día (2). Que el *método* sea cuidadosamente preparado por la

(1)-"Razón de ser la música moderna", *Contrepoints*, 1949, nro.6, pp. 55-61. Versión francesa, traducida al francés por Frederic Goldbeck, de "Forerunners of modern music", *The Tiger's Eye*, marzo 1949. Reiterado en Silene, edición americana, pp. 62-66; ed. francesa pp. 30-34 (traducción diferente). Todas las notas que siguen son de Cage.

(2)- Nada es menos razonable que querer siempre el ser. Una manera de componer perfectamente sistemática sería, en apariencia, en todo racional, pero de hecho es locamente irracional.

El sonido tiene cuatro cualidades: altura, timbre, intensidad y duración; y un complemento: el silencio, siendo la duración la única medida común entre el sonido y el silencio. Y eso puesto que el principio de construcción basado en las duraciones es válido (adecuado a la naturaleza del material); mientras que la construcción basada en la armonía

reflexión o, por el contrario, improvisado por el sentimiento musical, es una diferencia menos importante de lo que se cree. Del mismo modo, el *material* puede ser controlado y filtrado o no, a elección del compositor (se podría, en el límite, imaginar por ejemplo una música que se sirviera de diferentes emisiones radiofónicas como de cualquier otro instrumento: música hecha con elementos del azar con la ayuda de un método empírico).

En cuanto a la elección, ella se dirige normalmente hacia aquello que place e interesa, sería enfermizo el querer infligir o sufrir lo desagradable o lo doloroso.

### Refrán

Dar unidad a las cosas diversas e incluso, a veces, a las cosas contradictorias, es un ejercicio que nos coloca en el buen camino de la vida.

### La intriga se complica

A la pregunta de por qué si Dios es bueno existe el mal en el mundo, Sri Ramakrishna responde:

"Para darle vida a la intriga".

En la discusión sobre el arte del compositor, se puede estar de acuerdo sobre todo lo que se refiere a la construcción. Aquí, ningún misterio: es el dominio por excelencia del análisis. En las escuelas de música se enseña y se aprende a construir por medio de la armonía clásica. Afuera de la escuela - en el hogar de Satie y Webern, por ejemplo- un modo de construcción diferente y valedero (3), ha hecho su reaparición: su sustento son las *duraciones musicales* (4).

no lo es: en tanto que derivada de la altura del sonido, la cual no tiene equivalente en el material complementario que es el silencio.

(4)- Muchas músicas de folklore o de jazz están construidas de esta manera, pero de manera bastante rudimentaria -y por esos florecimientos musicales, el estado de la planta salvaje es preferible al estado cultivado. El tala hindú es el ejemplo de una construcción rítmica basada en pulsaciones, sin el elemento de la retórica raramente ausente de las construcciones rítmicas de la música occidental.

Ni en la tradición oriental, ni en aquella de nuestra música previa al Renacimiento, la armonía ha servido jamás de principio de construcción: la arquitectura armónica es un fenómeno exclusivamente occidental y reciente, y que desde hace un siglo se halla en vías de desintegración (5).

### La atonalidad ha tenido lugar

Aquello que comunmente se denomina la atonalidad (6), es la desintegración del edificio armónico. Si esta denominación negativa quiere decir algo, la música atonal es una música tonal pero en la cual dos elementos necesarios a las estructuras armónicas han perdido su eficacia, a saber: la *cadencia* y la *modulación*, los que han devenido vagos y ambiguos puesto que, en tanto pivotes de la arquitectura, les incumbía el ser claros y distintos. La atonalidad es la continua ambigüedad tonal, un estado de perpetuo suspenso. Ella es la negación de la posibilidad de construir con la ayuda de la armonía. Y, en este estadio, el problema del compositor es encontrar un principio otro de arquitectura (7): la ciudad está destruida; esto es, al menos, lo que permite reconstruirla (8). Admitido esto se reencuentra el coraje y el sentimiento para hacer un trabajo que debe ser hecho.

### Notas esparcidas

\*Cuanto más se considera la música objetivamente, más percibe uno que ella no es un objeto.

\*Lo clausurado de una música implica que ella está a recomenzar.

\*La obra perfecta puede ser aquella que ha cesado de proponer problemas sin

(5)- Véase al respecto el interesante libro de Casella sobre la cadencia.

(6)- Ese término, en el fondo, no tiene mucho sentido. Schoenberg lo reemplaza por aquel de pantonalidad. Lou Harrison habla de proto-tonalidad, con más justeza a mi juicio, puesto que esta expresión sugiere que incluso en un conjunto arbitrario de notas, de sonidos, y también de ruidos, hay una atracción (una ley de gravitación) anterior ("proto") a la situación armónica del momento. La técnica elemental de composición consiste en descubrir y en prospectar el terreno sonoro; a partir de lo cual es necesario que la vida de la música pueda ahí evolucionar -y también despegar.

# CAGE

Razón de ser de la música moderna **JOHN**



cesar de ser seductora. pensamiento).

\*Componer es mejor que jugar, jugar mejor que escuchar. Por último, escuchar la música es mejor que servirse de ella para edificarse, cultivarse o distraerse.

\*No ensayar jamás el poseer un genio hoy y hacer todo para tenerlo mañana.

\*¿El contrapunto es inofensivo? "El alma, dice el maestro Eckart, es tan simple que ella no puede en absoluto poseer más de una sola idea a la vez".

\*Desde que la armonía cesa de ser responsable de la arquitectura musical ella puede volver a ser un elemento al servicio de la forma y de la expresión.

\*No está interdicto el imitar a los otros, ni el imitarse a sí mismo: a condición de imitar aquello que pertenece al dominio de lo constructivo y de nunca

---

(7)- Ni Schoenberg ni Stravinsky lo han encontrado. La serie de doce semitonos no ofrece un medio de construcción. Ella ofrece un método -un medio para controlar no las proporciones de conjunto y de detalle de una composición sino solamente la marcha de una nota a la otra. El neoclasicismo, por su parte, se evade hacia el pasado y rechaza reconocer la necesidad presente de ir en búsqueda de una arquitectura nueva. Se trata de una construcción armónica estereotipada -y de una estética opuesta al espíritu de aventura, a pesar de ello indispensable para toda creación.

(8)- La serie dodecafónica permite fabricar y no construir. Los neo-clásicos recomiendan rehacer el edificio a la manera tradicional con el enyesado de las nuevas modas.

(9)- La medida es literalmente una medida (de la misma forma que un centímetro sobre una regla) aplicable a esas duraciones. En tanto que la construcción rítmica podría expresarse por líneas rojas inscriptas sobre esa regla en puntos escogidos y determinados.

---

imitar aquello que da cuenta de la forma. Pues uno puede introducirse en la escuela de otro, pero nunca soñar los sueños de otro. Dándole a la disciplina aquello que le pertenece, pero no más, uno queda, como también dice el maestro Eckart, "inocente y libre para recibir el don celeste de la hora presente".

\*Si la cabeza es disciplinada, el corazón cesa de temer y comienza a amar.

**Antes de construir con la ayuda del ritmo es necesario decidir qué es lo que uno puede entender por ritmo.**

Esto podría ser difícil si se tratara del ritmo en relación a la expresión, a la forma o, aún, al método (marcha de una nota a la otra). Pero puesto que se trata de la construcción (es decir de las partes grandes y pequeñas cuyo conjunto hace a una composición) uno se decidirá fácilmente: el ritmo en tanto elemento de construcción es siempre una proporción de las duraciones (9). No es cuestión, entonces, en aquello que concierne a la construcción rítmica, ni de acentos (regulares o irregulares, o a contratiempo), ni de progresión rítmica, ni de motivos rítmicos (continuos o discontinuos) -pues todo ello apunta a la forma, a la expresión, y podrá ser un aspecto del material o servir al método. Mientras que el ritmo, en tanto él se presenta como medio de construcción es, en un trozo de música, lo que las estaciones, los meses, las semanas y los días son en la estructura del año. Multitud de acontecimientos, de incendios, de fiestas nacionales, de



conciertos, tienen lugar durante el año, los meses o las semanas, tienen su duración determinada, sin relación con la duración de las grandes y pequeñas divisiones del año y, sin embargo, ocurren necesariamente "en el cuadro" de esas divisiones. Puesto que en algún momento el acontecimiento y la estación, en el año o en la música, el ritmo expresivo y el ritmo constructivo coinciden, esos puntos de encuentro tienen un carácter privilegiado y como luminoso: la paradoja de lo orgánico integrado a lo racional ahí aparece. Inversamente, las cesuras entre los ritmos expresan la independencia (querida o no) de la ley respecto de la libertad y de la libertad respecto de la ley.

### Postulado

En una construcción ritmada, hecha de sonido y de silencio, toda suerte de carácter y de altura de sonido, de timbre (conocido o desconocido, definido o vago) y toda suerte de conjuntos de sonidos (simples o complejos) pueden naturalmente encontrar su lugar. Así (y el paralelismo es notable) se han inventado, descrito e incluso patentado, máquinas para producir timbres hasta ahora insospechados. Sin concertación alguna, aparentemente por azar y teniendo probablemente finalidades diferentes, sabios y artistas se encuentran a menudo ubicados delante de los mismos descubrimientos y se regocijan los unos de un nuevo aparato (que sirve para hacer investigaciones en lo desconocido) y los otros de una técnica nueva (que les servirá para exteriorizar su pensamiento).

(10)- Tal es el carácter de toda danza, de toda interpretación (concierto o representación teatral). En el reverso uno encuentra la permanencia de las pinturas en la tela o la tabla, uno imprime y encuaderna los poemas: se quiere asegurar así la obra de arte en tanto objeto para no tener que ocuparse (e incluso para desembarazarse lo más posible) del arte en tanto instante de éxtasis.

### Por ejemplo

Así como hay desde ahora partidarios del arte-dibujado-en-la-arena (arte para la hora presente (10) y no para el museo de la posteridad), así ciertos técnicos que se aventuran en el dominio de la música sintética (estelas de fonógrafo cruzadas mecánicamente a fin de fabricar "voces artificiales", etc.) prefieren el hilo magnético (que permite borrar y volver a registrar) al más durable film.

Los aparatos y las complejas técnicas del arte demandan la colaboración de numerosos trabajadores anónimos. Y la situación cultural en la que estamos tiene la característica de que nadie ha hecho un gran esfuerzo para llegar aquí (12) o a alguna otra parte (a menos que uno no tenga las

(11)- "Sería necesario renacer y no saber nada, absolutamente nada, sobre Europa". (Paul Klee)

(12)- Comparen ciertas pinturas pretendidamente abstractas con la realidad: sobrevolando un paisaje nevado (con su geometrías de rutas, de postes y de caserones, y sus pinceladas fortuitas de cumbres, de árboles y colinas) percibirán que esta pintura es el realismo del siglo XX. El alma (de un salto) y el arte (paso a paso) arriban al mismo fin sin sospechar que lo perseguían.

lamentaciones por esfuerzos).

El camino de la música en los corazones conduce en el presente a los músicos a conocerse mejor renunciando a su yo. El camino exterior de la música en el mundo lleva igualmente hacia lo impersonal. Las alturas que los seres aislados sólo alcanzan actualmente en instantes favorecidos estarán, probablemente, pronto bien pobladas ■

Traducciones Horacio Corti

libros de arte y literatura  
**gandhi**  
**COMPACTOS**

H. GOEBBELS - SHADOW / LANDSCAPE WITH ARGONAUTS  
MEREDITH MONK - FACING NORTH  
HADEN / GARBAREK / GISMONTI - MAGICO  
PAT METHENY - WORKS I Y II  
ZAKIR HUSSAIN - MAKING MUSIC  
OREGON - ECOTOPIA  
JAN GARBAREK - RAGAS AND SAGAS  
STEVE REICH - MUSIC FOR 18 MUSICIANS  
STEVE TIBBETS - YR  
RALPH TOWNER - OPEN LETTER

**Letra y Música  
de Primera**

RIVADAVIA 1475 TEL. 383-5450  
MONTEVIDEO 453 TELFAX 46-1994

# PANKOW



transitar la música

**E**ncontrar al líder e ideólogo de un grupo electrónico-experimental europeo de vacaciones en Mar del Plata fue uno de los fenómenos más curiosos y ciertamente inesperados de este verano. FM, fundador de los italianos Pankow y también productor de diversas bandas, estuvo descansando en las playas de la feliz ciudad y no dejamos pasar la oportunidad de conversar con él.

Maurizio Fasolo es un tipo de pocas palabras. Su predisposición para la entrevista es buena; pero a veces no se muestra muy entusiasta. No es una persona que calcule demasiado su música. Por esa razón, a algunas preguntas no tiene más que responder que "es sólo una forma de hacer música, nunca lo pensé". Esa actitud, esa falta de un concepto más profundo se nota. Pankow trabaja en el terreno de los sonidos electrónicos tomando muchos de los logros de la Euro Body Music. A pesar de tener una posición muy digna entre los grupos europeos, no han alcanzado resultados tan diferentes como para destacarse en una corriente ya bastante desarrollada. Espontáneo o no, Pankow es reconoci-

do en toda Europa y fue editado en Estados Unidos por la desaparecida Wax Trax. Y no debemos olvidar que en su país son verdaderamente vanguardistas. La charla comienza con algunos datos sobre los inicios del proyecto.

-Comenzamos en el '81. La formación original, de seis miembros, era bastante tradicional, con bajo, batería, etc. Lo único un poco particular que había eran dos tecladistas. Así tocamos durante un par de años; después se fue un tecladista; nos separamos; estuvimos un año sin tocar. Nos volvimos a juntar, hasta que entró el que es ahora cantante. Hubo más cambios de personal hasta el '86 en que se conformó el actual, con la que hicimos tres álbumes y una cantidad de singles. Todo lo que grabamos fue con la formación actual, excepto el guitarrista quien se incorporó para el segundo lp.

Igualmente, considero que el núcleo del grupo somos el cantante Alex Sparks y yo. Alex es de Firenze pero vivió y estudió mucho tiempo en Alemania. Su madre también es Alemana.

-¿Y cuál es tu rol en la banda?

-Mi rol sería principalmente de empuje, de llevar adelante al grupo. En el sentido

de reunirlos, aglutinarlos. No tenemos el funcionamiento típico de un grupo que se reúne a ensayar. Voy haciendo cosas y se las propongo a Alex. Surge el material y cuando va quedando terminado nos juntamos y, a partir de ahí, los otros participan de los arreglos para luego tocar en vivo. Aunque en el último disco participó más Paolo Favati y el guitarrista Davide Ragonesi. Ahora cada uno está participando más.

-Para nosotros, viéndolo desde afuera, hay un sonido de la música electrónica europea característico, similar entre los países del continente; éste se diferencia del americano, que también tiene una identidad propia. ¿Te parece que esto es así? ¿Y en Italia, hay alguna particularidad?

-La música electrónica, como la hacemos nosotros y otros grupos europeos, no existe en Italia. Salen algunas cosas pero sólo duran unos pocos meses, sin continuidad. Así que se está muy lejos de tener algún estilo propio.

Con respecto a la primera parte de la pregunta, sí, siento que hay una diferencia entre los americanos y Europa. Los americanos tienen mucho más incorporada la cultura rock y la

transportan a la música electrónica. Ya sea en como tratan los sonidos, como graban las voces, como mezclan. Esto salta más a relucir en el hecho de que los americanos empezaron a incluir las guitarras en la música tecno. En ese ambiente, algunos años atrás la guitarra era considerada un instrumento muerto.

**-Y ahora en Europa incorporaron las guitarras...**

-En realidad, nosotros fuimos unos de los primeros en incorporarlas en Europa hace cuatro años. Después hubo otros grupos como Lassige Bendthaus y Young Gods.

El mercado mundial funciona a corriente alterna, cíclicamente. Por dos o tres años, todo lo que se hace en Inglaterra es la Biblia. Dos o tres años y la guitarra resurge y América comienza a comandar con nuevas soluciones sonoras y después vuelve a descender. Ahora es el momento de América. Es como que hay que llenar los discos de guitarras, dejarse el pelo largo...

**-Yo pensé que en Italia había más grupos como ustedes. ¿Cómo se dió la situación para que Pankow hiciera algo diferente? ¿Fue una cuestión de información? Quizás porque Alex estuvo en Alemania...**

-Cuando empecé a hacer música, la gente estaba más preocupada por competir en la técnica, la habilidad instrumental. En Firenze, había un círculo elitista de músicos. Era el núcleo donde aquel que quería empezar algo tenía que entrar, conocer a esa gente. Si no eras habilidoso ni sabías tocar muy bien, te excluían. Eso me molestaba y empecé a trabajar solo, por mi cuenta. Para mí, la música la podía hacer quien la sintiera, quien tuviera ganas, sin necesidad de estudiar. Mi principal influencia fue de los discos. Empecé a escuchar Cluster, el primer Kraftwerk. Me motivaron a comprarme mi primer sintetizador, aprender a usarlo y de a poco comenzar a hacer música. En realidad, Pankow es algo nuestro,



no es el resultado de una influencia directa de afuera. Todos escuchamos cosas distintas. El guitarrista estudia violoncelo en el conservatorio y escucha y compone música clásica; el baterista y también Paolo escuchan Pink Floyd; a Alex le gustan los cantantes americanos como Leonard Cohen y Tom Waits; yo escucho música electrónica. Fuimos incluidos entre los grupos tecno practicamente por una coincidencia. En Alemania, escucharon un simple nuestro con un cover de Prince, que como lado "b" tenía un tema que podría haber sido digno de un grupo tecno belga. Los alemanes se interesaron por este último tema y pidieron la licencia para editar todos los simples. Este, lo hicieron colocando del lado "a" el temaailable y dejando la versión de Prince en la cara opuesta. Luego se dieron cuenta de que no éramos los nuevos Front 242, que hacíamos con los mismos instrumentos otra música. A pesar de eso, la gente nos recibió bien.

**-Quizás en EEUU los relacionaron con otros grupos tecno por haber sido distribuidos por Wax Trax.**

-Creo que no, la Wax Trax tenía un catálogo muy amplio, con gente que hacía cosas muy diferentes entre sí. Esa puede ser la razón por la cual quebraron.

Era demasiado grande con tantos grupos... Pedían licencias para editar grupos de todas partes.

**-Volviendo a lo que dijiste de que los miembros de Pankow vienen todos de distintos contextos musicales: ¿te parece que en estos momentos la música avanza gracias a eso? Más que por la formación musical, por la fusión de distintas líneas para crear algo distinto.**

-Sí, es clarísimo que eso sucede en la música. Lo puedo ver en mi propio grupo. En nuestro último disco, se nota que todos participan más, los resultados son más variados.

**-Ya que hablás del último disco: si no me equivoco es el disco más disgustado, al menos en forma irónica. Se habla mucho de rebelión, hay un tema llamado "Florence is Dead"... ¿Eso es algo nuevo del disco o ya viene de antes? No estoy seguro, ya que los otros trabajos tenían más letras en alemán, mientras que el nuevo incluye varias en inglés; antes no entendía demasiado lo que decían.**

-"Florence is Dead" no es irónica. Realmente es una ciudad burguesa turística donde no pasa nada. Vive de lo

que se hizo en el medioevo. No hay museo de arte moderno, no hay actividad cultural. Es una ciudad muerta. Más que disgustados diría que estamos aburridos.

Pero, generalmente sí, los textos son bastante irónicos. No podría hablar de los que están en alemán porque los escribe Alex y yo no conozco bien el idioma. Pero sé, de estas últimas, que muchas veces hablan sobre la situación política alemana.

**-¿Cómo manejan la parteailable del grupo?, especialmente los maxis.**

-Siempre partimos del ritmo. Quizás en el remix se acentúa, pero siempre partimos de una estructura rítmica. Es lo que lleva adelante el tema.

**-¿Qué tal es Adrian Sherwood (1) como productor?**

-Antes de conocerlo me gustaba mucho. Ahora no. No le interesa este tipo de música, se dedica al reggae, al dub. Se puso de moda a partir de que remixó tres temas para Depeche Mode. Siguió en esto porque se dió cuenta de que podía ganar mucha plata. Ahora la moda ya pasó.

**-En los últimos años los productores tomaron una relevancia, en algunos casos, casi como la de los músicos. ¿Te parece que su importancia está sobredimensionada o está bien que sea así?**

-Está bien. Un productor a veces tiene un papel tan importante como el del músico. Se complementan. Y de todos modos, en un grupo sin productor, siempre hay una persona que tiene la decisión final. Siempre hay producción. Nosotros siempre producimos nuestros discos. Lo que hicieron otros fue remixar. Es interesante que alguien que no es de la banda mezcle algún tema con la visión diferente que puede darle la distancia.

**-¿No te parece que a veces un grupo no tiene ideas propias y por eso**

PANKOW



**recurre a un "orientador"?**

-Sí a veces pasa. Un ejemplo de eso es Depeche Mode. Cuando estuve en Estados Unidos hablé con unos productores que trabajaron con ellos en sus últimos discos. Me contaban que el grupo hace poco; en realidad, todo el proyecto sonoro lo realizan desde el principio a la par del productor.

**-Leyendo las notas en el booklet de su disco en vivo *Omne Animal Triste*, parece que en la gira americana sucedieron muchas cosas desagradables. ¿Fue tan terrible?**

-Sí, bastante. Me dispararon en Dallas, Texas. Estábamos armando el escenario y en un momento yo volví hacia el omnibus. Las luces estaban encendidas y alguien estaba robándonos ropa, cámaras fotográficas y otras cosas. Los empecé a correr mientras escuchaba unos ruidos a mis costados. Mis compañeros me hacían señas para que me detuviera, ya que me estaban disparando. Ni me había dado cuenta de qué eran esos sonidos. No son como se escuchan en las películas.

(1) Adrian Sherwood produjo un maxi para Pankow. Anteriormente, trabajó con Ministry, KMFDM y con su propio grupo Tackhead.

Reportaje: Daniel Flores  
Intérprete: Daniel Lopez Quiroga

### Pankow Treue Hunde Contempo

En este último trabajo, es evidente que Pankow tiene un objetivo claro: realizar un disco ecléctico. Tal pretensión es bastante loable en el rock; más aún, en el caso específico de la música electrónica. Uno puede esperar cualquier experimento de parte de un grupo tecno. Al mismo tiempo, es muy improbable que alguno de éstos se aleje de sus máquinas en pos de nuevas variantes.

El sano desprejuicio de Pankow posibilita una canción tocada por solo un cuarteto de violoncellos, digna de un melancólico songwriter. O también, un rocker épico como "I Don't Want to Be Nice". Más una serie de composiciones que van desde el *euro body* hasta el industrial (en su acepción más primitiva).

Por supuesto, la diversidad por sí sola no hace a un disco bueno. Hay otros factores en juego. Todo está realizado muy prolijamente, con buena producción y hasta un interesante trabajo de Paolo Favati y Maurizio Fasolo en los samplers. Pero lo cierto es que es difícil encontrar elementos fuertes que distinguan a Pankow de otros grupos de los estilos en los que incursionan.

El otro problema de Pankow son sus letras. La mitad de ellas son en alemán, mientras que las restantes están escritas en inglés. Son correctas, pero también muy simples e ingenuas. Y como los temas son bastante agresivos, la precariedad del lenguaje y de la pronunciación realmente sabotean la idea inicial. Como ilustración, piensen en las actuaciones cinematográficas de Schwarzeneger y Van Damme.

Pankow es un buen grupo. Simplemente, tiene las dificultades típicas de aquellos artistas que intentan, con las mejores intenciones, conquistar mercados extraños.

D. F.



Galería Recamier

Cabildo 2136 Planta Alta Local 21

**TRACK**



Especialistas en sequencers, sintetizadores, portaestudios, sonido profesinales, rackeras de efectos.

Distribuidores exclusivos de AMPEX (cintas para estudios profesionales)

DESCUENTOS A ESTUDIOS

GALLIEN KRUEGER

ALESIS - TASCAM

CROWN - YAMAHA - JBL

ROLAND - AMPEG - CRATE

FENDER - SHURE - AKG - SAMSON

**Instrumentos musicales**

**Nacionales e importados**

Talcahuano 207 (1013) Tel. 46 6037

Buenos Aires ARGENTINA

**BEAT**  
records

desde 1984 junto a la mejor música alternativa

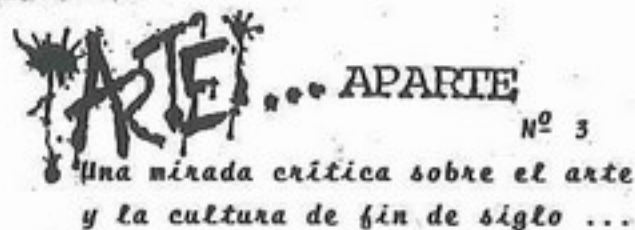
**VIDEOBEAT**

cine clase B - clásicos - cine de autor  
y los mejores musicales

Santa Fe 2740 local 10 - 13

*...PORQUE LOS JAZMINES ESTÁN  
INSOPORTABLES EN EL FLORERO*

Revista



Casilla de Correo 107 Suc.12B 1412 Capital Federal

**Librería LIBERARTE**

Corrientes 1555.

*En la U.B.A.:*

**Fac. de Filosofía y letras**

Puán 470 - 1ª Piso.(HEMEROTECA)

**Fac. de Ciencias Sociales**

M. T. de Alvear 2230. P.B.

**Librería y editorial LOS CREADORES**

Av. Santa Fé 2239.

**Librería editorial BIBLOS**

Puán 378

**Librería EL DEBATE**

Pueyrredón 731

**Puesto de diarios y revistas EL GATO**

Lavalle y Florida

*En realidad, no se trata de un grupo propiamente dicho sino de una unión eventual de músicos, capitaneada por el aporte ideológico y vocal de Lawrence Hayward, antiguo mentor de los poco valorados Felt. La actitud caprichosamente terminante del sujeto guarda íntimos lazos con los típicos y (habituales) manierismos abundantes en la escena inglesa. Aún no sé si conseguirán hacer negocio con todo este asunto... Por ahora, sólo se trata de...*

# DENIM

## Manía Setentera

**C**on una simple mirada a la Historia del Rock es relativamente sencillo advertir que, desde tiempos remotos, se intentó ganar notoriedad (además de un supuesto pasaporte de "autenticidad") con las actitudes antagónicas, compuestas por un elevado porcentaje de cerrazón, grandes dosis de oportunismo y un casi nulo aporte de la inteligencia.

Supongo que el asunto debe obedecer a la imperiosa necesidad del público (principalmente el adolescente) de identificarse..., de pertenecer a algo. Y, ¿qué mejor que plantear situaciones extremas, estrictas, sencillas, sin muchas aristas, donde la inteligencia y el análisis sean completamente innecesarios? O se es Beatle o Stone, Mod o Rocker, Punk o Skin, Blusero o Moderno, Heavy o Blando... Sinceramente, se trata de argumentos burdos, donde se rechaza de cuajo lo de ayer, para reemplazarlo por las nuevas reglas de Hoy... la nueva verdad, que por supuesto, es predicada por el bocón de turno. De esta forma, nos acogemos a las directrices de una suerte de fascismo cultural, donde los únicos perjudicados somos nosotros, que aún no hemos notado que, más placentero que restar es sumar, abrir que cerrar, extender que achicar.

Lo más alarmante es que este tipo de esquema castrense se conserva inconscientemente en una supuesta nueva cultura (o contracultura) como es el Rock

que, desde su raíz, se opondría a los valores corruptos, estrictos y opresores del establishment.

De esta forma, el virus violento de la oficialidad sigue bailando tranquilamente su danza donde, una vez más, los valores de la tolerancia, búsqueda e individualidad no son apreciados. Todo esto viene a que, lamentablemente, **Back in Denim** (el álbum debut del grupo) es uno de los más ultrajantes alegatos a la cerrazón y fascismo auditivo de los últimos años.

### La agonía de Felt

Lawrence comenzó su carrera al frente de Felt, cuando recién despuntaba la década de los ochentas, más precisamente en 1981, con la edición del EP **Crumbly the Antiseptic Beauty**. El grupo llegó a grabar siete Lp's, sin contar recopilaciones como **Gold Mine Trash** ('87) y **Bubblegum Perfume** ('90), hasta que, en 1989, la edición de **Me and the Monkey on the Moon** saludó el final de una banda algo agotada por la falta de reconocimiento. El sonido que desplegaron podría definirse como una aérea mixtura entre el Tom Verlaine solista y Durutti Column, con las vocalizaciones de Lawrence navegando entre los estilos de Lou Reed y el propio Verlaine.

### Regreso en Denim

Después de tres años de silencio, Lawrence regresa con Denim, una propuesta inesperada, considerando sus antecedentes, debutando con el simple **Middle of the Road** y el álbum **Back in Denim**, editado en noviembre del año pasado.

Si bien la crítica los enroló rápidamente dentro del Revival Glam inglés, lo de Denim más bien remite al sonido de las bandas de simples de comienzos de los '70s (período que merece una nota urgente). Se trata de una manada de grupos abocados al hit, rápido, invencible y machaca-cerebros durante una o dos semanas y letalmente reemplazado a la siguiente. Dentro de esta categoría entran tanto las bandas más fiesteras del Glam (Gary Glitter, Suzi Quatro, Sweet, Slade), como otras típicamente Pop, portando cada un su guiño particular (Chicory Tip, Redbone, Leo Sayer, Middle of the Road, Anarchic System, Christie), por no mencionar auténticos dolores de esófago como los Osmonds, Carpenters o Bay City Rollers.

Como podrán imaginar, eran temas sencillos, con melodías de inmediato poder adhesivo y, en la mayoría de los casos, un irresistible encanto kitsch. Con semejantes planteamientos, y guiños constantes y concretos hacia

canciones y artistas de ese período (que considero fascinante), **Back in Denim** se transforma en un disco tan cómplice como evocador para quienes conocen las fuentes, y de particular encanto Pop (teniendo en cuenta el sonido de los 90s) para los oyentes desprevenidos. Ya desde el tema de apertura (contra la narcisista frase "Denim pone el alma en tu rock and roll") la catarata de citas es notable: coros a la Gary Glitter, ritmo succionado del "We will rock you" de Queen, voz glamorosamente amanerada, twin guitars hijas de Steve Hunter y Dick Wagner (guitarristas de Lou Reed y Alice Cooper) y teclados analógicos (mini Moog) infaltables en Chicory Tip. La fiesta continúa con un repertorio surcado por guiños a Roxy Music ("This is my song for Europe"), teclados sudando, efectos ridículos, ritmos machacones, palmas tipo Gary Glitter, acordes y armonías típicamente 70s y hasta una divertida imitación al "Sweet Jane" de Lou Reed en "American Rock".

Por ahora todo bien..., involutivo pero divertido. El problema radica en las letras y la verborragia de Lawrence, un factor claramente irritante.

El tipo se marca toda una parrafada donde rescata sólo la década de los setenta (y la de los '90s, en la que, obviamente, tiene su segunda oportunidad), rechazando todo lo facturado en otro período, hasta llegar al ridículo de considerar **A Self Portrait** como el primer album de Dylan... ¡justo el de 1970!

Por momentos, la cosa se asemeja a un gran chiste (quizás lo sea y lo revele en un par de años), aunque el señor sigue manteniendo su fijación setentista en los reportajes, llegando a conclusiones francamente hilarantes, como titular un tema, "Estoy contra los ochentas", donde, supongo, tampoco se salvarán sus propios Felt.

Les cito parte de la letra de "Middle of Road" para que comprueben: "Odio a los Stones y odio al Blues/también a Eddie Cochran y los Zapatos de Gamuza Azul (1) /Odio al Rey (2) y a Chuck Berry/Odio a Hooker y a Leadbelly/Odio al Funk y odio al Soul, el Rhythm & Blues y el Rock and Roll/Odio los riffs y los yeites de guitarra/Odio a Otis (3), Marvin Gaye, al primer Dylan y a Aretha (4)/Odio a Spector y a Jerry Lee/No tengo por qué arrodillarme ante los ídolos/Es tu opción elegir a quien



querés escuchar".

Me encanta el verso de la libre elección..., pero ¿no piensan que Lawrence es un poco extremista?. El asunto suena demasiado a truco publicitario, a desesperada intención por instaurar una nueva moda, a alarmante solicitud de atención. Hace pocas semanas, Lawrence declaraba al *New Musical Express*: "Odio el rock and roll. Yo estoy bien plantado en los noventas. Denim no es un grupo retro, sólo ocurre que hay un montón de música de los '70s que no ha sido bien aprovechada y quiero reivindicarla. Lo mío es el Pop, pero no como se lo concibe en la actualidad, sino considerándolo como canciones pegadizas, que los chicos pueden silbar en la calle". Coincido con Lawrence en lo del período poco aprovechado pero, ¿en dónde creen que está apoyada la arquitectura sonora de Gary Glitter, Leo Sayer y Suzi Quatro?... , obviamente, en su odiado Rock and Roll.

En la letra de "I saw the Glitter on your face", nuestro amigo canta: "Sé que escuchaste esto antes/Lo que tengo para decirte no es nuevo/Y voy a usar esta vieja canción".

Está bien claro que en Denim no existe ningún tipo de voluntad evolutiva, sino tan sólo una simpática recreación de un período interesante y divertido, aunque desteñida por un obtuso mensaje que le resta gran parte de su valor lúdico. Lawrence..., ¡si no fuera por tu bocota !

(1) Se refiere al clásico de Carl Perkins.

(2) Nombre con que se denomina comúnmente a Elvis Presley.

(3) Refiere a Otis Redding, pilar de la música Soul.

(4) Refiere a Aretha Franklin, versión femenina de Otis Redding.

Marcelo Montovilo



dc

# Basehead

Conversaciones con Mr. Ivey

*La música de Basehead encaja perfectamente en el clima de privacidad que confiere una habitación. En esta habitación, mientras circulan las botellas de cerveza, el dial de la radio pesca un exquisito tema de Bill Withers, luego de una ráfaga de N.W.A.; viene algún amigo borracho y, más tarde, Bonita & Yolanda. No sé a cuál de ellas se escucha jadear sugestivamente. Tal vez sean las dos.*

**1** Michael Ivey es Basehead. *Play with Toys*, disco que enarbó como debut, cuenta con su propia producción y mezcla. Además de componer y cantar, toca guitarra, teclados y demás elementos sonoros.

Estudió cine, graduándose a los veintitrés años en la Howard University. Es de Washington, culto, e hijo de la burguesía negro-americana. Una personalidad lo bastante autosuficiente como para devenir egoísta e introspectivo, siempre y cuando lo situemos en un contexto social: Basehead no apunta a la concientización de los *getho-boys* ni a la comunicación directa del rap-bolsa en la que fue metido su primer disco por contar con la rítmica hip-hop tipo.

Una nueva moral negra se expandió entre los combos de rappers. Los problemas de violencia y de drogas como el crack, con el consecuente enriquecimiento de los dealers de la misma comunidad negra, indujeron a un abierto puritanismo y a un rechazo a cualquier sustancia "perturbadora". A la par de esta postura, idealistas neo-hippies como los Native Tongue (colectivo de rap neoyorquino, formado por De La Soul, Jungle Brothers, A Tribe Called Quest, Queen Latifah, etc.), proponen renovar las estructuras del movimiento. Sus continuadores, entre ellos Arrested Development, adoptan la causa del rap con fines socio-políticos, concientizando a hermanos y hermanas contra "las revoluciones sin mujeres ni niños". Basehead adopta una postura irónica, con deseos de paz a sus amigos pasados y presentes, y a toda la humanidad. Por eso, esta hermandad se rompió abruptamente cuando Speech, líder de Arrested Development, echó a Basehead de la gira en la que oficiaba de soporte. El motivo,

cantar odas a su cerveza favorita y a sus necesidades "marihuainómanas". El mismo Speech fundamenta su actitud con un reaccionario slogan: el alcohol y las drogas embrutecen y reducen al negro a la esclavitud.

De inmediato, Ivey califica de más racistas que los blancos a sus "brothas". Lo suyo nada tiene que ver con periódicos comunitarios, o con el apoyo de Amnesty International y Greenpeace.

**2** Jugar con juguetes tal vez sea una buena forma de matar el tiempo, aunque un tanto infantil. Salvo que los juguetes sean porros y cervezas. Y es justamente este tipo de situaciones a las que Ivey les da un especial enfoque desde su música.

Los estados de borrachera y de efectos de la droga tienen su representación en voces que reverberan o son pasadas en dirección inversa a la normal, en la lentitud atípica de Ivey al cantar, y en los bajos suspendidos que llenan la atmósfera de las canciones, creando un clima envolvente.

Tienen una notable sutileza para armar un collage que sirva de música de fondo, bombardeado constantemente por interjecciones verbales (el murmullo de una fiesta en la "Intro"). A la siempre protagonista voz de Ivey, a pesar de no emitir melodías definidas, la interrupción de conversaciones significan un leve giro melódico. También derivan en un corto silencio, y el tema sigue su curso, un curso impredecible. Tal vez se repita la misma frase melódica,



o derive en un ambiente de teclados.

Es así como sus estados alterados son insertados en situaciones cotidianas. En "Evening News", Ivey está trabajando en un tema. Entra un amigo borracho, escucha un poco y le dice: "maldición, no podés terminar una canción como esa. ¿Cuál es la solución?". "Bien", dice Ivey, "es una compleja situación, pero la solución... no la conozco". Y el tema continúa con la conversación de fondo y el ritmo mutando sutilmente.

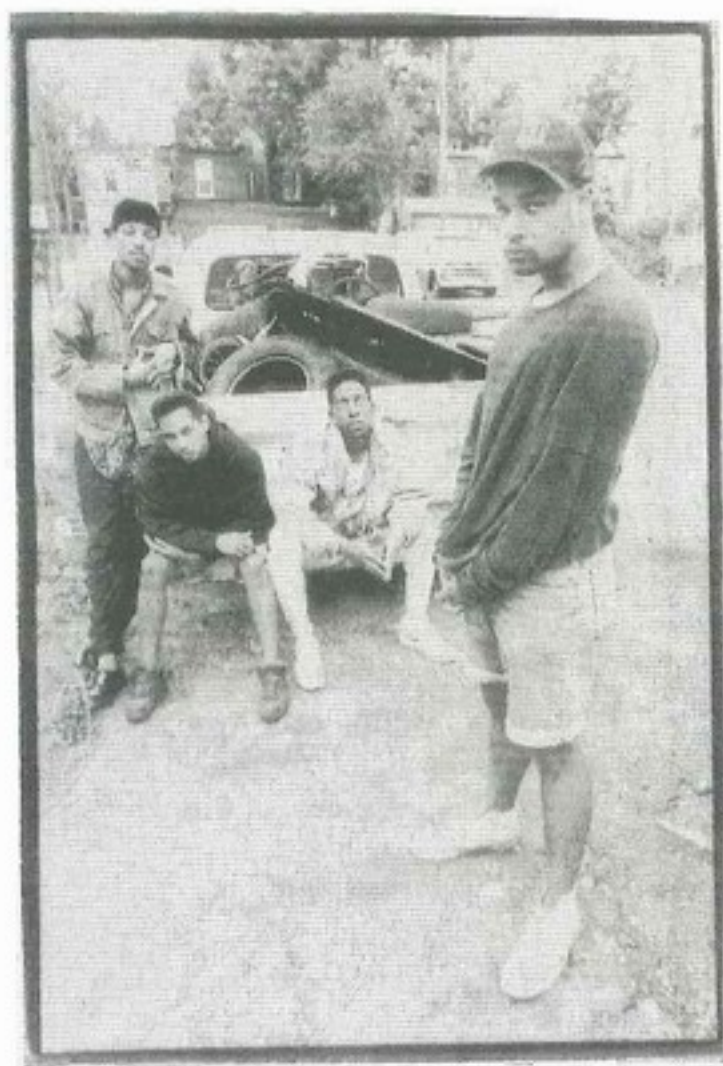
Todo sonido es musical para Basehead: desde unos segundos de feedback al ruido producido por el rebobinado de una cinta mientras opera la función de play. Es la evolución lógica hacia un hip-hop más rico en matices, que suma puntos con trabajos como los de Divine Styler, Arrested Development, Beastie Boys, Da Lench Mob, Cypress Hill entre otros.

### 3 ¿Por qué lo de Basehead es hip-hop y no rap?

El rap tiene, como todo estilo institucionalizado, sus reglas básicas para delinear una estructura. Una serie de versos, que riman entre sí, salen disparados de la garganta del rapper con una intermitencia regular, causando un efecto rítmico. La base sobre la que se rapea puede variar indiscriminadamente. Los Anthrax, en su tema "I'm The Man", rapean sobre trash metal, e inclusive se puede rastrear en el tema "Bummerin the Summer" de Love, incluido en su mítico **Forever Changes** (1968!!). El rapeo se refiere únicamente a la parte vocal.

Que el rap se viera acompañado por un ritmo repetitivo yailable es otra historia. El hip-hop, una inmensa cultura a la cual el rap se une como un eslabón más, es el que musicalmente lleva implícita la idea de base rítmica. Una suerte de desviación del dub del reggae, con bombos que proporcionan una dinámica circular. Obra de los DJ's, quienes lo crearon al hacer sonar sólo las pistas de batería de los temas instrumentales, mientras los MC's rapeaban encima. Luego vendrían las Beat Boxes y las programaciones digitales. Se lo puede identificar sin dificultad en el **Rising Hell** de Run DMC o en el **It Takes A Nation Of Millions To Hold Us Back** de Public Enemy.

Basehead no rapea, aunque use de base el ritmo del hip-hop. Su voz varía de la conversación a las melodías ralentizadas. Como si su boca estuviera empastada, la verborragia de los rappers "gangsters" queda en un extremo totalmente opuesto. Desestabilizar, tomando algunos elementos comunes (los sorprendentes scratchings a cargo de Paul 'dj Unique'



Howard), parafraseando otras músicas para escribir su propia tradición. Varía de un blues pausado (idea general del disco), a los aires country-folk de la "Intro" y "Outro", tocadas por Jethro And The Grahamcrackers, las cuales le valieron la censura en algunas emisoras negras (¿!?!).

Recientemente, dió a luz un nuevo disco llamado **Not in Kansas Anymore**.

Así como Hendrix extendió la idea de blues ("May This Be Love", "The Wind Cries Mary"), y captó a un público no necesariamente negro, Basehead crea su blues secreto desde el hip-hop y no sólo consigue la misma apertura. También retoma casos que parecían cerrados para la música negra ■

Marcelo Aguirre

compacts, videos  
COLLEGE - INDIE - DARK  
revistas, libros  
NOISE, INDUSTRIAL - GARAGE  
Florida 537 loc. 441  
ETNICA - HARD - CELTA  
1° piso Gal. Jardín  
SINFONICO - NEW AGE - INEDITOS  
tel. mensajes fax: 941-0353



# El Kaburé Records

Un nuevo sello, esta vez marplatense, aparece en el horizonte de las producciones independientes. Su nombre, *El Kaburé Records*. Sus artífices, Leticia Solari y Daniel López Quiroga.

Un obsesivo cuidado por el detalle caracteriza esta propuesta y la diferencia del resto. Casi diría que cuentan con un saludable concepto estético. Más grato aún, en un país donde la calidad artística suele ser desplazada a segundo plano, en favor de cierta voluntad urgente de reconocimiento.

La preocupación estética puede medirse con facilidad si bien chequeamos las cubiertas de los cuatro títulos de su catálogo, editados, hasta ahora, en formato cassette. Dichos cassettes vienen envueltos en magníficas cajas hechas a mano y diseñadas, según los casos, por Ruth Carossia y por los propios hacedores del sello.

Justamente, Solari y López Quiroga escudan sus propias aventuras musicales bajo el nombre de *Mellonta Tauta* (cita de un cuento de Poe). Si hay una palabra para describir el contenido de su cinta *Animals*, esa es, sin duda, prolijidad, idea que se ve reforzada por una excelente calidad de grabación.

Los *Mellonta* se ubican en un espacio intermedio. Geográficamente, porque parte del material fue grabado en Firenze, Italia a fines del '91. El resto, como imaginarán, en Mar Del Plata, en sus propio estudio casero.

En el terreno estético, porque se mueven en una línea que combina el profesionalismo riguroso con un delicado toque artesanal en la composición de los temas.

Canciones lánguidas y, a la vez, suntuosas. López Quiroga construye encantadoras filigranas orquestales donde la paulatina aparición de los



instrumentos (teclados, guitarras, bajo, percusiones y samplers) genera una intangible cualidad acústica. Buen gusto y *savoir faire* que se extiende a la mezcla, donde los sonidos adquieren una notable pureza.

Que el grupo logre borrar las huellas de los procedimientos electrónicos utilizados en el efecto final de nuestra percepción auditiva conforma, en mi opinión, una de sus mayores virtudes. A eso, deberíamos sumarle la voz de Leticia Solari, quien canta realmente bien y posee características expresivas casi inexploradas por estas tierras.

Cuando menos derivados son de cierto sonido 4AD es cuando más reluce su potencial. Los mejores temas de la cinta: "Whales", sampleos de ballenas acompañadas por un drone que imita el sonido de un órgano y la voz de Leticia que trabaja con efectos. Su logrado dramatismo lo convierte en mi favorito indiscutible. Su secuela "Shadows", armado de manera semejante y "Gauchos", donde confluye cierta

reelaboración de lo autóctono (un ritmo que no llega a ser un malambo pero que inevitablemente lo trae a la memoria) con un misterioso fondo de neto tinte europeo.

Los otros cassettes editados, por falta de espacio, serán comentados en el próximo número. Ellos son *Neuro Embassy*, del grupo *Cianuro Patrio* y dos de *Claudio Cerillano*, *Metamorphosis* y *The Pond of upside-down secrets*. Si la etiqueta agrega referencias al lector podemos decir que los primeros hacen una suerte de cyber-techno (cajas de ritmo, cintas y dos guitarras) y Cerillano música experimental y aleatoria, como gusta definirla.

Contacto: *El Kaburé Records*, 20 de septiembre 3464 - 1° - 2°, (7600), Mar Del Plata.

N.C.

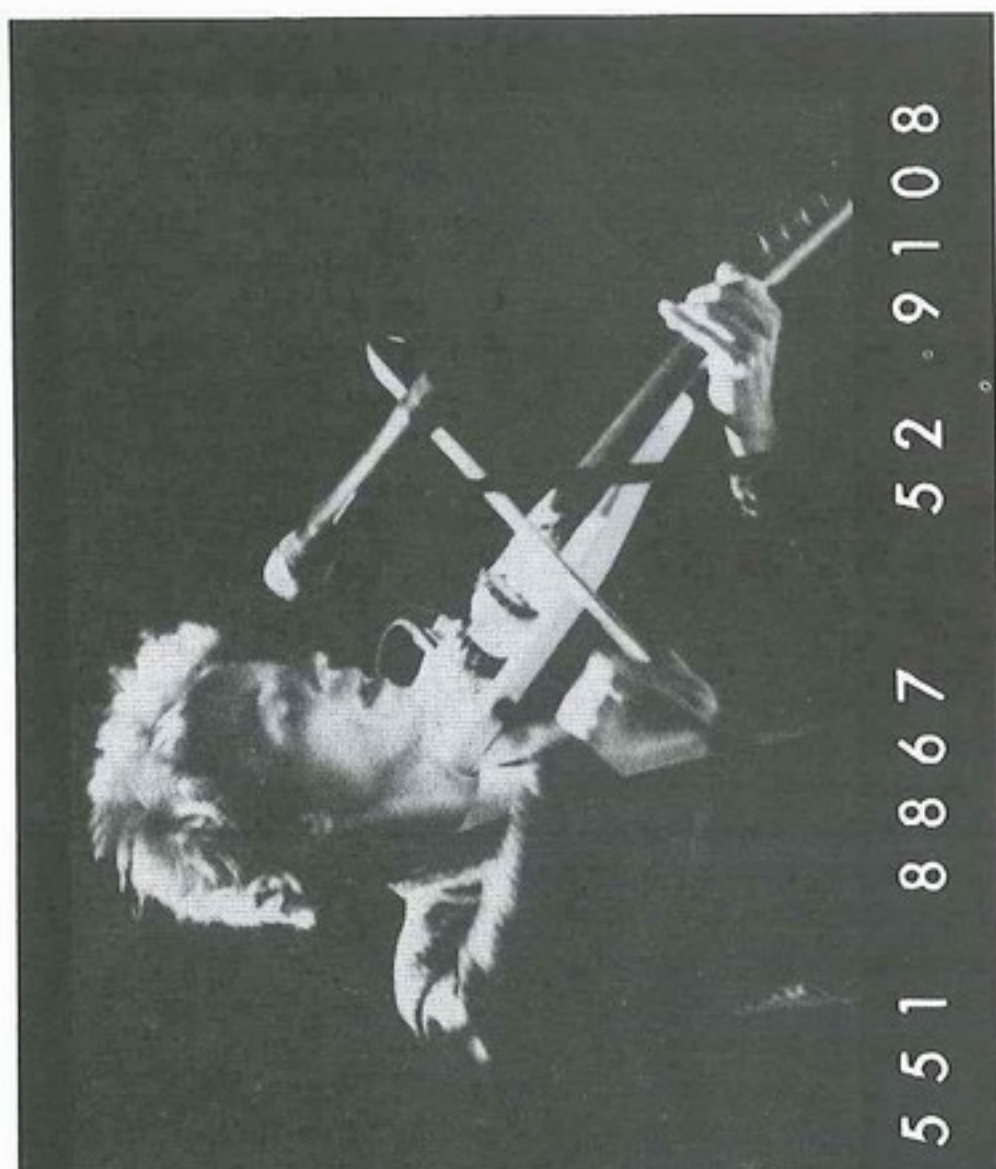
UN LIDERAZGO NO SE CONSIGUE EN DIEZ MINUTOS.

**AbraXas**

CUMPLE 10 AÑOS

La más antigua y más moderna disquería de alternativa.

SANTA FE 1270 LOC. 74 / 76 Capital Federal.



551 8867 52 9108


**ESTELA FIGUERAS**  
FOTOGRAFIA

*"No lo tenemos más"...*  
Ahora está en todos lados.



LONG PLAYS - COMPACT - VIDEOS  
ROCK - POP - BLUES

SANTA FE 1440 LOC. 12 Y 16 CAPITAL  
GALERIA SAN NICOLAS



# Record Mirror

12 inch

CDs 5"

Limited Editions

Pictures

rarities

DISTORE

rent sound & lightning

make a party with us

nuevo local n 106

argentina

Av. Cabildo 2040

Local 107 / 106

Tel.Fax 785-0357

nueva sucursal mendoza  
Av. San Martín 1245 Local 58

Dossier

# DIZZY GILLESPIE

La rebelión  
de las fusas

El jazz, distintivo musical del siglo XX,  
era de cierta forma... Hasta que un grupo  
de "locos" decidió transformarlo.

Echemos un vistazo sobre las características  
y los hombres de esa transición.



CHARLIE PARKER

Estas son las líneas de un arrepentido: de un sordo arrepentido. Cuando el jazz tomó conocimiento de mi existencia y se dedicó a conquistarme en oído y corazón, lo hizo arrullándome con las grandes bandas de preguerra (Tommy Dorsey, Glenn Miller, Artie Shaw), electrizándome con los prodigios de precisión rítmica generados por Count Basie, Benny Goodman y Earl Hines, intrigándome con la multicolor paleta de Duke Ellington o de Jimmy Lunceford, o ensanchándome el corazón y convidándome el silbido, siguiendo las eternamente jóvenes sorpresas regaladas por Armstrong, Jelly Roll Morton, Django Reinhardt o los Chicagoans.

La ocupación que perpetró el jazz en mí y en los quinceañeros de mi generación (la del '40, modestamente) era llevada a cabo mediante soportes sonoros tan rudimentarios como escasos: los discos simples de 78 rpm, que podían romperse fácilmente (y se rompían, los desgraciados) y los recién inventados lp de 33 rpm, que traían con cuentagotas los catálogos de Columbia, Odeon, RCA y Decca.

Los aficionados esperábamos la aparición semanal de los discos de jazz con la ansiedad de astrónomos caldeos esperando la consumación del eclipse por ellos predicho. Y entre las novedades (si novedades pueden llamarse las exhumaciones de placas grabadas en los veintes y los treintas) se colaban ejemplares de una música que aseguraba ser jazz-jazz moderno, para más datos- surgido de los tiempos de la posguerra y que actuó como divisoria de aguas entre nosotros: el be bop.

Un observador poco avisado podría considerar improbable sorprender a un jazz-fan, devoto de *tempi* veloces, hazañas técnicas de sus solistas preferidos, caudalosos torrentes sonoros, con más velocidad, más pirotecnia instrumental, más volumen de sonido. Porque todo aquello traía consigo la música definida con aquel extraño fonema: be bop. Pero lo traía en ingentes cantidades, puestas al servicio de conceptos estéticos nuevos, y en algunos aspectos, hasta hostiles al jazz que estábamos acostumbrados a escuchar. El observador se tornaba cada vez menos avisado al comprobar que buena parte de los jazz-fan antes mencionados ni siquiera reconocían como jazz -o como música, al menos- a esta nueva, insólita, ¿revolucionaria? corriente (el tiempo se encargaría de borrar los signos de interrogación).

Un crítico uruguayo, J.R. Grezzi, rebautizó al be bop como "zzaj", en un intento de graficar la repulsa que la mayoría de los aficionados experimentaba.

A tal extremo el be bop (alias re bop o bop) se tomó en serio su papel de *divortium aquarium* que en Buenos Aires los músicos, coleccionistas y aficionados, inmediatamente formaron dos cenáculos ideológicos opuestos, según fueran sus preferencias por el jazz tradicional o por el moderno: el Hot Club y el Bop Club.

Esto, ya que el desavisadísimo observador podría haber considerado una muestra más del provincialismo imitativo

porteño, había tenido idéntica manifestación en E.E.U.U. cuando los ejecutantes de la nueva música -los *boopers*- hacían sus primeros experimentos sonoros. Anécdotas no faltan: Jo Jones, perpetuo, egregio baterista de la banda de Count Basie, le arrojó un platillo (Zildjian) por la cabeza al hoy mítico Charlie Parker, quien entonces se estaba probando en un ensayo. Russell Procope, por décadas saxo alto en la muy evolucionada banda de Duke Ellington, corrió con un cuchillo a Charlie Mingus durante el intervalo de una de las presentaciones del conjunto. Johns Birks Gillespie (Dizzy, para el mundo) fue expulsado de la banda de Teddy Hill por su espíritu dicharachosamente contestatario. Benny Goodman, rey del swing, excelso clarinetista, intérprete de Mozart y Von Weber resumió así su opinión del be bop en 1945: "...tocan todas las notas equivocadas..."

A esta altura, nuestro observador requiere avisarse un poco más y se pregunta cuáles eran las características del be bop para que se generaran reacciones tan belicosas. Y, en verdad, esas características eran particularmente irritativas, tanto desde el punto de vista de lo técnico y musical como desde el espíritu que animaba el producto terminado.

Veamos. Para fines de la década del treinta y la preguerra (recordemos que E.E.U.U. ingresó como beligerante en diciembre del '41), el jazz vive su único lapso de aceptación masiva por el público norteamericano (incidentalmente, sería interesante rastrear los paralelismos de esa aceptación con la que el gran público porteño experimentaba con el tango en el período 1943-45). El romance era alimentado por las grandes bandas del swing, tanto blancas como negras, que habían suavizado y edulcorado los elementos básicos originales del jazz (improvisación, polifonía y swing), agregando el elemento de perfección técnica en la ejecución y profusos arreglos orquestales. Luego de una década de incesante ejecución en radios, discos y presentaciones en bailes, la fórmula de tres trompetas, dos trombones, cuatro saxos y sección rítmica, con arreglos repetidos una y otra vez, había llegado a un punto de saturación tanto para los oyentes como -principalmente- para algunos músicos. Y fue en las secciones rítmicas (piano, contrabajo, guitarra y batería) de las más prestigiosas *swing-bands*, cuidadosamente programadas para producir una pulsación absolutamente isócrona, eminentementeailable y auditivamente unificada (la imagen más adecuada quizás sea la de "un corazoncito que late"), donde surgieron las primeras grietas por donde se filtrarían, cual poderosos e incontrolables virus, algunos de los elementos distintivos de la nueva música: la emancipación de la pulsación rítmica y la transformación en solistas de los que hasta entonces se limitaban a acompañar.

La primera señal -como tantas otras primeras señales- salió de la siempre renovadora agrupación de Duke Ellington. Allá por el '37 o '38 graba "Jack the bear" y "Koko", con el contrabajista Jimmy Blanton (diecinueve años, para entonces), integrando la orquesta e improvisando en tren de solista

durante la mayor parte de ambas placas. La profunda voz del contrabajo se aventuró en figuraciones alejadas de la tradicional cuadratura rítmica, introduciendo una nueva dimensión en las hasta entonces limitadas funciones del instrumento.

Hacia la misma época, otro post adolescente negro, ahora integrando un conjunto interracial, Charlie Christian, mostraba con su guitarra eléctrica como pasar de la marcación mecánica de los acordes a una línea melódica sinuosa apoyada en una armonía renovada. Menuda audacia en un conjunto aclamado por el *establishment* como era, a la sazón, el sexteto de Benny Goodman.

La batería, pese a haber grabado esporádicos solos en toda una placa (entre los escasísimos que recuerdo, *Baby Dodds* y *Zutty Singleton*, ambos de la tradición neoorlanesa) o haber catapultado bateristas como estrellas en sus respectivas agrupaciones (Krupa con Benny Goodman, Chick Webb con su propia orquesta) era el instrumento rítmico por antonomasia, siempre uncido a la marcación explícita del compás. De la orquesta del excelso arreglador Benny Carter surgió un baterista negro, jovencísimo e innovador tanto en las posibilidades del instrumento como en la manera de marcar el ritmo ahora mucho más libremente y utilizando al bombo como medio de acentuación irregular, al tiempo que los platillos se convertían en un elemento omnipresente en la espasmódica enunciación del ritmo: Max Roach.

El piano, a su vez, tuvo que modificar su gramática en dos frentes: su rol de acompañamiento se vio liberado de la pulsación isócrona merced a una elocución mucho más entrecortada e irregular, al tiempo que los acordes pulsados se enriquecían con notas de paso y alteraciones armónicas que ampliaban las posibilidades improvisatorias de los instrumentos de viento. En su función de solista, por el contrario, el discurso del piano se utilizó adoptando a veces un estilo anguloso y filiforme, a veces la utilización melódica de bloques de acordes.

Sobre este fondo de ritmo emancipado y armonía enriquecida, los instrumentos de viento (trompetas y saxos, principalmente, un poco menos el trombón y casi nada el hasta entonces reinante clarinete) imprimieron un nuevo discurso que incorporaba *tempi* velocísimos, melodías muy poco *cantabile* que planeaban sobre sucesiones de más acordes con más notas y exploraciones en el reino del sobreagudo y en menor medida de los graves.

Una declarada vocación de rebelión campeaban las reuniones de los *boopers*: tocaban las viejas melodías con armonías mucho más complejas y a velocidades cósmicas para que, entre otras cosas, los músicos que no pertenecían al nuevo movimiento se encontraran perdidos. Al mismo tiempo, nuevos temas aparecían con líneas melódicas casi elementales, de tan despojadas, pero donde subyacían giros anfractuados y pasajes hasta entonces inauditos.

Los heraldos de la nueva fe eran un puñado de jóvenes que

habían aprendido tocando en las grandes bandas: Dizzy Gillespie, Charlie Parker; Jay Jay Johnson, el trombonista; Kenny Dorham Howard Mc Ghee, Fats Navarro, Miles Davis, Clifford Brown, entre los trompetistas; Don Byas, Ernie Henry, Hank Mobley, Sonny Rollins, Sonny Stitt, Cecil Payne, que tocaban saxofones; Trummy Young, Jimmy Cleveland, Curtis Fuller, trombones; Bud Powell, Thelonius Monk, John Lewis, Sir Charles Thompson, George Shearing, Tadd Dameron o Hampton Hawes, entre los pianistas; los contrabajistas Ray Brown, Teddy Kotick o Curly Russell y los bateristas Art Blakey, Buddy Rich, Don Lammond, Elvin Jones, Philly Joe Jones, Kenny Clarke entre otros.

Esta incompletísima lista, de mayoría negra casi total, incluye figuras fundadoras todas, y algunas fundamentales, para el desarrollo ulterior de la música popular occidental.

Las acrobacias melódicas y las audacias armónicas de los *booppers* forman hoy parte integrante del arsenal de los arregladores de música para cine y T.V.

Aunque estos nuevos vientos provocaran tempestades de adhesión y maremotos de rechazo, toda una nueva forma de actuar, vestir y hablar arraigó entre la muchachada de la época, siguiendo la moda bop. En E.E.U.U. y Europa Occidental comenzaron a aparecer las chivitas sin punta, las boinas vascas y el consumo de benzedrina.

La literatura reflejó estos estados de ánimo en muchas obras, siendo **On the Road** (En el camino) de Jack Kerouac, quizás la más representativa. En efecto: es en esta novela donde se hace referencia explícita a uno de los músicos consagrados de la época, Leste Young, de los contados que dieron su apoyo y a la vez adoptaron parte de la estética del be bop. Otro nombre ilustre que integra la falange de los que "vieron claro" es el de Coleman Hawkins, saxofonista tenor, como el anterior. Roy Eldridge, trompetista y Teddy Wilson, pianista, también ayudaron con el peso de sus nombres y su participación en grabaciones precursoras al alumbramiento, fogoso y contradictorio, del jazz moderno.

Entre nosotros, Julio Cortázar (trompetista aficionado, él), gran conocedor del jazz, desliza sus opiniones en un pasaje de **Rayuela**:

"...y nos señaló una idea de John Lewis, en el caso de que John Lewis haya tenido alguna vez una idea...", o "...saquen ese disco de Gillespie; no he venido a escuchar a ese mono sabio...". Pero, en "El Perseguidor", Cortázar desnuda su admiración al hundirse en el alma procelosa de Charlie Parker.

Así presentadas las cosas, pudiera resultar grato, a la vez que didáctico, escuchar algunas grabaciones de los rebeldes de todos los tiempos quienes, al modificar lo establecido por el uso, fueron señalando rumbos en la continua evolución del jazz. Veamos, entonces (oigamos, mejor dicho), algunos registros históricos anteriores al bop:

**Jelly Roy Morton: The Pearls**

Doctor Jazz Stomp

**Louis Armstrong: Mandy, Make Up Your Mind (orquestra de Fletcher**

Henderson)

Melancholy Blues (con sus Hots Seven)

West End Blues (con sus Hot Five. Earl Hines, piano)

Mahogany Hall Stomp

**Duke Ellington: Jubilee Stomp**

Take it Easy

East St. Louis Todie-Oo

Solitude

Sophisticated Lady

Caravan

Koko

Jack the Bear

**Chick Webb: Liza**

**Charlie Christian: Those foolish things (con sexteto Benny Goodman)**

**Gene Krupa After You 're Gone (con Roy Eldridge, trompeta)**

Este ramillete de obras, casi todas fácilmente conseguibles en el mercado local, nos proporciona sin duda un panorama claro de lo hecho por los músicos que actuaron como puente para preparar la "rebelión de las fusas", como bien podría sobrenombrarse a la estética bop.

Centremos ahora la atención sobre la figura del máximo representante, portaestandarte y hasta casi "Inventor" de la nueva música: "Dizzy" Gillespie. Y pocas cosas más descriptivas que su apodo, ("Vertiginoso") para identificar su estilo y hasta su carácter.

Oriundo del "Deep South" (Carolina del Sur, 1917) se inició profesionalmente en 1955 y dos años más tarde reemplazaba a su ídolo Roy Eldridge en la banda de Teddy Hill. De allí pasó a ser trompeta solista en la agrupación de Cab Calloway, quien era pianista y cantante de enorme éxito y precursor de un estilo vocal caracterizado por el grito y el silabeo sin sentido explícito en las letras. Pero fue en la gran orquesta de Billy Ekstine, otro cantor, donde aparece cegadoramente Dizzy con sus frases audaces que rompen con lo establecido e inauguran un nuevo modo. Esto ocurría en 1945. Simultáneamente a estos trabajos "para parar la olla", confluye con otros músicos innovadores en los dos cenáculos exclusivos que los booppers tenían en Nueva York: el "Minton's" y el "Clark Monroe's Uptown Cafe".





DIZZY GILLESPIE

Exclusivos por el público, muy joven, y por los ejecutantes, quienes se complacían en multiplicar las dificultades técnicas y crear nuevas convenciones estilísticas que dejaban fuera de la conversación a los músicos que no compartían o simplemente carecían de la habilidad mecánica y estética necesarias para tocar los nuevos temas. Como ya se ha dicho, estos temas eran a veces nuevos y a veces, viejas melodías tratadas con la armonía enormemente enriquecida y la velocidad descomunal típicas de este estilo. ("Honey Suckle Rose" es un ejemplo de este tratamiento renovador: se convierte en el clásico bebop "Scrapple from the Apple"). Las formaciones que espontáneamente surgen en estos reductos bop, si bien variadas en su composición tienden a presentar un conjunto de trompeta, saxo, piano, contrabajo y batería. Esta es la configuración más frecuente, también se observa la inclusión del trombón, el saxo barítono y de la guitarra y el vibráfono como voces solistas.

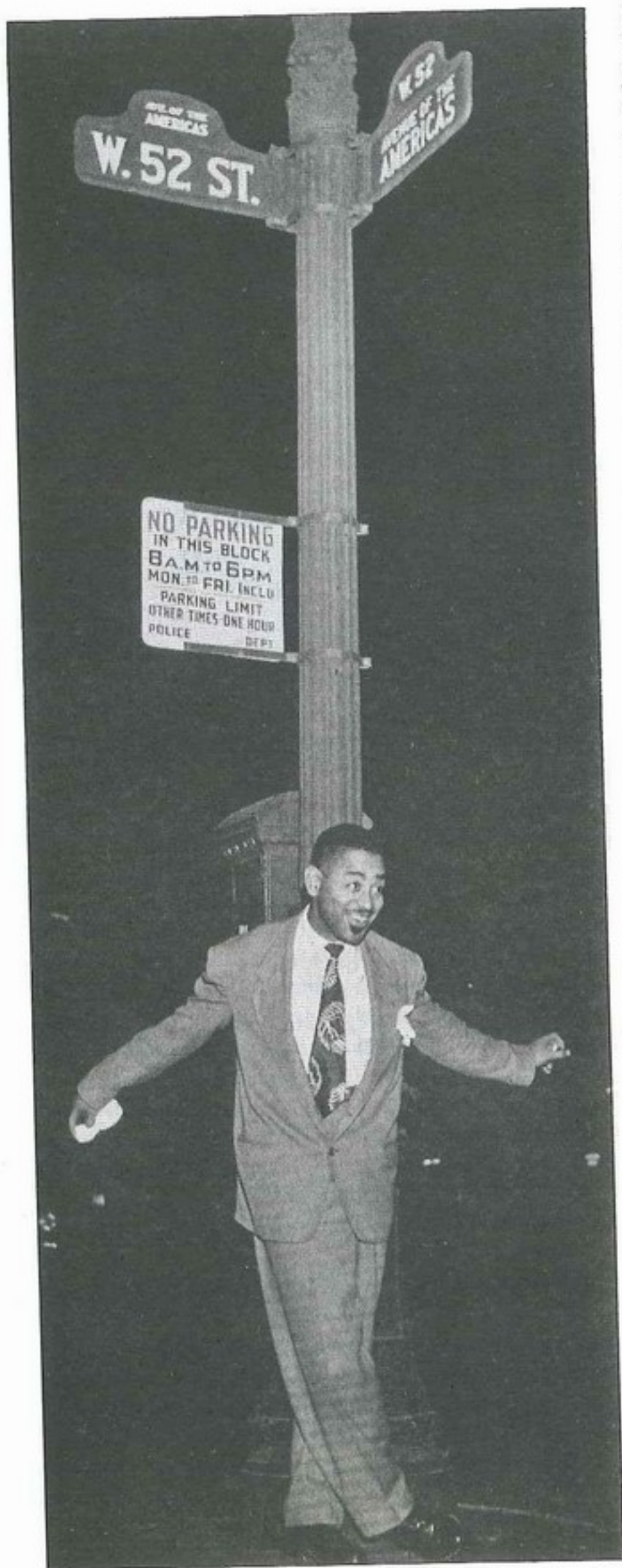
Y es aquí donde Dizzy encuentra el "compadre" ideal, con quien va a dar forma definitiva a la forma Bop: Charly "Bird" Parker.

Ambos poseen un riqueza técnica, y una sabiduría armónica y una concepción rítmica que reúne sin menoscabo la exquisitez artística con el malabarismo circense. Ambos llevan una vida lo más alejada posible del "músico de

oficina" por la profesión de audacia en el ejecutar, en el vestir, en el vivir peligrosamente.

La fórmula utilizada por Dizzy y Parker es de una notable sencillez formal: exposición del tema unísono, solo de trompeta, solo la batería y vuelta a exponer el tema al unísono. Esta simple mecánica daba la rápida enunciación de la melodía que iba a permitir, sobre la base de su armonía, las prolongadas intervenciones de los solistas. Con esta austeridad y longitud estéticas iba a colaborar la aparición del disco microsurco Long Playing, que emancipaba a los creadores de la tiranía de los 3 minutos propia del disco de 78 rpm.

La aparente desmesura del lenguaje bebop de Gillespie (velocidad, sobreagudos, abundancia de notas, claridad argéntea en la elocución) cumplían una labor fundamentalmente estética. Es más: eran la sustancia de la nueva música. El testimonio de un gran trombonista moderno, Benny Green, ejemplifica claramente esto: "En la época en que el bebop era todavía muy nuevo y extraño algún vivo publicó un volumen pirata de los temas de la nueva escuela. Escritos, estos temas parecían muy poco inquietantes, especialmente uno en sol menor cuya melodía ascendía en progresión geométrica, cual si fuera un ejercicio formal para un aprendiz de instrumento de viento. No tardé en aprendérmela y la tocaba a un tempo aproximado al de un fox-trot rápido, preguntándome qué tenía de revolucionario.



DIZZY GILLESPIE

La pieza se llamaba "Bebop" y me desilusionó bastante. Yo había esperado que me revelara los secretos del nuevo jazz, y, sin embargo, no me había enseñado nada. Meses después escuché la versión de su autor Dizzy Gillespie en un disco y caí en la cuenta de que, como todos los temas de jazz, "Bebop" tenía su propio tempo ideal y yo lo había estado tocando aproximadamente a un cuarto de la velocidad adecuada, con lo que mi versión se parecía tanto a lo que debía sonar como una mala fotografía a un paisaje natural". Una vez más la afirmación de Don Carlos de que en ciertas circunstancias un cambio cuantitativo lo suficientemente importante se convierte en un cambio cualitativo, queda confirmada.(1)

Un espíritu inquieto como el de Dizzy emprendió inmediatamente una gira por Europa que terminó en Suecia como la expedición de Belgrano al Paraguay, según las historias escolares: "... si bien militarmente fue derrotado, sembró la semilla de la libertad que luego germinaría en el territorio paraguayo". Es decir que Dizzy y sus boppers tuvieron que volver casi a nado desde Estocolmo, pero poco tiempo después, Suecia se convertiría en un vivero de excelentes músicos exponentes de la nueva fe.

De regreso en Estados Unidos emprende otro trabajo de Hércules: formar una orquesta grande para presentar la nueva música. Lo consiguió con el concurso de instrumentistas eximios y arregladores consustanciados con las ideas bop como Gil Fuller y Tadd Dameron. En esta formación de 14/15 músicos se incluía un bongocero cubano, consiguiendo la primera síntesis del jazz con los ritmos afro latinos a través del entonces revolucionario y hoy famoso tema "Manteca".

Tanto en sus conjuntos pequeños como en sus grandes bandas, la diversión es una constante para Dizzy. Mucho se le ha reprochado su canto vocal, entre farsesco y satírico, su grandilocuencia orquestal o sus disfraces, pero lo cierto es que a partir de 1949 nunca ha dejado de establecer un cálido contacto, una jocosa complicidad con todos sus públicos. Durante su primera visita a Buenos Aires, en 1956, su orquesta grande causó sensación. Argentina venía de una década de estar cerrada a las manifestaciones artísticas de vanguardia y la presentación de la agrupación de este morocho contestatario e impredecible fue todo un acontecimiento musical y sociológico. Como método para promocionar su disco y sus presentaciones, tuvo la idea de ir a caballo, desde su hotel hasta la sala de grabación, vestido de gaucho. Se dió el gusto de grabar, con esa vestimenta (sin el caballo) el tango "El choclo" con la orquesta típica de Osvaldo Fresedo.

Su orquesta estaba integrada entre otros por la arregladora y trombonista negra Melba Liston (que mina!), Lee Morgan, quien después fuera célebre con los Jazz Messengers, y el Baterista Charly Persip, quien dejó imborrables enseñanzas en toda una generación de bateristas argentinos.

Estuvo dos veces más en Buenos Aires, una de ellas con un quinteto que incluía al pianista argentino Lalo Schiffrin y la otra con un sexteto que fue burlado por su representante (aryentain) y Dizzy y su comitiva tuvieron que ser reexpedidos a USA por la embajada norteamericana luego de pagar la cuenta del hotel.

Su inagotable originalidad se manifestaba hasta en su instrumento: tenía la campana doblada 45 grados hacia arriba y la suposiciones eran diversas: que se le había caído la trompeta y su sonido había mejorado con ese desusado giro del metal, que tocaban sus músicos tan fuerte que de esa forma no aturdían a los músicos que se sentaban adelante, etc. Lo cierto es que con ese extrañísimo caño agregó un elemento distintivo más a toda su larga serie de originalidades y descubrimientos.

Luego de una agitada carrera de más de medio siglo, Gillespie tuvo la suerte de no terminar siendo la caricatura de sí mismo. Así, donde habían restallado las notas sobreagudas, maduraba ahora una más profunda musicalidad en el registro medio, donde se agrupaban notas, como a la salida del subte a la hora pico, aparecieron las frases plenas, tan ricas como "decidoras" y donde había campeado la alegría y la originalidad, la originalidad y la alegría siempre quedaron junto a él.

Lo ví por última vez en 1989 en vivo, en Nueva Orleans. Actuaban en el mismo show trompetistas de la talla de Al

Hirt, y Maynard Ferguson, entre otros. Luego que todos nos deslumbraran con sus pirotecnias, la divina Sarah Vaughan subió a cantar el clásico de Thelonious Monk "Round Midnight". Dizzy la acompañó en obligato en el registro grave y se mandó un solito de 8 compases. Los demás trompetistas no tocaron más.

Algo de la inacabable discografía de Dizzy Gillespie puede encontrarse en Buenos Aires. Una selección abarcativa de su carrera podría incluir:

\*Charly Parker in Concert con Gillespie, Parker, Bud Powell, Mingus, Roach, Toronto, 1950 (Dsim DV 304)

\*Dizzy Gillespie y su gran orquesta con James Moody, John Lewis, Chano Pozo Pasadena, 1949, (Odeon LVS 2014)

\*Jazz Spectrum Vol. II orquesta casi igual a la que vino a Bs.As. en 1956 y varios conjuntos pequeños (1950/59), (Metro 2356 013)

\*D.Gillespie's Big 4 con Joe Pass, Ray Brown, Max Roach, Los Angeles 1974 (Pablo, 2310719)

\*Night in Tunisia, con Don Byas, Milt Jackson, Bill de Arango.

\*Woodin' you, con Coleman Hawkins (oigan cómo entra en el puente!)

\*Leap Frog, con Buddy Rich.

(1) a) protagonista de una ópera de Verdi. b) cantor de tangos. c) autor de "El capital". Táchese lo que no corresponda.

Miguel Diab

PABLO SERCOVICH PRESENTA

JAZZ  
Omnia  
JAZZ

URUGUAY 289 CAPITAL

CONCIERTOS DE JAZZ  
DE PRIMER NIVEL  
CON LOS MUSICOS  
MAS DESTACADOS

TODOS LOS  
MIERCOLES  
JUEVES Y VIERNES  
DE 19 A 21 HS

ENTRADA LIBRE

LOGOTIPOS

CATALOGOS

PAPELERIA

FOLLETOS

AFICHES

DISEÑO GRAFICO

EDITORIAL

krumpholz

362 1944

362 1944

362 1944

362 1944

MARIU DE SANTO DISEÑO & COMPOSICION NAZCA 439 612 0337



# OiD mORTALES

MUSICA PARA ABRIRSE DE OREJAS  
DISCOS - COMPACT DISC



TE AMASAMOS LOS MAS SABROSOS  
DISCOS DE ROCK Y  
TE LOS ENTREGAMOS CALENTITOS

Av. Corrientes 1145 loc. 11 Gal. Arte T.E. 35 8568  
Proximamente nos mudamos  
al local 17 (de la misma galería T.E. 35 8839)

la música de  
**EL INTRUSO**  
está en

*vital*

RECORDS

JAZZ / ROCK / FUSION / NEW AGE  
VANGUARDIA / ETCÉTERA

EL INTRUSO

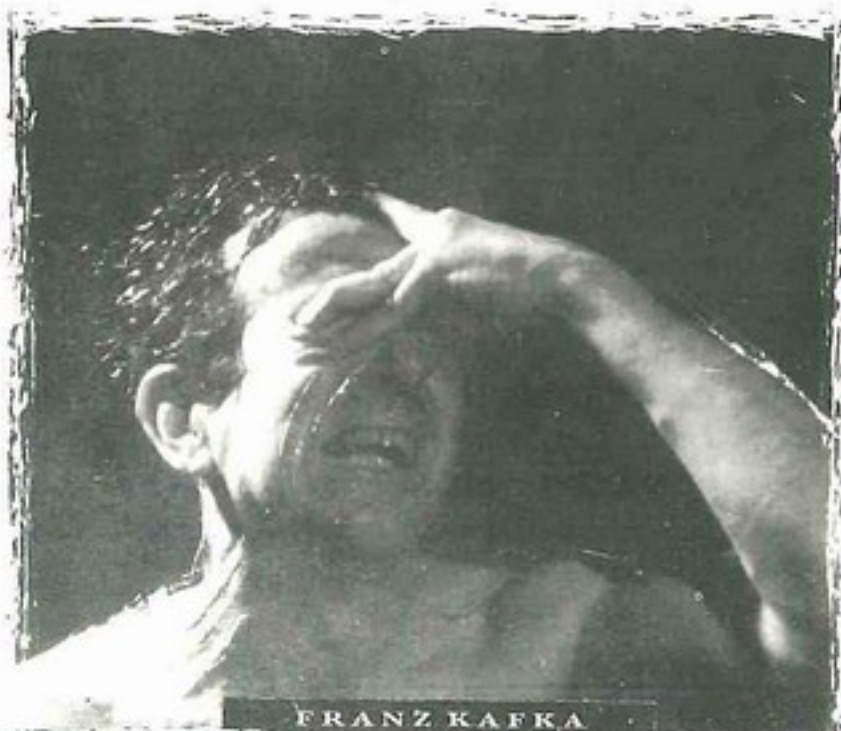
DOMINGOS

9 HS.

ALFA 106.9 MHZ

Av. Corrientes 1242  
Local 8  
Tel: 35 1623

## LORENZO QUINTEROS



FRANZ KAFKA

**La METAMORFOSIS**

DIRECCION

MAXIMO SALAS

*liberarte*

TEATRO Corrientes 1555. Buenos Aires.

*Con el aspecto propio de un atemorizante indígena postnuclear, Wattie Buchan el líder de Exploited, quizás la banda fundamental de la revuelta punk de 1981. Habla de manera atropellada, con una dicción a veces ininteligible. Sus respuestas delatan una psicología primitiva, con escaso espacio para la reflexión y una reiterada propensión a las contradicciones. Pese a todo, sus palabras siguen siendo un credo para la (¿aún?) existente manada punk.*



# THE EXPLOITED

## Empleado del punk

**C**onociendo la obra de los Exploited y su tozuda permanencia en la escena, era predecible que nos enfrentaríamos con un personaje terco y hasta conservador, defendiendo su inalterable actitud bajo ambiguos conceptos como "autenticidad" o "lealtad", que pueden fácilmente utilizarse para justificar una carrera que ya demuestra claros síntomas de agotamiento. Después de ver los dos shows que la banda brindó en un Cemento atestado, quedó claro que todas las actitudes desplegadas remiten, indefectiblemente, a un pasado visto como glorioso por su multitud de nuevos seguidores, pero de claros motivos alimenticios para quienes ya conocemos al grupo desde sus comienzos y el estéril final de la famosa revuelta Punk del '81.

**E.M.:** La banda se formó en 1979, pero ¿por qué tardaron tanto tiempo en grabar?

**W:** ¡Vaya pregunta!... mirá, te voy a dar una primicia... nosotros somos tres hermanos, uno más grande que yo y uno

más chico, que es actualmente el baterista del grupo. La cuestión es que, mientras

mi hermano mayor estaba en el colegio tenía un grupo punk llamado The Exploited. Mientras tanto yo me pudría en la Armada. Cuando pude librarme de aquello y volví a casa, me introduje en todo ese ambiente que rodeaba a mi hermano y quedé fascinado. Nunca había experimentado una sensación igual que cuando escuché punk por primera vez, así que lo adopté como forma de vida. Traté de conseguir un trabajo para poder subsistir, pero por la pinta que llevaba, nadie quería emplearme, así que me encontré con un gran problema. Traté de meterme en la música, pero como no sabía tocar ningún instrumento, nadie me quería aceptar, así que no tuve mejor idea que ponerme a cantar en el grupo de mi hermano (risas), que, de todas maneras, terminó yéndose al poco tiempo.

**E.M.:** Bueno... pero ¿y la pregunta?

**W:** ¡Es que todas las cosas llevan tiempo! Igualmente, cuando nosotros

estuvimos listos para tocar el punk ya estaba muerto.

**E.M.:** Pero seguían tocando bandas como los Angelic Upstars, UK Subs, Stiff Little Fingers y Cockney Rejects...

**W:** Sí... incluso nosotros llegamos a compartir shows con ellos. Eran grupos que yo admiraba mucho, pero, cuando los conocí personalmente me desilusioné, ya que estaban en ello solo por el dinero. Al único tipo de aquella época que aún respeto es a Charlie Harper (líder de los UK Subs).

**E.M.:** ¿No podría llegar a pensarse que ustedes han seguido todos estos años también por el dinero?

**W:** Mirá, si Exploited sigue es porque creemos en lo que hacemos. La gente se da cuenta si eres genuino o no en el escenario. Podés hacer discos buenos y todo eso pero la prueba de fuego está en los shows. A la única banda que respeto de las que aún siguen tocando es a G.B.H.

**E.M.:** (Viendo que no se podía sacar mucho yendo por esa senda)...

¿no te parece que los Exploited fueron una especie de Sex Pistols de la revuelta Punk?

W: Realmente no había una sensación de que hubiera un líder. Cuando hicimos el "Apocalypse Now Tour", que fue la gira punk más grande desde el "Anarchy Tour" de los Pistols, no había cabecera de cartel, sino que cada día abría un grupo diferente. El punk del '81 no era una moda, sino un montón de gente que creía en la música y en la forma de pensar. (N. de R. En efecto, el "Apocalypse Now Tour" fue un muy famoso acontecimiento, donde participaron bandas famosas de la época como Anti Pasti, Discharge, Chron Gen y, por supuesto, Exploited, y tuvo amplia cobertura periodística).

Nosotros nunca conseguimos ningún tipo de prensa, todo lo hicimos por nuestra cuenta, y nuestro disco **Punk's not dead** fue el que devolvió credibilidad al Punk (N. de R. ¿cómo?... ¿eran líderes o no?)

E.M.: Mirá que aun conservo las viejas Melody Makers con tu cara en la portada... Incluso esta aquella tan famosa que decía "Punk's not dead" y aquella otra en que...

W: (Interrumpe)... es que cuando la prensa inglesa nos prestó atención no estaba realmente interesada en el punk. Simplemente nos consideraban porque vendíamos muchos discos.

E.M.: Pero eso no ha ocurrido solo con el punk, sino con todos los estilos. Además, es un rasgo muy característico de la prensa inglesa el de inventar modas y olvidarlas al año siguiente...¿no llegó a pasar eso con el Punk '81?

W: La prensa inglesa vió desde un principio al punk como una moda, pero no advirtieron que se trataba de un compromiso de la gente, un espíritu, una comunión. Los chicos se sentían representados.

E.M.: ¿Y qué piensan de Crass, que llevó al límite el ideal de Anarquía, creando una comunidad regida bajo sus propios ideales?

W: ¡Odio a Crass!. Eran solo un puñado de gente de clase media inventando todo ese asunto para sacar dinero. Mirá, nosotros grabamos **Let's Start a War** (4to. album del grupo) en el estudio de Crass, pero, como no quedaba bien decir que tenían su estudio propio, lo tenían registrado a nombre de un amigo. Todo el tiempo trataban de dar una

imagen que no era verdadera. Yo prefiero que me digan en la cara que soy una basura, así puedo reaccionar. Pero ellos eran esa clase de gente que te saluda amablemente y luego se burla a tus espaldas.

E.M.: La primera explosión punk se vio anulada al convertirse en moda...¿pensás que la revuelta tuvo algún tipo de éxito social?

W: Correcto. La primera época punk sí



Wattie

Fotografía: Estela Figueras

era una moda, porque era la última novedad musical, y todos los que se preocupan por la moda no tardaron en plegarse a ella, pero la revuelta fue algo más extremo, estaba más cerca de la gente sin dinero, viviendo en squats (casas tomadas) y más en concordancia con el verdadero espíritu del punk.

E.M.: ¿Qué pensás del revival del punk que está ocurriendo en estos momentos en Inglaterra?

W: No creo que haya un revival punk, lo que pasa es que hay una cuantas bandas a las que les han ofrecido dinero para reunirse. Si yo quisiera podría ganar mucho más dinero del que gano, pero odio a la gente que toca sólo por el dinero. La gente se cree lo que lee (¿Cómo, no era que la gente se daba cuenta de la autenticidad?). Ustedes, los de la prensa, tienen un poder tremendo sobre la gente...incluso podrían cambiar las palabras que estoy diciendo en este momento...

E.M.: Quedate tranquilo...no somos esa clase de gente. Decime que pensás

de las nuevas bandas que, de alguna manera, invocan el espíritu del punk en la actualidad, como Daisy Chainsaw, los Manic Street Preachers...

W: (Interrumpe)...¡Una mierda!...¡Una absoluta mierda! (se exaspera). Los Preachers podrían estar bien si hicieran lo que dicen, pero les están dando un montón de prensa y no son más que un montón de mierda. Si la gente se traga ese tipo de mentiras esas bandas van a continuar, tapando a los grupos verdaderamente honestos.

E.M.: (Viendo que tampoco podía abordarse el tema de la escena actual). ¿Cómo construyeron su sonido?, ¿Qué tipo de influencias tenían?...Por mi parte creo que tomaron lo más extremo del punk '77, como el "Stab Your Back" de los Damned o "Telephone Numbers" de los UK Subs...

W: Nunca hemos copiado a ninguna banda. Siempre hicimos lo que nos salió del estómago. No somos como estos tipos que van a ver a Metallica, y ahora hay 3.000 bandas haciendo lo mismo.

E.M.: Pero supongo que, incluso antes del Punk, escucharías música (aquí vino la respuesta insólita, que casi nos hizo emocionar).

W: Antes del punk me gustaba el Glam Rock. (lo mismo dijeron Charlie Harper, Steve Jones y Dee Dee Ramone). Era fanático de Cockney Rebel, Gary Glitter, T.Rex, Slade, Alice Cooper, Alex Harvey.

E.M.: ¿En serio?

W: ¡Por supuesto!...¿A vos te gusta Alex Harvey?

E.M.: Mucho...

W: Ese es un tipo honesto, y es el mejor cantante de todos los tiempos. Me ha llegado a influir mucho en mi forma de cantar (La verdad, no se nota).

E.M.: Ahora la última...¿por qué eligieron "Troops of tomorrow" de los Vibrators como tema titular de su segundo album?

W: Siempre me sentí identificado con el espíritu del tema. Yo también pienso que los punks son gente del futuro...una especie de tropa futurista (este tipo vio demasiado "Mad Max"). Además, Los Vibrators siempre fueron mi banda punk favorita.

Marcelo Montolivo/  
Jose Luis Vicent

Sin ser un grupo innovador, ni vanguardista, Nitzer Ebb fue parte del estallido neindustrial que tuvo lugar en los ochenta. Más tarde, incursionaría en el hardcore, el pop y hasta el hip-hop, siempre utilizando como base compositiva recursos convencionales logrando, sin embargo, hallazgos sonoros interesantes. Un caso típico de alta contundencia.

## NITZER EBB

100% MUSCULO



Fue a principios de la década pasada cuando, con la aparición de nuevas tecnologías y el trabajo antecedente de algunos cerebros marginados, nuevas músicas comenzaron a pensarse, entre ellas la *electro-body music* europea. Más tarde la aparición del sampler supuso grandes cambios, pues éste cuestionó los métodos compositivos en vigencia hasta el momento, desnudó y transformó las tradiciones. Se opuso claramente al concepto de canción estructurada y original.

Así, los seguidores de la escuela de experimentación con tecnología electrónica, una tradición estrictamente europea (especialmente alemana), llegaron a hacer uno de los usos más audaces e innovadores del sampler. Pero, sin duda, para entender la música tecno europea\* es necesario remitirse a tres o cuatro grupos pilares fundamentales. Por un lado Cabaret Voltaire ensayó experimentos con cintas, guitarras y cajas de ritmo, siendo en 1976 precursor junto a Throbbing Gristle del movimiento industrial inglés. Sus mayores hallazgos se encuentran contenidos en sus dos Lps **The Voice Of America** y **Red Mecca** (1980 y 1981 respectivamente). Allí, ensamblaban sus sonidos experimentales sobre bases secuenciadas, o los repetían mediante el uso de loops de cintas. Más tarde, por estos trabajos serían reconocidos como los creadores de la radical-dance. Pero, aún más influyentes en el hard-tecno europeo fueron los alemanes DAF y Liasons Dangereuses, ambos integrantes de la "Neue Deutsche Welle" ("Nueva

Ola Alemana"). Extremistas ideológicos, obsesivos por el ritmo, componían apenas desde una batería electrónica y un secuenciador de bajos, más el agregado de alguna melodía perdida. Sus frases ambiguas (pienso en los íconos de DAF: **Gold Und Liebe** y **Alles Ist Gut**, ambos de 1981) confundían y provocaban al oyente. Terrorismo ideológico producto de la idiosincracia y el resentimiento alemán de la época.

En los primeros '80, un grupo de europeos continuaría las ideas minimalistas de DAF con fines aún más osados. Tanto las estéticas paramilitares e industriales como el futurismo y los movimientos de izquierda confluían de diferentes maneras. Borguesia en Yugoslavia, A'Grumh y Front 242 en Bélgica son algunos de los nombres agrupados en torno al entonces prolífico sello belga Play It Again Sam. Seguramente, los máximos ideólogos e innovadores estéticamente fueron los Front 242. Por entonces, llevaban slogans del tipo "determinación, persistencia, asimilación e infiltración". Simon Reynolds, un reconocido periodista inglés, escribe: "Cabaret Voltaire y DAF redujeron el resplandor, la elocuencia y el encandilamiento del funk a un conjunto de ecuaciones precisas. Tomaron el escapismo de la disco y lo transformaron en no-escapismo. El minimalismo claustrofóbico de este meta-funk estaba dirigido a la liberación del sujeto convirtiéndolo en esclavo del ritmo. Al éxtasis del caos se llegaba mediante el sometimiento al control de un Otro (el 'centro oscuro' de la mente inconsciente)."



Sin embargo, la Eurobodymusic no constituye una imaginaria o algo así; es una estética extremista con una visión cruda de la realidad. Presente y futuro se unen en frases evasivas. Es la inteligencia del oyente la que determina la lectura más adecuada de tal bombardeo (ambiguas citas de los problemas este-oeste son los mayores paradigmas). Sin lugar a dudas neo-industriales como Front 242, se encuentran fascinados por los fenómenos masivos y los medios de comunicación. Proponen mediante el sabotaje, la persistencia y la eficacia de los métodos difundir su mensaje. La concientización es el mensaje mismo. La ambigüedad, que a veces deviene doble discurso, un símbolo de inteligencia necesaria y acorde a los tiempos que corren.

Nitzer Ebb se sitúa en el golpe más descarnado y brutal, absolutamente directo y certero. El impacto de las percusiones y los ruidos metálicos, la ritmicidad de los bajos y la batería apuntan directamente al cuerpo, mientras que frases agresivas y directas al centro emocional del oyente. La repetición actúa como el factor más fuerte de presión. Tal convulsión va acompañada de movimiento, la danza se vuelve un ritual, el cerebro en estado de alerta (nunca perdido en el éxtasis de los sonidos). Una voz ronca, herida, grita y repite frases como fórmulas breves y elocuentes. "¡Dominación, dominación... descontrol, descontrol!" ("Into The Large Air"). "Es tiempo de saber, es tiempo de vivir. ¡Mucho más fuerte ahora!" ("Murderous"). "Deja que la belleza pierda." ("Let Beauty Lose").

En un principio, Nitzer Ebb intentaba practicar una estética estructurada y fuerte como la de sus colegas del continente. Douglas McCarthy, Bon Harris y David Gooday (integrantes de Nitzer Ebb) junto a Simon Granger forman el colectivo Nitzer Ebb Produkt, que cubre todos los aspectos estéticos (publicidad, diseños, etc.). Luego de la edición de tres maxis, lanzarían su primer Lp. El resultado es un disco con claras herencias del DAF más automático, pero mucho más violento.

En esta primera época (en la que entraría también su segundo Lp), no hay demasiada psicología ni distanciamiento alguno en las composiciones, por lo tanto no existe objetividad. La provocación, el llamado en busca de la conciencia, es explícito; no hay confusión posible ni mensajes subliminales. Aunque Nitzer Ebb Produkt simulaba ser una estrategia, el trío se limitaba a actuar, eso sí, con una imagen provocativamente *skinhead*, con total espontaneidad, sin demasiada premeditación. Oponiéndose, directa o indirectamente, al establishment inglés cada vez menos crítico y cada vez más encerrado en sus propios valores. Todas las frases son apelaciones directas, denuncias de un estado social impuesto en el mundo. "¿Quién, quién, quién busca la verdad?" ("k.i.a.").

Llegando a los noventa, la guerra fría ya es parte del pasado (Gorbachov se ha entrevistado unas cuantas veces con Reagan y del muro de Berlín sólo quedan recuerdos), las grandes ideologías caen, el capitalismo triunfa.

Es en este contexto de desconcierto y "esperanza" mundiales cuando Nitzer Ebb (ya consolidado como dúo) deja de lado la simplicidad característica para

encaminarse hacia composiciones algo más complejas y versátiles (quizás influenciados por sus colegas americanos). El sampler ocupa un espacio más importante en la creación de loops de guitarras (elemento nuevo para el dúo) y sonidos más realistas. Así, intentan acercamientos hacia el *sleaze-core* de Foetus en "Nobody Knows" o "I Give To You". La tensión ya no es constante, se alcanza un climax extremo y luego se vuelve a la meseta de aparente tranquilidad. La temática deviene más personal y a la vez más sutil. El dúo incursiona en el hip-hop en canciones como "Fun To Be Had" conservando la carga apelativa de las letras: "Lo que quieres es lo que obtienes. Lo que dices debe surgir de tu propia mente. Olvida todo lo que te dicen. Tu eres joven, ellos viejos. Control es todo lo que tienen para darte." McCarty y Harris son presas del desequilibrio, descienden a los sentimientos más oscuros e irreconciliables, a veces, de la naturaleza humana. Los gritos primarios devienen voces esquizofrénicas; "Lighting Man" es la materialización de esta idea, el resumen de toda la psicosis y alienación urbana.

En las letras de *Ebbhead*, una nueva influencia estilística se deja vislumbrar. Harris y McCarty adoptan como influencia al poeta contemporáneo E.E. Cummings. Este, en sus poemas, quitó las mayúsculas y todo símbolo de puntuación (ambos de gran peso en el inglés), eliminando el aspecto formal del idioma. Nitzer Ebb desarrolla este lenguaje ambiguo, falto de sintaxis. Las frases parecen incompletas (a veces, no hay sujeto), desconectadas entre sí. Sin embargo, existe un gran poder evocador debido a la libre relación; es posible asociar palabras aparentemente incoherentes con sensaciones o sentimientos. En "Godhead" un *hardcore* polimorfo entre el sarcasmo y el misticismo: "es un dios sin lugar a dudas/ no pueden verlo en sus ojos/ los tiene a todos ustedes para despreciarlos/ y así llegaron/ y lo llamaron cabeza divina/ aclamaron su nombre/ y la vida que llevaba..." Actualmente, no se sabe demasiado de las actividades del dúo oriundo de Chelmsford. Según rumores que llegaron a esta redacción, a la alta energía impresionista Harris-McCarty se sumaría un baterista humano, nada más y nada menos que el ex-Pixie Dave Lovering ■

Pablo Azcoaga

\*por información acerca de la escena americana y canadiense remitirse a *Escupiando Milagros* nro. 1

## DISCOGRAFIA

**That Total Age** (1987) Mute

**Belief** (1989) Mute

**Showtime** (1990) Mute

**Ebbhead** (1991) Mute

\*El Ep **As Is** (previo a *Ebbhead*) contiene cuatro temas: "Family Man", "Lovesick", "Come Alive" y "Higher", producidos respectivamente por Jaz Coleman (Killing Joke), Flood, Alan Wilder (Depeche Mode y Recoil) y Barry Adamson (Magazine y The Bad Seeds).

La rabia  
puede ser  
diversión

# THE ORIGINAL SINS

*Hay gente que nace con un talento innovador, personas cuya preocupación es salirse de los caminos trillados y buscar nuevas formas de expresión. Pero también, existen aquellos que no pretenden revolucionar ninguna disciplina artística, sino comunicarse dentro de moldes ya existentes con la suficiente honestidad como para convertir géneros manidos en herramientas en las que apoyar sus sentimientos. John Terlesky, el líder de los Original Sins, pertenece (y a mucha honra) al segundo subgrupo.*

Entre 1983 y 1985, un nutrido grupo de bandas (en principio en USA, más tarde en todo el mundo) desenterraron los postulados del punk de garage de mediados de los 60s en un intento de agitar el adormecido mundillo post-hardcore. Se recuperaron los flequillos a lo Brian Jones, el R'n B' primitivo de escuela Stones-Pretty Things, los órganos saturados de agudos y las guitarras con fuzz. Colecciones discográficas como **Pebbles** o **Back from the grave** se erigieron en biblias del género. Con el paso de los meses, las cabezas destacadas de la escena fueron mutando hacia estilos más próximos a los '70s, endureciendo su música y perdiendo la inmediatez de los latigazos de dos minutos. Los Miracle Workers pasaron de capitanear la revisión del northwest punk a la Sonics (**Inside out**, 1985) a zambullirse en tempestades neo-Stooges y finalmente en pesados delirios "progresivos" (**Primary domain**, 1989). Los Chesterfield Kings cambiaron su ortodoxia garagera (**Here are...**, 1983) por grasientas melenas y guiños a los New York Dolls (**The Berlin wall of sound**, 1990). Los Fuzztones perdieron su fresca puesta al día del esquema fuzz-y-Farfisa de los Music Machine (**Lysergic emanations**, 1985) para avenirse a las poses del hard rock más ramplón (**In heat**, 1989). Los Cynics sustituyeron el R'n B' rasposo de inspiración británica (**Blue train station**, 1986) por certeros zarpazos de punk rock sin fisuras (**Rock'n'roll**, 1989). En esta etapa de decadencia del

movimiento, aparecen los Sins, quienes, en lugar de ir adaptándose a la repesca de cada estilo pasado, construyen un lenguaje personal a partir de elementos dispersos de todos estos géneros y alguno más.

El primer simple de los Original Sins "**Just 14**" / "**Sugar sugar**" (1986) representa una verdadera sorpresa por su intensidad, la fusión de ingredientes insospechados ("Lust for life" de Iggy Pop, R'n B' selvático, pop bobalicón, punk) y por su alta gradación sexual. Seis minutos de discurso pederasta repartidos en dos caras a cual más asfixiante. La primera es una inclemente declaración de lascivia en la que una guitarra distorsionada cada vez más obsesiva cabalga sobre una base rítmica machacona, mientras la voz aúlla "vamos a hacerlo todo/ porque ella sólo tiene 14/ y a mí no me importa". La temperatura ambiente se eleva como cuando Gene Vincent gemía ansioso en "Be bop a lula". Al reverso, una inteligente corrupción del clásico *bubblegum* de los Archies que escapa al tópico punk de acelerar temas de los 60's (¿recuerdan a los Dickies?) para urdir un clima febril a partir de una batería hiperbásica, una guitarra acústica y un colchón de feedback in crescendo, todo tocado por el Sr. Terlesky, en solitario. Nadie sabía de dónde habían salido, pero eran incuestionables su virulencia y sus nada sociables gustos sexuales.

En esta tarjeta de presentación, se concentran las semillas de



su estilo: la amalgama de géneros ariscos, el gusto por mostrar el lado sucio del pop, la tensión emocional, la personalidad de un caballero de cuya cabeza sólo parecen surgir rayos y centellas. El resto de su curriculum ha servido para extender y confirmar las facultades aquí demostradas. Cuando en 1987 aparece su primer álbum **Big Soul**, toda duda acerca de las cualidades de la banda queda disipada. La formación inicial (J.T. en guitarra y voz, Dave Ferrara en batería, Ken Bussiere en bajo) se ha completado con el añadido esencial del organista Dan McKinney, lo cual les acerca más aún al tópico grupo-de-garage. Sus similitudes con dicho revival terminan ahí, porque eluden dos de los lugares comunes del género: 1) evitan interpretar temas ajenos (nada de oscuras versiones de bandas olvidadas de 1966); y 2) sustituyen el empleo del fuzz en la guitarra por el recurso a la distorsión o el feedback, acercándose más a ciertas bandas de la explosión punk de 1977 (como los bostonianos DMZ de Jeff Connolly).

Producido, al igual que el simple anterior, por Glen Morrow, y publicado por el diminuto sello Bar/None, el disco exuda ira y frustración a partes iguales. Si en una cara la crispación de la que hacen gala resulta casi inaguantable, en la otra lucen melodías más sedadas pero no menos inestables. Desde el virulento "Not gonna be alright" que abre el disco, se huele la mala sangre acumulada por un cantante que no duda en chillar para liberar la tensión interior (como en "All in my

head"). No hay más remedio que reconocer el ancestro punk de temas como "Possession" o "My mother's mirror", en los que velocidad y suciedad sonora se dan la mano para plasmar desilusión y agresividad a flor de piel. Cuando se da la vuelta al disco y se descubren pequeños remansos de paz (como "Read your mind" y su órgano triston, o la melancólica "Why don't you smile, Joan") uno descubre la habilidad de Mr. Terlesky para pulsar más de una fibra emocional. No en vano, la propia "Big Soul" comienza arrastrándose perezosa para acabar iracunda y con las venas hinchadas. Un disco difícil de soportar si se entra en él, pero su crudeza emocional y lo acertado de los elementos usados para expresarla lo hacen una experiencia fascinante.

No se tuvieron nuevas de los caballeros que nos ocupan, hasta la edición de **The hardest way**, por el sello Psonik Records, en 1989. Se ha dicho que, en comparación con el disco anterior, esta segunda entrega resulta demasiado lineal. Un argumento que parece irrefutable si se atiende a la similitud estilística que, en una primera escucha, parece lastrar las catorce canciones. Sin embargo, un oído atento puede descubrir tras esa superficie una variedad que no por oculta resulta inexistente. Reaparecen los vendavales eléctricos de base rítmica hiperacelerada y riffs de órgano meteóricos ("Out of my head"); los tiempos medios con melodía y estribillo pop, y arreglos de teclado casi zombies ("Rather be sad"); los ejercicios de fuerza bruta de estirpe Sonics ("Don't fit

## THE ORIGINAL SINS

in"). Pero también, brillan los momentos de eficaz artesanía pop, pequeñas joyas (como "Tearing me in 2" o "Can't get over you") en las que la belleza queda patente aun cuando esté recubierta por mantos de des-orientación.

En 1990, vieron la luz en Australia una serie de temas grabados durante estas mismas sesiones pero no incluidos en su momento en el disco, bajo el título de **Party's over**. Lo relevante de dicha colección es que presenta indicios de algunos de los caminos que estaban por recorrer los Sins: desde el soul-pop de "Party's over" (no muy alejada de los ejercicios de estilo mods revivalistas de los 80s, como "Makin' Time") Hasta el frenesí psicodélico de "That's all there is". Revelador.

1990 ofrece también el tercer capítulo original de la saga, el ácido **Selfdestruct**. La portada brinda una simpática estampa de J. Terlesky con una pistola apoyada en su sien, sin perder por ello la sonrisa. La reacción más inmediata que provoca la escucha es la aceleración. Donde antes había violencia ahora hay delirio, la distorsión viene acompañada de sobredosis de feedback y wah wah; se ha cruzado el umbral y directamente han saltado a un pozo sin fondo adonde anidan restos de psicodelia del '67 ("Alice D."), torbellinos que invocan el espíritu mas denso de los Velvet Underground (la voraz "The black hole", ocho minutos de mal viaje alucinógeno) y las nunca demasiado alejadas esquirilas de punk sesentero ("Nowhere to run"). Oscuro, intenso pero reconfortante.

La gran sorpresa, tras rumores de todo tipo acerca del futuro de la banda, es que Peter Buck (guitarra de R.E.M.) los acoje bajo su manto protector y accede a producir su nuevo disco. Los temores de encontrarse con mandolinas, tenues baladas campestres y, en general, una relajación para nada afín al espíritu demostrado hasta entonces resultan ser infundados al ver la luz **Move**, en 1992. A los peligros ya expresados, se une el detalle de tratarse de un disco doble, nada menos que 26 temas (dos menos, en formato posavasos). Es cierto que hay una inusual presencia de guitarras acústicas, y en conjunto la situación emocional de los autores parece haber mejorado, pero por lo demás no es sino un paso adelante. Exhiben su hábil muestra de pop pegajoso y contundente base armónica (las inmaculadas "She's on my side" o "If I knew"). Añaden nuevos clásicos a su repertorio de temas con ritmos entrecortados ("Move", la furibunda "Like an animal"). Muestran una vez más su capacidad baladística, con guitarras limpias y fraseos de órgano tranquilos ("I surrender", "All good things", "Getting the feeling"), aunque a veces no puedan esconder cierta melancolía velvetiana ("I never dreamed"). Pero lo que más llama la atención es su nueva capacidad para crear instantáneas piezas de baile, en la más pura tradición del punk del Noroeste

de mediados de los '60s: "Watch you dance" o "Break the chains" gozan de riffs de órgano que sacuden los pies, guitarras claras y vibrantes y, ante todo, ineludibles ritmos saltarines.

En el capítulo de guiños, hay que señalar cómo el final de "Devil's music" remite al "I want Candy" de los Strangeloves, que "It's a good life" parte del riff de "Someday, somewhere" de Marshall Crenshaw, la deuda de la base rítmica de "Feel so fine" con el "Gimme some lovin'" del Spencer Davies Group o cómo los coros final es de "I'll be around" tienen más de un punto en común con los del "I don't mind" de los Buzzcocks. Ninguno de estos detalles empaña la eficacia de un disco más modesto de lo que su duración pudiera hacer pensar. Para colmo, ya tienen nuevo LP en la calle, **Out there**, que promete volver a planteos algo menos alegres. Sea como sea, de momento, cuentan con mi voto de confianza. Dedícales un rato y saca tus propias conclusiones.

Jose Luis Vicent



LONGPLAYS-COMPACT DISC-AMERICANOS/  
EUROPEOS-CD SINGLES-VIDEOS NTSC Y PAL  
CD'S PIRATAS-ACCESORIOS PARA DJ'S  
12" REMIX-ENVIOS AL INTERIOR.

**DOWNTOWN**  
RECORDS

CABILDO 2092 ESQ. JURAMENTO  
GALERIA CHURBA LOC. 26 (1428) CAPI-  
TAL FEDERAL TEL/FAX: 784-7930

# CRIMSON KING

*Una nueva dimensión en  
disquerías especializadas*

**JAZZ - PROGRESIVA - NEW AGE**

Importadores directos  
Pedidos por encargo

Av. Corrientes 1551  
Av. Corrientes 1660/62 Paseo La Plaza



## CURSO DE IDIOMA **FRANCES**

Para principiantes y avanzados  
a partir de la literatura francesa.

*Céline - Bernanos - Leiris - Sartre - Camus  
Genet - Bataille - Butor - Simon - Perec*

INFORMES AL 26-8792

## **El Kaburé Records** import & distribution

**From Europe**

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

**NEW RELEASES / SINGLES**

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

**BOOTLEGS CATALOGOS EXCLUSIVOS**

**VENTA POR MAYOR Y MENOR**

T.E(023) 720841 - FAX (023) 749009

MAR DEL PLATA - ARGENTINA

Marcelo T de Alvear 628  
local 7 planta baja  
Galería Embassy(casi Florida)  
Buenos Aires

*Robert Johnson fue un country bluesman. Vivió apenas 27 años pero su breve pasaje terrenal le bastó para dejar una marca imborrable en el campo del blues y el rock.*

# Robert Johnson

Un cantor itinerante

El personaje Robert Johnson sorprende. Y digo más, *intimida*. Fíjense no más la cantidad y la calidad de los ilustres que profesan haber sido iluminados por él: Elmore James, Eric Clapton, Keith Richards, Mick Jagger, Bob Dylan, Mike Bloomfield, Robert Plant, Robert Cray, Vernon Reid, Ray Cooder, Duane Allman... y siguen las firmas. Uno no sabe muy bien cómo *prepararse* para escucharlo. Y cuando finalmente lo hacemos, la primera impresión es de desconcierto: este no es el fino blues fijado en 24 canales y transferido a nuestro living; no habremos de oír una back-up band de prestigiosos sesionistas, ubicando cada solo donde debe ir. No. Lo que saldrá de nuestros parlantes es un riguroso blanco y negro de *audio-verité*, un pasaje en la máquina del tiempo hacia una era en que el blues -a la manera de nuestro tango reo, ese que se tocaba en los burdeles- todavía no tenía "carta de ciudadanía"; aún no había sido recibido en los salones de concierto como curiosidad étnica, primer paso hacia su marketing masivo.

Robert Johnson sucumbió a los 27 años, víctima del odio hecho veneno de un marido despedido a quien el joven bluesman no había tenido reparos en poner la cornamenta. Cuando se trataba de mujeres, Johnson nunca media los riesgos. Durante su vida fueron fuente de placer, sustento y más de una escaramuza previa a ese Waterloo de Greenwood, Mississippi. Pero, por sobre todo, fueron su principal fuente de inspiración.

Formas y fragancias femeninas lo rodearon desde pequeño cuando, junto a una legión de hermanastras y parientes varios, rebotaba al compás del vaivén laboral de la familia Johnson por los algodones del Delta del Mississippi.

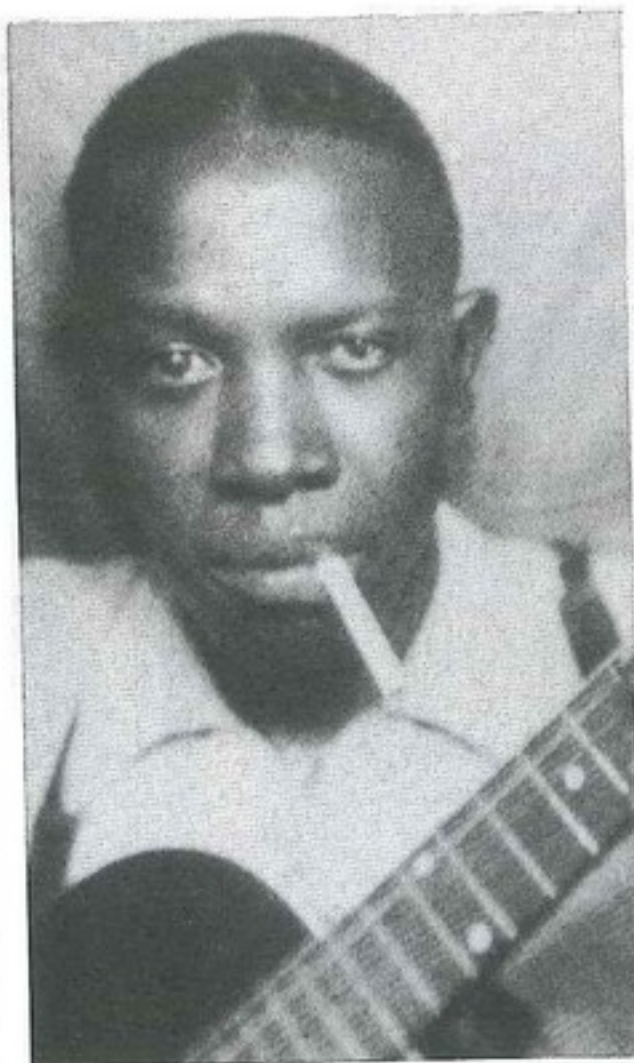
No faltaban en esas cabañas del Gran Sur. De día, el bullicio

agudo de los niños; de noche, la charla cadenciosa de los mayores junto a la lámpara de kerosene. Desde un rincón del alero, el pequeño Robert escuchaba y entre los primeros cabeceos del sueño y el recuento de los puntitos brillantes allá arriba, se colaban imágenes de sus ancestros. La guerra civil..., el final de la esclavitud. El mancillado orgullo sureño que se vuelve con rencor hacia sus antiguos siervos negros, confiscando sus campos y negándoles el derecho al voto,

condenándolos a una vida errante, sin raíces ni horizontes.

Medio siglo más tarde, la situación no ha cambiado. Para la Norteamérica blanca, es el desenfreno jubiloso de los años '20, al amparo de una prosperidad económica sin precedentes. Pero, para el sur negro, el futuro se ve de rodillas, levantando cosecha tras cosecha tras cosecha. Una cosecha ajena. Una cosecha del hombre blanco. Si hay un remanso en este "no future" bien anterior al de Johnny Rotten, es el de los "jook joints", taperas más o menos disfrazadas de bares donde los trabajadores negros se juntan los días de pago para escuchar a los primeros bluesmen rurales. Musiqueros errantes como Son House, Skip James o Charley Patton que, acompañados solamente por su guitarra y ocasional armónica, le han dado voz al inconciente colectivo negro. Este primer blues rural tiene fresca aún su parentela: desciende del canto de plantación, del spiritual o canto religioso, pero ha hecho

abandono de las fronteras eclesiásticas para abrazar la temática terrena del negro solo, postergado, incomprendido y traicionado por su mujer negra y merced de los abusos de su capataz blanco. La catarsis tiene su precio: los sectores "bienpensantes", blancos y negros, no tardan en estigmatizarlo como una *música de perdición*, asociada a



vicio y prostitución. Para Robert Johnson, furtivo frecuentador de los "jook joints" cuando apenas tiene edad para llevar pantalones largos, el blues representa algo más; significa *liberación*.

Quienes se maravillaron en esos días por el cambio operado en Johnson, del adolescente que apenas podía rasgar las cuerdas de su guitarra al joven diestro y seguro al comando de su instrumento -todo en cuestión de unos pocos años-, sin duda subestiman el impulso creador que otorgan algunas obsesiones. Porque ese ancestral debate filosófico entre *predestinación y libre albedrío* nunca existió para la comunidad negra del sur norteamericano, donde morir al pie del algodonal era algo más que una metáfora.

Robert Johnson *quería el lujo de elegir* y eso le permitió saltar el obstáculo de una educación formal mínima, adquirida a los tumbos, y capacitarse "in situ", aprendiendo de los bluesmen que admiraba allí, en el camino, conviviendo con ellos.

Cuando finalmente se asume como músico full-time, y comienza su propio peregrinar por los "jook joints", el país ha cambiado. La *Depresión de 1929* ha quebrado el Gran Sueño Americano en mil pedazos, convirtiéndose -paradójicamente- en un igualador social hacia abajo: el país tiene ahora pobres de todos los colores y orígenes. Hazlehurst, la ciudad natal de Johnson, se salva de las aristas más dramáticas de la Depresión porque el gobierno estaba construyendo la carretera interestatal, brindando así trabajo a locales y extraños y un puñado de dólares para divertirse el sábado a la noche. Johnson tiene una audiencia que crece día a día gracias a la prédica de boca en boca. Los que se acercan por mera curiosidad pronto son hipnotizados por ese muchacho enjuto y tímido que canta con una pasión inexplicable.

El blues emotivo y confesional de Robert Johnson no respeta las formas ni la ortodoxia. Su timbre tiene la cadencia de la oración, de la confesión casi susurrada, del secreto que sólo se revela a un amigo muy querido, por lo bajo, en las horas chicas de la madrugada.

Lo fascinante de su trabajo en la guitarra es que la transforma en una interlocutora de las palabras: a veces las notas son pulsadas en forma sutil, casi imperceptible, como si el instrumento soltara interjecciones *llena-vacíos*: ajá, sí, entiendo, mirá vos; mientras que en otras

ocasiones la tensión se hace audible en remolinos que salen como púas de despecho, ira o desesperación.

Robert Johnson es quizás el primer bluesman sintonizado, no sé si con las palabras, pero sí, seguramente con el registro, la cadencia y el ritmo del idioma que habla su audiencia.

Su voz tiene algo de esa voz interior que nos acompaña a todas partes. He ahí lo que impacta...y atemoriza.

Esa voz interior tiene rienda suelta en sus estrofas y juega, especula, pondera, exige, amenaza, suplica. Pero, de última, ¿de qué habla? De *amor*, a menudo no correspondido; de viajar -o más bien, vagar- por el campo y por la vida; un viaje que puede ser un placentero cambio de aire pero que a menudo resulta una huida de fuerzas ingobernables.

Dichas fuerzas pueden tener una manifestación en símbolos concretos de autoridad, como la Ley, pero el alcance final de sus implicancias nos remite a la lucha primigenia: *Dios versus Eldiablo*, el Bien contra el Mal. Mirando más allá de las metáforas sexuales explícitas, ("Terraplane Blues": "voy a apretar tu botón encendido/y tu bujía me va a dar fuego") y del humor macho-chauvinista ("From Four until late": "la mujer es como una cómoda/ siempre hay un hombre que le revuelve los cajones...") descubrimos otro nivel de trascendencia: para Johnson la mujer es un elemento omnipresente, ya sea como símbolo de *redención* o de *perdición*. La diferencia estriba en que esa redención será en el mejor de los casos *secular*: una buena mujer para sentar cabeza, amarla, dejar atrás la vida vagabunda... En cambio, la *perdición* que trae una mala mujer está asociada al demonio, y a diabólicas bestias mitológicas como el *cancerbero*, el perro que guarda las puertas del infierno ("Me and the Devil Blues"; "Hellhound on my Trail"), y a menudo los síntomas del condenado empiezan con la impotencia, como intiman los títulos de "Stones in my passway" y "Dead Shrimp Blues" (Piedras en mi camino, Blues del camarón muerto).

Robert Johnson era un bluesman campesino tratando de zafar de un entorno sin futuro. Contrariamente a lo que se piensa, iba en camino de lograrlo:

tuvo un apreciable éxito comercial -en el Sur- con su tema "Terraplane Blues" y los últimos años de su vida extendió sus actuaciones a varias ciudades del Norte. La foto que

## Robert Johnson Una cronología

1911. Nace el 8 de mayo, en Hazlehurst, Mississippi, hijo de Julia Dodds y su amante Noah Johnson.

1911-14. La familia Johnson recorre los campos de trabajo del Delta.

1918. Su madre se vuelve a casar. La familia se afianza en Robinsonville, una comunidad algodонера del norte del Mississippi.

1925. Robert se interesa por la música. Aprende a tocar la armónica y luego la guitarra. Primeras influencias: Leroy Carr y bluesmen locales como Willie Brown y Charlie Patton.

1929. Se casa con Virginia Travis. Esposa y primogénito mueren en parto un año más tarde.

1930. Johnson regresa a Hazlehurst. Son House, bluesman y predicador, lo impersiona fuertemente por la intensidad de su música. Ike Zimmerman, otro bluesman, se vuelve su maestro y consejero.

1931. Se casa con Calleta Craft, diez años mayor que él, y madre de tres hijos. La abandona años más tarde.

1930-35. Robert Johnson compone canciones y actúa en los jook joints de Mississippi. Su fama se extiende. Actuaciones en Chicago, New York y Canadá.

1936, noviembre 23, 26 y 27. Primeras sesiones de grabación para el sello Vocalion en San Antonio, Texas, producidas por Don Law. Johnson graba, entre otros, los temas "Terraplane Blues", "Come on in my Kitchen", "If I had possession over Judgement Day", "Sweet Home Chicago" y "Last Fair Deal Gone Down".

1937, junio 19 y 20. Segunda sesión de grabación para Vocalion, en Dallas, Texas, nuevamente con Don Law. Robert Johnson graba "Hellhound on my Trail", "Love in Vain", "Me and the Devil Blues", "From Four Till Late", y otros.

1938, agosto 13. Durante una actuación en Greenwood, Mississippi, bebe whisky envenenado, aparentemente suministrado por un esposo celoso. El organismo de Johnson resiste el veneno pero el cuadro se complica con una neumonía y muere el 16 de agosto.



## Robert Johnson. La leyenda

Robert Johnson ya era una leyenda en 1938 cuando el productor John Hammond estaba planeando su recital "De los Spirituals al Swing" para presentarlo en el Carnegie Hall de Nueva York.

Convencido de que Johnson era el más grande artista de blues rural, Hammond viajó al sur para comprar su disco de 78 rpm "Terraplane Blues"/"Last Fair Deal Gone Down", (este tipo de material, llamado "race records" sólo se vendía en el Sur, en esos tiempos) y para convencer a Johnson de que actuase en su planeado recital. Para localizarlo, Hammond alistó los servicios de otro productor, Don Law, quien había producido las sesiones de grabación del bluesman en 1936 y 1937. Law peinó todo el Gran Sur tras la pista de Robert Johnson hasta enterarse de la infausta nueva: el autor de "Terraplane Blues" había muerto envenenado, unas semanas antes del espectáculo del Carnegie Hall.

Si bien otros bluesmen como Elmore James mantuvieron vivo el recuerdo de Robert Johnson en su música, fue recién en los años '60 cuando su importancia como estilista y pionero fue reconocida en toda su estatura. La re-edición por CBS de sus grabaciones en Vocalion en dos long plays titulados **King of the Delta Blues Singers Volúmenes 1y2** fue un paso decisivo, ya que hasta entonces sus viejos 78 rpm eran el único testimonio grabado de su obra y estaban

engalana la tapa de **The Complete Recordings** (la caja que contiene todas sus grabaciones para Vocalion) hará fruncir el ceño de más de un purista, de esos que prefieren a sus bluesmen vestidos de overol con el fondo de una choza miserable, como signo de "autenticidad".

Johnson no les da el gusto: la portada de la caja lo muestra sonriente, con un elegante traje cruzado a rayas, a la usanza de los años '30, sombrero con cinta y zapatos relucientes. Los dedos largos y venosos sorprendidos en la tensión de tocar su guitarra y el porte global de alguien que encontró su destino.

en manos de coleccionistas. Para el naciente movimiento de blues blanco inglés, Robert Johnson fue todo un estandarte y su influencia sobre figuras catalizadoras como Eric Clapton, Peter Green o Keith Richards hizo que, por extensión, la fama del bluesman se extendiese a la grey rockera.

En 1990, Sony/Columbia reeditó a Robert Johnson como "nave insignia" de su colección **Blues and Roots**, a través de una caja con dos compact-disc, un lujoso libreto con biografía, fotos, comentarios y letras de todos sus temas. El título de la colección **The Complete Recordings** lo dice todo, ya que reúne ambos volúmenes de **The King of the Delta Blues Singers**, además de varios másters inéditos que se creían perdidos.

Alfredo Rosso

## Discografía

-**Robert Johnson** - *The Complete Recordings* Sony/Columbia, 1990. Contiene la totalidad de sus grabaciones. Las editadas por el sello Vocalion en los años '30, más varios másters inéditos.

"Covers" de temas de Robert Johnson (selectivo)

-**John Mayall's Bluesbreakers** con Eric Clapton - *"Ramblin on my mind"* (LP: Bluesbreakers, 1966)

-**Cream** - *"From Four Till Late"* (LP: "Fresh Cream", 1966)

-**Cream** - *"Crossroads"* (LP: Wheels of Fire, 1968)

-**Fleetwood Mac** - *"Hellhound on my Trail"* (LP: Fleetwood Mac, 1968)

-**The Rolling Stones** - *"Love in Vain"* (LP: Let it Bleed, 1969)

-**Delaney & Bonnie** - *"Come on in my Kitchen"* (LP: Duane Allmann - An Anthology - Vol 2, 1974).

-**The Blues Brothers** - *"Sweet Home Chicago"* (LP: The Blues Brothers - Original Soundtrack Recording, 1980)



# FENIX



## O T R A M U S I C A

discos compact disc

Av Santa Fe 1670 local 13  
subsuelo galeria Bond Street  
Buenos Aires

**Por suerte ahora existe Stone Crazy...**

NON - DIE VORKRIEGSZEIT - DEAD FLOWERS - ED KUEPPER - T.G.V.T. - TUXEDOMOON



Material difícil de conseguir a precios muy fáciles de pagar.

Y lo que no tenemos te lo conseguimos.

Jazz, Blues, Pop, Rock, Heavy, Trash... y también música clásica.

Te esperamos en Suipacha 1126 de lunes a viernes de 10:30 a 20:30 y los sábados de 10 a 14 hs.

393 4177

# NADIE NADA NUNCA

## Demografía

■ Si se está en busca de bandas nuevas e interesantes, Mar del Plata es un buen lugar para empezar. Y uno de esos grupos es Loquero, de quienes recibimos la cinta **El que no se consuela es porque no quiere**.

La música en este cassette es genuino postpunk. Las canciones rompen parcialmente con las convenciones punks, a través de los ritmos o de guitarras más deudoras del noise que de Steve Jones. Pero la actitud sigue allí, en gran parte gracias al cantante, Chari. La voz del grupo se desgarrá con un estilo muy propio y la aparente influencia de Evaristo de La Polla Records. Resentimiento y provocación. Venganza, mala leche. Con letras superiores a las que estamos acostumbrados a escuchar de bandas "políticas", los Loquero se encargan de Menem, los adultos, los traidores (¿Monotemáticos?).

Aunque el tema central para Loquero es la droga. Lo que más llama la atención es que no hay crítica ni apología, ni siquiera sentido del humor. Mientras que, con respecto a otros asuntos la postura es fuerte, no lo es tanto acerca de los estimulantes. Hablan de amigos que "van y vienen, van al baño y hablan todo el tiempo"; de "hacerse un pase con Maradona"; o de estar "colgado en estos días de Roche". Esto tiene que ver con cierta forma de vida marplatense; la cual hace que durante el solitario invierno los locales queden sin demasiadas oportunidades de trabajo ni esparcimiento, con tiempo en exceso.

La producción no está a la venta en Capital. Sin embargo Loquero no deja de venir a tocar cada vez que se presenta la oportunidad.

D.F.

## Rumores y Novedades

■ Con motivo de festejar su séptimo año de existencia, Ar Detroy realizó una muestra de video en el marco del ciclo anual del Centro Cultural Ricardo Rojas. La misma estuvo compuesta de doce obras, seis de las cuales se presentaron en calidad de estreno. Completó el programa una retrospectiva del grupo. Se pudo observar así el concepto del hombre expuesto a distintas problemáticas, mostradas como verdaderas pesadillas del corazón.

Para mediados del presente año está programado un nuevo espectáculo teatral, si puede ser llamado así. **Exodo II**, tal es el nombre, supone una continuación del último trabajo presentado por Ar Detroy en Cemento (1990). Valiéndose de estructuras e imágenes claras y bien definidas, que aún así implicaban múltiples interpretaciones, los catorce actores en **Exodo** representaban la partida de un protagonista. La obra culminaba con una última escena casi apocalíptica. Desde allí se desarrollará la trama en **Exodo II**. "Existe un retorno (no necesariamente intencional) del personaje protagonista. Sin embargo, esta vez mucho más distante, él observará, analizará su entorno y su propia existencia. El interrogante acerca de su destino queda abierto. Quizás decida volver a partir." (palabras de Ariel, integrante de Ar Detroy).



"Ismael" AR DETROY

■Ha llegado a esta redacción la segunda producción independiente de los killers uruguayos Chicos Eléctricos. El nombre de la cinta es **Glitch!** y la edita el sello Perro Andaluz. Goza de una calidad de sonido aceptable y entre la lista de temas figura un cover de Velvet Underground, "White Light, White Heat". Se encuentra a la venta, pero por supuesto del otro lado del río de la Plata. Contacto: Perro Andaluz. Arenal Grande 1778. Montevideo. Uruguay.

■Es eminente la aparición y puesta en venta de **Los Hijos de Alien**, la primera producción independiente del grupo El Otro Yo. El cassette contiene nueve temas entre los que se incluyen "La Tetona", "Traka-Traka", "Qué Hay En Tu Corazón", "Los Pájaros" y "Caminando". La grabación se realizó en ocho canales, en el estudio casero El Besótico.

■También Cadaver Exquisito se encuentra trabajando en el tramo final de una cinta independiente que compilará "cinco temas que se acercan a la canción" (según palabras del trío) y "tres ambientaciones instrumentales". El trabajo fué confeccionado en el mini-estudio de Federico Zypse (músico industrial contemporáneo). Federico se mostrará en calidad de invitado y, según rumores, carga con conceptos de una ideología muy fuerte. El cassette, grabado en ocho canales, se espera saldrá a la venta en el curso del próximo mes.

■El pasado 10 de abril, en Cemento, Los Brujos adelantaron temas de su nuevo y esperado larga duración. "Sashquash", "No Matarás",

"Flipper", "La Selva" y "Gente Pelea" son algunos de los temas incluidos en la placa. Quizás la peculiaridad de este trabajo reside en la producción de Daniel Melero, quien "para poder captar el cruce, la fuga, el intercambio y fusión de los cuerpos", inauguró un nuevo sistema de grabación que consiste en incorporar (desde diciembre de 1992) micrófonos sobre los cuerpos de los siete inquietos integrantes del grupo. **San Cipriano** verá la luz a mediados de mayo. Lo edita el sello Aguilar.

■El 15 y 16 de mayo próximos tendrá lugar en Córdoba el primer festival de rock en el que participarán grupos nomasivos. Para el sábado se espera la actuación de Rastrojero Diesel, Peligrosos Gorriones, Juana La Loca y Los Brujos. Para el domingo, Abuelas Mecánicas, Babasónicos, Los Visitantes y Todos Tus Muertos. La organización de estas poco usuales y prometedoras noches corre a cargo de El Perro Rcds. y Alejandro Almada. La cita es en el Estadio del Centro de la capital cordobesa.

■Además de trabajar junto a grupos próximos a debutar discográficamente, como Juana La Loca, Tía Newton y Resonantes, entre otros, Daniel Melero reservó algo de su tiempo para la auto-complacencia: ya se encuentra a la venta el CD-Libro **Travesti**. Setenta y ocho

minutos de música básicamente instrumental. Editan Aguilar y AC respectivamente.

■Con respecto a ediciones y reediciones (Los Gatos, Almendra, etc) una inusual delicadeza se puede encontrar hoy en las bateas de Buenos Aires. Se trata de una compilación vía BMG del grupo pilar del beat argentino La Joven Guardia. **Cronología**, tal es el nombre, esta seleccionado y compilado artesanalmente por nuestro especialista en el tema Marcelo Montolivo. El CD contiene **El Extraño Del Pelo Largo** (el primer Lp del grupo), algunos temas de los discos posteriores y canciones editadas en simples poco conocidos e imposibles de conseguir actualmente. Completa la delicada antología una breve reseña escrita. Un verdadero trabajo inédito en Argentina que conviene no dejar pasar.

■Continuando la tradición de años anteriores, el Centro Cultural Ricardo Rojas reserva un espacio para la proyección de videos musicales. A partir del primer miércoles de mayo, a las 19 horas y bajo el auspicio de **Esculpiendo Milagros** un nuevo ciclo dará comienzo. El cronograma es el siguiente:

6/5-Love & Rockets "The Haunted Fish Tank"  
13/5-Jesus & Mary Chain:(videos 1985-1989)  
20/5-Cabaret Voltaire "Gasoline In Your Eye"  
27/5-Happy Mondays "Call The Cops"  
P.A.

NO MAS LUGARES HIBRIDOS

**EL BUNKER DE BOEDO**  
S A L A S D E E N S A Y O

MARSHALL - DEAN MARKEY - K.T.

982 8158

# DISCOS

## Controlled Bleeding

Penetration  
Third Mind

Controlled Bleeding ha sufrido, en toda su carrera, muchas mutaciones. **Penetration** quizás no sea el trabajo más distintivo del grupo, pero da cuenta de la inteligencia para llevar al extremo un estilo musical -el tecno frenético de sellos como Wax Trax!- que actualmente parece agotado.

No hay tiempo para la reflexión. La música de Controlled Bleeding es automática. En algunas composiciones predomina la repetición sobre el ritmo. En un minuto tienen lugar innumerables golpes. Como una pared de percusiones en donde las grietas se llenan con ruidos. Hardcore cibernético, con voces superpuestas y distorsionadas.

También, en todo el disco existen vestigios del industrial más visceral, un grito desgarrado, fuertes bases percusivas saturando el sonido y sucias guitarras produciendo acoples y drones infinitos. Lo que resta son canciones, o bien atmosféricas o más rítmicas. En las primeras, la armonía está dada por coros clásicos y solemnes sintetizadores. Las segundas, tienen una base entrecortada por orquestaciones y samples múltiples. **Penetration** no es fácilmente clasificable.

Siguiendo la modalidad impuesta por grupos como Frontline Assembly y en plena era de tecnología digital, en este disco abundan los sonidos ocultos (se hace mucho hincapié en los paneos), aquellos que sólo se descubren con varias escuchas y a alto volumen.

Controlled Bleeding, con sus dos producciones de 1992, demuestra ser uno de los grupos más diversos y creativos a la vez. ¿Por qué ignorarlo?

Pablo Azcoaga

## Lunachicks

Binge and Purge  
Safe House

Cuando las Lunachicks irrumpieron en el panorama musical en 1989, su Ep de presentación (un artefacto de mal sonido y peores intenciones), resultó simpático. En aquel momento, no abundaban las bandas de chicas

airadas, y escuchar a cinco señoritas cantar odas a la zoofilia entre guiños kitsch a los años setenta y sacudidas de punk y hard rock peleón podía tener gracia. Las Pandoras acababan de separarse y bandas como Babes in Toyland aún estaban por aparecer. Las cinco damiselas tuvieron el dudoso privilegio de ser las primeras a las que alguien definió como *foxcore*.

Su primer Lp, **Babysitters on acid** ('90) mejoró algo la calidad sonora, pero no el contenido. Seguían siendo sucias, brutas y malas, pero al menos parecían divertirse. Tras dos años de ausencia, regresan con la intención de hacerse un hueco entre la pléyade de bandas femeninas que atestan el panorama actual. Y lo hacen con un conglomerado de ideas de segunda mano, clichés trash destartados y, lo que es peor, una desgana realmente notable.

Theo Kogan sigue cantando sin tener muy claro si la banda que la respalda es Kiss o los Plasmatics, entonando historietas juveniles (problemas con los padres, líos en la escuela, paranoias anoréxicas) que, a su edad, resultan patéticas. Todo ello disfrazado de hard rock adocenado, con preeminencia de ritmos entrecortados que parecen ser toda la puesta al día que están dispuestas a hacer. Los intentos de añadir color a la mezcla, como cuando prueban r'n'b diddleyano ("Plug") o se acercan a la estela del Detroit rock ("Rip U"), resultan vanos, y sólo los acelerones punk (la arrogante "Apathetic" que abre el disco -de lejos lo mejor de éste- o "This is serious") resultan chispeantes. Y ni hablar del par de cortes pseudo hardcore ("Whole lotta B.S.", "C.I.L.L."), cuyo único aliciente es contar con coros femeninos. A estas alturas, y dada la agresividad ética y estética de las chicas malas de la promoción '93 (Free Kitten, Bikini Kill, Velocity Girl), mucho me temo que su tiempo ha pasado. Eso sí, las portadas de sus discos siguen siendo de un mal gusto embriagador.

José Luis Vicent

## Julian Cope

Jehovakill  
Island

Julian Cope nos sigue regalando maravillas en sendos discos conceptuales. **Jehovakill** continúa la forma inaugurada en su anterior **Peggy**

**Suicide**: es un album dividido en fases, donde el ex-Teardrop Explodes se encarga de arrojar dardos afilados contra los cristianos y Jesucristo por haberse apropiado del símbolo de la cruz, contra Sócrates ("Sócrates, enemigo mio" se titula uno de los manifiestos incluidos en la parte interna del CD), y contra el darwinismo ("...maten el darwinismo y libérennos de las mentes codiciosas"), a la vez que declara simpatizar con los druidas, los sacerdotes de los antiguos galos y británicos. La música, en la que el inglés nos describe esta postura histórico-religiosa, posee un hermetismo notable, con guitarras acústicas que sobrevuelan buena parte de las canciones, como en el caso de "Soul desert", "Upwards at 45°" o "Julian H. Cope". El propio Julian nos vuelve a deslumbrar con sus intervenciones en guitarra con wha wha (una de sus características) en "The subtle energies commission", el instrumental "Necropolis" (donde los teclados, de su fiel coequiper Donald Ross Skinner cumplen un papel fundamental en la estructura del tema), o "Slow Rider", psicodelia de garage con un hermoso saxo final a cargo de Rooster Cosby (también baterista a lo largo de toda la placa). Y ya que hablamos de psicodelia, los grupos de Manchester deberían tomar nota de gemas como "Poet is priest..." o la ya citada "The subtle...", que muestran un sonido psicodélico con una búsqueda hacia adelante por parte de Cope (declarado admirador de Syd Barret y de Rocky Erickson de los 13° Floor Elevators) y dejarse de producir pseudo revolucionarios pastiches sonoros. Sería un sacrilegio olvidar temas como "Fa-Fa-Fa-Fine" (al mejor estilo Beatles) o "The Tower", un tema épico de 10 minutos y pico de duración que bien podría haber sido interpretado por Peter Hammill luego de una dosis de LSD.

En definitiva, Julian Cope volvió a anonadarnos con su **Jehovakill**. Y por más que lo echen de Island Records por su "falta de comercialidad", que lo excomulguen los cristianos o que lo refuten los darwinistas y socráticos, acordémonos siempre de que Jehova, mata.

Pablo Strozza

## Nirvana

Incesticide  
DGC

En **Incesticide**, los Nirvana emplearon la apertura ajedricística "Jesus & Mary Chain", variante **Barbed wire kisses**: esto es, un tercer disco que compila lados B de singles, John Peel sessions, rarezas, demos, etc.

Como toda compilación, **Incesticide** es una placa despereja. Hay pocos puntos de contacto con **Nevermind**: sólo el último single que los muchachos de Seattle publicaron para el sello Sub Pop (**Sliver/Dive**) o "(New Wave) Polly" (remake del tema acústico incluido en **Nevermind**). Se incluye un demo de 1987 ("Hairspray queen"), canciones que bien

podrían haber estado incluídas en **Bleach** ("Mexican seafood"), temas con sonido punk '77 ("Powder"), y lo que a mi criterio es lo más interesante del album: tres covers que Cobain y cia. interpretaron para el programa de radio del inglés John Peel, dos de ellos pertenecientes a las Vaselines ("Molly's lips" y "Son of a gun") y el tercero, la joyita del disco, un lado B de un single de ¡¡Devo!! ("Turn around").

**Incesticide** es un impasse, hasta que Nirvana edite el verdadero sucesor de **Nevermind**, un album que satisficará a aquellas personas a las que les gustó **Bleach**, a los curiosos y a los fanáticos recalcitrantes del trio; espantará a quienes esperaban un "Nevermind 2ª Parte" y dejará insatisfechos a quienes no son afectos a las compilaciones con cierto tufillo comercial.

Por mi parte, me quedo con los temas de las sesiones de John Peel, y sigo esperando al sucesor de **Nevermind**.

Pablo Strozza

### Supersuckers *The smoke of hell* Sub Pop

Cuando abrí la puerta de mi departamento y me encontré con aquellos dos pelilargos, no sabía si me iban a pedir dinero o un poco de cerveza. El de la remera de Anthrax, visiblemente excitado, fue quien me sacó de dudas al preguntarme a boca de jarro "che flaco, ¿quiénes son esos que suenan en tu radiograbador?"

Una vez salido de mi asombro intenté explicarles que eran los Supersuckers, cuatro tipejos de Tucson, Arizona (región cuyas exportaciones musicales más recientes han sido Yard Trauma o Giant Sand) que habían recalado en Seattle. "¡Que bueno, chabón, de Seattle, como los Soundgarden!". Era inútil convencerlos de que los pájaros en cuestión estaban más cerca del punk californiano de finales de los '70 que de los émulo de Black Sabbath que me citaban; así que me limité a contarles que este era su primer Lp, pero que antes publicaron un recopilatorio de simples bajo el honesto título de **The songs all sound the same**.

Mis dos visitantes agitaban la melena al son de "Alone and stinking" ("son como los Motorhead, chabón") y elogiaron el cruce entre hard rock y punk que es "Tasty greens". Yo estaba pensando que cortes hiperveloces como "Luck", "Hot rod rally" o "Ron's got the cocaine", en el fondo, no distaban mucho de lo que en su momento supusieron los calambres propinados por los Germs, Weirdos o los primeros Black Flag. Si otras bandas de la escena punk de los noventa acudían a la escuela New York del '77 (Devil Dogs, Nine Pound Hammer) o recuperaban el espíritu de los Pagans (Lazy Cowgirls), tenía sentido que estos botarates esquilmaran el legado de bandas que, como los Descendents, dejaron el punk pop a escasos centímetros del nacimiento



Nirvana

del hardcore. Eso sí, se nota que han escuchado a MC5, y que emplean el wha wha con impetu (ahí están "Drink & Complain" o "Coat Tail Rider" para atestiguarlo), aunque, la verdad, eso también lo hicieron los Controllars en el '80.

Para cuando el disco llegó hasta "Hell City, Hell", el único tema en que levantan el pie del acelerador y se encaminan por sendas country rock (demostrando tener swing, además de una buena reserva de anfetaminas) mis vecinos me habían entregado sendas cintas para que les grabara las catorce canciones de estos monos. Aquello me invitó a reflexionar: ¿se estaban abriendo las mentes de aquellos dos adoradores de Exodus o era yo quien empezaba a tragarme los clichés hard que hasta ayer había repudiado?. Desde luego, de alguien que escribe "tienen bebida y speed/sexo ardiente y avaricia/todo lo que necesito", no podía esperar altos vuelos artísticos. Supongo que para esos días en que uno se levanta con encefalograma plano los "Suckers irán de fábula. Mientras mis nuevos amigos se despedían, el más alto se volvió y sin pestañear me espetó: "Mató, flaco, pero ¿y de Pantera no tenés nada?".

José Luis Vicent

### Polvo *Cor-crane secret* Merge records

En los últimos meses, se habla en el mundillo musical de la irrupción de bandas de la zona de Carolina del Norte, a partir sobre todo de hechos flagrantes como el indudable éxito de Superchunck, los más conocidos del paquete, o que Sonic Youth dedique el tema "Chapell Hill", de **Dirty**, a comentar dicha bulliciosa escena local.

De todos los grupos que van apareciendo con dicho origen, pueden extraerse como referencia la notable prole que han tenido Hüsker Dü, o sus descendientes espirituales Dinosaur Jr. Pero estas son pistas que sólo marginalmente sirven para acercarse a Polvo, un cuarteto cuyas intenciones van más allá de la electricidad desafortada o las extensiones más o menos

armoniosas del magna punk.

Su primer album es un complejo entramado en el cual destacan las guitarras de Ash Bowie y Dave Brylawski, que se vanaglorian de buscar afinaciones inhabituales para crear climas poco frecuentes. La cita a los Sonic Youth, época **Sister**, es evidente, pero quedarse ahí sería etiquetar con veleidad un fascinante laberinto en el que se cruzan Fripp y Eno con las tonalidades de la música asiática, el ansia experimental con un sentido zigzagueante de la melodía, y la chispa de la improvisación con la rigurosidad suficiente para no perderse en vericuetos "progresivos". Amantes tanto de miniaturas instrumentales ("Kalgon", "Ox Scapula") como de temas de estructura irregular, en los cuales las burbujas free dotan de una sensibilidad particular a melodías bien cinceladas (la magnífica "Bend or break"). Pueden, si uno se empeña, descubrirse rescoldos del oblicuo sentido del pop que suele mostrar Dinosaur Jr., si bien en temas como "Sense of it" el arranque eléctrico es sustituido por intrigantes pinceladas instrumentales. La melodía de "Can I ride", posiblemente la más accesible a primera escucha, remite a Hüsker Dü, pero son los desarrollos imaginativos intercalados dentro de canciones aparentemente simples los que definen la personalidad del disco. No creo descubrirme a mí mismo tarareando ninguna canción de estos señores en la ducha, pero eso no significa que no vaya a perderme por los inesperados pasajes de **Cor-crane secret** con cierta regularidad.

José Luis Vicent

### Richard Pinhas *DWW* Cuneiform Records

El hombre, acosado por el medio en que vive, busca amparo en la tierra del hielo, donde sólo le cabe esperar un futuro desolador. Tal es la situación que parece describir Richard Pinhas en "1992: Iceland: intro". Quizás, el hombre no escape de su propio medio y, en cambio, sea desterrado por el mismo. En cualquiera de estos casos, la idea que prima en la introduc-

# DISCOS

ción de esta pieza y en las otras dos partes que la completan -"1992: Iceland: The Fall" y "Iceland: The Fall: coda"- es la de absoluta desolación.

Un clima más distendido reina en "Ubik", donde la repetición atrapa al oyente a través de una frase melódica fascinante, apoyada por guitarras infinitas, armonías abiertas y ritmos cadenciosos. Plena libertad del subconciente, que vuelve al punto de partida después de doce compases, transportado por una melodía que nunca se resuelve.

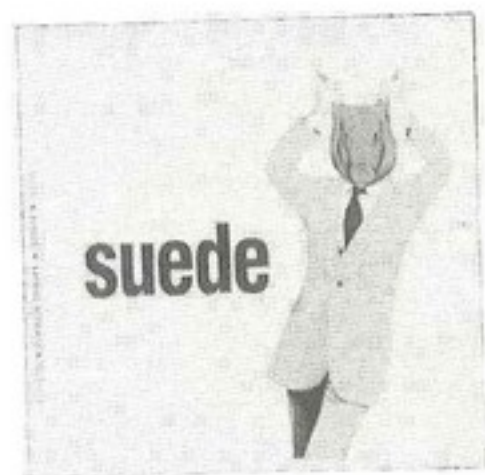
Podría creerse que "A Piece Called Lulu" está trabajada de la misma manera que "Ubik", pero no es así: es cierto que se construye sobre la repetición y la melodía tampoco está resuelta, pero ésta encuentra alivio en la improvisación sobre un solo de Mini-moog. Presentación del tema, improvisación y cierre volviendo al tema. ¿Tecno-be bop?. (Perfecta cortina para programa deportivo).

Si hubiera que elegir al campeón de las variaciones sobre un mismo tema, este sería Richard Pinhas. Ya se había ganado el título con "Variations sur le theme du Bene Gesserit" del disco **Chronolyse**, y lo retiene con "The Joe Chip Song", lo más fino del album. Un cuarteto dividido en cuatro partes, interpretado por el cuarteto de cuerdas de la Opera de París (perdón por la cacofonía), en conjunto con Richard Pinhas. Otra vez la repetición de la melodía irresoluta, pero compensada por sutiles variaciones tímbricas y rítmicas que crean un conjunto de dulce melancolía.

La contrapartida a toda esta serie de repeticiones y variaciones sobre lo mismo está dada por "Ballade pour Frederic Mangus", la única pieza que no fue compuesta por Richard Pinhas, sino por el tecladista y percusionista Patrick Gauthier. Aquí los cambios se suceden rápidamente: donde antes había un piano y un sintetizador marcando suaves y largos acordes, ahora hay rápidas melodías superpuestas, que son suplantadas por escalas descendentes como en una *sonatina*; luego, el furor, coronado por una frenética guitarra, cierra un tema perfectamente arreglado e interpretado.

Después de una década de silencio, el disco retorno de Richard Pinhas fue elegido por esta revista como uno de los mejores del año que pasó. Creo que no nos equivocamos.

Nicolás Diab



## Suede

**The Drowners EP - Nude**

**Metal Mickey EP - Nude**

**Animal Nitrate EP - Nude**

Suede es la banda más hiperpro-mocionada del momento en Inglaterra, donde la prensa los ha elevado a la categoría de semidioses, capaces de cambiar el rumbo de la música, consiguiendo (como es lógico) que los (principalmente las) se deshilachen la garganta viviendo a los nuevos ídolos. Aunque, para quien siga con atención el curso de la actualidad musical, no será novedad que, en los meses próximos (apenas cuando los Suede editen su "esperado" album debut), ya el grupo revolucionario sea otro, y Suede sea visto como algo muy lejano, pese a que hayan transcurrido apenas unas semanas desde su reinado. Y, si no, que les pregunten a los Manic Street Preachers, Curve y Lush, que andan penando por los rincones, casi ignorados, después de gozar sus fugaces días de gloria.

Lo notable es que, generalmente, la fiebre dura mientras la banda de turno edita los famosos EP's (tres o cuatro temas) previos al album debut, que aportan mezquinamente unas fugaces ráfagas del supuesto néctar divino. Por eso, considero que se debe tomar con calma todo el asunto de la Suedemania, y, para palpar de cerca el fenómeno, nos ocuparemos de su bendita trinidad de EP's.

De entrada, las portadas de las placas lucen diseños similares, como si se tratara de diferentes números de una revista. El fondo siempre es blanco, el logo se sitúa en el mismo ángulo y sólo varían los personajes (exóticos) en cada entrega (el gangster hermafrodita de **The Drowners**, las extrañas chicas-títere de **Metal Mickey** y el sujeto trajeado con cara de cerdo en **Animal Nitrate**). La disposición de las canciones también obedece a una estrategia uniforme: tema estrella y titular en el lado A y dos muestras de facetas menos directas en el reverso.

El EP debut (**The Drowners**) presenta a su tema principal cargado de un hermoso estribillo, potenciado por el elevado calibre emocional de la voz de Brett Anderson en falseto. La química del trio de acompañamiento sigue estrictamente los planteos de los Spiders from Mars (banda de Bowie, época Glam), con sonido de guitarra evocando a Mick Ronson y el bajo cubriendo armónicamente los huecos. El comienzo percusivo es, quizás, el único detalle que delata la procedencia After Punk del grupo.

El lado B se inaugura con "To the Birds", que presenta otra faceta sonora, esta vez con la proa en los Smiths, especialmente en el tarareo final. Las guitarras trabajan con cámaras de eco cortas, y el sonido es típicamente 80's. El tema final es "My Insatiable One", quizás la mejor canción del grupo, donde vuelven a la influencia del Bowie Glam, resucitando esa particular alquimia con fidelidad notable. El tema se incluye en su versión eléctrica, tan cálida como la que integra el compilado de la revista inglesa "Vo-lume", donde se las arreglan sólo con piano y voz. Como detalle, Morrissey interpreta el tema en sus últimos shows, quizás como retribución inconciente.

El segundo EP (**Metal Mickey**) ostenta el galardón de ubicarse segundo en el ranking independiente de ventas de todos los tiempos, sólo superado por el **Blue Monday** de New Order, hecho notable, considerando la condición casi debutante de Suede.

El tema en concreto no justifica tanto alboroto, aunque podría obrar como síntoma prematuro para la construcción de un sonido propio, donde se combinan las ya apuntadas influencias Bowie con efluvios más ochenteros. Brett continúa con sus manierismos vocales, abundantes en agu-



dos y quiebres de voz.

La influencia Smiths vuelve a aflorar una vez más en los dos temas de la cara B, donde "Where the Pigs don't fly" emerge climática y ascendente, con guitarras acústicas, y la eléctrica arpegiando con cámara de eco. "He's Dead" toma el ritmo de "Tomorrow Never Knows" (Beatles), desarrollando un inesperado clima psicodélico, potenciado por la guitarras entrecruzadas del final.

La edición (en febrero de este año) del tercer y último EP (**Animal Nitrate**) no aclara el panorama (estilísticamente hablando). El tema principal está cargado de una notable artillería Pop, donde irresistibles "oh, oh, ohs" jueguetean peligrosamente con el mainstream, pero también podría tratarse de Ziggy Stardust bajando a la Tierra en los '90.

En el lado B, siguen las sorpresas, dado que "Painted" es una vibrante rodaja de rock saturado, con voces deformadas, extraña producción y un improbable contacto con el **Lodger** de (nuevamente) Bowie. El tema restante ("Big Time") consiste en una nostálgica balada de influencias jazzísticas guiada por el teclado, sin batería y con solo de flugelhorn. Como notarán, aún el rompecabezas no termina de completarse. Son muchas las aristas que los Suede han demostrado, y aún no llegan a encajar demasiado. Por ahora, parecen ambicionar más que un mero revival Glam, pero tampoco han abrazado demasiado la relevancia. Quizás la edición del album debut (primeros días de abril) resuelva el enigma. Por ahora, lo méritos no son tantos como para justificar tanta adoración.

Marcelo Montolivo

### Swans *Omniscience* Young God Records

Parece que la febril actividad de los Swans está lejos de detenerse: este **Omniscience** es la cuarta entrega que realiza el grupo en dos años y, a la vez, una culminación de la muestra iniciada con el retrospectivo **Body to Body, Job to Job** del repertorio, en este caso contemporáneo, de la banda en vivo. Michael Gira y la exótica Jarboe, son en la actualidad las dos fuerzas vitales de Swans; uno de los nombres más respetados de la escena neoyorquina alternativa, de una década a esta parte. Fundadores de los que se dió en llamar No Wave, han desarrollado una de las más sólidas y constantes trayectorias del rock de la costa este. Dueños de contundentes conocimientos musicales, han sabido transmutar el brutal desborde de furia animal de sus primeros LP's, **Filth** y **Cop**, en bellísimas y oscuras canciones de estructura minimalista. Desde **The burning world** hasta el presente, recrean con igual crudeza -a través, sólo ahora, de la lírica desgarradora de Gira- el páramo existencial, la esencia misma de Swans. Los doce temas, tomados de la gira mundial de 1992, presenta la formación de **Love of Life**, que con inusual maestría, sabiamente dirigida por el tandem Gira/Jarboe, reconstruyen los delicados ejercicios de intensidad contenida que son la constante de sus últimos trabajos. Es de destacar el excepcional cover de "Black eye dog" del desaparecido Nick Drake, donde una increíblemente descontrolada Jarboe, lejos de su característico vibrato, da inicio a un corto ritual sobre un hipnótico ritmo, que pronto es interrumpido por el sampleo que da origen a una enérgica y extensa versión de "Amnesia"; donde la grave voz de Gira, como en toda la mezcla del album, se encuentra distante; pero no por un problema de planos, es que sus palabras suenan sobre todo en los temas más recientes incluidos aquí, como alejadas de este mundo. No ya desde la oscuridad primigenia de temas como "Half life" (para eso traducir la letra del tema "Love of Life") sino desde un nuevo lugar, no determinado. En sus últimos trabajos, tal vez, se visualice el camino a seguir para llegar a la forma final de su obra. Aunque se extraña la no inclusión de ningún tema de **White light...** y, sobre todo, del magnífico **The burning world**, Swans demuestra una vez más su imparable evolución hacia la perfección de su estilo, cada vez más cercano a la claridad. Otra obra de arte.

Daniel Gorostegui Delhom

### Biota *Almost Never* ReR Records

De costa a costa, las manifestaciones artísticas de los americanos (músicos), a pesar de las diferencias estilísticas, están enlazadas por un denominador común: la marcada obsesión por la autocrítica y la explotación de la tradición. ¿Quiénes, y dónde rompen la cadena invisible?

¿Quiénes? Los atípicos. ¿Dónde? En las experiencias extremas. New York, por ejemplo, fue una constante como punto neurálgico de arriesgadas concreciones musicales vanguardistas. Al cruce de Biota unolo relaciona con ciertos panoramas europeos, pero no es así...

En pleno desierto de Colorado, atravesada por una highway interestatal, se encuentra Forth Collins. Ciudad enclavada en el silencio del Midwest, y James Gardner & Cía., conviviendo con el country & western, el Tex Mex, el Folk. Un singular cuartel central.

Desde el nombre, Biota parece haber surgido en el terreno equivocado. En realidad, la música del septeto oscila en un tiempo y espacio volátil. Un universo de sucesivas mutaciones; los prejuiciosos dirían "inerte", yo preferiría pensarlo como "corrosivos", "sugestivos". Todas sus imágenes proceden de un arte, considerado en un momento de la historia moderna, como ciencia oculta (varios poetas y recitadores terminaron en la locura), la Mnemotecnia, el método, que a través de la excitación mental permite la expansión de la facultad de la memoria, la imaginación. Las pinturas, collages y dibujos que conforman el libro del CD, ayudan a entender el concepto aplicado. Formas y no-formas proyectando inquietud.

**Almost Never** consta de tres partes edificadas a partir de la utilización del flugelhorn (James Gardner), en casi la totalidad de las piezas. Para el decorado sonoro, resuelto en un extenso continuo, recurren en parte a instrumentos tradicionales (banjos, gaitas, saxos, guitarras, etc.), como a otros bastantes inusuales (clarinete bajo, Suzuki harp low & penny whistle, etc.) y una extensa variedad de percusiones. El mixing en el ensamble se traduce en groove. El sustain priva en la ejecución, mientras que en la interpretación prevalece la sutileza, el intimismo, la sugerencia. Fórmulas buceadas por LaMonte Young, desde el aspecto

meditativo del minimalismo, y hasta Jon Hassell en la trompeta sintetizada.

El carácter descriptivo quizás los acerque a las experiencias ambientalistas de Eno. Un perfil épico desde Popol Vuh. Música uniforme constituida por una complejidad de perfiles me sugieren varias fuentes: Radio Free Europe, Gavin Bryars, Ligeti, Palestine, etc.

Aparentemente, practican un sistema mnemotécnico fundamentado en la homofonía, es decir, un conjunto de sonidos simultáneos que cantan al unísono.

Música para sitios sombríos, aquellos en donde se aloja el misterio de la existencia. Nuestro cuerpo: el cerebro y la mente. Sólo una palabra: inevitable.

Juan José Betheder

### Frank Black *Frank Black* 4AD/Elektra

A pesar de que todos los que somos pixianos de pro, adoramos en su momento la edición de álbumes como *Bossanova* o *Trompe Le Monde*, era evidente que tras la edición de éste último el final de la banda se hallaba cerca. O a lo sumo, que se imponía como el remedio a la enfermedad para salvar el prestigio de la banda más explosiva del planeta.

A los Pixies no les fue posible (como a REM, por ejemplo) retroalimentarse de su propio sonido para acumular una carrera sin altibajos, generando una maduración coherente disco a disco.

Tal vez porque esa maduración era precisamente el opuesto al sonido pixie: en sólo dos o tres discos, los chicos de Boston lograron lo que a otras bandas le ha llevado años. Su aporte fue tan eficaz e instantáneo, como la poción mágica de un duende. Precisamente, el más oscuro de esos duendes, Black Francis, acaba de editar su primer álbum solista; y como cualquier cholulo que se hace famoso, pretende ahora el nombre artístico de Black Frank (¡todo un buen gusto!).

Sin el acompañamiento de su habitual banda (a excepción de Santiago, quien colaboró en la grabación junto a otras personas importantes como Reeves Gabrels), y con la irreparable ausencia de la voz de Kim Deal, se siente en este disco la falta de consistencia que los Pixies imprimían a sus grabaciones. Pero Frank Black, sirve para redescubrir ciertos adormilados aspectos de este músico que, a lo largo de su carrera, han quedado relegados. Siempre consideré al sonido pixie menos como uno de los tantos productos noise, y más como un grotesco entrecruzamiento producido entre la new wave (principalmente, los primeros XTC), los guitarreros mexicanos, y el polvo de la carretera yanqui.

En ese sentido, Black Frank aísla estos elementos en una secuencia de canciones que son como la receta del polvo mágico: al humor

siempre efectivo de la caricatura chicana ("Este hombre fue mexicano/ adoptó nacionalidad noruega y la cambió a la americana/ pero se sentía mexicano/ camino a México tuvo que aprender español/ él se sentía desabrido entre el noruego y el inglés", en "Brackish boy"), le sigue "Two spaces", el tema más pop que haya grabado Francis. Con organitos que retrotraen al "Lip service" de Elvis Costello, comienzan a chocarse las eternas guitarras/aplanadora del *Surfer Rosa*, sin conseguir arrancarle a Frank su acostumbrado susurrante "uh, uh, uh" que recuerda más a Debbie Harry y nos llena de emoción en lo impactante de esta mixtura. Esta interesante secuencia se completa con "Tossed", un temita instrumental de ejecución muy limpia y ajustada; con una introducción de guitarras que semejan (creánlo o no) al Spinetta de Jade, y que nos invita a presentarlo como el "Digital Ayatollah" homeado a la pixeta.

Después está lo obvio: el sonido de *Bossanova* contenido en "Fu Manchu", el de *Trompe Le Monde* en "Czar" (que muestran lo más flojo de este material), junto a la pretenciosa pero interesante relectura de "Subacultcha", en "Parry the wind high, low"; con los dos minutos de "Adda Lee" que resumen seis años de Pixies, y que uno puede degustar como un catador a un buen vino.

Momentos más emotivos del disco son volver a reconocer las guitarras-veloces-subiendo-un-tono, en "Placed named after numbers", los guiños a lo más cargado de *Doolittle* en "Ten percenter"; el romanticismo urbano de "Los Angeles" y, sobre todo, las infaltables jodas de Francis al costumbrismo latino en "I heard Ramona sing" ("Ramona/ no me importa si ellos son reales o pseudo/ no me importa si alcanzan otro pico/ sólo espero que alguno se vaya/ y ellos ponen otro Menudo/ ellos ponen otro Menudo").

Obviamente, no necesito decir que este disco es recomendable (porque se lo van a comprar todos), aunque personalmente me hubiera gustado encontrar aquí algunas composiciones que no tenían cabida en su banda anterior: una canción acústica o el mariachi que el negro Francis nos viene adeudando desde "¡Vamos!"

Jorge Fernandez

### The Orb *U.F. Orb* Big Life

*U.F.Orb* es la última producción de The Orb, considerada por la crítica especializada del pasado año: aún fuera del contexto "música-de-baile", donde desde la aparición del single *Perpetual Dawny* sus múltiples mezclas se ubicó, y hasta ahora permanece, la banda. Así

como, con la irrupción de su segundo álbum, lograron ser tapas de diversos semanarios del rock del Reino Unido, figurar en la guía Guinness, ser llamados los nuevos gurús de la "E" Generation; los principales propulsores, junto al neoyorquino Moby y sus coterráneos Orbital, del "Ambient House", etc. etc. Pero también, Suede nos puede parecer el mejor grupo inglés de principios del '90, si nunca escuchamos *Hunky Doryo Ziggy Stardust*. Y con The Orb y su última obra conceptual, sucede lo mismo. Y es que en la premeditada pretensiosidad progresiva de su discurso es donde más dejan entrever sus falencias. Es que su música sólo pertenece a la pista de baile y Patterson y Trash demuestran, eso sí, ser avezados profesionales, siendo programadores de excelentes líneas de bajo y desarrollando costosas puestas escénicas y video clips con concepción de realidad-virtual. Es en el Dub donde realmente aportan la única cuota de creatividad existente en su obra. Pero en cuanto a la búsqueda tímbrica, samplers y tecnología digital mediante, no pueden sorprender a nadie que haya tenido acceso como mínimo a *Phaedra* de Tangerine Dream; muy alejado del trabajo de experimentación que realizan agrupaciones como The Young Gods, Laibach, Nocturnal Emissions o In The Nursery, verdaderos artesanos de la electrónica pop contemporánea. Así es que, cuando uno deja transcurrir los extensísimos temas (algunos con nombres tan inspirados como "Close encounters") y nota que las texturas ambientales van fundiéndose con conversaciones desde la NASA al hiperespacio, ruidos ambientales y fluidos acuosos, no puede más que sonreír y recordar piadosamente que el vigésimo aniversario del *Lado Oscuro de La Luna* (de hecho tal vez la primera muestra de falta de inspiración de Pink Floyd en su carrera) se celebra este año. Resumiendo: creo que estamos en presencia del más acabado y pretensioso compendio de clichés de cuanta odisea-cósmico-lisérgica-conceptual, se haya hecho hasta el presente y fuera de la pista de baile, en donde The Orb tiene su bienganado territorio. Su música es francamente intrascendente. Si se me permite hacer un paralelismo, *U.F. Orb* es al Acid House, lo que el Oxígeno de Jean Michel Jarré fue a la disco music.

Daniel Gorostegui Delhom



# Cro Magnon



Zapp  
Urban Chamber Music

Poco sé de Cro Magnon, salvo que su descubrimiento fue, para mí, el más excitante en lo que va del año.

Zapp es de 1992 y se presentan allí como un quinteto de nombres flamencos con aparente residencia en Bélgica. Pueden sus fuentes sonoras remitirse a la *nouvelle musique* que, promediando la década del '70, inaugurarían los belgas Univers Zero y los franceses Art Zoyd. Música de gran rigor, con milimétrica exactitud en las variaciones. Dificilmente situable, podríamos intentar una muy inexacta definición diciendo que extiende el instrumental propio de los conjuntos de cámara a una insistencia rítmica más acorde a ciertas vertientes minimalistas modernas.

Menos oscuros que sus antecesores, Cro Magnon se distingue por un fino uso del contrapunto, donde tres violines y un saxo entablan conversaciones sin fin. Carecen de percusión, siendo vientos y cuerdas los que llevan el ritmo. Los temas se organizan en torno a la duración y el timbre (con un subliminal *anche* delicado ejercicio del sampler).

La alternancia de sonidos largos y cortos remarca tanto la melancolía como el dramatismo de "Cleo". Los violines transmiten un tono que recuerda a los Legendary Pink Dots de *The Lovers*. En "Sahib" el contrapunto inicial entre agudos-teclados tocados como xilofón y violines- se com-

plementa con los posteriores graves que proveen saxo y bajo. "The Beauty and the Beast" genera maravillosas ráfagas melódicas entrecortadas por una estructura matemática. Sospecho que si leyéramos la partitura, tendría ese rigor formal al que nos acostumbraron los grandes modernistas, de Webern a Zenakis.

La composición exquisita, en parámetros minimalistas, se adueña de "Suspendu", donde durante los 3:20 primeros minutos se ataca de todos los modos posibles una misma secuencia de acordes que se acelera hasta convertirse en una czarda. Los diferentes modelos rítmicos son retrabajados hasta que sólo persiste un leve reconocimiento, como el malambo en "Skre". En "Treponema" se acercan a algunas composiciones de Michael Nyman.

"La Luna Trista" abre como un tango afrancesado para discurrir luego a ritmo de vals. Uno imagina al organillero caminando por las calles de París. Los momentos de reposo son sublimes y hablan muy bien de la capacidad de Cro Magnon para facturar melodías memorables.

En fin, ojalá hubiera mucha música como la de este CD.

Norberto Cambiasso

## DISCOS

que sólo recuerdo haber escuchado en el *Earth, sun, moon*, de los Love & Rockets: una voz culpable orando repetitivamente un "yo no fui (Bauhaus)", a la vez que añorando el pasado, montados sobre un repetitivo oleaje de psicodélica tristeza.

Esta ensalada grunge embadurnada de psicodelia tiene igualmente sus momentos de logrado encanto en "Halloween and the Barbary coast", donde la saturación se entremezcla con melodías hindúes, produciendo efectos conmovedores; o la desubicada melancolía que la banda consigue extraerle a un rock de pigmentación pixina como "Frogs; o la sublime belleza de "You have to be joking (autopsy of the devil's brain)", balada que incluye un sampleo extraído de la película *Brazil* (perteneciente a Michael Kamen), y que le otorga el mismo clima de elevación onírica que nos transportaba en el film.

El resultado final sigue siendo por momentos hipnótico y por momentos irritante: advertir la carencia de horizontes o, por el contrario, valorar la ubicuidad con que se plantan frente al gran espacio del rock'n'roll para transmitirnos su personal extracción de la tristeza.

Una advertencia: si consiguen el disco, escúchenlo, pero no se dejen engañar por el simulacro artificioso de "The sun". Pretender reinventar a la gran "Rain" de los Beatles sin el mínimo ingenio merece la peor de las calificaciones.

Jorge Fernandez

### Lord Chapeau *The Clown* Contempo

A lo largo de la historia del rock hemos observado la aparición y defunción de numerosos circos: el *Rock'n'roll circus* de los Stones, la parodia hacia el propio movimiento (un circo del rock'n'roll); otro más surrealista y con animales sueltos como el *Lizard* de King Crimson, con sonidos veloces y flotantes como las damas de aguas danzantes de las letras o los malabaristas forzados que se grafican en la tapa. En la década del '80, los circos semejan góticos harenes. Es el de Nico/Cale en *Camera Obscura*; una carpa situada en medio del desierto, sin espectadores, donde todos han desaparecido como voluntarios para el acto de cierto prestigioso prestidigitador galés, acompañado por su exótica ayudante.

En los '90, el grupo italiano Lord Chapeau

### The Flaming Lips

#### *Hit to Dead in the Future Head*

Al igual que sus primos de Mercury Rev, los Flaming Lips son una banda de rock que se caracteriza por el empleo de instrumentos acústicos con la finalidad de estilizar, desde su opuesto, a la saturación eléctrica del noise. En el caso de esta banda, de tan insidiosa y automatizada que resulta la búsqueda, se termina cayendo en la comedia de un buen logro, con resultados que rozan una ambigua puerilidad. El problema de fondo consistiría en

saber si esta inocencia no forma también parte de sus objetivos, y de ahí la calificación de ambiguo.

Al escuchar la placa nos encontramos ante el siguiente panorama: ensordecedoras guitarras, máquinas y samplers provocando aditamento (siempre como confituras que no aceptan llevar la tónica) y una voz que canta (efecto Valentine de por medio) siempre al mismo tono que la música; dando la imagen de una pequeña embarcación que resiste en medio de un embravecido maremoto sonoro. Pero cuando baja la pleamar noise, nos encontramos frente a un esqueleto culpable; un puritanismo

(liderado por Massimiliano Breschi en teclados, y Aurelio Menichi a cargo de los instrumentos de viento) nos muestra un circo mucho más real, pero envuelto en la paradigmática atmósfera de la Europa de preguerra.

Se trata de un circo ambulante, como solían serlo en aquel entonces, cuyo itinerario de ciudad en ciudad ha sido minuciosamente articulado en la estética de este disco. Así, el recorrido auditivo de la placa nos va situando en una secuencia de canciones que son como pequeñas postales extraídas del olor emanado por cada ciudad visitada.

No es un viaje con carruajes a caballo (en ningún momento querría transmitir un sentimiento "on the road", tan caro a la esencia norteamericana), sino que nos desplazamos como equilibristas, por medio de una cuerda floja que atraviesa al mapa europeo.

Riesgo es la palabra que define a **The Clown**; y los teclados de Breschi (un virtuoso; sin duda, un digno sucesor de la lejana gloria de Flavio Premoli) realizan denodados esfuerzos por pisar bien la cuerda y no mirar hacia abajo en la hamilliana estructura de "Rite" ("los angeles hacen buenas acciones en el infierno, mientras el demonio está bailando en el cielo...").

Riesgo para no perder el brillo. Y codificar el brillo exige afrancesar el sonido de las canciones: desde el extremo cool de la jazzera "The Clown" (que bien podría haber sido compuesta una noche a orillas del Sena), o la garganta a la carte de Marco Civillini en el pop de "Family man" (que evoca los más atildados momentos del Ferry de **Stranded** o **Manifesto**), pasando por el vodevil en "Voyelles", hasta llegar al encanto suburbano de "Waters", donde una hermosa melodía sirve como fondo para que el clarinete de Steven Brown (**Tuxedomoon**) dibuje melancólicas ondas de trapezistas que se encuentran en el aire. O la armónica de Aurelio Menichi sumada a un pintoresco sonido de organillo, desacartonando lo que hubiese sido una oscura canción a la Cave, en "Strange guy".

"Settemari" es la joya del disco ("El sol se está quemando dentro de mi cerebro... estoy aquí para ofrecer una explicación y una apología, esos problemas son míos...").

Cierta referencia a Yello, en la forma de recitar de Civillini; cierto desgano bajo una pesada cortina de teclados que se fusionan con el saxo y las opacas voces de Brown, crean un ambiente muy similar al de Nico en "Into the arena", y son flagelados por la misma tiranía rítmica (aquí, cuidadosamente escabullida por la mezcla de Gilles Martin, y las delicadas manos del percusionista Ettore Bonafe). "Settemari" merece una inmediata y repetida escucha para gozar de una creación tan maravillosa como perfecta.

Aún así, si este conjunto de nueve canciones no fueran geniales, no podríamos menos que admitir la enorme virtud de Lord Chapeau como simple catalizador de profundas emociones humanas que ya han sido irremisible-

mente perdidas en el mundo moderno y en nuestras vidas.

Son las mismas que encuentran en nuestro interior al niño absorto que contemplaba la pintura del payaso llorando, mientras por T.V. pasaban "El circo" y el circo se estaba muriendo.

Jorge Fernandez

### Denim *Back in Denim* Boys own Recordings

El nombre de Lawrence, desde hace 12 años, es conocido sólo por un selecto grupo de seguidores; está ligado como ideario principal de uno de las más deliciosas agrupaciones que dio el underground inglés (aunque a él le disguste, luego veremos por qué) de los años '80. Nos referimos a Felt.

Desde 1981, fecha de edición del primer álbum, consiguieron a lo largo de nueve entregas siguientes depurar un estilo de rock cuidado, altamente sofisticado, pero de una simpleza sorprendente. Con cristalinas guitarras, cambios de ritmo y gran cantidad de pasajes instrumentales, de gran lirismo, sólo logró concentrar la atención de una selecta minoría; aunque, en 1986, con la ayuda de Liz Fraser y Robin Guthrie, consiguen colocar un single en el top ten del Reino Unido, y su álbum, **Ignite the seven canyons**, con el nombre de Cocteau de productor, es editado con excelentes críticas. Pero esto fue muy breve y al poco tiempo el grupo volvió al cono de las sombras que caracterizó toda su notable carrera.

El trabajo casi artesanal presente en la composición de su música, también, fue empleado en el modo de trabajar sus registros con escasísimos presupuestos. El excelente "The Pictorial Jackson Review" de 1988, fue grabado "rápidamente" en ocho canales, como textualmente reza su contratapa. Pero, el eterno anonimato fue una experiencia que Lawrence quiso repetir en la presente década: de hecho, disolución de Felt de por medio, un nuevo proyecto vería la luz. Casi una revancha por los malos tiempos de los '80, hace Denim que, en su debut **Back in Denim**, evidencia el gran talento de Lawrence para abordar un estilo tanto en lírica como en música. Diametralmente opuesto a todo lo que se le ha conocido hasta el presente.

Su voz alejada de la herencia Reed que lo caracterizó, ya no habla acerca de ríos y pintores primitivos. Desde el tema inicial nos

## DISCOS

revela la consigna a desarrollar, muy explícitamente, en los temas contenidos en la placa. Los títulos hablan: "Middle of the Road", "American Rock", "Here is my song for Europe" y especialmente "I'm Against the Eighties" (con mención a Duran Duran y Jesus & Mary Chain incluidos).

El se ha propuesto capturar el espíritu de libertad reinante en los lejanos '70, como una alternativa ante el actual panorama del rock británico de acabar con el noise de consumo masivo y el pop aeróbico adolescente, verdaderos flagelos heredados de la pasada década. Pero, sólo apelando a la amplitud de criterios que imperaba en aquellos días, más que al facilismo del revival de zapatos de plataforma y lentejuelas.

Así, Lawrence nos brinda en este verdadero álbum conceptual un estudio más acabado del panorama de la industria de la música, en esta década, con una fe envidiable en el presente y el futuro. Innumerables citas se dan en los temas y hasta la infradotada familia Osmond (otro hito de los '70) es vista en su nefasto papel, con cierta nostalgia de quien, con más de 30 años sobre sus espaldas, encontró muy pocos puntos de identificación en los últimos años. Muchos sintetizadores añejos, comandados por Slobhan Brooks y Brian O'Shaughnessy, hacen añorar las delicadas tramas de guitarras que Felt hizo suyas. Pero, con una ductibilidad envidiable, se las ingenia para desarrollar sobre un insistente pulso de rock and roll una de la más frescas propuestas que se puedan disfrutar el día de hoy.

Bienvenido a casa otra vez.

Daniel Gorostegui Delhom

### Red House Painters *Down Colorful Hill* 4AD

Los Red House Painters son una de las últimas adquisiciones de 4AD, label otrora sinónimo de vanguardia y refinamiento, y hoy uno de los blancos preferidos (absolutamente justificado) de la crítica especializada. El sello que alguna vez contara con uno de los más selectos catálogos de música independiente de los

'80s(desde Birthday Party hasta los Pixies), en la presente década, ha demostrado un estancamiento en cánones estéticos absolutamente perimidos. Tan previsible como el omnipresente arte de tapa, de 23 envelope, y muy lejos de la progresión que fue su distintivo hace apenas unos años. Nombres de los '90 como Lush, His Name is Alive, Heydy Berry, Spirea X, y el soporífero Michael Brook así lo demuestran. Tanto, que sospecho que su subsidiaria Guernica -en la cual están fichados los Underground Lovers, los Sub Pop Unrest y los muy recomendables Bettie Serveert- no es sino una primera B para parar el aluvión de críticas despectivas.

Así y todo, Ivo/Watts-Russel nos reserva una agradable sorpresa con **Down Colorful Hill**, la primera entrega de los Red House Painters, banda de San Francisco liderada por Mark Kozelek, guitarrista y compositor de la agrupación, quienes a lo largo de estos últimos tres años grabaron una serie de demos y de ese material, recientemente remezclado, se extrajeron los seis muy extensos (7 minutos promedio) temas. En una primera audición, su sonido remite a Leonard Cohen, una pizca de Neil Young, algunos momentos selectos de los Cowboy Junkies y sobre todo, a los excelentes American Music Club -sin lugar a dudas una de las mejores agrupaciones que ha dado la escena de rock mundial en los últimos diez años. Al igual que lo que sucede con los Toiling Midgets en su album-debut *Son*, la agrupación de Mark Eitzel ha dejado en estas nuevas bandas una huella más profunda. Pero según declaraciones de Kozelek, recién hace un par de años que oyó por primera vez la música de Eitzel (hoy en día un fan más de los Red House) y gran parte del material de la presente placa ya había sido compuesto con anterioridad. Creámosle o no, el contenido de estos escasos temas emociona, en la más depurada muestra de introspección de los songwriters malditos.

Las palabras de Mark conducen a través de claroscuros por el universo del desamparo terreno, por él bien conocido, con la credibilidad de quien ya a los catorce años había entrado y salido de clínicas de rehabilitación por el abuso de drogas. A su vez, el guitarrista Gordon Mack es el responsable en las apenas perceptibles entradas de luz sobre la melancólica penumbra de la cual, como en la foto de portada, se impregna su música, siendo él uno de los principales responsables de las similitudes sonoras con los American Music Club; como en la cuidada instrumentación de "Medicine Bottle", tal vez el mejor tema.

En algunos meses, los Red House Painters editarán un album doble que ya estará terminado, pero hasta que esto suceda **Down Colorful Hill** es la mejor muestra de lo más destacado de la música de California de los '90s y, para 4AD, el único fichaje relevante de su catálogo (Breeders aparte) de esta década.

Daniel Gorostegui Delhom

## Einstürzende Neubauten



*Tabula Rasa*  
Mute Records

**Tabula Rasa** es el último disco de Einstürzende Neubauten y el primer producto original de la banda para Mute Records, después de años bajo la tutela de Some Bizarre.

E.N. no es una carrera. Los miembros del grupo están envueltos en una variedad de actividades extras, siendo la más notable el desempeño de Blixa Bargeld como guitarrista de los Bad Seed propiedad de Nick Cave. Su no prolífica trayectoria de 12 años abarca 6 Lp's, 2 compilaciones y un puñado de singles. Estas apariciones ocasionales y discontinuas provocan curiosidad, y es tiempo de recordar que Neubauten sólo realiza un disco cuando tiene razones para hacerlo.

Los alemanes, aunque dos de sus intergrantes exhiban ciudades natales americana e inglesa, no toman la opción más fácil envaneciéndose con su pasado, prefieren partir de un centro común consiguiendo dispararse en diferentes direcciones más que sumirse a cualquier prejuicio de fidelidad.

**Tabula Rasa** lo concretaron en 2 años y medio. En él seducen a partir de la vaguedad metálica de "Interim" hasta llegar a los 15 épicos minutos (desperdigados en innumerables fragmentos) de "Head-cleaner". Musicalmente, el album es una toma de aliento general puesta en práctica con la extensión justa. Hay tonos inciertos, dispersos geográficamente por el este europeo, pulsos ahogados en las guitarras (acústica o eléctrica), exactos sonidos metálicos, asperezas, susurros guturales, un efectivo uso del silencio y, además, esos beats industriales (de algún modo hay que llamarlos) en los que la banda ha sido pionera. E.N. avanza porque ya no prefiere una exploración de distintas posibilidades; esto lo puso en práctica hace tiempo

y hoy es revelador que su música funcione como una invención anecdótica con los recursos que maneja (resulta incómodo y laborioso comentar que Bargeld & Co. utilizan instrumentos, básicamente percusivos, no tradicionales). Aquí, hay más espacio consagrado a las melodías y un tejido invisible que vincula cada composición. No de un modo conceptual, pero sí estableciendo una relación que le da estatuto de Lp, le imprime autoridad.

Lo ilustra cada una de las canciones, la curiosa diatriba de "Blume", de subyacente influencia japonesa, cantada (o debería decir narrada) "a lo Lydia Lunch" por Anita Lane; "12305 (te) Nacht" con la previsión extraña a la espera de una fantasmagoría que nunca llega, que se extingue y que sólo logra concretarse en la próxima pista, la fantástica "Sie", como si una canción fuese proclive a hallar el pretexto para la otra. Hay más momentos de privilegio a lo largo del disco que, curiosamente, funcionan también de modo aislado, aunque no sea lo mismo. Tal vez para muchos, sin detenerse a pensar, Neubauten oscile siempre entre ser excitantes innovadores o ser peligrosos elitistas. Con **Tabula Rasa** es hora de que terminen con ese defecto de ignorancia. Ellos hicieron un disco intenso en donde su evidente caos sonoro es accesible, en donde el desencanto de la experimentación ha sido reemplazado por el ordinario gusto de componer y en donde desentrañar las propiedades de un discurso propio resulta mucho más interesante que acatar el espejismo de una orden adquirida. Sólo me resta decir que dos de las piezas de esta placa fueron realizadas especialmente para la compañía de teatro y danza canadiense La La La Human Steps, y que una tercera fue usada para una performance de Erich Wonder, de quien nada sé.

Daniel H. Renne

**Bizarre Inc.**  
*Energique*  
Vinyl Solution

Desde la aparición del maxi *Playing with knives*, Bizarre Inc. dio muestras de ser algo más que otro producto exitoso de la más que mediocre música techno (y esto va por la acepción contemporánea del término para música de baile, exclusivamente) británica. A pesar de haber pasado desapercibido en nuestro medio, más propenso a los chillones, baratos y groseros remix importados via Ibiza; no fue lo mismo en Europa, y para las apariciones de los siguientes cortes previos a *Energique* editado en noviembre del año pasado en el Reino Unido; el grupo de Stafford ya había ganado una reputación que los alejaba años luz de sus congéneres más importantes, como hace un lustro lo hicieron los fenecidos M.A.A.R.S. autores del superhit "Pump Up The Volume", el que es el tema más vendido del sello 4AD hasta el presente (mal que les pese a los seguidores del clásico sonido góticoavant-gardista del label). Y es que desde el tema de apertura "Raise me", uno ya entiende (y si detesta el Acid House y todas sus variantes, mejor), lo que ocurre: un comienzo obvio de teclados martilleantes, una voz sampleada con la típica consigna de invitación al baile y la consabida entrada del loop de batería y añejo Moog; pero al poco tiempo algo ocurre y nuestra atención se desvía hacia un atestado cambio de textura, y así cada 4 u 8 compases, la estructura del mantra House va mutando sin perder su esencia hipnótica; y no sólo por la supresión de pistas (principio del Dub) lo logran y al final de este tema (como la mayoría de los incluidos en esta placa, increíblemente cortos para el género) uno descubre lo que sucede. Bizarre Inc., son tres buenos músicos, haciendo un ejercicio de creatividad como pocas veces se ha oído en un estilo tan limitado (en realidad, sólo autolimitado por los propios músicos y productores). "X-Static" y "Plutonic" con la ayuda de Bon en la mesa, corroboran lo antes expuesto y así en el nuevo remix de "Playing with knives", que tras un vertiginoso y tensionante comienzo, la entrada del *leit-motiv*, nos acerca más a una emulación de Yellow Magic Orchestra en versión house, que a cualquier otro ejercicio que sobre la música de baile, hagan bandas electrónicas actuales como 808 State o de los experimentos snobs de Psychic TV o William Orbit. Eminentemente instrumental, con superabundancia de sintetizadores analógicos sabiamente dosificados por logrados sampleos; los vocalistas invitados Angie Brown, Yvonne Yanney y el rapper Cameron se encargan en cuatro temas de agregar obsesivas líneas melódicas sobre las continuas alteraciones que el trío desarrolla constantemente en sus programaciones. Al igual que Basehead y Arrested Development, cada uno en su género, pero

aunados por una calidad superlativa. Bizarre Inc., en su debut algo más que importante, pueden demostrar que la creatividad excede cualquier limitación estilística. Y *Energique* es la prueba.

Daniel Gorostegui Delhom

**John Cale**

*Fragments of a rainy season*  
Hannibal Records

La portada del CD es blanca. En letra cursiva negra se detallan el nombre del intérprete, el título de la obra y una cita extraída de *La Tragedia de Macbeth*, de William Shakespeare. En la parte interior, algunas letras escogidas entre los veinte títulos de la placa, y una foto blanco y negro del intérprete completan una sobria y clásica presentación.

*Fragments of a rainy season* es un disco sobrio y clásico. Es una retrospectiva en vivo de John Cale, pero con una particularidad: el concierto grabado es un concierto acústico del galés, donde se pueden escuchar sus canciones con el mínimo acompañamiento de un piano y, algunas veces, una guitarra acústica.

Las versiones poseen esa intimidad ya característica de toda la obra de Cale, acentuadas en este caso por tratarse de un show acústico. El galés logra que su piano, manteniendo esa onda "Martillo" proveniente de sus estudios de conservatorio que popularizara en "I'm waiting for the man" de The Velvet Underground, se fusione con su voz grave hasta lograr climas que rozan con la demencia ("Guts", "Fear (is a man's best friend)"); o emocione al oyente hasta límites insospechados con su cuota de dramatismo ("Chinese envoy", "Buffalo Ballet").

Cale asombra por su versatilidad para "reinventar" canciones y trasladarlas al contexto de una instrumentación mínima: "Cordoba" (del disco *Wrong way up* grabado junto a Brian Eno); "Heartbreak Hotel" de Elvis Presley, que aparece aquí como una romántica balada, contrastando con su apocalíptico del disco *June 10, 1974* (Concierto en vivo junto a Eno, Nico y Kevin Ayers); o los tres temas ("On a wedding anniversary", "Lie Still Sleep Becalmed", "Do not go gentle into that good night") del album *Words for the Dying* (Donde Cale musicaliza poemas de Dylan Thomas), grabados originalmente junto a la orquesta sinfónica de Gostelradio, Moscú. En sus intervenciones con guitarra, el galés parece extrañar algún acompañamiento rítmico ("Ship of fools", por ej.) pero gana en sentimiento, logrando una inmediata comunión confidencial con el escucha.

*Fragments of a rainy season* es la placa ideal para descubrir o redescubrir a ese gran genio de la música contemporánea llamado John Cale, y empezar a completar la colección de

DISCOS

compacts de quien, como una vez dijo Lou Reed, es "el Beethoven de nuestros días".

Pablo Strozza

**Ultra Vivid Scene**  
*Rev*

Kurt Ralske es norteamericano y extrañamente (dada la naturaleza de su música) egresado de la Berklee, además de único mentor de los Ultra Vivid Scene, integrantes, junto a los Pixies y las Throwing Muses, del escuadrón yanqui del sello inglés 4AD. *Rev* es su tercer album, a dos años de su última entrega. En las dos precedentes (*Ultra Vivid Scene* y *Joy 1967/1990*) Ralske realizaba una auténtica labor solista, encargándose de la voz y de todos los instrumentos, creando un universo sonoro tan atractivo como particular, alejado de modas y estereotipos. Pese a las detectables influencias (Marc Bolan, Syd Barrett, el primer Eno, minimalismo Velvet) el resultado era un sugerente puñado de miniaturas Pop ingravidas, teñidas de inocencia y arreglos minuciosos, donde el espíritu de Ralske teñía al material de una personalidad original.

La gran diferencia entre *Rev* y sus predecesores radica en que, por primera vez, los Ultra Vivid se han transformado en un grupo, con su líder a cargo de voz y guitarra, y la lógica base de bajo y batería, dotando al sonido de una humanidad inédita, aunque perdiendo algo de ese intimismo infantil de antaño.

De alguna manera, *Rev* aporta una nueva visión a lo ya conocido, dado que, tanto la voz susurrante como la influencia psicodélica siguen presentes (quizás más que nunca). Esta última se materializa en las guitarras zumbonas que sobrevuelan sin descanso por todo el disco, sin olvidar las baladas acústicas de espíritus perdidos ("That is the way") y zapadas *psycho-noise* tan densas como estratosféricas (el final de "Medicating Angels"). La influencia Glam vuelve a estar presente, esta vez en las tumbadoras de "Cut Throat" (recuerdan a T.Rex) y la guitarra rítmica de "How Sweet", que remite directamente a Mike Ronson.

En el podio de revelación instrumental premiamos al baterista Jack Daley, de estilo embrolla-

do, superficialmente comparable al de Keith Moon, aunque el punto de referencia más preciso sería el trabajo de Alan White en *Six Wives of Henry VIII* (Rick Wakeman).

Dentro de las novedades, es notable la influencia de Led Zeppelin, sobre todo en la dinámica rítmica de "Blood and Thunder" y la base de "Cut Throat" que remite al "Friends" de Led Zeppelin 3.

Como dato notable, la dupla formada por Fred Maher (ex Lou Reed y Lloyd Cole) y Matthew Sweet, en bajo y batería respectivamente, se encargan de la base rítmica en dos temas, aportando seguridad y experiencia.

En síntesis, *Rev* es un oasis de creatividad poco frecuente, que redimensiona la dinámica de trío (como lo hizo Nirvana en otro contexto) aportando belleza y riesgo en partes iguales.

Marcelo Montolivo

### Medicine *Shot Forth Self Living* Creation

Medicine es una nueva banda (tienen sólo un EP anterior a este álbum) que se enrola en las ya abultadas tropas de influenciados por el ruido: tanto el chirriante de Jesus & Mary Chain o el más poético de My Bloody Valentine. Lo particular de este caso es el origen californiano del grupo, dado que, hasta ahora, este tipo de manifestaciones sonoras eran casi patrimonio exclusivo de los ingleses.

Con respecto a Medicine, sospecho que deben llevar bastante tiempo juntos, aunque tocando otros estilos como New Wave o Pop, limitándose a cubrir de ruido sus viejas composiciones, con el fin de adaptarse a las necesidades de la escena independiente actual (el tema "Sweet Explosion" ejemplifica la teoría).

En la mayor parte del disco, se advierte que el ruido no forma parte de la estructura más íntima de la canción, sino que luce como factor externo, lo que, por otro lado, les confiere cierta personalidad extra.

Los momentos más logrados del disco son los que parecen concebidos como una unidad, como el llamativo "One More" que abre el disco, con las voces vaporosas al uso, ritmo machacante y una áspera capa de ruido, que dada la frecuencia utilizada, llega a ser casi físicamente dolorosa. El otro punto notable es "Aruca", cuya introducción se emparenta con el caos industrial más salvaje, en un torbellino de estática, samplers y distorsión, desembocando en una melodía de aire oriental.

También es notable el contraste entre la solemne sensibilidad de "A Short Happy Life" y "Christmas Song" y el violento tratamiento al que son sometidas... algo así como agarrar a patadas a un conejito bebé.

El resto del material descubre una inspiración más convencional: prueben escuchar a las Bangles al lado de una licuadora y obtendrán

el mismo efecto de "File", otro de los temas del disco.

De alguna forma, la audición de *A Shot Forth Self Living* puede resultar entretenida, casi lúdica, ya que nos incita a desarrollar la percepción y el espíritu de selección, para tratar de desmenuzar las melodías del caos general.

La producción es borrosa, con la base rítmica mezclada muy atrás.

Lo de Medicine podría considerarse como el último eslabón en la cadena del Pop ruidoso, donde la variedad tímbrica (de ruidos) conseguida aporta algo de novedad... aunque, sinceramente, creo que el mundo no necesita más sucesores de esta dinastía. Medicine es el límite. A desenchufar la licuadora, que ya tomamos bastante juguito.

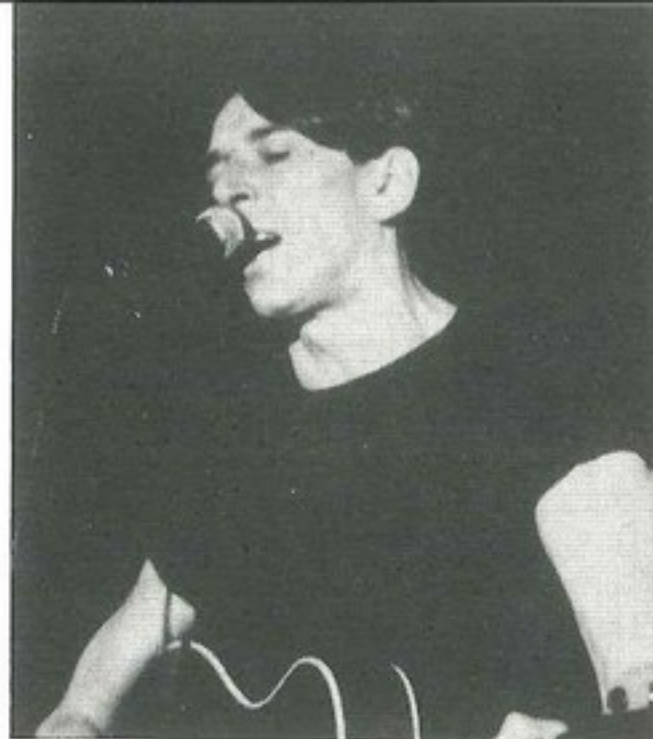
Marcelo Montolivo

### Sham 69 *Information Libre* Rotare

La abolición de la falta de motivación artística, de la longevidad alimenticia y de la explotación del mito fueron premisas fundamentales sobre las cuales se construyó el movimiento Punk a fines de los '70. Por este motivo, resulta contradictorio, confuso y hasta patético el regreso de gran parte de las bandas punk de aquellos años, alentadas por una suerte de revival que acontece en estos momentos en Inglaterra. La mayoría de los resucitados se contenta con arrastrar su ajetreada leyenda por los escenarios, sin temas nuevos ni planes de grabación, a los cuales muy pocos han accedido (Stiff Little Fingers, algo en vivo de los Buzzcocks y poco más), con resultados más bien olvidables.

De esta forma, y considerando lo antedicho, sorprende (gratamente) el regreso a los estudios (a doce años de *The Game*, su último álbum oficial) de los Sham 69, banda pionera, a medio camino entre el clásico Punk Rock y el germen de la Oi! Music (el sonido Skinhead). Extrañamente, el cerebro de los Sham luce tan joven como sus rostros en el sobre interno del disco, como si el tiempo no hubiera transcurrido, lo que también se trasluce en el entusiasmo sonoro que descargan en la placa.

A decir verdad, estos Sham 69 albergan a sólo dos de sus integrantes originales, en rigor, los



John Cale

más esenciales: el vocalista Jimmy Pursey y el guitarrista Dave Parsons, acompañados por una nueva base rítmica y un tecladista (que cobra notable presencia en esta nueva etapa). El sonido del grupo conserva la raíz de sus comienzos, pero con una concepción actual, tanto estructural (composición, arreglos, letras) como formal (producción), convirtiéndose en el paso evolutivamente lógico que la banda hubiese dado de no haber devenido su separación.

El álbum abre inesperadamente con "Break on Through" de los Doors, que es recreado con vitalidad y dignidad, exponiendo el gran avance de Pursey en cuanto a su performance vocal (y que seguirá manteniendo en el resto del disco).

El repertorio transcurre por temas bien armados, grandes estribillos, frecuentes solos de órgano y arreglos inteligentes, quizás decayendo el nivel en los tramos finales, para subir con el ambiental y glamoroso "Wild and Wonderful" que cierra el disco, dándonos una pista de lo que Iggy Pop debería estar haciendo en este momento, en vez de autoparodiarse con asuntos como "Pussy Power".

El Departamento Influencias nos confirma que "Uptown" recuerda a los Lords of the New Church, mientras que "Caroline's Suitcase" es el resultado de una ecuación entre los U2 de *War* y Bruce Springsteen, batidos a ritmo marcial.

*Information Libre* es un ejemplo de evolución bien entendida, escapando del cliché punk y, al mismo tiempo, conservando las raíces; además de un caso de excepcional vitalidad, que aleja a Sham 69 de sus vetustos compañeros cosecha 1977.

Marcelo Montolivo

### Roedelius, Capanni & Alesini *Friendly Game* Materiali Sonori

Si algo queda de este proyecto, como hecho puntual, es un interrogante. Por un lado, tene-

mos la figura enigmática de Hans Joachim Roedelius, un de los tantos ejes primordiales en el acontecer del Deutsch Rock, a través de las dos versiones del grupo Cluster, y el efímero Harmonia. Como también, posteriormente, de sus diseños en solitario. Merecerían un largo capítulo aparte. El reverso nos muestra un trío de italianos: Fabio Capanni en el trabajo de guitarras, Nicola Alesini susurrando su cuota de saxo soprano, y Aro Bigazzi, posiblemente como elemento catalizador -a través de la producción- de este proyecto.

Particularmente, enfocar este resultado me lleva por varios caminos repletos de preguntas. Podemos comentar la fórmula aplicada, deteniéndonos en la labor de composición, interpretación, arreglos, etc., cerrando decorosamente un círculo. O ir más allá del contexto, y analizar un trasfondo de supuestos, dejando una puerta entreabierta.

Las suposiciones implicarían revelar los matices de esta simbiosis, en relación con la prolífica trayectoria de Roedelius. Moviéndonos comparativamente, esta obra deja entrever una sensación profunda de letargo; un marcado carácter intimista, deslucido; sin estridencias. Removiendo su pasado, encontramos ciertos puntos antagónicos: reláj en lugar de intriga, instigación. Canciones que fluyen resueltas en lugar de extensos ensayos de finales abiertos. Carencia de audacia en lugar de un rigor investigativo y artificioso.

El clima del estudio fue "capturado" y el mix nos acerca el ambiente que se filtra detrás de los instrumentos. La distensión y la democracia interpretativa marcan, quizás, el argumento principal. Ahora bien, podemos preguntarnos: ¿debemos juzgar a Roedelius, por apartarse de su desarrollo conceptual? Quién sabe.

¿Dónde está la línea divisoria entre evolución e involución? ¿Será el inicio de una transformación? ¿Una mutación? ¿O debemos conformarnos con la idea de escapismo, sobre la de estancamiento?

Las intervenciones individuales hacen a un todo sintomático. Roedelius, por ejemplo, revisita el piano desde otra perspectiva, casi en un plano de adicción. Y utiliza el synth en segundo plano, con sonidos claros, por momentos percusivos o acercándose a instrumentos de cuerda. Capanni muestra una paleta de guitarras, notoriamente reconocibles (en "Strecciatu" por ejemplo, hay una lectura -casi plagio- al Fripp del Crimson reencarnado), además de componer sin puntos álgidos. Nicola Alesini goza de pasajes con signos de no arriesgar demasiado; medido y melancólico arrastra su ejecución. Quizás el origen del compendio, esté en las manos de A. Bigazzi, en los controles y la mezcla, inclusive jugando con un bajo. Jam session. Atisbos de new age. Soft. Melodías mediterráneas arregladas, y hasta un miste-

rioso pasaje de tango. Todo sereno, menos el tema "Kaos", que perturba, insistiendo en lo laberíntico.

Aislado produce bienestar. Analizado solo promedia en sospechas. ¿Hacia dónde se dirige Hans-Joachim?

Juan José Betbeder

### Poisoned Electrick Head *Poisoned Electrick Head* Probe Head

Las islas inglesas son un territorio propicio para el surgimiento de diferentes expresiones musicales, aunque sus semanarios sólo den cuenta de un pobre panorama. New Musical Express o Melody Maker dirigen sólo su atención a la enésima fórmula indie de guitarras, bajo y batería, o a los pastiches pretenciosos de músicaailable, y ahí parece terminar la franja de grupos ingleses.

Como no hay mal que por bien no venga, con la trascendencia a un público más amplio por parte de los Ozric Tentacles (su inminente aparición en los charts), emergió una camada de bandas neo-psicodélicas, notablemente más interesadas en hacer algo nuevo con las raíces del estilo que en vestir camisetas con amebas.

Desde StHelens, Merseyside, Poisoned Electrick Head (sugerente nombre) toma una estética de tripulación interestelar, al mismo tiempo que decide acompañar su recorrido a lo largo del disco, con cantidades de hongos y trips.

Para reafirmar sus caracteres de ciencia ficción, introducen su disco con "Inmortal", un instrumental de aires cuasi-épico, donde está presente la idea de deformar voces y, ayudados por teclados, crear un soundtrack de aires cinematográficos al estilo Star Wars. Desde el final de éste tema, una guitarra in crescendo hace juegos con delay bastante similares a los que caracterizan a Ozric Tentacles, y se acopla el siguiente tema "The Unborn". Aquí, los Poisoned retoman el hilo post-punk de los Magazine, desarrollando ampliamente los cambios rítmicos, de donde parte el fuerte del grupo. La ruptura producida por medio de éstos en las melodías y motivos de cada instrumento, brinda nuevos e inmediatos espacios donde suelen improvisar y pasar, con una habilidad al mejor estilo progresivo, a funks o carreras ascendentes.

El especial énfasis puesto en la manipulación de sonidos electrónicos con que arreglan los temas y crean espacios aislados, los emparenta con los todavía activos space-rockers Hawkwind. El disco suena cargado de efectos, adquiriendo varias dimensiones con la sucesión de escuchas.

Mediante una constante interpelación al oyente, con frases del tipo "soy tu nuevo líder, voy a tomar esta ciudad" o "préstame atención por un momento", hacen chocar con la realidad la idea space de sus temas. Los ecos de la colisión los sitúa en el presente.

Marcelo Aguirre

### Bel Canto

*Shimmering; Warm & Bright*  
Crammed Discs

Hay una serie de elementos que remiten a lo primitivo al escuchar este disco. En una especie de redención purificadora, ejercida a través de la figura del sol -y por extensión, el fuego- la inocencia, la magia y la fantasía completan el espectro a través de figuras mitológicas (unicornios, gigantes), por ejemplo, como en la adaptación de un cuento de Andersen ("Die Geschichte einer Mutter"), que además es una de las piezas más exquisitas del disco.

Señalando el aspecto puramente musical, en el plano armónico recurren a estructura propias de la música antigua, con aires de Medio Oriente. Los usos corales de Anneli Drecker imprimirán un componente étnico adicional, a través de su buen uso del melisma -cantar en una sola sílaba varias notas, a modo de adorno- que recuerdan la música arábiga y hebrea. Asimismo, en una suerte de exploración fonética, utilizan diferentes idiomas en sus canciones, que enriquecen notablemente las composiciones.

Con respecto a la forma instrumental, también está decidida por el uso que le dan a ciertos instrumentos (fluegelhorn, por ejemplo -ejecutado junto a las trompetas por Luc Lieshout, ex Tuxedomoon- violines y mandolinas, como en el tema que titula el disco), pero mediados por el uso de teclados que se superponen, discretos secuenciadores y máquinas de ritmo. El detalle exquisito lo crea la percusión, que revela con mayor intensidad el discreto toque étnico (Andreas Eriksen).

Noruegos, reducidos a dúo en esta ocasión (Nils Johansen y la ya citada Anneli M. Drecker), son quienes hacen la producción de éste, su tercer disco. Cuentan con la asesoría musical de Marc Hollander (Aqsak Maboul), quien participó en la producción del disco anterior *Birds of Passage*.

Moxi Beidenehl

### Happy Mondays

*...Yes, Please*  
Factory/Elektra

Precedido por el aura de haber sido el disco independiente más caro de la historia, haber quebrado a la Factory, y demás galardones por el estilo, llega finalmente a nuestras bateas (¿o ya no deberían llamarse así?) el quinto álbum de los H.M. ...Yes, Please seguramente defraudará a la pléyade de adictos que la banda supo conseguir tras la secuela *Pills'n thrills & Bellyaches - Live*, y razones no le van a faltar: la placa resulta un calco de la morosidad y el sinsentido de los primeros tiempos.

Ya desde el comienzo, en "Stinkin thinkin", la banda arranca con esas guitarras desgana-das y esa atmósfera de embotamiento que tanto

# DISCOS

recuerdan al viejo y bueno "Performance" (uno de los mejores momentos de *Bummed*, el segundo disco); y el fan incondicional aguardará y aguardará, las lindas melodías que nunca han de llegar.

Por otro lado, tío Frantz y tía Weymouth han hecho su buen trabajo de *limpieza* en la elaboración del producto: ni la voz de Shaun Ryder suena tan "etélica" y aburrida como otras veces, ni las guitarras de Mark Day tan desprolijas. La percusión se ha *desaquelelarrizado*, y hasta el diseño de tapa se muestra sorprendentemente inocente (considerando su gusto por las cubiertas grotescas de los primeros discos).

Como contracara de este esperable envoltorio *naïve*, el dorso de la producción se centra en el soporte rítmico (especialidad de la casa), al cual el feliz matrimonio ha atacado como vibración colérica abalanzándose sobre nuestro desprevenido bastión austral del Primer Mundo.

Y, si bien el resultado es desparejo, este refuerzo ayuda a darle a cada tema su propia identidad (dado que la identidad melódica aquí es demasiado *débil* como para darle personalidad a una canción): la raíz negra de "Dustman", la percusión afro de "Angel", o la base funky de "Love Child" son apenas el aperitivo para llegar a la pintoresca batucada de "Cut'em loose Bruce" (el mejor tema del disco); o tomarse un gin tonic mientras pasa el agreste "Theme from Netto" (¿te imaginaste alguna vez a Santana tocando un instrumental de los B'52?), y los ensoñadores aires latinos de las teclas de Davis refrescando el humeante club de los Happy Mondays.

La sutileza de la guitarra de Day tiene su lugar en "Total Ringo", mientras que "Cowboy Dave" es la aproximación más cercana del sonido Mondays al rock'n'roll; y los maravillosos coros de Rowetta dándole el definitivo toque soul que empaña toda la placa.

...*Yes, Please* es una instantánea de los hermanos Ryder recuperándose de la resaca del sábado, en el loft de los tíos Chris y Tina, pasando la feliz madrugada dominical con muy pocas ganas de seguir imaginando.

Jorge Fernandez

## Freedom of Choice City Slang

Muchas son las cosas que se aclaran al escuchar este bien intencionado homenaje del underground USA al espíritu colorista y desenfadado de la Nueva Ola, de fines de los '70s. Pueden citarse: 1º, la oficialización de un revival de la misma (no en vano, bastantes de los artistas presentes en esta ocasión han nutrido, en fechas recientes, sus discos con versiones de temas de la época); 2º, la larga sombra de Devo (cuyo cancionero ha sido saqueado por luminarias actuales, como Nirvana o Big

Drill Car) que abarca desde el título del disco a la actitud mostrada por varias de las bandas, pasando por el correspondiente cover o las notas interiores; 3º, y sobre todo, la intención casi mayoritaria de los implicados de respetar las composiciones originales o, todo lo más, adaptarlas al ya respetable alfabeto noise-pop.

Con un poco de ironía, hay que tomarse también el banal subtítulo "Las estrellas de hoy tocan los éxitos de la Nueva Ola de ayer". Afilemos el escalpelo: ¿Nueva Ola? La verdad es que semejante concepto está tomado con laxitud, habida cuenta de la cantidad de temas pertenecientes a bandas (Soft Cell, A Flock of Seagulls, Missing Persons, Wall of Voodoo) que aún ni existían cuando la New Wave desfallecía a fines de 1980. Y a lo de las "estrellas" tampoco le vamos a dar muchas vueltas. Entre los nombres más llamativos, es cierto que encontramos a veteranos de la época revisitada y a figurones venerables de la escena independiente. Entre los primeros, White Flag conserva la grandiosidad sonora del "Wuthering Heights" de Kate Bush, pero lo avivan con el riff del "Be stiff" de Devo; por su parte, Redd Kross aumenta la temperatura del "How much more" de las Go-Gos, en un ejercicio de punk-pop simpático pero plano, y que altera el sexo del atribulado protagonista. Entre los segundos, Yo La Tengo reescribe, también en masculino, "Dreaming" de Blondie, con puntiaguda caligrafía de feedback y acoples. Un diez para Sonic Youth por escoger una idiotez del calibre de "ça plane pour moi", de Plastic Bertrand (que los Damned adaptaron en su momento como "Jet boy, jet girl"); pero el cinquillo pelado por limitarse a ensuciarla con previsibles temblores de veloces guitarras distorsionadas marca de la casa. Mudhoney recupera con entusiasmo al Costello más airado, pero sin la bilis que la ocasión requería.

Una de las grandes virtudes del disco en cuestión es ofrecer un repaso rápido de la escena actual, incluyendo una nutritiva visita a la emergente Carolina del Norte. La misma está representada por unos egresados de la clase 1987 (los Connells y su fotocopia Split Enz), y rutilantes astros en ascenso: Polvo (cuyo cover del clásico "Mexican radio" de Wall of Voodoo queda descolorido al resultar previsible y carecer de la incomparable voz de Stan Ridgway), Erectus Monotone (con una discreta lectura del gran "Destination Unknown", de los Missing Persons), y, sobre todo, los aguerridos Superchunck, cabeza visible de la citada escena, que revierten las estrategias de Devo, transformando el maquinal "Girl U want" en un dinámico oleaje de guitarras saturadas y bajo retumbante. Si los androides de

Akron, Ohio, subvertían la ortodoxia rock al actualizar "Satisfacion" al mundo de la electrónica, los nuevos leones emplean su medicina justo a la inversa.

Un planteamiento, por cierto, muy socorrido. Así, Big Dipper transforma el "Homosapien" del ex-Buzzcock, Pete Shelley, en power-pop (guitarras acústicas y eléctricas incluídas) resultón pero sin personalidad; Chia Pet ofrece un "Don't you want me", con aires country y espíritu áspero; It's OK teje un clima enrarecido (con vocoder y guitarras tensas), donde A Flock of Seagulls ponía tristeza y alta tecnología; y otra de las revelaciones de 1992, Finger, ofrece una soberbia puesta al día del "Tainted Love", de Gloria Jones, que Soft Cell llevó a la fama, en una espiral de wah wah entre la que se arrastra una crispada declaración de amor viado.

En resumen, una idea graciosa pero no un disco trascendente. Ahora bien, si hubieran participado grupos ingleses... ¿se imaginan a Daisy Chainsaw merendándose a Madness? ¿Curve poniendo en danza a los Feelies? En fin, otra vez será.

José Luis Vicent

## The Blue Aeroplanes Friendloverplane 2 (Up In a Down World) Ensing

El mercado discográfico es una máquina tragamonedas de considerables dimensiones. Quien se dedique a seguirle el juego, puede hasta ver compensadas sus apuestas con premios extras.

Así es como esta moneda sirve para pagar por la espera de un nuevo trabajo de estudio de Blue Aeroplanes: una segunda entrega de sus *Friendloverplane*, en la que se compila material proveniente de EP's, lados B de simples, rarezas, cassettes o flexi-discs de edición limitada, etc.

El problema con este tipo de compilaciones es que terminan siendo un "rejunte" para fans del grupo en cuestión. Y esto tiene algo de cierto, desde el título del disco (ironizando la

actitud misma del mercado, con un juego de palabras que identifica a sus seguidores), a los temas, de los que se supone que "por algo no fueron incluidos en los discos de estudio". Sin embargo, para los Aeroplanes es posible manufacturar material serie B de tan buena calidad, que si lo ponemos al lado de su catálogo oficial, casi mantiene la misma altura de sus obras (altamente recomendables). "Casi", por lo de serie B, y por la falta de idea general del disco.

Entre las empresas siempre presentes en estas compilaciones, la lectura acústica de "World View Blue" (incluido anteriormente en el LP *Swagger*), la versiónailable de "...And Stones" con ritmo house (tema con el que llegaron al Top 10 de la Billboard), o los covers, como el "Big Sky" de los Kinks.

Todo este material funciona como una prolongación de sus dos últimos trabajos: *Swagger* (1990) y *Beatsongs* (1991). Es sobre la idea de perfeccionismo con la que tratan sus influencias, mayormente americanas, estos excéntricos rockeros de Bristol: la cruza de refinados arpeggios con riffs más duros, provenientes de tres guitarras, demostrando que es posible la convivencia de la potencia eléctrica y la sutileza en una canción. Esta última premisa, tomada muy en cuenta por sus contemporáneos Giant Sand, American Music Club, Ultra Vivid Scene, aunque en diferentes direcciones.

Mientras, Gerard Langley va narrando sus poesías, con una entonación a mitad de camino entre Bob Dylan y Mark E. Smith.

Irresistible para el cuerpo y la mente.

Eso sí, esperemos un aumento en la demanda aeroplanómana por estas tierras, ya que cuesta localizar los discos de esta banda fundamental.

Marcelo Aguirre

**Dinosaur Jr.**  
*Where you been*  
Sire / Warner Bros

Dinosaur Jr., es un grupo apenas conocido y menos escuchado por los cultores del grunge vernáculo; cuyas preferencias se vuelcan más hacia Sonic Youth, Pixies, Nirvana o Pearl Jam. Pero, igual suerte corre Hüsker Dü, y tantos otros cuyo sonido nos es familiar más a través de agrupaciones que los tomaron por inspiración, que por sus legítimos creadores. Y así, nos encontramos con que la presencia del sonido Dinosaur, está desde Nirvana hasta Ned's Atomic Dustbin; de Jesus Jones a los Buffalo Tom, y la lista al día de hoy es interminable. Y es que la importancia de J. Mascis es capital, para entender gran parte del por qué del rock contemporáneo de *Nevermind* a la fecha. Estamos en presencia de una de las agrupaciones más trascendentes que dió el rock mundial en la última década que ya, desde el increíblemente rústico sonido del primer LP, *Dinosaur* (1985), con joyas como "Forget the

# DISCOS

Swan", se podía vislumbrar. Es que más allá de las marañas de guitarras -que casi siempre incluyen punteos superpuestos en los solos a volúmenes inconcebibles- se distinguía, no sólo la originalísima vocalización de J. sino, en la instrumentación toda, algo que hasta ese momento parecía ausente: el nervio motor de Dinosaur Jr., la melodía. Mascis, al igual que Bob Mould, es uno de los grandes melodistas surgidos de un género, el thrash, donde esta cualidad era hasta entonces menospreciada, en pos del efectismo escatológico.

*Where you been* es la muestra más acabada de lo antedicho. Desde hace exactamente dos años, fecha de aparición de su anterior LP, la actividad de la agrupación es intensa: giras mundiales, la edición de un EP, *Whatever's Cool with Me* (1991), que contenía, aparte del tema del título, una selección de lados B de singles donde descolla una impresionante versión acústica del "Quicksand" de David Bowie; y la participación de J., junto a Barry Adamson (cada uno por separado) en la banda de sonido del film *Gas, Food & Lodging*, en la que se incluían algunas mezclas instrumentales de *Green Mind*. Esta nueva placa abre con "Cut there" y, ya desde el acople inicial, distinguimos la inconfundible personalidad del grupo, en una bella y triste melodía devorada en electricidad: tal vez la constante de su sonido. El nuevo single *Start Choppin*, en la línea de "Puke and cry" de *Green*, es el segundo tema: uno de los más logrados del álbum. "On the way" es uno de sus climas: un tema casi acústico y hermosamente grandilocuente donde la voz de J., por un momento, se mimetiza con una de las fuentes esenciales del estilo único de su banda, el gran Neil Young. Este tema, como gran parte de *Where you been*, parece ser un homenaje. Esta presencia que nos retrotrae a la era Crazy Horse, también se manifiesta en los excelentes y relajados "Goin Home", con un delicado Hammond de fondo, y en "What else is new?" (con arreglos de cuerdas incluidos), mientras que el furibundo "Hide" nos sitúa de nuevo en el desborde eléctrico. De hecho, sin llegar a la genialidad de "Bug", obra insuperada por el grupo, *Where...* es una clara evolución con respecto a *Green Mind*. Tal vez, un atisbo de un nuevo rumbo a seguir: sobre todo, una muestra más del enorme talento de un músico llamado J. Mascis.

Daniel Gorostegui Delhom

## Art Bears

### *Hopes & Fears* Recommended Records

Valen dos aclaraciones: a) este trabajo es una reedición del original, grabado entre 1978 y 1980, con tres bonus tracks registrados en diferentes circunstancias; b) Art Bears responde a dos posibilidades: por un lado, la reencarnación del otrora matrimonio entre Henry Cow y Slapp Happy (celebrado entre los años '74/75, y con dos álbumes en su historia); la otra posibilidad, gira en torno de un rumor: la adopción de un nuevo nombre para el consabido combo, atribuido a problemas legales.

Lo concreto es que el trío formado por Fred Frith, Chris Cutler y Dagmar Krause, es el padre de la criatura, secundados por Lindsay Cooper, Tim Hodgkinson y Georgie Born en el rol de invitados. Mientras que el americano Peter Blegvad y Marc Hollander (líder del grupo Aqsak Maboul) aparecen en un bonus track, registrado en Italia. (Tan sólo falta Anthony Moore).

En este caso, avant-garde significa trayectoria, sólo basta recordar algunos antecedentes. Henry Cow: Inglaterra del '68, Cambridge, alas izquierdistas, Glastonbury Fayre, Greasy Truckers, Rock in Opposition.

Slapp Happy: cosmopolitismo, amalgama de idiosincrasias, Blegvad abandona New York, Dagmar le cantó a Hamburgo, Moore abandona Inglaterra, soundtracks para films underground, y la huella de Faust en todo esto.

Inclasificables, movedizos, lejos del fluctuante mundillo del rock, surgieron inmersos en una década generadora de grupos "progresivos", y si de rótulos se habla, éste es quizás el más complejo, voluble.

El vanguardismo evolucionó a través de la investigación sónica, en ambientes experimentalistas. Modelos de futuro culto. Automarginalidad.

Las actitudes tomadas fueron la clave. Ante un panorama de enfoques disímiles (léase: recreación de clásicos y románticos, aparatosidad instrumental, manierismo, resoluciones efectistas, etc., etc.), ciertos grupos se transformaron en factorías musicales. De forma opuesta, Henry Cow & Slapp Happy se desempeñaron simul "conjunto de cámara", configurando una estructura compleja, uniendo a la instrumentación básica del rock, una gama tímbrica con características "suaves" y "fuertes". Mixtura de violín, viola, cello, oboe, clarinete, kits percusivos,





etc.

Desarrollaron su espectro sonoro, dosificando dos opciones claras: en lo estético, capitalizaron todas sus influencias estilísticas y las técnicas adoptadas, subordinando, en lo tecnológico su material sonoro a toda exploración y especulación artística.

Si Henry Cow, junto a Slapp Happy, fueron la proyección, Art Bears es el compendio. La revelación. El final del laberinto.

A comienzos de una nueva década signada por sentido sintético, reaparecen con *Hopes & Fears* (1980), que marcará dentro de su proceso creativo, una especie de resumen lingüístico, y dentro de las corrientes vanguardistas, cierta tendencia a introducir elementos del pop. Metodología que, por otra parte, se observará en trabajos de distintos artistas, y aún, en algunos proyectos en solitario.

Luego de escuchar y escuchar el CD, me sentí invadido por sensaciones perdidas por caminos paralelos. Como dos rostros de una misma moneda, la totalidad de la obra resuena a dualidad, equilibrio.

Por un camino avanza el placer auditivo, la emoción transmitida en cada interpretación que, como una pintura, retrata la química entre la agonía y la desesperación contenida, de una humanidad suspendida en una infinita crisis. Por el otro camino, circula el potencial creativo, dosis irreprochables de individualismo y colectivismo replanteados, para detonar en un pluralismo de ideas. Eficaz recurso con el fin de incomodarte, desde un medio como la vanguardia, demasiado riesgoso.

En este caso, se basaron en un extracto de la obra del filósofo griego Luciano de Samosata, extraño personaje que se rebeló contra todos los dogmatismos de su época. Una época de escepticismo y credulidad. "Satirical Sketches", es el envase del diálogo entre dos personajes: Charon y Hermes. Charon le plantea su duda, describiendo una sociedad dividida entre dominantes y dominados; a lo que Hermes le contesta simplemente: "Hopes and Fears, Charon..." Alternativas en el juego de la vida.

Trece piezas para un minucioso repaso a la realidad, a la estética de la decadencia. Ahora bien, para el análisis conviene desglosar los textos, la composición y su organización, y el aspecto experimental.

1. Lecturas & alusiones. Uno de sus rasgos

más significativos ha sido el rigor compositivo, articulado por una trilogía: melodía-ritmo-timbre; elementos que se alternan el protagonismo. Existe un balance perfecto entre piezas totalmente acústicas, eléctricas y electroacústicas. En trabajos anteriores, centraron su atención hacia un desarrollo compulsivo, creando un ceñido enjambre heterogéneo que abarcaba desde el puntillismo serial de Luigi Nono, hasta las intrincadas composiciones de Iannis Xenakis, con retazos de folk, jazz en transición, etc. En *Hopes & Fears*, se extienden desde Pierre Boulez, en lo que concierne a la distribución instrumental, hasta Edgar Varese, en algunas introducciones percusivas. Sin evitar citas electrónicas y concretas. Si el piano fue el hilo conductor en el pasado, aquí cede su dominio a la guitarra.

2. Experimentos & alucinaciones. Absolutamente medido, compacto; quedan interrogantes, ante la falta de vuelo colectivo, si el resultado es accidental o predeterminado, comparándolo con *In Praise of Learning* (1975), donde el aire se enrarece y se torna abrupto, disonante, con climas y contraclimas sofocantes. Frente a una supuesta homogeneidad, los temas dejan entrever toda una variedad de posibilidades. Por ejemplo: recorders, tapeworks, feedback, distorsion, lecturas al "power trio", cuerdas y vientos, harmonio, overdubs, y una lista interminable de recursos. Todo un arsenal.

3. Textos & emanaciones. Dagmar aparece cantando en forma lineal y bastante limitada, pero a pesar de ello logra sobrellevar la carga dramática de cada texto. Relatos melancólicos que van desde los estados alterados por la incomprensión, la soledad, el desconcierto, la oscuridad. Imágenes descriptivas, situaciones enigmáticas, almas invadidas, que aseveran un cambio, una transición. Seres humanos en posiciones límites a través de una escritura fragmentada.

Queda dando vueltas la idea de que la lucidez y la visión es un signo de pocos. Anticiparon fundamentos para lo que vendría. Una referencia para los intrépidos, y dos frases para pensar: "inquietud es progreso"; "solamente cuando nos establezcamos con el pasado, podremos avanzar". (Art Bears)

Juan Jose Betbeder.

## Balanescu Quartet

*Possessed*

Mute

La formalidad "pregunta y respuesta" sobre las que están construidas casi todas las canciones de Kraftwerk, puede ser sencillamente transportada a las cuatro voces de dos violines, viola y cello. Pero no fue este el límite del Balanescu Quartet. Con el objetivo de transportar la esencia kraftwerkiana a las cuerdas, los arreglos -magistrales- de la violinista Clare Connors incluyen: el beat del bombo emulado por golpes en el puente del instrumento dados con el arco con la mano y ligerísimas desafinaciones -producto de infinitesimales alteraciones de frecuencia en un sintetizador- logradas aquí gracias al difícil arte de "poner el dedo un poquito más allá"; sin dejar de lado el sonido de los vehículos viajando por la autopista, de la pequeña melodía que la calculadora de bolsillo reproduce al presionar un botón o el de la desconfiguración de una computadora enamorada. Cine o versiones, entonces de Kraftwerk.

"Possessed" es el primero de los tres temas originales de este CD. En él, Alexander Balanescu se vale de distintos acordes o arpeggios, de las escalas modales que se aplican a ellos, del intercambio de funciones entre los instrumentos y las multitímbricas percusiones del baterista invitado, Steve Arguelles; para acrecentar o disminuir la intensidad de diversas atmósferas, una repentina melodía le pondrá formas a su involuntario vuelo imaginativo.

La *insistencia* de "Want Me" difiere de los abruptos cambios de armonía y volúmenes que es *Possessed*. Una progresión (?) de dos acordes y la subliminalidad de un compás de cinco por cuatro crean la idea de *insistencia*, y son las columnas para la *insistente* pregunta: "Do you want to want to me?". cantada maravillosamente por las Miranda Sex Garden.

A través de dos temas principales, pasión, dramatismo y alegría se confunden bajo un solo barniz dulcemente melancólico en *No time before time*.

Diálogos melódicos entre los instrumentos, dos cambios de tempo, seis mutaciones de compás y ligadas melodías sobre acompañamientos fuertemente rítmicos, son las delicadas herramientas de las que se sirve el compositor para armar semejantes estados. Como efecto secundario, los sentimientos propios del oyente se verán obligados a salir a la luz, para ser vapuleados por los deshinibidos impulsos de la música. Hipnosis ejercida por la consumación de la belleza.

Luego de escuchar estas tres piezas, descubriremos en Balanescu, no sólo a un creador de hermosas melodías, y, dueño de un manejo armónico, capaz de conducir al oyente por los extremos que a él más le plazcan, sino también a un experimentador en el campo de las sensa-

# DISCOS

ciones provocadas por la rítmica.

El folklore centro-europeo, aborda el ritmo latino de "Hanging Upside-Down", del otrora Talking Heads, David Byrne, como para que no queden dudas de la elasticidad y dinamismo del cuarteto.

Nicolás Diab

## Jesus Jones

*Perverse*

Food

E.M.F.

*Stigma*

Parlophone

No ha sido la desidia lo que ha llevado a reseñar estos álbumes conjuntamente, sino el similar significado que adquieren con respecto a las carreras de ambos grupos.

Tanto Jesus Jones como E.M.F. son bandas inglesas, abocadas al manipuleo de los ritmos bailables, aunque dentro de una estructura marcadamente rockera. Además, en ambos casos se sirven abundantemente de los samplers y máquinas de ritmo, con la extraña coincidencia de que los respectivos cantantes ostentan voces particularmente afónicas.

Pero las similitudes no terminan aquí, ya que, pese al origen independiente de los dos grupos, en 1991 han obtenido amplio reconocimiento masivo, armados de propuestas interesantes, pero de clara orientación mercantil, acaparando la atención del variable público ranking-maniaco, acostumbrado a olvidar lo que ayer encumbró desafortunadamente. Con este panorama, y quizás por razones de previsión social (léase velar por la permanencia en el negocio) o por genuinas ínfulas de crecimiento artístico, este dúo de álbumes significan un encomiable riesgo, ya que se ubican unos cuantos pasos al costado del sonido fácilmente radiable.

En el caso de Jesus Jones, habían debutado discográficamente en 1990, con el hiperkinético *Liquidizer*, donde ya mostraban su particular inclinación a la sobreabundancia de arreglos, el inteligente manejo tímbrico y una

opípara utilización de la electrónica.

En su sucesor (*Doubt*, de 1991) luce demasiado evidente la intención de simplificar la propuesta, en pos de la masividad. Pese a todo consiguen una maravillosa perla Pop como "Right Here, Right Now".

Ahora, con la carota de portada de *Perverse* mirándome malignamente tras una máscara de cuero sadomasoquista, presiento que las tintas vienen cargadas...y no me equivoco.

*Perverse* guarda mayor concordancia con el álbum debut del grupo que con su predecesor, con temas de secuencias armónicas imprevisibles, atractivas combinaciones rítmicas, y el clásico despliegue de arreglos habitual del grupo, que exige varias audiciones para su desglose definitivo.

La sutileza reina en las melodías, y el espíritu dance domina la mayoría de las bases, aunque cubierto por un halo de misterio ("Yellow Brown"), dramatismo mastodóntico ("Your Crusade") o aristas opresivas ("Spiral"). En algunos momentos se perciben influencias de los Ultravox de John Foxx (¡vaya elogio!), como en la intro de "The Right Decision" o a los de Midge Ure en "Don't Believe It", que podría obrar de perfecto outtake de "Rage in Eden".

Jesus Jones no tomó por el camino fácil, optando por la búsqueda y la profundización, consiguiendo un álbum inteligente y atractivo.

El caso de E.M.F. es igualmente arriesgado dentro de sus propios cánones, ya que la (sorpresa) nueva dirección tomada luce abundantes coincidencias con el sonido dark de mediados de los '80. En *Stigma* el ambiente es cargado, opresivo, casi sin salida, convirtiéndose en el "Pornography" de E.M.F...el límite, la certeza de que no puede darse otro paso en esa senda sin correr riesgos letales.

En realidad, todo lo que ha hecho el grupo es ahondar en la estructura de "Long Summer Days" de su primer álbum (*Shubert Dip*), que enrarecía un clima general signado por los estribillos simplistas y unas excesivas concesiones al dance más descarado.

En *Stigma* las conexiones con la música de baile siguen imperando, aunque cubiertas por una capa de resonancia que, en varios momentos, roza lo grandilocuente. La influencia más notoria es la del Killing Joke post *Night Time*, sobre todo en los arpegios de "Areizona". La particular (pero poco versátil) voz de James Atkin declama todo el tiempo, en lo que parece un eterno pedido de ayuda.

Dentro de la uniformidad del material, es destacable la desesperada insistencia de "They're Here" y la extraña mutación de "Blue Highs", donde el inocente estribillo termina convirtiéndose inesperadamente en una elegía amenazante.

Es difícil imaginar el próximo paso de E.M.F., pero, por ahora, *Stigma* puede aportar dosis de gris belleza, aunque recomiendo su degustación fraccionada.

Tanto *Perverse* como *Stigma* son obras arduas, que rescatan saludablemente el riesgo y la sorpresa, en la cada vez más predecible escena del rock actual.

Marcelo Montolivo

## Mudhoney

*Piece Of Cake*

Reprise/Warner

Lo que realmente distingue a éste de otros egresados de Sub Pop es su sentido del humor. *Piece Of Cake* abre con un chiste (sin título) sobre el rave. Menos de un minuto del techno-hardcore electroacústico a la Mudhoney. Su tercer Lp. debut en la multinacional Warner, es bastante parecido a los anteriores; apenas un poco mejor producido. Garage, punk y psicodelia sólo distinguibles de otros tantos grupos similares por las características de las guitarras. Una especie de "noise satírico" donde las distorsiones oscuras y dramáticas de Sonic Youth son exageradas hasta modificar su efecto. Se trata de guitarras grotescamente hipersaturadas, "torpes" en la ejecución. Aunque quisieran, no podrían hacer nada solemne con tal sonido. Afortunadamente no lo intentan. Podés reírte, pero es la tercera vez que hacen la misma broma.

Mudhoney en los inicios de Sub Pop convocaban más que Nirvana o Soundgarden. Sin embargo durante unos años prefirieron seguir asistiendo a universidades en costas opuestas de los Estados Unidos que les impedían funcionar como una banda normal. Por eso fueron superados por sus compañeros de sello. En aquel momento era impensable que llegaran a tener el éxito del que hoy disfrutan. Ahora es apenas un poco más comprensible. No porque sean malos, sino porque es algo inédito a nivel masivo.

Casi puedo ver esas leñadoras agitarse en grandes estadios por todo el mundo.

Daniel Flores

# SAN FRANCISCO

# BEAT



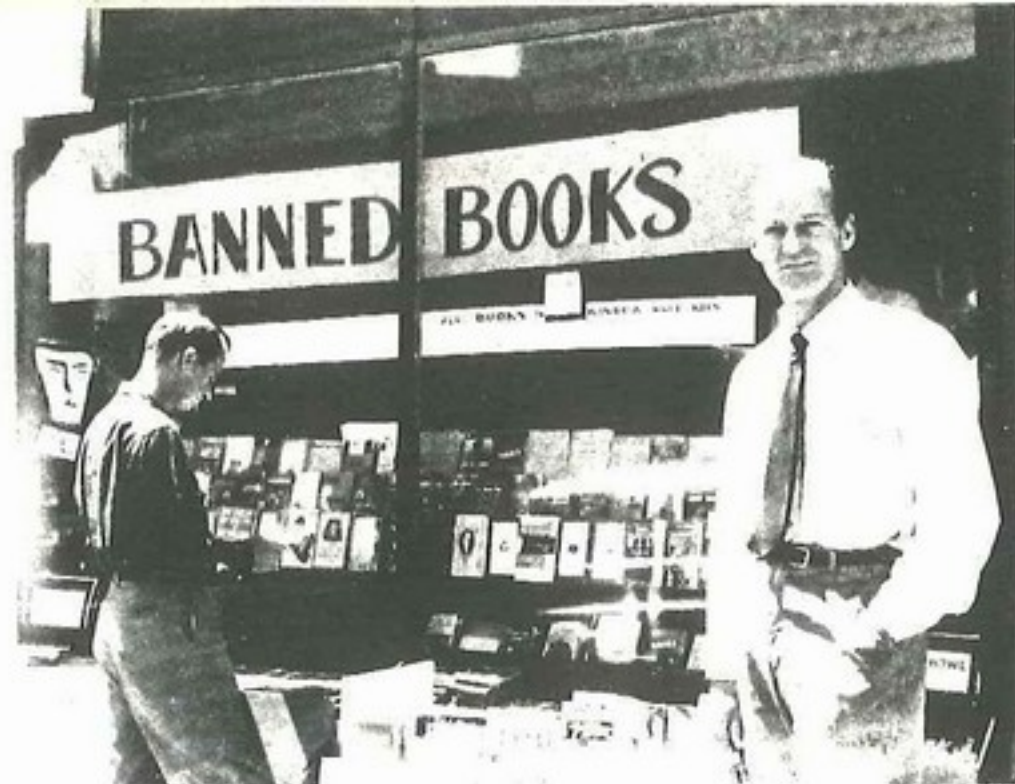
*Parados de izquierda a derecha, William Burroughs, Allen Ginsberg, Alan Ansen, Gregory Corso, Ian Sumnerville; sentados, Peter Orlovsky, Paul Bowles en el jardín de Villa Mouneria donde Burroughs vivía en Tangiers, 1957.*

En el principio era la ruta  
Joseph Bédier

**1** *Y la ruta estaba jalonada de santuarios. San Francisco era el santuario Oeste, pero los beats todavía no habían llegado.*

Los beats incorporan una nueva geografía a la escena americana. Así, realizarán el más amplio intento, al menos desde Whitman, de abarcar la enorme realidad política y geográfica. En los años diez y veinte, el intelectual y el escritor americanos (Pound, Scott Fitzgerald, Hemingway, Eliot) quieren huir de las praderas del Midwest y establecerse en el Este y en Europa; los modernos, se ha dicho siempre, son cosmopolitas. El área inicial de los beats es bien distinta. Ciertas zonas de Nueva York: la Universidad de Columbia, un Greenwich Village que no contribuye aún como fondo pintoresco a la industria del cine, y Times Square. "La Ciudad es de la Noche, quizás de la Muerte, pero ciertamente de la Noche..." El autor es James Thomson (1834-1882) y el poema es *The City of Dreadful Night*. El insomnio, la bebida y la composición de panfletos librepensadores para el *National Reformer* habían ocupado la vida de Thomson. Los versos fueron elegidos como epígrafe y título por John Rechy para *City of Night*, una novela sobre Times Square cuyo protagonista es *hustler* -de la misma manera que *Naked Lunch* podría definirse como una novela sobre Times Square cuyos protagonistas son *queers, junkies y dealers*-. Lou, un personaje de *The Beautiful Room is Empty*, la lee mientras va apareciendo, seriada, en revistas y en los cincuentas; de la novela aprecia que carezca de optimismo americano, que sus páginas estén dedicadas a "sexy fairies", y una dificultad especial en la lectura.

La elección de título y epígrafe muestra, sin embargo, otra estrategia de los *beats*, quienes fueron la primera generación literaria americana de entusiastas *drop-outs* de las universidades. La enseñanza académica en los cincuentas se caracteriza por la



Lawrence Ferlinghetti, *City Lights Bookstore*, San Francisco, 1957

administración de dosis homeopáticas de literatura inglesa. La población universitaria ha crecido; nada mejor que el análisis de poemas breves, concentrados, metafísicos, ricos en paradojas: el profesor reparte uno para cada alumno, hay tiempo para que todos hablen, todos pueden ser humillados por no saber establecer el número suficiente de matices y distinciones. La respuesta de Rechy es la cita fuera del contexto esperable, y el descubrimiento de los otros victorianos. En 1993, Rechy ha seguido ya el camino de toda carne, y enseña "escritura creativa" en una universidad (Permanent Staff) •

## 2

-Sos un judío de mierda-levantan la voz.

*¿Además sos puto vos?*

-Cierto: es una de mis limitaciones.

**David Viñas, Prontuario**

Nuestras imposibilidades. El *drop-out* no olvida; establece una relación de uso con lo que aprendió. Para Allen Ginsberg, la poesía seguirá siendo oficio, problemas de la métrica, de la sintaxis del verso, de la elección y la colocación de las palabras en la frase.

En 1954, persiguiendo a Neal Cassady, Ginsberg llega a San Francisco. Lleva una carta de presentación de William Carlos Williams para Kenneth Rexroth. ¿Qué decía la carta? Es una de las evidencias que faltan; probablemente figure en alguna edición de lujo. Todo invita a pensar que a Ginsberg le complacía el carácter simbólico de la empresa. El llevaba la carta del gran poeta no-académico del Este a su par del Oeste; y lo hacía persiguiendo al Corazón de América, el muchacho de Denver.

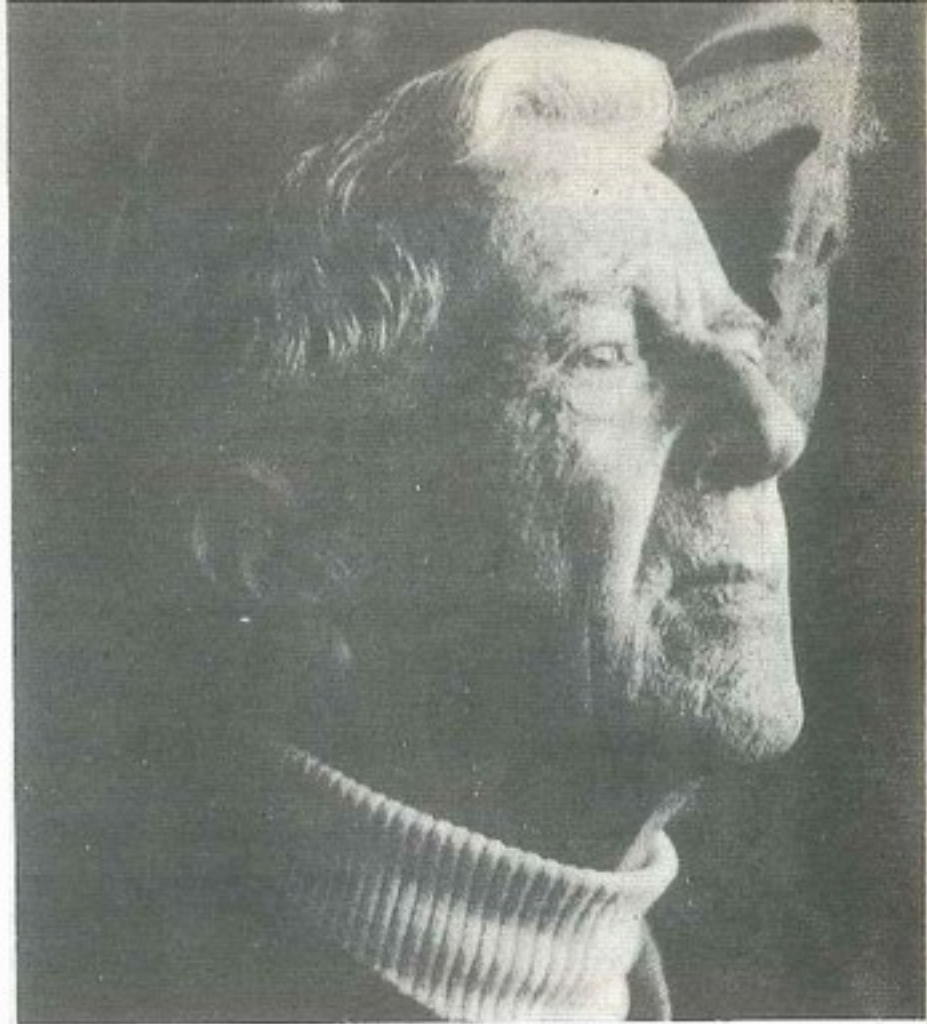
Por supuesto, cuando Ginsberg llegó, San Francisco no estaba despoblada. Dos grupos pueden señalarse. En primer lugar, el de Robin Blaser, Robert Duncan y Jack Spicer (de cuyo intraducible *A Book of Music* hay una excelente versión castellana de Ernesto Montequín). Pero por sobre todo, San Francisco era un centro anarquista y libertario, que había publicado en los cuarenta revistas como *Circle*, *Ark*, *Living Marxism* y había nucleado, durante la guerra, la actividad de los campos de concentración cercanos (japoneses, objetores de conciencia). Tocqueville había definido a América como una nación de abogados; como tales, había encontrado un talento para la colección de injusticias.

El centro de la actividad en San Francisco para los nuevos movimientos literarios era una librería fundada en 1953. Lawrence Ferlinghetti había nacido en Nueva York en 1919, pero llegó a San Francisco después de pasar por París; había completado una tesis en la Sorbona sobre la ciudad como símbolo en la poesía moderna. Continúa la tradición metropolitana y funda, con Peter Martin, *City Lights*, la primera librería de *paperbacks* en América. No demasiados años antes, Sartre había fundado *Les Temps Modernes* en la ciudad de donde venía Ferlinghetti. Ambos debían el nombre a Chaplin, aunque las diferencias de énfasis sean notorias. Para Ferlinghetti, importaban el antiautoritarismo y el individualismo chaplinescos. *City Lights* se convirtió en librería-editorial y ha publicado ya más de cien libros (ninguno financiado por el National Endowment for the Arts; sus editores lo prefieren así) •

**Alfredo Grieco y Bavio**

"...pues un alma no es un alma a menos que tenga un oscuro rincón donde yacen los gusanos de la ruina."

P. Bowles



## Otra clase de silencio

# Paul Bowles

**1** La infancia literaria de Paul Bowles comienza con Poe y deriva en la adolescencia hacia un entusiasmo acríptico por los surrealistas franceses agrupados en torno a la revista *transition*. De uno, conservó las formas del horror antisocial -**The Delicate Prey** (1950) tiene un acápito donde Poe está presente- que incidirían en la constitución de sus personajes y sus historias; de los otros, la escritura automática o la escritura inconsciente que tendría un emplazamiento en su narrativa con el descubrimiento y la experimentación con distintos preparados de marihuana -**A Hundred Camels in the Courtyard** (1962) tiene como protagonista al *kif*.

Después de algunos intentos con la pintura, Bowles (Nueva York, 1910) viaja al sur de los Estados Unidos para estudiar en la Universidad de Virginia -donde Poe había estudiado- y, pocos años más tarde, decide "fugarse" a Francia -*transition* había publicado algunos poemas suyos- que entonces constituía su Meca, desplazada, luego, hacia Marruecos. En París, la crítica de Gertrude Stein y la admiración del joven Bowles hacia ella terminan con su actividad poética: los años '30s son el despliegue musical de Bowles, como compositor para -mayormente- obras de teatro, bajo el patrocinio de Aaron Copland y, luego, Virgil Thompson (como reconocimiento, musicaliza cuentos de Stein y como una derivación hace lo mismo con sus propios poemas surrealistas; volvería a escribir poesía durante la agonía y muerte de Jane Bowles).

La huida hacia la Meca parisina tiene que ver con un rechazo profundo de los valores sustentados por la familia burguesa que percibía en la infancia como una falsa armonía, una armonía tensionada (v. Sawyer-Lauçanno, P.B., **An Invisible Spectator**). Progresivamente, a fines de los '40s, Bowles hace de Marruecos su lugar de estadía y retoma sus actividades literarias: Tánger y su narrativa son una unidad indisoluble. Ese rechazo de los valores burgueses va complejizando, allí,

una repulsa hacia la racionalidad pragmática de los americanos y hacia la civilización y el progreso, entendidos en términos de destrucción de las culturas orientales. De ahí, las acusaciones recibidas de "neocolonialista", el trabajo de recolección y conservación de la música norteafricana, las traducciones del árabe de Mrabet, Choukri y Layachi, y ese intento de reescritura fragmentada de la historia musulmana que es **Points in Time** (1982).

**2** Un relato recogido en ese libro (que reescribe un **Tesoro de virtudes compilado por un religioso portugués. Sigue el Martirio de Fr. Andrés de espoletto en Fez**, según una traducción española del latín, de 1543) contiene la parábola de las novelas de Bowles: Fray Andrea de Espoletto, dice el narrador, se aviene a fundar una pequeña misión franciscana en Fez, invitado por un musulmán conocedor de la doctrina cristiana. Después de noches de vagar por las calles y ser rechazado por miradas hostiles, un rabino musulmán lo invita a su casa. Fray Andrea, avezado en el arte de la polémica, dedica entonces su tiempo en estudiar el Talmud. Varias noches sucedieron en discusiones casi monológicas; varias veces, otros rabinos invitados se levantaban de la mesa sintiéndose humillados y avergonzados. Fray Andrea, irrespetuoso frente a la doctrina musulmana, fue denunciado como hechicero extranjero, encarcelado y torturado, finalmente ajusticiado.

El relato narra, precisamente, un viaje: el de un occidental en tierras y culturas extranjeras. En todas las novelas de Bowles los protagonistas son viajeros, nómades. El viaje, en la concepción de Bowles, es por definición antisocial: los viajeros no producen ni consumen lo que los turistas

convencionales; tampoco regresan. La muerte de Fray Andrea viene a ratificar, fatalmente, el no retorno que implica el viaje. El aforismo kafkiano que Bowles suele citar ("A partir de cierto punto ya no existe posibilidad alguna de retorno. Ese es el punto que es preciso alcanzar") es, en sus novelas, una relación de empatía y una relación abismal entre geografía y conciencia; un todo indiscernible entre la desintegración de la conciencia de los individuos y la lejanía de la civilización; un vínculo impasible entre las formas de la alienación y los extensos desiertos, entre los modos de la locura y el crimen y la blancura ennegrecedora de las calles laberínticas de las ciudades marroquíes.

3

Una pasión por lo imprevisible y por la experimentación de las zonas desconocidas de la conciencia parece guiar a los personajes de Bowles. Como Bowles mismo, ellos abandonan Estados Unidos para derivar hacia los páramos de la conciencia y hacia las tierras baldías de otras culturas. El desierto del Sahara o las selvas tropicales centroamericanas son los espacios abiertos de una inmensa exploración subjetiva. En ella, la marihuana, a través de sus distintos preparados, otorga un modo de conocimiento del yo despojado de cualquier fin pragmático.

Como los beats\*, también viajeros y también aficionados a las drogas -se ha dicho que Bowles fue una suerte de padre generacional; de hecho, los atrajo a Tánger hacia los '50s; según Sawyer-Lauçanno, los personajes de *Up Above the World* (1966) siguen el modelo beatnik-, Bowles hizo del *kif* un uso personalísimo y quiso utilizarlo como ensamble de los personajes y las historias de *One Hundred Camels...*; el *majoun* es un alimento de importancia dramática en la historia de Nelson Dyar en *Let it Come Down* (1955), donde hay una parábola sobre la amplitud de la percepción que provoca el hachís y donde están narrados los más hermosos sueños producidos por la droga.

En esos sueños, la escritura neutra y precisa se despliega hacia la poesía; tiene un desajuste en el armado inflexible del narrador: una paradójica desavenencia entre la pérdida de los significados del mundo y la cualidad inasible de los objetos, en esos sueños, y el relato de esos extravíos, implacable y tendiente a la objetividad. Porque el narrador de Bowles, siempre imperturbable y siempre omnisciente -salvo la leve primera persona de los relatos de viajes (*Their Heads Are*



Los Bowles con Oliver Smith, vistos por Irving Penn en Mayo de 1947.

*Green and Their Hands Are Blue*, 1963)- nunca vacila frente a esas formas del destino que sobrellevan sus viajeros. A pesar de su irreflexiva y juvenil adhesión al stalinismo, Bowles abordó y desplazó la política en *The Spider's House* (1955): la historia de la entonces inminente guerra de liberación marroquí de la ocupación francesa. El narrador mantiene, allí, una distancia -a través de los puntos de vista americano y marroquí- respecto de los franceses y de los miembros del Istiqlal como una crítica que los iguala en intenciones: el triunfo de cualquier bando implicaría, irreversiblemente, la destrucción de los antiguos modos de vida medievales. En esa novela, la escritura conviene a la conservación; está lejos de la desconfianza en las palabras impresas de un Genet involucrado, en el relato de los sucesos trágicos de Sabra y Chatila (*Un captif amoureux*, ed. póstuma 1986).

\* Escvpiendo Milagros números 3 y 4

Traducciones españolas

*El cielo protector* (trad. A. Bernardez)

Ed. Alfaguara

*Déjala que caiga* (trad. G. Lorenzo) Ed. Alfaguara

*La casa de la araña* (trad. Garoz, Viamonte) Ed. Debate

*La tierra caliente* (trad. Rey Rosa) Ed. Alfaguara

*Muy lejos de casa* (trad. Rey Rosa) Ed. Seix Barral

*Un episodio distante* (trad. G. Lorenzo) Ed. Alfaguara

*El tiempo de la amistad* (trad. H. Silva) Ed. Alfaguara

*Misa de gallo* (trad. G. Lorenzo) Ed. Alfaguara

*Cabezas verdes, manos azules* (trad. G. Lorenzo) Ed. Alfaguara

*Memorias de un nómada* (trad. A. Perez) Ed. Grijalbo

*Momentos en el tiempo* (trad. L. Díaz) Ed. Mondadori

Emilio Bernini



ARTE - CINE - LITERATURA INFANTIL - PSICOLOGIA - TEATRO

LIBROS - CAFE

C. D.

VIDEOS - REGALOS

ESTAMOS TODOS LOS DIAS HASTA LA MEDIA NOCHE.

Av. Corrientes 1551 - Tel: 46-7501



# LA PEOR OPINION ES EL SILENCIO.

No somos apenas espectadores.

Aún cuando algunos se empeñan en hacernoslo creer.

No somos sólo oyentes, televidentes, usuarios o  
consumidores finales.

Tenemos derecho a informarnos y a informar.

A opinar y no ser molestado por ningún factor de poder.

Sabemos que la información es un instrumento en la lucha  
por el control del futuro. Por el control del poder.

Entonces, al igual que millones de hombres y mujeres no  
permitamos que unos pocos decidan nuestro futuro.

Tenemos poder, impidamos que nos reduzcan al papel de  
simples espectadores.

No dejemos que nos roben las palabras.

**La Peor Opinión es el Silencio.**

**Lidia Fagale**  
Secretaria de  
Asuntos Profesionales

**Héctor Sosa**  
Secretario  
de Prensa

**Juan Carlos Camaño**  
Secretario General  
de la UTPBA

# utpba

**Unión de Trabajadores de Prensa de Buenos Aires**  
Entidad que nuclea a los periodistas de Capital Federal y el Gran Buenos Aires

Para

Juan, Gustavo, Verónica, Carla, María, Ignacio,  
Mariano, Pablo, Eduardo, Fabiana, Matías,  
Leandro, Augusto, Evelyn, Delfina, Leonora,  
Karina, Diego, Rodrigo, Ezequiel, Omar, Isabel,  
Virginia, ...

los compacts difíciles no existen.

Ellos, claro, los compran en...

**ROCK'N FREUD**

**Nueva sucursal Paseo del sol Arenales 3359**  
Detrás del Alto Palermo Shopping

**Los Galgos Callao 1290 local 4 41 7057**