

ESCULPIENDO MILAGROS

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

Nº 15

www.eemm.com.ar e-mail: eemm@klett.filo.uba.ar

KRAFTWERK

LA MUSICA ELECTRONICA EN EL HORIZONTE DEL 2000



• Lee Ranaldo • Tecno Alemán y Japonés • Raves



FENIX
Compact Discs

Donde los discos suenan mejor

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

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

EDITORIAL

+

Regresamos con un número cuya idea central es la música electrónica. O tal vez deberíamos decir: *músicas electrónicas*. El siglo XX nos expuso a una inabarcable variedad de expresiones sonoras en las que interviene de modo definitivo la tecnología aplicada a la música.

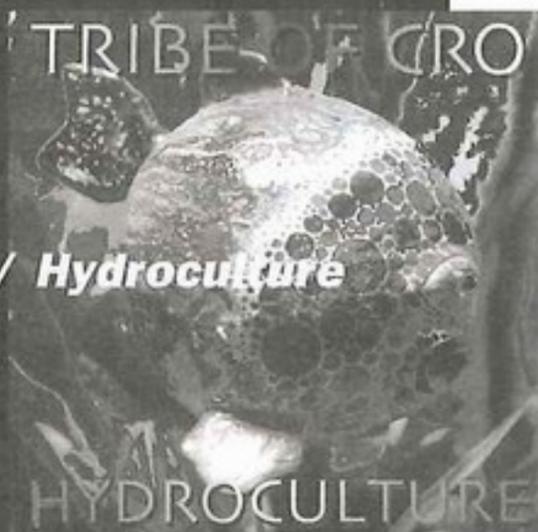
No puede hablarse de modo unívoco sobre música electrónica. En las páginas que siguen intentaremos demostrarlo. Dicha idea alude a mundos muy diferentes, muchas veces opuestos. Quien proviene del ámbito académico suele identificar el término con un sofisticado laboratorio. En cambio, la pista de baile y el terreno de la cultura pop admiten hoy los recursos electrónicos con una naturalidad que nadie hubiese imaginado hace treinta años. Algún memorioso recordará cuando artificialmente se hablaba de una corriente electrónica en la década del '70. Casos tan dispares como Tangerine Dream, Klaus Schulze o el mismísimo Vangelis se amontonaban en las bateas de las disquerías. Más tarde se instituyó el nombre de *synth-rock* para esta clase de búsquedas, que compartían un apego manierista a las naves de teclados. Desde California a Gran Bretaña estos esquemas se diluyen luego hasta el terreno new age de nuestros días.

En otro orden de cosas, el pop-kitsch de tecladistas virtuosos como Walter Carlos o Gershon Kingsley se adueñaba de los primeros moogs a fines de los '60. Y derivó -con igual actitud exhibicionista- en los arreglos de Stravinsky por el japonés Tomita durante la década siguiente. Los '70 también se expresaron a través del rock cósmico alemán. Los años 80 traerían al tecno-pop de ambos lados del Atlántico. Estas dos últimas opciones quebraron las expectativas musicales de sus épocas. Por su parte, la composición formal descubría nuevos mundos a través de las computadoras. Los terrenos eran dis-

pares, los instrumentos y las técnicas transitaban desde formas altamente especulativas hasta los lenguajes más populares. La invención de un instrumento como el órgano Wurlitzer se convertiría en un clásico de la cultura norteamericana. Los viejos cines cobijaron su sonido, que terminaría por extenderse a los estadios de la NBA. La aplicación de las máquinas en los '90 derivó en experiencias como el jungle, el drum & bass, el illbient o el neurofunk. Otras búsquedas, más extremas, encontraban en el noise multitud de manifiestos terroristas, mientras caprichosas teorías forzaban una idea de la experimentación de los sonidos que se reducía a la mera cualidad vivencial en el mundo de las discotecas.

Intentaremos abrir el juego en distintos frentes. Algunas cuestiones, en apariencia incongruentes, vinculan historias y personajes distantes en el tiempo y el espacio. Nuestros lectores encontrarán algunas corrientes actuales del tecno junto a un ensayo sobre la relación entre sonido electrónico, imagen y cultura pop. Echamos también un vistazo a buena parte de la composición electroacústica y sus derivaciones. Incluimos un top 40 de grabaciones imprescindibles bajo un argumento que algunos considerarán espúreo: su relevancia como disparadoras o promotoras de lenguajes y géneros musicales. La idea responde a nuestra propia historia como revista. Consideramos que los géneros no son un valor en sí mismo y no aseguran *per se* la consistencia de una obra. Esto quizás explique porque para *Esculpiendo Milagros* pueden ser relevantes por igual músicas tan inconexas como las de Kraftwerk, Richard Maxfield, Pierre Henry, Silver Apples o Ryoji Ikeda. La encarnación de nuestro lema: *música en todas las direcciones*.

Daniel Varela



Tribe of Cro / *Hydroculture*

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

"Suenan como un episodio de Scully y Mulder"

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

No todas las ofertas son como ésta

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

visitáanos: www.eemm.com.ar

SUSCRIBITE A ESCULPIENDO MILAGROS

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

Por 4 números \$ 20

Incluye tarifa correo

Con tu suscripción te regalamos un CD de los rosarinos Sumergido

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

Nombre y apellido _____

Calle _____

Número _____

Ciudad _____

País _____

Teléfono _____

C.P. _____

FORMA DE PAGO

- Cheque** (A nombre de Norberto Fabián Cambiasso) Número: _____ Banco _____
- Depósito** (en caja de ahorro Nro 549007/1 Banco Mercantil), Número _____
- Giro Postal** (A nombre de Norberto Fabián Cambiasso, DNI 17.749.545) Número _____
- Efectivo**

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

SUMARIO

• Hacén

Esculpiendo Milagros

Marcelo Aguirre

• Pablo Azcoaga

• Norberto Cambiasso

• Daniel Varela

• Escriben en éste

número • Juan José Calarco

• Jorge Luis Fernández • Daniel Flores

• Leandro Fontao

• Alfredo Grieco y Bavio •

Alejandro Güerri •

Jorge Haro • Gato Leirás

• Alfredo Rosso • Pablo Strozza •

• Arte y Diagramación •

• Pump Estudio de Diseño

• Diseño de Página Web •

• José Luis Meirás

Prensa y Difusión •

Marina Slaimen

• Impresión • Graffit Callao 569

3er. piso 373.2876/77

• Distribución

• Motorsico

Luis Sáenz Peña 1776 PB A Cap. Fed.

T 304- 4701

• Redacción

• Perón 4227 13 F (1199)

• Tel 865.1602

Material para Zona Autónoma:

• Te: 772 0582 Fax: 953-2687 •

eemm@klett.filo.uba.ar

• Correspondencia

• Casilla de correo 2023 (1000)

Correo Central Bs.As., Argentina

STAFF

Electrónica & Pop/ Encléndete y me Encontrarás/ N. Cambiasso/ pág. 6
40 Discos Fundamentales de la Música Electrónica/ N. Cambiasso, M. Aguirre, D. Varela / pág. 14
Música Electroacústica/ Los Medios no Justifican el Fin/ D. Varela / pág. 20
La Nueva Marcha del Techno/ J.L. Fernández, A. Rosso, A.G.y B. / pág. 12
Tecno Argentino de los '90/ J. Haro/ Pág. 24

Noise Rock/ M. Aguirre/ pág. 30
Lee Rinaldo: Intensidad Sonora y Concepto/ D. Varela/ pág. 32

• 3 Editorial

• 40 Discos

• 34 El Universo Paralelo

• 38 En Vivo

• 36 Publicaciones

• 28 Zona Autónoma



Kraftwerk

ENCIENDETE

Y ME

Electrónica & Pop

ENCONTRARAS

Un recorrido por algunos momentos puntuales de una relación difícil que ya lleva cinco décadas. Una manera de situar a Kraftwerk, visitantes recientes, en un contexto histórico y social más amplio. He ahí las excusas para ejercitar el vapuleado derecho de la crítica: la duda escéptica ante las encrucijadas del presente.

Hay una imagen de la electrónica que me encanta. Está en *Campo de Concentración*, una novela del escritor americano Thomas Disch aparecida en 1972. Uno de los personajes pregunta el propósito de todas esas invenciones. Se limitan a responderle con un nuevo interrogante: "¿Es el anacronismo de la electrónica lo que a usted la confunde?" Esas invenciones representan un ceremonial con pretensiones religiosas, aún más, místicas. La excusa del escenario que montan los prisioneros en un campo para intelectuales es vieja como la literatura misma: la búsqueda de la juventud eterna. Las verdaderas razones del experimento se adivinarán sólo al final del libro. Ciencia y alquimia se confunden en una trama donde la electrónica aparece reducida a su pura cualidad ornamental, a un mero medio para fines que escapan a la comprensión de los hombres. La electrónica como anacronismo. Justamente aquello que nadie se hubiese atrevido a sospechar por entonces. Pocos años antes se hallaban en pleno apogeo las investigaciones del Laboratorio de la Radio de Colonia; Walter Carlos, con sus transcripciones de Bach, hacía del sintetizador un objeto de adoración masiva; la psicodelia comenzaba a explorar sus posibilidades y el kraut rock se encargaría de

llevarlo a dimensiones desconocidas.

Imágenes de un futuro que Kraftwerk supo encarnar mejor que nadie. La aceleración intempestiva del tiempo, el presente disparándose a utopías que reconciliaban al hombre con la máquina. Un optimismo tecnológico en la música que guardaba relaciones hartas confusas con la crítica hippie y contracultural a la tecnocracia. Hoy, cuando ya pasó Kraftwerk por tierras argentinas, ¿qué queda de todo aquello?

La guerra de las galaxias +

Hay otra imagen. Es de *El Terror de las Chicas*, un viejo film con Jerry Lewis como protagonista. Cuando entra a uno de los cuartos del internado de señoritas donde trabaja, una suerte de laboratorio, se acerca a un extraño aparato y se escuchan unos sonidos ondulantes. Otro personaje le grita: "¡No toque eso, son mis theremins!". Otro contraste anacrónico en el contexto de la trama, pero no tanto en el marco social más amplio de la década del '60.

Fue Hollywood el primero en impulsar un matrimonio entre la electrónica y la cultura popular que dura hasta nuestros días. Quien garantizó un espacio de exposición masiva a visiones futuristas y sonidos inéditos que muchos aprendieron a escuchar como si hubiesen estado allí desde siempre. Lo que la música culta festejaba como el *summum* del desarrollo racional de las técnicas y la nueva función operativa del compositor, el cine lo exteriorizó con la despreocupación y la naturalidad de una película clase B.

Por eso *Forbidden Planet*, ciencia ficción de segunda línea, con la excusa de reelaborar *La Tempestad* de Shakespeare, resumía en 1956 los temores y las esperanzas de un mundo sumergido

en los horrores vacuos de la guerra fría. Los efectos electrónicos de Louis & Bebe Barron harían época. Y algunos sostienen (no he podido confirmarlo) que eran Remmi Gassman y Oskar Sala, dos discípulos del compositor Paul Hindemith, los alienígenas encargados de la partitura del film, ejecutores de otro candidato (junto al theremin) al *Museo de las Invenciones Bizarrias*: el trautionium.

Forbidden Planet hablaba de cosas que el rock cósmico berlinés de los '70 se encargaría de traducir. Los espacios abiertos, la extensión de las fronteras planetarias. Adscribía a la tesis de que los desiertos del planeta en cuestión eran remanentes de regiones oceánicas. Con un exceso de agudeza de mi parte, sospecho una metáfora a contramano del optimismo característico de la era de la afluencia.

Piensen en *The Trip* (1967), de Roger Corman, la historia de un viaje de ácido lisérgico. Otra película clase B, otra partitura con aditamentos electrónicos (esta vez, a cargo de An American Band). Sus absurdas imágenes medievales en nada desmerecían a las de *Forbidden Planet*, de un barroquismo exagerado. La expansión de la conciencia mediante las drogas relacionada con una nueva identidad planetaria. Era esa la ecuación que perseguían bandas como Tangerine Dream o Ash Ra Tempel. Los alemanes reemplazaban el paraíso perdido que tanto había añorado la contracultura americana por el paraíso futuro, de connotaciones galácticas, que esperaba arropado tras el aparataje tecnológico. La técnica pasaba de ser el enemigo a convertirse en aliado del hippismo posterior al '68. Pero la tierra prometida seguía siendo trascendente, más allá de la historia de los hombres. Ni siquiera en su estadio más avanzado, el de la *Kosmische Musik* de comienzos del '70, pudo la psicodelia desprenderse de este lastre idealista. Pero lo que convence poco en términos sociales, resultaría fascinante en el restringido marco de los sonidos. *Electronic Meditation*, primer álbum de Tangerine, ejecuta una alquimia milagrosa: obtiene un efecto electrónico mediante el uso de instrumentación acústica y eléctrica. Con ese gesto soberano, aíslan la relación entre medios y fines. Sé sólo de otro disco que haya llevado a cabo una alteración semejante: *Death May Be Your Santa Claus*, de Second Hand, un olvidado grupo de la progresiva británica. No es en absoluto casual que los dos aparecieran en 1970. Cuando demostraban la independencia entre el recurso tecnológico y el efecto global, le estaban enseñando a nuestros tecnócratas '90 una lección que no supieron aprender. Que McLuhan estaba equivocado y que el medio no es de ninguna manera el mensaje.

Metrópolis o M, el vampiro de Düsseldorf

En Alemania, a comienzos de los '70, hubo otra presunción del futuro, influyente en sus pautas generales, insidiosa en sus consecuencias puntuales. Provenía de Düsseldorf, de la cuenca industrializada del Ruhr, y se encarnó en Kraftwerk y un puñado de sus desprendimientos como Neu! y La Düsseldorf. Se trataba de reconstruir en sonidos los ritmos de la ciudad moderna, las autopistas y los trenes, las luces de neón y las ondas de radio, las computadoras y los microchips. Un programa que no era ajeno a las vanguardias del siglo, pero que Kraftwerk situaba en un tiempo y un espacio definidos: el aquí y ahora de la geografía urbana, la modernidad cultural y cosmopolita en su punto más alto. Allí, la tecnología operaba como aliada del hombre en un desarrollo progresivo cuyo alcance parecía ilimitado.

Este optimismo de la maquinaria se expandió por doquier, extendiéndose como un virus a un ejército de tecnócratas dis-

puestos a olvidar el pretérito imperfecto por un futuro definido que insisten en considerar al alcance de la mano. Pero el porvenir es versátil y sabe como escamotearnos sus formas. No fue el incremento técnico de osciladores y sintetizadores lo que desveló a la posteridad sino más bien lo oscilante de un futuro que, bajo su ropaje sintético, se empeña en arrancarle a los hombres las oportunidades que tantas luchas históricas de generaciones anteriores habían sabido obtener.

Pero no era eso lo que Kraftwerk había querido decir. No era eso en absoluto. Ponerse a tono con el presente nada tenía que ver con el conformismo mecánico de la tecnología. La electrónica seguía siendo sólo un medio, el mejor disponible por entonces. Los fines eran distintos, excedían la cáscara superficial de los sonidos para abrazar la primera utopía de auténtica raíz humana, al menos en el terreno de la música. Su filosofía de la historia reivindicaba la evolución de la especie y sus ritmos no hacían otra cosa que pintar con rigor por dónde discurría el presente, su presente. De lo que los individuos decidan hacer con él, dependerá la suerte que corran. Esa era su utopía: recordarle a los hombres que son los encargados de forjar su propia historia, que los paraísos artificiales no existen y que los medios sólo son vinculantes si se sabe hacer buen uso de ellos. Incluso sus marcas de fábrica -la repetición y cierta economía de recursos despojada- hacían sentido en el contexto de una psicodelia que se había vuelto demasiado ostentosa, demasiado confortable en sus propias certezas. Las ampulósidades huecas del rock sinfónico inglés no fueron más que la consecuencia lógica de ese espejismo. El kraut rock de Kraftwerk, Neu!, Can, Faust, Cluster y otros menos conocidos obraría como un antídoto necesario.

Anochecer de un día agitado +

Gracias a la voracidad cultural de Hollywood, siempre dispuesta a reconvertir cualquier innovación en artículo de consumo masivo, muchos compositores pegaron el salto desde el inhóspito terreno de la música culta al más redituable de la gran fábrica de los sueños. El momento emblemático, los ruidos del trautionium de Oskar Sala para *Los Pájaros* ('61) de Hitchcock. Pero la lista abarca a Walter/ Wendy Carlos (*La Naranja Mecánica* y *Tron*) o Bernard Herrmann (*The Day the Earth Stood Still*, '51, de Robert Wise) por nombrar apenas los más estentóreos. Tampoco los artistas pop resistirían sus cantos de sirena: desde Harry Nilsson en *Skidoo* ('68) de Otto Preminger a Jack Nitzsche en *Performance* ('71) de Nicholas Roeg, con Mick Jagger como protagonista. Más tarde -y más olvidables- los propios Tangerine Dream o Graeme Raevell de SPK.

La ciencia ficción de los '50 se metamorfoseaba en la realidad de los '60 y la psicodelia tomaba buena nota de ello. Unos cuantos antecedentes ilustres, confundidos en esa caja de Pandora que hoy se simplifica con el mote de *Easy Listening*, no empañan el recuerdo de ciertos usos ornamentales y pioneros de la electrónica en el rock, como el theremin de los Beach Boys en "Good Vibrations".

Pero en cierto sentido, la música pop recorrería un camino opuesto al del cine. El sintetizador de Robert Moog sería el artífice y Los Beatles sus responsables más difundidos. "Revolution #9" instauraba las técnicas de la música concreta en el corazón mismo del desconcierto ideológico que sacudía los sueños del hippismo. La tragedia del *Festival de Altamont* y los asesinatos del clan Mason anunciaban dos tendencias cuya relación inversamente proporcional es mucho más frecuente de lo que los apologetas del avant-garde tienden a creer: un futu-

ro sombrío para los experimentos sociales y un camino despejado para las innovaciones técnicas.

Los soundtracks de Hollywood y el *Switched on Bach* ('68) de Walter Carlos insinuaron el interés del gran público por los ardides de la electrónica. Aun así, el terreno seguía siendo asunto de expertos, de compositores entrenados en un saber académico que operaban extraños artefactos. La psicodelia, en cambio, ayudada por un desarrollo técnico acelerado, democratizaba el conocimiento para uso y abuso de los teenagers. De ahí que la electrónica explotara en los '70 con la fuerza de un Big Bang y dominase el desenvolvimiento de la música progresiva. Si la memoria no me traiciona, los primeros solos de sintetizador datan de esa época: el "Lucky Man" de Emerson, Lake & Palmer y "Son of My Father", un cover de Giorgio Moroder que en las manos de los olvidados Chicory Tip se convertía en #1 de los rankings británicos hacia 1972. "Virginia Plain", de Roxy Music y del mismo año, anticipaba nuevos usos de esos mismos sintetizadores a través de su tecladista Brian Eno.

"Revolution #9" conciliaba el temprano -y poco conocido- interés de Paul McCartney por la música contemporánea con los experimentos que Lennon y Yoko Ono preanunciaban en *Two Virgins* ('68), su primer álbum conjunto. En el '64, debido a sus vínculos con el grupo Fluxus, Yoko era más conciente de las experiencias con la electrónica del compositor pionero Richard Maxfield que de los caprichos de Lennon. Pocos artistas pop tuvieron en los sixties conocimiento adecuado de las tendencias experimentales con los nuevos medios que se estaban gestando en los ghettos académicos. Pero dos que venían de la composición, Joseph Byrd y David Vorhaus, generaban por entonces síntesis convincentes entre la canción pop y las nuevas máquinas musicales. El resultado, los grupos United States of America y White Noise respectivamente. Junto a otro puñado de bandas -Silver Apples, Fifty Foot Hose, Tonto's Expanding Headband- serían los primeros en construir sus temas a partir de los recursos de la electrónica.

El fantasma de la libertad +

Un debate frecuente en la década del '70 cuestionaba la legitimidad de utilizar los sintetizadores como simple sustituto de los teclados. Hasta qué punto la parafernalia tecnológica de Keith Emerson o Rick Wakeman no hacía más que repetir gestos enraizados en la música clásica de Brahms o Mahler. El gigantismo del rock sinfónico traicionaba las mejores tradiciones del pop, las capacidades técnicas del sintetizador y la propia herencia clásica que pretendía imitar. Al menos, ésa era la lectura que la historia aceptaría como correcta a partir de la reacción punk. Por eso también, Brian Eno adquiriría en Inglaterra dimensiones míticas con el simple expediente de traducir las mejores intuiciones del kraut rock y dotarlas de una discutible teoría. Pero el continente europeo en los '70 era otra cosa. Un hervidero de visiones innovadoras donde dos radicalismos -el político y el sonoro- entablaban relaciones complejas y, muchas veces, contradictorias.

Con sus theremins, Plastic People of The Universe, grupo insignia de la disidencia antistalinista, representaba la claustrofobia que se había adueñado de Praga después del fracaso de su Primavera. Luego del *Otoño Caliente* del '69, con su escenario de agitaciones obreras y grupos de iz-

1 Yoko Ono y Richard Maxfield

2 Wendy Carlos

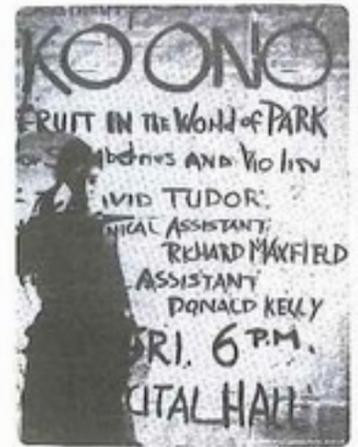
3 The United States of America

4 Alfred Hitchcock y

Oskar Sala

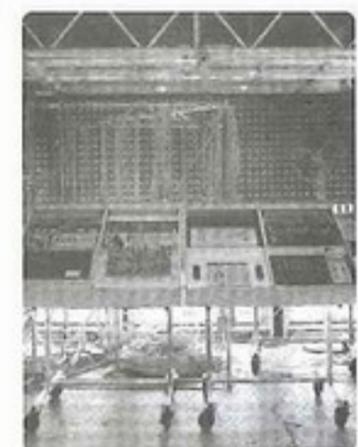
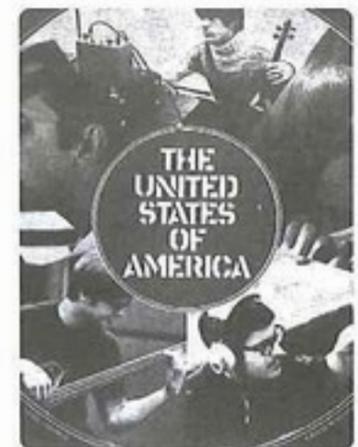
5 Kling Klang, estudio de

Kraftwerk



quierda, las principales ciudades italianas ofrecían una geografía presta a acoger los discursos encendidos y las búsquedas experimentales de bandas como Area o Banco del Mutuo Soccorso. Jazz, rock, ritmos abruptos y tribales, vanguardia, electrónica, marxismo y la impresionante voz de Demetrio Stratos dieron como resultado el indescriptible sonido de los primeros. Banco, por su parte, podía terminar un tema acústico con un solo de sintetizador ("Non Mi Rompete", del '73) o ejecutarlo con la fortaleza de 500 Keiths Emersons. Por la misma época, Franco Battiato establecía las líneas maestras de un estilo de componer canciones con ayuda de la tecnología que sería imitado por doquier.

En Francia, Richard Pinhas con su grupo Heldon y Gilbert Artman con Lard Free conjuraban heladas premoniciones de un futuro menos hipotético de lo que parecería por entonces. Un arsenal de equipamientos electrónicos y procesos analógicos al servicio del pesimismo filosófico posterior al '68. Mientras, Fille Qui Mousse manipulaba y transformaba sonidos, sacrificaba ruidos electrónicos en el altar de una música sin tiempo. Sand peregrinaba desde la Baja Sajonia hacia Berlín para crear su propio *Golem*, el disco más oscuro y despojado del que el mundo guarde memoria, características a las cuales no era ajeno el uso del VCS 3, un sintetizador de moda en los '70. Y Älgarnas Trädgård teñía de ensañaciones acústicas y electró-



nicas los gélidos vientos de su Suecia natal.

La profusión de obras maestras de la progresiva europea continental exploraba los nuevos medios hasta sus últimas consecuencias y desbordaba intransigencia. Un repertorio contrastante con el virtuosismo opaco y conformista del rock sinfónico anglosajón.

Allí, las transformaciones vendrían de la mano del jazz. Como en tantos otros aspectos, Sun Ra había llegado primero y componía piezas para solos de moog desde los '60. Paul Bley proponía un maridaje entre improvisación y electrónica que plasmó en sus duetos con Anette Peacock. Musica Elettronica Viva, Oliver Nelson, el sexteto de Herbie Hancock y hasta Weather Report integran la lista parcial e incompleta de los que no tuvieron prurito alguno a la hora de acudir a las nuevas tecnologías.

El resto es historia conocida. La vuelta a las raíces del punk, el furor de la música disco, el tecno pop en el cenit de los '80 y el acid house en su nadir, el redescubrimiento a ultranza de la electrónica en esta década. El lector me disculpará estas omisiones -producto de la escasez del espacio y la abundancia de mi fatiga- con la misma paciencia con que llegó hasta aquí. Pero falta aún el punto álgido: ¿Qué queda de todo esto cuando el milenio recorre sus últimos estertores?

Lo que el viento se llevó +

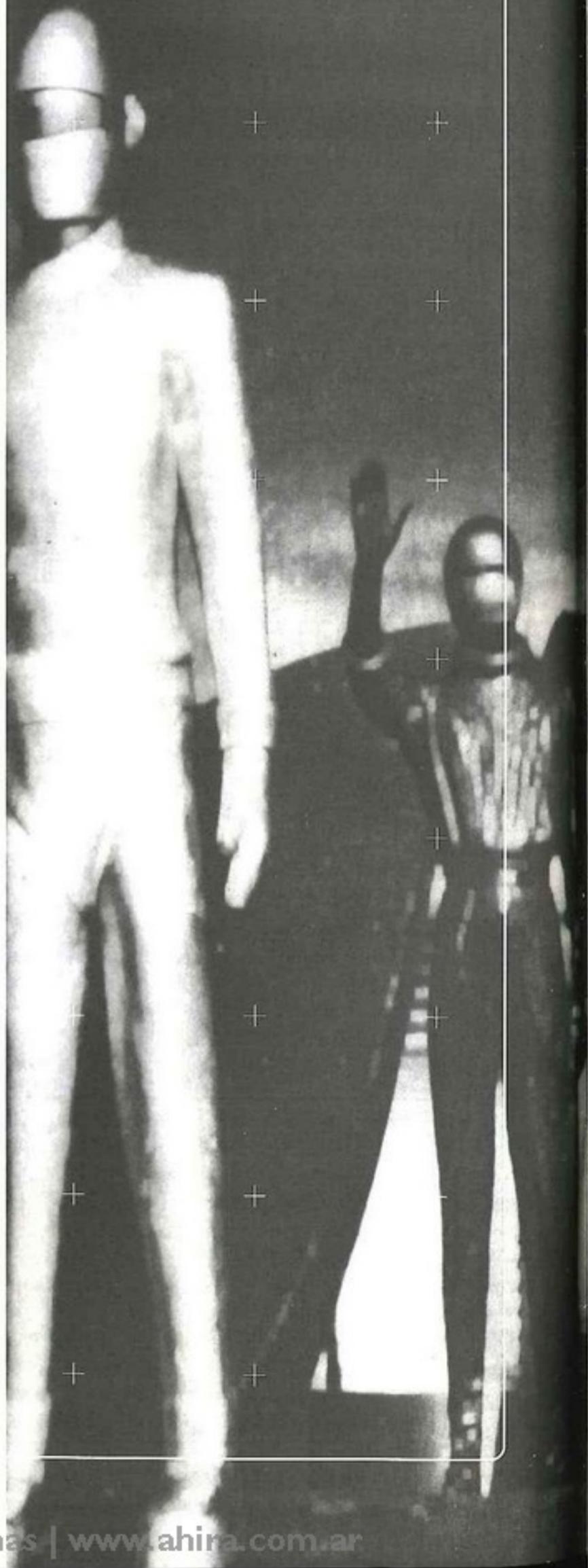
Los historiadores del futuro sabrán que los '90 nos legaron un grave error de perspectiva, cuyas consecuencias trascienden la mera disfunción óptica. El tecno actual y el post rock de ascendencia más electrónica confunden el plano con la ciudad, el modelo con su realidad concreta. Poco importa si el trastorno se expresa en los términos de un retorno a las fuentes analógicas del pasado o en los de una aceleración digitalizada por las autopistas del futuro. Es el presente el que se resiente.

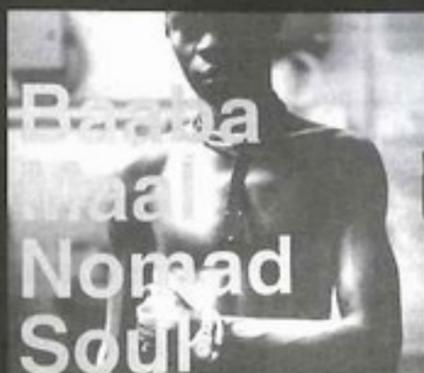
La repetición en las manos hábiles de Kraftwerk dotaba a su tiempo de sentido y congelaba los excesos puritanos de cierta contracultura, ofuscada en la búsqueda de un supuesto ideal comunitario. Ahora, bajo el expediente de un beat reiterado hasta el hartazgo, parece resignada a reproducir la mecánica rutinaria de una sociedad que no sabe como lidiar con los fantasmas del descontrolado desarrollo industrial que ella misma ha producido. Tampoco la permutación desbocada de los ritmos, como en el jungle, logra resolver una *paradoja de la continuidad* que podría plantearse más o menos así: *lo único que permanece estable es el cambio*. Cuando se extrema la repetición hasta abstraerla de los contextos históricos y sociales que le concedían su valor, queda tan sólo el esquematismo del procedimiento. Y lo que se reduce al mecanismo de un simple método es siempre reaccionario, en la música como en la vida.

Una superposición análoga entre medios y fines atestigua el rigorismo tecnocrático de la electrónica contemporánea. Las innovaciones técnicas no pueden garantizar méritos estéticos ni ideas distintivas. Poco aprendieron de Kraftwerk, que hoy disfruta de un anacronismo que parece constituir lo inquebrantable de su fuerza, menos aún de Tangerine Dream. Las expectativas de esa época son denegadas en el tecno de los '90, tan pródigo en los medios tecnológicos como escaso en sus mensajes culturales. Hay excepciones, claro. Pero tengo la sensación de que el desconcierto ante la ausencia de coordenadas claras por donde discorra el progreso histórico sumerge a la electrónica moderna en una resignación que hace de lo escrupuloso de sus tecnicismos la miseria de nuestro aburrimiento.

Norberto Cambiasso

The Day the Earth Stood Still





Baaba Maal - Nomad Soul
El disco más reciente de este gran cantante y compositor senegalés, uno de los principales exponentes de la nueva música africana.



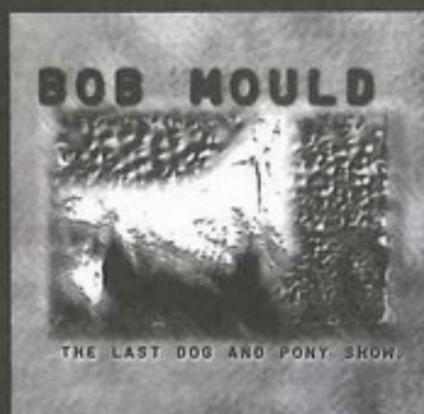
¡Cubanismo! - Reencarnación
Temas cubanos clásicos y nuevas composiciones de Jesus Alemañy, con un puñado de los mejores músicos de la isla en un gran álbum de música latina.



Banda de Sonido de El Ultimo Tango En Paris
La película que escandalizó al mundo en 1972 con el erotismo existencial de Marlon Brando y Maria Schneider y el romanticismo tanguero de la banda sonora, compuesta e interpretada por Gato Barbieri. Contiene media hora de bonus tracks.



Throwing Muses - In A Doghouse
Este CD es un sueño de coleccionistas, ya que reúne el primer álbum, *Throwing Muses* -nunca editado en CD en Estados Unidos- con un EP llamado *Chains Changed*, varios bonus tracks y la cinta *The Doghouse*, hasta ahora sólo disponible en cassette y fuera de catálogo desde hace años.



Bob Mould - The Last Dog And Pony Show
El alma mater de Hüsker Dü regresa con su cuarto álbum como solista, con su habitual sentido melódico y su explosivo estilo de guitarra.



Frank Zappa - Mystery Disc
Una colección de rarezas que abarca más de una década en la historia de una de las grandes figuras de la música en el siglo XX. 25 temas nunca antes disponibles en CD.



Ernest Ranglin - In Search Of The Lost Riddim
Ultimo álbum de uno de los grandes pioneros de la guitarra reggae, alguien que ha trabajado con los máximos productores del género, como Coxsoné Dodd, Lee Perry y Clancy Eccles.



Banda de Sonido de Six String Samurai
La música ideal para el film pos-apocalíptico de espadas, aventuras y rock'n'roll, con un héroe de la guitarra listo para ir a *Lost Vegas* a reclamar el trono que Elvis dejó vacante.

RYKO

Rykodisc
Con la música a otra parte...

1 993 fue clave para el tecno. Durante ese año, las raves europeas comenzaron a subvencionarse con sponsors, y en consecuencia, a perder el carácter político que las había aglutinado en 1991, tras la aparición de la Criminal Justice Act inglesa que perseguía raves ilegales (todas lo eran, o casi). La paradoja es que, si bien 1993 marcó la defunción de las raves en su concepción más espontánea, por otro lado se atomizó la escena en una serie de movimientos locales que permitieron su larga vida, hasta llegar al predominio del techno en el panorama actual de la música. Con los noventa aparecen el drum'n'bass en Inglaterra y el gabba en la Europa continental, dos estilos deudores de las corrientes migratorias. El house inglés dará un vuelco arty, continuando con la tradición del ambient minimalista ideado por Brian Eno en los setenta.

En Alemania, en cambio, el house buscará un retorno a la ortodoxia del techno de Detroit; principalmente a través de la recuperación del vinilo impulsada por el sello Basic Channel. (Aunque después de Kraftwerk, la palabra techno -por *technology*- se acuña cuando Juan Atkins, Derrick May y Kevin Saunderson se conocen en la *Belleville High School*, suburbios de Detroit. Básicamente, los distingue una apropiación artificial de la electrónica y el uso incondicional de vinilos como medio de producción y producto final de consumo).

Chain Reaction es un desmembramiento de Basic Channel, sello que editó las mejores producciones de Detroit de 1993 a esta parte. Sus dueños son Mark Ernestus y Moritz von Oswald, quien graba discos bajo el seudónimo Maurizio y definió desde entonces la plataforma sonora para todos aquellos que desearan fichar en su sello: una mezcla de dub con el minimalismo del techno primitivo. En el sello hermano Chain Reaction, esta fórmula alcanza las proporciones más extremas.

Dos cosas caracterizan a Chain Reaction. Primero, el envase que encierra al compacto como una lata de sardinas, lo cual es a la vez un lujo y un peligro para la seguridad del CD (el dúo Porter Ricks señala que la firme política del sello de no cambiar este diseño fue uno de los factores que los obligó a mudarse a Mille Plateaux). Ninguno de los CDs editados puede evadir esa im-

sición, que -al menos así se dice- refleja la timidez del director del sello, Mark Ernestus. El segundo aspecto es la densidad tímbrica, un efecto derivado por igual de la fascinación por los vinilos (Andy Mellweg, de Porter Ricks, es un profesional de la masterización) y de la mezcla en tiempo real tomada de los productores de dub jamaicano. Lejos de ser un dato menor, esto los diferencia de otros centros vanguardistas como Colonia, cuyos grupos (Mouse On Mars, Pluramon, etc) editan mayormente en computadora, y ensamblan lo melódico sobre patrones rítmicos, siendo casi una derivación del intelligent techno inglés (Autechre, Black Dog, Aphex Twin) con aristas de krautrock. En consecuencia, es notable la propensión de los discos de Chain Reaction a lograr algo experimental a partir de elementos del dance -como los furiosos sonidos acuáticos que Porter Ricks obtiene del *scratch*, o los beats que se enganchan y tropiezan en "Port Of Nuba", técnicamente, uno de los mejores tracks techno aparecidos en los últimos años-. Con la inclusión de un groove al que eventualmente se puede bailar -algo que principalmente ocurre en los discos de Maurizio-, el ritmo es más minimalista que sincopado, más *Autobahn* que *Man Machine*. Y en ese sentido puede decirse que la música, representativa del nuevo ritmo de la ciudad, está alejándose del techno tradicional.

En la percedera euforia que duró tras la caída del muro, antes de que la reunificación golpeará los bolsillos occidentales, el techno floreció. Durante sus visitas a Berlín en 1991 y 1992, el DJ de Detroit Eddie Fowlkes enseñó al alemán oriental emigrado Rene Löwe cómo construir un estudio. Un año más tarde, Löwe, rebautizado Vainqueur ("vencedor" en francés), grababa "Lyt", un himno de Basic Channel. Para él, como para Thorsten Profrock (quien edita como Various Artists), la fórmula consiste en obliterar el paso de hi-hats y cualquier caja de ritmos que haga referencia a la era acid. "Si olvidás ritmos de club y la típica música de DJ", opina Profrock, "podés dirigirte hacia cosas increíbles." En definitiva, intercambiando secuencias y beats propios del techno por feedback, delays y reverberaciones, aumenta la posibilidad de crear un espacio cinematográfico y sensorial, con elementos en permanente reposición. Este mecanismo de "desregulación" del techno se obtiene principalmente a través de la consola de efectos; y Porter Ricks, el dúo integrado por Thomas Köner y Andy Mellweg, lo encarna mejor que nadie -al extremo de que grupo y sello parecían sinónimos para la prensa-. Sus discos presentan un beat minimalista sintetizado por Köner y modelado por Mellweg mediante técnicas de filtro, arribando a un resultado que provoca una sensación "acuosa". A ésta impresión

LA NUEVA

DEL **matador** a **techno**

La última década ha sido testigo del crecimiento del *Club-pop* japonés, una amalgama que incorpora los sonidos *space age* de Esquivel, el costado histriónico de Can y paisajes electrónicos del tecno inglés de los '80, con ese envase siempre lindante en el *kitsch* propio de las películas de monstruos niponas. No es extraño que el Clubpop se haya gestado en un distrito de Tokyo llamado Shibuya, ya que es allí donde se halla tal vez la mayor concentración de disquerías por metro cuadrado del mundo. En unas pocas cuadras se pueden encontrar miles de álbumes exóticos de los '50, bandas de películas de los '60, rock alemán, música disco y todas las ediciones dance o alternativas que pueda imaginarse, importadas de todo el mundo por diligentes disqueros del Sol Naciente y puestas en las batallas a precios de oro. Shibuya es el habitat natural de la nueva camada de músicos que está revolucionando el pop japonés. He aquí algunos de sus protagonistas.

Pizzicato Five es tal vez el grupo nipón actual mejor conocido en Occidente y uno de los pioneros del pop japonés contemporáneo. Increíblemente prolíficos, Pizzicato Five tienen más de dos docenas de álbumes editados en algo más de una década.

Cornelius es otro de los artistas japoneses que han logrado trascender a Occidente, gracias a las ediciones que Matador distribuye en Estados Unidos y Europa. Destacado por el toque progresivo que ha llevado al pop japonés -evidente en su álbum *Fantasma*- Cornelius es el seudónimo artístico de Keigo Oyamada, músico y productor experimental y precoz, que a los 17 años ya había producido el álbum de Pizzicato Five *Bossa Nova 2001*.

Yoshinori Sunahara es un DJ que integra el trío techno Denki Groove y que recientemente se ha lanzado como solista con el álbum *Crossover*, un collage de house, space pop y arreglos orquestales.

Fantastic Plastic Machine es el "nom de plume" de un notable DJ y productor llamado Tomoyuki Yanaka que se ha vuelto más y más conocido en Europa gracias al CD debut, *The Fantastic Plastic Machine*, donde reminiscencias de Stereolab se cruzan con ritmos de samba brasileño y otras variantes de "lounge pop".

Midnight Bowlers es un proyecto surgido del sello de electrónica/ambient más excitante de Tokyo, Transonic. El cerebro detrás de los MB, Hibiki Tokiwa, no sólo es músico sino un maestro de la gráfica, responsable de las revolucionarias ideas de diseño que adornan las portadas de Transonic. MB maneja un estilo que bordea el trip-

alude el nombre del grupo: Porter Ricks era el nombre del técnico que utilizaba instalaciones sub-acuáticas para llamar al delfín Flipper, en la tira de los años setenta.

Más recientemente, Chain Reaction está tomando un nuevo, aunque sutil giro. El creciente interés de sus integrantes por la electroacústica atrajo la atención del dúo Monolake, estudiantes de música electrónica que en Hongkong combinan sonidos naturales con sintetizados, agregando a su vez la edición por computadora. Los loops de Porter Ricks también seguirán un camino más arty fuera del sello (acusado como "dogmático" por Mellweg), ya que el exilio en Mille Plateaux produjo una ecuación más flexible y menos bailable. Su último disco, *Porter Ricks*, carece del físico dub que hería los parlantes en sus primeros singles, y en cambio aparece una estilización similar a la del intelligent techno: un intento de hacer con la electrónica un género permeable a otros estilos. Mientras *Bio-kinetics*, compilación editada en 1996, cedía tiempo a los tracks para que la lenta evolución de loops fuera perceptible a los oídos ("la percepción del movimiento es cambio de perspectiva", dice Andy Mellweg), *Porter Ricks* es más inmediato. Aquí, a la alquimia de dub y techno se agrega un giro de variedad funk, y hasta hardcore. Pero si *Porter Ricks* suena estilizado (excluyendo las variaciones del single "Redundance"), *Consumed*, último trabajo del canadiense Richie Hawtin (Plastikman) editado por Mute, es una vuelta al minimalismo y uno de los discos techno más abstractos. La palabra de Chain Reaction ya se transmite por el mundo.

Jorge Luis Fernández



pop con extraños efectos y multitud de samples, como puede verse en su CD *Bowlers in Space*.

Kahimi Karie. Fotógrafa, modelo y cantante, Kahimi ha contado con el aporte de Yasuharu Konishi, de Pizzicato Five, como productor y compositor y su último álbum contiene colaboraciones con Cornelius, con el inglés Momus y tres temas escritos y producidos por el grupo alemán Stereo Total.

Collette es uno de los grupos más jóvenes de la escena pop japonesa. Proviene del club Metro, en Osaka y su música combina ritmos latinos con sonidos de computadora casera y un cierto toque punk que les da una frescura poco común.

Compilación de pop japonés recomendada: *Sushi 4004* (sello Bungalow, UK, 1998).

Alfredo Rosso

RAVES RIGUROSAMENTE VIGILADAS

A principios de septiembre, la policía israelí prestó su renuente autorización a una de las demandas más insistentes de la ciudadanía: una rave, por fin, en uno de los estados más jóvenes del planeta. Solo 3000 personas elegidas por sus buenos antecedentes, cercadas por uno de esos dispositivos de seguridad espectaculares y que siempre fallan, podrán danzar toda la noche en Tel Aviv. O, para ser precisos, seis horas bien cronometradas. Podemos imaginar que entre los 3 millares de ravers habrá infiltrados de la mafia rusa para vender drogas, e infiltrados de la Mossad para impedirlo. Mientras tanto, a pocos kilómetros de ahí (nunca son muchos kilómetros en Israel), en una batalla campal menos telegénica y californiana que la de los dealers contra los agentes secretos, los colonos se enfrentan sórdidamente contra los palestinos y procuran sus muertes cotidianas en Cisjordania, y los fundamentalistas explotan sus coches bombas.

En el mismo septiembre, en Francia, Laurent Garnier será el primero en utilizar la sala Olympia de París para una fiesta rave. Hasta la revista *Le Point*, uno de los baluartes de la derecha, está contenta. Después de todo, nada le disgusta más a Garnier -un aplicado y fervoroso practicante del tai chi- que la asociación entre techno y éxtasis. A esta droga, *Le Point* la define como "molécula sintética euforizante y estimulante que puede revelarse extremadamente peligrosa a causa de la aceleración cardíaca y de la hipotermia que provoca".

También Buenos Aires conoció esa puntualidad implacable para llegar temprano a las citas donde no fuimos invitados. Antes de que empezara el invierno de nuestro descontento, una serie de raves públicas fueron toleradas por las autoridades policiales y encendieron todo nuestro orgullo municipal. También en estas raves faltó la droga, y los flyers locales nos incitaban a la no drogadicción. Podría abundarse en el sentido de la falsificación sudamericana de la rave, en que nuestras versiones eran la copia espuria de un arquetipo platónico y británico, celosamente protegido en forestas vírgenes y en playas inhóspitas de los embates de la permisividad de John Major y de la militancia de Tony Blair. Pero en la misma isla la falsificación era inevitable, y el secreto que guardaban "under the greenwood tree" hechiceras spenserianas (no, no Diana) resucitadas de *The Fairie Queen* era por demás esquivo a quienes se les acercaban. Si en los semanarios británicos las *Elastic* denunciaban a Hanif Kureishi por las inexactitudes de detalle, de pathos y de percepción cometidas en su novela definitiva sobre la rave *The Black Album*, ¿qué podemos exigirle a nuestro Parque Sarmiento? Con las raves locales, los suples jóvenes alcanzaron muchas veces ese éxtasis que no otorga la droga. Celebraron a quienes, a pesar de los fríos nocturnos, incursionaron sin ropas en piscinas que suponían heladas. Cantaron himnos a la "buena" promiscuidad. La rave era la fiesta comunal perdida, la integración gozosa y epifánica de una comunidad sin necesidad de Malvinas ni de mundiales de fútbol para levantar las inhibiciones que nos separan de nuestros prójimos. Desgraciadamente, el mundo es real. Y un escepticismo asordado acaba por vencer a esas ilusiones de una libertad, igualdad y sobre todo fraternidad conseguidas por 12 pesos, o el precio de una entrada.

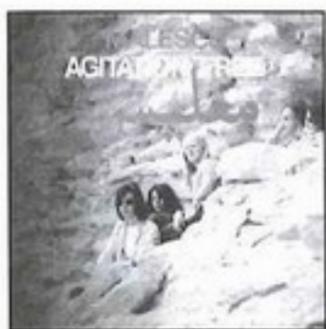
A. G. B.

40



DISCOS FUNDAMENTALES DE LA MUSICA ELECTRONICA

Agitation Free- Malesch- Vertigo (1972)



El rock alemán estuvo muy ligado a la electrónica desde su mismo nacimiento. Stockhausen no fue un mero referente estético sino un atajo que, combinado con el clima del '68, permitiría a los grupos germanos escapar del imperalismo anglosajón. Aunque la historia ha sabido reservar un lugar de privilegio a Can, Tangerine

Dream, Faust o Ash Ra Tempel, poco ha dicho sobre Agitation Free. La razón: lo tardó de su álbum debut. Pero la banda existía desde 1967. Fueron los primeros en tocar en el Zodiac (respuesta berlinesa al UFO inglés) e innovaron con los slides filmicos y las performances multimedias. Formaron parte del círculo del compositor experimental Thomas Kessler, la semilla de donde germinaría lo mejor de la música cósmica. Todos los que pasaron por Agitation Free serían luego protagonistas indiscutibles del krautrock. En *Malesch* combinan la electrónica, los corolarios étnicos que recogieron de su gira por Medio Oriente y el impecable intercambio entre dos guitarras. Sin duda, el grupo que influyó en sus comienzos a una escena seminal, la *Elektronische Musik* de Berlín.

Aphex Twin- Selected Ambient Works Vol. II- Warp (1994) 2CDs

En la tradición de Brian Eno, dos décadas después y como toda ambient music que se jacte de tal, esta obra puede ser tanto esencial como irrelevante, según como se la escuche. Lo cierto es que Richard James, único mentor de Aphex Twin, había comenzado su carrera ya en su adolescencia, a mediados de la década anterior. Sus temas house se convertían en himnos juveniles ("We are the music makers") y los críticos hablaban del niño prodigio. Más seria e introspectiva, esta selección se despoja del corsé de la pista de baile y entusiasmo a una nueva generación de músicos que adoptan como modelo de vida las posibilidades de la nueva tecnología: todo cabe en un dormitorio. Este mismo avance tecnológico, expandido a los sistemas de audio domésticos y portátiles de los oyentes -CD, múltiples efectos, extra-bass, surround- predispone a estos músicos a trabajar en



función de ese impacto y, las condiciones de alta fidelidad, a exigir una mayor atención. Más tarde, esto sería documentado por Kevin Martin en la colección *Isolationism*, donde también puede apreciarse el carácter gélido, distante, de repeticiones y texturas sistematizadas.



40 DISCOS FUNDAMENTALES DE LA MÚSICA ELECTRÓNICA. Elegirlos no fue tarea sencilla y no faltará algún recalcitrante que se regodee en señalar las omisiones. Para él, todo nuestro desprecio. Los demás hallarán a lo largo del número algunas notas que no reducen por completo la arbitrariedad de este top forty, pero sí dan cuenta de los procesos y las preferencias que guiaron el juicio de **MARCELO AGUIRRE, DANIEL VARELA y NORBERTO CAMBIASSO.** Compiladores que exhumaron algunos cadáveres de sus propias discotecas y ofrecen ahora otra versión de la historia que, más allá de las virtudes o defectos que se le atribuyen, al menos refleja la idiosincrasia de *Esculpiendo Milagros*.

Cabaret Voltaire- *Mix-Up*- Rough Trade (1979)

De la nada, Cabaret Voltaire impulsó a mediados de los '70 una pócima sonora que se inspiraba en el dadaísmo, los objetos encontrados de la música concreta, las cut-ups de William Burroughs, las visiones apocalípticas de J.G. Ballard y el rock de Can y Velvet Underground. Un muestrario de ruidos cotidianos a través de la manipulación de cintas, la traducción del dub a un contexto industrializado, un trabajo obsesivo con las voces y unos pocos instrumentos eléctricos. Sus primeros discos y videos serían ejemplares y ayudarían a constituir, junto a Throbbing Gristle y SPK, una suerte de area gris por donde asomaron las principales obsesiones de la cultura industrial: un mundo fragmentado y sin orden, la violencia política, la manipulación de las mentes y la guerra de información. La famosa escena de Sheffield (su ciudad natal) y su pretendida conexión con Clock DVA, Human League, ABC o Heaven 17, en cambio, no trascendió mucho más allá del capricho momentáneo de la prensa.



Can- *Tago Mago*- United Artists (1971)

Faust- *Faust*- Polydor (1971)
1971, el momento donde la electrónica germana adquiere su

mayoría de edad. El uso del estudio de grabación, los collages con la estática de la radio, los sintetizadores sobregabados; sí, pero también las bases minimalistas, las citas a la tradición del pop, las coloraciones étnicas... en fin, una abundancia de ideas que aún hoy cuesta equiparar. A diferencia de tanto tecno de los '90, en cuestión de recursos compositivos, Faust y Can no dependían sólo de la tecnología. Con sus técnicas de edición -manipulación de cintas y métodos de *cut and paste* (corte y pegado) con efectos calculables- inventaron un montaje sonoro, con reminiscencias de la música concreta y rumbos inéditos para el rock, que alimentaría todo el universo sonoro de las décadas siguientes: desde discípulos aplicados como This Heat o Biota hasta la plunderfonía y la electrónica contemporáneas. Influyeron a todo el mundo, desde John Lydon a Julian Cope, a la totalidad del post punk británico y a oscuridades del tipo Decayes en USA o Heratius en Francia. El entero post rock contemporáneo y una enorme parcela del rock japonés no existirían sin ellos. Sus sombras se extendieron por doquier. Sus identidades, en cambio, permanecerán ligadas por siempre a ese horizonte único de la Alemania de los primeros '70.

Franco Battiato- *Clic- Bla Bla* (1974)

Un disco facturado bajo la influencia (benévola) de Stockhausen. Surgido de una conciliación entre las reacciones de los dos. La de Battiato cuando escuchó *Aus den*



Sieben Tagen, y la de Karlheinz al frecuentar la obra del italiano. El punto exacto de reunión entre el VCS3 -nuevo chiche que había desplazado al moog en las preferencias de muchos músicos- y el principio del collage radiofónico que hizo famoso al alemán. Por una vez, la música académica y la

sensibilidad del pop se dieron la mano. Tenía que ser Battiato el hacedor de semejante síntesis. Respetuoso e irreverente por igual, este nómada ha trasuntado, a lo largo de tres décadas de carrera, todos los senderos posibles: el avant-rock, la música culta, la canción pop, las sonoridades étnicas, la ópera... y aún no se detiene. Por derecho adquirido, el músico más influyente de Italia y uno de los grandes del pop no anglosajón.

Walter Carlos- *Trans Electronic Music Productions Inc. Presents Switched-On Bach*- CBS (1968)

¡Transcripciones electrónicas de la música de Bach para sintetizador Moog! El éxito y el escándalo acompañaron por igual al disco desde su aparición en Diciembre del '68. En su tiempo, el álbum más vendido de la historia de la música clásica. La aplicación de la naciente tecnología del sintetizador a las piezas intemporales del compositor barroco hizo las delicias de un público ávido por experimentar sonidos aggiornados y provocó la ira de los académicos, con Pierre Boulez a la cabeza, quien calificaría la idea, con aristocrática ceguera, como un "nivel de pensamiento asombrosamente bajo". Nosotros, pobres mortales que no frecuentamos las cumbres borrascosas del *arte auténtico*, admiramos la cuidada y límpida ejecución de Walter -más tarde mujer bajo el nombre de Wendy- y su intento de traducir la música seria al más acogedor territorio de la cultura pop. La polémica había sido instaurada, y allí radicó la importancia trascendental de su gesto: un arte de élites o la democratización de los sonidos y las técnicas. Intemperantes, aún hoy ambos bandos continúan enfrentados.

Hugh Davies- *Interplay*- FMR (1997)

Después de treinta años, este performer inglés tuvo su primer disco editado en el '97. Es inventor de instrumentos llamados *shozyg*, que consisten en cuerdas, tubos, metales, resortes montados sobre bastidores y que se amplifican con micrófonos de contacto agregando cualidades táctiles al sonido electrónico. Su artesanal idea de la baja fidelidad permite incluir sus equipos en ámbitos de improvisación y de esculturas sonoras así como en proyectos aplicables a niños en edad escolar.

Tod Dockstader- *Quatermass- Owl* (1964)

Cuando los avances tecnológicos brindaban mayores posibilidades de manipular y organizar el sonido -como demostraron desde los '50 los pioneros de la música concreta- la industria del cine paralelamente hacía lo propio en sus producciones. Dockstader, que había trabajado como ingeniero en la animación de dibujos en un estudio neoyorquino, sabía bien aquello del corte y pegado de cintas, tomar sonidos y procesarlos en la mezcla, aprovechar la economía y la riqueza de los mismos. Una música hecha enteramente de esos sonidos, que no necesitó de título académico alguno para crear su propia escuela, lo cual le valió la indiferencia de quienes trabajaban

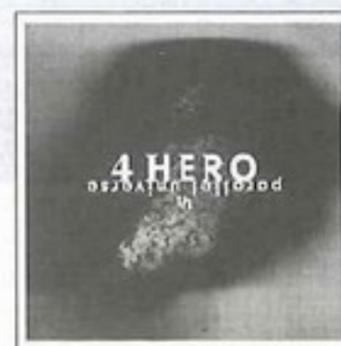
en el mismo campo.

Brian Eno- *Discreet Music*- EG/ Obscure (1975)

En los años previos a este disco seminal, Eno había dispersado las oscilaciones de sus sintetizadores en *Roxy Music*, *Matching Mole*, *Quiet Sun*, sus otros álbumes solistas, y en los experimentos con cinta de *No Pussyfooting*, junto a Robert Fripp. En su ambición conceptualista, quería "crear una música con poca o ninguna intervención, cumplir con roles de programador o planificador y ser audiencia para los resultados". A través de un montaje de distintas cintas que reproducen loops constantemente pero nunca coinciden, y son filtradas luego por delays para obtener alteraciones sutiles, anticiparía el manifiesto de ambient music- presente en *Music For Airports*-. También, cierta manipulación sonora, como en la exquisita suite de orquesta conducida por Gavin Bryars que domina el lado B del disco. En la misma época se acercó a los alemanes de Cluster y Harmonia como colaborador, empapándose de los métodos de repetición y estatismo tan distantemente radicales de los germanos.

Luc Ferrari- *Cellule 75- Tzadik* (1998)

Otro subestimado por la historia oficial ¿Será porque cruzó la tecnología de laboratorio con la aleatoriedad? Sus gestos sonoros desbocados, inspirados en el desprejuicio de Cage, incluyen elementos melódicos, sonidos "en crudo" de animales y collages hechos con discos de rock o jazz. La fuerza de las partes instrumentales llega a la agresividad franca (la obra del título es con medios mixtos) y el trabajo con cintas ejemplifica aquello que los franceses llaman *cine para los oídos*.



4 Hero- *Parallel Universe- Reinforced* (1991)

El jungle, uno de los más elaborados desprendimientos de la música de baile, tuvo capital importancia en el desarrollo de la cultura de clubes. Si bien devendría en una fórmula, su creciente complejidad lo distanció de la inmediatez "do it yourself" del house, pues hacerlo exigía ciertos conocimientos técnicos. Unos *connosieurs* de la primera hora, el duo 4 Hero vuelca en la canción de sensuales tonalidades soul la sofisticación obtenida. Colchones ambientales de teclado, la intrincada contundencia rítmica de las programaciones, el intercambio tímbrico entre dubs y percusión y profusos túneles de mezcla.

The Hub- *The Hub- Artifact*

Grupo fundado a mediados de los ochenta que sintetiza el perfil de su sello grabador. La tecnología como vínculo socializante, la música con actitudes abiertas y las interacciones hombre- máquina en tiempo real. Una banda de expertos en programas informáticos que traban fascinante diálogo sonoro con un "cerebro" central justamente llamado *El Nexo (The Hub)*. Vitalidad y energía con alta dosis de concepto. Tienen antecedentes en otro típico engendro californiano: la *League of Automatic Composers* del músico y teórico John Bischoff.

Heldon- *Electronique Guerilla- Disjunta* (1974)

Richard Pinhas, interesado por igual en la ciencia ficción, la filosofía del tiempo de Bergson y Deleuze, los deportes de in-

vierno o el anarquismo radical del '68, influiría con su grupo Heldon en la escena, no por fantasmagórica menos rica, del underground electrónico francés. Pole, Lard Free, Besombes Rizet, Hydravion, Verto, Zed, Illitch, Fluence, Ose y una respetable generación de sintetistas (Alain Markusfeld, Tim Blake, Patrick Vian y Michel Magne) fabricaban, a mediados de los '70, la música del futuro. Pinhas les había abierto el camino. En el álbum que nos ocupa (su debut), las melodías son más angulares y los sonidos -con abundante uso del AKS y el VCS 3- más agresivos que los de sus pares teutones. Conserva, sin embargo, una cualidad meditativa en la dialéctica entre guitarras y teclados. La vertiente repetitiva de sus discos está ligada a una concepción particular del tiempo y a la sombra visible de Fripp y Eno. Junto a Magma, daría identidad a una de las tradiciones más ricas y olvidadas de la historia del rock.

Jerry Hunt- *Three Translation Links- What Next* (1994)

Experimentador paradigmático, Hunt vivió aislado en un rancho de Texas hasta suicidarse en 1993. Afecto a las matemáticas y constructor de instrumentos, estudió por años extraños textos de alquimia y astrología de donde tomaba fórmulas para sus composiciones. Sonajeros y cascabeles varios le aportaban una cuota de chamanismo indigenista dispuesto a mezclarse con *synclaviers* e insólitos dispositivos MIDI para imagen y sonido. Su contacto e influencia llega a conocidos de estas páginas como Nick Didkovsky o Shelley Hirsch.

Dick Hyman- *Moog: The Electric Eclectics of Dick Hyman- Command* (1969)

Muchos dirán que es mero cocktail o lounge music. Pero Hyman fue el primero en traducir la nueva técnica del moog al terreno de la sensibilidad pop. Es cierto que lo utiliza con frecuencia como sustituto del órgano, vicio que poco después Keith Emerson convertiría en moda. Pero sabe sobregrabar varios sintetizadores para producir armonías complejas, reconstruir una extensa paleta de timbres -un poco a la manera en que Hendrix lo hacía con su guitarra-, y atreverse con la improvisación cuando lo considera necesario. Invierte el recorrido de Walter Carlos: si éste transformaba a Bach en un contemporáneo, Hyman insinúa que nada representa mejor el sentido del presente que el nuevo aparatejo. En algún punto entre ambos, se sitúan unos cuantos personajes de la época que la nuestra ya olvidó: Gershon Kingsley, Jean-Jaques Perrey, Steve Allen y absurdas orquestas como Electric Coconut. Se difuminaban las líneas divisorias entre lo culto y lo popular; no como "el estatuto de los tiempos por venir" sino como una variable más de las ilimitadas posibilidades históricas. Tómelo o déjelo, pero no dude de su importancia.

King Tubby, *The Observer All Stars and The Aggroators-King Tubby Special 1973-1976*. Trojan (1991) 2CDs.

Nacido Osbourne Ruddock (1941-1989) en Kingston, King Tubby revolucionaría la música jamaicana por excelencia, el reggae, al desviarla de su curso habitual. Sometido a la pericia de Tubby como productor, el reggae era despojado de su fuerte contenido melódico, especialmente el de las voces. Se resaltaban ahora sus bases, aumentándoles el poder a través de cajas de eco, sirenas, disparos y primitivos e ingeniosos efectos. Estas versiones, de clásicos en su mayoría e incluidas en lados B, serían llamadas dub y le darían importancia al productor como mezclador, siendo Lee Scratch Perry su más ferviente aliado. Ambos abrieron paso a las alteraciones tecnológicas que

Adrian Sherwood supo producir en su sello On U Sound, al dub digital del jungle, y a productores como Bill Laswell o Mad Professor.



Kraftwerk- *The Man Machine*- Capitol (1978)

La conjunción exacta entre el hombre y la máquina. Realismo electrónico de primerísimo nivel. El trabajo artesanal con los sonidos sintetizados y el ejercicio activo con principios de composición propios del clasicismo ¿Mozart transcripto para la sociedad

industrial? Sea como fuere, llegaron a todo antes y mejor. Los B-Boys escuchaban al Transeuropeo en los barrios marginales del Bronx, imaginando el esqueleto de un rap que la recepción de Kraftwerk por Afrika Bambaataa y Mantronix se encargaría más tarde de esculpir. La *Neue Deutsche Welle* del '79 (DAF, Der Plan, Neubauten, Malaria, Liaisons Dangereuses, Die Krupps, etc.) redescubrió en sus álbumes la respuesta germana al post punk inglés. El tecno pop británico del '81 parece surgido de la pureza única de algún acorde del *Man Machine*. Y la electrónica de los '90 se reduce a cenizas cada vez que uno vuelve a la endiablada mecánica de este cuarteto de Düsseldorf. Este, junto al *Transeurope Express*, es el disco más perfecto de un grupo milagroso. Pero la simiente había sido vertida en *Autobahn* ('74). Con ellos, el optimismo tecnológico tuvo a sus mejores - y últimos- publicistas reales. Después, tan sólo buenas intenciones o declaraciones altisonantes.

LFO- *Frequencies*- Warp (1991)

Un disco que sentaba conciencia sobre el eje básico del movimiento rave, quizá la última subcultura de nuestros días. ¿Qué es el house?. Ni la casa donde vives ni lo que hicieron oportunamente Technotronic o KLF. Musicalmente, es una síntesis instrumental entre un beat tan marchoso como imprescindible y secuencias y colchones de teclados que resultaron contundentes. *Frequencies* funciona como eslabón entre una música que habían iniciado los negros en América -contrariamente al origen británico que registra el inconsciente colectivo- y el groove hipnótico almacenado en la memoria electrónica europea: Tangerine Dream, Kraftwerk, Brian Eno. LFO privilegia sus referentes house en Chicago (Phuture, DJ Pierre, Larry Heard, Adonis), que preferían dejar un recado de pocas palabras, a la estética futurista de Detroit. De esta manera definirá el house su postura: hacer música de baile inteligente.

Nurse with Wound- *Psilotripitaka*- United Dairies- (1979/1980). 4LPs./CDs.

Los tres primeros álbumes de Steven Stapleton, aka Nurse with Wound, y uno más de regalo. Collages sonoros que surgen del encuentro entre el coleccionismo voraz de discos y la obsesión por las vanguardias del siglo. Permutaciones sorprendentes con el uso de las fuentes más diversas. Difíciles de identificar, por cierto, pero cuyo efecto final resulta considerable. Una polifonía de ruidos que Stapleton sabe orquestar como nadie. Esa, su rara habilidad, lo ha transformado en referente ineludible de ese territorio pantanoso que suele denominarse, a falta de un adjetivo mejor, *postindustrial*. Stapleton agrega a su curriculum impecable haber escuchado y comprendido antes que la mayoría a pioneros del sonido organizado como Tod Dockstader y Roger 'Operating Theatre' Doyle.

Oval- 94 Diskont- Mille Plateaux (1995)

Hicieron de la disfunción de sus aparatos una herramienta. Lo cual los relaciona con una desconocida historia de Sound Art, que entre sus premisas suele inducir a la invención de instrumentos y medios, a trabajar de forma más cercana el sonido, o el ruido inclusive. CDs rayados o pintados que no se utilizan como extractos o citas; es directamente el repique del laser sobre el disco dañado. Por vía computada, el sonido sintético se sumerge en frecuencias de cualidad atmosférica y minimalista.

Pere Ubu- The Modern Dance- Mercury (1978)

El álbum debut de Pere Ubu fue esencial en tantos sentidos que describirlo ameritaría una sesuda nota de tapa. En la invención de su mundo mucho tuvo que ver Allen Ravenstine con su jugueteo el sintetizador EML, quien en el universo patafísico de *The Modern Dance* desperdigó oleadas sucesivas de coloraturas analógicas, en contrapunto con la voz de Thomas y la heterodoxia de los demás miembros del grupo. Creó de la nada un modo único de utilizar el recurso técnico: dotó de musicalidad a los timbres y saturó los espacios de los temas con un dramatismo cuasi teatral. Tan sólo una de las innumerables innovaciones de una banda que, por cierto, guarda una relación apenas oblicua con la electrónica. Pero como las otras, aún espera por oídos despiertos que sepan aprender la lección.

Der Plan- Geri Reig- Ata Tak (1980)

Ya el anagrama del título, que en su aparente sinsentido insinúa la idea de baile y comunidad (Reigen), los acerca a las bromas más elegantes de los Residents. Pero el disco es una síntesis perfecta de lo que acontecía con la *Neue Deutsche Welle* por aquel entonces: el sentido del humor de grupos como Ideal o Trio con el savoir faire tecno de DAF o Liaisons Dangereuses. Electrónica a ultranza que, bajo la superficie engañosa del chiste, discurre sobre el estatuto de los jóvenes germanos a comienzos de los '80.



Public Enemy- Fear of a Black Planet- Def Jam (1990)

Confusión y disturbios. La nueva música negra que vía hip-hop propone Public Enemy no hubiera sido posible sin toda esa digitalia de la que se valieron. Bombardeo de programación y secuencias le dan al disco una continuidad que asfixia. Sampleos y scratches vuelven a la vida una historia

momificada por la que reclaman derechos: James Brown, Prince, George Clinton, Quincy Jones, Run DMC; o denuncian que el antecedente electro también era negro: Afrika Bambaataa, Grandmaster Flash & the Furious Five. Especial y exhaustivo tratamiento en los planos de la mezcla. Una síntesis entre la retórica del separatismo y su equivalente sonoro.

Pierre Schaeffer- L'Oeuvre Musicale- INA- GRM (1990)

Reciente edición cuádruple abarcativa de la obra de este ingeniero- inventor- músico. Aquí encontraremos sus primeras experiencias como *Symphonie Pour Un Homme Seul* y los *Cinq Etudes de Bruits*, así como colaboraciones póstumas de Pierre Henry, que salvó originales de Schaeffer casi destruidos, a partir de los cuales creó piezas como *Echo d'Orphée* en 1988. Un curso completo sobre el arte de tomar sonidos al natural y su procesamiento que se completa con un sustancioso libro editado por el compositor Françoise Bayle

Soft Cell- Non-Stop Erotic Cabaret- Some Bizarre (1981)

En plena fiebre del tecno pop británico, se descolgaron con esta obrera maestra. Convertirían "Tainted Love", un antiguo tema soul en la versión de Gloria Jones, en un monumento de decadencia futurista y ambigüedad sexual. Hit mayor en los rankings ingleses del '81, no desentona con el resto del disco. La voz de Marc Almond, de un encanto forzado y artificial, convoca lo mejor de varias tradiciones: la chanson francesa, el cabaret germano de los años 20 y el travestismo de una disco music bastante reciente. Por su parte, Dave Ball es un experto en redescubrir las posibilidades melódicas que encierra un sintetizador. Algunos se molestaron con las exageraciones de Almond, su apasionamiento un tanto inflado. Pero no supieron escuchar. Se trataba del legendario secreto del pop en su última mutación: un poco de sorna, mucho de autoparodia y el culto exquisito de la hipérbole.

Karlheinz Stockhausen- Elektronische Musik 1952-1960

Hymnen- Stockhausen Verlag (1967)

Figura excluyente en el ámbito de la composición contemporánea, esta colección de los años cincuenta incluye sus clásicos y austeros *Estudios* realizados en la radio de Colonia. También se encuentran el indispensable *Gesang Der Jünglinge* (obra pionera en el procesamiento de voces) y *Kontakte*, para sonidos electrónicos, piano y percusión, que traducen la violenta gestualidad propia de la música de los sesenta y un estricto plan formal. *Hymnen*, de 1967 fue reeditada en cuatro CDs y su materia prima son los himnos nacionales del mundo que se transforman electrónicamente. Obras que aún suscitan estudioso interés de académicos o de *rockers* atentos como Julian Cope.

Morton Subotnick- Silver Apples of the Moon- Wergo (1967)

Primera composición "clásica" comisionada para aparecer en vinilo y no en partitura o sala de concierto. Eso en sí mismo constituyó toda una revolución. Arte reproductivo de los sonidos sintetizados, la obra de Subotnick, en estrecha colaboración con el técnico Don Buchla, no pasaría desapercibida. El grupo Silver Apples parece bautizado en su honor y la psicodelia y el jazz americano de los sixties serían muy conscientes de sus ritmos fracturados, la cualidad operática de sus texturas y el dramatismo ingente de sus ensembles de cámara.

Suicide- Suicide- Red Star (1977)

Es curioso como en pleno acontecer del punk y el industrial este dúo lograba intimidar con tan poco. Allí estaba Alan Vega al micrófono, robándose la escena con encanto seductor y espantosos alaridos, pisada su voz por ocasionales delays. Tras él, Martin Rev y sus artefactos: una caja de ritmos que suena mundana y una serie de teclados que parecen decir "cuanto menos, mejor". Con soltar una nota conseguía llenar de vibraciones electrónicas todo un tema, a la manera minimal de Terry Riley, y lo cargaba de tensiones a punto de explotar.

Donna Summer- Love to Love You Baby- Casablanca (1975)

Munich Machine- A Wither Shade of Pale- RCA (1978)

Dos proyectos detrás de los cuales se encuentra el genio de la disco- music: Giorgio Moroder. Supo cumplir con el destino de los ubicuos: pionero en los '60, protagonista esencial de los '70, un "grasa" para los desmemoriados '80 y figura de culto en los electrónicos '90. Cuando la Summer conmocionó al mundo con *Love to Love You Baby*, un ensamblaje en 17' de ritmos frenéticos y parlamentos de sexo aural, quedaría despejado el sende-

ro de la mejor músicaailable: de Gino Soccio a Santa Esmeralda y más allá. Ayudaban su coequiper Peter Bellote y Neil Bogart, el curioso dueño del sello Casablanca, cumbre inigualada de los sonidos bolicheros. *A Wither Shade of Pale* contiene dos temas emblemáticos del tecno: la famosa versión del hit de Procol Harum y el archiescuchado "La Nuit Blanche". Muchos harían lo mismo después, -entre ellos New Order y Pet Shop Boys- pero con credenciales cuya legitimidad jamás se le hubieran aceptado a la música disco. Frente a una escena donde el machismo tendía a ser desnaturalizado, restituído, en el mejor de los casos, al rol de pura representación; cualquier sospecha de discriminación sexual no es mera coincidencia.



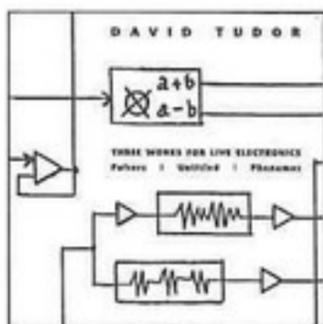
James Tenney- Selected Works 1961-1969- Artifact (1992)

Producido por Larry Polansky, toma el período en que Tenney trabajaba en los laboratorios Bell y constituye una de las primeras experiencias con computadoras. Recomendamos a J.T. de entre los muchos compositores que usan tecnología digital por sus planteos. Las matemáticas de alto

vuelo y el rigor formal se cruzan con los hexagramas del I-Ching en un peculiar interjuego que no confunde arte y ciencia pretenciosamente. Las estrategias de Tenney varían con cada obra. Pero seguramente, y más allá de nuestras palabras, ustedes se impactarán con el *Collage Blue Suede o Ergodos II*.

David Tudor- Three Works for Live Electronics- Lovely Music (1996)

Compañero de ruta de John Cage, tuvo en este registro uno de los primeros espacios dedicados a su obra. Las tres piezas del disco fueron concebidas en los setenta dando forma cada vez más distintiva a su labor. Dispositivos electrónicos caseros, circuitos con vida propia y en cierto modo aleatorios, están aquí representados como paso previo a sus últimos años, donde incorporó las teorías científicas de redes neurales a sus extraños aparatos. Exploración que elude la idea de control absoluto habitualmente asociada a la aplicación de tecnología musical.



The United States of America- The United States of America- Sony (1967)

The White Noise- An Electric Storm- Island (1969)

Si durante la psicodelia se trataba de alterar los estados perceptivos, qué mejor que recurrir a la electrónica. En USA, la canción pop se entrelazó con las concepciones vanguardistas de unos cuantos estudiantes de arte en bandas de nombres tan extraños como los sonidos analógicos que generaban: Silver Apples, Fifty Foot Hose, Tonto's Expanding Headband. Los United States constituyeron, junto a los Velvet Under-

ground, lo más revolucionario de su tiempo. White Noise tradujo el mismo clima a la imperial Inglaterra. La fórmula: canciones artesanales, voz femenina, base rockera y orquestación de ruidos como sostén de las historias. Fueron los pioneros de la experimentación electrónica en el rock. Nadie lo había hecho antes, al



menos en el sentido de usar esos procedimientos, no ya como mero recurso sino como esqueleto compositivo de los temas.

Varios Autores- Computer Music Currents- Wergo (1989/1995) Colección del sello alemán que supera la docena de discos. Da cuenta de distintas variantes de composición más formalista, y resulta una importante fuente de consulta. Aparecen los argentinos Horacio Vaggione, Alejandro Viñao y Daniel Teruggi, junto a clásicos del género como Roger Reynolds o Jean Claude Risset. El volumen número trece presenta una destacable *Historia de la Síntesis Sonora Digital* que cuenta con clásicos como Max Mathews. Los interesados en la música de laboratorio estarán ampliamente satisfechos. La colección tiene un pariente cercano, la *Computer Music Series* del sello Centaur que ronda los veinte discos.

Die Vögel Europas- Best Before- Creative Works (1989)

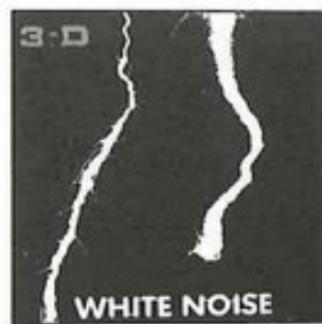
Un pico de excelencia. El collage, expresión subversiva aumentada por la tecnología moderna, se encuentra con la elegancia del clasicismo de cámara europeo. La violencia del ruido industrial irrumpe en un esmerado trabajo de cintas, pero la inclusión de cuerdas lo ablanda, y un gag lo vuelve gracioso. Una inusitada cantidad de sampleos, plunderfonía y disparos programados en computadoras anuncian que la cita y recontextualización van de la mano con la diversidad estilística. Una estrategia que se desarrollaría durante la siguiente década.

Yello- Claro Que Si- Ralph (1981)

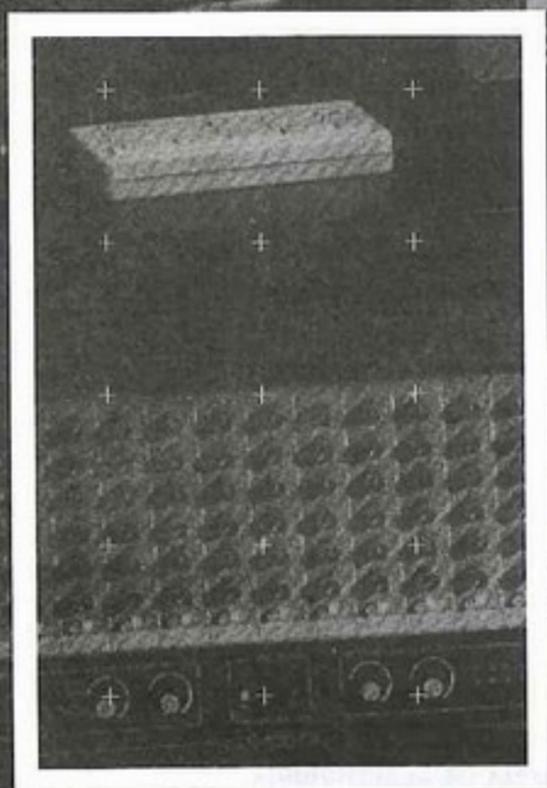
Dieter Meier, el mago suizo del tecno en el sello de los Residents. Segundo -y mejor- disco de quien dejara una marca indeleble en la culturaailable de la Europa continental. Desde *In The Nursery* hasta *Trisomie 21*, todos parecen adeudarle algo. Versiones cinematográficas en plan discotequero, las historias que narra el restringido pero exacto rango vocal de Meier se completan, desde todo ángulo posible, con los procesamientos electrónicos de Boris Blank y los efectos de cintas de Carlos Perón. Su sentido del humor no logra ocultar el cultivo humanista de ciertos linajes intelectuales europeos. Pero la fuerza evocativa de la música, sus escalas descendentes, la reproducción del contexto a través de los ruidos sintéticos y su ausencia de pretensiones lo convierten en un clásico indiscutible.

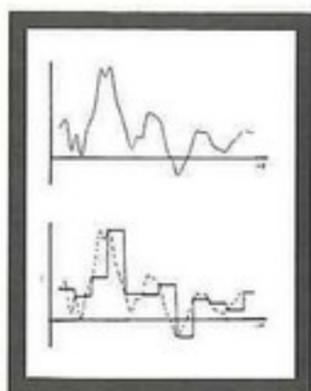
Trevor Wishart- Red Bird- Imagineering Press

Pese a sus contactos esporádicos con las grandes instituciones académicas de música electrónica, mantiene una fuerte independencia teórica y práctica en la concepción sonora. Desde los setenta desarrolla un teatro musical multimediático cuya derivación conformó una "sociología" de lenguajes musicales a través de la que pudieran transformarse las propiedades acústicas de voces humanas, animales o de los pájaros. Esta obra de 1978, subtitulada *El Sueño de un Preso Político*, fue decisiva para sus aportes que involucran computadoras, poesía sonora y disponibilidad casera de la tecnología.



LOS DESCUBRIMIENTOS TÉCNICOS CAMBIARON LOS SONIDOS Y EL DISCURSO MUSICAL DE NUESTRO SIGLO. SUS CONSECUENCIAS PROVOCARON QUE ALGUNOS MÚSICOS, ANSIANDO LIBERARSE DE LOS INSTRUMENTISTAS, MANTUVIERAN LOS PLANTEOS RÍGIDOS DE LAS FORMAS CLÁSICAS. OTROS INCORPORARON LOS ADELANTOS COMO UNA HERRAMIENTA ÚTIL QUE PERMITIÓ INTERROGAR EL ORDEN QUE ALGUNOS ATRIBUYEN A LA CREACIÓN SONORA. ESCULPIENDO MILAGROS PROPONE UN VIAJE POR ESTA PARTE DE LA HISTORIA.





El cincuentenario de la música concreta generó homenajes en laboratorios, e informes pedagógicos en diarios de gran circulación.

Es un lugar común hablar sobre algunos hitos del uso de los medios electromecánicos para registro y reproducción sonoras, desde la invención del fonógrafo (que ocupó independientemente a Edison y Berliner entre 1877 y 1896) hasta el telharmonium de Thaddeus Ca-

hill (1906). Los nombres son extraños. Los aparatos también: esferófonos y electrófonos del alemán Mager, los intonarumori de Russolo, el theremin, las Ondas Martenot o el trautionium de Friedrich Trautwein, perfeccionado por Oskar Sala. La acumulación de datos y el relativismo de nuestra época igualan desproporcionadamente algunos eventos. A veces daría la impresión de un continuo donde todas

estas invenciones aportaron de modo revelador cuando quizás pocos de esos engendros apenas superaron el nivel anecdótico.

Muchos de estos instrumentos se aplicaron a músicas ingenuas o

conservadoras, aportaron nada más que una cuota de color. El ejemplo del theremin en bizarras páginas de cocktail, lounge o easy pop -entre los '50 y los '70- constituye una adopción estéril de la novedad, más allá de lo ingenioso o divertido de estas músicas. Sin embargo, el ruidismo de Russolo proponía alternativas radicales, que excedían el propio medio productor del sonido.

El desarrollo de lenguajes y géneros no está asegurado por la aparatología. En el ámbito de la música electrónica poco se menciona a John Cage, si bien sus primeros *Imaginary Landscapes* ('39-'42) se adelantarán varios años al sonido no temperado producido con bandejas giradiscos, radios o amplificación de objetos con micrófonos de contacto.

Europa: etapa inicial La música concreta inaugura una conceptualización sobre el discurso musical. En 1948, el trabajo del ingeniero Pierre Schaeffer abre un nuevo capítulo sobre la toma de sonidos de objetos y del medio ambiente para su posterior procesamiento. Su *Concierto de Ruidos* y las obras siguientes hallaron nuevos usos para los medios técnicos disponibles. Las cintas magnetofónicas serían recortadas para armar collages y sus tramos de extensión, acortados para repetirse en forma de loops. Por su parte, los grabadores modificarían su velocidad con la consecuente modificación de las alturas. Schaeffer

y sus continuadores del *Groupe de Recherches Musicales* incorporaron sonidos antes desvinculados de la práctica musical. Ocultos en objetos o paisajes cotidianos, los sonidos serían manipulados para la construcción de obras. Esta idea se extendió a colaboradores como Pierre Henry, Luc Ferrari y en décadas siguientes, a Francois Bayle, Michel Chion o Bernard Parmegiani. La incorporación gradual de tecnología permitió desarrollos como el movimiento sonoro en el espacio o la cualidad visual y referencial del sonido en la música denominada acusmática y del *Cinema pour l'oreille*.

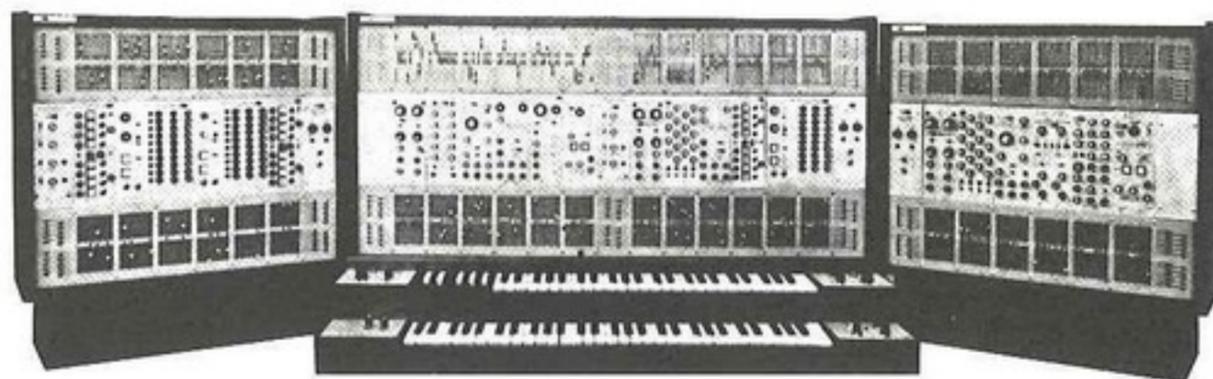
La investigación y laboriosidad europeas de la posguerra no tardaron en rendir frutos. En 1951, Herbert Eimert y Werner Meyer-Eppler cristalizaron sus esfuerzos en el estudio de la Radio Alemana de Colonia, ámbito donde comenzó a generarse sonido con medios puramente electrónicos. Aquellos osciladores producían ondas sinusoidales (tonos puros, sin armónicos) de cuya combinatoria resultarían distintos sonidos en un proceso llamado síntesis aditiva. Otros dispositivos como filtros y generadores de

ruido serían incorporados en una música que expresaba una parte del pensamiento compositivo más formal de esos años. El emblemático *Studie II*

('54) de Stockhausen, su extraña partitura con gráficos de frecuencias y evoluciones, mostraba la relevancia de una organización estricta. Por el estudio también pasaron compositores como Gottfried König o Karel Goeyvaerts, que también adherían por aquellos años a especulaciones seriales. No obstante, la prolífica obra de Stockhausen y sus concepciones teóricas obtendrían mayor y justificada notoriedad.

Los primeros años evidenciaron una escuela francesa con un claro sesgo impresionista. Mientras, los alemanes se volcaban hacia un concepto más abstracto y organizado. Unos aprovechaban las características de objetos sonoros encontrados -el famoso *objet trouvé*-. Los otros privilegiaron la planificación previa de la pieza y la construcción de sus sonidos.

Lo que se iniciara con principios unívocos, el uso de la fuente concreta por un lado y la producción electrónica por el otro, se integraría poco tiempo después. El Estudio de Fonología de la RAI llevaría esa misión a cabo. Allí se filtraba el material tomado con micrófonos y luego podía someterse a síntesis aditiva y sustractiva en una propuesta novedosa. La apertura a la semiótica presionaba sobre los límites del lenguaje hablado y la estructura del discurso musical. Compositores de diversa procedencia usaron estos procedimientos: Henri Pousseur (*Scambi*, '57), Cage (*Fontana Mix*, '58) y Luciano Berio (*Omaggio a Joyce*, '58 y *Visage*, '61).



El impulso tecnológico se extendería por toda Europa a partir de los tardíos '50, especialmente en Holanda en centros como Utrecht, Delft y La Haya. La misma semilla que fertilizará lugares tan lejanos como Japón y Buenos Aires, cuyas historias merecerían un capítulo aparte.

Producción en USA El arte norteamericano suele expresar con claridad la idiosincracia de su gente. La música electroacústica -así llamada por incluir el producto de distintos medios- no es la excepción. A través de actitudes tenaces, prácticas e investigativas Vladimir Ussachevsky y Otto Luening fueron pioneros en la Universidad de Columbia. Utilizaron materiales grabados y modificados electrónicamente, estrategia que evolucionará hacia la práctica de la composición con medios mixtos. Este trabajo con cinta e instrumentos quedó demostrado en su obra conjunta *Concerted Piece* (1960), una idea que se proyectara sobre la serie de *Sincronismos* ('63-'74) del argentino-estadounidense Mario Davidovsky.

Sin olvidarnos de autores como Milton Babbitt, dos corrientes recorren la música electrónica de USA. Los antedichos, ubicados en centros de la Costa Este, mantuvieron una postura altamente especulativa, cercana al pensamiento serial europeo, con un control formal omnipresente y cierto ascetismo matemático. Otro planteo distintivo se corporizaba en la Costa Oeste a mediados de los '60, mientras irrumpían los sintetizadores creados por Robert Moog y Don Buchdla, basados en el principio del control por voltaje. El *San Francisco Tape Music Center* aglutinó a gente como Ramón Sender, Morton Subotnick, Pauline Oliveros y Terry Riley, mucho más permeables a la improvisación, los lenguajes musicales variados y una poética propias del experimentalismo yanqui. Las hoy clásicas piezas de Subotnick *Silver Apples of the Moon* ('67) y *The Wild Bull* ('68) provocaron gran impacto -no casualmente- en músicos y audiencias rockeras. Del mismo modo, los mantras nocturnos electrificados de Terry Riley eran iluminados por psicotrónicos light shows en apreciados eventos de esos años. Prueba de similar capacidad, el *ONCE Group* de Michigan (Robert Ashley, Alvin Lucier, David Behrman, Gordon Mumma) innovaba en la gramática de sus obras al incorporar experimentos con instrumental creado por sus integrantes. Entre sus hallazgos figuran las experiencias de biomúsica, especialmente de parte de Lucier, traduciendo el voltaje de las ondas cerebrales a impulsos eléctrico-sonoros. Estos principios se extenderían años más tarde a las obras de David Roseboom y Richard Teitelbaum, partidarios de una sintaxis más variada, accidental y viva que la de las músicas de laboratorio.

Computadoras: un mundo nuevo Con la informática las cosas ya nunca fueron iguales. En lugar de sonidos a través de voltaje, se trataba ahora de un código numérico que diseñará las características de las ondas: información como combina-

toría de dígitos (digital) que se transformaba en una señal eléctrica saliendo de los parlantes. Los programas de investigación desarrollados en los laboratorios *Bell* de New Jersey permitieron al ingeniero Max Mathews la creación, en 1962, del *Music4*, uno de los primeros lenguajes informáticos aplicados a la composición. James Tenney trabajó allí y su *Noise Study* ('61) fue una de las primeras piezas en utilizar computadoras.

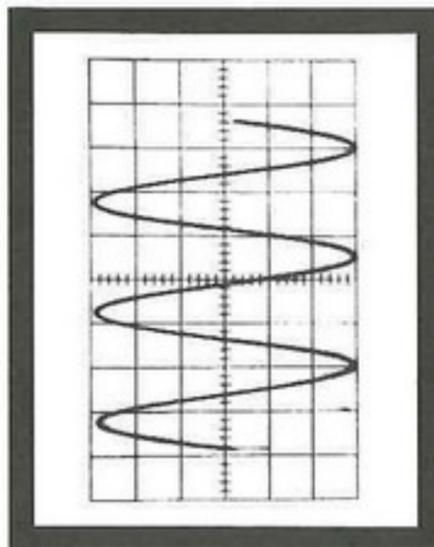
En Illinois, paralelamente, Lejaren Hiller vinculaba a las máquinas con aplicaciones musicales de la teoría de la información a propósito de redundancia, saturación o sorpresa de eventos sonoros. La impronta tecnológica que dio a *HPSCHD* ('69), una obra en colaboración con Cage, puso una bisagra al terreno de la creación multimedia.

En 1966 Xenakis fundó en París el *Centro para el Estudio de Música Matemática y Automática* mientras daba rienda suelta a sus

trabajos de cálculo probabilístico y teoría de juegos. Emblemático a partir de los años '60, el CCRMA de Stanford, California, cobijó los estudios de John Chowning que consideraban el componente acústico-temporal de los sonidos: ataque, vibrato, extinción y "estructura formante". Las partes constitutivas de un sonido podrían someterse a *síntesis por modulación de frecuencias*, principio indispensable para el nacimiento de los sintetizadores digitales tipo DX7, cuyo impacto se vivió de modo exacerbado en el pop de los '80.

En 1975 se funda el IRCAM en París, centro de investigación dirigido por Pierre Boulez. Allí, los aportes de Mathews y Chowning provocaron una onda expansiva que desde su experiencia inicial con computadoras PDP-10 y 11 llevaría al gran

invento francés de los '80: las músicas espectrales. Así llamadas por su tratamiento del espectro armónico (timbre), muestran preocupación obsesiva por el color acústico. De las piezas de Tristan Murail y Gerard Grisey se derivan principios que aplican en obras electroinstrumentales Kaaija Saariaho y Marco Stroppa. El papel del IRCAM responde al paradigma de las vanguardias académicas, con su conservadurismo resultante. No obstante, sería necio negarle influencia en la investigación musical. No todos sus becarios o invitados sufren de iguales problemas de ceguera tecnocrática, con lo que tenemos numerosos ejemplos de obras electroacústicas de gran vitalidad. El clásico *Mortuos Plango Vivos Voco* ('80) del inglés Johnathan Harvey se basa en la transformación sonora de la campana de la Catedral de Winchester y en la voz de su hijo. Un sonido de campanas cuyo procesamiento digital remite al catálogo de sonidos diseñado por el pionero Jean Claude Risset desde los '60 y que se escucharía como típico recurso en incontables piezas en los '80. Podría recordarse a Tod Machover, que con sus curiosos "hiperinstrumentos" relaciona computación, biónica y música. Luego de su paso por el IRCAM a fines de los '70 se instaló en el MIT, hogar de las investigaciones en inteligencia artificial y del célebre *Computer Music Journal*. Puede consultarse en Internet su conocida *Brain Opera* en la que aplica sus conceptos de tecnología e interactividad



Opciones para un problema insistente. Los laboratorios suelen asociarse a ciertos condicionamientos estéticos o institucionales. Sin embargo, los músicos mantienen vivos planteos frente al acontecer sonoro y al mundo que los rodea. Los años aportaron híbridos análogo-digitales, samplers, sistemas con inteligencia propia, programas en tiempo real -como los MAX y HMSL- y la lista sigue. La resultante accesibilidad de la producción de instrumentos hizo posible que cada autor se identificara con los medios y procedimientos que mejor lo representaban. Para esta elección, necesariamente, el compositor ocupa un espacio ideológico, articulando conocimiento, afectos y valores. Computadoras que en algunas manos son instrumentos de un clacisismo Mozartiano dan muy distinto resultado en músicos como Charles Dodge o Roland Kayn, vigentes desde hace más de 25 años. Los dispositivos de David Tudor involucran azar, alta y baja tecnología junto a ideas científicas en un marco hecho en casa.

Los '90 ponen cada vez más en evidencia el problema de qué hacer con los medios. Frente a temas como elección y creatividad en las artes electrónicas, aparecen nuevos espacios como lo interactivo, las arquitecturas inteligentes y la posibilidad de otras narrativas. Persisten otros inconvenientes: desde algunos muy concretos como la falta de acceso económico a la tecnología hasta qué hacer con los medios una vez obtenidos.

Las respuestas son tan variadas como compositores existen: Michel Redolfi desde el CIRM de Niza considera electrónica y ecología junto a músicos que tocan debajo del agua. El Birmingham Electro Acoustic Sound Theatre que incluye al notable Jonty Harrison, utiliza dramatismo, espacio, dispositivos e instrumentos en una singular propuesta. Para el sello canadiense Empreintes Digitales es válida la solidaridad con músicos de rock, cosa que cristalizan en la distribución cooperativa de discos al igual que el sello acusmático francés Metamkine. Estos ejemplos son tendenciosos. Se incluyeron resaltando su condición inquieta frente a los supuestos universalistas de la tecnocracia como un fin en sí mismo. La vanguardia histórica devenida en principio rector inamovible responde a la misma operación intelectual del clacisismo. La acumulación de aparatología es igualada de modo avieso a ciertas nociones lineales de evolución. Los compositores en torno al sello californiano Artifact (Ben Azarm, Mark Trayle, Chris Brown, Jim Horton) generan dispositivos que interactúan provocando movimientos de enérgicos gestos. El Studio for Electro Instrumental Music de Amsterdam produce alternativas considerando las necesidades expresivas y técnicas de cada músico. Fundado en 1968, tiene en su actual director Michel Waisvisz uno de sus mejores

ejemplos. Sus instrumentos crackle box de los '70 derivaron en extraños sensores activados desde sus manos y que actualmente alientan sus experiencias de sampleo en vivo o la Sensor Band, que utiliza insólitos instrumentos como The Net, una red de sensores de 40 metros cuadrados conectados a dispositivos digitales. Otros músicos usuarios de sus propios hallazgos son Nicolas Collins, Joel Chadabe, Laurie Spiegel y Ron Kuivila, cada uno con expresiones individuales y en diferentes circuitos. Más allá de la tecnología, persiste el interrogante del uso dado a los medios. Alumnos de composición y músicos profesionales

critican de superficiales a otros que crean con una actitud más desprejuiciada. Con el argumento de no ignorar los aspectos físicos del sonido, algunos pasan semanas diseñando sonidos y planes formales que intentan predecir una pieza hasta en fracciones de segundo, considerando a los medios como liberadores de su compromiso con los instrumentistas ineptos. No obstante, la composición formal puede generar anticuerpos útiles a través de un trabajo con fuerte sentido de la construcción a la vez que intuitivo. Así lo ilustran argentinos como Ricardo Mandolini y Alejandro Iglesias Rossi.

La enumeración podría extenderse aún más allá: Europa Oriental, Latinoamérica, Australia o Nueva Zelandia. Por todas partes encontraremos creadores con respuestas autónomas ante el interrogante de qué hacer con los medios técnicos.

El problema excede las críticas sobre si la música concreta es referencial, figurativa o cinematográfica. Mientras se critica a la música interactiva o de *live electronics* de reproducir la situación de ejecutar instrumentos tradicionales, el exceso pseudocientífico propone el cálculo milimétrico de una obra en forma micro (sonido) y macro (forma) estructural. La pseudociencia es inevitable cuando se dispone arbitrariamente la elección de materiales o cuando la manipulación del sonido obedece a un artificio formal que pretende justificar el juicio de valor estético.

Al igual que con las músicas instrumentales, los géneros (léase aquí los medios técnicos) no garantizan una respuesta unívoca frente a las dudas del acto creativo. La integración de recursos varía según los criterios y la ideología de cada autor; y puede permitirse la referencia, lo abstracto y lo narrativo, el ruido junto a los fragmentos melódicos. El ejercicio crítico contra los modelos de creación cerrada posibilitaría resultados concretos a través de intuición, forma, procesos y prácticas que asignen a los medios un papel algo más restringido: el de herramientas.

Daniel Varela



Leon Theremin, 1927

TECNO ARGENTINO DE LOS NOVENTA



Le pedimos una nota sobre la electrónica nacional a Jorge Haro, él mismo un insider de esa escena. Sus consideraciones ameritan un debate que, como en tantos otros aspectos de nuestra miseria provinciana, nadie, por razones que convierten la omisión en complicidad, parece muy dispuesto a llevar a cabo. Tiramos aquí la primera piedra, ¿serán capaces los involucrados de recoger el guante?

A modo de introducción

La propuesta de escribir una nota sobre la reciente escena electrónica argentina en el marco de la cultura pop me presentó una serie de inquietudes. En primera instancia me pregunté desde qué lugar podía escribir yo este artículo considerando que, de alguna forma, soy parte de esa "movida". Por otro lado, y como sucede en todos los círculos correspondientes a una disciplina, cualquiera que ella sea, me veo sujeto a una serie de afinidades, diferencias e indiferencias, disidencias y aún enfrentamientos con muchas de las personas involucradas, razón por la cual está claro que perderé muy rápidamente la posibilidad de dar una impresión de objetividad aunque, de todos modos, entiendo que el logro de tal objetividad es imposible. Considero además que la supuesta escena electrónica es sólo una figura en la que convergen expresiones que, en muchos casos, tienen muy poca relación entre sí y que no es posible considerar a estas músicas como una unidad absolutamente consistente.

A pesar de todo esto la idea de escribir me sedujo. Es una buena forma de tomar distancia con el tema que me ocupa. Además, esta situación me permite realizar un ejercicio de reflexión sobre mi propia experiencia con el tecno. Escribo entonces este artículo desde mi lugar de diseñador sonoro, compositor y productor de música electrónica. Es la puesta en texto de una subjetividad entre otras.

Pequeña historia

Desde sus inicios nuestra cultura pop/rock siempre tuvo versiones *made in* de casi todas las músicas surgidas en los países centrales. Las consecuencias de esto fueron y son fotocopias borroneadas y enriquecidas de una importante cantidad de mutaciones pop. Han pasado más de 20 años para que la caprichosamente llamada música electrónica (incierto definición que puede contener una cantidad enorme de líneas estéticas pero que en definitiva sólo define un tipo de generación y procesamiento de audio) ocupe un lugar en la producción de música joven argentina. Los antecedentes conocidos son pocos. Ha habido más gente experimentando con distintas músicas producidas con medios electrónicos en los '70 y los '80 que los que tomaron estado público -Mica Reidel y Rick Anna entre otros-. En la década del '70 la búsqueda se hace sumamente difícil y de allí sólo se puede rescatar a algún que otro personaje desconocido para la mayoría y cuya obra no ha trascendido. Los '80, en cambio, producen una cantidad de proyectos que, si bien pueden contarse con los dedos de la mano, marcan el primer antecedente de peso con grupos y solistas que llegan a producir conciertos, a grabar sus obras y a inaugurar una corriente de sellos independientes y autogestionados, hasta allí inexistentes para la totalidad de la cultura pop/rock y muchos de los cuales aún hoy, aprovechando los vientos frescos que soplan, continúan su trabajo aggiornando su discurso según el gusto de estos tiempos. Dentro de esta magra historia es innegable el aporte de Los

Encargados al tecno-pop vernáculo (destacado por muchos músicos jóvenes en la década del '90) o el de Uno x Uno al conocimiento de la estética tecno-industrial y de la *euro body music* definida internacionalmente por grupos como Front 242 entre otros.

Pero es en la escéptica y abúlica década del 90, dominada por el marketing cultural y los manipuladores mediáticos, cuando aparece un número importante de cultores "tecno" que -más allá de los resultados obtenidos con sus obras- retoman tradiciones o elementos de muchos de los experimentos de los pioneros de la música electroacústica y de las corrientes experimentales de la segunda mitad de siglo, sólo que en este caso sus músicas son concebidas, envasadas y difundidas a través del andamiaje construido por su propio marco cultural y por la telaraña mediática imperante.

Una versión de la actualidad

Buenos Aires, ciudad distante, permanentemente activa y profundamente paradójica, recibió una vez más los ecos de la actividad musical en boga y consolidó a principios de los años '90 su propia escena de "música electrónica". Contrariamente a lo que se podría suponer, en relación a lo ocurrido en Europa y en los Estados Unidos, no fue por el lado de la música de baile por el que la electrónica comenzó a seducir en mayor grado a músicos, aficionados, periodistas, productores y público en general, sino que fueron expresiones bastante más radicales de lo que la diminuta tolerancia media del pop podría soportar. Fueron las músicas ligadas a ese amorfo grupo de tendencias rotulado con el nombre de "ambient music" o inclusive al aislacionismo, al ruidismo o al elegante "intelligent tecno" (esta última una graciosa definición espetada por la incontinencia etiquetadora de los críticos) las que le sirvieron a la música electrónica como carta de presentación. Dentro de este conjunto de tendencias es destacable el trabajo de Santos Luminosos, 1605 Munro, Leandro Fresco, Resonantes, Gustavo Lamas, Laboratorio de Sonido y Fantasías Animadas. A mediados de la década del '90 la música *dance* electrónica definió su espacio. El lugar que históricamente fue ocupado por una demanda tecno-disco sin demasiadas exigencias artísticas se contaminó con una serie de expresiones de entre las cuales emerge claramente una vieja figura resignificada: el *deejay*. Al igual que lo ocurrido con los músicos tecno, son los rotulados como "experimentales" -los menos acotados por las exigencias de la pista- los *deejays* que cuentan con mayor prestigio en el medio y los que enriquecieron el funcionalismo propio de la actividad. Es en esta dirección que se destaca el trabajo de dj Dañel Mirkin Frois y dj Dr. Trincado entre otros.

Ya consolidados, el marco de mayor desarrollo para los *deejays* es el fervoroso y sospechoso mundo "rave" (reformateado a la idiosincrasia porteña que permuta éxtasis por birra entre otras cosas) de los años '97 y '98, signado por la especulación comercial y no por la espontaneidad, la liberación y el exceso que fueron las magnitudes propias de su origen. En esta nueva situación, la de un país rocanrolero devenido en tecno por un rato, se ha sembrado el campo de advenedizos. Aquella primera etapa, marcada por un conglomerado de proyectos musicales alineados en un frente no provocado y que tuvo su principal centro de operaciones en su primera etapa en el club *Oval* de Buenos Aires, se disgregó en un panorama confuso en el que algunos *deejays* de discotecas de la zona de costanera (pasatis-tas e ignorantes) pueden mezclarse con los músicos melancólicos de las estelas del rock cósmico berlinés, los nuevos grupos post-Prodigy o con los padrinos y gurúes de nuestro "avant-garde" pop convertidos por un sector de la cri-

tica en padres de la electrónica gaucha.

Consideraciones sobre una música posible

La música electro-pop de los '90 tiene un logro importante: la vuelta a la abstracción, a la música que sólo contiene música, a una concepción menos metafórica del discurso musical, al desprendimiento de la palabra y de su pregnancia significativa (las palabras "sampleadas" se disponen generalmente en loops y tanto la repetición de este recurso como su transformación las convierte en puro sonido) y a la desestructuración de la arquitectura de la canción, que, desde mi punto de vista, más allá de ser una forma maravillosa y de una síntesis perfecta, es básicamente conservadora aunque se la maquille y se la transforme periódicamente. Esta situación construida con el uso de distintas tecnologías del sonido ha hecho posible una música instrumental que tiene la posibilidad de crear nuevos sonidos, modelarlos, modificarlos y espacializarlos de la misma forma en que un artista plástico modela la materia de su obra. Esto es relativamente nuevo para una buena parte de la música popular aunque no lo sea para la distintas escuelas rupturistas y experimentales de nuestro siglo (no hay que olvidar el antecedente de los músicos de rock y de pop que han encontrado en la investigación del sonido un motivo para el desarrollo de su música como es el caso de la sociedad Beatles/George Martin, o Jimi Hendrix, Can y Brian Eno entre otros). Los compositores de música tecno pueden prescindir del intérprete (como lo hizo la música concreta liderada por Pierre Schaeffer a fines de los '40). No hace falta tener una "banda" y las cosas suenan casi al mismo tiempo que se las piensa. Las consecuencias de esta potencialidad, de este profundo cambio de concepción, es la aparición de una gran cantidad de proyectos personales emitidos desde estudios privados que se reducen sólo a un par de metros cuadrados dentro de una habitación. Esto amplía notablemente las posibilidades de autogestión y araña el ideal romántico de independencia artística.

El lugar donde esta realidad presenta problemas de adaptación y donde no termina de definir sus propias reglas es el escenario. En la cultura pop/rock la idea de espectáculo tiene una importancia fundamental y los proyectos de música electrónica tienen muy poco de espectaculares. De hecho muchos de estos proyectos, tanto en Argentina como en el exterior, tienen pocas presentaciones en directo y algunos de ellos sólo difunden su obra en forma de registro en CD. Lo espectacular puede estar en la edición de los CDs, en las declaraciones, en los video clips, en los sites de internet pero no en el escenario. Definitivamente en Buenos Aires los shows de música tecno no son interesantes para ver, contienen en sí mismos una negación del espectáculo, aún a pesar de que se les suele sumar una cantidad de elementos "espectaculares", llámense luces, instalaciones de video, láseres, etc., para sostener la convención de escenario-público que muy pocos han decidido romper. Aquí hay un punto inconcluso, un tema a resolver y que muy pocos artistas han abordado. De esto se desprenden varias preguntas: ¿cuál es el motivo que justifica la presencia de un autor sobre el escenario cuando el resultado sonoro de esa performance, en muchos de los casos, no varía en relación al registro en un sopor-

te digital o analógico? ¿Es necesario un acto de simulación? Si esta simulación completa el marco de desarrollo, ¿ella no interfiere en la percepción de la obra? ¿Es necesario que la audición de la música sea comprometida o sólo es un elemento más de la fiesta? La experiencia en comunión de la obra con el músico que la produce parece ser una respuesta satisfactoria para alguna de estas preguntas, o por lo menos es la respuesta más obvia. Hay diversos intentos para modificar esta situación (músicos que re-mixan en concierto, alteran, amplifican las obras originales, alternan y se mezclan con *deejays* modificando sus roles, etc.) pero lo cierto es que, hoy por hoy, los resultados de las presentaciones en vivo no son satisfactorios si se conserva como expectativa de respuesta, tanto de los artistas como del público, el formato tradicional de concierto. Para poder soportar su presencia en el escenario y volver de esta forma a una estructura tradicional que no presente problemas de convención, algunos grupos tecno, tanto aquí como en el exterior, siguen presentándose en directo con shows absolutamente rockeros, sin olvidar ninguno de los tics y estereotipos correspondientes.

Final

El aparente marco "intelectual" y experimental que tuvieron las experiencias del tecno argentino de principios de los '90 fue, salvo alguna que otra excepción, un *bleuf*. Tras una postura arrogante, propia de las vanguardias históricas, se escondía (o se esconde) una cultura definida por el chisme de las revistas rockeras (con especial atención en la última excentricidad de la estrellita pop de turno), la lectura de algún que otro escritor maldito, las miradas de costado a la revista *Wired* u otras publicaciones, el consumo compulsivo de discos, de video clips y el culto acrítico por la cultura cyber.

La formación técnica, que desde mi punto de vista no es una condición *sine qua non* para hacer música pero que bien utilizada puede complementar y definir la concepción de una obra, es muy básica. Eso se pone de manifiesto, entre otras cosas, en la mala calidad de audio que acompaña a la mayoría de las performances "en vivo" (justificada por aquella afirmación simplista de que es bueno porque es malo), suplida en algunos casos con una actitud filo fascista basada en baldazos de volumen que impiden toda posibilidad de no imposición, de no direccionamiento y que, por otra parte, niega un espacio para la apreciación de delicias estrictamente acústico-musicales como el rango dinámico de una pieza, su variedad tímbrica, el minimismo o la complejidad rítmica y las evoluciones de las texturas entre otras cosas.

En relación a la producción de los *deejays* tengo dudas sobre el halo de búsqueda que rodea sus producciones. Existe una idea formada acerca de la novedad y el experimentalismo puesto en marcha por estos pinchadiscos que creo que es una verdad a medias. Es cierto que en algunas discos y en algunas "raves" se escuchan otras cosas, más incisivas, libres y refinadas que las oídas en el pasado (en la era previa al *deejay* estrella pop) pero es cierto también que estas nuevas expresiones no son originales, no parten de la cultura *dance* sino que ella las fagocita y las transforma importándolas de oído o incluso inconscientemente desde otras músicas no bailables de acuerdo al talento y creatividad de cada operador. Si la expresión más genuina de la cultura joven es, como dicen muchos, fundamentalmente contracultural, visceral e intuitiva, ninguna de las situaciones descriptas anteriormente sería relevante, aunque sí contradictoria, en relación a la puesta en escena del tecno argentino de los '90. Creo en cambio que esto no es solamente así y creo que desde esta afirmación no se niegan una cantidad de ideas muy interesantes y enriquecedoras que han rodeado y alimentado a la llamada música electrónica de origen pop desde la crucial irrupción de Kraftwerk en la década del '70.

Jorge Haro

Un agradecimiento a Leticia Sabsay

TODOS LOS TÍTULOS ESTÁN EN STOCK
EDICIONES JAPONESAS - SHOWS DE RADIO PARA COLECCIONISTAS
ROCKABILLY EUROPEO - ÉTNICA - JAZZ - FUSIÓN - BLUES - COUNTRY
¡ATENCIÓN FANÁTICOS DE LOS BEATLES, ROLLING STONES, QUEEN Y OTROS CLÁSICOS!
TENEMOS EDICIONES MUY LIMITADAS OFICIALES
TENEMOS VINILOS, SECTOR DE USADOS Y OFERTAS
TOMAMOS TUS CDS IMPORTADOS EN PARTE DE PAGO
TARJETAS DE CRÉDITO - PEDIDOS - VENTAS POR MAYOR Y MENOR

INFORMES: e-mail nunte@ciudad.com.ar / AV. CABILDO 2606 (A LA CALLE) BELGRANO

Mr. Floyd

ROCK '60 Y '70 THE HERD - ANIMALS - FACES - DOORS - WHO - YARDBIRDS
FLAMIN GROOVIES - BOB DYLAN - PAUL JONES - BIG STAR - HOLLIES
STONE THE CROWS - GRATEFUL DEAD - JERRY LEE - BOOKER T & MG'S - STRAWBS
BANGOR FLYING CIRCUS - IRON BUTTERFLY - SLY & THE FAMILY STONE
ZEPHYR - BUDGIE - T.REX - SERGE GAINSBORG - TRAFFIC - STRANGLERS
PROGRESIVO CALLIOPE - SYD BARRET - ATLANTIDE - MARC CECCOTTI - NOSTALGIA - NOVALIS
TAI PHONG - LANVALL - RUSH - ATON'S - DAVID SYLVIAN - ELOY
GURU GURU - FAUST - DRACMA - MINIMUN VITAL - BODKIN - AUFKLÄRUNG
TIBET - LEO NERO - VAN DER GRAF - MONA LISA - PAIKAPPU - ISOPODA
IL CASTELLO DEL ATLANTE - CLARION - AELIAN - HAPPY END - LE ORME - JACULA
HAWKWIND - A PIEDI NUDI - CURVED AIR - ANGE - HORUS - GONG - FINISTERRE - ASIA MINOR
NIADEM'S GHOST - AMON DÜÜL - NOVA MALA STRANA - GARYBALDI - MUSEO ROSENBAACH
AFTERGLOW - CAPITULO 6 - BO HANSSON - JAN AKKERMAN - TRIUMVIRAT
VANGUARDIA Y EXPERIMENTAL RESIDENTS - THROBBING GRISTLE
RICHARD KIRK - JOHN ZORN - DEREK BAILEY - MARC RIBOT
MUSLIMGAUZE - HAIR & SKIN TRADING CO. - VIDNA OBMANA - ELLIOT SHARP - BIO MUSE - JOHN LURIE
KEIJI HAINO - IN THE NURSERY - GRAVITAR - JOHN PAYNE - BLINDMAN KWARTET - DAVID WARE
SKULLFLOWER - WILLIAM PARKER - CURRENT 93 - HÉCTOR ZAZOU -
CASPAR BRÖTZMANN - HOLGER HILLER Y MUCHO MÁS.

Willie Crook & Funky Torinos

Súbete a mi carro/Eco- DBN

Willie Crook es nuestro dandy local. Hijo de buena familia, dejó a los Redonditos de Ricota y los beneficios que pudiera proporcionarle colaborar como saxofonista invitado del rock nacional para hacer escala en la península ibérica. Allí descubrió los reflejos de su propia imagen y el sonido que lo cautiva. Empezó a inventarse a sí mismo y a imaginar el mundo de glorias y desencuentros que ahora le gusta narrar. Con la mirada perdida en las nostalgias del viejo continente, pero avanzando hacia un pasado que imagina lleno de glamour (la tradición afro-americana del funk y el soul -de James Brown y Curtis Mayfield a Ron Ayers-), su *big fancy car* es un Torino modelo '74. también le rindió culto a Serge Gainsbourg en su producción de 1997. "Un embajador del buen gusto" - según dicen-, Crook asegura que al rock vernáculo le falta color. Vendería su alma al diablo por un poco de esos talentos que dejaban todo sobre las tablas.

Como Barry Adamson, podría titular un disco *The Negro Inside Me*. Porque Willie no consigue sacar una letra en español: carraspea, compone y tararea en inglés y desearía cantar con todo el cuerpo. Al menos eso transmite su voz. Pre-

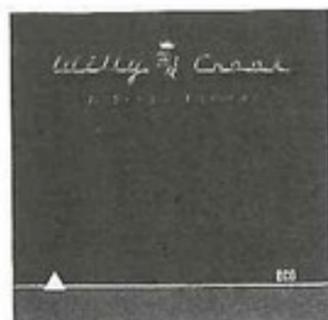
gona por un transnacional, imaginativo y seductor, pero arraigado en otra época. Claro que sobre gustos no hay nada escrito y lo que para algunos es chabacano puede, para otros, significar estilo y distinción.

Eco, el disco número cuatro (tercero de estudio) transita por las calles de la gran ciudad con una cadencia de otras latitudes, como si se tratara de una banda de so-

nido de las de Quincy Jones. Funk y soul, un par de notables baladas y un ritmo escurridizo que vira hacia la música disco en "His Hair". "Zurita 4/ Bajo", un reggae instrumental con ecos del dub jamaicano, confirma la pericia de una banda innumerable que se fue armando para cada ocasión. No se trata de virtuosos que van a aportar lo suyo sino de músicos que se divierten y van en busca de *swing* y *cool jazz*. Son los mismos que acompañan (Crook incluido) a Valentino en su *Jazz Bazar*, el disco de estándares que como yapa acompaña a *Eco* (por el precio de uno, llevás dos).

En suma, un disco cuidado y personal, que sólo se ve desfavorecido por un trabajo de producción que no pretende emular aquellos viejos discos, pero tampoco busca, las más de las veces, distanciarse de la *performance* en vivo. La mezcla podría otorgar más protagonismo a algunas secciones para acentuar contrastes o jugar un poco más con los recursos de estudio, como en el caso del mencionado reggae. Mientras, seguirá perdurando algún estribillo de esos que hacen sentido inmediatamente.

Pablo Azcoaga



Adrián Paoletti

En La Ruta Del Arbol, En Busca De La canción Perfecta- Cecilia/Fan

Paoletti es el músico argentino más personal de los últimos tiempos. Y sin embargo, nunca creí comprender bien su chiste. Las primeras seis canciones instrumentales de *En La Ruta Del Arbol* no modifican mi impresión. Pero a partir de ahí las cosas cambian, con un ACP menos confiado en el poder de su poesía y buscando mayor participación de los músicos. La inventiva guitarra de Mariano Rodríguez aporta el vuelo necesario a una música frecuente e innecesariamente estática, mientras los bronce medievales -un acierto que lamentablemente no abunda en el disco- hacen juego con la melodía juglaresca de "Te". "La Llave" es casi space-rock. "Percance" y "Vamos", una suite mínima de garage, y "Monstruos" es impecable. Casi -no me animaría a afirmarlo- podría agregarse como bonus en algún compilado casero de Syd Barrett. Es un boceto de psicodelia, con estribillos que no se diferencian demasiado de los versos; pero celebrémoslo. Adrián Paoletti es el guardián de todo lo puro e ingenuo, y es probable que en veinte años sus discos se vendan como *nuggets*.

Jorge Luis Fernández

Varios Artistas

Tareas domésticas- Grabaciones Intimas/ Canciones Pop

Indice Virgen (julio/ agosto1998)

La frontera entre la intimidad y la introspección es casi tan borrosa como aquella que separa la impostura de lo auténtico. *Grabaciones Intimas/ Canciones Pop*, primer CD del sello Indice Virgen, oscila entre estos polos porque si bien, como afirma su mentor Sebastián Carreras, optar por la baja fidelidad implica una posición política (producir pese a todo), la premisa sólo parece regir para los grupos en la cuestión formal. Basta, como muestra, una hojeada al booklet: 16 de las 18 bandas y solistas hacen mención a la *técnica* empleada en las canciones (p.e., "Lazos" fue grabada en una portaestudio de 4 canales...). Sin embargo, el mayor acierto de esta compilación radica en haber equiparado a músicos y oyentes, en cuanto a que componer y oír se constituyen ambas en tareas domésticas.

Aunque *Grabaciones Intimas* dista de ser un rejunte, el resultado no es del todo parejo. Se destaca "canción del hijo crónico", del Joven Low - Fi, con letra impecable, sostenida por una combinación eficiente de guitarra, voz y un tren en miniatura. Junto a "Demasiadas Impresiones" de Menos que Cero (una certera postal citadina) eluden los típicos obligados del disco: el amor y la evasión. Leo García entrega un track preciso ("a vivir a Marte"), lo mismo que Gato ("Volumen"), Paoletti ("Ciego") y Loch Ness ("Quiero que me cuentes algo"); en cambio, Bochatán no vuela más alto que con Peligrosos Gorriones. Si Sergio Pángaro busca parodiar a la colección romántica de Noticias, bienvenido sea su "Daikiris". Terciopelo Azul y Giradioses insisten en el clisé de que una chica frente al micrófono debe ser etérea y naif. En tanto que Santi Amor, Spleen y Opio empañan sus temas, al confundir intimismo con desafinar.

Grabaciones viene a oponer a la música electrónica y las fiestas multitudinarias, la canción despojada y el calor del hogar: el hombre rodeado de (y por) sí mismo. Difícil advertir hasta qué punto la intimidad se vuelve encierro, más aún si uno tampoco llega a ser uno a solas. No obstante, una propuesta que ve en la austeridad un valor y no un límite merece nuestra atención. De ahí en más, la suerte que corra, intuyo, está contenida en el estribillo de "Luna" (Tus Hermosos): "sabés que nada/ sabés que todo/ de este lugar/ jamás cambiará".

Alejandro Güerri



Los Caballeros de Pedro Juan

25 Veces Tierra- Ñandú

25 Veces Tierra es el segundo disco de Los Caballeros de Pedro Juan. Cuarteto marplatense integrado por Santiago Menna (voz y guitarra), Gabriel Parín (guitarra eléctrica y acústica), Adrián Giorlando (bajo) y Diego Iturria (batería y percusión). Con una trayectoria de más de diez años

son una banda casi legendaria en esa ciudad. Once temas que transitan el rock urbano de raigambre autóctona (más dosis *college*) y la canción acústica de inclinación pop-rock. Destacan el cuidado trabajo guitarrístico y algunos arreglos inesperados.

Juan José Calarco

A-Tirador Láser

Sunburst- Avesexua

El Cristo cegado que ilustra la tapa de *Sunburst* preanuncia el claroscuro en que Martí y Cía nos sumergen. Con la guitarra como única estrella, A-Tirador Láser se anima a exceder los tres minutos rock en melodías que se encienden con la cadencia de las baladas y se apagan con los riffs estilo Soundgarden. En "Errado" y "Derrape de aura", ambas tendencias son combinadas con eficacia. Sin embargo, lo mejor del disco está en el tema que abre *Sunburst* ("Acao"), donde el grupo explora los relieves del jazz fusión para después abandonarlos. En las letras de A-Tirador, escritas todas por Martí, se nota cierto apego por los vocablos ingleses; una

visión del amor como un estar dentro de otro o un salirse de sí; y la recurrencia a imágenes que equiparan a Dios con el sol - llevado a extremos en "Cristol", síntesis de la estruendosa playa marplatense y, claro, Cristo. Aunque padre de nadie, la huella de Spinetta surca la música de la banda. Y así, entre la densidad y el destello, *Sunburst* pasa por nuestros oídos: no inadvertido pero sí capaz de arrancarnos algún bostezo. A.G.

Nación Hip-Hop

B-boys, nativos o por opción, y demás simpatizantes del rap y el g-funk ya tienen donde chequear sus inquietudes. *Moshpit Posse*, la primera revista independiente de cultura Hip Hop, puede considerarse como un manual de referencia obligatoria cuando se trata de graffiti y breakdance, blaxploitation movies u otros aledaños. Manga King, el editor responsable, te cuenta con cada entrega un poco de sus orígenes y sus reflejos en la actualidad. Reportajes y comentarios sobre ediciones discográficas completan cada número. Lástima que a veces se tome tan en serio las convenciones de los chicos pandilleros, con su cuota necesaria de chauvinismo y, por ejemplo, dé por sentado que las mujeres son todas perras.

Por su parte, DJ Acido presenta su rutina en vivo ("sin post-edición", para que no queden dudas) en una cinta titulada *Delicias de un DJ - compilado old school*. Esta producción pirata oscila entre el espíritu inventivo de los aficionados al arte de manipular bandejas giradiscos y el enganchado bolichero para bailar. La selección incluye clásicos como Africa Bambaataa, Sugarhill Gang o Kurtis Blow, y en el reverso, rap más contemporáneo: Gang Starr, Naughty By Nature o Fuschnicens. Se consigue en el Parque Rivadavia. P. A.

• En el 88.7 de tu dial (FM La Tribu), de lunes a viernes y a partir de la medianoche, se emite *Tribulaciones*. El programa radial ofrece lo mejor de la actualidad musical en materias tales como jazz, blues, fusión, música global y rock independiente. Entre sus preferidos escucharás nombrar a John Zorn, Medeski, Martin and Wood, Hermeto Pascoal, Salif Keita y muchos más. Conduce Mario Cristófano y se destacan sus reportajes exclusivos a músicos visitantes y locales. Los días lunes el programa se adelanta una hora (va de 23 a 1 am) para dar lugar a un recital en vivo que se transmite simultáneamente por la radio. Con entrada libre y gratuita, los conciertos se realizan en el Auditorio de La Tribu, Lambaré 873. Por allí ya pasaron, entre otros, Los Gauchos Alemanes, Arco Iris, Nora Sarmoria y Spleen. Atención: los miércoles no olvides ponerte en sintonía, porque a partir de setiembre *Esculpiendo Milagros* tiene su columna semanal dedicada a difundir y discutir las direcciones que adopta la música actual.

• La Sonoteca del Instituto de Cooperación Iberoamericana funciona, desde hace unos cuantos meses ya, como "un lugar diseñado para oídos atentos". Se trata de un archivo fonográfico que ya contiene más de 100 títulos, entre cintas y CDs. Vale la pena darse una vuelta para corroborar de qué se trata este emprendimiento. En principio vagamente dedicado a "otras músicas" (nuevas

tendencias, experimental, electroacústica, electrónica, etc), este ámbito de consulta también tiene entre sus objetivos generar actividades. Entre los artistas convocados, residentes en nuestro país y en España, figuran: Carlos Alonso, Llorenç Barber, Enrique Belloc, Carola Bony, Reynolds, Fantasías Animadas, Los Gauchos Alemanes, Gaby Kerpel, Fátima Miranda, entre muchos otros. En vivo ya se presentaron Gustavo Lamas, un joven artista tecno, los Djs Dañel Mirkin Frois y Dr Trincado y el español Francisco López. Mientras que para fin de año Llorenç Barber, el artista de las campanas, espera dar un concierto que involucrará los campanarios del barrio Balvanera.

• Con el título de *Algunas ideas sobre el progreso en la música actual*, el próximo 25 de noviembre los integrantes de esta revista discutiremos en mesa redonda y con invitados uno de los tópicos que con más frecuencia tocamos en estas páginas. La cita

es en el ICI (Florida 979) a las 19 horas, no olviden agendarlo. Esperamos contar con su participación.

• El viernes 30 de octubre haremos una pequeña presentación de nuestro número 15 en la discoteca Sobremonte de Mar del Plata. Sobre el cierre de nuestra edición, quedaba aún por confirmar la presencia de algún grupo de la ciudad feliz. Los esperamos.

Noise Rock

PANORAMA DEL NOISE ROCK A PROPÓSITO DE ALGUNAS EDICIONES



El ruido - noise- ha sido un estigma del rock desde sus principios. Electricidad y distorsión enfatizaron cierto tono desafiante que los jóvenes necesitaban reafirmar como diferencia frente a sus mayores, en pos de un terreno propio. A causa de tan extendido reclamo nacería un mercado específico, pronto a satisfacer esa inmediatez y transformarla en elixir de multitudes. De allí la propensión a incrementar la intensidad del ruido, - especialmente la distorsión en las guitarras- como manifiesta discrepancia con los estándares. Hacia fines de los sesenta no era lo mismo una guitarra correctamente distorsionada en los Stones que otra sumamente distorsionada y al borde del acople en los Stooges o Velvet Underground, por dar ejemplos burdos. El propósito brutalista del ruido fue incrementándose como exacerbación constante o se estilizó, brindado a nuevos usos, ante la mirada ávida del mercantilismo. Sonic Youth es un paradigma de actualidad a escala mundial. De ser un grupo que acrecentó su prestigio durante los '80 reinventando estratégicamente el rock ruidista, fue introducido en los '90 al amparo de una multinacional, Geffen, con el disco *Go*. Desde allí se expandiría por el resto del planeta una versión aggiornada de sus estrategias, que en los circuitos vernáculos se troca-

ría en el mote anodino de "sónico". Sus discos en esta década, celebrados por los medios y las plataformas de difusión, estuvieron, mal que les pese, al servicio de una serie de imponderables: el grunge o hijo bastardo de los experimentos con guitarras, adaptado al medio tan masivo como vacío que es la MTV, o incluido en la cartelera del *Lollapalooza*, aquel festival itinerante y ambiguo ideológica y cualitativamente. Tal incertidumbre tenía fundamentos: los discos de los últimos siete años bajaban su calidad vertiginosamente, al punto de llegar al descreimiento. Y aunque sus integrantes se justificaran con un "es lo que teníamos ganas de hacer", en complicidad tal vez involuntaria con Geffen, Sonic Youth estaba robando tu dinero. El año pasado, como purgando su paralelo mainstream, Sonic Youth inició una doble vida con sello y estudio propios. Dio a luz sus resultados en formato de Eps, a pesar de su relación todavía vigente con Geffen.

Con los otros grupos se intenta dar una perspectiva en los términos del noise rock: sería un error suponer que para recibir atención deban firmar con un sello grande a costa de perder la identidad, o su cuarto de hora. Ellos hacen una parte de los ruidos molestos del presente.

Sonic Youth *Perspectives Musicales* (SYR)

Olvidense de lo antedicho: he aquí la praxis. Diecisiete años de carrera y todavía tienen algo interesante que ofrecer. En un contexto en el que una vez conseguido el estrellato y codeándose con la fama no hay mayores esperanzas de regreso. Es notable como Sonic Youth aborda su propia tradición, su propio sonido, le da una vuelta de tuerca e inicia una nueva lectura. No es algo que no hubieran hecho -a la memoria viene un disco como *Daydream Nation*- pero la actitud es diferente, progresiva si se quiere. El contrapunto entre guitarras está todavía ahí, con mayor acento en el desarrollo de los crescendos ("Anagrama"), o como extracto de improvisación ("Improvisation Ajoutée"). Y ese noise tanpreciado, que irrumpe en "Mieux: de Corrosion", en su cualidad lacerante afín a la desmesura nipona.

Sonic Youth *Muzikale Vergezichten* (SYR)

Con los diecisiete minutos introductorios de este Ep, casi Crimsonianos, Sonic Youth tira por la borda cualquier esperanza de canción y se abre a un campo instrumental resplandeciente, pleno de recursos, aceleraciones y desaceleraciones. Salvo que uno considere canción los balbuceos sin rumbo de Kim Gordon en "Herinneringen". Una sensación como de laboratorio insinúa que algo está cocinándose.

Sonic Youth/ Jim O'Rourke *Muzikaj Perspektivoj* (SYR)

Primera señal de desvío. Absoluta abstracción, como si esto fuera posible, depositada en las manos confiables de Jim O'Rourke, quien tiene la tarea de editar en el estudio. La mano de O'Rourke es un microscopio que deja de lado el sonido principal y descubre las partículas. El rock ha sido despojado de su agresividad y ataque a cambio de un rico espectro de sutilezas y pequeñeces sonoras, así como liberado de estructuras y de cualquier beat persistente. La continuidad se mantiene como hiloconceptual.

Flying Saucer Attack *New Lands* (Drag City)

Bucólico es el término que mejor define el noise pastoril de FSA. La actitud consiste en enrarecer canciones, ensuciarlas de ruido, sugerir melodías y opacar su belleza. Puede que suenen autocomplacientes y el método de guitarras, tan gastado como la escuela que

minimalista que inquieta. En la voz aletargada, que bien recuerda a la de Nick Drake, en la percusión repetitiva al fondo de la mezcla, o en las capas de ruido blanco que desdican su legado cósmico krautrock. El colapso del sosiego con algún viaje astral. • *Drag City: PO Box 476867 Chicago, Illinois, 60647 - 6867. USA.*

A Minor Forest Inindependency (Thrill Jockey)

Se perfilan como la nueva sensación. Este soberbio power trio de San Francisco recupera el virtuosismo, negado al rock tanto en el punk como en la escena alternativa. Una vez muertos los prejuicios -hoy sin sentido- contra el rock sinfónico, el rock vuelve a salir del conservatorio. Cambios rítmicos continuos, pacientes o apresurados, degeneran abrumadoramente en una diversidad de fuentes: el surf punk característico de la Bay Area (de Circle Jerks a The Mermen) estalla con una certera pizca de death metal; el jazz deviene música de cámara y la balada pop (tipo Pavement) sucumbe ante las compresiones del rock atonal. Una generación de músicos que creció atendiendo a la utilidad de los géneros. El noise está bien definido en cada instrumento y sólo para mayor impacto en las secciones fuertes. Espléndido manejo de intensidades. Exactitud matemática, variedad e inventiva a través de la emoción. • *Thrill Jockey: PO Box 476794 Chicago, Illinois, 60647. USA*



US Maple Sang Phat Editor (Skin Graft)

Con "la emancipación de las disonancias" (Schönberg dixit) el noise puede ser más efectivo, destruir la música para hacer una nueva. Situados en la posta tomada a principios de los '80 por la *No Wave* americana o la *Neue Deutsche Welle* alemana, el rock ruidista de US Maple se impregna de propósitos disgregadores. Hay una fuerte veta free en cada instrumento (guitarra, bajo y batería), eminente forma de tocarlos y organización de métrica fracturada, a la manera de un Captain Beefheart al borde de la esquizofrenia. Y la voz áspera y cautivante de Al Johnson que semeja la de un Blixa Bargeld glamoroso e intensifica el deliberado clima sórdido. Arreglos de cuerda en un tema y pasajes de bango para un disco imperdible, producido por un siempre atento Jim O'Rourke. • *Skin Graft: PO Box 257546, Chicago, Illinois, 60625. USA*

Storm & Stress Storm & Stress (Touch & Go)

Otro asiduo en prácticas cacofónicas, Steve Albini (Big Black, Rapeman) produjo toda una última generación de grupos noise. Le toca el turno a los anárquicos Storm & Stress. Quieren impresionar, y lo consiguen a través del exceso. Largos temas compuestos por vía improvisatoria, solvencia instrumental del tipo free, volumen al taco y el contrapunto entre vocalización en falsete y arpegios de guitarra con que Gastr del Sol hizo escuela. Como ese bello intermedio al piano en el cuarto tema. Saturado e introspectivo, éste es un disco -como ellos dicen- sobre el "aquí y ahora". • *Touch & Go: PO Box 25520, Chicago, Illinois, 60625. USA*



Ruins Refusal Fossil (Skin Graft)

En la tradición que sabe unir sin fisuras hardcore y progresivismo. Grupos como The Ex en Holanda, Uz Jsme Doma en la República Checa o Ne Zhdali en Estonia, este versado dúo japonés de bajo y batería aporta una colección de inéditos y material en vivo con invitados de Tipographica, Demi Semi Queaver y Omoide Hatoba, otros interesantes combos nipones. El absurdo y la exageración se condensan en temas cortos y urgentes, cuya estrategia compositiva está dominada por cortes abruptos y silencios ínfimos, diversidad de estilos y capacidad técnica de los instrumentistas para trabajar a plena distorsión. Las voces, al servicio del ruido, van desde alaridos hasta grotescas modulaciones imposibles. Un medley final dedicado a Yes, Crimson, Samla Mammás Manna, Camel, Area o Rush entre otros, resalta la importancia del prog noise sin reparos en la discografía de Ruins.

Weird Little Boy Weird Little Boy (Avant)

En una obsesa persecución a lo no convencional, John Zorn se une esta vez al guitarrista Chris Cochrane (No Safety), su asiduo partenaire Mike Patton (Faith No More, Mr. Bungle) y dos estables de su sello Tzadik, Trey Spruance y William Winant. Lo que podría transformarse en mero ejercicio de escape de la rotulación, termina siendo un collage indefinido con momentos interesantes. Estrategias de música electroacústica trabajan con la quietud de los sonidos. O bien el doom metal de "Lungfull of Water", que antepone la fealdad como estética, traza paralelos con otros proyectos zornianos (Painkiller). • *Avant/Hips Road: 2-3 Kanda Awjicho, Chiyoda - Ju. Tokio, 101. Japan.*

Mainliner Mainliner Sonic (Charnel Music)

Uno de los reportes más extremos de la actualidad nipona deja abierto un interrogante: ¿cuándo el ruido deja de ser extremo y se transforma en un mero vicio para sus adeptos? Distorsionan absolutamente todos los instrumentos al punto de provocar la retroalimentación (*feedback*). Una forma de perder el detalle en favor de una pared sonora o *wall of sound*, a cambio de agresividad. Pero hay una mezcla insistente, tanto de música como de cacofonías. Aunque la música esté tapada por el ruido, tal vez se deba asimilar la barrera y empezar a escuchar. Intensas jam sessions de psicodelia-hardcore que proponen el trío de Asahito Nanjo, en una de sus diversas permutaciones. Pero tal vez se trate de cambiar el hábito auditivo. • *Charnel Music: PO Box 170277. San Francisco, CA, 941 17-0277. USA*

Daniele Brusaschetto Bellies/ Pance (HHETHH)

El encanto de la lengua italiana al servicio del sujeto escindido. Ritmos mecánicos sustentan canciones donde acecha la angustia, presta a romper en estribillos guturales. Interesante tratamiento de guitarras que pugnan para que pequeños inventos sonoros tipo Keith Rowe tengan lugar entre macizos bloques industriales y metálicos. Algo que Swans y Godflesh hicieron su marca de fábrica. Quizá a causa de estas semejanzas, el noise resulta asimilado y pierde su capacidad de sorpresa. Pero la intención de diferenciarse les otorga una cuota sugestiva. • *HHETHH: Via Scotellaro 71, 10175 Torino. Italia.*

Burt Reynolds Ensemble Roto Chivas 268 (Matching Head)

Cuando los Burt Reynolds se aparecían los domingos por Recoleta con sus instrumentos conectados a una calabaza, la gente pensaba -y decía- que estaban completamente locos. Más aún, cuando incluyeron a Miguel Tomasin, su baterista y cantante con síndrome de dawn, el público no hizo más que confirmar sus fobias y conservadurismos. Ante la indiferencia local, el grupo dispersó alrededor del globo cantidad de ediciones entre distintos sellos pequeños, que cobijan un hervidero de bandas dedicadas a tirar tachos de basura a la industria discográfica y a las convenciones sobre lo que debiera ser la música. Esta edición en vinilo transparente de 10" es un genuino potaje exploratorio. Las guitarras cargan la atmósfera de electricidad, en un espeso mantra que persigue el toque cansino de Tomasin. En forma inesperada irrumpen el humor y el absurdo, y todo se transforma en una broma. Una broma demasiado seria que expresa su convicción. Otra muestra de cómo el trabajo de edición en la consola explota lo mejor de un material prácticamente crudo. Hoy día puede oírseles como cortina televisiva en los programas del dr. Socolinsky o en Lia Salgado. Un poco de terrorismo creativo a la hora del té. • *Matching Head 12 Coanwood Way. Tyne & Wear. NE16 5XR. England.*

Marcelo Aguirre



Lee Ranaldo

EEMM 15 pag 1/37 10/16/98 10:22 AM Page 28

Pasó por Buenos Aires en la segunda fecha de *Experimenta '98*. Su poderoso concierto de improvisación con el baterista William Hooker y las proyecciones de la videasta Leah Singer fueron la introducción para hablar sobre las cualidades físicas del sonido, los textos *on the road*, y algunas otras cosas.

■ ■ ■ ¿Qué te impulsó a hacer música improvisada?

La improvisación estuvo en mis trabajos desde el principio. Trataba de llevar esa idea a la canción y luego fui dejándola hasta improvisar de un modo más despojado. Las canciones tienen su propia estructura, que igual te permite improvisar. Esto se remonta a New York, cuando en los primeros '80 se formó una gran comunidad de improvisadores que trabajaban con cancio-

INTENSIDAD SONORA Y CONCEPTO

nes, como Arto Lindsay, Elliot Sharp o John Zorn. Luego, buscamos ir más allá. Con el tiempo, esa comunidad de improvisadores sigue creciendo, están Jim O'Rourke en Chicago, Masami Akita y grupos como Ruins o Boredoms en Japón, que improvisan en un ámbito experimental. Con ellos uno puede hacer trabajos conjuntos a través del correo electrónico o de Internet, generando un diferente sentido de comunidad pese a la distancia.

A principios de los '80 e incluso antes, gente en grupos de rock como Glenn Branca y yo mismo descubrimos otro mundo en la obra de compositores como Charlemagne Palestine, Terry Riley o Henry Flynt que, siendo diferentes, trabajaban en un área afín. De algún modo, también nos interesamos en Philip Glass o Steve Reich y de todo lo que experimentábamos, tomábamos cosas. Muchos de estos aspectos y de estas ideas se proyectaban haciendo música para pequeños grupos -básicamente bandas de rock- pero como en New York las cosas sucedían muy rápidamente, podías estar en un grupo de rock y al mismo tiempo desarrollar proyectos de música experimental. Esto es lo que hacían Glenn y Rhys Chatham: tomaban instrumentos como la guitarra eléctrica para incorporarlos a piezas de tipo "clásico-rítmicas". Era fascinante estar allí en esa época. Durante dos o tres años se dio una experimentación plena en muchas direcciones.

Repetición, espacio sonoro, trabajo con los sistemas armónicos parecen muy presentes en tu obra, desde las canciones hasta las improvisaciones más libres. ¿Esto es así?

Seguro. Todas esas cosas son muy importantes para mí. La repetición es la base de muchas músicas. Los tambores tribales en las músicas étnicas tienen una gran influencia, que considero cercana a algunos aspectos del rock. El tema de los armónicos siempre me interesó al trabajar con las cuerdas y es una gran influencia tomada de los compositores modernos que trabajan con los fenómenos acústicos. Cuando tocaba en el grupo de cinco guitarras de Rhys Chatam cada instrumento tenía sus cuerdas afinadas idénticamente. De tal modo que cuando golpeabas las cuerdas al aire se escuchaban los diferentes armónicos. En las músicas de Glenn y Rhys lo primero que se escucha es su fuerte volumen, sobre el que se aprecian otros fenómenos que pueden parecer voces o un gamelan que nadie toca pero que es efecto de la propagación sonora en el aire. Intentamos reproducir estos fenómenos acústicos en nuestro reciente disco con Sonic Youth, *Silver Sessions*. Nuestra sala de ensayo tiene amplificadores que pusimos al máximo, con lo cual las guitarras y los bajos crearon una cámara de *feedback* muy intenso. Era muy difícil permanecer en ese lugar debido a este efecto. Aún así, te permite escuchar como cambia el sonido al mover tu cuerpo en la sala, dado lo chico del lugar y la enorme intensidad del sonido. La forma en la que se distribuye varía si vos te movés, pues bloqueás o interrumpís la propagación de las ondas sonoras. Son fenómenos increíbles, casi místicos, ya que resulta misterioso como la música cambia en función de la reacción de la gente y de cómo esa gente escucha. También es terreno de la ciencia.

Músicos como el holandés Huib Emmer señalan el mundo que se abre al escuchar con el cuerpo.

Claro. Es a través de eso que la música se torna viva. Tu cuerpo reacciona y es golpeado con la música étnica de percusión tanto como con la música disco. Hay gente que hace música en los límites de lo audible de tal modo que tu cuerpo percibe más que tus oídos. Es lo que ocurre con los sonidos de muy altas o bajas frecuencias. La música electroacústica de Alvin Lucier, las instalaciones de Ellen Fullman o *Strumming Music* de Charlemagne Palestine. En Sonic Youth todos nos considerábamos estudiantes y absorbíamos la música sin pensar si se trataba de rock, jazz o lo que fuera. Las ideas interesantes pueden venir de donde sea. Otra cosa muy influyente para mí fueron los ragas y el gamelan. En la música indonesia las cosas toman forma y fluyen basándose en la memoria, por lo que una larga pieza puede construirse a partir de pequeñísimos fragmentos que un ejecutante transfiere a otro. Es increíble la polirritmia que resulta de eso. También me impactó enormemente mi visita en Marruecos a los *Masters Musicians of Jajouka*, cuando escuché su polirritmia basada en la percusión y la respiración circular de sus instrumentos de viento.

¿Tomaste ideas de lo étnico para aplicarlas a tratamientos rítmicos de tu música?

No estoy muy seguro. No es lo que hace Paul Simon cuando toma música de Brasil o de otra procedencia y la ubica sobre un fondo convencional. Pero sí puedo trabajar tomando ideas relacionadas con ciertos tipos de música. Esto vale para mí y para Sonic Youth. Utilizamos ideas

de diversas músicas, sean étnicas o contemporáneas, no para incorporarlas de modo literal sino aplicando su efecto. Alguien puede decirnos: esto suena como Stockhausen o como los flautistas mexicanos. Pero no es exactamente así sino sólo una aproximación. Es más interesante lo que inspira una idea que su aplicación literal, como en el "sandwich Paul Simon con música brasileña y folk." Indudablemente es otro concepto.

Hablando de espacios, etnias o viajes. ¿Cómo influye la idea de camino en tus textos o en tu música?

Es algo realmente importante para mí. Viajamos muchísimo por un lapso de entre diez a veinte años y fue algo sorprendente, experimentar con un mundo desconocido. Al principio uno está limitado por su propia localidad, pero al tomar aviones e ir a sitios distantes encontrás diferentes formas de pensar sobre el mundo. Siempre me han interesado los escritos sobre viajes. Podría darte el ejemplo obvio de Kerouac pero también están las crónicas de peregrinaciones espirituales, que son otro tipo de *historias de caminos*. Me interesan mucho Hemingway, Sam Shepard. Es la fascinación por los lugares que no conocés. Por momentos siento que no quiero viajar más, quizá como efecto de viajar por el mundo todo el tiempo. Mi primer viaje a través de Estados Unidos fue en 1974, en auto. A 15 años de eso volví a cruzar con Sonic Youth. Luego vinieron Australia, Rusia, Japón. Sudamérica era uno de los últimos lugares que me faltaba conocer. Viajar es un modo de vida y hay toda una cultura alrededor de eso. De algún modo también le ocurre a la gente de negocios que todos los días se despierta en un aeropuerto distinto. Esta relación espacio-temporal me interesa aun más que la idea de camino. Esa idea de que cuando viajás, perdés contacto con tus cosas, tu ciudad, tus responsabilidades, el teléfono, pagar las cuentas, leer el diario o llevar los chicos a la escuela. Al viajar existe otro espacio, donde es más fácil enfocar tus propios pensamientos, hacer asociaciones con las que puedo crear música o escribir.

A propósito de espacios y lugares en tu música, tu dúo con William Hooker parece reflejar dos mundos muy diferentes, incluso dispares. Por tu lado una música espacial, estática y con ruido. En William aparece la crudeza rítmica de modo más evidente. ¿Qué podés decirnos acerca de esto?

Trabajamos muchísimo, escuchándonos mutuamente. Solemos usar yuxtaposiciones, llegar a una idea juntos o, en otros momentos, tocar de modo opuesto. Otras veces es más exploratorio, lográs algo pero sabés que algo queda pendiente para el próximo encuentro. La exploración es propia de la música improvisada, cada momento es sorprendente y podés enfocarte en alguna cosa o buscar hasta encontrar. Para nosotros vale trabajar de distintos modos, a veces como un desafío; otras, donde uno hace algo y el otro lo sigue; otras por oposición. Siempre me interesó el uso de zumbidos largos mientras que William como baterista actúa más con el pulso rítmico. Esta combinación es lo interesante aunque varía trabajando en dúo, trío o noneto. Es según cómo reaccionás frente al grupo de ejecutantes.

¿Quizá el lazo entre ustedes sea el volumen, la amplificación, la energía?

Pienso que sí, aunque sólo en algún punto. Es difícil contestar esa pregunta pues resulta del modo en que ambos respondemos al tocar juntos. Tal vez lo inusual sea trabajar con lo dispar, no con aquello que pueda sonar parecido. Si ponés juntas cosas que se parecen, inmediatamente sabrás de dónde vienen y cómo se hacen. Trabajar con dos cosas muy diferentes, en cambio, pondrá en evidencia estos dos mundos distintos.

Daniel Varela/ Marcelo Aguirre

Comus • *First Utterance* • BGO

Para varios, la obra maestra de la progresiva británica. Cuando dieron a luz semejante criatura -1971 según el categórico reloj de la historia- una muy inglesa mezcla de inquietud social generalizada y sordera crónica condenaría al disco a los arcones del olvido. Asomaban la inflación y las primeras disputas industriales, mientras el glam rock naciente trataba de privatizar cualquier atisbo de rebelión. Las reseñas estaban desencaminadas: "T. Rex a 94 rpm"-dijeron. "Una cacofonía de sonidos sin relación aparente" -contrapuntearon. "...un cruce entre una versión delirante del coro de las brujas de Macbeth y Marc Bolan oprimido hasta la muerte." -completaron. Quienes elegimos la crítica como una módica forma de fastidiar a nuestros congéneres deberíamos envidiar ejemplos tan insignes, que supieron cumplir tan bien con su tarea.

Lo cierto es que Comus abrevaba en las raíces del folk para dispararse desde ahí a universos vírgenes, sitios que sus contemporáneos no podían imaginar aunque una partida completa de pastillas lisérgicas acudiera en su ayuda. Canciones extrañas de lírica violenta. Imágenes de violación y de paranoia, de persecuciones y encierros. El sorprendente y peculiarísimo trabajo de las voces no narraba los temas, se empeñaba más bien en dramatizar esas tramas espectrales - inspiradas en Milton - que constituían el negativo perfecto del optimismo psicodélico. La dinámica de violas y violines, los infinitos recursos de las guitarras, las percusiones manuales y algunos vientos acotados anticipaban con dolorosa exactitud el ominoso clima de los tiempos por venir. Después de la crisis del '73, todos seríamos como el supuesto loco de "The Prisoner", aislado en un hospital para enfermos mentales, sometido a electroshocks y a la delicada atención (en cuerpo y mente) de los expertos. Conoceríamos los signos del pánico que describen en "Diana" y "Drip Drip", escaparíamos del protagonista de "Song to Comus" con el miedo atroz en la garganta y un rastro de sangre de cuya imborrable huella no podríamos librarnos.

El encanto de *First Utterance* radicaba en la ejecución impoluta de historias tan pesadillescas, en el atractivo perverso de esas visiones dolorosas. Pero como el arte no se parece a la vida, lo que fascina en uno espanta en la otra.

Mérito notable el de Comus: haber tocado la cuerda disonante de aquello en lo que se convertiría el mundo. La extensión por doquier del control social, la clasificación *ad infinitum* de los individuos como sometidos a alguna real o imaginaria disfunción, la tutela extrema para que aceptemos resignados nuestro lugar en ese equilibrio mentiroso que dice llamarse sociedad. Y aún más, haberlo hecho antes: supieron del fracaso de los

ideales sesentistas antes de que muchos teóricos se dignaran desempolvar el óxido de sus confortables neuronas, antes de que Genesis P. Orridge y cía se obsesionaran con figuraciones apocalípticas del mundo industrializado o de que el punk ensayase una parodia a veces imperfecta de la decadencia del Imperio.

Por eso, aunque fueran instrumentistas excelsos con una concepción revolucionaria del género folk, pasaron sin pena ni gloria por los intrincados senderos de la época. No era momento para que vinieran a ilustrarnos sobre lo discutible de nuestras virtudes y lo vulnerable de nuestra condición. También por eso, ocupan hoy el circunscrito lugar que la historia concede a los visionarios. Que el mundo se los reconozca o no, importa realmente poco.



Dado que tanta crítica musical tiende a la mera especulación, con pseudoargumentos cuya consistencia tiene un estatuto semejante al de la arena que se deshace entre las manos, hemos decidido no ser menos y subirnos al expreso imaginario. Inauguramos una nueva sección cuya única e insidiosa finalidad es la conjetura: cómo se hubiera reescrito la historia si en algún universo paralelo alguien se hubiera dignado escuchar un puñado de discos excelsos que trastocaron los cánones de una época que no se dio por enterada. No repitan el mismo error, búsqenlos y disfruten.

Hampton Grease Band • *Music to Eat* • Columbia

En 1971, unos pocos meses después de la edición de *Music to Eat*, la Hampton Grease Band ya se las había ingeniado para aparecer en los anales de la Columbia. Lo cual podía ser tan meritorio como decepcionante, según el cristal con que se mirara. Su flamante álbum doble se convertía, con un determinismo lógico digno de mejores causas, en el segundo disco peor vendido de la historia del sello.

No era cuestión de mesarse los cabellos, salvo que uno fuese ejecutivo de CBS y tuviera que justificar su salario. En todo universo paralelo que se precie de tal, siempre serán posibles las explicaciones alternativas. Una de ellas apunta que lo que se escuchaba en el disco estaba tan adelantado a su tiempo que la Hampton parecía salirse de toda coordenada histórica. Otra, en cambio, señala que habían llegado demasiado tarde como para disfrutar siquiera de los restos del banquete psicodélico.

Por contradictorias, ambas calzan de maravillas en el cosmos demente de este grupo que se relamía en violar todas las normas de corrección rockera. Permítanme ensayar una imperfecta instantánea de sus componentes. Harold Kelling y Glenn Phillips, dos guitarristas excelsos, cuya interacción no sabe de precedentes ni sucesores. No se trataba sólo de la infinidad de recursos que aportaban a la ejecución del instrumento sino del diálogo entre ambos, columna vertebral del sonido de HGB. Bruce Hampton, un *self-made singer* de endiablada determinación, un sorprendente cruce entre Beefheart, el David Thomas de Pere

Ubu y el Demetrio Stratos de Area. Su registro vocal anticipaba en un lustro la idiosincrasia de la banda de Cleveland y le procuraría a Pere Ubu su único y desconocido antecedente. La increíble capacidad de su garganta para vomitar enojosos parlamentos de dudoso sentido o reducir las palabras al suspiro de un fonema confería el otro sello distintivo de la Hampton. Y la base rítmica, el bajista Mike Holbrook y Jerry Fields en la percusión, dos magos dispuestos a atravesar la jungla de enrevesados compases y atmósferas contrastantes que dilapidaban por doquier.

El grupo detentaba un admirable sentido del ridículo que sabía prodigar con creces desde el escenario. Tocaron con la crema rockera de esos tiempos: Alice Cooper, Procol Harum, Fleetwood Mac, Allman Brothers, Spirit, Grateful Dead, Jimi Hendrix, Mahavishnu Orchestra, John Mayall, B.B. King, N.R.B.Q., Country Joe and the Fish, Captain Beefheart. Hasta Frank Zappa grabó una conversación con ellos, que aparecería luego en su *Lumpy Gravy*. Pero si la Columbia supo prestarles una atención de la que no tardaría en arrepentirse, fue gracias al memorable descontrol de sus conciertos. Su anecdotario rebosa de esas perlas que el punk tornaría luego en lugares comunes carentes de espontaneidad, fabricados por un par de managers con veleidades intelectuales. Cubrían el escenario con basura, colocaban un par de micrófonos y tocaban montados sobre ella. Arrojan mayonesa sobre las humanidades del sufriente público. El cantante le predicaba a la audiencia acerca de una invasión portuguesa a los EEUU a través de Canadá. Mientras tocaban, sus seguidores miraban TV, rasgaban una guitarra o comían cereales. Una noche, el baterista entró en trance para no moverse hasta mucho después, cuando la banda terminó de hacer casi todo su set sin la percusión. Hampton se trepaba a los muros, con un pie en cada pared, sosteniéndose del micrófono. Se los amaba o se los odiaba hasta tal punto que, en cierta ocasión, fanáticos y detractores comenzaron a pelear entre sí en el medio del recital. Lo maravilloso del asunto consistía en la naturalidad con que disfrutaban de su anarquía. Nada preconcebido, sólo el sabor excitante de lo inesperado.

Mucho de esta locura se trasladaría al disco: composiciones largas, con infinitas transformaciones en su estructura rítmica y melódica. Paisajes donde se acumulaban, con una lógica de la sucesión absolutamente personal, flamenco, hillbilly, jazz, folk, boogie, rock'n'roll y toda permutación imaginable de las formas más diversas. También había espacio para la simultaneidad en las firmas de tiempo: una parte de la banda trabajaba en 4/4, la otra en 5/4 y se reunían cada 20 compases. Los contrapuntos entre guitarras acariciaban la improvisación sin abusar nunca del recurso. Tal vez no resulte obvio en las primeras escuchas, pero todo el asunto estaba controlado con artesanal esmero. Las letras, en cambio, parecían producto de la casualidad: tomaban un artículo de la enciclopedia y el cantante lo convertía en una obra maestra del absurdo.

En fin, el universo de la Hampton era diacrónico y sincrónico por igual, y en este paralelismo ensayaron una racionalidad tan nueva que ni el status quo vigente por entonces, ni el sueño más arriesgado de las décadas siguientes, lograrían rozar siquiera. En eso, mal que le pese a muchos, consiste el genio. Hacerlo antes, y hacerlo tan bien, que nadie pueda reeditarlo después. Seamos sinceros: en cuántos grupos podemos afirmar que hubo algo nuevo bajo el sol. Y aún así, en estos tiempos que se dan por vencidos incluso antes de que algo los someta a prueba, habrá siempre alguien -con o sin conocimiento de causa- que imite los pasos de la Hampton. Lo hizo Pere Ubu unos años más tarde, lo harán otros -pocos- en el futuro.

Resta tan solo la nota escueta de su certificado de defunción. La banda se disgregó hacia horizontes poco conocidos cuando Bruce Hampton decidió probarse como cantante de Frank Zappa. Por supuesto, fue rechazado.

Norberto Cambiasso



Gravikords Whirlies & Pyrophones

Bart Hopkin

Ellipsis Arts



Una de las críticas más frecuentes a esta revista señala que suele hablarse en estas páginas de música inaccesible para el grueso de los lectores -que no es un lector gordo, sino muchos-. Que eso mismo sucediera con *Gravikords, Whirlies & Pyrophones* sería doblemente frustrante. Es que leer acerca del órgano de bocinas de autos de Wendy Mae Chambers, el Orgue à Feu de Michel Moglia o el Photo Clarinet de Reed Gazara exige oír para creer. Por suerte, este libro de Bart Hopkin publicado por Ellipsis arts viene acompañado por un CD que no deja mentir, apenas exagerar un poco, crear falsas expectativas, acaso decepcionar a algunos con una veintena de temas.

Como existen "músicos experimentales", hay también "luthiers experimentales". Hopkin -él mismo uno de estos- se dedica a difundir su trabajo en la revista más o menos trimestral *Experimental Musical Instruments* (EMI). Este libro reúne a casi cuarenta de los nombres más interesantes que han aparecido en dicha publicación: desde amigos del autor como Tom Nunn y Darrel De Vore hasta clásicos inspiradores como Luigi Russolo y Leon Theremin.

"I get to hear things I've never seen before", dice Tom Waits en el prólogo al referirse a sus propios instrumentos, creados tras periódicas visitas a la ferretería. Y ahí reside parte del atractivo de estas invenciones locas: el plus visual, el aspecto de *novelty*. Pero eso es solo una parte del asunto. Lo bizarro no necesariamente está reñido con la inteligencia, aunque el término esté tan de moda por los ejemplos en que sí lo

está. En los casos cubiertos por *Gravikords...* el "hecho artístico" es la propia invención y construcción de los instrumentos antes que su ejecución. Desde ya que a nadie llamará la atención lo bien que Ken Butler toca su guitarra hecha con una rueda de bicicleta. Impresiona más lo detallista del acabado artesanal y la afinación lograda, especialmente en los ejemplos de escalas no dodecafonicas.

En fin, ver y, sobre todo, oír estos instrumentos resulta una curiosidad divertida. El punto, sin embargo, es otro. Ni siquiera se trata de una carrera por mejorar lo existente: las seis cuerdas de una guitarra convencional

o las teclas del piano más vulgar y desafinado ofrecen muchísimas más variantes sonoras que la mayoría de los

El arte del ruido

bienintencionados prototipos aquí incluidos. Hay una aproximación al hecho musical que en este libro comparten geniecillos académicos e improvisados totales; como un juego de replantearse la cuestión instrumental a cero, incluyendo paleta tímbrica, escala dodecafonica y relación cuerpo-máquina. Entonces aparece una guitarra mutante con cuerdas de arpa que van más allá del diapason, de William Eaton; las bicicletas sonantes de Arthur Frick; el saxo de bambú de Sugar Belly; el set de percusión con macetas de Barry Hall y, por supuesto, el sublime theremin de Leon Theremin. Algunos aparatos hasta fueron diseñados para tocarse en grupo, como el Back-Harp para cuatro personas de Ferdinand Försch. Los instrumentos del libro de Hopkin son básicamente ejercicios de irreverencia. Más que para escuchar o tocar, para inspirar.

Daniel Flores

CUNEIFORM RECORDS

BLAST
BOUD DEUN
GUIGOU CHENEVIER
CURLEW
ELTON DEAN
DJAM KARET
DOCTOR NERVE
PAUL DUNMALL OCTET
FOREVER EINSTEIN
HAPPY FAMILY
HUGH HOPPER
MIRIODOR
MUJICIAN
PRESENT
RATTLEMOUTH
SOFT MACHINE
THINKING PLAGUE
UNIVERS ZERO
VOLAPÜK

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

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

m a r g e n

La revista española
de las nuevas músicas



№ 14: Halger Czulkay
Vidna Obmana,
Robert Wyatt, Micro
Ritmia, Tim Story,
Jan Anderson, DAT,
Stockhausen...

Contacta para más información sobre
suscripciones, publicidad, etc. en:
P.O. Box 465, 27080 Lugo, Spain
E-mail: margen@arrakis.es
Web: <http://www.arrakis.es/~margen>

COMPAKTA

diskerta

www.compakta.com.ar

MITRE 621 TEL. 23.279 BARILOCHE PATAGONIA
CERVIÑO 3556 TEL. 802.6802 PALERMO BUENOS AIRES

tribulaciones

cultura • jazz, rock, blues y más allá...

lunes de 23 a 1hs y martes a jueves de 0 a 1hs

todos los lunes a las 23 horas

con entrada libre y gratuita

en el auditorio la tribu

lambaré 873

recitales en vivo



conducido por

mario de cristóforo & oscar mingorance

LA TRIBU 88.7 FM
864-0489 / 866-1095

email: tribulaciones@altavista.net



TORTOISE / LEIPZIG 28/07/98

De qué se trata presenciar un concierto de Tortoise, de qué manera encontrar esa palabra que logre relacionar emoción y razón? Segunda gira europea de este año, desviándonos un poco hacia la ciudad que hace tres siglos fuera testigo de algunas otras revoluciones musicales, la Leipzig de J. S. Bach. Un pequeño local, unas cien personas y un escenario repleto del instrumental que intercambiaron cinco músicos, dándole más que una razón a lo que O' Rourke denomina "la asociación de cada individuo con una idea determinada", refiriéndose a los músicos en Chicago. Resulta gratamente evidente que McEntire, Herdon o Bitney son excelentes percusionistas, bateristas y/o programadores, como que Combs toca perfectamente bajo o guitarra, además de la sutil guitarra de Jeff Parker (también lo hace sutil si se corre a los teclados o a compartir una marimba); cada movimiento en escena que producen durante sus conciertos no es necesariamente para tomar preponderancia en el baile o recibir un foco de luz inexistente sino el llamado fugaz e imperceptible de una música que así lo determina.

Antes de continuar con lo que fue, dejemos lugar para un intenso y bello soporte: la calidez de Sue Garner (Fish & Roses, Run On) acompañada por Douglas McComb en bajo, agregándole a esa forma de canción una nueva y profunda melodía. Canciones que no recurren a manierismos o que, si se quiere, los tienen todos; depende únicamente de una decisión estética que deviene en una posición fuertemente política. Decididamente tengo una posición contraria a la de Pablo Azcoaga, quien señaló en su nota sobre Post-Rock en la última EM la falta de ideología en los músicos de esta nueva especie. Espero que quede claro lo que para mí significa "su ideología".

Cada expresión que nos dio Sue Garner con su voz o su guitarra (percutida, arañada o tocada con fineza) dan idea de una determinada inclinación artística, que puede teñirse con los colores que deseemos, que puede ser nada más que una copia o ser copiada; en definitiva, no es más que la música que en ese momento confrontamos y que tiene una trascendencia difícil de exponer o rotular. Algunos parecidos a Joni Mitchel, algo de blues y mucho de música americana: ahora sí, ya podemos sentirnos seguros de que reconoceremos una próxima vez la música de Garner.

Tortoise comienza, pero no es realmente Tortoise. lo que comienza sino un combo furioso de free jazz liderado por Rob Mazurek (cornetista e integrante de Isotope 217), quien participó en gran parte del recital doblando melodías o retomándolas con su brillante timbre (los que queríamos volver a escuchar la melódica en "The Equator", de TNT, nos dejamos asombrar por este mínimo cambio de color). Que de ello se trata la elección de los instrumentos: si necesariamente dos bajos deben existir, aunque ya hayamos completado la clásica formación de rock, hagámoslo, que es sólo nuestra música quien lo está pidiendo. Y aquí es donde me reconcilio con la opinión de Azcoaga: los músicos del Post-Rock (los de Tortoise, muy especialmente) tienen un profundo conocimiento musical. O transmiten un profundo conocimiento de su música. El concierto es una infinita recreación. A diferencia del que dieron en Berlín a principios de este año en *SenderFreiesBerlin*, una exquisita sala de conciertos, aquí, obligados por el espacio mínimo, debieron optar por una performance menos electrónica. En las percusiones resultó bastante notorio: en lugar del dúo batería acústica + batería con cascos eléctricos, la segunda se redujo a una pequeña batería de jazz y el set de percusión, que esta vez fue simplemente un djembe. Igualmente, allí estuvieron marimba y vibráfono -junto a un piano Rhodes- para deshacer y crear nuevos ritmos, cosa que ya todos conocemos de la música de Tortoise, gloriosa herencia del minimalismo americano.

Es en la aparente inexistencia de un líder donde la música de la banda de Chicago adquiere un carácter único y distinto, como si la expresión musical de cada uno de sus integrantes se extendiese en la de los otros -como cada melodía se extiende en otra sin que esto genere una obra argumental o acabada-. Volvamos a las palabras de O' Rourke que se repiten una y otra vez. Mientras Tortoise siga existiendo, con ellos su música.

Gato Leiras

O
M
M
E

Francisco López en el ICI

24 de Septiembre

Lentamente, Buenos Aires ofrece nuevos espacios para las búsquedas musicales sin concesiones. La oportuna visita de Francisco López permitió una experiencia casi inédita para nuestra ciudad: la del encuentro directo con el *Sound Art*, una amplia franja de expresiones que reconocen variadas herencias conceptuales.

El tema se remonta a ciertos desarrollos posindustriales, con un uso de sonidos continuos o cintas repetitivas que recuerda al minimalismo, aunque con mayor peso del *hágalo Ud. mismo*, resultante del equipamiento casero usado. Fluxus y los márgenes de la cultura punk aportan lo suyo, mientras que una cuota de ambientalismo no decorativo se proyecta sobre el concepto de los espacios sonoros. Para completar el arsenal de materiales disponibles, el redescubrimiento de las técnicas de la música concreta enfoca la atención hacia la riqueza acústica de los sonidos encontrados.

Los trabajos iniciales de López datan de los primeros ochenta e incluyen numerosas colaboraciones en el circuito autogestionado de *cassette culture*. Desde aquellos años, su labor creció hasta encontrarlo como participante del festival SONAR de Barcelona o del sello alemán Trente-Oiseaux, donde comparte espacios con otros destacados buscadores del sonido como Bernhard Günther o Michael Behrens. Su interés en conceptos derivados del conocimiento de crustáceos, artrópodos e insectos (Francisco es profesor de Biología) se concentró gradualmente en la toma de sonidos de la naturaleza.

Grabaciones de campo puras o procesadas resultan de sus continuos viajes y se traducen tanto a zonas de ruido blanco como a estáticos paisajes auditivos.

Sus ambientes abstractos, con amplia significación espacial, quedaron graficados en la obra que nos trajo, *Música Absoluta 989*. Parte de un ciclo de composiciones basadas en el sonido de bosques ubicados en América, Asia y África, alude a un concepto de *músicas no connotativas* donde el sonido tiene peso específico.

Una decidida propuesta del Instituto de Cooperación Iberoamericana, gracias a la cual asistimos al terreno del noise, los paisajes sonoros, o la investigación de audio. Territorio singular, tan amplio como los abstractos lugares que describe.

Daniel Varela



Butch Morris

EXPERIMENTA 98

El 15 de Agosto se abrió su primer capítulo, luego de inconvenientes político-presupuestarios que retrasaron su inicio. Saludable espacio para las propuestas de renovación sonora inaugurado en 1997, tuvo en su primera fecha un programa de música en vivo y videos.

El evento comenzó con la proyección del concierto que el año pasado diera la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (de Bolivia). El trabajo de la agrupación apunta al tratamiento de los espacios sonoros y el timbre, conceptos centrales en la obra de su director -el compositor Cergio Prudencio-. Otras dos obras de Prudencio (*Umbrales* y *Ambitos*) mostraron su singular propuesta con silencios y tonicidad restrictiva a través del toque pianístico de Adriana de los Santos. Serenidad y firmeza en un ámbito meditativo caracterizaron esta notable interpretación.

Siguió otro testimonio filmico. *Sound*, de Dick Fontaine (1967) presenta un paralelo de situaciones y sonidos entre John Cage y Roland Kirk que pudo apreciarse más allá de algunos problemas con el sonido.

Con un lenguaje casi inexplorado en nuestro medio, nos sorprendió el Trío Casual.

Un muy grato encuentro con secciones escritas e improvisadas que transitaron decididamente el terreno free mientras el rock y la música de cámara servían como puntos de apoyo. Guitarra eléctrica, percusión, vientos (clarinete bajo más saxo soprano) en atractivo y valiente diálogo.

Director-compositor de música improvisada, Butch Morris hizo su primera actuación en Buenos Aires demostrándonos su metodología de *conducciones*. Este código de gestos y señales guía la labor de los músicos respecto de combinatoria, simultaneidad o sucesión de sonidos y fragmentos rítmicos. La forma resultante posee gran variabilidad y es producto de un sentido constructivo que Morris desarrolla en tiempo real. Idea capaz de aplicarse a un colectivo de free jazz como a una orquesta de Gagaku o un grupo de música Sufi, la conducción argentina de Morris tuvo su peculiaridad. Los músicos locales, de diversa extracción (tango, rock, música académica), respondieron dedicadamente a sus indicaciones con un esfuerzo que, por momentos, generó inevitables inseguridades. Salvo contados pasajes, el interés de los ejecutantes se tradujo en un notable juego de timbres y movimientos dirigidos compositivamente por el conductor.

Método que lucha con las tensiones producto de dirigir la improvisación, la idea de conducción de Butch Morris nos fue dada por esta excelente apertura del indispensable ciclo *Experimenta*. Ideas sobre las que hablamos con Morris en un reportaje que oportunamente publicará EM y que conforman un sustancial aporte a la música de estos años.

D.V.

DISCOS



ALPHA

CRAIG ARMSTRONG

THE AZUSA PLANE

NICK CAVE & THE BAD SEEDS

CORNELIUS

DR. JOHN

FAUST

GOMEZ

THE GRASSY KNOLL

BERT JANSCH

KANTE

LIQUID LIQUID

MANDRAGORAS

HIGH TIME

BOB MARLEY

JOHN MARTYN

DERRICK MAY

PERE UBU

THE POP GROUP

LEE RANALDO/ WILLIAM HOOKER

MASAOKA ORCHESTRA

SCHNEIDER TM

EEK -A- MOUSE

SLAPP HAPPY

TRIBES OF NEUROT & WALKING TIME BOMBS

VAINO/VAISANEN/VEGA

FRANK ZAPPA

Craig Armstrong - *The Space Between Us*
Melankolic
Alpha - *Come From Heaven* - Melankolic

Dos ediciones del sello de los Massive Attack, que poseen en común con el trío de Bristol la afinidad por la música para películas.

Como si hubiese sido concebido para la pantalla grande, con un fabuloso sonido hi fi, *The Space Between Us* no da respiro. Los arreglos y orquestaciones llenan cada espacio, aumentando la tensión dramática. Con un clasicismo exquisito y a veces lacrimógeno, pero no por ello desdeñable, encontramos aquí un tema de Romeo y Julieta (de la versión cinematográfica reciente), titulado "Balcony Scene" y dos tracks que ya escuchamos en *Protection* de Massive Attack, "Weather Storm" y "Sly II". Mientras que en "This Love" participa Elizabeth Fraser (Cocoteau Twins). Cine ATP en tonos sepia.

Por su parte, la calidad cinematográfica de Alpha peca de un exceso de lentitud. Canciones evanescentes, las melodías que susurra Martin Barnard carecen de inspiración. En su mismo realizarse dejan un trazo tan borroso como el sonido de una nave sobrevolando las nubes. Alpha viene del cielo para inscribirse sin suerte entre los cultores de ese rock británico de efectos narcóticos (a veces somníferos): Butterfly Child, Spiritualized, Arab Strap. Aunque el referente de esos climas melancólicos seguramente sea Tindersticks. Pero es justo ese *désespoir agréable* que los Tindersticks saborean con cada canción, la dulce amargura que Alpha quiere emular sin éxito.

Pablo Azcoaga

The Azusa Plane - *America Is Dreaming of Universal String Theory* - Colourful Clouds

El post-rock americano permite las manifestaciones más insólitas; incluso para alguien que decide conectar su guitarra y capturar todos los sonidos posibles en un CD doble. Jason Di Emilio, el *one man group* de Azusa Plane, es un amante de la improvisación con *patterns* previamente pautados. Hay varias referencias a momentos poco ortodoxos del rock (los soundscapes de Labradford, el espiritualizado "Star Spangled Banner" de Jimi Hendrix, "Moon Child" de King Crimson); pero -y esto puede resultar interesante o no- el músico siempre toca sobre un puñado limitado de notas, como si no hubiera aprobado los primeros volúmenes del *Mikrokosmos* de Bartok. Lo mejor: "Strings 2", un collage de siete partes que encajan como un rompecabezas; y "String 7", que con el apoyo del baterista Jason Knight cede tiempo para que la violencia de las guitarras con *volumen abierto* levanten vuelo ¿Tiene sentido reiterar el latiguillo de la *reinención de la guitarra*? Al menos, Di Maggio logró un primer disco en donde la dinámica del instrumento rockero por excelencia sigue estando a prueba.

Jorge Luis Fernández

Nick Cave & The Bad Seeds - *The Best of Nick Cave & The Bad Seeds* - Mute

Otra retrospectiva, esta vez de Nick Cave. Alguien que supo apropiarse de la tradición musical americana para crear un universo genuino y atemporal. Un submundo mágico, desarrollado a lo largo de diez discos. Algo que *The Best of...* exhibe en forma correcta aunque insuficiente. Un recorrido que no respeta la cronología, enfatiza al crooner melancólico y olvida parcialmente su lado más nocturno y atrapante. De cualquier modo, permite reencontrarnos con "The Carny", "From Her to Eternity" o "Tupelo".

Lo más interesante se encuentra en el segundo CD -*Live at the Royal Albert Hall*- que acompaña esta edición. Aquí nada hay de aquellos tambaleantes -y entrañables- bootlegs berlineses. Sí, en cambio, unos Bad Seeds cada vez más ajustados. Sorprenden las variaciones introducidas en "Lime Tree Arbour", "The Weeping Song" y "Red Right Hand". También, el comienzo acústico de "I Let Love In". Un ejercicio de sutileza donde mínimas alteraciones respecto de los originales -cambios en la dinámica y los planos, arreglos casi imperceptibles, pequeños desplazamientos tonales- modifican la atmósfera de cada interpretación y brindan nuevos enfoques de Nick Cave y su banda. Juan José Calarco

Cornelius - *Fantasma* - Matador

Cornelius (Keigo Oyamada) es un raro personaje. A la vez estrella pop y terrorista sonoro. Llena estadios en Japón con la misma facilidad con la que ensambla canciones-collage cuasi dadaístas.

Las guitarras de My Bloody Valentine, el pop Beach Boys-Beatles, fragmentos de música barroca, tempos hardcore, country, intermisiones humorístico-televisivas, sonidos concretos, hip hop, electrónica, bossanova, ruido y mil elementos más: todo tiene lugar en *Fantasma*, superpuesto y encontrado dentro de un armazón pop-lounge. La canción es atacada en su misma sustancia, desperdigando en su seno fragmentos de otras, sin otro propósito que el lúdico. Produce un estupor que no es sino el producto de la autorreferencialidad y el sinsentido.

Tal vez alcance con esto y la estética posmodernista, o kitsch, sea la regla; quizá ignorarla sea demasiado ambicioso y hasta inútil. Todo ha sido dicho y la inteligencia hoy parece residir en el modo de reelaborarlo e ironizarlo, sin asumir los riesgos.

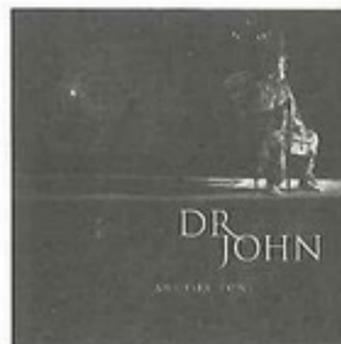
Juan José Calarco

Dr. John - *Anuttha Zone* - Parlophone

Cuenta la leyenda vudú que el capo de Parlophone, fan de toda la vida de Dr. John, le dio vía libre al galeno de New Orleans para que hiciera su disco definitivo de los noventa, aquel con el que los críticos pudieran hablar del "regreso" y citar a los olvidados *Gris-Gris* o *Gumbo*. Y el Doctor, rescatado el año pasado del olvido por Spiritualized en su multielogiado *Ladies and Gentleman We're Floating into Space*, llamó a todos sus jóvenes amigos a la grabación. Esto es: Jason Pierce (lógicamente), Paul Weller, el Supergrass Gaz Coombes, el superfreak de Thighpaulsandra (colaborador de Julian Cope en sus últimos discos), el London Gospel Community Choir y miembros de Primal Scream y Beta Band.

El resultado es un álbum que no puede llevar otra firma que la de Dr. John, pero con una actualización de su habitual sonido de rhythm and blues y soul arrastrado. Los invitados no desentonan, al contrario, potencian: la producción y la guitarra con wha wha de Pierce en "Hello God", el excelente momento de Weller cantando a dúo el "I don't wanna know" de John Martyn, y la guitarra de Gaz en "Voices in my head" se llevan las palmas. ¿Se puede hablar de regreso en alguien que siempre estuvo, pero transitando los márgenes más grises de la historia? *Anuttha Zone* es un disco que puede servir de inicio para enfermos neófitos, que agrada a sus pacientes de toda la vida, y que permite a Dr. John seguir inventando nuevas recetas vudú en forma de canción por mucho tiempo más.

Pablo Strozza



Faust

The Faust Concerts Vols. I y II

Rien - Table of the Elements

You Know Faust - ReR

Faust Wakes Nosferatu - Klangbad

Surgido de la pródiga escena alemana de fines de los 60, Faust fue un auténtico ejemplo de experimentación y desprejuicio. Agrupados en torno a su productor e ideólogo Uwe Nettlebeck, unieron electrónica, acercamientos al minimalismo y la música concreta, improvisación, folk y rock sucio en un contexto despojado de reglas formales, intencionadamente autónomo. De su primera encarnación (1969/1975) han quedado cinco discos, junto a algunas rarezas y ediciones posteriores. Allí podemos hallar un método de trabajo -determinado por el uso del estudio como herramienta de composición, la repetición y las técnicas de collage- influyente en la casi totalidad del rock experimental.

Luego de casi veinte años de ausencia, regresaron en forma oficial con dos discos en vivo. *The Faust Concerts I y II* (grabados en Hamburgo y Londres, '90 y '92 respectivamente) muestran un sonido enérgico y contundente: versiones rudimentarias, algunas mayormente percusivas; muchas irreconocibles, transformadas mediante un enorme caudal de objetos y percusiones metálicas.

La furia y el carácter novedoso de las interpretaciones son prueba de la intención de la banda: "básicamente reaccionar a lo que está sucediendo", evitando toda connotación nostálgica y cualquier *aggiornamento* facilista. Al final del concierto de Londres, Jean Hervé Peron (artífice de la reunión junto a Werner "Zappi" Diermaier) proclamaba: -"We'll be back", y *Rien* lo confirma.

Siete ruidosos temas producidos por Jim O'Rourke. El viejo Faust (evidente en el tema 5) aparece cubierto de capas noise y guiños industriales (taladros, percusiones, saturación). Sonidos chirriantes, drones, pequeñas improvisaciones, collages de ruidos; distanciados en lo sonoro pero cercanos a su modo de trabajo original.

You Know Faust (ahora con Hans Joachim Irmeler) es, en cambio, tan límpido como su portada transparente. Abandonan el sonido sucio y la homogeneidad del anterior. En éste, por el contrario, proponen un enfoque distinto en cada tema. Repetitivos tracks de bajo-batería-sintetizador aparecen intercalados con fragmentos breves, algunos cercanos a lo concreto y otros a la electrónica. Contrastan gordos bronce burlescos con paisajismos medievales, suaves colchones sintetizados con violentos arrebatos noise. Un Country & Western en francés, un divertido aunque improbable "Teutonentango", extraños mini-soundtracks. 17 o 22 desprejuiciados temas (ni eso queda claro), tan inconexos como inteligentes. Finalmente, llega *Faust Wakes Nosferatu* (esta vez Irmeler y Diermaier, sin Peron), interpretación en vivo del clásico film de F.W. Murnau. Un espacio rarificado, donde sonidos de oscura luminosidad conviven desparramadamente. Ritmos densos interrumpidos por olas de ruidos e improvisaciones. Silencio. Por momentos, sólo el lejano eco de pequeños ruidos y percusiones estáticas, los sonidos extendidos y los tratamientos electrónicos: unidos a través del órgano circular de Irmeler y la zumbante guitarra de Steven Lobdell (uno de los tres invitados del disco) o desestructurados en brillantes segmentos de caos.

Quizás el mejor disco desde su vuelta, *Nosferatu* condensa las cualidades que caracterizaron a la banda desde una óptica distinta y atemporal.

Juan José Calarco

Gomez - Bring it on - Virgin

Ante la habitual histeria generalizada por la *next big thing*, todos los años nos llevamos una sorpresa entre las toneladas de nuevos grupos que surgen en el Reino Unido. El año pasado vino de Gales con *Further*, el debut de Geneva, o el disco que Brett Anderson siempre soñó hacer y la voz que siempre soñó tener. Y este año Liverpool vuelve a decir presente en las Islas de la mano de Gomez. Un quinteto que no duda en mezclar en su neofolk elementos tales como el Tim Buckley de *Greetings from L.A.* (la utilización de las congas como apoyo a la base, y la desesperada alegría que transmite el registro), citas reformuladas a los Grateful Dead de *Live/Dead* (en especial a los pasajes instrumentales de la espacial trilogía de "Dark Star", "St. Stephen" y "The Eleven", sin la obviedad de un, por ejemplo, Kula Shaker), un cantante que oscila entre la pudrición de la voz en la saga Beefheart-Waits o la dulzura del gran Marvin Gaye y la utilización a fondo de las posibilidades que brinda un estudio de grabación.

Entonces, ante la pregunta de "Who is Gomez?", no piensen en la respuesta de Liverpool a los mancuñanos Smiths o a los argentinos Suarez o Rodriguez. Y sí imaginen al principal retador británico a la corona de Campeón Mundial Neofolk que ostenta, en versión unificada, el americano Beck Hansen. **Pablo Strozza**

The Grassy Knoll - III - Antilles

Si los géneros avanzan hacia una hibridización, *The Grassy Knoll* podría ser una clara prueba de ese proceso. El nombre es en realidad un alter ego del compositor texano Bob Green; otro interesado, como Tricky, en grabar muestras de los más variados instrumentos para deformarlas en el estudio de grabación. El resultado transcurre entre los laberintos del rock de guitarras lacerantes, dub, funk, jazz en la veta del Miles Davis de los setenta y -por supuesto- hip hop. Si hubiese que rescatar un elemento común dentro de este conglomerado, *III* está atravesado por un groove incendiario que remite (particularmente en "Down In The Happy Zone") a la producción de Bomb Squad para Public Enemy, aunque sin el aspecto psicótico de los mismos. Es indudable que *The Grassy Knoll* no habría podido existir sin gente como Tricky, Hank Shocklee o Mick Harris -y de hecho, parece los tres en una misma persona-. Pero la reflexión y el sentido claramente arquitectónico que domina a cada una de sus composiciones son una saludable contracara al maniqueísmo ángel/demonio que tanto consigue estereotipar a la música negra de los últimos años. **Jorge Luis Fernández**

Bert Jansch - Toy Balloon - Cooking Vinyl

Va por el vigésimo disco solista. Es un referente obligado de multitud de guitarristas y un baluarte del folk inglés. Pero no dejen que todos estos pergaminos adosados al ex-Pentangle Bert Jansch se entremezclen con el simple expediente de disfrutar de su música actual. Jansch tiene la virtud de reinventarse cada tantos discos y así como en algún punto de los '70 supo ser experimental con un álbum como *Avocet*, el guitarrista y cantante que

se revela en *Toy Balloon* es un personaje de retorno de muchas cosas como el Dylan de *Time Out Of Mind*, con quien Bert tiene más de una cosa en común. Por empezar, una voz áspera y profunda que al neófito puede sonar hostil. Un rato más tarde, sin embargo, ese tono de honduras insospechadas revelará su costado cálido y adictivo, al igual que la sucesión de acordes de guitarra acústica que van bordando las viñetas de *Toy Balloon* con las vidas de héroes mundanos y anónimos que pueblan los relatos de Jansch. "All I Got" y "Sweet Talking Lady" son dos buenos exponentes de rhythm and blues que quiebran brevemente la hegemonía folk del disco, al igual que la balada "How it all came down", que no desentonaría en un álbum de James Taylor. Sin deparar grandes sorpresas, *Toy Balloon* es un valioso exponente del Bert Jansch de los '90.

Alfredo Rosso

Kante - Zwischen den Orten - Kitty yo/ Indigo

Pertenecientes a la nueva escena alemana, junto a otras bandas insignes como Kreidler y To Rococo Rot, Kante se caracteriza por canciones climáticas de estructura económica, ejecutadas a partir de limpias guitarras y una base rítmica con aires del primer Can. La tecnología, si bien está presente, es usada en forma austera. Melodías amables, recursos jazzísticos y sutiles variaciones se entrecruzan dentro de un marco intimista, sin sorpresas pero con inteligencia. Prueba de cierta erudición juguetona, citan entre sus fuentes a Sun Ra, Soft Machine, Everything But The Girl y los Beach Boys.

Leandro Fontao

Liquid Liquid - Liquid Liquid - Mowax/ A&M

Liquid Liquid. O el ritmo como elemento autónomo. Su música condensa todas las enseñanzas funk: repetitividad, vigor (casi) físico, insistencia hipnótica y descarga. Y si bien el funk es la referencia más remarcable, no es la única. Porque Liquid Liquid pertenecía a la escena de New York en los primeros ochenta e incorporaba el influjo post-punk que lo acerca a Material y Golden Palominos en sus facetas menos fragmentarias. Explosiones percusivas, ritmos que evocan tangencialmente la música afrocubana y el jazz, líneas de bajo infinitas y una delicada marimba que colorea y dilata cada construcción para un disco de concepción directa, aunque por momentos recaiga en cierta monotonía. Sin por ello empalidecer la contundencia de "Cavern", la abstracta "Eyes Sharp" (donde Elliot Sharp aporta su clarinete bajo) o el dub jazzado de "Rubbermíro". Por último, debemos consignar que el CD en cuestión compila sus cuatro EPs, aparecidos originalmente entre el '81 y el '83.

Juan José Calarco

Mandrágoras - Entiéralo vivo - Man Records High Time - Did you wanna feel high? - Roto Records



Dos ediciones de neopsicodelia española. Mandrágoras es un cuarteto de La Coruña que, por momentos, recuerda al Deep Purple más funky de *Stormbringer* o a los Sons of Selina en los crescendos marchosos de su disco *Entiéralo vivo*. Las letras, en inglés, poseen las obvias alusiones con títulos como "Freaky (There's a phantom in my mirror)" o "An acid song for death".

High Time, también de La Coruña, son un power trio orientado a una vertiente más heavy glamorosa de la psicodelia. Más explícitos que sus coterráneos ("Cocksucker" es el título de uno de sus temas), brillan en el cover de "First heart mighty down dart" de Marc Bolan.

Pablo Strozza

Bob Marley - Dreams of Freedom - Island

El proyecto del sello Island fue hacer un disco con versiones dub de los clásicos de Bob Marley. Con este fin contrataron al músico y productor Bill Laswell y le entregaron los masters originales de clásicos del reggae como "So Much Trouble in the World", "Exodus", "Midnight Ravers" o incluso la archiconocida "No Woman No Cry". Por supuesto que hay algunos agregados, no se trata de manipular consolas nada más: tímidas percusiones, mucho tratamiento electrónico y algunos samples al estilo Material y la posterior edición digital. Sin embargo, tanto para los admiradores del jamaicano como para los seguidores de Laswell, este disco, como el póstumo "Free as a Bird" de Los Beatles, no tiene mucho que ofrecer. (Antes de comprarlo debería haber sospechado del título-homenaje). Laswell toma como fuente el reggae para transmutarlo en el ambient-dub de su propia factura. Pero parece quedar atrapado en la consigna "respeto por la leyenda viviente". La paradoja es que los fans recalcitrantes odiarían este homenaje. Ya no está la voz, se escucha lejana y muy de tanto en tanto. En "Is This Love" al principio se conserva la estructura melódica del tema, que paulatinamente va esfumándose. Mientras los coros se vuelven celestiales. Están los retazos de las canciones: fragmentos ínfimos y elementos conocidos se dispersan en una galaxia donde las transmisiones de otros mundos viajan hacia ninguna parte. En general, el distenderse de las secciones rítmicas se vuelve de una morosidad indulgente.

Es notable que por cuestiones de copyright y también para lograr mayores ventas, el disco se venda como uno de Bob Marley. De sus canciones sólo quedaron las cenizas y el recuerdo.

Pablo Azcoaga

John Martyn - The Church With One Bell Independiente

John Martyn surgió de la camada que renovó el folk en Inglaterra a fines de los '60 y pasó a hacer una música tan inclasificable como fascinante en discos como *Inside Out*, *Solid Air* y *One World*, testigos de un estilo de guitarra que trepaba colinas inholladas y una voz oscura e intimista a la vez. En los '80 Martyn tuvo su era elegante, con producciones que denunciaban un intento de volverlo aceptable al paladar de las audiencias yuppies de entonces, aunque a su temperamento impredecible siempre le quedó algún as en la manga que le impidió caer en la irrelevancia.

The Church es su primer álbum compuesto exclusivamente por covers y, aunque desperejo, recupera aspectos de Martyn que muchos echábamos de menos. Por ejemplo, ese fraseo característico de su canto, entre letárgico y dolido, es especialmente adecuado para encarar el tradicional "Death don't have no mercy" del bluesman Reverend Gary Davis, para ofrecer otra perspectiva del "The sky is crying", de Elmore James o para reflejar el cuadro de terror racial del "Strange fruit" que hizo suyo como nadie Billie Holiday. Al mismo tiempo, Martyn consigue brindar una dimensión más humorística, igual de sarcástica, al feroz tinte anti-religioso de "God's song", la obra maestra compuesta por Randy Newman ¿El lado magro? Las versiones de "How fortunate the man with none", de Dead Can Dance, y "Feel so bad", de S. Hopkins, pruebas de que ni siquiera un registro vocal privilegiado como el de Martyn puede salir incólume ante arreglos mundanos, casi indolentes. *The Church* sobrevive a estos vaivenes de energía porque el balance general está en favor de Martyn. Con su voz en buena forma, con la intención de sacar un álbum que no sea otro disco más, Martyn está otra vez en carrera.

Alfredo Rosso

Derrick May - Innovator - Transmat

"Aquí está la música que creó, literalmente, una generación. Una generación de mentes que súbitamente escucharon nuevas formas de pensar. Una conciencia colectiva volcada hacia radicales conceptos de la vida y del hombre. Una auténtica (r)evolución musical."

Uno de los indiscutibles padres del techno, May comenzó a grabar en forma tardía: seis años después de Juan Atkins, cuya primera grabación, con Cybotron, se remonta a 1981. El nivel de creatividad e imaginación desplegado desde entonces no haría más que humillar la buena memoria de sus continuadores, llámense Graham Massey (808 State), Alec Empire o Richard James. Es más, en

momentos en que la profanación adquiere el rostro del capricho más vulgar (Air, Daft Punk, los esbirros de James Lavelle), esta compilación aparece justa para que quien desee oír, oiga; y luego juzgue. El primer disco compendia 14 tracks esenciales que el hombre grabó bajo el rótulo *Rythim Is Rythim*, su firma más famosa, y la más contundente también. May mueve los sonidos con una habilidad cuya única alegoría puede ser el desplazamiento de un jugador en la cancha. Ataca por varios flancos, con *juego bonito* y cuidado de no tropezarse; pero nunca el *blitzkrieg*, el ataque masivo y desenfrenado, que podría arruinar el buen gusto. Y cuando se detiene, buscando inspiración final, el remate es conciso e inapelable. Nadie graba techno con el sexto sentido "espacial" de May; al menos no todavía. Por supuesto que aquí están los clásicos. Los *chops* rítmicos y la atmósfera siniestra de "The Dance", evadiendo orquestaciones empalagosas y sugiriendo algo ajeno a la pista de baile. Y obviamente, "Strings of Life" en toda su gloria, seis minutos de bleeps maquiavélicos haciendo caricias al oído; una maravilla arquitectónica sin la cual el movimiento house del '88 bien podría no haber ocurrido. Gran parte del segundo disco es algo más ambicioso e impredecible; por momentos polirrítmico y a veces *trance* -aunque el término "narcosis" no existe en el vocabulario de May-. Todo adquiere sentido surreal: la melodía venusina de "To Be or not to Be", los beats latinos de "Salsa Life", la procesión kraftwerkiana de "Nude Photo". Y eso es todo. O casi. Desde que Derrick May volvió a instalarse en Detroit, en 1995, existen pocas noticias suyas, excepto algo vinculado a su otro amor: el video digital. En una de sus últimas entrevistas, May había manifestado su desengaño con "la escena"; quizás resentido todavía por la desatención que América le dispensó en los ochenta, cuando el culto a las ordas hip-hoperas eclipsaba todo lo demás. Pero la caja de CDs no tiene nada que ver con ese pasado. Es un budoque negro, atravesado por el logo blanco de Transmat; como un Terminator recién llegado del futuro. Que es de dónde viene la música.

Jorge Luis Fernández

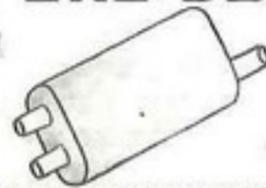
Pere Ubu - Pennsylvania - Cooking Vinyl

Aunque el paso del tiempo y la pérdida de la inocencia nos hagan ruborizar ante los viejos lemas, me sigue gustando el término arte militante para definir a Pere Ubu. *Pennsylvania* muestra una moneda que sigue rodando y refulgiendo con su originalidad entre el carbón de lo previsible. Esta *road movie* auditiva se inicia con el fragor eléctrico y distorsionado de "Woolie Bullie" y parte de un espíritu que no quiere ser sepultado por una cultura convertida en "un pantano de superstición, ignorancia y abu-

so". Atravesando una geografía accidentada de errantes que le aúllan a la luna y amores frustrados; enmarcado en escenarios urbanos con bares que no cierran y noches que invitan a perderse en el aquelarre ciudadano, Pere Ubu, más que tocar, despliega un arsenal musical que va juntando las diferentes piezas de *Pennsylvania* en capítulos autocontenidos que, a la vez, forman parte de un todo. Conceptual sería otra de las palabras que hacen castañear los dientes con aprensión, pero le cabe perfectamente a este álbum de buscadores ¿Qué buscan los buscadores? Retazos del sueño americano entre claves como luz de luna, luces largas, autopista solitaria, pueblo-de-un-solo-caballo, conducir, el oeste es mejor (guiño a Jim Morrison en "The End"), sígueme, afuera mirando hacia adentro... Pero *Pennsylvania* no es Hollywood. No hay una redención sencilla al final de un camino polvoriento. Más bien hay desorientación e incertidumbre y por eso, quizás, tanto canto susurrado e hipnótico de David Thomas, tantas guitarras que se alejan en acoples, efectos, percusiones que se pierden en el infinito. También rock claustrofóbico, de techo bajo, de cadencias repetidas, como esos días que se suceden sin uno saber bien por qué o hacia adónde. *Pennsylvania* acepta imágenes sobreimpresas de diversos sueños, de gentes diferentes. Si la audición evoca un efecto de disolución, una sensación de desasosiego, pues sea. Pere Ubu es *audio-verité*, un viaje sin retorno.

Alfredo Rosso

PERE UBU



PENNSYLVANIA



The Pop Group - We are all Prostitute - Radar

1979. Florecían los sellos independientes y, bajo su sombra, un rock alejado de las garras de las multinacionales. Búsqueda e ideología convivían a ambos lados del Atlántico.

Sin embargo, con el punk desfallecían muchas de las últimas utopías del siglo. Triunfante, el capitalismo devenía en un neoconservadurismo que acabaría por extenderse a todo, incluso al rock que, salvo excepciones, caería en la trampa y asumiría cierta apatía o una suerte de rebeldía publicitaria. Presa de este contexto cambiante y ambiguo emerge The Pop Group. Quizás demasiado concientes de todo cuanto apesta en este mundo, concilian una ideología marxista con el contundente realismo de su propuesta.

Lo falaz de la neutralidad, la opresión, el hambre, la ferocidad con que el poder castiga a quienes lo amenazan y los valores capitalistas, son denunciados en líneas breves y elocuentes, sin la superficialidad y el carácter difuso al que el rock nos ha acostumbrado. *We are all Prostitutes* oficia desde su mismo título como un espejo omnipresente, cuestionando nuestros actos y el rol que cumplimos en nuestras propias vidas, algo que encaja perfectamente con la crudeza de su música. Trastornan el brillo del funk en una declamación desesperada y la parsimonia del dub en un ritmo seco que ejemplifica la opresión.

Comparten con PIL o Gang of Four un tramado heterogéneo, con estructuras y ritmos propios del post-punk. Destacan también: un modo libre en el tratamiento de vientos y cintas, similar a Clock DVA, y guitarras que alternan ruido y funk. El bajo reescribe a Bootsy Collins, improvisa, teje dubs y melodías con remarcable eficacia. La voz merecería un comentario aparte, condensa en sus gritos y amarga ironía toda la urgencia e intesidad que destila cada instante del disco.

Tal vez esta reedición sirva como mínimo resarcimiento para un grupo cuyo legado (recuperado sólo parcialmente por Tricky o Massive Attack) constituye un ejemplo de oposición que merece nuevas lecturas.

Juan José Calarco

Esta nueva columna toma a la canción, tema, track, single, corte, lado A o B -jingle, incluso-, como unidad de análisis, tal como se hace en el resto de la revista con discos y hasta catálogos completos. Historias compactas que vale la pena contar, leer y escuchar, seleccionadas sin orden, pero con criterio.

M de Marley, M de Morricone

Eek-A-Mouse / Black Cowboy- Sunset Blvd.

Dos redobles dan paso a la otra batería, la de tiros, golpes, relinchos, gritos y sonidos de armónica. Jesse James, Billy the Kid y Geronimo desfilan con el O.K. Corral y un típico saloon de fondo. La música, aunque sigue la progresión clásica de la bandas de sonido de los westerns, es... reggae puro: base autónoma, guitarra y teclado a contratiempo, y un auténtico vocalista jamaquino que apenas reprime el *patoise*.

Ni John Ford ni Sergio Leone: ningún otro que Eek-A-Mouse podía pergeñar estos 4'57" de spaguetti rasta en *Black Cowboy*, el track número 7 del disco homónimo editado en 1996. "Mi cabeza tiene precio, me quieren muerto, me voy a México", grabó Mouse antes de posar para la foto de tapa con sombrero acorde y un palillo en la boca a lo Clint Eastwood; cosa que el diseñador gráfico complementó con los místicos y culturalmente remotos colores rojo, amarillo y verde. Bautizado Ripton Joseph Hylton, el diminuto músico se hizo muy popular durante los ochenta por su voz cómicamente nasal y su extraña forma de tararear temas como "Wa-Do-Dem" y "Terrorist In The City". Como antecedente directo de este soundtrack sin película, cabe mencionar que Mouse tuvo años atrás un pequeño papel en el film *New Jack City*.

En cuanto a *Black Cowboy*, intentar leer allí la alegoría rastafari del "retorno a África" parece inútil. El tema es ciencia ficción, poco tiene que ver con la línea político-religiosa dura de la isla.

En todo caso, la referencia es otra: a Eek-A-Mouse le salió algo así como una lección en historia de la música jamaquina. El libro-disco *The Story of Jamaican Music* (de Island) y otras crónicas aportan algunos detalles. Como que a mediados de los sesenta, Kingston vivió un pico de violencia juvenil con cada vez más pandillas armadas. La evidencia quedó en vinilo: muchísimas canciones de la época tocan el tema, aunque en forma más bien ambigua, sin decidirse entre la reverencia al héroe *rude boy* y el llamado a la cordura. "Simmer Down", de los Wailers, aparece como el himno de esta tendencia.

Por otra parte, no solo la música norteamericana -principalmente be bop y rhythm and blues- invadía la isla, como se suele recordar para explicar el origen del ska, el rock steady y el reggae. También desembarcaron gran cantidad de películas y series de tvé que naturalmente se fueron colando en los discos, sobre todo como recurso para hablar de las *gangs* y su vida de acción. Alrededor de esos años aparecieron hits como *Man In The Street* (Don Drummond), *Al Capone* (Prince Buster), *007* (Desmond Dekker), *Guns Of Navarone* (Skatalites), *From Russia With Love* (Rico Rodriguez), *Eastwood Rides Again*, *Return Of Django* y *Ringo's Theme* (Lee Perry and the Upsetters), entre muchos más; la mayoría instrumentales, en demasiados casos sin relación alguna con las fuentes en género o espíritu.

Quizá *Black Cowboy* lleve lo que 30 años atrás significó un cruce cultural tan genuino como insólito más lejos de lo que valdría la pena. La letra no termina de ser graciosa y las rimas son bastante torpes; el autor no se inspiró tanto en los maestros del género (ni del reggae ni del western) como en un par de preconceptos básicos. Aunque lo espontáneo se haya vuelto un poco forzado, el track 7 sigue siendo una breve exhibición de exotismo musical. Satisfecho, Eek-A-Mouse -él mismo conocido por sus frecuentes problemas con la ley- se lo dedica "a todos los vaqueros negros de América, Jamaica, África y todo el mundo".

Más adelante, el disco regala otra gema. *Dancehall Mice*, aparentemente -cuesta creerlo-, sería una relectura de *Summer Night*, de Lee Hazelwood (!). De confirmarse esto, Eek-A-Mouse realmente escucharía country, y del mejor. En fin, así son los buenos, los malos y los rastas.

Daniel Flores

Lee Ranaldo/ William Hooker - Clouds - Victo
Masaoka Orchestra - What is the Difference between Stripping and Playing the Violin? - Victo

Desde hace años la ciudad de Victoriaville (Canadá) enmarca al *Festival Internacional de Música Actual*. Se trata de un evento indispensable para tomarle el pulso a distintas formas de experimentación sonora y, además, sus conciertos son documentados por el sello Victo.

Clouds fue grabado en el FIMAV '97 y construye su música en torno al ruidismo guitarrístico de Lee Ranaldo y al mundo percusivo de William Hooker. La experiencia improvisatoria de ambos da una peculiar combinación de gestos paralelos: una guitarra metálica y estática, plena de acoples y asperezas, junto a un agresivo sentido rítmico de los tambores. Estas estrategias parecen por momentos dispersas, aunque en otros pasajes se funden en un axfisiante torrente al que contribuyen dos invitados: Jim O'Rourke (teclados y sonido electrónico) y el saxofonista italiano Gianni Gebbia. Lo que en ocasiones puede sonar confuso, es exaltado como recurso para evidenciar el lenguaje con que ambos músicos conciben la improvisación. Recordando su reciente concierto en Bs. As., debo decir que el volumen y la densidad de su discurso juega decididamente a su favor.

La orquesta de 24 músicos dirigida por Miya Masaoka posee mayor peso compositivo. Instalada desde hace años en San Francisco, Masaoka promueve el cruce fértil entre músicos orientales y norteamericanos. Ese principio queda demostrado a través de un sólido manejo de claroscuros resultante de la convivencia entre instrumentos orientales, bronce e instrumental de rock. El delicado manejo tímbrico transita por lenguajes abstractos o por el funk, en un interesante juego de figura y fondo donde se destacan tanto los solistas como el ensamble.

Dos discos con propuestas bien distintas a la hora de componer improvisando. Dos muestras de los lenguajes que pasan por Victoriaville y señalan caminos en las búsquedas sonoras actuales.

Daniel Varela

Schneider TM - Moist - Slang City



schneider tm

Al igual que grupos como To Rococo Rot, Kreidler, Trans Am, o incluso Mouse On Mars, la consigna de Schneider TM parece ser "hagamos un post-rock lo más parecido a la electrónica." Como si, insatisfechos con el vago alcance del primer término, fuera necesario hacer las cosas aún más complicadas. No existe siempre final feliz para este rubro -To Rococo Rot es buen ejemplo de inconsistencia-, pero cuando una canción de

tres minutos se sustenta en un perfecto trabajo de edición, los resultados son llamativos. Lo que *Moist* sugiere con acierto es si esta clase de música no viene a ocupar -subvirtiéndolo- el espacio VIP dejado vacante por el ambient. En "Camping", una clásica melodía electrónica actúa como esqueleto, mientras la inquieta percusión pasa a ser el atractivo principal. Aún más interesante es el ritmo mecedor de "Eiweiß", nutrido de texturas superpuestas que recuerdan a Cluster. En cambio, la ecuación hace agua cuando se acerca al techno. La dinámica de "Raum Im Ort", tratada con sobriedad, haría pensar en un Kraftwerk digital; pero nada de esto es novedoso considerando las últimas grabaciones "ambient" de Juan Atkins. Y puestos a elegir, Schneider TM sale perdiendo.

Jorge Luis Fernández

Slapp Happy - *Ça Va* - V2

De las entrañas del rock progresivo inglés de los '70 salió un grupo atrevido y despojado de lugares comunes. Veintipico de años después de su anterior grabación, Slapp Happy vuelve a las andadas y *Ça Va* nos demuestra lo que en el fondo siempre supimos: que el trío de Dagmar Krause, Peter Blegvad y Anthony Moore era, en realidad, un excelente exponente de pop anticonvencional. Los años le dieron un toque de vulnerabilidad y ternura a la germánica voz de Dagmar y uno adivina que la multiplicidad de proyectos acometidos por los tres en el lapso de estas dos décadas contribuyó en buena parte a la riqueza que informa la nueva música de Slapp Happy. La melancolía de "Scarred for life", los climas hipnóticos de "Moon lovers", los misterios de la infancia reflejados en "Child then", el reggae mutante con acordeón que encarna "Is is you?" son sólo cuatro ejemplos de notables melodías, a la par con letras que hablan de sentimientos e ideales sopesados con el tamiz de la mediana edad. A lo largo de todo el álbum la sutileza de Blegvad en la guitarra, los marcos ambientales de Moore en los teclados y los matices expresivos de la Krause componen una química grupal fanicamente envidiable. Un serio contendiente para el disco del '98.

Alfredo Rosso

Tribes of Neurot & Walking Time Bombs - *Static Migration* - Release

Dentro del ambiguo sendero que recorre la música experimental en estos tiempos, encontramos esta unión entre Tribes of Neurot (grupo paralelo de Neurosis) y Walking Time Bombs (proyecto del ex Pain Teens Scott Ayers). Abocados a la creación de una imaginería desolada, nos entregan un disco árido por su paisajismo solitario, por la aspereza con la que parecen proponer un mundo herrumbroso y distante. Asimismo, inquietante en su concepción suspendida, donde el diálogo entre repetición e indeterminación teje un espacio de asfixia. Construido por medio de la acumulación de drones y loops opacos en extremo, a los que adicionan guitarras y una rústica batería: elementos cuyo tratamiento proviene del noise postindustrial, aunque también del kraut y de la electrónica. Los mejores momentos del disco son quizás aquellos de atmósfera más cambiante, como "Recurring Birth" y "Blood and Water". Los soundscapes se contaminan de fragmentos libres que me recuerdan, aunque muy equívocamente, a P16 D4, quienes buscaban una "música de caracteres no identificativos" mucho antes que el aislacionismo. En otros lugares, abandonan toda parafernalia para la interacción entre tres guitarras -una de ellas acústica- y dibujan círculos que se ensanchan y empuñan gradualmente. En el extenso "March to the Sun" exhiben aún otra veta, acercándose al metal de aspiraciones más vanguardistas.

Resulta inevitable mencionar la poca originalidad de *Static Migration*, donde toda búsqueda queda relegada en manos del eclecticismo. Es, no obstante, un disco atractivo.

Relapse Records, P.O. Box 251, Millersville, PA 17551 U.S.A.

Juan José Calarco

Vaino/Vaisanen/Vega - *Endless* - Mute

Este compact literalmente asusta. Y no es para menos, tratándose de la esperada colaboración del Suicide Alan Vega y los finlandeses de Panasonic (o Pan Sonic, como les gusta llamarse ahora).

Calificar a *Endless* como el disco "rockero" de Panasonic no es una definición errónea, teniendo en cuenta los antecedentes de Vaino fuera de Panasonic como remixador de Björk en su *Telegram* y como intérprete de las obras de Alvin Lucier. Y mucho tiene que ver con esto el intacto talento de Alan Vega como performer: sus vocalizaciones, ¿cobijadas? esta vez entre frecuencias de onda corta, electroshocks, repeticiones a lo Suicide, y demás experimentos de estos ingenieros de sonido, son tan amenazadoras como cuando narraba el suicidio de Frankie allá por 1977. Y hasta se da el lujo de entonar un terrorífico tecno blues llamado "Disgrace", cuya angustia remite a "Rocket USA".

Contraindicado para la primavera porteña, *Endless* es ideal para llevar en el diskman bajo la helada nieve de Helsinki o Nueva York en pleno enero y torturarse con el frío.

Pablo Strozza

Varios Artistas - *Here We Go Round The Mulberry Bush* - Rykodisc

Here We Go Round The Mulberry Bush es un film de 1968 enquistado en el nervio de la revolución sexual y la moda del Swinging London. Escrito por Hunter Davis, autor de la única biografía autorizada de los Beatles, el guión muestra el lado más colorido y naïve de esa revolución, por lo cual la inclusión del Spencer Davis Group en la banda de sonido parece algo apropiado. Básicamente un combo de r&b, este cuarteto tuvo su momento de gloria cuando integró sus filas Steve Winwood, quien -con su desgarrador estilo vocal montado sobre acordes igualmente impactantes- dejó una estela de singles que llevaron al r&b a otras dimensiones, como "Keep On Runnin'", "Gimme Some Lovin'" o "I'm A Man". Sin Winwood, las ocho canciones que aquí aparecen son un débil acercamiento a la psicodelia imperante. Pero la particularidad de esta banda de sonido es que también presenta al hombre de Birmingham en el albor de Traffic. El track que da título a la película -un top ten ese año- se compone de dos partes que alternan entre un clima festivo y una sección reflexiva, típica del grupo. "Utterly Simple" es un ejercicio con sitar en el estilo de la Incredible String Band. Y con su caleidoscópico nombre, "Am I What I Was Or Was I What I Am" es un poderoso rock psicodélico, similar a otras piezas tempranas de Traffic como "Paper Sun" -un estilo que lamentablemente el grupo no persiguió en otros álbumes-. Esencial para coleccionistas.

Jorge Luis Fernández

Varios Artistas - *Touch Sampler.3* - Touch

En nuestro # 12 comentamos la existencia de este interesante sello inglés dedicado a la investigación de diversos fenómenos sonoros y a la radiofonía pirata. Como un archivo abierto donde recoger los sonidos del entorno post-industrial, los compilados de Touch funcionan en buena medida como una especie de revista musical. Con cada entrega, registros que van desde la reproducción de ambientes silenciosos (la sala de lectura de una biblioteca, por ejemplo) a la cotidianidad que suponen los mensajes mediáticos ("A Television"). Las experiencias con electrostática, el sonido de los vientos solares, o las lejanas transmisiones de onda corta evidencian, además de un parentesco con la música concreta, un infatigable espíritu científico.

Entre los artistas que promueven esta búsqueda por ensayo y error, Panasonic se destaca en el arte de la manipulación y mezcla de altas frecuencias y chirridos prolongados.

Biosphere toma como fuente de inspiración la naturaleza: tormentas y campos magnéticos se suceden en una magnífica sinfonía futurista. Mientras que Chris Watson (ex Cabaret Voltaire y promotor del sello) "anticipa una contemplación estática desde las áridas arenas del atardecer en Zambesi, Mozambique." Philip Jeck presenta una grabación en cassette denominada *16/17 Rehearsal*. Más adelante, la sección etnología descubre, para nuestro asombro, dos grabaciones de campo. La primera, que titulan "Temple Gamelan", corresponde a un ritual en la península de Bali. La otra, guarda seis atrapantes demostraciones instrumentales a cargo del grupo Bagamoyo de Tanzania.

Por último, Scala (ex Seefeel) ofrece la versión post-rock de la casa. Hasta donde nos informa la ficha de "temas", se trata de un grupo que no acredita el nombre de su cantante mujer. Esa voz atractiva se vuelve doblemente misteriosa. La emparenta con el estilo sensual y balbuceante del mejor pop electrónico actual (pienso en los consagrados: Massive Attack, Stereolab o Laika).

Pero este sampler no se ofrece meramente como material de promoción, más bien transmite la intención estética de transmutar cada uno de sus hallazgos en música. Al descontextualizar una porción de sonido ambiente, sólo nos muestran parte del camino; la interpretación definitiva corresponde al oyente.

Como conclusión, una paradoja de la música moderna en formato digital: este compacto de "muestras" -como ciertos compilados históricos u otros conceptuales- puede resultar tan interesante como cualquier disco del amplio catálogo que Touch records distribuye.

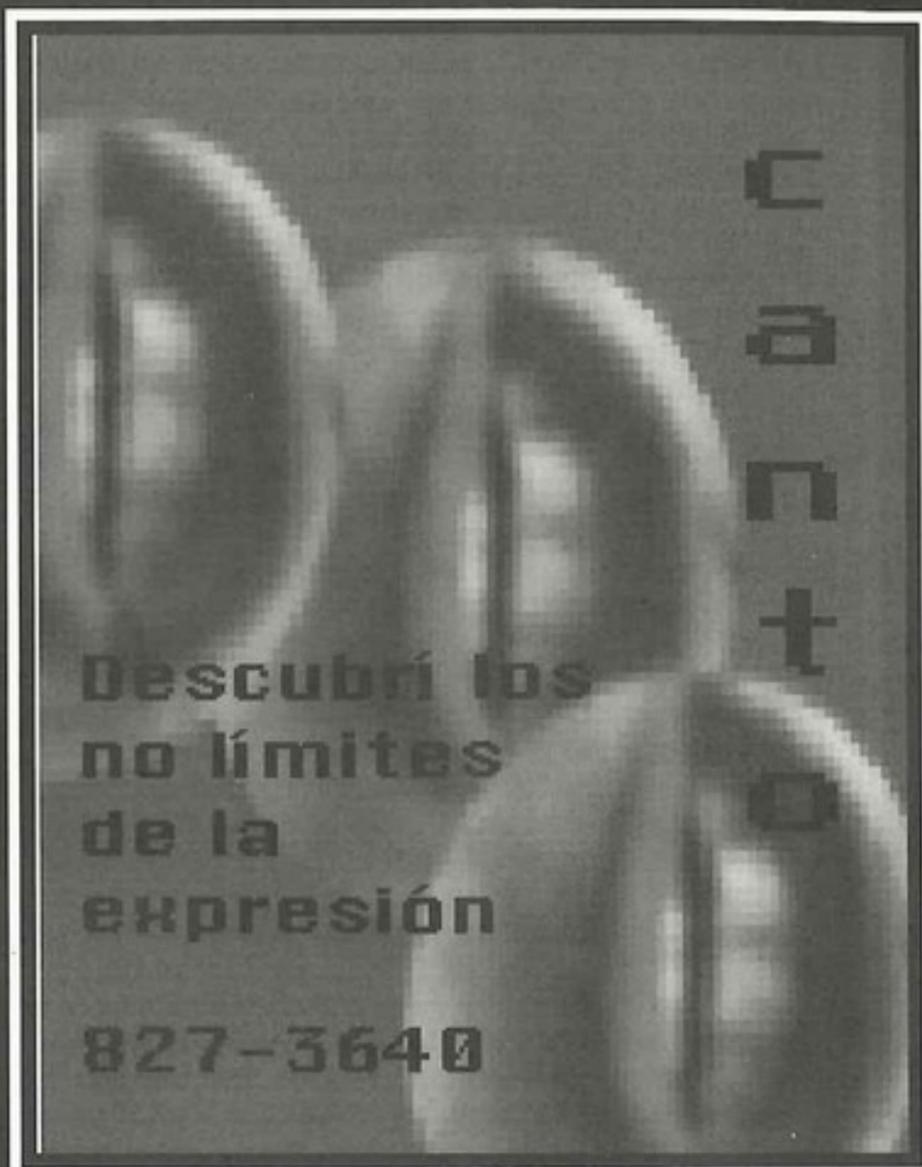
Fax: +44 (0) 181 682 3414. E-mail: touch@touch.demon.co.uk.

Pablo Azcoaga

**Frank Zappa - Have I Offended
Someone? - Rykodisc**

El propio Frank Zappa recopiló este álbum de canciones "políticamente incorrectas" antes de su muerte. El disco incluye 15 temas del período 1973-1985 que llevan su marca de fábrica, donde la emprende contra diversas cuestiones sociales. Religiones, minorías sexuales, contracultura, censores y medios masivos son fustigados por su ácida pluma. "Disco Boy" (*Zoot Allures*), "He's so Gay" (*Thing Fish*) o "Catholic Girl" (*Joe's Garage*) son algunos de los temas extraídos de sus discos originales bajo el concepto de una pretendida libertad de expresión. Hay un problema: cualquier oyente atento podría haber recopilado un disco semejante. Quien conozca a Zappa no encontrará aquí nada nuevo. Y al que recién lo descubra, le será de poca ayuda. De ahí que uno se pregunte si este álbum no es otro capricho dirigido a los collectors. No pongo en duda el interés musical de las canciones pero están ausentes el concepto de *Freak Out* o el fino marienismo de *Guitar*. *Have* muestra con creces su pertenencia a la obra de Zappa y su típico american way: iconoclastia + venta millonaria de discos. Quizá esto haya ofendido a este cronista.

Daniel Varela



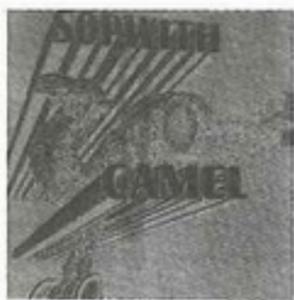
Crammed (Belgium) • Lowlands (Belgium) •
Sub Rosa (Belgium) • Fax (Germany) •
Zorn • Mertens • Tuxedomoon • Burroughs • Artaud
• Minimal Compact •

Distribuidores exclusivos. Consultá por otros sellos

Liberarte
COMPACT DISC

Videos Catálogos Americanos • Europeos •
Novedades • Rarezas

Corrientes 1555 • Capital •
373.4542 • Tel/Fax 922.7786



The Sopwith Camel- Sopwith Camel (One Way Record)

Sin duda, aquellos eran los días. Canciones redondas como un globo terráqueo. Melodías sencillas, de una adición pegadiza. Ritmos cordiales y acordes efusivos de guitarra. Tal era la receta que este cuarteto de Frisco arrojaba allá por el '67 para que el pop se

Span), una segunda oleada de folkies asomaba en las Islas. Los Stone Angel contribuirían con un único disco homónimo de 1975. Lo que tenemos aquí, sin embargo, son las cintas de un segundo álbum trunco, con la formación reducida a trío y en plan acústico. Cromornos, flautas, dulcimer, mandolinas y vocalizaciones a dúo entre



Ken Saul y Joan Bartle que beben de la tradición medieval y renacentista.

Emanaciones Lisérgicas

Unas pocas reediciones para repasar los tiempos dorados de la psicodelia americana y el folk inglés.

convenciera de su propia inmortalidad. Escuchen "Hello, Hello" -su primer single- y también ustedes se convertirán en creyentes por un par de minutos.

The Mystic Astrologic Crystal Band- Flowers Never Cry (Drop Out)

Compilación de los dos Lps que sintetizan la vida breve de esta banda psicodélica de Los Angeles. El primero, homónimo, del '67; *Clip on Put on* al año siguiente. Manifiestos de pura ingenuidad pop en 2' 30" promedio. En tan corto lapso se las ingenian para dilapidar unas cuantas pirotecnias orientales -de rigor para la época-, subrepticios cambios de ritmo, una buena dosis de ironía y sentido del humor en la parte lírica, y consistentes ejercicios de instrumentación grupal. Demuestran que cuando abundan las ideas un tiempo restringido puede trocarse en espacios amplios.

H.P.Lovecraft- This is HP Lovecraft/ HP Lovecraft II (Britonic)

Salvo excepciones (*Left Banke*, *Pearls Before Swine*), la psicodelia americana fue más afecta a los acordes duros de guitarra que su contraparte británica. Es lo que emana de la superficie de estos dos primeros discos ('67 y '69 respectivamente) de H.P.Lovecraft, quinteto de Chicago a quien la Costa Oeste le concedería acotados pantallazos de notoriedad. Pero ni bien rasgamos la corteza, encontramos una serie de recursos estilísticos que dotan a la banda de un sonido fuertemente personal: armonías vocales de ascendencia folk, campanadas de un barco de 1818, formato extendido con orquesta de vientos y superficies instrumentales de teclados serpenteantes que rescatan la atmósfera lisérgica de aquellos años. El solo de piccolo de "Let's Get Together", un himno hippie que los Youngbloods convertirían en hit poco después; el clima sórdido de "The White Ship"; el aire enrarecido de "Moebius Trip"; el ritmo marchoso de "Keepers of the Keys"; la exquisita orquestación de "It's about Time" conforman apenas unos pocos flashes de su ácido potencial.

Stone Angel- The Holy Rood of Bromholm (Erewhon)

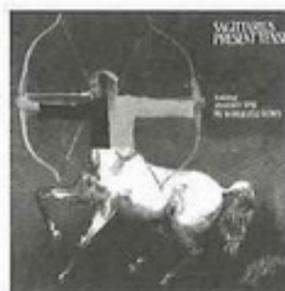


Erewhon es una subsidiaria de la Kissing Spell empeñada en arrancar de las garras del olvido retazos polvorientos de folk británico. A mediados de los '70, por detrás de los nombres de rigor (*Fairport Convention*, *Incredible String Band*, *Steeleye*

Sagittarius- Present Tense (Sundazed)

Quizá Gary Usher haya trabajado a la sombra de Brian Wilson en los estudios de CBS. Tal vez haya producido hits memorables para los Byrds, Simon & Garfunkel o Chad and Jeremy. O disfrutado por un instante de las mieles del reconocimiento cuando algunos lo mencionaban como el rey del surf. Lo cierto es que nada de esto debe haberlo conformado. Y en su insatisfacción radica nuestra recompensa, ya que lo obligó a despacharse con esta genialidad que ahora tenemos entre manos. Su cómplice fue un tal Curt Boettcher, un adolescente de cara angelical a quien Usher envidiaba su talento, del cual dio sobradas muestras en un proyecto paralelo a Sagittarius de nombre Millenium.

El primer indicio de que Usher no era un productor común llegaría con el single "My World Fell Down". Antes de *Sgt. Pepper's* y durante la época de las sesiones de *Smile* de los Beach Boys, facturaba esta canción bellísima, con vocalizaciones de ensueño y arreglos de temperada sabiduría. Por si no bastara, hacia la mitad del tema se desataba una tormenta de ruidos que ex-



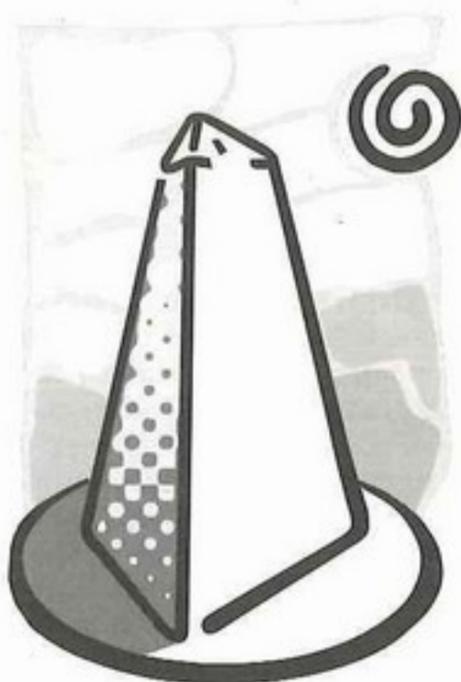
cedía largamente las limitaciones de la época. El '67 no refulgía aún en su esplendor psicodélico y Sagittarius ya anticipaba la perfección de su mundo único.

Present Tense no hizo más que confirmarla. Once diamantes pulidos que hieren cual estalactitas a los oídos desprevenidos, esos que insisten en considerar la canción pop como un género menor.

Arreglos suntuosos, plagados de pequeños detalles ornamentales. Melodías memorables en su sucesión de acordes que se desplazan con asombrosa naturalidad. Voces impecables pero sin esfuerzo, que evocan una edad dorada que el rock actual olvidó sin siquiera conocer. Una cumbre poco difundida de la psicodelia yanqui. Si todavía dudan ante tamaño panegírico, los nueve bonus tracks que agrega la reedición en CD deberían convencerlos.

Norberto Cambiasso

o b e l i s k o



av. callao 157, piso 4, ofic. "D", (1022) buenos aires
tel. / fax 371-9473, e-mail obelisko@ssdnet.com.ar

f o t o c r o m o s & d i s e ñ o



12 de diciembre

Guy Klucevsek (USA)

Joaquín Orellana (Guatemala)

Maia Mónaco & Bárbara Togander (Argentina)

TEATRO A CONFIRMAR. 544.3535

TRADUCCIONES

De Hagen
Iraola
Vasallo

ESTUDIO DE TRADUCCIONES

Paraguay 1545 Piso 2 (1061)
Buenos Aires - Argentina
Tel - Fax (54-1) 815 -7922
783- 2605/ 833- 3528
e-mail alejandra@ciudad.com.ar

Reinauguramos nuestra sección de correo. Por motivos de espacio y para no colmar la paciencia de nuestros lectores, seleccionamos aquellas cartas que *no* contienen sólo felicitaciones. A todos los que nos escribieron, muchas gracias. Superaron nuestras expectativas. Aquí va la lista de quienes nos brindaron su apoyo: Juan Carlos Molina Zamudio y Claudio Koremblit de Capital Federal, Emiliano Boero y Damián Nicastro de Rosario, y Mauricio Beltramino y Guillermo Nicolás Mosso de Mendoza. Este último nos cuenta que colabora junto a su amigo Gonzalo Segovia con el suplemento *Zapping* del Diario *Uno* de su ciudad y que por motivos económicos han debido terminar un programa de radio llamado *El Otro Lado*. También de Mendoza, Ernesto Vidal nos escribe una líneas de "bienvenida". Mientras que Angel Aienza desde Montevideo nos envía un saludo fraternal. Ana Verona de Rosario se puso en contacto y fue de gran ayuda como traductora. Los españoles Rafa Dorado y Víctor Nubla nos ofrecen su desinteresada colaboración, que esperamos aprovechar. Por último, André Van Bosbeke desde Bélgica, que a estas alturas ya es, junto con la gente de Cuneiform, como un amigo de la casa. Seguramente es el primer fan de la revista que no entiende ni un poquito de español.

Amigos milagrosos y por qué no esculpadores:

Pensar la cultura en esta Buenos Aires orillera es arar la tierra de los sueños, de las posibilidades y de las contradicciones. La llamamos la ciudad de la milonga o Milonga City. Y en forma de funk desenfadado con aires de hip hop en el que un bolero también tiene su lugar posmo, venimos cantándola y tocándola desde hace más de dos años.

El año pasado tuvimos la desgracia de ser seleccionados entre tres mil bandas en el concurso *Vamos las Bandas*, gracias al cual quedamos bajo contrato con una multinacional que nos hizo grabar, sin pagarnos, un tema cuyos derechos perdimos por los siguientes quince años. Además de forzarnos a una exclusividad durante un año con ellos. Eso sí, el disco no llegó ni siquiera a las radios y a nosotros nos "regalaron" 5(cinco) ejemplares del mismo aunque nuestra banda tiene ocho integrantes y el contrato lo firmaron seis personas.

Como ven, los milagros se esculpen pollo a pollo; por eso es que seguimos la milonga. Tocando en cuanto espacio se brinde y tratando de dar lo que tenemos a todos los que lo quieran recibir. Construimos nuestro propio estudio de grabación y en él registramos los temas de lo que será nuestra primera edición, que lleva por título *Mejor Escoger*. Ahí está nuestra apuesta y nos gustaría mucho hacerles llegar el CD y ponernos en contacto con ustedes. Desde hace tiempo se vienen jugando por hacer las cosas bien y estamos en el mismo bando. Nuestro número es el 636 2614 o (15) 035 6593. Contamos además con las facilidades y la tecnología para producir CDs e incorporarlos en la edición de su revista.

Un abrazo
Ignacio Azpeitia
Buenos Aires



Amigos de *Esculpiendo Milagros*

De nada. Estoy incluido en su agradecimiento del editorial del n° 14, por lo tanto reitero, no tenían por qué. Soy un privilegiado poseedor de la colección completa de EM desde el n° 1, cuando los milagros se escupían desde una tapa a un color con los Jesus & Mary Chain (ese n° es antológico). Soy también un admirador de los que escriben en EM sin grandes esperanzas económicas pero con la pasión que tenemos los fanáticos de la música. Convengamos que mi colección de EM debe ser especialmente valorada, ya que viviendo acá en MDP no me ha sido fácil juntar todos los números.

La revista es extraordinaria. He conocido gracias a ella a bandas excelentes como Gene, Tindersticks, Hail o Pram. Sugiero volcar más la información hacia el rock *rarounderalternativovanguardista* o como se llame, en detrimento de la música clásica o los dossier medio al dope de "música mexicana" o excentricidades por el estilo. De todas maneras EM es un oasis que espero con ansias entre la mierda de Musimundos.

Señoras y señores, respondo a la convocatoria. Acá van mis 20 mangos que espero ayuden a conservar la indispensable edición de EM. Un gran saludo y quedo a su disposición para MDP *desinteresadamente* (en serio).

Un gran abrazo
Enrique Castro Martínez
Mar del Plata

PD: Quisiera saber quiénes son los suscriptores de la ciudad para ver si podemos organizar algún encuentro para poder intercambiar música e ideas acá.

1 abraxas



todo un estilo

CDS - LPS - VIDEOS

La música que importa en dos direcciones

Santa Fé 1270 loc. 74/76

Tel/Fax: 815.7160

O'Higgins 2125 (y Juramento)

Tel/Fax: 789.9307

(única dirección en Belgrano)

E-mail: abraxasrecords@ciudad.com.ar

COMPACT DISC

ROCK'N'FREED

ROCK & POP
JAZZ
O.S.T.
TRIP-HOP
AMBIENT
RAP...

PEDIDOS POR ENCARGO

Paseo del Sol - Arenales 3337 - Loc. 2 - 821-0574