

esculpiendo

LA CRITICA EN SU PUNTO JUSTO

MILAGROS

Número 16 > \$3,-
diciembre 2001 / Buenos Aires

Globalización después de la guerra:

Nuevas formas de protesta
en un mundo sin atributos

Robert Wyatt
Reynolds
Kaleidoscope
Pop eslovaco
Música Celta
Chicago en Berlín
Naomi Klein
Michael Cooper
Raoul Hausmann
Otto Dix

Foto: Josef Koudelka

CUNEIFORM RECORDS

P.O. Box 8427 Silver Spring, MD 20907-8427 USA cuneiformrecords.com

ARKHAM

BIRDSONGS OF THE MESOZOIC

RAOUL BJÖRKENHEIM

CHRIS MCGREGOR'S

BROTHERHOOD OF BREATH

ARKHAM
RUNE 160



CURLEW

ELTON DEAN

DJAM KARET

DOCTOR NERVE

PAUL DUNMALL OCTET

FRED FRITH/HENRY KAISER

GILGAMESH

HAMSTER THEATRE

DAVE KERMAN/Suu's

MATCHING MOLE

MIRIODOR

MOTHER MALLARD'S

PORTABLE MASTERPIECE CO.

MUJICIAN

NATIONAL HEALTH

NEBELNEST

PICCHIO DAL POZZO

SOFT MACHINE

THE STICK MEN

THINKING PLAGUE

UNIVERS ZERO

Curlew
MEET THE CURLEWS!
RUNE 157



Dave Kerman / Suu's
ABANDONSHIP
RUNE 158



Mujician
SPACETIME
RUNE 162



NeBeLNeST
NOVA EXPRESS
RUNE 154



visit our new online store:
progressive rock and much much more!
www.waysidemusic.com

LATEST RELEASES

Staff

Director:

NORBERTO CAMBIASSO

Editores:

SERGIO DI NUCCI
CRISTINA FANGMANN
DANIEL VARELA

Redactores:

LUCIANA ARIAS
ANDREA ASSANELLI
MARIO BOZEGIAR
DAMIÁN DAMORE
JORGE FERNÁNDEZ
DANIEL FLORES
CARLOS GRABMULLER
ALFREDO ROSSO
PABLO STROZZA
FELIPE ABEL SURKAN

Colaboran en este número:

IVÁN ADAIME
MARIANO N. CASTEX
JOSE DUJOVNE

Diseño:

ANDREA TORTI

Corresponsales:

BERLÍN > MARCELO AGUIRRE
MADRID > GUILLERMO PISANI

Publicidad y Prensa:

LAURA FANGMANN
laurafan@sinectis.com.ar

E-mail: esculpiendo@yahoo.com

Correspondencia:

Casilla de Correo 217
Correo Central (C1000WAC)
Buenos Aires - Argentina

esculpiendo MILAGROS



Comentarios, opiniones, colaboraciones e información:

E-mail: esculpiendo@yahoo.com

Correspondencia: Casilla de Correo 217 / Correo Central (C1000WAC) - Buenos Aires - Argentina

Contenido



4 Nota de tapa
Globalización después de la guerra

Reynols 12
Variaciones sin tema

14 Entrevista a
Robert Wyatt

En Foco 18
Eslovaquia / Raíz Céltica

Discos 19

22 En Catálogo
Cuneiform Records

Universo Paralelo 23
Kaleidoscope

Pintura 24
Marchi / Dix

Fotografía 25
Cooper / Hausmann / Koudelka

26 Cine / Video

28 Libros / En Vivo

30 Festival X-Tract Chicago

31 Bonus Track

Editorial

> **Vivimos** en la sociedad del miedo. Miedo a caminar de noche por calles oscuras. A tomarse un taxi (¡qué sea radiotaxi, por favor!) A viajar en avión. A abrirle la puerta al censista. A la delincuencia. A que nos asalten. O aún peor, nos tomen como rehenes. Al riesgo país. A perder el trabajo. A no conseguir uno. A que nos recorten el salario. A nuevos impuestos. A la devaluación. A la recesión. A la convertibilidad. Al default. Al ántrax. Al terrorismo en la triple frontera (¿?). A que el Estado y los bancos se queden con nuestros magros ahorros (pero si es lo que siempre hicieron). Y, sobre todo, a la última decisión absurda de un gobierno que ha hecho de la incapacidad su única bandera.

Temor a que nos asalten cuando ya nos han robado hasta el lenguaje cotidiano. O el más universal de todos, el miedo a la muerte. Justo nosotros, que nos convulsionamos desde hace décadas en una mortaja llamada Argentina que cada día aprieta más.

Tanto miedo que hemos terminado por acostumbrarnos a esta sociedad moribunda. Que debate su agonía entre opciones ridículas e irrisorias. Crédito puente, canje de deuda, déficit cero.

El miedo nos vuelve mezquinos. Nos reduce a una pasividad insostenible. Hace que convirtamos al prójimo en un sospechoso potencial. Que consideremos un trabajo miserable y mal pago como un privilegio. Que olvidemos nuestros derechos más básicos -entre ellos, el derecho a trabajar-. Que soportemos estoicos los abusos de los políticos y las corporaciones.

Que nos cueste hasta sonreír.

Seres lívidos y pavorosos. A esto nos hemos dejado reducir. Compramos con demasiada facilidad muchas de las miserias que nos legó el Proceso. El individualismo. La ausencia de proyecto colectivo. La incapacidad -justificada en algunos casos- de pensar por encima de nuestras urgencias inmediatas. Esa actitud recalitrante y egoísta del "sálvese quien pueda". Y esa paciencia atroz para soportar con resignación toda clase de violaciones.

Pero no arrojaremos más leña al fuego ni comenzaremos otra diatriba sobre la dignidad, tan de moda en los medios periodísticos que abusan de ella.

Lo nuestro es terquedad. Y una repugnancia visceral que queremos convertir en constructiva. Por eso regresamos.

No queremos abusar de la paciencia del lector. Tan sólo unas palabras sobre el nuevo formato y sobre la extensión de la propuesta. No habrá lujos por razones que, dado el marco de la crisis, sería ocioso aclarar. En su aspecto externo, la nueva encarnación de Esculpiendo es la de un diario. Pero esperamos que la calidad de sus contenidos nos ponga a resguardo de las generalidades vacías que abundan en la prensa gráfica.

Y no seremos ya sólo una revista de música. Aunque, por supuesto, ésta seguirá siendo una presencia fuerte entre nuestras obsesiones. De hecho, gran parte del número está dedicado a la guerra y a la globalización. No pretendemos agotar tan vastos asuntos. Pero hoy nos parece más importante que nunca discutir con seriedad los contextos de toda actividad cultural. Y habrá también un lugar de consideración para toda clase de mutaciones artísticas novedosas, de esas a las que otras publicaciones no le conceden el mínimo espacio.

Esculpiendo ha construido el suyo y quiere renovarlo con sus lectores, aun bajo las condiciones hostiles del entorno actual. Ahora es el turno de ustedes. Disfruten del número que tienen entre manos y hágnanos llegar sus opiniones. Renovemos un ámbito de comunicación colectiva que sirva a nuestra autonomía como personas y aporte un granito de arena para mejorar la calidad de nuestras vidas.

> NORBERTO CAMBIASSO

Globalización y después: ¿Contra qué pelean los movimientos anti- globalización?

¿Quién se acuerda de Génova? ¿Y de la palabra "globalización"? El 11 de septiembre nació un nuevo mundo, que arrasó con los debates que se venían desarrollando en Europa y en Estados Unidos. Exquisitos, ayer decíamos "No-Logo". Hoy decimos, perplejos, "No-War".



POR SERGIO DI NUCCI

> Dijo Lacan de los estudiantes parisinos del mayo de 1968: "Todo lo que quieren es un nuevo amo". Y más allá de la insistencia de este gran charlatán por reducir los fenómenos políticos y sociales a inclinaciones psicológicas, en algún punto su observación es pertinente. Igualita, en alcance y espíritu, a la del hermano malo del periodista inglés Christopher Hitchens, Peter: "Lo que produjo la década de 1960 fue la aceptación generalizada de narcóticos y rock, los cuales proveen exaltación sin esfuerzo". En cada universidad norteamericana, en cada centro de arte francés o argentino existe una gruesa distinción, a veces dicotómica, entre lo que es bueno y lo que no lo es, los '60s allí, por ejemplo, y los '90s aquí. Sin embargo, el odio hacia la década que pasó no es exclusivo de la juventud moderna y comprometida, sino que

de todos sus errores, de sus manifiestos escolares y declaraciones inmaduras, se trata de movimientos que albergan seres humanos que tratan de pensar cómo quieren vivir su vida. No han faltado personas de buena voluntad dispuestas a equivocarse para invocar otros mundos, otros futuros. Los "burgueses-bohemios" (los bobos), sin ir más lejos, que lograron concentrar unos cuatro mil manifestantes contra la guerra el 29 de septiembre pasado frente al Capitolio en Washington. Si contra lo que creía el optimismo de ayer, las protestas no han muerto para dar paso a un mundo menos cruento, contra lo que imagina el pesimismo de hoy, no es cierto que una horrenda realidad siempre igual a sí misma se oculte bajo cambiantes apariencias.

En esto los movimientos sociales, las manifestaciones aisladas o unidas de protestas juegan un rol primero, puesto que el mundo ofrece un camino siempre abierto y nunca seguro en su rumbo. ¿Sería el mundo el mismo sin la acción de Greenpeace o la prensa internacional de izquierdas o centro-izquierdas, sin los lobbies en contra de la emisión de gases, del sistema de defensa de Bush Junior, de la producción de armas químicas o de la progresiva mercantilización de la salud y de la educación públicas?

La tenacidad con que las exigencias de cambio se rehúsan a morir basta para en el siglo XXI revalidarlas, aun en medio de la ruina de tanto de lo construido bajo su acicate. Así por lo menos quisiera esperarse, tal y como están las cosas, y así lo esperan quienes no aceptan chantajes (del fin del mundo por guerra atómica, por ejemplo), aun cuando sostengan posiciones que pagan su robusta simplicidad al precio de una trivialidad estridente y agresiva. Como se ha dicho y como es sabido: no hay futuro para los ausentes de esperanza. Pero si algo quedó

en claro tras los acontecimientos del 11 de septiembre fue una cierta irrelevancia del debate globalización-antiglobalización, de las quejas a los años noventas, como si fuesen el mal mayor, y de los sujetos y agrupaciones que pusieron sus esperanzas, combatiendo en las calles por ello, en un mundo de Estados soberanos. El mal, que lo teníamos a la vuelta de la esquina vestido de hamburguesa, resultó mucho más atroz, tan atroz que hasta hoy nos cuesta entenderlo en todas sus dimensiones. La interpretación fundamentalista del Islam llevada a la práctica polarizó las cosas, y al parecer nadie es inocente. Hay que decir que en un punto el debate globalización-antiglobalización era un poco exquisito: los globalifóbicos (¿anti-capitalistas?) vivían, viven en el corazón del capitalismo, en los países más ricos del planeta, denunciando sus privilegios. De pronto aparecen, atávicamente,

El mal, que lo teníamos a la vuelta de la esquina vestido de hamburguesa, resultó mucho más atroz, tan atroz que hasta hoy nos cuesta entenderlo en todas sus dimensiones.

estos sujetos tribales que hablan de Guerra Santa, ven en Occidente la meca de los infieles y dan su vida, literalmente, por una religión que, como la católica, no carece de preceptos feroces. Hoy, con o sin voluntad, es más difícil insistir, nosotros occidentales, en la corrupción de la cúpula de IBM o que Bill Gates debe ir preso por ejercer prácticas monopólicas. Lo que no implica aceptar la abdicación de las protestas. La reevaluación de la vida cotidiana fue y sigue siendo el patrimonio exclusivo de la izquierda. Pero un mundo infeliz, progresivamente más complejo, exige, para entenderlo razonamientos más documentados. Porque entre la sorna y la piedad la reacción gana terreno (y convence).



La juventud moderna, comprometida, globalifóbica.

agrupa a sectores que en ningún otro motivo coinciden, salvo ése y el que viene en combo: globalización y neoliberalismo. Es cierto que puede decirse cualquier cosa de este tipo de protestas y sin embargo ninguna basta para anular, en ellas, una vitalidad que a veces no es juvenilista: a pesar

como están las cosas, y así lo esperan quienes no aceptan chantajes (del fin del mundo por guerra atómica, por ejemplo), aun cuando sostengan posiciones que pagan su robusta simplicidad al precio de una trivialidad estridente y agresiva. Como se ha dicho y como es sabido: no hay futuro para los ausentes de esperanza. Pero si algo quedó

Naturalismo de época

Si no fue muy programático lo que se ha dicho en contra de la globalización -por lo menos lo dicho tanto en la última protesta articulada, en la ciudad de Génova como en la anterior, en Seattle-, tampoco es muy programático lo que dicen las insistentes manifestaciones por la paz de los últimos tiempos: del baúl a la calle, ahí tenemos las banderas del anti-intervencionismo, de la desaceleración de la carrera armamentista, de los llamados al respeto por la prédica liberal de soberanía.

¿Proclamas aplicables? No es tan seguro cuando cualquier dictador tercermundista, aspirante a Hitler, tiene a mano un conjunto de armas ABC (atómicas, biológicas y químicas). El monitoreo del mundo que emprenden los países del G8, Estados Unidos a la cabeza, es, además de una esquirra más del imperialismo, la respuesta a una verdadera preocupación por el estado semi-anárquico del mundo tras la guerra fría, en el que la caída del imperio soviético dio paso a nuevos problemas, a nuevos enfrentamientos, a nuevas realidades.

El mapa, el orden mundial, como se dice, es nuevo, peligrosamente nuevo. "Quejarse por el intervencionismo es como quejarse por la lluvia", dicen los analistas. Que advierten al pacifista: "Y por suerte hay intervencionismo, tal y como está el mundo". Si es muy discutible la puesta en marcha de un tribunal internacional de justicia (puesto que ignora los contextos locales) o la propia formación de estados supranacionales en detrimento del Estado-nación (ya que éste es fuente, todavía, de identidades compensatorias para el ciudadano), todavía es más discutible que



Foto: Ka Wynn

una fuerza occidental abandone los mecanismos de control externos (la fuerza militar) necesarios para actuar en un mundo incierto. Pretender vivir en un mundo sin peleas por hegemonizarlo es, sencillamente, inaplicable. Nunca ocurrió y es sencillamente imposible que ocurra. En cada acción de Estados Unidos por hacerse más y más aislacionista (que gana consenso con los republicanos, a la par de la llamada "derechización"), progresan los conflictos internacionales, y no es nada seguro que sean de menor intensidad sin esta contundente, a veces arrogante, presencia occidental, que tiene, todavía, una idea, un espíritu que sigue siendo racional y laico.

Una nueva izquierda

"Infantile leftist", dijeron, entre otras cosas, de la profesora la Universidad de Cambridge Noreena Hertz, una de las ideólogas más reconocidas -junto a Naomi Klein-, de la anti-globalización. Como el freudismo, que es una psicología de la inadecuación, la suya es una teoría fácil de adquirir, que explica o parece explicar todo, inspirada vagamente en dos

Perturbados y confundidos

A propósito de **Naomi Klein: No Logo: Economía Global e Nuova Contestazione**. Baldini & Castoldi, Milano, 2001

POR NORBERTO CAMBIASSO

¿La Biblia de la antiglobalización? ¿El Capital de los globalifóbicos? ¿Un manifiesto anti-marcas? Todo esto se ha dicho del exitoso libro de Naomi Klein. Si la fortuna de un texto depende menos de su nivel de ventas y más de la riqueza de lecturas que es capaz de generar deberíamos poner entre paréntesis el adjetivo. Porque desde su aparición *No*

Logo provocó una lectura sesgada - quizá con la mismísima complicidad de su autora - que se adhirió como una pátina pegajosa a su estatuto de diatriba progresista de moda.

Entiéndase bien. El libro es bastante bueno. Su argumento energético hila unos cuantos factores que hasta entonces se consideraban autónomos. Sus páginas destilan una indignación genuina. Sin embargo, y lamentablemente, no está exento de ingenuidades.

En última instancia se trata de la venerable contradicción entre capitalismo y democracia (sabrán disculpar mi insistencia en el asunto a lo largo de este número). Cosa que queda clara en el título de su conclusión: *consumismo contra civismo*. Leemos allí (p. 419 de la edición italiana): "El sentido claustrofóbico de desesperación que ha acompañado a menudo la colonización del espacio público y la pérdida de puestos de trabajo seguros comienza a atenuarse cuando se evalúa la posibilidad de una sociedad en verdad global, con una visión que considere no sólo la economía y el capital sino también a los ciudadanos globales, los derechos globales y las responsabilidades globales."

La cita basta para revelar algunos equívocos fundamentales. La Klein asume la globalización como un dato empírico irrefutable. Y es el branding - el proceso de valorización de las marcas - lo que le concede una entidad bien definida. Su insistencia en el poder invasor de las corporaciones multinacionales deja el flanco libre a interpretaciones maledicentes, como la que apareció en el número de la segunda semana de septiembre de la revista *The Economist*. Se burlan allí de la propensión -manifiesta en los globalifóbicos y sancionada en *No Logo*- a demonizar las grandes marcas como la encarnación del mal en la ajetreada sociedad de finales de siglo. De paso deslizan -y tienen razón- que la reconstrucción histórica de las últimas metamorfosis del capital en el libro deja bastante que desear. Se trata sin duda de una exégesis reduccionista. Pero toca una cuerda sensible. ¿Un mundo sin marcas, o donde las marcas, al menos, se sometieran a un control estricto, sería un mundo más justo? Dentro del horizonte de interpretaciones del texto no hay respuesta porque la pregunta misma se torna absurda.

El problema, como la vida, está en otra parte. Klein lo insinúa en los capítulos centrales cuando rastrea las mutaciones que sufre el trabajo en los universos específicos pero complementarios de naciones desarrolladas y subdesarrolladas. Pero quedará sólo en buenas intenciones. Después de todo, el intelecto de la autora es básicamente periodístico y carece de la lucidez rigurosa de Marx. Por eso, las comparaciones de *No Logo* con *El Capital* son un verdadero disparate.

Me refiero a las oportunidades perdidas. El libro podría haber actualizado una teoría de la explotación en el seno de este capitalismo corporativo que, por cierto, no es tan nuevo como pretende Klein. Pero se pierde en indignaciones morales y entusiasmos infantiles por los artilugios contraculturales de una juventud tan perturbada - por muy buenos motivos - como confundida - porque no logra reconocer en la racionalidad un criterio esencial que guíe sus prácticas políticas -.

Una de las causas consiste en que la canadiense, pese a sus excursiones documentales a Filipinas o Indonesia, no logra desprenderse de una visión primermundista. Repite así los errores que aquejaron a las rebeliones estudiantiles en la década del '60. La denuncia de las injusticias por quienes viven en sociedades de abundancia es bienvenida pero nunca suficiente. Marx supo siempre que en el proceso de reproducción del capital el momento de la producción es prioritario respecto de los otros: circulación, distribución y consumo. Las teorías pretendidamente progresistas de nuestro siglo hicieron todo lo posible por olvidar este dato básico. Hubo una tendencia, irrefrenable a partir de la década del 60, a desplazar todos los problemas al ámbito de la circulación y el consumo. Ya el clásico del situacionista Guy Debord - *La sociedad del espectáculo* - evidenciaba este defecto. Se criticaba la mercancía, no el capital. Dicho de otro modo, se ponía el acento en el capital como mercancía, no como sistema de valorización que incluye a la producción junto con el intercambio.

La Klein reitera y agrava estas debilidades. Sostiene que las multinacionales abandonaron la producción para invertir sumas fabulosas en branding y

marketing. La marca misma se ha convertido en la mercancía más valiosa. No obstante, admite que alguien debe producir a bajo costo aquello que exhibirán luego las exclusivas vidrieras de la 5ª avenida. Se ahorran fortunas gracias a la mano de obra barata de los trabajadores del Tercer Mundo, cuya situación se agrava por las políticas de complicidad de las naciones pobres con los intereses de las grandes corporaciones. En definitiva, éste es el engranaje que hace funcionar todo el sistema. También es el eslabón más débil, aquél por el cual debería romperse la cadena, como enseñaba un sujeto pelado y con barba que ha pasado de moda. Ellos (¿nosotros?) son los verdaderos explotados, los que deberían tomar en sus manos las arduas tareas de la transformación social.

No Logo reconoce este esquema productivo en la sociedad global pero desplaza toda resistencia posible hacia el ámbito del consumo. Esto explica su entusiasta defensa de los mecanismos de la interferencia cultural, de la ocupación festiva de calles, de las posibilidades autónomas que brinda internet. En fin, toda recuperación del espacio público detenta un valor en sí misma. Pero no resuelve las condiciones de explotación en el mundo subdesarrollado.

Admito que me simpatizan todos estos movimientos. Los he seguido con suficiente atención como para saber que su descripción por parte de la Klein es bastante pobre. (Sólo tres ejemplos: su breve explicación del punk es, cuanto menos, incompleta; su valoración del situacionismo es menos refinada que el vocabulario de un hincha de football; y para reconstruir las prácticas de *Reclaim the Streets* se basa en testimonios de los militantes más reaccionarios del movimiento (los *fluffies* pacifistas) en lugar de atender a grupos con mayor conciencia política como el de *Aufheben*). Lo que en cambio me fastidia es la suposición, tan vieja como las vanguardias, de que las prácticas culturales pueden tener una incidencia política activa. Creer que pintando unos bigotes a la modelo que se insinúa desde un cartel publicitario cambiará algo es de una candidez tan conmovedora que merece nuestra lástima. La revolución se hará en papel y tinta o no se hará. Pura pretensión de intelectuales, siempre horrorizados por la violencia de clase. En el caso de la Klein, no creo que sea capaz de tolerar siquiera un poquito de caos. Por eso se enoja cada vez que las protestas de estos renovados *angry young men* "degeneran" en situaciones incontrolables.

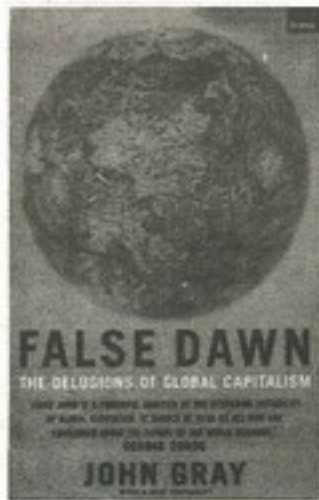
Molesta también la ligereza con que se asume la globalización. Si ésta, por su propia fuerza, nos reduce a consumidores pasivos, resta poco espacio para la acción política concreta. Apenas un tibio boicot al consumo en el cual la autora deposita un optimismo que no puedo compartir. Hablar de ciudadanía, derechos y responsabilidades globales suena bello pero inconsistente. Porque olvida que desde los inicios mismos de la modernidad, el garante de nuestras libertades y derechos de ciudadanía ha sido el Estado Nación. Aquél que, al menos en teoría, debía velar por el bienestar general. Cierta premura por abandonarlo le sigue el juego a los intereses multinacionales. Si consideramos la sociedad global como una estructura dada, autosuficiente y cerrada en sí misma, seremos incapaces de explicar su génesis histórica. Y como tal, de pensar alternativas para su transformación. Los gobiernos deben ponerse a la altura de la situación, dice la Klein. La situación se ha generado por la incapacidad y la cobardía de los gobiernos ante los embates del capital, digo yo. El proceso de globalización es contradictorio y sus definiciones deben permanecer abiertas. La guerra actual enseña su rostro más desfavorable hacia el futuro: mayor intervención en nuestras vidas privadas, vigilancia renovada y restricción de derechos y libertades. Pero ningún proceso histórico es irreversible. Necesita de intervenciones conscientes de diversos sectores sociales. Las de los globalifóbicos distan de ser adecuadas, pero al menos constituyen un comienzo. ©

Foto: Ron English



Interferencia cultural en una publicidad de cigarrillos.

False Dawn: The Delusions of Global Capitalism



John Gray
Londres: Granta Books,
1998.

POR SERGIO DI NUCCI

Una sensación (inmediata, irreprimible) de vetustez asaltará, seguramente, a quien asista a muchas de las protestas en contra de la globalización. No al leer este libro, *False Dawn: The Delusions of Global Capitalism*, del prominente politólogo inglés John Gray -apoltronado en la cátedra

de Pensamiento Europeo en la no menos prominente London School of Economics-. Sereno, sin estridencias, la opacidad del volumen es un logro. Es que nos hemos acostumbrado, respecto de estos temas, a las exaltaciones de periodistas estrellas y filósofos de la empresa, a libros como *The Lexus & the Olive Tree* (aquí, *Tradición e Innovación*), que vieron o quisieron ver en la globalización la panacea y el fin del mundo tal y como lo veníamos viendo por tevé: un mundo de hambre y más hambre de niños con pancitas de desnutrición.

La objeción de Gray es curiosa, puesto que viene del ala conservadora, en el terreno social y político; curiosa en sus formas y contenidos porque entronca con las objeciones de izquierda a la globalización, y coinciden en mucho, en más de lo que conceden los autores más representativos de tales corrientes. Unos y otros ven en el capitalismo post-1973 el peligro definitivamente más atroz para la idea de ciudadanía mundial.

Es cierto. Este capitalismo barrió con toda idea de previsión y condujo a la aceptación de que el Estado debe ser un órgano muy especializado y mínimo, dispuesto a dinamizar los procesos de acumulación del capital. La dislocación social que promovió no es menor y las respuestas, la reacciones a él, son todavía más peligrosas para la supervivencia del planeta. Gray opina que las organizaciones transnacionales, animadas por la filosofía del libre mercado, han impuesto una economía virulenta en sociedades de todo el mundo, que ignora la historia de ellas, los modos y costumbres de sus habitantes. Un mercado libre global presupone una pareja modernización económica en todo el mundo, algo así como mercado libre de corte norteamericano. Pero lo ocurrido hasta el momento es, justamente, lo contrario: el mundo no replica el modelo norteamericano sino que pelea en contra de él, promoviendo distintos tipos de capitalismo. China, Japón o el sudeste asiático, Hungría o Rusia: cada país ofrece variaciones capitalistas al capitalismo norteamericano, variaciones que coinciden en que ninguno de ellos se asimila al capitalismo occidental.

La globalización económica tampoco llevará liberalismo político, occidental, al resto del mundo; no llevará, no está de hecho llevando, estabilidad ni democracia. Gray concluye que la democracia capitalista global es tan irrealizable como lo fue el comunismo de inspiración universal.

Si mucho del odio a la globalización de la derecha más cerril y de la izquierda más folklorica -sean populistas, xenófobos, fundamentalistas o neo-comunistas- es, lisa y llanamente, moralina aldeana, habría que preguntarse por qué fue tan rotundo el éxito, en la urnas, de los gobiernos que la promovieron (Reagan y Thatcher), por qué el Estado de Bienestar perdió legitimidad, por qué los ciudadanos mejor educados del mundo avalaron "la arremetida neoliberal" (y de paso, por qué Menem fue elegido en dos ocasiones por los argentinos). Gray toma algo de conciencia de esto en los tramos ulteriores del libro, sin sonar muy convincente. Por último, y acudiendo a Edward Luttwak, otro de los analistas más prestigiosos en el terreno internacional, deplora la subestimación de las tesis más caras a la socialdemocracia, a la idea de que el Estado tiene su auténtica razón de ser en la defensa del ser humano. ©

de los filósofos más leídos en los '60s junto a Freud: Marx y Nietzsche. Para Hertz, y Klein en esto no se queda atrás, el problema real está en el capitalismo post-Thatcher, que destruyó las políticas democráticas en el primer y tercer mundo. El nuevo capitalismo incrementó la inseguridad laboral, minó la prosperidad y fracasó en hacer algo por los pobres (¿pero no existía el capitalismo corporativo antes de los '70s?). Son los intereses de tipo corporativo los que manejan verdaderamente a los gobiernos, a quienes incapacitan para perseguir fines éticos, comunitarios. "Mucha gente perdió fe en los políticos", sentencia, ay, en su libro *The Silent Takeover*. Entretanto, Naomi Klein decía al suplemento joven del diario Clarín, con orgulloso didactismo: "El otro día en un programa infantil sobre el atentado, los chicos preguntaron qué le hizo Estados Unidos a los musulmanes". Hay algo en este tipo de declaraciones que emparenta a muchos militantes globalifóbicos con

La ministra británica Clare Short salió a impugnar a los manifestantes de Génova. Los llamó "blancos, privilegiados y clasemedieros", y les dijo que si el mundo aprendiese de ellos los primeros perjudicados serían, justamente, los países más pobres del mundo.

los niños (y con Klein, y con Hertz). La misma capacidad para el análisis, la complacencia en las preguntas tontas de la vida, la polarización entre pura inocencia (la nuestra), y la corrupción adulta que entiende de política y de relaciones internacionales (la de ellos, la derecha cerril y dogmática).

Génova y después

Existió en Seattle y Génova, se dijo, un ánimo, una disposición o interés creciente, no un programa, por el retorno al sujeto, desde una perspectiva que hace pie en la persona de carne y hueso, en el sujeto corporal, en las condiciones del *aggiornamento* de las instituciones, en la

Foto: Nick Cobbing



Trabajadores y manifestantes: nuevas formas de protesta.

violencia y en las condiciones definidas por la opresión, en las dificultades para construir la existencia y producir elecciones propias, individuales.

Pero Seattle y Génova mostraron una diversidad de posiciones y reclamos que amenazó con derrumbarse hacia el caos. En Génova teníamos, junto a los principales sindicatos italianos (CGIL, Cobas, CUB) y la Fiom (Fede-

ración de obreros metalúrgicos), a organizaciones sindicales de todo el mundo -la alemana, poderosísima, IG-Metall, la brasileña de la CUT (Central Unificada de Trabajadores), la francesa SUD o la Confederación de campesinos-, sin olvidar a los militantes "políticos" (anarquistas, trotskistas, comunistas, ecologistas). En cuanto a las ONGs y a los movimientos sociales, las cosas no eran menos heterogéneas: a los activistas italianos de Tutte Bianche se les unían los más radicales de Attac y Reclaim the Street (de Inglaterra) así como los de AARRG (Agitadores por la Resistencia Global). También asociaciones como Arci (un movimiento italiano de promoción social que cuenta con casi un millón y medio de miembros), los Médecins Sans Frontières y organizaciones pacifistas y ambientalistas (Greenpeace, WWF, los italianos de Lega Ambiente). También estaban presentes defensores de la cancelación de la deuda externa para el



tercer mundo (Victorio Agnoletto fue una de las voces más insistentes, junto al movimiento italiano Sdebitarsi -un poco laico, un poco religioso-, el grupo londinense "Drop the Debt", la red italiana Rete Lilliput -nacida en Seattle-, y los norteamericanos de "Fifty Years is Enough!").

¿En qué pueden coincidir estos grupos, que se contaron entre más de 700 en total, más que en proclamas muy generales, pero que se estrellan contra la Realidad una vez que hay que enfrentarla? Un aspecto central del movimiento anti-globalización es la ausencia de homogeneidad y jerarquía. Ambientalistas, marxistas, feministas, anarquistas, defensores de los

derechos humanos, y economistas de izquierda tienen poco en común, excepto la sospecha, la convicción de que la economía mundial no está bien. El movimiento carece de líderes reconocidos de modo unánime, e intelectualmente es incoherente. Los propósitos e intereses de los que lo integran a menudo chocan, aunque ellos mismos parecen no advertirlo. Por ejemplo: los sindicatos de los países ricos que participan de las protestas globalifóbicas no impugnan en absoluto la disolución de las trabas nacionales, puesto que éstas protegen a la mano de obra en el primer mundo. Para quienes están en un punto o en varios del

lado del tercer mundo, esto es inadmisibles, ya que la libertad es libertad de exportar bienes a los países de la Comunidad Europea o Estados Unidos, entre otras cosas tales como la inmigración. Los embanderados con la causa ambientalista pelean por la protección de los bosques y por el control de la polución, por una desaceleración de la economía que afectaría los intereses del sindicalismo primermundista.

Una voz, muchas voces

Muchos de los manifestantes de Génova coinciden, paradójicamente, con los líderes del G-8 en que la globalización trajo crecimiento económico. El problema es que, claro, éste fue tan acelerado que los países más pobres no pudieron asimilarlo, creciendo "vergonzosamente" la brecha entre ricos y pobres; no faltan quienes denuncian que el acelerado crecimiento ha sido nefasto para el

VIAJERO INMOBIL DIFFUSION

Distribución & Mail Order

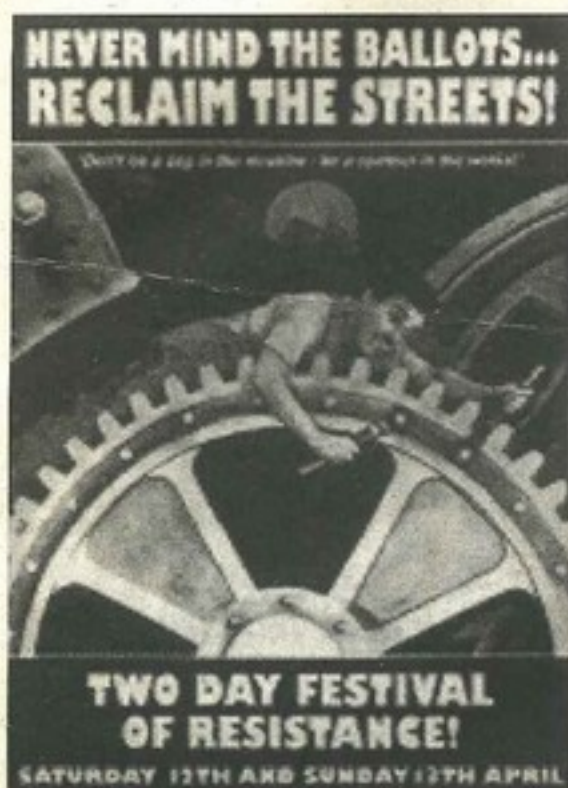
CDs de Rock Progresivo Argentino y Sudamericano

www.viajero-inmovil.com

L. de la Torre 758 D° 2 - Quilmes O. (1879) - ARGENTINA



ambiente, pues la emisión de carbono destruyó regiones naturales. La ministra británica Clare Short, imperturbable, salió a impugnar a los manifestantes de Génova. Los llamó "blancos, privilegiados y clasemedios", y les dijo que si el mundo aprendiese de ellos los primeros perjudicados serían, justamente, los países más pobres del mundo, los africanos por ejemplo (y ahí estaban los presidentes del continente negro para asentir detrás de ella, y diciéndoles a los manifestantes: "Muchachos, no es un favor lo que nos están haciendo").



Los defensores de la globalización eran entonces denunciados no por militantes de las capitales más retrasadas de África o Latinoamérica, sino por los beneficiarios de la inequidad institucionalizada. Y sin embargo, pusieron en la agenda política, y como nunca antes en la historia, este tipo de problemas —cómo reducir la pobreza en el tercer mundo y si la globalización ayuda en esto o empeora las cosas—. En esto radica su importancia. Sin embargo, hasta qué punto iluminan a sus gobiernos para que den respuestas eficaces y urgentes a tales problemas es otra cuestión.

Sin tomar en cuenta las propuestas inspiradas en el budismo (y efectivamente existen grupos en el movimiento anti-globalización que proponen la exaltación de una espiritualidad sin sujeto y sin esperanza, una disolución del ego en la immanencia), existen vías de discusión para combatir causas muy atendibles, por ejemplo la que denuncia el carácter regresivo de algunos organismos internacionales. Elegidos muchos de ellos para cumplir imperativos domésticos, y atados a sus presupuestos nacionales, el rol global que promueven (como muestra el libro del subestimado Jorge Asís, *Excelencias de la Nada*) es, muchas veces decorativo, limitándose a felicitar a los líderes de aquellos países del tercer mundo que hacen bien los deberes. El Banco Mundial o el FMI, por ejemplo, cuyos votos están en estricta relación al dinero que reciben, están gobernados por miembros de países en los cuales no operan, o lo hacen de manera muy lateral. Estos organismos o asambleas globales, pro-democracia, pueden ser perfectamente reemplazados por lo que Keynes llamó "International Clearing



Afiches de la agrupación «Reclaim the streets» de Londres

Union", institución o red de ellas destinadas a forzar a los organismos crediticios (y a los mismos deudores) a eliminar la deuda en el tercer mundo y a contribuir a balancear el intercambio comercial y financiero.

¿En qué pueden coincidir estos grupos, que se contaron entre más de 700 en total, más que en proclamas muy generales, pero que se estrellan contra la Realidad una vez que hay que enfrentarla?

Este tipo de ideas, que cuestiona a la propia estructura de los bancos internacionales - a partir de la cual los países del G8 endeudan a los más pobres-, no puede ganar consenso gracias a la acción de pedradas o de la inmediatez. Y sin embargo, como insiste una izquierda que no sacrifica responsabilidad en aras de la libertad, son tan necesarias cuanto que deben ser promovidas por exponentes un poco más lúcidos. El propio nombre que designa al militante que viene protagonizando las protestas en contra de la globalización habla de la renuncia a la política, una renuncia inaceptable, que tiene como contrapartida principios involuntariamente caricaturales. Si es incuestionable que la libertad no se sitúa en el orden de las cosas sino en la reflexión, no es más cuestionable que ésta debe atender a dos niveles: el de la razón teórica, donde todo es permitido, y el de la razón práctica, política, en donde los experimentos no deben ser la regla sino la excepción. ©

Los libros que querías pero no sabías que existían encontralos en ■■■

accionismo de viena- asociación autónoma de astronautas- arte povera- art strike- autonomistas italianos- autonomistas de zurich- baader meinhof- bauhaus- beat italiano- biografías- black mask- brigatte rosse- canterbury- cine- class war- COBRA- comunas- conceptual art- constructivismo- contemporánea- contracultura- crusties- dadaísmo- detroit sound- devetsil- dj culture- ecoguerrilla- electrónica- enciclopedias- expresionismo- free festivals- futurismo- gara- spur- guerrilla happenings- sación- indiani- industrial- jazz- rock- land art- luther blissett- minimalismo- movimiento in-

■■■
**otros
libros**
■■■

fanzines- fluxus- fringe theatre- ge- glam- grupo theatre- hippies- improvi- metropolitani- in- kabouters- kraut- letrismo- lounge- mayo del '68- motherfuckers- ternacional para

■■■ La librería de Esculpiendo Milagros

Mendoza 2350 / norbi@hotmail.com

tribulaciones presenta:

festival
avant music
TOUR 2001

Dave Fiuczynski's

SCREAMING HEADLESS TORSOS

VICTOR BIGLIONE
(Tributo a Jimi Hendrix) TRIO

Flavio Calaveralma TRIO
Fernando Kabusacki & Futura Bold

**9 de Diciembre, 20 hs (puntual)
en La Trastienda.**

Entradas en venta en La Trastienda y en El Atril (Librería Gandhi), Corrientes 1743.

Divers Club Internacional EMBA JUBACK SUPRAVO MUSIC COUNTRY EL LA TRASTIENDA Balcarce 460 2 4342-7650 TICKETS 4 222-7 200

Mientras Estados Unidos se preparaba para la guerra, Washington exhalaba una paz inusual. El partido demócrata aprobaba, junto a los republicanos, 40 mil millones de dólares extra en el gasto de defensa. Y nadie protestó en el Capitolio cuando llegó el turno de aprobar las acciones militares. Esta inquietante armonía motivó las siguientes notas, venales, sí, pero también programáticas de dos ánimos distintos.

La primera, centrada en las consecuencias prácticas, para millones de seres humanos, de que un país decida representar los bastiones de Occidente, y enrostrárselos al mundo. La otra, menos prosaica, en la animadversión de los fundamentalismos hacia la Modernidad.

POR NORBERTO CAMBIASSO

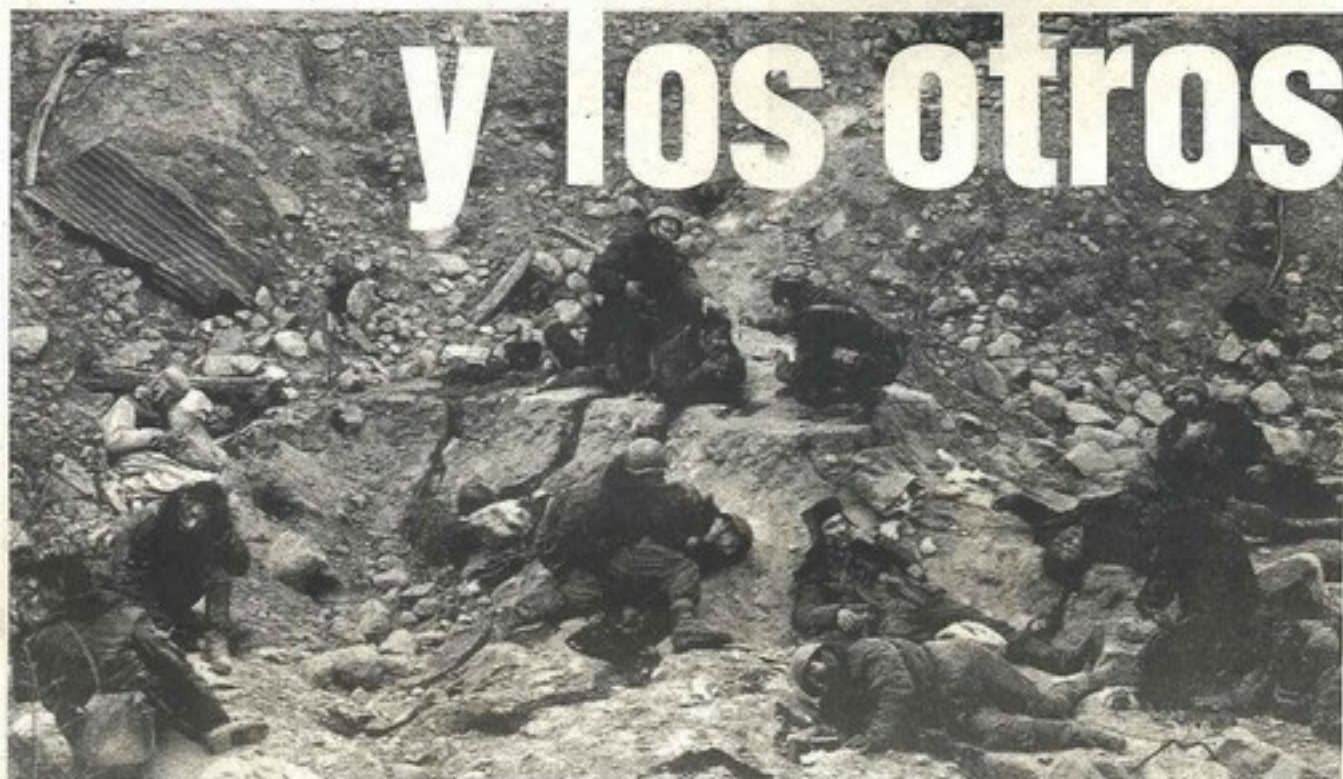
> Hay una imagen que vale más que mil palabras. Se trata de *Dead Troops Talk*, una transparencia fotográfica manipulada digitalmente. Muestra a un grupo de soldados del ejército ruso muertos en acción. Las poses son grotescas. Expresiones extrañas a tan solemne ocasión cobran vida en sus rostros. Unos parecen hablar, otros descansan, alguno hasta sonríe. La sangre se mezcla con la tierra, las armas con las piedras. Unas piernas inquietantes se distinguen en el borde superior derecho. A la izquierda, un joven musulmán revisa con parsimonia las posesiones de sus enemigos. Digna de una película de horror clase Z, la fotografía se torna aún más absurda encerrada en esas cajas luminosas que caracterizan la obra de su autor, el artista canadiense Jeff Wall.

El mundo ha cambiado y Wall sabe reflejarlo a la perfección. Por eso influyó en el arte de los '90 como ningún otro. Ecos recientes de la década del '80 acuden a mi memoria. El grupo conceptualista británico Art & Language parodiaba los principios divergentes de la pintura moderna de posguerra en una serie de retratos de Lenin al estilo de Jackson Pollock. Los soviéticos inclinados al realismo, el Occidente capitalista, a la abstracción. Por su parte, el alemán Gerhard Richter difuminaba contrastes entre pintura y fotografía en sus imágenes del suicidio de los miembros del grupo armado Baader Meinhof, conocidas como *October 18, 1977*. Se interrogaba a la historia y se cuestionaban las formas de representación. Pero durante la guerra fría las opciones todavía eran claras.

Nada sería igual después de la caída del muro de Berlín. *Dead Troops Talk* supo anticiparnos, con humor sórdido y amarga ironía, un escenario que es el de nuestro tiempo. Su alegoría apuntaba la declinación de la Unión Soviética, su última desventura imperialista en la paupérrima Afganistán. Pero iba más allá. También resonaba el fracaso norteamericano en Vietnam y la incipiente desconfianza de Occidente ante las tendencias atávicas y religiosas del orbe islámico.

Tuvieron que pasar diez años para que el círculo se cerrara. Hoy contemplamos atónitos a los poderes occidentales que bombardean el mismo país que antaño festejaron como símbolo de resistencia frente al poder opresor del comunismo. China y Rusia se dan la mano con Estados Unidos. Europa no se atreve a elevar la voz ante las discutibles decisiones de Bush jr. Lo de Gran Bretaña es tan patético que impide cualquier comentario. Si el escenario no fuera tan real, pasaría por una simpática historia de villanos donde reinan la cobardía y la gnuflexión.

¿O será precisamente eso? Algo está muy mal en nuestros días. Convergamos que el atentado a las Torres Gemelas es indefendible. ¿Pero qué decir de la desmesurada respuesta del Imperio? Preocupa que se haya llegado a un



Jeff Wall, *Dead Troops Talk*, 1991-2

punto donde ambas cosas se convierten en comprensibles. Y que las justificaciones de unos y otros pequen de un simplismo que, a la larga, se demostrará más dañino que el ántrax o las bombas de fragmentación.

Mi postura, modesta, es la de quien observa con preocupación cómo todas las posibilidades de una elección racional y sensata se escurren como arena entre los dedos. Cuando se derrumben los cimientos de esta modernidad trabajosa y dolorosa que supimos o pudimos conseguir, nada quedará para recordarnos que alguna vez soñamos con ser los hacedores de nuestra propia historia. Marx tenía razón: todo lo sólido se desvanece en el aire. Pero en la coyuntura actual, el aire está cargado por igual de armas tóxicas y dosis alarmantes de irracionalismo.

Digámoslo de otro modo. La modernidad no concluirá por la extensión de esos relatos apocalípticos que insisten en la crisis de los relatos. Los intelectuales no pueden transformar la realidad. Hoy menos que nunca, encerrados como están en su propio ghetto, obsesionados por conservar sus pobres privilegios. El atentado terrorista -su poder simbólico, dirían esos mismos intelectuales, ávidos siempre por refugiarse en la campana de cristal de sus arrebatos discursivos- fue dirigido al corazón del capitalismo, a esa lógica expansiva que vuelve insostenible la existencia de una enorme porción del globo. Que los fundamentalistas compartieran sus métodos y sus principios, su organización y sus armas, que esa lógica hiciera posible el cumplimiento

mismo del atentado, ilustra bien sobre lo espantoso de este mundo monocorde y enfermo de avaricia. Pero la caída aparatosa de las Torres Gemelas no arrastrará consigo al capitalismo y al mercado. Sí a la democracia. No por acción del terrorismo sino por omisión del propio Occidente. Solo este último se destronará a sí mismo, renunciando a sus valores universalistas y radicalizando el

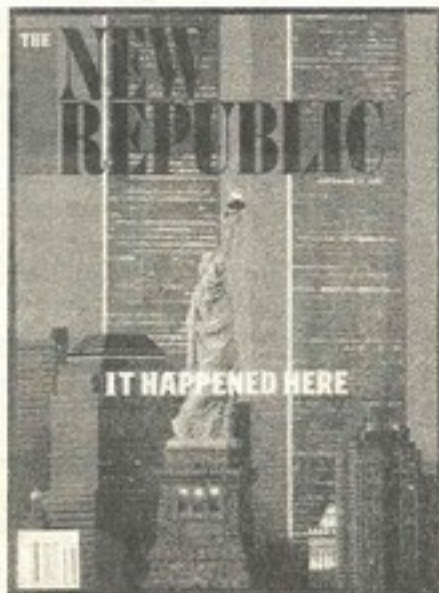
Los unos y los otros

egoísmo y la usura en su ciega prosecución de la riqueza. ¿Capitalismo o democracia? Ambos entablaron siempre relaciones conflictivas bajo el contexto de la modernidad: libertades políticas formales y desigualdad económica real, derechos de ciudadanía y propiedad privada, autonomía moral y extensión del intervencionismo de Estado. Las opciones se desdibujaron con el tiempo. Perdieron esa claridad meridiana que todavía detentaban para Marx. Pero sus intuiciones originarias adquirieron aún más fuerza con el transcurso de la historia. Radicalizar la democracia bajo condiciones modernas.

Permítanme extenderme. Se ha querido explicar la guerra como un choque de civilizaciones, un cruce frontal entre el cristianismo y el Islam que debía ocurrir tarde o temprano. Puesto que no adhiero a ninguna religión, me encuentro en una posición más bien incómoda. Bush ha declarado algo así como "quiénes no están con nosotros, están contra nosotros". Pretende señalar, con esas maneras brutales de tejarlo recalcitrante, que la única opción posible es la de elegir una opción. A esta altura, mi existencia tiende a desvanecerse. ¿Estaré fuera de este mundo? No comprendo entonces porque me irrito tanto por la rebaja de salarios, el desempleo, los desvaríos de los noticieros que dicen cubrir el conflicto o la paranoia y la psicosis de mis semejantes ante la amenaza bacteriológica.

Y en un sentido, Bush tiene razón: Porque las palabras de Bin Laden son un eco de sus razonamientos con el signo ideológico de valor invertido. También él declara que Occidente está empeñado en el exterminio del mundo islámico. Que todos los infieles serán castigados porque esa es la voluntad de Alá. Y allí estarán sus terroristas kamikazes para ejecutarla.

Hubo una época en que estaba de moda sostener la tesis del regreso a la Edad Media. Incluso intelectuales como Umberto Eco cayeron en la trampa. No era así. Pero el fundamentalismo que se ha adueñado de nuestro tiempo constituye, por lo menos, un síntoma de regresión. Me espanta la retórica maniquea que se apodera de quienes toman las decisiones. Y aterran todavía más sus consecuencias prácticas. No sorprende en el fundamentalismo musulmán. Aunque valdría la pena



reparar en que no todos los árabes son fundamentalistas, asunto que se olvida con demasiada frecuencia. En un Occidente que se piensa heredero de las mejores tradiciones de la modernidad es, en cambio, aberrante. La política exterior de Estados Unidos estuvo siempre sujeta a la misma contradicción entre capitalismo y democracia que mencionaba antes. Sus intervenciones en el resto del mundo —escasas bajo la forma política tradicional de la ocupación territorial, abundantes bajo el expediente del chantaje y el boicot económicos— se legitimaron en dos argumentos cuya relación mutua ha evolucionado en forma inversamente proporcional. Cuanto más brutal se imponía el derecho de proteger los intereses comerciales y financieros de sus ciudadanos y empresas en cualquier sitio del planeta, menos espacio quedaba para la retórica que justificaba sus aventuras intervencionistas mediante la defensa de valores universalistas como la libertad y los derechos humanos.

Si unos años atrás se adjudicaba el papel de la OTAN en la ex Yugoslavia a la necesidad de rescatar a una minoría étnica en peligro (los kosovares), ningún argumento parecido puede esgrimirse en el conflicto actual. Cierta apresuramiento explicativo podría homologar a Milosevic con los talibanes. Después de todo se trata de dos dictaduras. Con excesiva buena voluntad de mi parte pasaría por alto las diferencias evidentes entre los dos regímenes. Pero no alcanzaría para invalidar el hecho de que se bombardea un país por el único motivo de asilar al sospechoso del atentado. O por combatir a terroristas que se hacen sentir con lastimera estridencia pero no se dejan ver con demasiada facilidad. Y si el régimen talibán es sangriento e inhumano —lo es y hay formas de demostrarlo frente a cualquier acusación de los relativistas culturales a ultranza— no entiendo bien por qué los yanquis no actuaron con la misma determinación ante las matanzas de Ruanda o las dictaduras latinoamericanas que ayudaron a erigir. O quizá comprenda demasiado bien, puesto que a nadie escapan los intereses económicos y geopolíticos que hay en juego.

La administración Bush apela al derecho internacional. Se escuda en un artículo que sostiene el derecho a la legítima defensa ante una agresión. Pero no ofreció una sola prueba de la culpabilidad de Bin Laden (más allá de la promesa británica, tal vez cumplida cuando aparezca este artículo, de exhibir un video que compromete a Al Qaeda) Y aún así, ¿no será ya un poco tarde, en pleno repliegue de los talibanes? Si la CIA, el FBI y otros desafortunados organismos de la seguridad nacional norteamericana estaban tan seguros de su responsabilidad en los atentados, aunque carecieron de esa confianza a la hora de prevenirlos, ¿acaso nosotros no teníamos derecho a saberlo? Una mera cuestión de formas, me dirán. Pero estas cuestiones formales sostenían un principio tan elegante como necesario: toda persona es inocente hasta que se demuestra su culpabilidad. No pretendo insinuar que Al Qaeda o el régimen talibán son inocentes. Pero molesta la premura con que rechazaron la oferta de este último por entregar a Bin Laden a un país neutral si existían pruebas concretas de su participación en el ataque. Llámame ingenuo los defensores de la *realpolitik*. Pero no estoy dispuesto a asistir impotente a un conflicto de proporciones que amenaza con involucrar al planeta entero en la telaraña de mezquinos intereses. ¿Hasta cuándo deberemos soportar que los mesiánicos que dirigen el mundo se apropien de nuestros destinos mientras pretenden combatir ese otro mesianismo del que dicen abjurar?



Retrato de Lenin en el estilo de Jackson Pollock, 1980

Tampoco afirmo que no deba hacerse nada con el problema terrorista. O que Estados Unidos, pese a sus infortunados desmanes de otras veces, permanezca impertérrito observando como caen más edificios sobre las cabezas de su gente. Sostengo algo muy distinto: que entre el atentado y la guerra había una serie de elecciones intermedias considerablemente amplias. Y mucho menos reñidas con los valores en cuyo honor se construyera como nación moderna. Acudir a Europa para decidir por consenso un curso de acción y no para forzar un consenso monolítico que secunde sus caprichos. Revisar de manera radical su posición respecto del conflicto de Oriente Medio y atreverse a soluciones imaginativas, aún cuando sacrifiquen parte de los intereses económicos de su población judía. Apoyarse en los organismos internacionales para revisar las nuevas reglas de juego en el mundo de la posguerra fría, contemplar las necesidades de la mayor cantidad de países posibles y renunciar al uso de razones y políticas caducas bajo este nuevo orden de cosas. Y por supuesto, demostrar la culpabilidad de Al Qaeda antes de ejercer cualquier represalia.

Por último, aunque le irrite a muchos, debería reflexionar acerca de cómo sus políticas pasadas contribuyeron para que se alcanzara este punto sin retorno aparente. Resulta fácil erigirse en policía del orden internacional y rechazar, a su vez, cualquier responsabilidad en el enraizamiento de ese mismo orden. Pero es poco convincente eso de colocarse dentro o fuera del problema según las conveniencias. ¿Los victimarios de antaño son las víctimas de ahora? La historia no contempla criterios tan fragmentarios y sencillos. Las consecuencias del presente radican en las causas del pasado, no importa cuanto tiempo demande que esas causas afloren a la luz.

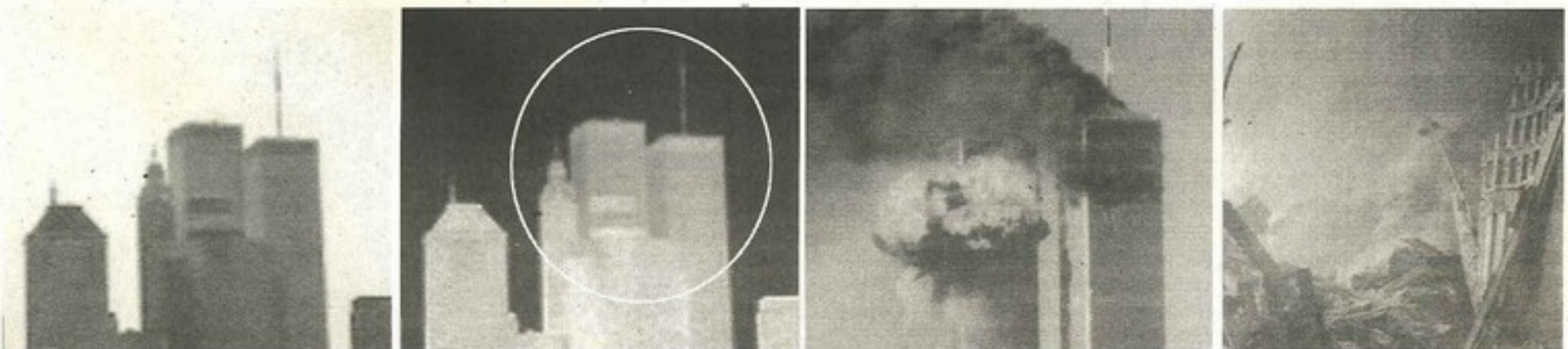
¿O debemos suponer que los atentados fueron la oportunidad de oro para que Estados Unidos resolviera, de la peor manera, sus vacilaciones en política exterior al tiempo que pone orden (represivo) en su propio frente interno?

Sospecho las indignadas imputaciones que caerán sobre mi desdichada persona. Usted ataca a Occidente, gritarán, hasta tal punto que minimiza la responsabilidad de los fundamentalistas. Nada más lejos de la verdad. Moderen su ira y déjenme detenerme por un momento en un interesante problema de filosofía moral. ¿Los valores

deben ser relativos o absolutos? ¿Cómo dar cuenta de las diferencias entre las culturas? Tomemos el ejemplo de las mujeres bajo el régimen talibán. En términos relativos estaban mejor que antes. Porque los mujaidines las violaban. Los talibanes no les permitían trabajar y sólo las asesinaban si cometían adulterio (Ahora que la Alianza del Norte gana terreno, ¿volverán a violarlas mientras les permiten ver televisión?). En términos comparativos con idéntica condición en Occidente están mucho peor. También para esto la modernidad ofrecía una salida. Era el propio valor de la diferencia el que debía ser susceptible de universalización. Los maledicentes insistirán con el problema. ¿Cómo conciliar el respeto a la diferencia entre géneros con el respeto a la diferencia entre culturas? Si elegimos el primero debemos condenar a los talibanes. Pero si optamos por el segundo debemos reconocer sus prácticas coercitivas y atroces. Este argumento solo funciona si se adhiere a un relativismo absoluto. Pero cabe la posibilidad de elegir otro de tipo más restringido que resuelva la cuestión por apelación a un valor superior, aquel sobre cuya base se fundamentó todo el discurso filosófico moderno: la libertad. Con la ayuda de este último la opción es clara como el agua. Las mujeres (y no solo ellas) carecen de ese derecho inalienable bajo el régimen talibán.

¿No sirve semejante argumento para legitimar el ataque de EEUU a Afganistán? En modo alguno. El razonamiento sostendría que Occidente no hace más que defender la libertad, la seguridad y la vida de sus ciudadanos ante la amenaza del terrorismo islámico. Pero sus bombardeos destruyeron la vida de los ciudadanos de Kabul, Kandahar y otros lugares de cuya existencia nada sabíamos unos meses antes. Su libertad había sido destruida ya por el Mullah Omar. Difícilmente la ley del Talión pueda esgrimirse como una justificación moderna. Las filosofías políticas del derecho natural surgieron para evitar este orden de cosas, más propio del estado de naturaleza. Y lo que es peor, un razonamiento tal enlaza a la perfección con las prácticas fundamentalistas.

Según mis detractores, mi antioccidentalismo tiende ahora a convertirse en su contrario. Me rehusé a considerarlo la prueba de mis vacilaciones. La cuestión radica en la ausencia de consideraciones dialécticas que caracterizan precisamente las posiciones que pretendo impugnar. Muchos insinuarán que mi defensa de los valores de la modernidad —valores que por cierto no siempre tuvieron una realización efectiva en la historia occidental de los últimos tres siglos— recae en el etnocentrismo. Juzga al mundo musulmán con la vara de una ideología típicamente occidental. Pero no estoy juzgando al mundo musulmán, del que poco sé, sino al Occidente que se considera una civilización superior. Y que le adjudica a ese mundo una barbarie frente a la cual responde con barbarie. Diría que su actitud parece hoy el reflejo, no de la rica civilización musulmana, sino de su lectura fanática en manos de los fundamentalistas. Eso si los universos categoriales no fueran tan diversos que se tornasen incomparables. Pero en algún sentido me atrevería a creer que Bin Laden va ganando la guerra. Aun cuando corra a refugiarse en las montañas. Para combatirlo, Occidente renuncia a sus tradiciones más lúcidas y abraza la lógica de su "enemigo". Allí están la censura y la desinformación convertidas en política de estado para demostrarlo. Las decisiones irresponsables y unilaterales de las grandes potencias cuando se arrogan la representación de los derechos y voluntades de los mismos ciudadanos cuyas vidas ponen en peligro. El desprecio absoluto por las culturas que no comparten su sistema de pensamiento. La incompreensión alarmante de los aspectos más básicos del mundo musulmán. Y los aliados que elige, esa Alianza del Norte tan sanguinaria como los propios talibanes. Son las mejores intuiciones de esa modernidad tan imperfecta los verdaderos rehenes de esta guerra. Y además están las personas: los afganos, los afroamericanos y latinos que



habían ido a trabajar temprano el día del atentado, los judíos, los palestinos, las víctimas del ántrax y hasta los yanquis.

No sé si la gente carece de poder para alterar el curso de los acontecimientos. Sí sé que la ira ciega no los deja reflexionar con claridad. Y ese es siempre el caldo de cultivo para los fanatismos de cualquier signo. La incon-



André Fougeron, *Civilisation Atlantique*, 1953

nencia de Bush no puede sorprender a nadie. Pero entristece comprobar que tantas personas admitan sin dificultad la restricción de sus derechos más fundamentales, la creciente intromisión en sus vidas privadas, la destrucción de naciones incómodas a causa de la agresión indiscriminada del Imperio. La supresión de una dictadura por otra.

En las consecuencias de sus actos, que siempre serán más importantes que las ideologías con las que pretenden legitimarlos, las dos fuerzas en pugna tienden a fundirse

en una proximidad peligrosa. Terroristas que matan personas inocentes y anglosajones que deciden ejercer su derecho a defenderse exterminando poblaciones enteras. Un mundo monolítico que nos reduce a la impotencia. Que ofrece apenas un palco de honor para que asistamos a nuestra propia destrucción.

Ni los unos ni los otros. Porque los que perdemos en todo este entuerto somos nosotros. Los millares de personas que no desean esta guerra. Rechazo que poco tiene que ver con posiciones pacifistas en las que no siempre creo. También existe un argumento que se esgrime con frecuencia ante las posturas abstencionistas. El mundo es uno solo y nadie puede salirse de él, a riesgo de convertirse en cómplice de los peores crímenes. Hubo y seguirá habiendo sanguinarios obnubilados por el poder o el resentimiento y alguien deberá hacerse cargo de detenerlos. Quienes se oponen a la guerra pretenden escaparse de la realidad, encerrarse en el refugio de una moralidad que reniega de sus consecuencias prácticas. Y tamaña actitud termina por empeorar las cosas.

Es éste un argumento tan curioso como repetido. Promueve una intervención activa en la historia pero, por mor de su propia lógica, tiende a reforzar el status quo y a impedir su transformación. Una suerte de teoría del mal menor que sostiene la existencia continua de poderes hegemónicos mientras reniega del poder de la gente común. En términos menos abstractos, sus defensores dirían: "preferimos que Estados Unidos dicte las reglas del orden internacional antes que fanáticos como Bin Laden o Sadam Hussein".

Concedo que no son lo mismo. Pero no alcanza para conformarme con una libertad que ante cualquier conflicto



Gerhard Richter, *Dead*, 1988

serio se demuestra más aparente que real. Que pone entre paréntesis todos los derechos que tanto costó conseguir. Que viola nuestra autonomía moral como personas mientras pretende apelar a nuestra responsabilidad individual. Que se sostiene en el hambre y la pobreza de la mayor parte de la población. Harto de que las decisiones las tomen los demás, va siendo hora de recuperar nuestro destino. Después de todo, esa fue la lección fundamental de una democracia y una modernidad cuyo fin último dista mucho de haberse concretado. Pero al que la locura contemporánea parece haber renunciado por completo. ©

El rock y los atentados: el sueño terminó hace 30 años

POR PABLO STROZZA

Como en todos los ámbitos, la música tuvo su mirada sobre el 11 de septiembre. Aquí una arbitraria selección de las declaraciones más conocidas, las más oscuras y las más polémicas. El lector sabrá disculpar las omisiones involuntarias o las obviedades.

Muchas veces el arte se anticipa a la realidad. Y el mejor ejemplo es haber seguido más o menos en tiempo real por Internet la cobertura de los atentados del 11 de septiembre. Casi de forma inmediata a los sucesos de público conocimiento, el sitio de la revista de tecnología *Wired* arrojó la primera pista al respecto. La tapa de *Party Music*, el cuarto disco del grupo de hip hop The Coup, tuvo que ser modificada. Mostraba a las Torres Gemelas del World Trade Center explotando. De nada sirvió que la banda californiana, liderada por los raperos Boots and DJ Pam The Funkstress, fuese una de las más politizadas de la escena hip hop estadounidense, ni que las letras de sus tres CDs publicados hasta la fecha (*Kill my Landlord*, *Genocide & Juice* y *Steal this Album*) incluyeran letras con citas a Karl Marx y Mao Tse-Tung. El sentimiento patriótico, quizás una de las cosas más detestables del pueblo de los Estados Unidos (la venta de banderas on-line creció de manera insospechada desde el día de los atentados, haciendo que los ciudadanos del Gran País del Norte vivan en un 4 de julio eterno) pudo más que el sentimiento de una minoría históricamente segregada.

Para justificar ese patriotismo la paranoia llegó hasta límites insospechados. Y algunos vocablos tomaron otro significado. Al menos eso pasó por la cabeza de los miembros del grupo de trash metal Anthrax, quienes pensaron en cambiar su nombre. "Es como estar en 1937 y que yo sea el líder de una banda llamada Freddie Hitler" aseguró el cantante del grupo, Scott Ian, al matutino inglés *The Guardian*. Ian dijo que desde que comenzaron a surgir los primeros casos de personas infectadas con esta bacteria en Miami se incrementó el tráfico de su sitio oficial de Internet (www.anthrax.com) con gente que quería saber sobre las consecuencias de este bacilo. En un apartado de la página se puede leer una frase irónica: "Este sitio no tiene

nada que ver con el agente químico conocido como Anthrax. No hay cura para el grupo Anthrax. Para información sobre la bacteria vean www.anthrax.osd.mil". Hemos pensado en cambiar el nombre por una frase más amigable, algo como *Basket Full of Puppies*. Mucha gente relaciona la palabra Anthrax con el grupo, no con el germen. Ahora, con estos eventos, nuestro nombre simboliza miedo, paranoia y muerte. Estar asociado a todo eso, con lo que estamos en contra, es una situación estresante y extraña", dijo Ian, quien tuvo que soportar cargadas del



Tapa del disco *Party Music* del grupo *The Coup*

estilo "mirá si vos, siendo cantante de Anthrax, te morís de ántrax. Que loco, ¿no?" La banda, luego de los sucesos del 11 de septiembre, pospuso una gira en conjunto con los británicos Judas Priest para enero del 2002. Si la harán con este nombre o con otro es imposible saberlo, pero esperemos que como buenos machos y heavies, hagan caso omiso a las sugerencias del WASP medio.

Pero, a todo esto, las opiniones más interesantes deberían haber venido de quienes viven en Nueva York, ¿o no? Más o menos. Mientras en la sección de noticias de la página oficial de Lou Reed (www.loureed.org) se informa de manera escueta que tanto él como su pareja Laurie Anderson están sanos y salvos, lo más destacado viene por el lado de Sonic Youth. En www.sonicyouth.com revelan que su estudio de grabación quedó semi destruido luego de los atentados. Lee Rinaldo da su punto de vista con un extracto de su diario, deudor de la Beat Generation a la que tanto admira, que se puede chequear en

www.sonicyouth.com/dotsonics/lee/index.html.

"Las calles a la noche están demasiado vacías. Así es como solía ser Tribeca. Los policías y los guardias están haciendo un trabajo fantástico aquí en el Bajo Manhattan. Tienen un status de héroes, y parece tener sentido esta calificación". Y en www.davidbowie.com, el Duque Blanco, ciudadano por adopción de la Gran Manzana, señala que "la vida aquí continuará. Los neoyorquinos son gente de pensamiento resistente. En este caso realmente se asemejan a los londinenses como yo".

Demás está decir que el establishment rockero debía hacer algo al respecto. La respuesta fue la más obvia: un recital a beneficio en el Luna Park neoyorquino, el Madison Square Garden. Allí se juntaron Paul McCartney (hijo de un bombero, que dedicó su show a los comunes héroes estadounidenses de principios del siglo XXI), Bowie (quien abrió su actuación justamente con la canción más alusiva de su repertorio, "Heroes"), The Who, Macy Gray y otros tantos. El show terminó con Sir Paul cantando "Let it be". Cualquier coincidencia con Live Aid, demás está decir, es pura responsabilidad de los lectores de *Esculpiendo Milagros*. Lo mismo corre para la canción de Michael Jackson a beneficio de los familiares (a todo esto, "We are the world" fue compuesta con Lionel Ritchie. ¿Dónde está Lionel en este instante?).

Y mientras U2 pedía a sus fans, dispuestos a poner la otra mejilla tal como pregona el "globalifóbico" Bono, que se acercaran a donar sangre desde www.u2.com, sin dudas, lo mejor que pudimos ver en esta época de sobreinformación de todo tipo (¿quién no se sintió aliviado al apagar la tele los últimos días de septiembre?) fue el juicio de Julian Cope. Desde www.heritage.co.uk, su página oficial, el druida no dudó en desenmascarar la "tremenda hipocresía" de George "Pinocho" Bush (tal como lo califica desde su editorial del mes de noviembre, que se puede ubicar en el ítem "Adress Druidion" de su sitio) como la del primer ministro inglés Tony Blair. Cope no duda: "Sabemos que el cristianismo se ha transformado en una religión de odio: miren Irlanda del Norte. Sabemos que el judaísmo se ha transformado en una religión de odio: miren a Israel en territorio palestino. Y que el islamismo se ha transformado en una religión de odio: miren a las Torres Gemelas ardiendo, y todos esperando

la condena del mundo musulmán a los terroristas. Larga vida a la Humanidad, y abajo con las religiones", señala, poniendo el dedo en la llaga de uno de los quid de la cuestión del conflicto. Pero ningún informe estaría completo sin la mención de las declaraciones de Karlheinz Stockhausen a los pocos días de los atentados a las Twin Towers y al Pentágono. El alemán dijo que los atentados fueron "la obra de arte más grande jamás realizada por Lucifer". Claro está que la mayoría de las agencias de noticias y los diarios de todo el mundo obviaron el nombre del ángel caído, y no dudaron en condenar al artista, que tuvo que salir a aclarar lo dicho, tal como se puede ver en www.stockhausen.org. "En mi trabajo, he definido a Lucifer como un espíritu cósmico de rebelión, de anarquía. Utiliza su alto grado de inteligencia para destruir la creación. No sabe lo que es el amor", señaló el alemán, quien pone muchas pruebas desde su página para afirmar que fue sacado de contexto ¿El equivalente de Wagner en este siglo? Sólo el tiempo dirá. ©

El sueño de Isidur

Todo el rock
sinfónico y progresivo
de este castigado
planeta

Jueves 22 a 24 hs.
Por FM La Radio, 87.7

TE: 4585-4445/55

A los leones: ¿Estados Unidos, Inglaterra, Occidente?

No es posible ignorar la dimensión religiosa de esta guerra, dice la nota que sigue. Porque existe una línea de continuidad fundamentalista que la explica.

Por Sergio Di Nucci

La idea de que política y religión deben ir por caminos separados es relativamente nueva, consta apenas de 300 años, aunque tiene orígenes más remotos, en el cristianismo. Abundaron, desde entonces, conflictos y más conflictos, de demarcación y jurisdicción. Las soluciones que dio Occidente (Europa, Estados Unidos) a tales conflictos difieren absolutamente de las del resto del mundo. Y en esta diferencia radica una de los puntos más fuertes de controversia entre Occidente y el mundo árabe. Hasta hacía 10 años este mundo no fue escenario de masacres causadas por Occidente comparables a las ocurridas en el sudeste asiático o en Centroamérica, y sin embargo el odio hacia Occidente era allí, y sigue siéndolo, mucho más fuerte que el observado en tales regiones. ¿En qué radica tal odio? Menos en razones políticas o económicas que en los valores promovidos en este lado del mundo, vehiculizados, quizás como en ningún otro país, por Estados Unidos, ganador de la guerra fría y principal potencia mundial. En el Islam, la batalla entre el Bien y el Mal adquirió pronto dimensiones políticas y aun militares. Sus profetas fueron, además de maestros, soldados, así es que los Estados (y sus fuerzas armadas), desde su formación, estuvieron siempre envueltos en las muy distintas interpretaciones de los códigos religiosos. Dios es allí principio de soberanía; Dios, como soberano, comanda el ejército. Una visión tradicional del Islam indica que el mundo se divide en dos, el hogar del Islam, donde prevalece la ley y la fe islámicas, y el resto, conocido como el hogar del descreimiento, o el hogar de la guerra, a quienes, por supuesto, se debe combatir, y a quienes se combate desde el siglo VII -mediante ataques y contraataques, jihads y cruzadas, conquistas y reconquistas-. En los primeros mil años de existencia el Islam avanzó sistemáticamente, mientras el cristianismo retrocedía hasta su propia amenaza de extinción. Una nueva fe que llegó a conquistar las tradicionales tierras cristianas de África del Norte, que invadió Europa y regló por un tiempo en Sicilia, España y Portugal, y en algunas zonas de Francia. Pero en los últimos tres siglos, el Islam retrocedió posiciones, a expensas de las civilizaciones cristianas y pos-cristianas (que llegaron a reducir al Islam a su propia órbita de influencia). Como respuesta a lo que fue visto como decadencia otomana, emerge en el siglo XVIII una vertiente absolutamente agresiva del Islam, que triunfa en siglo XX. Un siglo, éste, particularmente regresivo, por los avances del imperio soviético en sus propios territorios, y por Occidente, que generó con mayor tenacidad ideas y creencias muy particulares, muy raras, muy excepcionales: modos de vida, mores o costumbres, normas, a veces reglas, todas estrictamente no-islámicas, como la emancipación de la mujer, cierto respeto a elegir una vida o a revertir destinos personales, a las rebeliones de los adolescentes, a las minorías, a los extranjeros, etcétera. En las últimas dos décadas, esta forma de fundamentalismo islámico gana buena parte de Oriente Medio, frustra las regiones en donde actúa, acentuando la hostilidad hacia Occidente. Las razones son irreprochables: el fundamentalismo colma vidas, las orienta y redime en este mundo incierto, con verdades absolutas cuya lógica interna es perfecta. Existe una línea de continuidad, rememora el politólogo inglés Andrew Sullivan, que va desde el asesinato de Anwar Sadat, la fatwa contra Salman Rushdie y la larga campaña de bin Laden, hasta destrucción de las estatuas budistas, la persecución de la mujer y de los homosexuales por el régimen talibán y la masacre del World Trade Center. Y esa línea es fundamentalista, religiosa e islámica. No podía, no puede dejar de seguir aumentando la hostilidad hacia las infieles, incomprensibles, alienadas (y alineadas) fuerzas occidentales, que lograron subvertir la dominación

islámica, que rompieron con el orden, violaron los propios hogares, contaminándolos de aspiraciones foráneas, inevitablemente. Que no son (¿hay que decirlo?) exclusivas de Estados Unidos, sino de Europa. Resulta, sí, de difícil comprensión para un norteamericano el hecho de que su país, que se formó en oposición a Europa, condense el satanizado Occidente del Islam. Es que para un fundamentalista musulmán no hay grandes diferencias entre un inglés, un argentino, un suizo o un norteamericano: el Islam tiene poco que decir de los Estados Unidos, un país muy, muy nuevo, de quien llegaron noticias muy tardías, y poco creíbles. Incluso en el siglo XIX la influencia de los Estados Unidos, vía comerciantes, cónsules, misioneros o maestros, tuvo escasísima repercusión. Las cosas cambian tras la segunda guerra mundial, en donde Estados Unidos, ahora potencia industrial, es el destino de estudiantes musulmanes, que luego serán maestros y hombres de negocios en sus tierras, y, eventualmente, inmigrantes con residencia en el país del Norte. Y claro, el desarrollo del cine, después el de la televisión, que mostraron cómo se vive en los Estados Unidos a millones de personas que vivían, que viven de la casa al templo.

Dan Adel



Un buen número de productos, también norteamericanos, invadían ahora el mundo islámico, particularmente en los años inmediatos a la posguerra, cuando la industria europea estaba destruida, lo que creaba nuevos gustos, nuevas ambiciones. "Para algunos, Estados Unidos representaba libertad y justicia, dirá el historiador Bernard Lewis, para muchos más representaba riqueza y poder, en tiempos en que tales cosas no eran vistas como pecados o crímenes". Occidente adquiría ahora rostro y localidad: los Estados Unidos de América. No era una acusación nueva. Si el antinorteamericanismo formó parte de una escuela de pensamiento, fue también muy activo no sólo para el nazismo sino para escritores y filósofos tan distintos entre sí como Rilke, Junger o Heidegger. Bajo sus percepciones, Estados Unidos es el ejemplo más acabado de una civilización sin cultura: rica, confortable, materialmente avanzada pero sin espíritu, sin alma, absolutamente artificial, mecánica y no orgánica. La filosofía alemana (que tanta influencia tuvo y tiene en Argentina), fue en los años '30s y '40s la panacea de los intelectuales árabes y musulmanes más cosmopolitas. El colapso del nazismo no cambió las cosas porque también fue ferozmente antinorteamericana la versión marxista promovida por la URSS, y más todavía las de cuño tercermundista, emanadas de Europa, en Francia con mayor énfasis. ¿La hostilidad contra Occidente descansaba más en acciones concretas, expansionistas, de los Estados Unidos, que en una mística de puros e impuros? Francia abandona Argelia, Inglaterra a Egipto, las compañías petroleras dejan tierras árabes y el occidentalizado Shah hace lo propio con Irán. Sin embargo, el odio a Occidente no disminuye. ¿Es el apoyo de los Estados Unidos a Israel el motivo? Pero si en los primeros días de la fundación del Estado de Israel, mientras Estados Unidos mantenía distancia, la Unión Soviética le dio

reconocimiento inmediato, *de jure*, envió armas y lo salvó, literalmente, en sus primeras semanas de vida. Y durante los '60s fue la URSS, no Estados Unidos, el enemigo declarado de Egipto, Siria e Iraq, entre otros, quienes debieron aunarse para combatirlo. Hay algo más profundo en las pasiones que genera Estados Unidos, que exceden a la política y a la economía. Porque tampoco es el imperialismo, exactamente, la excusa: si entendemos imperialismo como la invasión de territorio musulmán por fuerzas no-musulmanas, ¿por qué es más fuerte la animadversión contra Europa Occidental, que entregó todas los territorios ocupados, que hacia la URSS, todavía presente en la década de 1980 en vastísimas regiones musulmanas? ¿Y por qué el odio a Estados Unidos, que sólo ocupó (y por un tiempo muy, muy breve) las Filipinas, sin tocar otros territorios hasta la administración republicana de Bush padre y la del demócrata Clinton (por otra parte defendiendo a musulmanes en Kuwait, Somalia y los balcanes)? El punto controversial entre Medio Oriente y Occidente pasa por el lugar que adquiere el cambio social. Occidente, y una vez más, Estados Unidos a la cabeza, por ser la primera potencia mundial, y las más materialista (en el sentido más filosófico del término) ofrece los cambios más dramáticos a sociedades orgánicas. Que no ofrece, por ejemplo, Rusia, ni la URSS, porque sus tradiciones, en un punto, coinciden más con el mundo árabe que con las poco sacramentales de Europa o Estados Unidos. No es que el fundamentalismo pelea contra el cristianismo, el catolicismo o el protestantismo, sino contra éstas y toda religión que está más o menos en paz con la Modernidad. El fundamentalismo islámico, como el igualmente bárbaro fundamentalismo cristiano en Estados Unidos, ve amenazados sus modos de vida, sus organizaciones comunales, en el caso talibán, su política, sociedad y economía, por fuerzas endiabladas ateas, materialistas, que quiebran el orden y los velos religiosos (ya advertía Marx acerca del poder revulsivo del capitalismo en las sociedades estáticas). Capitalismo y democracia es la amenaza más terrible para el fundamentalismo, y como tal se la combate, como fue la amenaza, primero, y la destrucción después para otros mundos, desde el siglo XVIII y antes. Es el secularismo, es la modernidad la amenaza más real, más disruptiva, y hacia estos dos demonios se dirige el combate



fundamentalista, enmarcado en intereses bien, bien materiales. Sin este contexto no se puede entender la excesiva furia contra Occidente o Estados Unidos, una vez más, alimentada por equívocas disputas geopolíticas -pero éstas no explican ni la mitad de los acontecimientos, la furia de esta gente ante Occidente a lo largo del siglo XX-. No es posible ignorar la dimensión religiosa de esta guerra. Entre otros razones, porque una de sus partes llamó a la guerra invocando razones religiosas. Es el choque de civilizaciones, no podía ser de otro modo, lo que ofrece respuestas urgentes al conflicto, por otra parte, y como estamos presenciando por tevé, un poco insolubles. Lo otro, el llamado a las consecuencias inevitables por acciones u omisiones, al estilo de Noam "por algo será" Chomsky, implica una huida de la Historia, una claudicación al presente y hacia el futuro. ©

Foto: Patricio Conlazo



Reynols: Variaciones sin tema

Lo sospechamos desde un principio. Desde los inicios en Nuégado de serpientes o en Burt Reynolds Ensemble ya había algo distinto que hacía abrir ojos y oídos, o cerrar los ojos y taparse los oídos y volver a abrirlos para preguntarnos: «¿qué es esto? ¿qué pasa aquí?». A esta altura nos animamos a balbucear una respuesta: esto es Reynols y pasan muchas cosas más allá de la música.

POR CRISTINA FANGMANN

> Si bien ellos no miden el tiempo con conceptos como los de "principio" o "final", hay, como en todo relato mítico, un "había una vez". O mejor, un "hubo una vez", hacia 1993, en que los integrantes de Reynols se conocieron y decidieron juntarse a hacer música. El mito se alimenta de varias anécdotas extravagantes: un concierto para plantas, una sinfonía para pollos grabada en un criadero entrerriano (registrada como *10.000 Chickens Symphony*), un recital de cuernos en Parque Lezama interrumpido por la policía, y haber elegido el nombre del grupo siguiendo las pisadas azarosas de un chihuahua en el control remoto de la TV. Las sonrisas provocadas por la extravagancia dejan paso a una atención más seria cuando se sabe que Bernhard Günter, compositor alemán, fundador y director del sello *Trente Oiseaux*, les editó el disco *Blank Tapes*. O cuando la compositora y acordeonista Pauline Oliveros los eligió para formar parte de sus experimentales "deep listening concerts and workshops". El primero de estos encuentros - en agosto de 1999- reunió, vía internet, a Oliveros desde Nueva York con los Reynols en el ICI de Buenos Aires. Un año después llegó la invitación de Oliveros para que el grupo participara en la Lunar Opera, en el Lincoln Center de New York. Este concierto fue el primero de una gira de dos meses por EEUU, que repitió su segunda edición en octubre de este año. Esta nueva gira incluyó la actuación en el *No-Music Festival* (donde tocaron con Lee Ranaldo, Alan Licht y la *Nihilist Spasm Band*), un nuevo encuentro con Oliveros y la organización de talleres de música en escuelas especiales. Para el 2002 están mirando a Europa con invitación a festivales en España, Alemania y ¿por qué no Japón?... Nada es imposible para los Reynols. Aquí están, éstos son:

Alan Courtis

La primera vez que agarró una guitarra se pasó una tarde entera tocando una sola nota -el mi. Ni su paso por el conservatorio Manuel de Falla ni sus clases en Italia con Robert Fripp dejaron atrás la enseñanza de esa experiencia inicial y fundante. A esta altura reelabora y difunde la teoría sobre la diversidad infinita de los sonidos y la imposibilidad de tocar dos veces la misma nota.

Roberto Conlazo

Si Courtis es el teórico, R. Conlazo, desde la intuición, es el que prende los motores y despliega su enorme caudal de energía y su capacidad de inventiva para hacer funcionar la máquina Reynols. En el escenario se mueve como un prestidigitador que hace nacer música de cualquier objeto que caiga entre sus manos y puede, él mismo, transformarse, desaparecer por un lado y aparecer por el otro sin que nadie advierta cómo y cuándo sucedió.

Miguel Tomásín

Decir que Miguel es el baterista y cantante del grupo es intentar definiciones inútiles. Miguel es Miguel. Su condición de "down" lo coloca en otra dimensión: está más allá del bien y del mal. Es considerado por sus amigos el jefe, el gurú, el guía espiritual. Sus palabras -habladas en un lenguaje único- dan título a los discos y representan -en su aparente non-sense- un modo de pensar propio del grupo. Miguel fue sin duda el inspirador de una filosofía y de una forma de actuar que hace que, a pesar de los cambios, Reynols mantenga una coherencia y haya ganado un nombre y un lugar diferencial. Los cambios, notables en todos los aspectos, son, en realidad, el sostén de esa coherencia. Lógica de las transformaciones que se basa también en una especial concepción de la temporalidad. El pasado no implica una tradición que exige pleitesía y devoción; se pueden acarrear y rescatar, sin embargo, algunas ideas e imágenes, algunas influencias musicales que varían de Hendrix a Cage, de Neil Young o los Residents a la música tribal. Si el pasado no los determina, el futuro sólo puede ejercerse desde un paso a paso construido desde la experimentación: ensayo y error. Lo que Courtis llama el juego de la pistola mágica: se dispara aunque no haya balas, aunque no haya un blanco cierto, y cada tiro es definitivo pues lleva en sí el significado de la acción, que vale por sí misma. Porque lo que Reynols proclama es un estado de "presente viviente" y por eso, nunca es el que fue ni el que será mañana.

Por eso mutan los nombres, del Burt Reynolds Ensemble inicial al despojado Reynols actual, Alan se trastrueca en Anla y por eso los conceptos de "tema" o "ensayo" son absurdos para ellos. Pues en esta lógica no hay posibilidad de repetición. Así como cambian los nombres, cambian los instrumentos, cambian los momentos y las sensaciones. No se reúnen, como cualquier banda de rock, a "ensayar", sino directamente a tocar y a grabar. De ahí la cantidad de grabaciones que tienen. No hay hits pues siempre tocan algo único y distinto.

Los instrumentos van rotando entre sus manos y también, van cobrando formas nuevas cada vez. Si en principio Courtis y

Conlazo tocan guitarras eléctricas y Tomásín batería -formación que les imprimió un sesgo rockero-, sus últimas actuaciones mostraron a Miguel cantando o tocando la flauta dulce, a Courtis oficiando de director de orquesta con un birimbao de batuta y a Conlazo alternando la guitarra con una manguera de plástico (el "bolomo mogal"), con una rama de árbol y otros objetos no identificados. Nada indica que una guitarra "de verdad" y de marca prestigiosa sea mejor instrumento que un caño de calefón o una guitarra hecha con el tensor de una raqueta de tenis, como la famosa "roto chiva" o la "heavy cabra", una especie de laúd eléctrico. La invención de instrumentos es una de sus formas de explorar en la creación de nuevos sonidos, de combinar ruidos y silencios, de buscar nuevas texturas sonoras que den cuenta de cada instante percibido. No hay un límite demarcado para esta búsqueda. La investigación comienza en

Foto: Marina Caride



Juan Manuel Acevedo y Miguel Tomásín en el concierto de inicio de la gira 2001 en Buenos Aires.

las posibilidades que les ofrecen sus propias voces y los recursos corporales para confeccionar ritmos y sonoridades y se extiende hasta el uso de la tecnología electrónica y de los medios de reproducción audiovisuales. El espectro cubre desde el minimalismo de *Blank Tapes*, el disco hecho sobre la base del procesamiento de cintas vírgenes- o mejor aún, desde la desmaterialización total representada en *Gordura vegetal hidrogenada*, el CD con tapa y booklet pero sin disco- hasta la densidad del ruido ensordecedor -electrónico o no-, que en más de una ocasión ha provocado la huida del público y la furia policial en las plazas porteñas.

Desde uno y otro extremo se resisten a respetar las categorías que sustentan la música occidental: si se desentienden de conceptos como los de melodía, armonía, tonalidad, tempo, afinación, mucho menos se les puede pedir que se definan en términos de género. Los críticos, que siempre intentan vanas clasificaciones, se han empeñado en colocarles algún rótulo, desde músicos vanguardistas (dadaístas, surrealistas, etc.), experimentales, anarquistas y aún terroristas, hasta la ecuación de "lunatic Ambient" cruzado con "garage punk" que Chris Moss lanzó desde *The Wire* para alivio de todos los periodistas que levantan las notas de la mítica revista inglesa. Lo cierto es que ellos no "siguen el compás" y practican un arte del extrañamiento que denuncia los convencionalismos y las miserias tan extendidos en el mundillo del rock nacional.

En este sentido, la burla y la ironía son sus mejores armas. Con ellas definen un lugar frente a los medios, al mundo de la publicidad, de la industria discográfica, y frente al "ambiente" rockero porteño. Para no reproducir los mecanismos de legitimación típicos de los grupos argentinos, prefieren no formar parte de los circuitos establecidos y editan prácticamente todos sus discos en sellos independientes extranjeros. De allí el gran desfase entre la cantidad de discos grabados (más de cincuenta) y las presentaciones en vivo, realizadas siempre en espacios más bien pequeños y no siempre conocidos. En todo caso, ganaron cierto aire de grupo de "culto" al participar de festivales o ciclos de música experimental o alternativa en algún centro cultural "prestigioso", como el Instituto Goethe, el ICI o el Museo de Arte Moderno. Nada demasiado masivo, por cierto.

En cuanto a los medios, su actitud es más compleja, ya que no reniegan de ellos directamente. No escamotean su presencia sino que, por el contrario, se aprovechan de ellos cada vez que tienen alguna oportunidad. En esos casos, desde adentro, crean un clima de convulsión que descoloca tanto a los periodistas o conductores de programas como al público espectador. La llegada a los medios tuvo su punto culminante con la presentación en el programa "La salud de nuestros hijos", del Dr. Socolinsky, donde Reynolds fue la banda estable durante meses en 1998. Hay quienes creen que explotan la condición de Miguel Tomasín con fines publicitarios. Si bien la presencia

Foto: Andrea & Macs Siccson



Reynolds con Hugh McEntire de la Nihilist Spasm Band en el «No Music festival 2001». New York, octubre 2001.

de Miguel llama la atención provocativamente, el impacto y el efecto de disrupción creado por Reynolds se logran más bien por la confluencia de la energía generada por los tres, que proviene no sólo de la suma de las potencialidades y talentos de cada uno sino también de algo más profundo que comparten. Se trata de una cosmovisión especial que les hace entender la existencia a partir de una perspectiva diferente y en una dimensión también diferente de la del resto de la gente. Sea desde la filosofía zen, sea desde ciertas ideas y ritos indígenas, o desde concepciones más modernas, que en su afán de encontrar una totalidad orgánica hasta en una dimensión interplanetaria, rozan el *new age*, lo cierto es que el misticismo de Reynolds no es un número preparado para el escenario o para la tapa de la versión argentina de la *Rolling Stone*. Si muchas de sus actitudes y declaraciones públicas los llevó a ganarse mote de lunáticos o delirantes, si en algunos momentos álgidos de sus conciertos parecen estar tocando en un "estado de gracia" que hace que tanto ellos como el público entren en un "viaje" y pierdan la noción del tiempo y del espacio, todo eso está muy lejos de ser una evasión de la realidad o de un desentenderse de este mundo. Por el contrario, lo que posibilita ese despegue es ese mismo sostén filosófico que les hace poner los pies en la tierra y demostrar una coherencia absoluta en todos sus actos. La mejor de estas demostraciones es la de la acción real y concreta que realizan, también, abajo del escenario.

Como Miguel, muchos otros chicos "discapacitados" concurren a EFIMUS, la escuela de música dirigida por Roberto y Patricio Conlazo, donde Courtis enseña guitarra y adonde llegó Miguel Tomasín nueve años atrás. A esta altura la escuela ya cuenta con una sección para chicos especiales que crece año tras año. Según Courtis, "la música tiene una vida en sí misma más allá de los méto-

dos y sus errores". Su método es el de no tener método ni seguir consignas pedagógicas preestablecidas. El secreto es saber escuchar y entender lo que todos tienen para decir, es hacer que cada uno reconozca las facultades y saberes con que cuenta. Los Reynolds creen que todo es posible si uno se anima a explorar sus capacidades sin la constrictión de modelos o juicios de valor impuestos. Trabajan con los chicos propiciando su autodescubrimiento para mostrar una vez más que los papeles pueden ser reversibles. En su lógica de las transformaciones, muestran cómo la "discapacidad" pasa a estar del lado de la sociedad que se cree capaz y discrimina a los seres diferentes. Reynolds ve y escucha lo que los demás no pueden ver ni escuchar, integra a los que el resto separa, y siguen "haciendo ruido" con su música, sabiendo que quien sepa escuchar, los entenderá, y sobre todo, quien sepa sentir, los sentirá. Pues como dijo Jim Haynes (*The Wire*, #204) «su música es más fácil de sentir que de escuchar. Se la siente con todo el cuerpo, con las pestañas, con los dedos de los pies pero sobre todo, se la siente con el alma».

Reynolds 2001: A never ending story

Auditorio F.U.S.A.V - 22 de septiembre del 2001

El único recital de Reynolds en Buenos Aires en lo que va de este año no hizo más que confirmar que siguen los cambios. Esta vez dos nuevos integrantes se sumaron al trío: Juan Manuel Acevedo en voz y batería y Patricio Conlazo en percusión. Como Miguel, Juan Manuel tiene síndrome de down, participó en varias ocasiones de los conciertos organizados por EFIMUS y grabó algunos temas. Uno de ellos, "Blus", puede escucharse en la página de internet www.artistas.org.ar/musica/reynolds.htm

En este show Juan Manuel hizo su debut en vivo con Reynolds. Una vez más se revirtieron los papeles. En este caso, los de profesores y alumnos, pues si en la escuela Patricio da clases de batería, en esta ocasión le cedió el banquillo a Juan Manuel. Verdadero "hombre-orquesta", Patricio no sólo se dedicó a tocar cualquier tipo de instrumento, sino también a controlar equipos y organizar con cuidado todos los detalles. Su hermano Roberto, en cambio, andaba por su propio mundo: su principal interlocutor parecía ser Aristóbulo del

Valle, quien desde un busto pintado de naranja, servía de soporte para su guitarra y sus anteojos oscuros. También el público, sobre todo el que estaba en el piso al lado del escenario, pudo participar activamente de sus ocurrencias, tocando la guitarra desde unos hilos atados a las cuerdas. Aún apoyada en el suelo, la guitarra seguía sonando cuando Roberto dejaba caer sobre ella algún objeto (¿púas? ¿monedas?) que provocaba resonancias inusitadas. A la izquierda del escenario Roberto no paraba de jugar, saltando de los electrónicos y revulsivos ruidos del moog al micrófono, frente al que ensayaba voces y gestos. A la derecha, Alan Courtis sólo abandonó su guitarra eléctrica para tocar un birimbao amplificado (sin calabaza) o, hacia el final, para dejar

todo y acercarse, arrodillado, a Miguel Tomasín y a Patricio Conlazo en un *chanting* contagioso y conmovedor. Miguel alternó con Juan Manuel el lugar en la batería y cantó, en los más variados registros, incluso sus "temas" románticos. También compartió con Patricio la sección de "vientos", pasando de la flauta soprano a una trompetita apócrifa, mientras Patricio hacía sonar con toda la fuerza de sus pulmones un cuerno de hueso o un gran caño de calefón, especie de erke postindustrial. Los sonidos de la percusión, compuesta por un bombo legüero y *shakers* de pezuñas, hojas de palmera o tubitos de madera, sumados al ritmo monótono y repetido de la batería de Juan Manuel, invocaban un clima de rituales ancestrales y selváticos, rituales shamánicos que sólo recobraron su dimensión urbana y moderna cuando volvieron a cruzarse con los toques eléctricos de una guitarra o el zumbido de algún amplificador.

Final de fiesta

¿Cómo terminar cuando no se cree en principios ni en finales, cuando todo está hecho para ser lanzado a la dimensión infinita del cosmos? Por primera vez en un recital de Reynolds en Buenos Aires prácticamente ninguna de las 160 personas que colmaban el auditorio se movió de su lugar en el lapso de las dos horas que duró el show. Es que cuando todos preveíamos -y en cierto modo, esperábamos- el final, Juan Manuel seguía tocando la batería y cantando un "ta ta" monorrítmico, sin dominantes ni tónicas, en un impulso incesante. La gente comenzaba a inquietarse, a moverse en su sitio, indecisa entre la emoción y la perplejidad, cuando de golpe comenzó a sonar a todo volumen la melodía de la película *Never ending story*, la misma con la que, al principio, habíamos estado esperando ansiosamente la aparición de los músicos. La misma canción, repetida una y otra vez, para empezar y para terminar, o mejor, para decir nuevamente que todo comienzo y todo final son arbitrarios. ©

Foto: Big Ferguson



DISCOGRAFÍA SELECTA:

- *Gordura Vegetal Hidrogenada* (1995) sin sello, Argentina
 - *Bolas Tristes* (1996) Matching Head, UK
 - *Roto Chivas 268* (1997) Matching Head, UK
 - *Electro-Tom* (1997) CVR, Italia
 - *Dohdo Vehdohdo Ralo* (1998) Kylie productions, UK
 - *Oreja de tipo oreja Simbo* (1998) Gurteltiertapes, Suiza
 - *Live in Argentina Vol.1* (1998) LNP, Holanda
 - *Live in Argentina Vol.2* (1998) Scrotum Records, Alemania
 - *Live in Argentina Vol.3* (1999) Brutal Bird Prod, República Checa
 - *Loh Fenser Patagonia* (1999) Semi-Roar, Japón
 - *Vectos Silaga* (1999) Lonely Whistle Music, USA
 - *Peloto Cabras Mulusa* (1999) White Tapes, USA
 - *Lo pollo de lo vivos* (1999) Childish Tapes, USA
 - *Sonido de lo Molifera* (1999) American Tapes, USA
 - *Lo cabachua lo come de lo conejo* (1999) Spite, USA
 - *Arrollarmo lo zazafran* (1999) E.F. Tapes, USA
 - *Polos Mosco* (1999) Polyamory/Freedom From, USA
 - *Pauline Oliveros in the Arms of Reynolds* (1999) White Tapes, USA
 - *10.000 Chickens Symphony* (2000) Drone Records, Alemania
 - *Blank Tapes* (2000) Trente Oiseaux, Alemania
 - *Barbatrulos* (2000) Freedom From, USA
 - *« _ _ _ _ _ »* (2000) BWCD/Black Bean & Placenta, UK y USA
 - *Minecxio* (2000) Freedom From, USA
 - *Ormis Velas* (2001) Gameboy Records, USA
 - *Bolas tristes (re-release)* (2001) Freedom From, USA
 - *Pauline Oliveros in the Arms of Reynolds* (2001) Cream Gardens, Holanda
 - *Live in Chicago* (2001) Carbon Records, USA
 - *REYNOLDS/NO-REYNOLDS double CD* (2001) Freedom From, USA
- EN COMPILACIONES:
- *Bananafish #14*. Tedium House, USA
 - *Denshi Zatsaon #6*. MSBR Records, Japón
 - *Muckraker #9*. Giardia Recordings, USA
 - *Jazzkammer-Rolax*. Smalltownsupersound, Noruega
 - *Errase your data*. Heloka, Suiza
 - *Wigs on Fire*. Nihilist, USA
 - *Asid Vinyl*. Krank Records, Noruega
 - *Anomalous Silencer III*. Napalmed, República Checa
 - *Enartele Music vol 1&2*. New Noise, Holanda
 - *Espirit III Aspic project #4*. Aspic, Francia
 - *Noise Conglomerate V.2, 4 & 5*. Anti-everything, USA
 - *I hate noise compilations*. Komkol Autoprod, Noruega
 - *I Ate noise compilations too*. Komkol Autoprod, Noruega
 - *Noizeart #3*. Beer Records, Eslovenia
 - *Compilation #1*. Hellbox Recordings, USA
 - *Compilation #6*. Neus-318, Japón
 - *Freiheit v.2*. Hermetik Museum, Canadá
 - *Tape Heads Four*. Haltapes, USA
 - *Noise Overdose v.1*. Scrotum Records, Alemania
 - *Happy noise heart*. Null spenn Records, Noruega
 - *EFCSSCDR*. E.F. Tapes, USA
 - *Willpower report #2*. PDC, Noruega
- PRÓXIMAMENTE:
- *Air Amplification Mogal 7"* en SSS Records, USA
 - *Reynolds & Prick Decay collab LP* en Freedom From, USA
 - *Live in Ohio 7"* en Black Bean & Placenta, USA
 - *The bolomo mogal F hits CD* en Audiobot, Bélgica
 - *Roniles Dasa Selebro CD* en MSBR Records, Japón
 - *Pacalirte Sorban Cumanos CD* en Beta-Lactam Ring, USA
 - *Pauline Oliveros & Reynolds Netcast 1999* (sin sello aún)

Web site: <http://go.to/reynolds>
E-mail: reynolds@hotmail.com

Entrevista a Robert Wyatt

Los usos de la adversidad

Hicimos esta entrevista telefónica hace unos tres años, con motivo de la aparición del disco *Shleep*. Debía ser tapa de un número de *Esculpiendo*, que finalmente nunca vio la luz. Pobres en un país pobre, no hemos podido volver a llamar a Robert para conocer sus inquietudes sobre esta coyuntura que tiende a poner al mundo al borde del abismo. Aún así, decidimos publicarla sin mayores actualizaciones porque muchas de sus ideas nos parecen anticipatorias.

POR NORBERTO CAMBIASSO Y ALFREDO ROSSO

> Los discos en su homenaje se han multiplicado más allá de lo que él mismo había soñado. Se han organizado festivales en su honor que convierten a lo que narra sobre Knitting Factory en una anécdota apenas premonitoria. El sello Ryko completó hace tiempo la reedición de sus obras (con la excepción que el propio Wyatt menciona) y, como no podía ser de otro modo, fue un resonante fracaso de ventas en nuestro país. Como sea, Wyatt alcanzó por fin un reconocimiento merecido por su música innovadora y su lucidez crítica.

Hombre comprometido con las cuestiones sociales, sus reflexiones al respecto son de vasto alcance. Sus opiniones sobre Blair son confirmadas en estos días por la estulticia de los neolaboristas. Sus observaciones sobre la economía mundial entroncan con nuestra propia situación, a la que no han sido ajenas las políticas monetaristas y la ceguera brutal de los políticos.

Cada frase de Wyatt condensa percepciones de justeza sorprendente. Y son dichas siempre sin expresiones altisonantes, con una modestia que no oculta cierta indignación reposada, con esa sabiduría de los que sienten que cada vez es más difícil transformar los destinos del mundo pero no renuncian a modificar sus entornos cotidianos. Su música y su conducta parecen contener el secreto de una vida digna: el rechazo de las iniquidades y las injusticias y la decisión de proseguir con nuestros quehaceres y sostener nuestras creencias más allá de los obstáculos. Algo que adquiriría proporciones heroicas cuando nos enteramos de que Robert ha permanecido parapléjico por casi tres décadas. Por suerte, nadie más ajeno que él a la gratuidad de todo heroísmo. Las cosas se hacen porque se deben hacer. Y porque esas determinaciones son las que nos ayudan a seguir viviendo.

El hábito reflexivo, su crítica sensata y la extraordinaria cualidad emocional de su música hacen de Wyatt uno de los artistas favoritos de quienes integran esta revista. Creo que ningún otro logra reunir tanto consenso entre los miembros de *Esculpiendo Milagros*. Para nosotros ha sido siempre un ejemplo y queremos compartirlo con nuestros lectores. Aquí está su coherencia descarnada, aquí está nuestra obcecada insistencia en perseverar con esta publicación. Espero que, como antes, allí estén también ustedes.

N. C.

ANTES QUE NADA NOS GUSTARÍA QUE NOS CUENTE ACERCA DEL PROCESO QUE DERIVÓ EN EL ÁLBUM *SHLEEP*.

Yo no soy un escritor veloz. Originalmente no tenía intención de ser compositor o cantante o tecladista. Ni siquiera quería ser músico cuando era adolescente. Para mí, hacer música es un proceso laborioso desde el punto de vista técnico. De todos modos, cada tantos años reúno suficientes canciones o, con la ayuda de otra gente, en la mitad de las canciones escribo la música y mi esposa Alfie hace las letras. O a veces escribo la letra de piezas musicales que hacen otras personas que no cantan. Phillip Catherine tiene una hermosa canción llamada «Maryan», pero él es un guitarrista que no canta. Así que le puse letra al tema y la canté. Hugh Hopper es otro que casi nunca canta, así que yo lo hago por él en sus temas. Con este tipo de ayuda, reúno bastante material como para llenar un álbum.

YENDO AL ÁLBUM EN SÍ, LA CANCIÓN «FREE WILL AND TESTAMENT» PARECE UNA TOMA DE PRINCIPIOS FILOSÓFICOS RESPECTO DEL TEMA DEL LIBRE ALBEDRÍO FRENTE A LO QUE PODRÍAMOS LLAMAR PREDESTINACIÓN.

Esa canción fue escrita en un momento mío que puedo describir como de «colapso mental», a mediados de los '90. Y una de las maneras que encontré para enfrentar ese momento fue tratar de intelectualizar mis emociones para sacarlas afuera. Intenté describir en la forma más calma y cool que pude el tipo de ansiedades que me asaltaban. Digo esto porque no puedo ufarme de tener ningún tipo de entrenamiento académico en filosofía. Un filósofo profesional probablemente diría que la cuestión no fue encarada en la forma correcta, que las ideas son viejas o algo así. No pretendo estar haciendo una

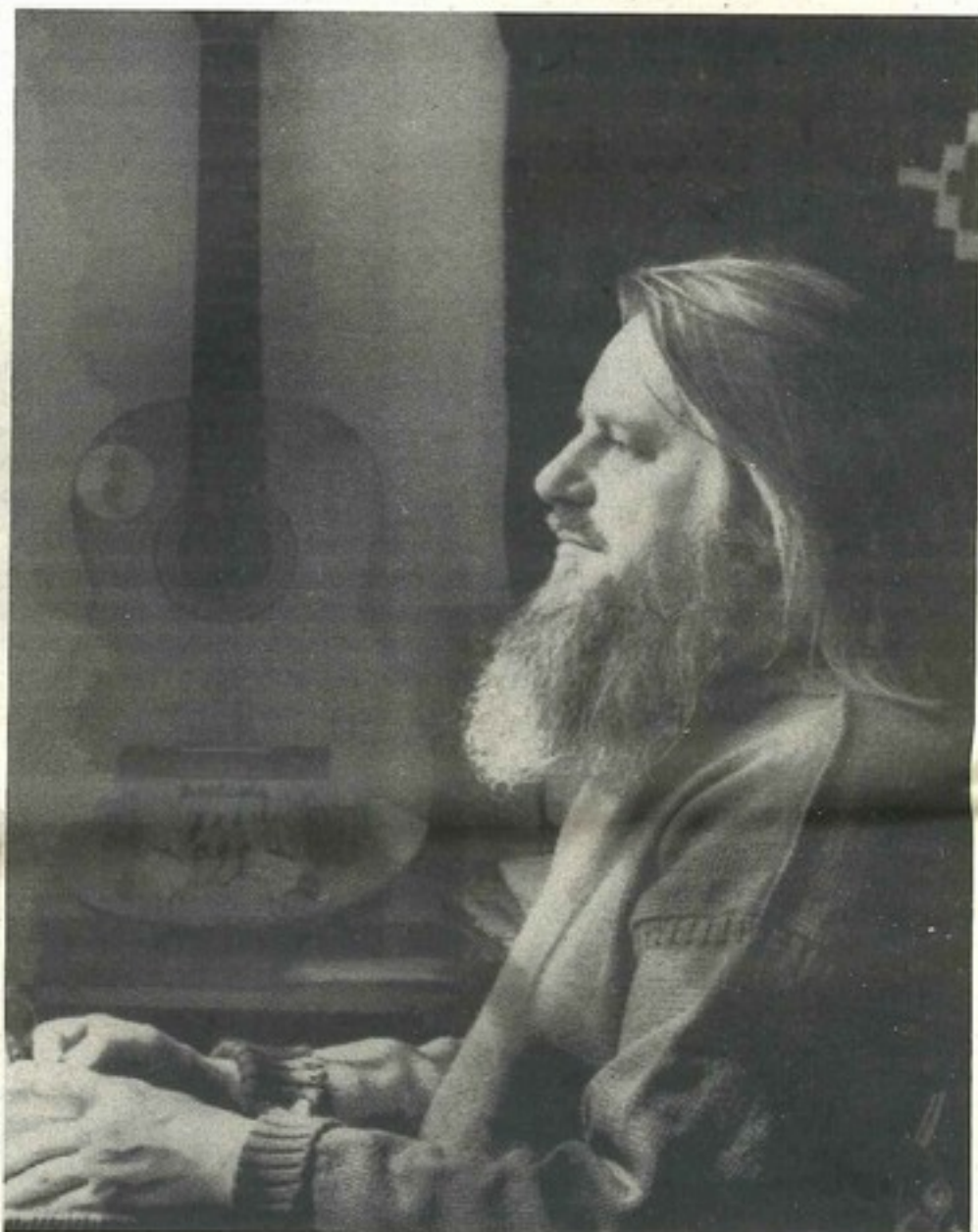


Foto: Alfredo Benge

contribución sería al debate filosófico. Si trataba de resolver la paradoja de que constantemente se nos dice que debemos ejercitar nuestro libre albedrío -lo dice la iglesia, la derecha política, en fin, todo el mundo- y al mismo tiempo, nuestras circunstancias, comenzando con quiénes somos y dónde y cuándo nacemos, en mi opinión ya parecen prefigurar nuestras posibilidades de antemano. O sea que esa idea de que somos tan libres es falsa.

EN EL PASADO USTED FUE MUY CRÍTICO DEL NEOCONSERVADURISMO EN GRAN BRETAÑA ¿CÓMO VE AHORA ESTE NEOLABORISMO QUE ENCARNA TONY BLAIR?

No hay tal transición. La transición se da sólo en el nombre. En los viejos tiempos había un partido opositor, aunque no ganase las elecciones. Ahora, todos los partidos apoyan más o menos el mismo tipo de gastado sistema thatcherista-reaganiano, o alguna variante del mismo y, estemos de acuerdo o no con él, no tenemos posibilidad de elección, porque todos los partidos, de un modo u otro, aceptan ese modelo. Como consecuencia, cualquiera que esté disconforme con este estado de cosas, simplemente queda afuera del sistema.

HUBO UNA ÉPOCA A FINES DE LOS AÑOS '60 CUANDO, POR LO MENOS VISTO DESDE LA DISTANCIA, PARECIÓ QUE ALGUNAS FORMAS DE ARTE INGLÉS -EL CINE DE LINDSAY ANDERSON, EL TEATRO DE JOE ORTON, EL ROCK DE CANTERBURY EN EL CUAL USTED TUVO UN ROL PREPONDERANTE- COMPARTÍAN UNA VISIÓN ANTI-ESTABLISHMENT E INTEGRABAN ARTE Y POLÍTICA ¿QUÉ NOS PUEDE DECIR AL RESPECTO?

Para ser honesto, se me hace difícil responder acerca de ese período en particular porque yo estaba viviendo y trabajando y desde adentro la visión no es tan romántica. Por supuesto tengo registrados en mi memoria períodos románticos o inspirados, pero asociados a experiencias por las que pasé personalmente. Así que mis ideas acerca del pensamiento aventurado en el arte y en la política vienen más bien de la generación de mis

padres, en la primera mitad del siglo. La época de Picasso, Modigliani, Einsteinsten y Lenin. Ese es para mí el período romántico y en ese sentido creo que soy bastante más viejo de lo que se podría esperar de alguno de mi generación. No soy un muchacho del rock'n'roll o de esa cultura, o de las cosas que pueden asociarse con mi generación. Soy un hijo del jazz y del alcohol... (risas).

DE CUALQUIER MANERA MUCHA DE LA GENTE QUE ESCRIBE PARA NUESTRA REVISTA Y BUENA PARTE DE LOS LECTORES CRECIERON EN UNA ÉPOCA EN QUE SE SUPONÍA QUE LA MÚSICA ROCK DEBÍA SER REBELDE O AL MENOS SOSPECHAR DE LA AUTORIDAD. DEBÍA Oponerse a LA GUERRA Y A LA DISCRIMINACIÓN RACIAL. ESTE GERME DE INCONFORMISMO PARECE HABER DESAPARECIDO ESTOS DÍAS ¿CREE USTED QUE EXISTE TODAVÍA UN ROL SOCIAL PARA LA MÚSICA POPULAR?

Lo que ocurre es que yo no veo la premisa original de tu pregunta de la misma manera. Y te digo por qué. A pesar de que esa era la retórica de la época, la realidad es que la autoridad cultural transatlántica del mundo angloparlante adquirió una monstruosa hegemonía sobre el resto del mundo. Y de hecho abundaba la retórica acerca de la libertad y la diversidad, pero la realidad es que el mundo de la música, del pop, de la moda y del cine atravesaban una era de expansión económica extraordinaria para la industria cultural angloamericana. Y por consiguiente, eso generaba la creencia en la gente de otras partes del mundo de que su propia cultura era vieja, inferior e irrelevante. En ese sentido, yo lo veía como otro tipo de camouflage para nuestra vieja forma de colonialismo cultural. Me cuesta considerar siquiera la idea de que ese movimiento haya sido radical en algún sentido. Acepto que haya inspirado a alguna gente pero lo asocio con lo que

« Me cuesta considerar siquiera la idea de que el rock haya sido radical en algún sentido »

ocurrió en tiempos pasados con la iglesia, por ejemplo. La iglesia siempre estaba en expansión y, en teoría, lo hacía por el Hombre, por el hombre común, por todos, para darle a los pobres, a los que no tenían voz, una voz, una dignidad. Pero en realidad la iglesia fue organizada desde enormes bases de poder, como el Vaticano en Roma o las iglesias evangélicas norteamericanas hoy en día, que tienen una base bien política y económica y, de hecho, son muy colonialistas y despreciativas de otras ideas de religión o de Dios o de la inexistencia de Dios. O sea que lo que representaba esa corriente cultural inglesa a la que aludías y lo que era en realidad, me parecen dos cosas muy distintas. Así que no puedo contestar la segunda parte de tu pregunta... (más risas)

HABLANDO DE DIVERSIDAD CULTURAL, SU ÁLBUM *NOTHING CAN STOP US* ES UN BUEN EJEMPLO DE LA MÚSICA FOLK DE DIFERENTES PAÍSES CON UN FUERTE CONTENIDO POLÍTICO.

La idea de hacer ese disco me vino, en parte, de las ideas que acabo de describirte. De la sensación de que estábamos excluyendo a mucha gente. Y que mientras en nues-

Foto: Mark Ellidge



tra propia cultura había gente que deliberadamente se excluía por la forma en que se comportaba o por la forma en que vestía y que presentaba una imagen de mártires al mundo, vos sabés, de jóvenes héroes del rock'n'roll, en otras partes había gente como el cantante Víctor Jara en Chile, a la que estaban asesinando. Pero como no hacía rock and roll, no resultaba interesante. Y pensé: 'Esto no me parece bien'. Hay que hacer algo al respecto. La gente de Latinoamérica sabe todo acerca de los Beatles y Elvis Presley; tal vez haya llegado la hora de devolver el cumplido y escuchar a gente como Violeta Parra. Y no solamente a artistas políticos. Me gusta saber que por fin se ha despertado en tu país un nuevo interés por el tango y no solamente por Astor Piazzolla y el avant-garde sino por las raíces. Creo que eso es algo saludable, que la gente esté redescubriendo la cultura de sus ancestros. Pienso que eso sí es radical. Eso me gusta porque aunque en la superficie parezca algo narcisista, pienso que es una declaración de independencia y variedad en una industria que está tratando de homogeneizar a todo el mundo.

¿ALGUNA VEZ SE HA SENTIDO DISCRIMINADO EN LA INDUSTRIA MUSICAL POR SUS CREENCIAS POLÍTICAS?

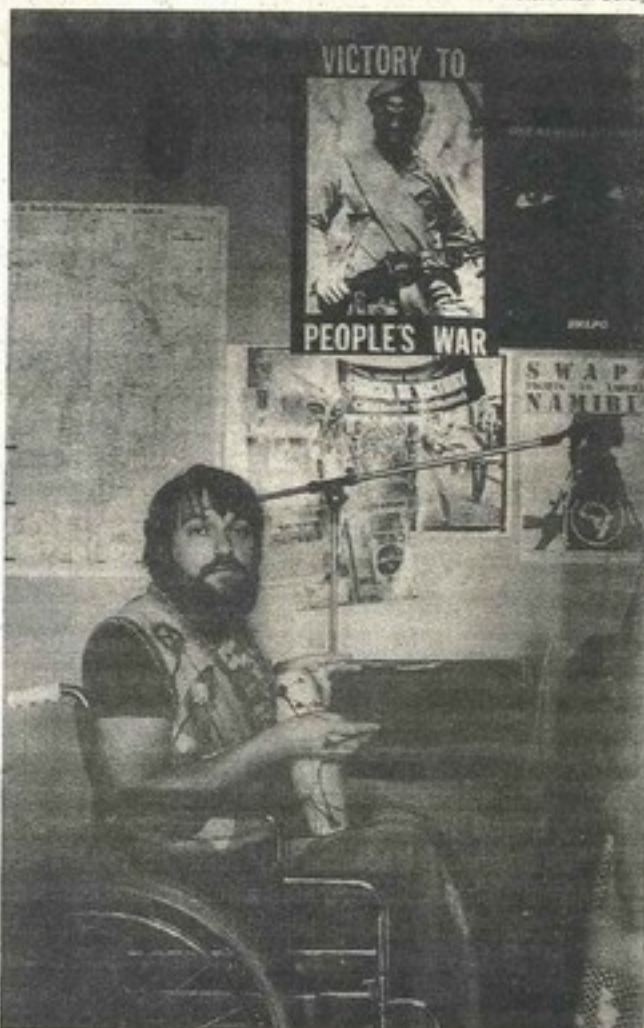
Esta es una pregunta interesante. No, no es así como se hacen las cosas en Inglaterra. Aunque una vez el productor de la BBC quería pasar el tema «Arauco» en el servicio de difusión mundial y me dijo: «mirá, yo no hablo español. Quiero que me prometas que este disco no dice 'maten al dictador' o algo por el estilo» (risas). «Porque si dice algo por el estilo no podemos pasarlo». Pero sólo en situaciones como esas se vislumbró la censura. Creo que hay dos cosas muy importantes que mantienen el filo democrático y radical de la gente. En primer término, la mayoría de la música popular inglesa y estadounidense ha sido inspirada por norteamericanos negros y si bien ése no es el único input, es imposible imaginar cualquier desarrollo de la música popular moderna, ya sea zapateo americano, o jazz, o swing o rhythm and blues o cualquier cosa que haya venido después incluyendo el avant-garde, sin una inyección seminal de ideas de parte de Latinoamérica, el Caribe y África. Esa es una de las cosas que vuelve a la gente del rock instintivamente anti-racista. En segundo lugar, debido al hecho de que es una música que no requiere entrenamiento en un conservatorio o aptitudes musicales superlativas, a menudo la toca gente proveniente de la clase trabajadora, o sea que en el plano general es como la proyección moderna de la música folk. Es la música de la gente. Nosotros somos la gente. Y esos dos elementos hacen que, en general, la gente que está dentro de la industria, aunque se sienta incómoda por personas como yo a causa de mis convicciones políticas, tienda a defenderme.

EN ESTA DÉCADA, AUNQUE NO HA SIDO DEMASIADO PROLÍFICO, OÍMOS QUE HA COLABORADO EN ESPAÑA CON VARIOS MÚSICOS LOCALES.

Un poquito. No fue mi idea. Querían hacer un programa sobre mí para la televisión catalana. Así que nos pagaron el viaje a Barcelona y nos quedamos unos seis meses porque nos gustó mucho el lugar. Lo que más escuchamos fue la música de los «emigrantes» del sur. Los andaluces y la gente de Extremadura. Allí también les gusta la música mexicana, cubana y argentina, así que también escuchamos esas cosas. Había un grupo llamado Claustrofobia, un muy buen dúo, creo que del sur, pero trabajaban en Barcelona, con quienes canté un par de cosas y

también compuse un poco de música para la televisión de Cataluña. Más tarde hubo otro proyecto en España que realmente disfruté. El '98 fue el año del centenario del nacimiento de Federico García Lorca y el Ayuntamiento de Granada, que fue donde el poeta vivió y donde fue asesinado, organizó un CD doble de diferentes artistas poniéndole música a poemas de Lorca. Principalmente artistas

Foto: Anton Corbijn

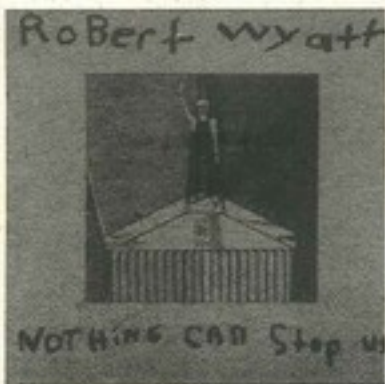


españoles pero también yo, Michael Nyman y John Cale, Neneh Cherry, un par de cantantes flamencos y María del Mar Bonet, de Mallorca y demás. Después de grabar mi tema me invitaron a la presentación en el Teatro de Granada. Yo no toqué, porque no hago conciertos actualmente, pero fue genial estar ahí y ver cantar, por ejemplo, a Imperio Argentina que tiene noventa y tantos años y que también participó del disco y a Compay Segundo, que cantó un poema acerca de «irse a La Habana». Vimos a toda esta gente y fue fantástico. Incluso mi bajista actual, que es colombiano y devoto de Lorca, hizo un tema en el espectáculo.

Más recientemente grabé con la banda de un saxofonista italiano, Camardi, oriundo de Padua, quien hizo un disco a beneficio de un diario comunista italiano. Canté en español «Hasta Siempre Comandante», la canción de Carlos Puebla, el compositor cubano recientemente fallecido.

A TRAVÉS DE LOS AÑOS USTED HA COLABORADO MUCHO CON MICHAEL MANTLER EN PROYECTOS COMO *SILENCE*, DE HAROLD PINTER, *THE HAPLESS CHILD*, DE EDWARD GORY Y RECIENTEMENTE, EN ESA ESPECIE DE ÓPERA *THE SCHOOL OF UNDERSTANDING*. ¿PODRÍA CONTARNOS ALGO ACERCA DE ESTA RELACIÓN CON MICHAEL MANTLER?

Cómo no, pero como te decía antes, soy un hombre mayor y me olvidé de algunas cosas. Estoy feliz de poder hablar de Michael Mantler. Lo conocí a través de Carla Bley, por entonces su esposa y socia musical, quien estuvo en Londres poco tiempo después de que terminara de grabar mi álbum *Rock Bottom*. Carla estaba buscando gente que fuese capaz de cantar su música, gente que se apartase del molde tradicional del circuito de jazz o jazz-rock a la que estaba acostumbrada en Nueva York. Carla oyó *Rock Bottom* y se lo hizo escuchar a Michael. Les gustó mi voz y así fue como empecé a trabajar con Michael Mantler. A propósito, hace poco, me llamaron por teléfono para comentarme que hace unas semanas hubo un concierto en el club Knitting Factory, de Nueva York, donde muchos músicos tuvieron la amabilidad de dedicar una noche a mis composiciones, incluyendo un par de temas cantados por Karen Mantler, la hija de Carla y Michael, gran artista también. Si te ponés a pensar, no hay nadie como Michael Mantler. Ha inventado su pequeña leyenda. Y lo admiro mucho por eso. ↩



USTED MANEJA MUY BIEN LOS JUEGOS DE PALABRAS. ¿QUÉ PORCENTAJE DE LAS LETRAS ATRIBUYE A LA COINCIDENCIA O AL AZAR, POR EJEMPLO, EL PENSAR EN UNA PALABRA EN PARTICULAR Y ESCRIBIR OTRA QUE SUENA PARECIDA?

Hay una parte de mí que es en realidad la de un escritor cómico. Me gusta hacer jueguitos con las palabras. Siempre lo he hecho porque así funciona mi mente, no es algo deliberado ni obedece a teoría alguna. Uno de mis libros favoritos es un diccionario de etimología y me interesa mucho ver los diferentes procesos que atraviesan las palabras y cómo los significados o los sonidos van cambiando de un idioma a otro. Me gusta la idea de aglizar el proceso y de llegar al punto en que se produzca algo así como el «dialecto de un sólo hombre», que haga evolucionar el lenguaje de una manera completamente distinta. En Inglaterra los inmigrantes han estimulado el idioma en forma enorme, como cuando llegó un importante contingente de judíos a principios de siglo e introdujo expresiones del yiddish extrañas al inglés. Más tarde los jamaquinos han refrescado el idioma y lo enriquecieron con palabras, como el caso de «Dondestan», de «Dónde están», «Donde estamos», «Donde estoy» o lugares que no existen pero que quieren existir como «Kudestan». Quise dar una idea de la fragilidad de la nacionalidad pero también «Dondestán», dónde están todos estos lugares en un mundo tan móvil. Entonces, estos juegos de palabras no quieren decir nada desde el punto de vista racional pero significan mucho para mí.

MUCHOS DE SUS ANTIGUOS DISCOS ESTÁN SIENDO REEDITADOS EN ESTOS DÍAS A TRAVÉS DEL SELLO RYKODISC. ME GUSTARÍA PREGUNTARLE QUÉ FUE DE *THE END OF AN EAR*, SU PRIMER ÁLBUM SOLISTA, ¿ESE DISCO TAMBIÉN SALDRÁ?

No. Desgraciadamente no podemos recuperar ese disco. Pertenece a la época en que yo estaba bajo contrato con CBS. De cualquier manera, existe un sello francés que lo ha reeditado. Me alegra que te interese *The End of an Ear* porque fue un disco importante para mí, me abrió nuevos caminos hacia los cuales quería dirigirme musicalmente.

¿QUÉ ESTÁ HACIENDO ROBERT WYATT EN ESTOS DÍAS, MUSICALMENTE O EN OTROS TERRENOS?

Te mencioné que había recibido una llamada de Nueva York diciéndome que habían tocado mi música en The Knitting Factory. Y hay dos o tres artistas que tocan cosas mías regularmente. No porque esté muerto, espero (risas) sino porque yo no doy conciertos. En este momento hay un grupo en Italia, llamado CPI, que ha coordinando un puñado de grupos y solistas italianos y grabaron un CD completo con mis canciones o canciones que yo he grabado, como una de Pablo Milanés. Espero ir a uno de los conciertos donde lo presentarán. Es muy interesante observar a gente que toca mis canciones y a quienes yo ni siquiera conozco y que incluso pertenecen a otras generaciones. Quizás suene vanidoso pero es muy emocionante para mí. Según supe, el primer grupo que hizo algo así con mis temas fue una banda austríaca llamada Some More Extended Versions, que hicieron un LP de mis canciones. Hay alguien que tiene programado hacer algo con mis composiciones en Inglaterra. Están buscando a alguien para cantarlas, quizá sea Julie Tippett, está por verse. La posible coordinadora del proyecto es Annie Whitehead, la trombonista de *Sleep*, una vieja amiga mía. Como el sello Rykodisc ha reeditado mis viejos álbumes muy rápido, Alfie ha estado ocupada diseñando las portadas y la gráfica de las nuevas ediciones en CD, modernizándolas cuando parecía necesario. El último de estos proyectos fue la salida de una caja con todos mis EP's, que tienen temas como «Shipbuilding» y todas esas otras canciones que no están en los álbumes. Aparte de eso sigo tratando de escribir melodías y letras, como siempre.

YA QUE HABLAMOS DE LAS REEDICIONES, NOS GUSTARÍA QUE HICIERA UNA REFLEXIÓN SOBRE CADA UNO DE ESTOS ÁLBUMES DE SU CARRERA QUE ESTÁN APARECIENDO DE NUEVO, COMENZANDO POR *ROCK BOTTOM*.

La gente piensa que *Rock Bottom* fue un disco triste porque fue mi primer disco grabado desde una silla de ruedas. Pero no fue triste para mí. Sentía una especie de euforia por el mundo completamente nuevo en el que me encontraba. El día que salió me casé con Alfie, así que fue todo un período muy romántico para mí. Además lo asocio con músicos con los que me encanta trabajar, como Mongezi Feza, Fred Frith y demás. Por esas razones fue un disco feliz. *Ruth Is Stranger Than Richard* fue, en cierto sentido, un intento de agradecerles a los músicos que habían participado en *Rock Bottom* y a otros más. Quise que la participación de esos músicos fuese más intensa, como ejecutantes y como improvisadores. Por eso el disco empezaba con una composición de Fred Frith, «Muddy Mouse», hicimos un tema de Mongezi Feza, «Sonia», y cosas así. La idea fue formar un grupo en el estudio de grabación, un grupo en el cual yo soy un músico más. Con *Nothing Can Stop Us* no traté de hacer un LP o un CD para la posteridad. Originariamente fue como hacer «periodismo musical», grabé unas pequeñas canciones para el sello Rough Trade y, aunque no suenan para nada como música punk, el método punk de darle para adelante, sin importar los errores, era justo lo que necesitaba en ese momento. Jeff Travis de Rough Trade me dejó hacer simplemente eso con un puñado de canciones de autores ajenos al marco de referencia rockero, para demostrar que yo estaba buscando, para mi inspiración, elementos que se encontraban afuera de la cultura rock. Como te decía antes, me irritaba el narcisismo cultural de la escena angloamericana de rock. Incluso incluí un grupo bengalí para acompañarme en uno de los temas. Después decidí hacer un disco totalmente solista que fue *Old Rottenhat*. Un simple ejercicio en composición de canciones. Hacer la música, escribir la letra, tocar los temas y cantarlos. Quería comprobar qué era lo que podía hacer solo con mis propios medios y con un presupuesto mínimo. Y eso fue lo que hice, muy simple. El álbum *Dondestan* decidí remezclarlo. Cambié un poco el orden de los temas y puse énfasis en algunos aspectos diferentes del disco. Y en cuanto a la caja *EP's by Robert Wyatt*, cada uno de los EP's dura alrededor de 20 minutos y hay uno que contiene parte de la banda sonora del film *Animal Justice*.



« Ya que los capitalistas son ahora la única gente con poder en el mundo, espero que resulten mucho mejor gente de lo que yo creo que son »



Foto: Alfredo Berge

MUCHA GENTE HABLA DEL FIN DEL MILENIO, DEL HECHO DE QUE EL MUNDO ESTÁ PASANDO POR OTRA CRISIS GLOBAL, NO SÓLO POLÍTICA Y ECONÓMICA SINO TAMBIÉN ESPIRITUAL ¿QUÉ NOS PUEDE DECIR AL RESPECTO?

Como habrás comprobado por tu pregunta anterior acerca del rock en los '60, no acostumbro a ver las cosas exactamente de la misma manera. No conozco suficiente gente como para formular declaraciones sociológicas con alguna autoridad (risas). Pero hace diez años dije que la economía de la Unión Soviética se iba a poner realmente muy difícil para los pobres, como la de Brasil. La gente se reía de mí pero eso es lo que está sucediendo. Lo cual no me pone feliz; preferiría haberme equivocado. Y ya que los capitalistas son ahora la única gente con poder en el mundo, espero que resulten mucho mejor gente de lo que yo creo que son. Mucho más filántropos. Creo que Clinton y otros líderes están reconociendo que la política de Reagan y Thatcher ha sido desastrosa para el sudeste asiático, para Rusia y ahora para Brasil, Venezuela y África. La receta monetarista del sistema bancario de Occidente, de decirle a todo el mundo cómo controlar sus economías, no ha funcionado. Es algo que tiene que cambiar radicalmente. Bueno, nada va a cambiar radicalmente pero al menos hay algún tipo de reconocimiento de que la Escuela de Chicago de ingeniería económico-social que puso a Pinochet en el poder ya no es aceptable.

socialmente. Que el precio es demasiado alto en vidas humanas. Hasta los norteamericanos se están poniendo nerviosos ahora con el colapso de las economías del sudeste asiático, de México y demás. En ese sentido es una "enfermedad saludable" porque le permitirá a la gente liberarse del sueño de la derecha.

En cuanto al Milenio, yo no lo reconozco. No soy cristiano. No existe el Milenio si sos musulmán, no son 2000 años DC si hay un montón de otras religiones para las cuales el Milenio no significa nada porque DC quiere decir «después de Cristo». Eso tiene relevancia sólo para los cristianos.

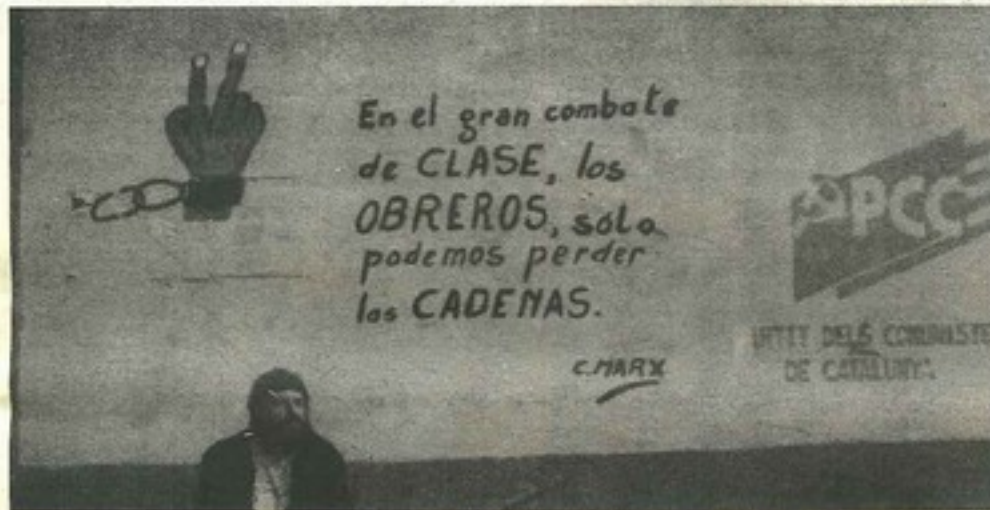
¿CÓMO ENCAJA LA ACTUAL SITUACIÓN BRITÁNICA EN ESTE ESTADO DE COSAS?

Es difícil de explicar. Viste lo que dicen sobre los generales: que el problema con ellos es que siempre están peleando la guerra anterior, no la de ahora. Y el problema con los políticos laboristas es que han estado fuera del poder tanto tiempo, que ahora tratan de ser extremadamente reaganianos. De hecho, todos aquí en Inglaterra están hartos de los reaganianos pero los laboristas están tan aterrorizados de ser vistos como cualquier variedad de izquierda que se han vuelto más derechistas de lo que hacía falta. Y eso me parece a la vez estúpido y cobarde, como esos viejos generales que dicen «oh, si tan solo hubiese peleado aquella guerra de esta o esa manera, la hubiese ganado...» y es así como salen a cargar contra los tanques montados a caballo... Los laboristas quedaron traumatizados por fracasos electorales anteriores. De todos modos en tiempos de absurdos gubernamentales surgen grandes comediantes y satiristas. Parece que es la única gente que habla con sentido común.

LA SITUACIÓN INGLESA TIENE ALGUNA SIMILITUD CON LA ARGENTINA, DONDE HAY UNA OPOSICIÓN QUE, EN UN AÑO ELECTORAL, NO SE DECIDE A PROMETER NINGUNA MEDIDA DRÁSTICA Y YA ESTÁN DICHIENDO QUE NO HABRÁ NINGÚN CAMBIO RADICAL EN LA ECONOMÍA, DE MODO DE NO ASUSTAR A LOS GRANDES PODERES. ¿QUÉ CLASE DE OPOSICIÓN ES ÉSA?

Esa ni siquiera es una situación nueva. Es por eso que me fui a los extremos en los años 80 y finalmente me uní al partido comunista. Podía ver lo que los demás criticaban del partido comunista pero estaba totalmente exasperado con la parodia absoluta que

Foto: Alfredo Benige



pasaba por oposición. Es una verdadera vergüenza; demuestra una ausencia total de coraje y es a la vez un grosero insulto a las millones de personas que no son empresarios ni tienen un puesto ejecutivo. También esto es cierto en cuanto a la música, al modo en que el rock es un producto del sistema.

ESTABA PENSANDO QUE HAY TAN Poca GENTE QUE SABE DE LA EXISTENCIA DE «ROCK IN OPPOSITION» Y OTRAS FORMAS ALTERNATIVAS DE MÚSICA.

Exacto, totalmente de acuerdo. Ese es un muy buen ejemplo. Incluso ahora tenés un montón de gente dentro de la música que está tratando de independizarse de la misma manera en que RIO lo hizo en los '70. A propósito quería decir algo acerca de Chris Cutler. Él está teniendo un montón de problemas actualmente con las autoridades, le están tratando de poner un impuesto a sus compañías, como si se tratase de un gran empresario, cuando sabemos que lo que hace es completamente artesanal. Así que cualquier apoyo que se le pueda brindar a Chris Cutler será bienvenido. Si te ponés en contacto con él transmitile mis mejores deseos. Creo que si la gente se entera de la situación en que se halla su compañía, podrá ayudarlo. La música que hacen Chris y sus artistas tiene un enfoque distinto del mío. Yo soy un fan del jazz más bien tradicional, Louis Armstrong, Duke Ellington, John Coltrane. A él le atrae más el jazz de los «outsiders», como Sun Ra. O sea que musicalmente tenemos muchas diferencias pero en términos de la industria discográfica, Chris ha sido una de las personas más valientes del medio y ahora está pasando por un momento difícil, sería bueno que la gente se entere. ©

* Fotos extraídas del libro «Wrong movements, a Robert Wyatt history» de Michael King, S.A.F. Publishing Ltd., 1994, England.

Robert Wyatt Flores Salvajes

POR DANIEL VARELA

Sin duda alguna Robert Wyatt es uno de los artistas más consistentes y refinados del inestable universo rockero. Habitualmente asociado con la escena de Canterbury, tiene una extensa carrera que excede los límites de grupos históricos e influyentes como The Wilde Flowers y Soft Machine. Pese a renegar de la etiqueta canterburiana, Wyatt tuvo un insoslayable rol como baterista y cantante dentro de formaciones donde el rock de los años psicodélicos se expandía gracias a influencias del jazz y de experimentaciones disonantes arrancadas a la música contemporánea.



Foto: Alessandro Achilli

El paso del tiempo lo llevó a desarrollar sus propios proyectos y allí dio rienda suelta a una peculiar idea de composición: pasajes instrumentales de grupos camarísticos, canciones con profunda conciencia social, colaboración de instrumentistas virtuosos y electricidad en diversas formas. A través de casi cuarenta años Wyatt se ha encargado de advertirnos que la música rock puede ser vehículo de renovación creativa y un eficaz medio para promover cierta noción de cultura (no solamente música) progresiva.

El músico nacido en Bristol da un firme ejemplo de rock opuesto a la industria del entretenimiento, experimentando con las formas de la canción. En ese terreno ha sabido eludir obviedades y ha ofrecido salidas tan variadas como el recurso patafísico de los años sesenta en los primeros álbumes de Soft Machine o las canciones libertarias incluidas en *Last Nightingale* (1984), el proyecto de Lindsay Cooper y el grupo News From Babel en apoyo a las heroicas huelgas de los mineros ingleses contra las políticas ejecutadas por la primer ministro Margaret Thatcher.

La extraña voz cascada de Robert Wyatt paseó tanto por improvisaciones en scat como por la memorable balada «O Caroline» incluida en el no menos descollante primer disco de Matching Mole (1971), otra formación abiertamente volcada a experimentar en formato rock gracias a sus abigarrados pasajes instrumentales improvisados y a su inclasificable mezcla de canción «a la inglesa», jazz, sofisticación en las armonías y energía eléctrica. Sí, lo que define el territorio del sonido Canterbury, aunque el propio Wyatt discrepe con la etiqueta. En Matching Mole, Wyatt incursionaba en el piano con un estilo rudo, percusivo, dándole a los fragmentos líricos un toque de rara distinción.

De todos modos, debemos hacer justicia con el instrumento principal de RW hasta que sobrevino su caída desde la ventana de un tercer piso en 1973. Como otros muchos músicos de su generación, Wyatt siempre mostró un enorme interés y respeto por los bateristas de jazz. A punto tal que una de sus primeras experiencias, hacia el año 1963, fue su participación en el David Allen Trio, cuando el ilustre freak-beatnik australiano recién llegaba a Inglaterra, años antes de la fundación de la mítica historia del planeta Gong. En el trío asomaban incipientes experimentos free jazzeros, rescatados por el impecable sello Voiceprint.

Todo lo que digamos del papel de Soft Machine como emblemática banda de rock progresivo resultará insuficiente. Sus dos primeros discos psicodélicos y el punto de inflexión marcado por su álbum doble *Third* muestran a RW en un notorio balance entre el terreno vocal (incluso poético) y el percusivo.

The End of an Ear (1971), *Rock Bottom* (1973), *Ruth is Stranger Than Richard* (1975), *Nothing Can Stop Us* (1982), *Old Rottenhat* (1985), *Dondestan* (1991) son discos en los que podemos rastrear su evolución. La historia exhibe a Wyatt como un creador inquieto pero paciente, capaz de llamarse a la reflexión creativa por espacio de algunos años y de volver con variantes según apele a la canción, los desarrollos instrumentales o la expansión de formatos previamente conocidos. En esos períodos sin discos solistas, Robert Wyatt supo colaborar con Henry Cow, con el bajista John Greaves o en los proyectos casi «operísticos» de Michael Mantler.

Hasta llegar a su último gran CD, *Shleep*, en el que colaboran músicos sobresalientes como el prócer de la música free inglesa, el saxofonista Evan Parker. En *Shleep* resulta inútil intentar definir si se trata de música contemporánea de cámara, jazz, new music o art rock. A pesar de todo, quizás sea éste el terreno que mejor pueda condensar la esencia de cuarenta años de música. Nacido en el rock y abierto a la apreciación de tradiciones diversas, Robert Wyatt transita un mundo donde se cruzan, funden y proyectan las tradiciones del jazz, las canciones libertarias de España y América Latina, la improvisación libre, la música del Caribe y la fascinación por Bela Bartok, Marianne Faithful, Charles Mingus o la lírica popular italiana. ©

zonal.net
enlaces digitales

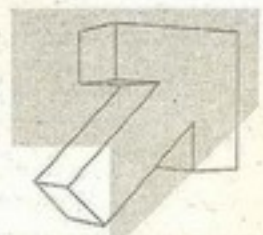
COMUNICACION, TECNOLOGIA Y ESTRATEGIA PARA NUEVOS MEDIOS

INTERNET / INTRANET / EXTRANET / SISTEMAS / INTERACTIVOS / PRESENTACIONES / AUDIOVISUAL / ANIMACION

e-mail: zonal@zonal.net
http://www.zonal.net

guardia vieja 3476, pb, "b" (c1192aad) buenos aires, argentina.

tel/fax: (54 11) 4863 - 2850 // producción: 15 4182 - 0244 // soporte técnico: 15 4423 - 9663



Eslovaquia: La nueva república del pop

En cada número te pondremos al tanto de lo que ocurre en los lugares más dispares del planeta. **Norberto Cambiasso** propone un breve recorrido por la nueva escena de pop experimental en la joven república eslovaca y **Daniel Varela** exhuma olvidadas tradiciones celtas.

Poco sabemos de Eslovaquia. Hasta finales del siglo XX formó parte de un único país con la República Checa. Como tal, permaneció sujeta a las vicisitudes que repercutían en Praga. Sufrió los embates del comunismo soviético y su suerte estuvo ligada a la de su hermana mayor. Con esa costumbre tan cara a checos y eslovacos, tanto la revolución de terciopelo que los liberó de la opresión del socialismo real como la posterior escisión entre los dos países se produjo sin derramamiento de sangre alguno. Ahora los eslovacos recurren a sus tradiciones más antiguas en busca de una identidad que el tiempo se encargará de reconstruir. No es un dato menor en este proceso que Eslovaquia cuente con una considerable población de origen húngaro en el sur de su territorio y de polacos en Tesín. De hecho, su capital Bratislava se encuentra a mitad de camino entre Praga y Budapest, y muy cerca de Viena, lo que la convierte en un lugar ideal para la recepción de influencias diversas. Este rasgo cosmopolita define la nueva música que se está haciendo en el país. Imagino que se trata de una opción casi política, una manera de oponerse a la influencia de las vertientes nacionalistas de derecha, independentistas pero antiliberales, comunes por esas tierras. Lo que sigue es apenas un punteo de sonidos que merecerán una investigación ulterior.

Dicen los que conocen del asunto que **Ali ibn Rachid** es un combo integrado por miembros de la comunidad experimental de música y teatro eslovacos. El *factotum* de la movida parece ser un tal Lubo Burgr, incansable buceador de armonías de procedencia dispar. En su disco homónimo de 1997 hay ecos del cabaret, cosa que no sorprenderá a quienes saben del influjo de la población alemana en la ex Checoslovaquia. Climas intimistas, guitarras que sostienen las melodías, bases rítmicas en un prudente segundo plano y leves toques de ironía en las voces. Los teclados agregan algunos arreglos de sutil delicadeza. Con este disco se presenta en sociedad el rasgo más firme del nuevo pop eslovaco: su admirable capacidad para esgrimir orquestaciones sin par. Por lo demás, la placa discurre en brazos de un minimalismo bello y contenido.

Zivé Kvety en su álbum homónimo del 2000 extiende la canción hacia territorios de belleza y emoción inexplorados. La voz de Lucia Piussi, con su registro metódico y regular, aunque no exento de conmovedoras acentuaciones, se yergue como principal responsable. Las melodías que entretiene el acordeón de Boris Lenko persisten largo tiempo en la memoria. Guitarras, violín, banjo, órgano, percusión: todo encuentra aquí el sitio exacto y la entonación adecuada. Un pop estilizado, de arreglos exquisitos rayanos en la perfección. Las comparaciones con Mazzy Star y Tindersticks no le hacen justicia, tan lejos están de los referentes anglosajones. Burgr ofrece aquí fugaces colaboraciones en violín. El disco está producido por J. L. Kládivo, quien aporta también su órgano. Como veremos, otro personaje clave en esta historia. Un disco extraordinario, que renovará la fe en el maravilloso poder de la canción pop.

Hablamos ahora de **Na Konci Leta**, nombre del grupo y del álbum que vieron la luz en 1997. Lubo Burgr se junta

con su compinche de Ali ibn Rachid, P. Zagar y se vuelven más experimentales. Como un verdadero hombre orquesta, Lubo se encarga de la música, algunos textos, violín, sintetizador, samplers, programaciones y producción. Si dudan de su papel aglutinador en la escena, les aseguro que desfilan por este disco breve y hermosísimo los referentes principales de la música eslovaca. A lo largo de los tracks se suceden voces femeninas de ensueño: I. Hruvanicová, L. Kerata, la ya mencionada Lucia y Zuzana Piussi, probablemente su hermana. Hay cuartetos de cuerda y no falta el afinado acordeón de Lenko. Las melodías se desgranaban como estalactitas que resurgen una y otra vez, generando una atmósfera surreal y resplandeciente. Olvidense de Cocteau Twins, el rock oceánico y otras pederías anglosajonas y escuchen este disco. Lo agradecerán.

Para ponerse a tono con los electrónicos tiempos que corren, la fértil imaginación de Burgr nos ofrece **Dogma** y su álbum *Dilema*, de 1999. Aquí aparece en compañía de Zuzana Piussi, Martin Buriš (que participó también de Na Konci Leta) y la guitarra de Daniel Salontav. Los teclados dominan la placa y retoman las obvias referencias de Ali ibn Rachid en otro contexto. Las melodías son entrecortadas pero la expresiva voz de Zuzana les concede otro espesor. No deja de ser un disco de canciones. Los ritmos no se utilizan para generar las febriles contorsiones del jungle o las mutaciones desafortunadas de la electrónica en boga, sino para redefinir las estructuras armónicas en un ámbito sonoro contemporáneo. El distanciamiento de las modas revela la inteligencia y el sentido del humor del grupo.

El multiinstrumentista **Ján Boleslav Kládivo** tiene su propio proyecto, del que conocemos hasta ahora su álbum del '99, *Il Ballo delle Civette*. Reitera aquí los mejores atributos de la escena eslovaca: la instrumentación minimal, el cuidado por las orquestaciones, las melodías fecundas y los arreglos sobrios, a prudente resguardo de cualquier ostentación. Un aire afrancesado recorre la placa, reforzado en la voz de Luciana Poli, que alterna con la de Kládivo.



Por último, **Tornádo Lue** y su disco *Vlky*, del '96. Estos no parecen tener conexión con la escena anterior. Comparten sí la costumbre de poner una voz femenina al frente, en este caso, la de Jana Tóthová.

A una formación tradicional le agregan clarinete y saxos. El resultado: un indie rock con toques de klezmer y cabaret. Sus letras contienen versiones de escritores como Sylvia Plath, el checo Bohumil Hrabal y Katherine Mansfield. El interés por los ritmos folk convive con experimentaciones de formato sónico. Una manera personal de traducir aquello que está sucediendo en el rock alternativo.

Mientras tanto, las noticias hablan de un movimiento incesante en aquellas tierras tan lejanas. De nombres como Skulpey (especie de Band of Susans a la eslovaca), Lahka Muza, un proyecto de Martin Buriš con un tal Ivan Csudaj, Sleepy Motion o Stoka. Grupos y discos que aún no he podido escuchar. Informaremos en lo sucesivo. Para soportar la espera, déle una oportunidad a estos seis álbumes de abrumadora calidad. Con el tiempo, tal vez terminen creyendo, como yo, que la mejor música que se produce hoy en día proviene de Europa del Este. ©

Raíz celta Sonidos de la antigua Europa

La vieja cultura celta es motivo de intereses variados. Para muchos es inspiración de caprichos new age, para otros resulta una útil reserva de tradiciones que pueden transformarse en creación viva. A propósito, las antiguas músicas del norte de España, las islas Británicas o Francia, inspiran enorme cantidad de iniciativas. Mientras algunas mantienen una forma más tradicional y austera, otras adoptan una expresión celta global con diversos estilos y propuestas.

Un lote de ediciones del sello Sonifolk da muestra de músicas producidas en Galicia. **Trisquel** es una banda de Vigo que aborda la música gallega más pura y la combina con elementos célticos de otras latitudes. Su fuerte sonido camarístico se expresa en colores instrumentales que incluyen gaitas a dos voces, acordeón o toques de piano. Momentos folk, cantigas, paso dobles o mazurkas, son parte del excelente *Amandi*. Oriundos de la Coruña, los integrantes de **Citania** eligen la sobria expresión de la música tradicional. Guitarras, laúdes y flautas tejen melodías medievales que dan paso a gaitas y percusión con bodhran. Danzas con el clásico ritmo de muiñeira o delicados aires se destacan entre otras piezas. La **Banda** cambia el ritmo hacia el folk rock. *No Todo Es Seda* es un disco con guitarra eléctrica y canciones que se acercan a la escuela Fairport Convention. El violinista Jean-Francois André se luce en instrumentales rápidos (danzas tipo jiga), precisos y cálidos. De Vigo proviene **Noitarega**, un sobresaliente quinteto acústico de fuerte apego a las formas tradicionales. Con sus gaitas en diferentes tonalidades, flautas y zanfonas (el hurdy-gurdy gallego) logran un excelente juego de melodías. Su CD, *Noitarega*, propone un paseo por los climas nostálgicos y vitales de los ritmos y melodías gallegas.

Apenas apartándose un poco del legado tradicional está el grupo **Leixapren**. Con el agregado de algunos teclados y bajo eléctrico transita un ámbito de cámara, dividiendo con diversas combinaciones instrumentales las secciones de los temas a modo de pregunta y respuesta. Canto a capella en canciones marineras, ritmos de foliada y pasa corredoiras se suceden en los tracks de *Gaitropos*. El viaje por Galicia termina con **Matto Congrio**, grupo de criteriosa fusión conducido por el gaitero Carlos Núñez. *Matto Congrio* (Lyricon) transita con cuidado el terreno de las influencias globales y evita el kitsch con la calidad de sus arreglos. Melodías de muiñeira sobre un reggae, o la gaita irlandesa de Paddy Moloney sobre una base latina, son ingredientes de un excelente disco que remata con la versión de "Music For A Found Harmonium" de la Penguin Cafe Orchestra. Celta en clave minimal acompañado por un bajo eléctrico.

La zona de la Bretaña francesa es sitio emblemático de la cultura celta, al punto de que su impenetrable lenguaje guarda parentesco con el galés. De allí, las increíbles voces de **Anne Aüret** y **Yann-Fanch Kemener** dan vida a *Roue Gralon* (Keltia Musique). Se trata de una fantástica colección de canciones bretonas que llegan hasta el renacimiento. Voces casi sin vibrato para historias de príncipes, brujas y muerte. En el mundo celta francés la gaita conocida como binioú o chabrette ocupa un lugar central, así como la versión local del hurdy-gurdy: la vielle à roue. Junto al acordeón, esos son los instrumentos del **Patrick Bouffard Trio** y su disco *Rabaterie* (Boucherie Productions). El trio se amplía con saxos, bronces, bajo y percusión para transitar diversas formas de danza adornadas con virtuosismo instrumental y aires del barroco francés. El viaje por la cultura celta termina en las islas británicas. Poco conocida, la música de Gales cuenta con el protagonismo del arpa en una versión que incluye tres hileras de cuerdas.

Robin Huw Bowen es uno de los mayores exponentes del arpa tradicional y lo demuestra en *The Sweet Harp Of My Land* (Flying Fish). Jigas, aires y otras formas del siglo XVIII se combinan con preludios y variaciones más cercanas al barroco en un registro sobresaliente. De Escocia, el grupo **Simon Thoumire Three** está centrado en la concertina, una peculiar variante del acordeón a botones. El virtuoso Thoumire, junto con un guitarrista y un contrabajista oriundos de Edimburgo, renueva las formas tradicionales escocesas (reels, strathspey, etc.) a través de armonías jazzísticas o disonantes. El disco es *March Strathspey & Surreal* (Green Linnet). **James Galway** es flautista y aparece asociado con el pianista y arreglador Phil Coulter en el CD *Legends* (RCA). Se trata de un proyecto orquestal con reminiscencias de obras como *The Ballad Of The Irish Horse*, de los Chieftains, donde la música tradicional queda enmarcada por la paleta instrumental colectiva. Hay versiones de un tema de Clannad y melodías tradicionales con momentos algo cinematográficos pero potentes. ©

Discos

**Paul Bley, Evan Parker, Barre Phillips
Sankt Gerold (ECM)**

PAUL BLEY
EVAN PARKER
BARRE PHILLIPS
SANKT GEROLD

Tres músicos con historia nos involucran en este viaje sonoro grabado en vivo en el monasterio de Sankt Gerold en el año 1996. "Sankt Gerold" y "Variations 1-12" dan cuenta de los posibles cambios que presenta el CD, si bien la separación de temas es imperceptible en un lenguaje tradicional ¿Música contemporánea?, ¿nueva música? Paul Bley tocó con Coleman y Don Cherry. Barre Phillips abordó el *free* con Archie Shepp y produjo discos excepcionales como *Journal Violone II*. También se codeó con el noise más extremo al participar junto al japonés Keiji Haino en un disco hoy inhallable. Y Evan Parker, muy influyente en el jazz europeo, colaboró en tantas formaciones oscuras que merecería una nota aparte.

Aquí no encontraremos esa energía incontenible típica del *free jazz*. Si un lenguaje de climas, algunos densos, otros improvisados. El contrabajo de Phillips alcanza timbres y armonías insospechadas. Parker aprovecha todas las posibilidades del saxo. Por su parte, Bley experimenta con los estilos más diversos. Característica que puede apreciarse también en algunos de sus discos junto a Steve Swallow y Carla Bley, cuando convierten temas tradicionales en alguna otra cosa. Este disco es una pequeña joyita que espera ser descubierta. No garantizo baile desenfadado pero sí puro deleite a lo largo de toda la escucha. Un disco lleno de armonías, ritmos y melodías que escapa de la forma tradicional del jazz (*be-bop*, *cool*, etc.) Sólo buena música ¿qué más necesitamos?

CARLOS GRABMULLER

**Leonard Cohen
Ten New Songs (Sony)**

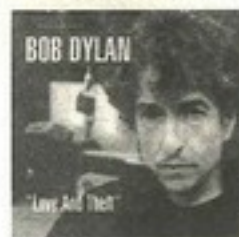
Al menos hasta hace poco, la noticia era que Leonard Cohen, el sombrío trovador de los perdedores hermosos, se encontraba recluido en un monasterio zen. Así las cosas, con semejante dato, cualquiera hubiera esperado que, de materializarse, un nuevo disco del canadiense incluiría suficientes dosis de sabiduría y paz interior como para lograr que más de uno de sus viejos fans retomaran la bebida o, finalmente, concretaran incumplidas promesas de suicidio. Sin embargo, estas diez nuevas canciones de Cohen poco y nada indican de su presunto estado zen. Al menos no de forma explícita (¿quizá sí en la parsimonia con que fueron registradas?) en la lírica o en su ejecución: ni invitaciones a meditar ni exploraciones a las profundidades del yo, ni nada. Ni siquiera hay en el booklet una foto de Leonard sentado en posición de loto. En cambio, el autor de "I'm your man" entona versos tan poco budistas como "I'm turning tricks, I'm getting fixed, I'm back on Boogie Street...", con un sonido de sintetizadores más deudor del AOR de los ochenta que del Lejano Oriente. Casi nada ha cambiado: Cohen habla de amor y de falta de, como siempre, en un tono bajo e impasible, capaz de salvar, con fría precisión, instancias aún más comprometidas.

O sea que los fans de Cohen no se decepcionarán. No demasiado, a pesar de la pobre ejecución y producción de este material, que no es responsabilidad del maestro o guía del cantautor sino de una corista suya, Sharon Robinson, definitivamente excedida por la tarea: el resultado son diez bases indistinguibles entre sí e impersonales, que ningún favor le hacen a la usualmente monótona (aunque entrañable) voz de Cohen.

Cuesta imaginar que si se graba una segunda parte del tributo *I'm your fan* los participantes vayan a pelearse por alguna de estas canciones, que ya en "Ten new songs" nunca terminan de arrancar. Con excepciones: "In my secret life" es una digna secuela para "Ain't no cure for love"; "A thousand kisses deep" tiene su carácter; y "By the rivers dark" podría ser muy bien explotada por Nick Cave.

DANIEL FLORES

**Bob Dylan
Love and theft (Columbia)**



Ya habrán leído demasiados comentarios sobre este disco, la mayoría de ellos acertados. He aquí mi humilde contribución a la maraña de detalles sobre el nuevo disco de Dylan. Maraña que jamás llegará a develar todos los granos de arena que esconde la obra de uno de los gigantes beat de Duluth. ¿Podía ser malo un disco de Dylan que contiene temas como "Mississippi", "Lonesome day blues", "High water (for Charlie Patton)", "Sugar baby"? ¡Sean honestos los no conversos! *Love and theft* es un álbum que le hace justicia al Dylan cantante. Pocas veces la voz de Bob sonó como aquí: tan sensual en "Moonlight", tan sentida en "Mississippi", tan gastada en "Cry awhile".

En cuanto a la instrumentación, *Love* es un disco ecléctico: blues, country, vaudeville y rock a la *Springsteen* aparecen aquí grabados de manera "vieja", como si Bob los hubiera registrado en la década del 40. A lo largo del CD hay un aire de "zapada controlada", en la que Dylan actúa como un viejo maestro de ceremonias que invita al oyente a sumergirse en cada canción y en cada historia. Imposible no asociar esta imagen con su look actual: ese bigotito fino y su vestimenta country demuestran que, una vez más, no existen actos librados al azar dentro de la vida de Bob.

Y en cuanto a las letras, Dylan está en su mejor forma. Hay citas al Shakespeare de *Romeo y Julieta* y *Otelo*, a Nick Cave (las frases "your funeral, my trial" y "where the wild roses grow" aparecen por ahí, y uno quiere pensar que no es casualidad); y algunos versos memorables. Ejemplos al azar: "Ella dijo no podés repetir el pasado. Yo le dije ¿no podés? ¿Qué significa eso? Por supuesto que podés"; "Alguna gente te ofrecerá su mano y otra no. Anoche te conocí, hoy no. Necesito algo fuerte para distraer mi mente. Te voy a mirar a los ojos hasta quedarme ciego"; "Las nubes se tornan carmesí, las hojas caen desde los árboles y las ramas proyectan sus sombras sobre las piedras. ¿No querías encontrarte conmigo bajo la luz de la luna, solos?". En definitiva, Dylan ya estuvo junto a Miles y a Sinatra en el podio del "artista más importante del siglo XX en la música de Estados Unidos". Ahora corre con ventaja, ya que los otros dos gigantes están en otro sitio. Sólo nos queda esperar que su luz

nos siga iluminando por un buen rato más.
PABLO STROZZA

**Brandi Ifgray
Stargazer (Sahko Recordings)**

Pocos recordarán a Brandi Ifgray como el compositor y vocalista de una ignota banda finlandesa llamada *Shadowplay*, que cultivaba un extraño (aunque bastante cándido) pop con algunos arrebatos punk y eventuales toques *jazzy*. La cuestión es que el hombre se destapó en el '98 con *Le Mutant*, un inesperado disco debut para semejante background musical, y levantó la apuesta con *Stargazer*, editado originalmente en el '99 y reeditado en el transcurso de este año.

Aquí Ifgray compone, se encarga de los teclados y sorprende gratamente por la calidad de los arreglos. No sólo llamó a músicos finlandeses y japoneses, sino que tuvo el tino de convocar a Jimi Tenor, quien había sido injustamente bastardeado en algunos medios, para la producción de algunos tracks y para ejecutar flauta y vibráfono en otros. Así, mientras *Scam* es una perfecta muestra de *drum'n'bass* y *Bones* roza el soul más clásico, encontramos puntos altísimos como *Seas Of Mars* (¿cuanta gente, aún hoy, debe levantar sus brazos hacia Miles Davis?), el mínimo ejercicio para piano y bajo que significa *Freeloading*, o el hipnótico y digno cierre de disco llamado *Sirens*. Un trabajo en el que cada uno encontrará algo digno de resaltar y a su gusto, ya que se encuentra tan cerca de *Squarepusher* como de Barry Adamson, y sin embargo, muestra a un músico que parece haber encontrado un camino propio al haberse librado definitiva y afortunadamente de fantasmas pop que no le sentaban demasiado bien. Prestemos atención para ver cómo continúa esta historia.

MARIO BOZEGRAV

**Emir Kusturica
and The No Smoking Orchestra
Unza Unza Time (Universal)**



Me gustan los filmes de Kusturica. Pero hablar aquí de un famoso director acompañado de una banda sería mezquino. Lo nuevo de la No Smoking es muy bueno, suena bien, está impecablemente compuesto. Hasta hay pasajes memorables y potentes por momentos. Violín, acordeón, balalaika, vientos y todo un arsenal desfilan a lo largo de dieciséis temas intensos. "Espíritu gitano y decisión estética", dice Kusturica, sin poder definir convincentemente de qué se trata el lenguaje del grupo. Lo cierto es que la presencia de Kusturica no agrega mucho a la hora de elegir el CD, ya que el grupo tiene peso propio. "Unza Unza Time" -tema de difusión radial que apoyó sus recientes recitales- abre el disco con ritmos de danza, cortes y variaciones tímbricas fuertemente orquestadas que otorgan un lugar justo a los instrumentos. Por momentos se empuñan un poco en el uso del idioma inglés. Lo folklórico se desvanece y una sombra rompe la armonía alcanzada. Una lástima, dadas las posibilidades de la banda de mantener el mensaje de una cultura sin necesidad de contaminación. Asoman algunas intenciones de penetrar en el mercado comercial con temas como "Lubénica", tomando un pasaje de Ennio Morricone conocido aquí por medio de la recordada

Fantomas

The Director's Cut (Ipecac)



Quien escuchó el disco debut de Fantomas, hace ya tres largos años, no podía suponer el cambio

rotundo que significa la aparición de *The Director's Cut*. Aquel primer trabajo de Mike Patton y su espesa superbanda (Trevor Dunn de Mr. Bungle, Buzz Osborne de los Melvins y Dave Lombardo de Slayer) constaba de treinta pequeños fragmentos musicales (algunos de unos pocos segundos) que actuaban como banda de sonido del primer libro de comics del anti-héroe que da nombre a la banda. Allí Patton impuso una estética propia: ruido, ataques repentinos luego de pasajes casi climáticos, cambios de ritmo bruscos, aun varias veces en un lapso temporal imposible para contenerlos, una banda tocando a una velocidad increíble, y su voz profiriendo toda clase de ruidos casi sin decir una palabra (él mismo declaró ese año que estaba cansado de cantar en el sentido tradicional). Esta nueva entrega es también una suerte de colección, versiones que Patton considera clásicos del cine de todos los tiempos. Así encontramos el infaltable homenaje a Morricone con *Investigation Of A Citizen Under Suspicion*, la perversa versión del tema central de *Rosemary's Baby*, de Komeda y *The Godfather* de Rota, además de alguna inclusión inesperada como *Cape Fear*, de Bernard Herrmann.

Todos los tracks están tratados con el tiempo necesario para un buen desarrollo, sin aquella especie de urgencia que caracterizaba al álbum anterior. Hay también una mayor gama de recursos, que ya no se agotan en la guitarra de Osborne: vaya como ejemplo el excelente *Fire Walk With Me*, de Badalamenti -uno de los highlights del disco- donde la electrónica y los ritmos programados asumen una forma evidente y fundamental. No dudaría en proponer a este trabajo como candidato a la siempre caprichosa denominación de disco del año, aunque voy a ser más discreto y decir solamente que es un excelente álbum, más allá de confirmarnos algo que ya sabemos: por si no bastaba con sus acrobacias al frente de Mr. Bungle, Patton es uno de los vocalistas más versátiles que podemos escuchar. ¿En qué discoteca hogareña no encontramos una colección de clásicos del cine para ponerle a las visitas un domingo a la tarde? Esta es una buena oportunidad para procurarnos una de las buenas, aunque no me atreva a recomendarla para conservar amistades. ☺

MARIO BOZEGRAV

publicidad de Camel. Pero a no desesperar: no se trata de tangos for export ni de temas étnicos pasados por el tamiz de Gabriel.

El grupo brilla en temas como "Sanela" e "Imao Sam Bjelog Konja", donde forma y color respetan los signos culturales a que el director-actor-músico hace referencia. La instrumentación oscila entre lo acústico y lo eléctrico, mientras la dialéctica entre rock y tradición modela intrincadas melodías.

Imagen para escuchar y música para ver. Musicalizar películas es el sello más conocido del grupo, como la banda de sonido de *Super 8 Story*, documento visual de la Orchestra en gira de inminente aparición.

En la película *Underground* un puñado de personas vive bajo tierra una realidad distorsionada. Esta imagen sirve como modelo para intuir un posible engaño. Si tu elección del CD se debe a la presencia de Kusturica, te recomiendo esperar su producción visual. Si el móvil es explorar, están en presencia de un grupo de alta calidad individual y de un muy buen disco (prestar atención a los vientos, el violín, las aceleraciones y cambios de ritmo).

Es una buena razón para comenzar a descubrir bandas notables de los bombardeados Balcanes, combos anónimos que vale la pena conocer y no necesitan más promoción que su increíble música.

CARLOS GRABMULLER

Labradford

Fixed::Context (Kranky)



El camino de los post-rockers está plagado de contradicciones, algunas referentes a actitudes y otras relacionadas con lo estrictamente

musical. Una nota de esta misma revista trató el tema en forma extensa y profunda, hace algún tiempo. Los Labradford han sido encasillados dentro de este rubro desde su aparición en 1993, aunque ya desde esa época y más aún ahora, dado el rumbo musical que tomó la banda, cueste clasificarlos de esa manera (si es que realmente es necesario hacerlo). Ocurre que desde el temprano *Prasizion* hasta este reciente *Fixed::Context*, la banda de Richmond parece haber querido ir justamente en contra de algunas cosas que aquella nota juzgaba como clichés de la movida post-rock. Una de ellas era la *mecanización*: sin entrar en detalles, bastaba con disponer de algunos recursos y ordenarlos con cierto buen gusto para hacer un disco que mereciera el rótulo de post-rock. Entonces bien: los Labradford comenzaron a economizar recursos a través de sus discos, hasta que en el presente nos damos cuenta de que estamos frente a una banda de guitarras -algo innegable- a la que le bastan cuatro acordes para crear una canción. Aunque con una escucha atenta, nada es tan simple: el tratamiento de esas guitarras trabaja la sonoridad de las cuerdas con distintas amplificaciones, hay bases percusivas mínimas pero perfectamente justificadas y nunca más oportunas (el mejor ejemplo son las campanillas que irrumpen casi al final del extenso «Twenty», que abre la placa), siempre en segundo plano, y sutiles tratamientos de teclados que sirven de fondo a las básicas construcciones de guitarra. Sólo en contadas ocasiones los climas se recargan (en «David», por ejemplo), pero sin llegar

jamás a romper la firme barrera de sobriedad que la banda se impuso. Ya no encontramos siquiera las fantasmales y apagadas voces que cada tanto aparecían en algunos temas, y hasta llegan a prescindir del cuarteto de cuerdas que los acompañó hasta su trabajo anterior (*E Luxo So*, 1999).

La música de Labradford tiende, desde hace siete u ocho años, al silencio, lo cual, ante la superabundancia de poses huecas y sonidos pretendidamente novedosos, es casi saludable.

MARIO BOZEGRAV

Manu Chao

Próxima Estación Esperanza (Virgin) Nuevo disco del ex Mano Negra (recordar las reminiscencias esqueléticas del sonido radical caribeño), que lo ubica a la cabeza del rubro del rock latino. En el marco de una época escasa, Manu Chao sobrevive, y recorre el mundo con el equipaje de sus ritmos, a mitad de camino entre la festividad latinoamericana y la introspección europea. *Próxima Estación Esperanza* fusiona géneros con composiciones construidas sobre la base de escasos acordes y repeticiones rítmicas que incluyen voces exóticas para el primer mundo (el castellano charro, el inglés ajeno, el francés gratuito) y sonidos de diferentes folklores con textos revolucionarios (tercermundo, globalización, la tristeza de la vida, las penurias de las inequidades, el mal de la vaca loca, además de un tema homenaje a Bob Marley).

Un CD que por momentos va más allá de lo esperado, pero que pasado un tiempo se torna repetitivo y poco original. El espíritu reinante cobija todos y cada uno de los elementos en boga de MTV latina (nada más internacional que un francés que habla español, viste gorro de coya y se queja como si fuese un latinoamericano). Aun así, algunas canciones construyen un puente entre las múltiples culturas que abordan: 'Mi Vida', por ejemplo, relata fantasmalmente las peripecias arrogantes de un vasco francés envuelto en la modernidad y mantiene una espontaneidad casi infantil en la melodía que la dota de una credibilidad mayor en el mensaje. O 'Me gustas tú', también un poco elemental, con un incansable listado de placeres a los que Manu Chao se somete y en el que los ritmos centroamericanos no levantan vuelo, dejando a la canción flotando en aguas pantanosas. El resto del material pasea dentro de parámetros similares, con pocos aciertos y errores las más de las veces. El sello de fábrica levanta la bandera de la extranjería, esa que le permite operar al admirador confeso de la globalifóbica Naomi Klein como novedad en latitudes ajenas. Pero para no pecar de una crueldad innecesaria, resta decir que *Próxima Estación Esperanza* es un disco aceptable dentro del contexto de la música latina, en una década que sustituyó el placer del gusto por el catálogo incierto de nuevas tendencias.

MARIANO N. CASTEX

The Strokes

Is this it? (Rough Trade)

En el 2001 todo ha cambiado. O, por lo menos, hablamos y repetimos palabras que no conocíamos al momento del brindis: riesgo país, Osama Bin Laden, reality show, talibán, voto bronca y The Strokes. Y si vamos a hablar de lo que repetimos a cada rato, mejor hablemos de The Strokes. Como con los Pixies, el virus vino -y se propagó rápido- desde Europa,

que volvió a rescatar, editar y poner en el tapete a un grupo del nuevo continente. El rock ha vuelto, amigos. Parece que es hora de despeinarse, agarrar una remera negra, una campera de cuero y, ya que estamos, tocar una guitarra invisible frente al espejo. Dejemos de lado las gafas de marco grueso, la ropa sintética y a la bestia electrónica que lo toma todo: lounge, jazz, bossa, soul, pop y lolipop. Al menos eso es lo que se dice en cada mención que se hace a The Strokes.

¿Y qué hay en *Is this it?* Canciones simples, directas, y guitarras. Menos salvajes, desesperados y ambiciosos que Jon Spencer Blues Explosion, aquí el tiempo parece haberse detenido en 1978. 100% rock neoyorquino. El disco perfecto para aquellos que querían escuchar nuevas canciones de sus desaparecidas bandas favoritas (The Velvet Underground, Television, The Stooges, The Modern Lovers; de eso, de las cuatro T, está hecho este cóctel). Once temas, entonces, que a primera oída resultan familiares. Satisfacción garantizada o le devolvemos su dinero. Cazadores de novedades, abstenerse. Aquí no se patea ningún tablero, sólo se acomodan sobre la mesa las figuritas que supimos conseguir. A pesar de ello el bocadillo no tiene gusto rancio y las canciones suenan frescas e inspiradas. Cinco veinteañeros que, como las chicas, sólo quieren divertirse (Es posible que sólo se trate de un misterioso experimento con una máquina de tiempo). Los temas del disco se debaten entre fiestas, mujeres que nos dejaron, mujeres a las que dejamos y la policía de Nueva York que no es nada, nada astuta ('New York City Cops' sólo está disponible en la edición inglesa, imperdible además por una sugerente tapa). La canción que abre el álbum, uno de los puntos altos de una producción muy pareja, es la única que hace pensar posibles futuros recorridos que los alejen de una inevitable reunión con Jonathan Richman para cantar 'Old World'. Que, por supuesto, tampoco estaría tan mal.

IVÁN ADAIME

Tindersticks

Can our love... (Beggars Banquet)



Con *Can our love...*, los Tindersticks buscaron amigarse con sus fans más acérrimos y noctámbulos, que se sintieron un

tanto decepcionados con *Simple Pleasure*, su placa anterior. ¿Por qué? Muy fácil: *Tindersticks* representaba la pasión, *Tindersticks II* la fineza, *Curtains* el barroquismo dramático y *Donkeys...* la perfecta colección de outtakes y rarezas. El caso de *Simple Pleasure* era distinto: sólo un disco más, con una pátina de soul y ¿optimismo? que no todos estaban dispuestos a aceptar. Claro que las cosas no eran ni tan blancas ni tan negras, y que para el final 'CF GF' con sus aires pseudo gospel demostraba que no muchos grupos en el planeta podían componer una canción tan sublime. Pero aún así no alcanzaba. En *Can our love...* Stuart Staples y los suyos tienen en claro los años de carrera transcurridos, y también a sus competidores y adversarios: desde Cave hasta Arab Strap, pasando por los edulcorados, berretas, encantadores y *hypeados* (si se permite el neologismo) Cousteau. Entonces prefirieron publicar un álbum corto, con canciones largas (en

New Order

Get Ready (London Records)



La Nueva Orden está de vuelta y, por más que muchos hayamos temido lo peor, hay que celebrarlo. Bernard Sumner

y los suyos se adecuaron a los tiempos que corren y grabaron uno de los mejores discos del año, con el apoyo de su increíble manejo de la melodía pop, estribillos memorables e invitados de lujo. Pero mejor vayamos por partes.

Cuando se supo que Billy Corgan y Bobby Gillespie serían los invitados estrella de *Get Ready*, algunos -entre los que me incluyeron- pensaron: "New Order va a sonar como el Death in Vegas de *The Continuum Sessions*". Por suerte, no fue así (y no es que deteste ese disco: todo lo contrario). Lo único que hicieron los de Manchester fue adecuar su sonido al siglo XXI, con unas guitarras un tanto más duritas (el diminutivo no es peyorativo). Pero las claves del análisis no pasan por allí. Es un disco muy parejo en sus diez temas. La sensación de paisaje (básica en la obra de New Order) se mantiene inalterable. Quizás es más importante lo que ocurre detrás de cada canción (los teclados en forma de guirnalda permanecen intactos) que lo que ocurre en el centro. Igualmente, al escuchar canciones como "60 miles an hour", con esa cadencia y ese estribillo memorable, se van a olvidar lo que leyeron aquí, y está bien que así sea.

Rescato "Crystal" (perfecta e indestructible elección para single de un *comeback*), "Rock the shack" (que confirma el excelente momento que está pasando Mr. Bobby Gillespie) y la acústica "Run wild" como favoritos personales de una placa que jamás decaea. Pero lo principal es que ahora puede ocurrir lo que muchos deseamos: que el final de New Order no sea un disco tan mediocre como *Republic*, al que no lo salvaba ni un temazo como "Regret". El regreso del año, sin dudas. ©

PABLO STROZZA

donde la influencia de los últimos Bad Seeds, en especial del violinista Warren Ellis, se hace notar) pero sin abandonar el dejo soul de *Simple...* Así nos topamos con la canción que titula el disco, que tranquilamente podría haber sido firmada por el gran Al Green, o con "People Keep Comin' Around", en donde Staples le cede el micrófono por momentos a Dickon Hinchliffe, multiinstrumentista que a esta altura funciona como el Mick Harvey de la banda. Y una clave, ya que a diferencia de su placa anterior, los arreglos de vientos y cuerdas vuelven a ser fundamentales: no tan cargados como en *Curtains*, pero indispensables para apoyar las canciones (que, pese a todo, respetan el desnudo esqueleto original desde el cual nacieron. Prueben bajarse de la Web cualquier tema de este disco en vivo y sabrán de lo que hablo: la voz de Staples, como siempre, hace la diferencia actuando como un instrumento más).

Can our love... es un álbum que reconciliará a los fans del grupo defraudados con *Simple Pleasure*, y que hará las delicias de los acérrimos. Pero, de cualquier manera, estos últimos deberán reconocer que si los británicos no editaban *Simple Pleasure*, este nuevo disco, que permanece en sus reproductores de CDs hasta altas horas de la madrugada, jamás hubiera podido ser concebido.

PABLO STROZZA

Varios

All Tomorrow's Parties (Win)

El festival All Tomorrow's Parties, con versiones en los Estados Unidos e Inglaterra, es el Lollapalooza del postrock: aunque no funciona de manera itinerante, parece haberse definido como la última palabra en el extremo "progresista" del rock alternativo central.

Este CD, pensado tanto como souvenir para la élite de asistentes como para consuelo del resto, fue "curado" (a los postrockers les encanta la jerga y los tics de las bellas artes o de la cultura alta en general, y la reivindicación de cosas como el hardcore o el hip hop; pero, más que nada, el efecto simultáneo) por Tortoise, ese nudo por donde todo lo concerniente a esta escena parece pasar en algún momento.

El grupo de Chicago se encargó, entonces, de las RRPP, e invitó a Broadcast, Calexico, Autechre, Tara Key, Boards of Canada, Mike Ladd, Cannibal Ox y Black Heart Procession, entre otros, como, por supuesto, The Sea and Cake, el proyecto avant-pop del Tortoise John McEntire.

Curioso: tanto en los tracks propiamente de postrock como en los de rap (Atmosphere, Ladd), indie (Black Heart..., Broadcast) o incluso en el de Calexico (alt-country desértico, fronterizo) aquí todo el mundo suena como si hubiera al menos ido al college en la ciudad del viento, McDonalds, la mafia y los rascacielos. Es decir, con la producción (algunos son, de hecho, remixes) como un elemento musical más; polifonía, aparente o genuina improvisación y cierta debilidad por el kraut rock.

¿Autoindulgencia? Tortoise, sin ir más lejos, se reserva para su tema quince minutos de idas y vueltas (notables, por

momentos, es cierto, pero carentes de capacidad de síntesis). "Libertad", seguramente preferirían decir ellos. Más allá de los términos, lo concreto es que ATP es un buen catálogo 2001 de la música más interesante que está surgiendo de sellos como Thrill Jockey, Touch & Go, Homestead o Warp.

DANIEL FLORES

NACIONAL

POR FELIPE ABEL SURKAN

NAN

Noviembre

(Producción Independiente)

La música progresiva es una actitud caracterizada por la búsqueda de una elaboración musical que agrupa estilos tan disímiles como el rock, el jazz, el folk, el blues, el metal, la música clásica, gótica, medieval, etc.

Tal vez radique ahí la esencia misma de la música progresiva: no encasillar, aceptar la música tal como nos llega y disfrutarla al máximo. Habrá grupos que nos motiven más y otros menos pero esa actitud la encontraremos en la gran mayoría de los músicos del género.

Vale, por ejemplo, para el grupo NAN, que incorpora en su música referencias de nuestras raíces folklóricas. Esta agrupación tuvo sus inicios en 1992 cuando Diego Clemente, con instrumentos acústicos, empezó a combinar elementos del folklore latinoamericano con otros de influencia europea. Se sumaron a su proyecto Carlos Rossenwasser (laúd, charango, ronroco, mandolín, guitarra española y bajo), Oscar de la Peña (piano, teclados, bajo y voz), Fernando Dieguez (cello), Carlos Moscardini (guitarra española y eléctrica), Héctor Sica (batería y percusión). Por su parte, Diego Clemente canta y toca quena, sikus, moxeño, clarinete, guitarra electroacústica y española y bajo.

Ya a fines de ese mismo año nació este álbum de 15 temas llamado *Noviembre*, una maravillosa fusión de folklore argentino, música andina, música de cámara, música ciudadana y jazz. La delicadeza de sus flautas andinas domina sus bellas composiciones con sólidos arreglos que por momentos recuerdan los de una

Thinking Plague

Early Plague Years (Cuneiform)
In Extremis (Cuneiform)



Con sólo nombrar al movimiento R.I.O. algunos salen espantados, otros lo asocian con un conjunto de improvisaciones que dicen no entender, y no

faltan los que opinan que todo lo facturado bajo esas siglas debería ser tirado al idem. Sin querer rotularlos dentro de un género, estos yanquis inclasificables e inquietos heredan musicalmente algo de la tradición *Rock in Opposition* y logran incomodar a cuanto purista anda suelto. Para mí, esta feliz y esperada reedición del sello Cuneiform -los dos primeros discos de la banda en un solo CD- representa nuevos y placenteros desafíos. Debo reconocer que una de mis bandas favoritas de los '70 fue Henry Cow, único referente que viene a mi memoria para hablar de Thinking Plague. El CD comienza con el segundo disco del grupo, del '86 y originalmente editado en cassette. Sorprende cierta expansión sonora y la inmediata aparición de la voz de Susanne Lewis (también integrante de los desaparecidos Hail) en la mejor tradición de la germana Dagmar Krause. Los temas, en formato canción, articulan estilos variados, dando a las estructuras distintos timbres, desde los más violentos a suaves pasajes plagados de intrincadas percusiones donde se pueden suponer enojos apenas contenidos a punto de explotar. La versión original de "Moonsongs", (incluido luego en su impresionante *In this life*, del '89) da cuenta de lo que digo.

Su primer LP, de título homónimo, se remonta al '84. La voz pertenece a otra niña llamada Sharon Bradford y cambia un poco el espectro y el color a que nos tenía acostumbrados Susanne. Tal vez se trata de un toque de frialdad en los pasajes estrictamente camarísticos y polirrítmicos, límite que Lewis no respeta en absoluto. Pero es una crítica menor ante temas realmente brillantes. La banda nos sorprende a cada momento,

entrelaza lo rítmico con lo climático y conserva la tensión. Con algunos pasajes un poco más sucios y otros más simples, las propuestas iniciales vislumbran de qué serán capaces en los pasos siguientes. Lejos del mundillo del rock, estos rebeldes ya desarticulaban todo concepto y obligaban a prestarles un poco de atención.

In Extremis varía sensiblemente la formación. De discos anteriores quedan Bob Drake en guitarras, bajo, voz y violín, Mike Jonson en guitarras y Mark Harris en vientos. Se suman Shane Hottle en pianos y sintetizadores, Dave Willey en bajo y acordeón y David Kerman -de los contemporáneos 5uu's, otra manifestación de variedad estilística en la enorme escena yanqui- en batería y percusiones diversas. La nueva vocalista será Deborah Perry. Nos encontramos ante un disco más pesado. Guitarras eléctricas y acústicas al frente y el desarrollo de esas marañas de ritmos que obligan a afinar el oído para descifrar sus texturas sónicas. Se agregan breves intervenciones de acordeón que conceden un toque folklórico a algunos pasajes donde conviven varios estilos. El

trombón y otros instrumentos de viento adquieren un lugar preponderante a lo largo de la placa.

En "Les Etudes D'Organism" se animan a un contundente paseo circense, aceleraciones y contrapuntos que desembocan en un ritmo cadencioso más rockero. Se percibe lo ecléctico que pueden ser en un mismo tema. Algunos momentos acercan reminiscencias de los canadienses Miriodor y de sus coterráneos U Totem. La inclusión de D. Kerman, miembro estable de los antedichos, condimenta con sus ideas este interesante potaje. Deborah Perry se muestra muy versátil y libre ante cualquier estilo aunque su terreno más propicio sea el pop. Aun así, extraño la voz de Susanne Lewis, pero es sólo una opinión personal. Disco imprescindible para los que gustan del avant garde, del jazz y de todo engendro que ande por ahí. ©

CARLOS GRABMULLER



Transilvania Records

Av. Santa Fe 1440 Local 12

Tel/Fax: 4815-3280

transilvan@ciudad.com.ar

- Cds

- Vinilos

- Dvd/Videos

- Libros

- Memorabilia

Especialistas en Beatles

pequeña orquesta de Cámara. Como referencia más próxima, y aún así sin tanta cercanía, podemos nombrar a Anacrusa, Lito Vitale Trío y Los Jaivas. Creo que no hay que asustarse por escuchar folklore, hay que darse la oportunidad de oír todo tipo de música y mucho más cuando los músicos no se quedan estancados en simples composiciones. Puedo asegurarles que NAN realiza "Folklore Progresivo".

Sergio Ledesma y La Factoría

Sepia virtual

(Producción Independiente)

Sergio Ledesma inició su carrera musical a fines de la década del '70 como bajista y cantante en una banda llamada Etna. Pasó por importantes grupos de su ciudad natal (La Plata), tales como Vulcano, Fahrenheit (grupo de rock sinfónico de la década del '80 y quizás el más importante en toda la historia de su ciudad) y Arcabuz. En 1991, cuando formaba parte de esta última banda (hacían un hard melódico en un estilo próximo a Rata Blanca) fue nombrado como el mejor vocalista de su ciudad. Toda esta experiencia se aprecia ahora en su propio proyecto musical: Sergio Ledesma y La Factoría. En esta nueva formación suma su voz y sus teclados a la guitarra de Pablo Sánchez de Angelis, al bajo de Gustavo Di Cúnzolo y a la batería de Víctor Canali. A mediados de este año editaron juntos su primer CD, *Sepia Virtual*.

Las más clásicas composiciones de su paso por Fahrenheit y Arcabuz son recreadas en el nuevo disco con un sonido más afianzado; los nuevos temas, a su vez, acentúan la potencia de su voz y la lírica de su poesía.

Su estilo sinfónico melódico es similar al de los grupos heavy metal de los años ochenta, sostenido por colchones de teclados y los típicos punteos frenéticos. Sin llegar a ser tan "duro" como algunas bandas de su género, este disco se inclina mucho más hacia el neosinfónico y es bastante accesible y agradable de escuchar.

Podemos destacar en este trabajo su poderoso (casi "hit") "Sombras homicidas", su clásico "El boulevard de las almas" y el retorno y continuación de "Coma cuatro", una canción de 1988.

Esperamos que Sergio Ledesma siga haciendo funcionar su Factoría y consolide una nueva etapa en su trayectoria.

Pez

Convivencia Sagrada

(Producción Independiente)

Parece mentira que existan músicos jóvenes que vayan en contra de las corrientes musicales actuales y no busquen notoriedad popular, fama y dinero. Pero más extraña aún es la historia de Pez, ya que algunos de sus integrantes han logrado lo que muchos sueñan: ser parte de un grupo con trayectoria y prestigio. Reconocido en el ámbito internacional, su líder y compo-

tor Ariel Minimal forma parte de Los Fabulosos Cadillacs.

Pero no todo queda ahí. Este carismático guitarrista formó su propia banda a fines del año 1993 y con un estilo más alternativo y algunas influencias del "Flaco" Spinetta, realizó sus primeros trabajos discográficos -Cabeza (1994) y Quemado (1996)- con dos tríos de formaciones distintas. Luego se incorporaría a Los Cadillacs de la mano de Vicentico.

En 1997 realizó un nuevo disco, llamado simplemente *Pez*, incursionando en canciones punk con un toque más hard. Lo acompañan desde entonces Fósforo en bajo y Franco Salvador en batería. Ya reeditaron en un CD doble sus dos primeros álbumes. Se venía un nuevo cambio. En sus trabajos anteriores encontramos ciertos destellos del viejo rock nacional y una obsesión por el tango de Piazzolla, que dieron como resultado *FrágilInvencible* en el año 2000. Un disco con un sonido hard rock, progresivo por momentos y en otros, alternativo, que ya vislumbraba en un par de temas lo que vendría en su próximo trabajo. Con arreglos más complejos por la incorporación de Pablo Puntoriero en saxos, flauta travesa y coros, y de Juan Salese en piano Rhodes, sintetizadores y coros, se produce una nueva fundación en formación quinteto. En el 2001 vio la luz bajo el nombre de *Convivencia Sagrada*, un emblema argentino de la música progresiva de los años '70. Y aquí

nos quedamos sorprendidos!!

Este álbum con formato conceptual nos remonta a los años 75-80, aquella época de experimentación con el jazz rock, cuando Invisible, Arco Iris (*Los elementales*) y Bubú estaban en pleno apogeo. La guitarra, la base de bajo y batería continúan agresivas, pero con el saxo y los teclados logran un sonido muy '70 que recuerda a King Crimson (*Lizard*), o en pasajes un poco más osados, a Frank Zappa.

A lo largo del disco escucharemos canciones muy bien arregladas con cierta proximidad al estilo vocal de Luis Alberto Spinetta y una inclinación verbal con acento de tango, como en el tema "El cantor" (una especie de tango-rock). También hay temas instrumentales y canciones cortas que se funden como una sola unidad. Al final se escucha durante algunos minutos el sonido del mar, rematado con improvisación psicodélica.

Quizás no encontremos nada novedoso con respecto al estilo, pero admiramos su actitud de retomar el camino del sonido progresivo del rock nacional, que por buscar referentes en bandas del exterior, últimamente ninguna nueva agrupación había continuado.

Por su calidad musical y por su atrevida búsqueda de reencontrarse con nuestras raíces musicales del rock nacional recomendamos escuchar este álbum de Pez, que sin lugar a dudas incentivará un nuevo rumbo en nuestro rock progresivo. ©

En catálogo

Cuneiform Records

Música Progresiva en todas las direcciones

Vuelve *Esculpiendo Milagros* y vuelven los discos de este sello emblemático para todos aquellos interesados en las búsquedas progresivas. Con más de 150 títulos en su catálogo, *Cuneiform* mantuvo el entusiasmo y apoyó el retorno de nuestra revista. Daniel Varela resume algunas ediciones recientes.

Elton Dean

Moorsong



Decir que Dean formó parte de Soft Machine, que es una de las leyendas de la música improvisada inglesa y que constituye una

pieza clave de la escena de Canterbury resulta un lugar común. Señalar que sus fraseos rápidos y precisos incluyen todo tipo de escalas sofisticadas o que pueden explotar en enérgicos pasajes free es una modesta forma de resaltar su magistral toque en el saxo. Elton Dean aporta respuestas al problema de cómo "componer" temas jazzísticos más allá del afán por mostrar el virtuosismo en los solos, un problema en el que quedan atrapados numerosos músicos de jazz. El uso de bases rockeras e instrumentos como el órgano hacen que sus piezas no se encuadren dentro de rígidos estándares jazzísticos ni en los parámetros de la menospreciada jazz fusión, en la que los elementos del rock sólo son una nota de

color. La música de Elton Dean siempre ha mostrado una sustancial incorporación de elementos del rock, a lo que supo agregarle fuertes recursos tomados de la improvisación libre. En este marco claro *Moorsong* exhibe pasajes con alta energía, bases que flirtean con algún perfume funk y abstracciones de blues con armonías suspensivas. Los aportes de Mark Hewins en guitarra y el bajo fretless de Fred Baker (dos canterburianos de la generación más joven) son de alta calidad y merecen subrayarse. Un disco de lenguaje maduro, que aún conserva puntos de contacto con las históricas grabaciones de Soft Machine pero que tiene nuevos aires y agrega matices a la obra de uno de los saxofonistas más finos de los últimos treinta años.

Paul Dunmall Octet

The Great Divide

Casi una banda de free jazz, el octeto del saxofonista Paul Dunmall plantea otra vuelta de tuerca al mundo de la improvisación. Con la presencia del finísimo piano de Keith Tippett y sus compañeros del cuarteto Mujician, la formación amplía su espectro con el aporte de invitados de la talla de Evan Parker en saxo tenor, Elton Dean en alto, el cornetista (productor y crítico) John Corbett y el virtuoso en técnicas extendidas de tuba Oren Marshall. El concepto musical de Dunmall incluye un espacio para los giros de "big band" y llega al máximo de abstracción, potencia y caos típicos del estilo energético de la Globe

Unity Orchestra o de los ensambles comandados por el pianista Cecil Taylor. Se aprecia un balance entre secciones más coordinadas -los temas- y pasajes más complejos, en los que la disonancia global transita juegos de figura/fondo y planos múltiples. Un disco al que le cabe perfectamente el adjetivo "muscular", denso, sin medias tintas. Otro acabado ejemplo de "Britjazz", música improvisada y dura a la vez que sutil y plena de variantes.

Chris Mc Gregor's Brotherhood of Breath

Travelling Somewhere



Arqueología sonora pura. Este registro fue efectuado en 1973 en Bremen y tiene al colectivo de músicos sudafricanos en su mejor forma. El pianista Chris McGregor fue pionero en el

uso de influencias de la música africana y su proyección en el jazz moderno a través los Blue Notes, la banda interracial que formara en los primeros sesenta en la Sudáfrica del apartheid. El grupo contaba con músicos como Johnny Dyani, Mongezi Feza, Dudu Pukwana y Louis Moholo, que más tarde serían una leyenda de la música improvisada en Inglaterra. En 1969 fue

POR DANIEL VARELA

fundada la Brotherhood of Breath, que luego vería desfilar por su formación a improvisadores como el cornetista Marc Charig, el trombonista Nick Evans, o los saxofonistas Lol Coxhill y Gary Windo, ligados al mundo del free jazz inglés y a la escena progresiva de Canterbury. Prematuramente fallecido de un cáncer de pulmón a los 53 años (en el '90), McGregor ejemplificó la creatividad jazzística usando fuentes e influencias africanas fuera de todo facilismo exótico. Sus composiciones no se valían del carácter pintoresco de melodías de origen negro sino que eran un punto de partida para la exploración, el caos de los bronce improvisando simultáneamente y los juegos de solista-conjunto con sonido áspero y enérgico. Con valores musicales e históricos, *Travelling Somewhere* es un disco que contribuye a una mejor apreciación de un capítulo aún poco documentado en el desarrollo de la música improvisada en Europa.

Doctor Nerve & Sirius String Quartet

Ereia

Viejos conocidos de *Esculpiendo*, los Doctor Nerve vuelven a la carga con su habitual combinación de música hipercompleja, agresiva, eléctrica y despreciada. Bajo la inteligente mirada del guitarrista y compositor Nick Didkovsky, la banda trae su séptimo disco y despliega su clásica formación eléctrica de cámara con bajo, trompeta, saxo, clarinete bajo, batería y teclados. El grupo se expande

con la inclusión del cuarteto de cuerdas Sirius, que responde al plan compositivo de Didkovsky: un plan donde escucharemos rítmicas cuerdas a la manera de la rítmica de Bartok y la hirviente electricidad capaz de los más



osados contrapuntos. En Didkovsky confluyen el rock más agresivo y la música por computadoras tanto como el concepto de grupo de música contemporánea "compuesta". Es un referente inequívoco del downtown neoyorquino: de su fascinación inicial con las guitarras de Brian May y Ritchie Blackmore hasta sus estudios de composición con Christian Wolff. Didkovsky utiliza por igual el cuarteto de cuerdas y un grupo de rock de concepto orquestal. Las contraposiciones, independencias y encuentros de ambos grupos muestran una opción consistente (no un híbrido) ante muchos de los problemas con los que se enfrenta la música contemporánea desde hace tiempo.

Raoul Björkenheim *Apocalypse*

Una de las guitarras eléctricas más personales de la última década que nos acerca un singular proyecto de composición. A fines de los ochenta Björkenheim formaba parte del ensamble Sound & Fury del percusionista finés Edward Vesala mientras armaba su grupo Krakatau, un extraño conglomerado de música free post-Coltrane, abstracciones del rock cósmico y gusto por los espacios sonoros lentos. En *Apocalypse* asistimos a una música de finos recursos, donde la guitarra eléctrica promueve variaciones de color y carácter en lugar de constituirse como instrumento solista al estilo del jazz o el rock convencionales. Björkenheim expresa también su fascinación por recursos de la música de Oriente, por su concepción del tiempo y por sus timbres peculiares. De todas maneras, no encontraremos alusiones directas o gestos del tipo "world music" sino una delicada paleta expresiva que toma partículas sonoras de difícil caracterización. Solos de guitarra estáticos, con tensiones disonantes (¿se acuerdan de los discos de Terje Rypdal en ECM?), envueltos en percusión aritmética y densas nubes sonoras. Música misteriosa y de gran inteligencia.

Univers Zero *Crawling Wind*



Una de las bandas involucradas en el proyecto *Rock In Opposition* y que daría origen al extenso capítulo del rock de cámara belga. Univers Zero vuelve con una grabación de archivo. Los que conozcan la historia de *Esculpiendo* estarán al tanto de nuestros comentarios sobre UZ y su rock emparentado con

Bartok, Stravinsky y los compositores de la "modernidad periférica" del primer siglo veinte. Tampoco será redundante recordar el nexo que señalan algunos con el King Crimson más oscuro y rítmico. Una grabación histórica sólo conseguible como EP japonés, ahora llevado al formato CD con adición de material inédito en estudio y en vivo grabado entre 1979 y 84. Rítmica precisa, instrumentos como cuerdas y clarinete enmarcados por la batería de Daniel Denis para una idea de base percusiva enriquecida por conceptos de la música de cámara. Melodías disonantes, politonalidad y formas del pasado revisitadas en un marco rockero. Una valiosa reedición en medio del anunciado retorno al disco de los UZ para el 2002 y de otro esperado relanzamiento: las oscuras grabaciones de Arkham, el grupo que -con nombre alusivo al gran Lovecraft- formara Daniel Denis entre 1970 y 1972.

Miriodor *Mekano*



Edición 2001 del grupo que supiera dar al lenguaje heredero del *Rock In Opposition* un toque francocanadiense. Formados en 1980 en Quebec por Pascal Globensky, los Miriodor presentan su quinto álbum, donde la música de cámara, los aires de circo y las densas texturas de teclados se mantienen a la orden del día. A los teclados, guitarra eléctrica y batería habituales se suman bajo, violín, trompeta y saxos para completar una formación de pequeña orquesta eléctrica. Los ritmos irregulares, los juegos de acentuación y la tendencia de líneas superpuestas y disonantes son los aspectos más generales de una música donde queda espacio considerable para el humor y los solos instrumentales de cepa rockera. Claro exponente de la escena de Quebec, Miriodor vuelve al ruedo con un disco poderoso, cargado y sugestivo a la vez.

Robert Creeley, Chris Massey, Steve Swallow, David Cast & David Torn *A Live Concert Performance*

No han sido frecuentes en nuestra revista los reportes sobre experiencias en que la música aparece relacionada al texto como sonido en su variante de *spoken word*. Es buena la oportunidad para dar cuenta de este CD que tiene por protagonista a Robert Creeley, uno de los más prestigiosos poetas norteamericanos vivos. Heredero de un legado que se remonta a Whitman y a William Carlos Williams, Creeley ha leído sus poemas en lugares tan caros al mundo poético como el St Mark's de Nueva York, sitio de lecturas de personajes como Ginsberg, Burroughs, Patti Smith o John Giorno. Acompañado por un heterogéneo grupo de músicos, Creeley lee con voz clara, grave y levemente metálica, en medio de atmósferas instrumentales que cuentan con la maestría del guitarrista eléctrico David Torn, el bajo volátil de Steve Swallow y los timbres complejos del saxo tocado por David Cast. La percusión aportada por Chris Massey se remite a exploraciones de color que no recurren a innecesarios patrones rítmicos. Palabras hechas música con una justa medida en lo instrumental. ©

Universo paralelo

Kaleidoscope Tangerine Dream

POR CARLOS GRABMULLER

Para muchos un catálogo de grupos es como un álbum de figuritas donde los héroes acaparan toda la atención. Pero la historia de la música tiene un lado bizarro que la tradición ignora y desprecia por igual. Cuando la pasión invita a explorar, la recompensa consiste en disfrutar de algunos grupos desconocidos que de alguna manera dejaron huella. Allá por el año 1964, al oeste de Londres, después de algunos nombres tentativos como The Side Kicks y The Key, ensayaban cuatro muchachos y daban forma a lo que hacia 1967 se llamaría Kaleidoscope. Con un contrato en el sello Fontana y algunos simples bajo el brazo se les presentó la oportunidad de grabar un álbum. El resultado: *Tangerine Dream*, una variada colección de pop psicodélico con un estilo característico del género por esos años en Gran Bretaña. No era fácil. La atención de los chicos que se apiñaban para escuchar a grupos como los Stones, Animals, Kinks o Who

historia de amor en "Please Excuse My Face". Después de una muy melancólica y recitada "A Lesson Perhaps", el solo acompañamiento de una guitarra española introduce el tema del álbum: "The Sky Children" repite una melodía durante más de siete minutos mientras su letra nos obsequia pequeños relatos sobre hadas, deseos no realizados y un abanico de imágenes de sensibilidad exquisita. Todo es equilibrio en *Tangerine Dream*. Cada tema, una perla tratada y pulida en sí misma. Algunos dirán que las influencias de los cuatro de Liverpool o de los primeros Rolling impregnan varios pasajes del disco pero en materia de originalidad no conozco a ningún grupo sin referentes previos. No intentaré aquí cambiar la historia. Kaleidoscope, sin ser revolucionarios, ofrece canciones maravillosas, plagadas de imágenes, y acumula placeres en la inabarcable escena psicodélica. Repasemos un poco el año '67:



experimentación, largos pasajes espaciales, juegos de cintas y orquestaciones distorsionadas son elementos encontrados en discos como *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* y *The Piper at the Gates of Dawn*, íconos excepcionales que abrieron senderos inéditos. El resultado, una marejada de grupos ampulosos que

no reparó en algunas otras gemas que iban a permanecer en las sombras por mucho tiempo. A esta categoría pertenece *Tangerine Dream*. El disco abre con "Kaleidoscope" y la letra nos previene de la realidad cotidiana y de los múltiples disfraces que adopta la gente, obligándonos a recurrir a la ayuda de unos cuantos vidrios de colores y a cambios de luz para no ser engañados. En "Dive into Yesterday" se ponen místicos, reviviendo antiguos sueños en una mágica caverna. A esta altura se suceden sin atropellarse hermosas melodías, variadas percusiones, fugaces intervenciones de flauta y austeridad en los efectos. En "Flight From Ashiya" cuentan la historia de un grupo de personas con vidas separadas que se unen de pronto en una tragedia aérea, arrojadas a un mismo destino. Figuras diversas, pequeñas historias teñidas de dramatismo, arreglos de cuerdas variados, ritmos marchosos descubren en *Kaleidoscope* un grupo fuertemente personal, sin técnicas ni virtuosismos desmedidos. También entregan una

a la primera escucha suenan a clones. Rescatar a *Tangerine Dream* del fondo del canasto da la pauta de que el pop, género donde las buenas canciones, simples, redondas y perfectas no siempre abundan, está empapado del jugo fresco de estas mandarinas. Pavada de mérito. Un libro de Tabucchi, *Pequeños Equívocos Sin Importancia*, duda de ciertas decisiones y se interroga sobre cuál sería la condición actual si otras hubieran sido las elecciones realizadas. Esta reconstrucción de equívocos u olvidos, no en la vida sino en la música, nos anima a descubrir discos asombrosos. De lo contrario, seguiremos coleccionando figuritas repetidas aunque, eso sí, remasterizadas. Para terminar, los Kaleidoscope son: Peter Dalty en teclados, Eddie Pumer en guitarras, Danny Bridgam en batería y Steve Clark en bajo. Ellos nos regalaron otro LP hacia 1969 llamado *Faintly Blowing*, ligeramente más progresivo y menos psicodélico. Otros vientos empezaban a soplar, pero ese es motivo para otro universo paralelo. ©

Pintura

El Jardín Blanco

Pinturas de José Marchi

Galería Zurbarán (septiembre - octubre de 2001)

POR DANIEL VARELA

"Paradójicamente, algunas de las cosas que harían ver su obra como un anacronismo son las que hacen ver moderno su trabajo. A la manera de muchos modernos, él ha tratado de esforzarse para revitalizar la tradición. Es hombre de una idea, un creador extremo comprometido sólo con sus principios". Con estas palabras, el experto en cultura victoriana George Landow hace referencia a la obra pictórica de William Holman Hunt (1827-1910). Hunt resultó fuertemente influido por las teorías de John Ruskin a propósito de un realismo simbolista, publicadas en 1846 bajo la forma de un análisis de *La Anunciación* de Tintoretto y convertidas en indispensable referencia para el grupo de artistas ingleses conocidos como la *Hermandad Prerrafaelista*. La cita se relaciona fuertemente con la pintura de José Marchi, tanto por su contenido literal como por sus alusiones. En los años noventa, Marchi exhibió sus obras en Argentina y el exterior, mostrando una producción cuyo hilo conductor parece ser el respeto por los clásicos de las artes plásticas. En cierto modo, una elección de principios que lo ha distanciado de los grandes circuitos de exhibición en Buenos Aires, una ciudad que en temas de plástica contemporánea ha quedado bastante aferrada al impacto ochentoso de la *bad painting*, las transvanguardias y las exploraciones neo pop, kitsch, etc. Pese a la limitada repercusión de la crítica local (una excepción fueron las notas de Rafael Squirru), Marchi no ha despertado suspicacias de antigüedad ni "decorativismo" en otras latitudes, al punto que una de las más importantes autoridades en arte

contemporáneo latinoamericano, Edward J. Sullivan, de la Universidad de Nueva York, ha escrito de él: "Sus imágenes logran hacer palpables y concretos aquellos aspectos de la experiencia o de la imaginación que consideramos demasiado íntimos como para hablar de ellos y aún difíciles de ser tratados por nosotros mismos... sus obras exponen interés por lo enigmático, lo evanescente y lo evocativo... podríamos relacionar aspectos de su sensibilidad con el simbolismo y hasta con el surrealismo, pero sus imágenes, por su intimidad y compromiso personal, quedan al margen de esas tendencias europeas". Otros han intentado ver vínculos entre la pintura de Marchi y la extraña producción del noruego Odd Nerdrum, quien en las últimas dos décadas ha consolidado un mundo en que se funden la Edad Media y los paisajes nórdicos con tratamientos propios de Brueghel y El Bosco. A diferencia de Nerdrum, más afecto a personajes oscuros y situaciones cercanas a lo escatológico, Marchi transita un universo en el que se encuentran la niñez, el transcurso del tiempo, la observación de la naturaleza y antiguos oficios y artesanías. El tratamiento de las escenas y personajes hacen que sus pinturas adquieran una condición metafísica donde el tiempo histórico y el tiempo íntimo, personal, juegan un singular y enigmático entrecruzamiento. Una atmósfera donde la reproducción fotográfica se extiende desde los personajes y figuras hasta los componentes del fondo o los paisajes. Los focos de luz tienen un papel revelador en cada uno de los cuadros puesto que *El Jardín Blanco* está concebido como una serie en la que hay tres



obras centrales y otros cuadros más pequeños que se desprenden de ellas. Los mismos focos de luz que sugieren una tensión entre el silencio y el vacío a la manera en que el silencio juega un papel capital en la música de John Cage. Si bien esta noción no actúa en modo programático sobre los cuadros de Marchi, es lícito pensarla en virtud de su interés en la obra del compositor californiano. El silencio, el "blanco", es tan importante como la imagen o los sonidos. El trabajo de José Marchi se encuentra con los prerrafaelistas (en especial con John Everett Millais) en muchos aspectos técnicos pero no se trata de una pintura de la era victoriana. Tampoco su reproducción hiperreal de figuras humanas y paisajes resulta asimilable a las técnicas de los fotorrealistas norteamericanos que desde fines de los sesenta impactaron por su virtuosismo al tratar imágenes cotidianas o urbanas. Más bien se trata de un mundo riguroso, introspectivo y austero que reconoce afinidades con la pintura del español Antonio López García, un mundo que el cineasta Víctor Erice retratará admirablemente en el film *El Sol del Membrillo* (1992). Un último -pero no menos importante- aspecto que Marchi comparte con los maestros de la antigua hermandad inglesa es la necesidad de superar los límites de la propia disciplina

artística e incursionar en otras expresiones. Este era un punto central para los prerrafaelistas, dado que intentaban explorar distintas modalidades de creación como experiencia vital superadora. Salvando las distancias del contexto de la época, y que aquellos estaban más orientados a la búsqueda literaria y poética, Marchi ha desarrollado una necesidad de transitar la música como espacio de interacción con su pintura. *El Jardín Blanco* estuvo enmarcado por una ambientación sonora en la que campanas, pianos procesados y voces infantiles generaron un envolvente, sereno e introspectivo estado de ánimo. Una música fuertemente vinculada a las experiencias de drones por las que Marchi siente especial aprecio, sean los tonos continuos de LaMonte Young, Thomas Köner y Alan Lamb o las músicas no direccionales de Peter Garland, Morton Feldman, Howard Skempton y Gavin Bryars. Marchi ofrece un arte enigmático, trascendente al tiempo que ascético, mucho más actual de lo que muchos podrían suponer. Conociendo algo mejor su mundo conceptual y su nueva dirección en pos de la exploración del sonido, veremos bastante más que pintura a la manera de los grandes maestros de otras épocas. ©

La otra guerra de Otto Dix

En el Museo Nacional de Bellas Artes, septiembre de 2001.

POR LUCIANA ARIAS

Entre 1910 y 1969 el pintor alemán Otto Dix flirteó con el expresionismo, sedujo al dadaísmo y durmió con el futurismo. Pero muchos críticos lo unieron en nupcias con la *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad), corriente que surgió hacia la década del '20 como reacción ante el misticismo expresionista. Los veristas -ala del nuevo movimiento con simpatías políticas de izquierda- mostrarían una realidad asumida desde sus ojos y sus



Dos de los 50 bocetos de la serie «Der Krieg», (1924)



creencias, con la intención de revelar y documentar los hechos que transcurrían hacia finales de la década del '10 en el país germano. Su credo pedía por un arte que detentara la función social de despertar al mundo de su letargo y enfrentarlo con la injusticia de la vida cotidiana. Junto a Dix, George Grosz, Rudolf Schlichter y George Scholz completaban el cuadro de honor de las tropas rojas del arte. Algunos se reconocían comunistas y habían comulgado con el expresionismo, el dadaísmo y el futurismo. Pero su hermano en armas fue especialmente Grosz. Los dos engrosaron voluntariamente las tropas del ejército alemán durante la Primera Guerra Mundial y hasta exhibieron sus obras junto al *Novembergruppe*, un grupo de artistas activistas fundado en 1918 bajo la bandera de la revolución espartaquista. En 1920 formaron parte de la *Primera Muestra Internacional de Dada* en Berlín. Y colaboraron con la revista *Die Pleite* (La quiebra), una publicación que despreciaba por igual al militarismo y a la socialdemocracia. Más de uno atribuiría tantas coincidencias a cierto pasado común: Dix y Grosz nacieron con dos años de diferencia -en 1891 y 1893 respectivamente-, en el seno de

familias de clase trabajadora, y estudiaron en Dresden durante la misma época. Pero como las leyes causales no rigen la historia de las personas, el futuro enfrentó sus andanzas artísticas en un punto nodal. Mientras Grosz apostó por las técnicas de ruptura vanguardistas, Dix hizo una reverencia bucólica hacia los Grandes Maestros (Brueghel, Durero, Cranach), el manierismo y hasta los pintores románticos germanos. Así, puso sobre el tapete la contradicción entre la temática de crítica social elegida y la forma tradicional en que él la expresó. Su uso de los trípticos, como en "Metrópolis" de 1928, las referencias bíblicas y las parábolas reintroducían una fuerza religiosa que iba contra las corrientes vanguardistas. Sugería el crítico Carl Einstein que "Dix fue un pintor esencialmente reaccionario sobre cuestiones (¿problemáticas?) de izquierda". Su elección no fue azarosa. Durante la Primera Guerra Mundial Dix se acercó al expresionismo y al futurismo. En trabajos como *Autorretrato como Marte* su rostro surge entre múltiples fragmentos de un escenario caótico. Los planos se interrumpen entre sí y evocan los sentidos saturados de una vivencia violenta. Caballos, bombas, cruces, edificios, dientes y ruedas en colores primarios cobran forma bajo el imperio del movimiento. Su propia figura marca el centro y con ello una visión del hombre que algunos acercan a la del *Übermensch*. Que su gusto por Nietzsche

revela una obsesión por la guerra resuena en sus frases: "Yo tenía que ir a la guerra, tenía que vivirla. Experimentar que alguien cayera repentinamente a mi lado herido por una bala. Soy tan realista que debía verlo con mis propios ojos". Quizás también lo haya acercado a estudiar el Esperanto, la promesa de lenguaje universal que uniría a los hombres. Al menos lo mantendría en contacto con su amiga Helene Jakob, a quien envió casi trescientas postales, muchas de ellas escritas en este idioma, con sus dibujos desde el frente de batalla. La guerra acaba y, con la derrota alemana, nace la corta República de Weimar. De vuelta en Dresden, Dix entra en contacto con los grupos antimilitaristas de vanguardia Dada, Group 1919, *Das junge Rheinland*. Su visión de la guerra se torna trágica y adopta un giro antropológico. A lo largo de los cincuenta bocetos de la serie *Der Krieg*, que pintó sobre papel en 1924, mostró mutilaciones, entrañas y miserias con un grado de detalle que le valió un éxito rotundo, sustentado en el escándalo y las acusaciones de sadismo voyeurista. Esta serie se presentó en nuestra ciudad, en el Museo Nacional de Bellas Artes durante el mes de septiembre pasado, con sus escenas de bombardeos, madres desconsoladas, prostitutas y monjas violadas. Una guerra sin héroes y con soldados que esconden la brutalidad y el horror humanos detrás de sus máscaras de gas. ©

Fotografía Michael Cooper

Muestra en el Palais de Glace, noviembre de 2001.

POR JORGE LUIS FERNÁNDEZ

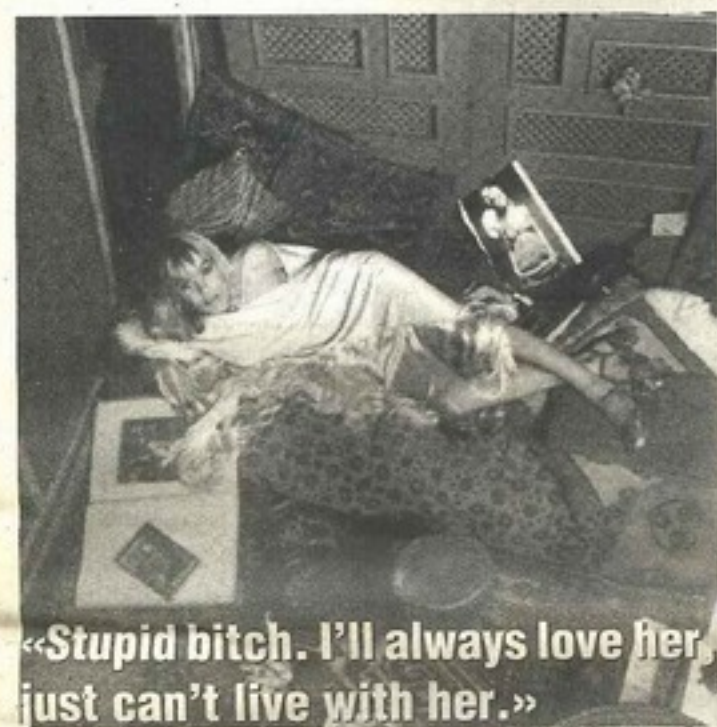
Dentro de un marco especialmente ambientado, que incluyó proyecciones y clásicos con sonido envolvente (Motown, Beatles, Stones), el acriollado Adam Cooper acercó al público argentino parte de la obra de su padre, uno de los solapados arquitectos de la cultura pop en los sesenta. Al evento no le faltó asistencia ni prensa, ya que la década dorada parece congelada en un presente continuo, tan llena de vida como las fulgurantes fotografías de Michael Cooper que rodearon el salón circular del Palais de

al mito, la revolución fue sólo un recuadro en la agenda cultural de los *sixties*.

A través de su lente, Michael Cooper fue uno de los responsables de cristalizar la efervescente escena del *Swinging London*, y en 1965 ya era suficientemente *hip* como para ser incluido en la prestigiosa *David Bailey's Box of Pinups*, junto a retratos de los Stones, Lennon & McCartney, Brian Epstein, Rudolf Nureyev, David Hockney, y el propio diseñador del fetiche. De hecho, Cooper fue adoptado como fotógrafo de los Stones en el preciso momento en que Bailey adquiría excesiva notoriedad y los abandonaba, luego de haber fotografiado

las provocativas tapas de sus primeros álbumes acorde al *motto* de Andrew Loog Oldham: "Los Rolling Stones no son sólo otro grupo de rock; son un estilo de vida". Y Cooper se integró sin remilgos a ese estilo de vida. En algunas fotos se lo puede ver charlando con Jagger, comprando ropa con Keith Richards para la cubierta de *Their Satanic Majestic Request* -su *meisterwerk* junto al *Sergeant Pepper* de los Beatles- o en el mítico trip de los

Stones a Tánger, junto a Marianne Faithful, Annita Pallenberg, y su jefe/amigo, el coleccionista *très chic* Robert Fraser. La muestra incluye algunas de sus producciones para *Vogue* y *Elle* en los setenta, pero ninguna de las modelos deslumbró con el erotismo que Cooper sacó a luz en sus retratos de Anita Pallenberg. Las pruebas fotográficas de *Performance*, el filme de culto dirigido por la dupla Cammell/Roeg, y protagonizado por Pallenberg, Jofin Fox y Mick Jagger, dan prueba de su inmenso talento. Todo en blanco y negro, por supuesto. Como el *Op Bar* que los organizadores tuvieron el buen tino de incorporar en un rincón de la muestra. En sillones de plástico y rodeados de paredes adornadas con infinitos círculos bicolores -tal era el austero estilo creado por Bridget Riley, quien comenzó renegando de su comercialización hasta que pasó a integrar la agencia J. Walter Thompson-, los visitantes podían apreciar el efímero *op art* mientras bebían un aperitivo. O repasaban ávidamente copias limitadas de libros de Astrid Kirchherr y Jürgen Vollner con fotos de los Beatles en Hamburgo, cuando Stu Sutcliffe era el quinto integrante; tan intelectual y parecido a James Dean que, de haber sobrevivido a su prematura muerte, es imposible no imaginar a los *fab four* aún más grandes. Sí, los *sixties* eran cool, pero también contradictorios. Una buena historia que no tuvo final feliz. He ahí la razón de nuestro presente. ©



«Stupid bitch. I'll always love her, just can't live with her.»
Keith Richards

Annita Pallenberg

Glacé. Sin embargo, fue precisamente en la menos glamorosa de todas donde Cooper demostró su ojo clínico para capturar y trascender el momento. Se trata del retrato de un ex combatiente de Vietnam tomado de espaldas, al dorso de cuya chaqueta se lee: "Cuando muera iré al cielo, porque pasé toda mi vida aquí, en el infierno." La frase es reveladora. Porque aunque los sesenta son recordados con especial nostalgia, casi como una utopía hecha historia, también fueron años de turbulencia, de vidas que desafiaron inútilmente al exceso. Y Cooper no sólo fue testigo sino protagonista emblemático, ya que con la exactitud de un reloj su corazón se paró en 1973: precisamente cuando asomaba la crisis del petróleo y el sueño llegaba a su fin.

Famoso por sus contactos con el mundo pop, Cooper se movía como pez en el agua en el mundo del arte. Trabajó junto a Magritte y las nuevas divas de Hollywood; inmortalizó a Marcel Duchamp, Eduardo Paolozzi y al propio Andy Warhol; fue testigo de los mitines yippies en la Convención Demócrata de Chicago y los disturbios anti Vietnam en la embajada norteamericana de Grosvenor Square. Todas esas vivencias, por supuesto, formaron parte de la muestra. Pero Cooper no llegó a fotografiar las revueltas del mayo francés; ni siquiera los disturbios más próximos en las universidades de Essex y Sussex. Quizá porque le interesaba más el arte. Quizá porque, pese

Raoul Hausmann

"Fotografías, Fotomontajes, Fotogramas, Fototextos".

Fotogalería del Centro Cultural San Martín, octubre de 2001.



POR ANDREA ASSANELLI

Raoul Hausmann fue uno de los fundadores del *dadá* berlinés. En sus años *dadá* practicó una gran variedad de formas de expresión: danza, pintura, poesía. En 1918 inventa junto a Hanna Höch el fotomontaje: "El uso de la fotografía para crear, a partir de diferentes elementos materiales y espaciales, una imagen del caos de una era de guerra y revolución", en palabras del mismo Hausmann. A principios de la década del '20, comienza a escribir sobre fotografía, pero no es sino hasta 1927 que decide fotografiar. En este punto se inicia la muestra del San Martín. Junto a las fotografías, se exhiben facsímiles de los ensayos, llamados fototextos por los organizadores de la exposición, desde la década del '20 hasta la del '50. Las casi 60 fotografías expuestas están divididas en cuatro "períodos": Berlín (1927-1933), Ibiza (1933-1936), Praga (1936-1937) y Limoges (1945-1957). En las fotografías se aprecia la preocupación de Hausmann por desarrollar una imagen expresiva, no narrativa. Experimenta con lentes, espejos, sombras. En el '31 lleva esta visión al extremo en las "melanografías": composiciones a partir del negro (melanos). Sobre una serie de superficies al oscuro, proyecta luz que pasa a través de una grilla: el tejido de una silla o un canasto, un raillador. De esta forma, la luz se difracta en los múltiples orificios, creando patrones de luz que parecen fluir. La intención de hacer desaparecer el objeto (canasto,

silla), queda en segundo plano frente a los flujos de luz.

Los períodos de Berlín e Ibiza son, en su mayoría, estudios de flores, paisajes y desnudos. En todos ellos se pone en evidencia la intención no-narrativa: las fotografías no representan acciones, sino composiciones de luz y volúmenes. El cuerpo humano es utilizado por Hausmann como las superficies de las melanografías, pero con la luz natural.

Es en el período de Limoges donde Hausmann regresa a la experimentación. Retoma el collage (foto-collage), la exposición múltiple y el "fotopictograma". Los fotocollages de esta época tienen una estructura menos compleja que los fotomontajes *dadá* (ausentes en esta exposición). Los textos y las figuras geométricas simples (líneas, círculos) han desaparecido. La exposición múltiple es utilizada también como collage, como en *El sueño de la playa*, donde aprovecha la posibilidad de yuxtaponer imágenes a través de múltiples exposiciones sobre el papel fotográfico, técnica imposible con el collage clásico.

El fotopictograma es casi una extensión de la técnica del fotomontaje. En él se elimina el negativo y el "fotógrafo" compone una



imagen utilizando sombras y transparencias directamente sobre el papel fotográfico. Esta técnica había sido utilizada ya por Man Ray (que la llamó *rayograph*). En una de las últimas obras de la muestra, Hausmann de alguna forma regresa a la melanografía: sobre un fondo negro se recortan lo que parecen puntos de luz, como en una fotografía astronómica. Sin embargo, la luz no parece salir de ellos, sino más bien ser absorbida: es el resultado de exponer papel fotográfico sobre el que se ha distribuido aserrín. Pero en lo que semeja una imagen puramente azarosa, aparece el gesto del artista: en el aserrín Hausmann ha dibujado un trazo muy simple con sus dedos. Este trazo devuelve la escala del artista (en lo geométrico y en lo intencional) a lo que parecía una composición abstracta, y al mismo tiempo nos repite la frase, título de su primer ensayo: "Yo no soy un fotógrafo". ©



Josef Koudelka

Caos 16 de Junio al 26 de Agosto del 2001
Sala de Exposiciones > Madrid

POR NORBERTO CAMBIASSO

Supé de Koudelka por su magnífica serie de fotografías sobre la invasión soviética que enfrió el entusiasmo popular ante los tibios intentos de democratización durante la Primavera de Praga: esos planos diagonales que rememoraban el derrotero peculiar seguido por Checoslovaquia desde su fundación como República en 1918. La omnipresencia de los tanques rusos y la silueta de los cañones apuntando al horizonte, como queriendo salir de cuadro, amenaza velada del mudo sinsentido de la guerra fría. La ira y la impotencia reflejada en el rostro de los checos. La perplejidad adueñándose de los soldados soviéticos, asombrados ante tanta hostilidad. ¿Acaso no se trataba de un país amigo? Unas banderas checas flameando en un entorno bien diverso del que nos acostumbraron a ver otras imágenes del mismo año, similares sólo en apariencia: las del carnaval parisino del '68.

A los treinta años Koudelka ya sabía bien cómo expresar aquello que escapa al acotado marco de una fotografía. Su mirada atenta de documentalista abre perspectivas que su espartana economía de recursos debiera

cancelar. Sobre este tipo de paradojas se construye la obra de este checo cuya fama, ayudada por el prestigio internacional de la agencia Magnum, no ha hecho más que ensancharse a lo largo de las tres décadas siguientes.

Caos constituye una revancha parcial. Exhibe una civilización devastada, donde las cosas dejan de ser sin que sepamos cómo ha sido. Koudelka no retrata el proceso sino el estado final. Sus imágenes escamotean al agente de tamaña destrucción: la necesidad de la especie provoca la guerra, agrede la naturaleza, violenta el entorno, acelera el desgaste de los materiales y amenaza su propia supervivencia como tal. La excepción de la muestra es *Palermo, 1995*, la crudeza de rostros sin tiempo en tres indigentes cuyas posiciones parecen reflejar la geografía de la miseria. Por lo demás, incendios forestales, columnas en ruinas, muros derruidos, autos chocados, bloques de edificios, caminos deshechos, manchas de petróleo, estatuas que atisbaron épocas más gloriosas, vías de trenes rotas, alambres de púas: imágenes que atestiguan el mapa de una destrucción que permanece

como único y lastimero "valor" susceptible de generalización entre los hombres. La barbarie es ahora planetaria.

El caos que documentan sus imágenes contrasta con el extraordinario rigor formal de la composición. Fotos rectangulares, dispuestas en su mayoría de manera horizontal. Las relaciones entre los objetos en el cuadro reniegan de sus atributos naturales porque su progresión geométrica ha sido modificada por alguna intervención externa. Como si el conjunto de regularidades con que el Renacimiento nos enseñó a pensar la naturaleza sufriera un retroceso que reflejase el de la historia. Pero ese formalismo preciso delata la posibilidad de reconstruir un orden por detrás del caos aparente. Su fotografía nunca es intrusiva. Su realismo parecerá demodé a quienes prefieren los discursos glamorosos a las verdades y los testimonios. Pero la belleza dolorosa que trasuntan estas fotos delata una lucidez escéptica que penetra nuestro pobre universo fragmentado en pos de una totalidad carente de nostalgia.

Koudelka retrata sin renunciar. Titula con lo justo *Nord-Pas-de-Calais, France, 1989* apenas para ubicar la foto en el contexto de las coordenadas espaciotemporales de nuestra experiencia. Recorre el mundo en unos cuantos disparos certeros de su cámara: de Bosnia a Beirut, de Auschwitz a Berlín, de París a California y de Eslovaquia a Atenas. Los otros, los disparos de la guerra, agrede nuestra vista en imágenes de estricto blanco

y negro. Dos en particular están llamadas a persistir largo tiempo en la memoria. Un tríptico acerca de la feroz lucha en la ex Yugoslavia revela una estatua decapitada, sin manos y con los pies quebrados sobre una cruz rota, el hueco de un balazo de grueso calibre en el muro y una señal de caminos rellena de disparos de ametralladora. Todo aquello que alguna vez congregó a los hombres —religión, historia, vida cotidiana— devastado por el odio que se profesan entre sí.

Beirut, 1991 exhibe una sucesión de puertas en escombros, de cuartos que ya no existen, atravesados por una bala de cañón de la que nada vemos. Pero contemplamos sus efectos lacerantes mientras una tenue luz asoma al final de las habitaciones destruidas.

Destaca en sus imágenes una ominosa oscuridad, reflejo fiel de un estado al que somos tan proclives. Pero hay espacios claros, casi diminutos, en el borde superior de sus fotografías que parecen señalar una salida. Gráfica al respecto es la toma del Muro de Berlín en 1988. Un profundo pozo oscuro, atravesado por su líneas diagonales características con un pedacito de cielo al fondo. Que las diagonales indican lo artificioso de la división es claro. Lo es menos si el fragmento de cielo que el fotógrafo nos regala se amplió con la caída de ese mismo muro un año después. Probablemente sí para Koudelka. Recién en el '90 pudo regresar a su patria y exponer su visión estricta sobre el final de la Primavera. ©



Invasión soviética durante la Primavera de Praga

Cine

POR DAMIÁN DAMORE

Una historia de entonces (You are the one)

De José Luis Garci

Con Lydia Bosch, Juan Diego, Ana Fernández y Manuel Lozano.



Si tuviésemos que definir a José Luis Garci como director, diríamos que es un histórico del cine español. Pero esto nos llevaría a una definición similar para nombres como Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem, Víctor Erice, Pilar Miró e incluso Carlos Saura. Como Garci, directores representativos del cine español formados bajo el ala del Instituto de Investigación y Experiencias Cinematográficas, allá por la segunda mitad de la década del '40, en pleno apogeo franquista. Los límites creativos del cine español estaban sujetos a guiones patrióticos y a figuras religiosas (a excepción del Buñuel de la etapa mexicana). Mejor entonces acotarnos a su carrera como director iniciada en 1970, y a sus tres décadas de trabajo, coronadas en 1982 con un Oscar a la mejor película extran-

jera por *Volver a empezar*. En su nuevo film (el vigesimosexto) intenta ubicarse en la historia de entonces con *Una historia de entonces (you are the one)*. Y como si la imposibilidad de filmar en esos años le diera culpa, prueba saldar deudas con una película "histórica".

Una historia de entonces se ubica en el Madrid de los últimos años '40. Julia (la estilizada Lydia Bosch) es una bella mujer, rica y bien educada, licenciada en Filosofía y Letras. Pero debido al ostracismo al que debe someterse José Miguel -su novio pintor, de ideas opuestas al régimen- cae en una profunda depresión. Por sugerencia del médico de la familia se toma unas vacaciones en el pueblo asturiano de Cerralbos del Sella. Allí se encuentra la casona familiar donde vivió su feliz infancia. Garci construye el film sobre la base de la tragedia clásica: unidad de lugar, tiempo y acción. De esta manera el punto de vista del director reposa en el recuerdo, ubicando simpáticamente a cada personaje: la tía Gala, consejera, Don Matías, el cura de bar del pueblo, Pilara, la amiga sumisa de la infancia, El Maestro, el antihéroe y Juanito, hijo de Pilara, el niño enamorado. ¿El resultado? Un film conservador y nostálgico -la película esta filmada en blanco y negro-. Para Garci todo tiempo pasado fue mejor: por lo menos antes gozábamos de las relaciones humanas —el sexo en el film brilla por su ausencia-, y el cine era cine para todos —aunque pesara la censura-. José Luis Garci pretende liberarse de cargo y culpa por aquel cine que no pudo hacer. El que por entonces

si hizo Frank Capra (*Horizontes Lejanos*), demostrando que, en la vida como en el cine, la nostalgia está sólo en los lugares donde ya no se puede construir, y no en donde dejamos deudas. En estos últimos habrá un *Shangri-La* para reivindicar nuestros olvidos.

Julien donkey-boy

De Harmony Korine

Con Ewen Bremner, Chloe Sevigny y Werner Herzog

Fue al final de los '40 cuando el término *diégesis* o *diegético* empezó a gestar su *tour de force* dentro del amplio universo narrativo del cine. El filósofo Etienne Souriau, a cargo del Instituto International de Filmologie, lo había definido como "todo el mundo propuesto o supuesto por la ficción". Souriau insinuaba, entre otras cosas, que esos relatos no eran más que mundos con sus propias leyes. El razonamiento apuntaba al corazón de las concepciones cinematográficas que reducían la totalidad de los géneros a su mera función realista. Y le permitía al cine constituir su propio mundo.

En los '90, Jesús González Requena -español, filósofo también- relativizaba esta cuestión del universo diegético. Y advertía sobre los *relatos cancerígenos*, aquellos que repiten siempre una estructura similar como modo privilegiado de sostener la coherencia narrativa. Desde su manifiesto, el *Dogma* se jactó de una nueva forma de hacer cine. Sus características son conocidas (cámara en mano, luz y sonido natural) pero no novedosas. El *direct-cinema* a fines de los '50 operaba con

equipamiento portátil, en blanco y negro con luz ambiente, micrófonos direccionales y registro de sonido directo. Allí se destacó Don Pennebaker, director de *Don't look back* y de *Monterrey Pop*.

Tanto *La Celebración* como *Los Idiots* y *Mifune* (la comedia del *Dogma*) -y aun los apliques de las formas que el cine mainstream exhibió en *Bailarina en la*



oscuridad, el experimento sólo condujo a destacar la actuación, a ponernos inexorablemente frente a la emoción. El universo diegético del *dogma* estaba en duda. *Julien donkey-boy*, primera película norteamericana filmada bajo el *dogma* '95, comparte ese énfasis pero acentúa su estética en la saturación del sonido y de la imagen —la música de Jim O'Rourke le permite configurar banda de sonido y montaje— como ejercicio liberador pasajero, para restablecerse luego ante las normas que lo rigen. El film es un film de *freaks*. Como una actualización del opus de Tod Browning, *Julien donkey-boy* recorre esa temática y provoca un *déjà vu*. Julien (Ewen Bremner,

Trainspotting, *Acid-house*) es un asistente "esquizo" de una escuela de ciegos, vive junto a su embarazada hermana Pearl (la gran Chloe Sevigny) y a su tiránico padre Werner Herzog, que parece sacado de un trance nocturno luego de un encuentro fantasmal con Klaus Kinski.

El segundo trabajo de Harmony Korine (director de *Gummo* y guionista de *Kids*) se ubica ante esta dualidad: su vuelo propio (la poesía de Julien censurada por su padre: "...caos al mediodía, caos a la medianoche") y el destino inevitable de las normas del *Dogma*: cumplir con ellas ("no necesitamos ninguna música", cantan todos en una iglesia) no exime a Korine de ninguna religiosidad.

Julien donkey-boy debiera haber sido una patada en el culo al *Dogma* y por ende a los límites creativos que éste impone. Pero esa destreza física y humana que frecuenta el film y de la que se valen sus personajes convierte a éstos en siluetas móviles, exhaustos por recuperar lo que destruyeron, desvaneciéndose en justificaciones. Y esos golpes en donde la espalda cambia de nombre serán hasta un nuevo punto de inflexión: apenas palmadas en las nalgas.

Inteligencia artificial

De Steven Spielberg

Haley Joel Osment, Jude Law, Frances O'Connor, William Hurt

Alfred Hitchcock lamentaba que el cine histórico tuviera un valor intrínseco, inescapablemente mayor al que se ocupa



de nuestra época, la moderna. "Cuando se rueda una gran historia moderna, el público no percibe su importancia", decía. "Si se sitúa la historia en la Roma antigua, se convierte en un film cuya importancia es notoria. Ahí está el problema, el público acepta el modernismo, pero no le impresiona", remataba. *Inteligencia Artificial* parece nacer bajo este axioma hitchcockiano. El de representar al cine moderno (que nos ubica frente a un nuevo mundo pos neorrealista), y el de ser aceptado como tal. Pero por los mismos motivos es considerado poco importante.

El film de Steven Spielberg es barroco. Y su profundidad -la misma que se instala bajo una Nueva York acuática, llena de referencias a vivencias prenatales- se inmoló en nuestros cuerpos. Somos los únicos seres vivos. Su universo recurre permanentemente a una acción inmediata. Para disfrutar A.I. hay que permitirse estar impresionado. La regresión es cinematográfica y personal.

Un experimento de niño robot con sentimientos, David (Haley Joel Osment), es entregado a una familia. Mónica (Frances O'Connor), madre adoptiva e imagen genérica y genética de la mujer, será la encargada de iniciar este ascético viaje cargado de regresiones junto al extraño (¿o no tanto?) David. La complejidad narrativa y afectiva de A. I. se sitúa precisamente aquí: la posibilidad del amor en el nuevo siglo estará radicalizada: un día de amor podrá ser eterno, pero nuestro cuerpo no. La mecanización de David hará que su madre tome una decisión: abandonarlo junto a su mascota Teddy, que hará cambiar de opinión a los alérgicos a los ositos de peluche. Su personaje -o su fidelidad, que es lo mismo- provocará diápleja en los espectadores. Nuestro ángel de la guarda -a esta altura no sólo es el de David- tiene forma de osito y

cuando se sienta, las piernas le cuelgan. Será el punto de inflexión. La salida, la aparición de Gígolo Joe (Jude Law), la feria de la carne, los escapes y el regreso. El filósofo esloveno Slavoj Žižek analiza el ascetismo, y este análisis bien podría atribuírsele a las criaturas de Spielberg. El asceta no puede negar al cuerpo -dice Žižek- porque significaría la muerte. Resta entonces corporizar la negación inventando nuevos modos de mortificarlo en lugar de asumir una distancia de y hacia él. La película no asume la clonación. La transforma. Y es el amor el que se mantiene al final de cada experimento. Porque como opina Žižek, nada es tan defectuoso como las leyes que corrigen defectos.

Chopper

De Andrew Dominik

Con Eric Bana, Simon Lyndon y David Field

El recurso del *flash-back* en el cine debe ser uno de los más frecuentes: la posibilidad omnimoda de cercar el pasado narrativo de los personajes por parte de directores y guionistas, escondiéndolos para extenderlos luego, desde la multiplicidad que permite la acción. Observar si no el método Tarantino o la germana *Corre Lola corre*, los excesos que podrían representar *flash-backs* en el final de *Criaturas Salvajes*, los falsos de *Los sospechosos de siempre*. El abuso hizo olvidar los inicios de este complejo elemento narrativo. Puso primero pie en el cine negro (recordar *Pacto de Sangre* de Billy Wilder). Más tarde tendría manifestación televisiva en *Los Intocables* y en el juicio final de cada capítulo de *Petrocelli*: el efecto fuera de foco en *fade-out* del recuerdo destacaba una variante metalingüística, el *flash-back* del *flash-back*. *Chopper* retrato de un asesino, ópera prima del neocelandés radicado en Australia Andrew Dominik, establece una continuidad a partir del montaje. Prescinde del recuerdo y sostiene su organización formal en el pasado-presente y en el presente-pasado. Basado en los best-sellers que Mark Brandon «Chopper» Read escribió desde la cárcel y que lo convirtieron en millonario, Dominik traza un relato violento sobre el famoso criminal



australiano, tapizado por momentos de realismo sereno (reparar la escena en que Jim, su compañero de celda, lo apuñala una decena de veces en el estómago y a la que Chopper responde con un «¿por qué Jim?» mientras se desangra en pie).

Eric Bana es «Chopper». La posibilidad de estar en libertad y ser «buche» de la policía no le garantiza una vida en paz. Chopper no tiene límites. Se jacta de su popularidad en las calles. Estará dispuesto a dejar paralizado al *dealer* (a quien ya había dejado cojo por un balazo en la pierna antes de su primer estadía en prisión). ¿La razón? Goza de más fama que él. Este será sólo el primer paso de una intolerancia que se expande con la visita a sus ex compañeros reclusos. Chopper parece ingenuo, pregunta constantemente si es verdad que hay un plan para matarlo. La licencia y protección de que disfruta se convertirá rápidamente en un boomerang incontrolable para alguien que forjó su fama degollando a sus pares en la penitenciaría o cortando orejas para que lo cambien de celda. Chopper, que participó de la competencia

oficial del último Festival de Cine Independiente, se construye sola. A través de una fotografía que recuerda la etapa del desarrollo del cine en color para exaltar la acción dramática de la vida carcelaria, con su influencia "premierista". Y con el paso criminal de la soberbia de Mark B. Read.

Video

Cecil B. Demented

De John Waters

Con Stephen Dorff, Melanie Griffith y Alicia Witt

POR DAMIÁN DAMORE

Cecil B. Demented llegó para hacer justicia. Y llegó de la mano de John Waters, uno de los directores más representativos del cine independiente de las últimas tres décadas. Su nuevo film -que asomó en el reciente Festival de Cine Independiente, y que ahora es editado directamente en video- esquiva cánones cinematográficos. Y lejos de la explotación comercial (objeto de burlas de todas las criaturas de esta mixtura), ridiculiza tanto al mundo del star-system y su corazón (la figura mítica), como al independiente y su deseo eterno (la expresión artística a cualquier costo). Honey Whitlock (Melanie Griffith) representa a una actriz-símbolo del cine de la industria. Tiene asistentes, hace pedidos extravagantes y no da un paso sin advertir qué repercusión tendrá en la prensa. Está por estrenarse su última película (*Una Cierta Felicidad*) y la presentación en un multicine pensada por el estudio encaja a la perfección con su figura arquetípica.

Pero allí se encontrará con una sorpresa: un grupo de cineastas guerrilleros ha tomado el complejo. Liderados por el excéntrico director Cecil B. Demented (Stephen Dorff, *overlap* actoral entre Kiefer Sutherland y Ewan McGregor) la raptarán para que sea la protagonista del film *Belleza Suprema* de este «autor definitivo», como él mismo se denomina. Pronto, el *style glam* de Honey se transformará en grotesco puro. De ahí en más, el film será todo jolgorio.

Cecil B. Demented sintetiza en su estructura narrativa lo que es un film y su desarrollo. La locura de quien desea filmar lo que quiere y como quiere. Así Waters combina géneros y se mola tanto del cine de los grandes estudios como de la sombra que mueve el negocio de cierto "cine independiente". "Tengo una visión", repite Cecil B. Demented cada vez que está por rodar una nueva escena. Cada paso será un salto al vacío, porque todo lo que hace será en una toma. "¡Y a positivar!", tal como afirma a lo largo del rodaje.

Film dentro del film, mezcla de "toque Lubitsch" con reivindicación de los géneros considerados menores u olvidados (el *screwball comedy*, el cine de acción y el porno tienen su homenaje), todo hace que Waters genere una nueva búsqueda en su desafío de acercamiento entre palabra y acto, manteniendo así una marca del cine: que la realidad es modificable. Como los tatuajes (de los nombres de directores cinematográficos consagrados y malditos) que llevan en sus cuerpos todos los asistentes de Cecil B. Demented.

El Cine de la Obsesión

Cine Experimental en el MAMBA

POR DANIEL VARELA

El 5, 6 y 7 de octubre se llevó a cabo en el Museo de Arte Moderno la muestra *El Cine de la Obsesión*, presentada por el cineasta alemán Wilhelm Hein. El propio Hein ha desempeñado un importante papel en el desarrollo de nuevos lenguajes fílmicos al punto de haber participado en eventos

como la emblemática exposición alemana *Documenta*, foro del estado actual de las artes desde los años sesenta. Los tres días de la exhibición se desarrollaron a través de una cronología que comenzó con trabajos pioneros, siguió con la exploración formal durante los años 60 y principios de los '70, y concluyó con los nuevos exponentes de los '80.

En una Buenos Aires tan amante del cine "argumental" resulta casi provocadora una muestra con estas características, con obras que en muchos casos incursionan en la abstracción o muestran imágenes cotidianas y "figurativas" de modo no narrativo. En muchos casos tuvimos oportunidad de asistir a obras de gran valor conceptual, histórico e incluso anecdótico. Después de todo, ¿por qué el cine siempre debe contar historias? Entre los pioneros, Andy Warhol estuvo presente con *Mario Banana* y *Kiss*, de 1963, donde la estrella del pop art señala sus primigenias obsesiones con la sensualidad. Entre las nuevas generaciones predominaron los artistas de origen alemán, terreno que sin duda conoce muy bien Hein. No obstante, el día de la exhibición más potente fue el dedicado a los experimentadores de la forma. En este lote, Wilhelm Hein incluyó a la abstracción radical del también músico Tony Conrad, a la filmación de crisis epilépticas por parte de Paul Sharits y a la fugaz participación del músico John Cale en experiencias Fluxus. Su "fluxfilm" *Auto de Policía* mantenía la cámara quieta sobre el destello de un patrullero en la oscuridad. A propósito del circuito neoyorquino, pudo verse el ya histórico *Fluxfilm n° 4* de Yoko Ono (también conocido como *Bottoms*) del que se exhibió un fragmento de diez minutos extractado de una duración total de ochenta. Los traseros de allegados al colectivo Fluxus (los artistas Philip Corner, James Tenney y Carolee Schneeman entre otros) dividían la pantalla en cuadrantes donde las diferentes anatomías constituirían el concepto de variación. El cuerpo como temática excluyente fue mostrado (incluso violentamente) en dos notables documentos de los accionistas vieneses. En *Zock Exercises*, Otto Mühl arrojaba distintos materiales -pintura, harina, arena- sobre sus performers y sobre bandejas de alimentos en una orgánica situación de "plástica viva", mientras el polémico Günter Brus documentó en *Ultima Performance* una secuencia de rituales de flagelación capaces de movilizar todo tipo de psicologías individuales y colectivas. El propio Wilhelm Hein mostró su trabajo más ambicioso, *Película Virgen*, de 1968, en que recurrió a una enorme tarea de edición y procesamiento de imágenes simples o de efectos sobre el mismo rollo de celuloide. Por si quedaba algún lugar para la polémica, *Invocation of my Demon Brother*, filmada en San Francisco en 1969 por Kenneth Anger -y parte de su ciclo *Magick Lantern*- trajo imágenes de cultos satánicos, extraños rituales y hasta unos caprichosos sonidos de moog hechos por el mismísimo Mick Jagger. Con todo como para generar un efecto *bad trip*, el filme contó con la participación de los más oscurantistas personajes del underground californiano, si los nombres de Anton Sandor LaVey o Bobby Beausoleil les dicen algo.

Para algunos el cine experimental es una muestra de autoindulgencia, de expresión urgente y desprolija. Para otros, la oportunidad de encontrarse con imágenes que no tienen por qué contarnos historias y que se enfocan hacia una idea de composición plástica y dinámica con sus propios conceptos de variación o "relato". Me encuentro entre estos últimos y celebro que hayamos podido ver una exhibición de esta naturaleza en nuestra *cinéfila* ciudad. ©

Libros

The Magic Land: a guide to South American Beat, Psychedelic and Progressive Rock 1966-1977.

Volume 1: Argentina - Uruguay
Marcelo Camerlino - Kliczkowski Publisher

POR NORBERTO CAMBIASSO



La historia, salvo excepciones, nunca fue un fuerte de la crítica rockera. La memoria es un bien tan escaso como el estilo. Tiene su lógica, entonces, que el autor de *The Magic Land: A guide to South*

American Beat, Psychedelic and Progressive Rock (1966-1977) no sea un periodista. De hecho, Marcelo Camerlino es un arquitecto argentino que vivió en España y a quien, hasta hace poco, se podía encontrar en el parque Rivadavia. Me alegra que haya asumido una tarea a la que me negué dos veces. La primera, cuando el chileno Hugo Chávez vino a visitarme, levemente asombrado de que desde este oscuro lugar nos hubiésemos acordado de reseñar las reediciones de su sello Background, muchas de ellas de psicodelia latinoamericana. Con ese entusiasmo desbordante que lo caracteriza, intentó convencerme de la necesidad de un proyecto semejante. La otra, fue el propio Marcelo quien insistió sobre el particular. Que yo compartiera la necesidad no significaba que me hallara a la altura de las circunstancias. Por eso mi regocijo se acrecienta. El lo hizo mucho mejor de lo que yo hubiese podido. Moraleja: no todas las buenas iniciativas se pierden en la mesa de algún bar. No estuvo solo. El se encargó de la parte argentina, mientras el rock uruguayo descansó en las capaces manos de Fernando Pau y la breve introducción sobre beat estuvo a cargo de Mario Antonelli. Marcelo Gasio, por su parte, realizó traducción y correcciones. Déjenme cerrar este interludio informativo con toques autobiográficos diciéndoles que el libro está escrito en un inglés básico, que su formato es el de una enciclopedia a la manera de las que edita Borderline (poco después sacaría una dedicada a Canadá, Australasia y Latinoamérica), que este primer volumen abarca el rock rioplatense pero anuncian otro sobre Brasil, Chile, Perú y Venezuela, y que está dirigido a un público de collectors europeos, asiáticos y norteamericanos. En lo que atañe a la obra concluida, deben resaltarse dos virtudes. La información es tan seria como completa, lo cual no es precisamente un atributo de quienes se arrojan la representación historiográfica de la música local. En tren de buscarle unas lagunas que sus autores han sabido evitar con la mayor soltura, tal vez se extrañe una entrada autónoma, dada la calidad de sus discos, para el trío Opa, si bien son mencionados bajo el apartado de Los Shakers. También los chilenos de Los Jaivas, tan importantes en la escena local, hubieran ameritado una mención. Y con el mismo criterio con que se introduce un grupo como Agnus debería haberse incluido otro como Aucán, aunque no tengan nada que ver entre sí. Pero no se trata de rastrear defectos a un trabajo tan meritorio. Lo ambicioso de su enfoque los vuelve inevitables. Pero si la perfección permanece como ideal, ningún otro libro sobre el tema

llegó tan cerca.

Me agrada también el tono. Los juicios son razonables. Es bueno leer una reivindicación de Los Walkers y nunca está demás recordar la enorme distancia que separa al talento de Spinetta del resto. En otros casos, como el del disco de Montes o el *Crisálida* de Espíritu, mi gusto no coincide con el de Marcelo, un poco influido por la perspectiva que los europeos tienen del fenómeno. Pero no le tiembla el pulso cuando debe afirmar que un álbum es desechable.

Quizá esto último sea lo mejor. Sus autores no comparten ese fastidioso consenso acerca de cuán maravillosa es nuestra tradición rockera. Pau no se deja engañar por las estupideces que nos ha legado el supuesto "Canto Popular Uruguayo" y Camerlino sabe que en el rock argentino de los '80 ya nada volvería a ser igual pero, a medida que pasan las décadas, todo puede ser peor. Una última advertencia: quienes busquen una relación entre el contexto sociopolítico y la música no la encontrarán aquí, salvo en algunos comentarios introductorios. Ese es otro libro que aún nadie ha escrito. Por lo demás, la única contribución que puedo aportarle es la de mi recomendación más calurosa.

The New Museology

Editado por Peter Vergo
Londres: Reaktion Books, 1989.

POR SERGIO DI NUCCI

El Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, que abrió sus puertas el pasado 21 de septiembre, terminó de instalar, de manera ineludible, un prisma a través del cual los alcances de la llamada *nueva museología* adquieren una dimensión nacional, propiamente argentina. En principio, porque se trata del museo que más continuidades muestra, en los hechos, con este conjunto de ideas y teorías. Y su arquitectura juega en esto un papel central: se trata del primer edificio de Buenos Aires construido para ser museo.

¿Qué es la *nueva museología*? Un conjunto de perspectivas que difieren en cuanto a cómo debe funcionar un museo, pero que coinciden en una pretensión, digamos, correctiva: los museos tradicionales no cumplen bien sus funciones y por lo tanto deben ser reemplazados, o modificar radicalmente sus objetivos. No es que solamente aburren al público, dirá la *nueva museología*, sino que son incapaces de promover intereses reales en el ciudadano, ese por el cual el museo debe su existencia. Es necesario, dice Peter Vergo en el libro *The New Museology*, modificar no sólo el contenido de los museos



MALBA: Arte y arquitectura. ¿Lo uno por lo otro?

(sus exhibiciones, su organización temática) sino el papel social y la relación que establecen con el público.

La arquitectura en esto es central, y recordemos que del MALBA los comentarios más elogiosos vienen desde este campo. Lo que ha generado respuestas inmediatas, en Argentina y en el mundo: ¿se trata de ir a un museo para

contemplar obras de arte o la arquitectura, el espacio en donde se las exhibe?

De 1990 para acá, las principales capitales europeas generaron en grados desiguales una mayor afluencia de turistas, a partir de una alianza nada fácil entre sus instancias municipales, los museos y un grupo muy reconocido, muy reducido de arquitectos. Frank Gehry en el Guggenheim de Bilbao es el caso paradigmático, que convirtió a esa ciudad en una imperdible de las guías turísticas españolas. Otros casos muestran la importancia que adquirió para las autoridades el museo como centro de atracción: el Centro Pompidou en París fue reabierto tras dos años (y 88 millones de dólares de inversión), el controvertido Museo Judío en Berlín abrió sus puertas sin colección alguna, el londinense Bankside Tate, sobre el Thames, abrió sus puertas en mayo de 2000. Todos ellos, con un interés muy particular por generar recursos económicos -tanto para las ciudades como para los propios museos, quienes a su vez son visitados por un número que multiplica en dos o tres veces los de dos décadas atrás-.

La arquitectura en todos los casos es innovadora (y uno de sus correlatos es la adopción de posiciones revisionistas que condenan, por ejemplo, a las entradas clasicistas por elitistas, puesto que incomodan al visitante, quien no se reconoce en espacios demasiado alejados de la conciencia contemporánea). El acercamiento al museo debe ofrecer, dice la *nueva museología*, una continuidad con las experiencias cotidianas de las personas. Los frentes fastuosos, señoriales, alejarían, asustándolo, al ciudadano actual, a quien se le debe ofrecer formas de acceso más democráticas: puertas de vidrio, planos nivelados, objetos varios, absolutamente reconocibles, bares, *shops* y librerías.

Esto deploraba una animadora del movimiento, Carol Duncan, de los viejos museos de arte: "En ellos, todo está organizado en torno al tema central de la Civilización. Por detrás de la monumental y clásica fachada de la entrada, la secuencia de las civilizaciones se ordena así: Grecia, Roma, Egipto... con el Renacimiento en un lugar central". Y colaboró en la reedificación del Museo de Arte de Boston, que desde 1981 cuenta con una larga galería de arte moderno, tres restaurantes alineados a sus lados, una sala especial de exhibiciones y una extensa librería. "Ahora se podrá visitar un museo sin recordar el peso de la Civilización Occidental", concluía. El ataque a la vieja arquitectura se vuelve en estos casos una denuncia del canon occidental: con ello se insiste en una desoccidentalización de los museos, en la defensa de ideas multiculturalistas. Es por

Foto: Andrea Torti

esto que los principales museos exhiben ahora desde objetos que mostrarían, fieles y directos, la "cultura popular", hasta moda y ropa de famosos extintos, pasando por una defensa, a veces agresiva, de las manifestaciones artísticas

consideradas tradicionalmente menores. Cuentan, sí, con una plus inexcusable: la gente los visita más, mucho más, en cantidades que impresionan. Y con este éxito deportivo se gana terreno a las ideas menos a la *pàge*, que muestran irritación ante las consecuencias cívicas de la *nueva museología*. ©

En Vivo

Lydia Lunch

24 de Septiembre
María am Ostbahnhof, Berlín

POR NORBERTO CAMBIASSO

Llegamos tarde y suponemos que empezó. "No se preocupen", nos dice la chica de la entrada. "Es una banda alemana que Lydia conoció anoche". "Típico de la Lunch", pienso. La reflexión deja paso a la premura. El tiempo justo para ir por unas cervezas y ya está ella sobre el escenario. Vestido español, rojo y negro. Sombrero al tono. Parece un personaje salido de la novela de Stendhal. Sin embargo, cuesta reconocer a la ninfomana más famosa del rock cuando reparamos en sus casi veinte kilos de más. La sorpresa deja paso a la admiración cuando la neoyorquina ofrece una versión de los atentados sensiblemente distinta a la de sus compatriotas. Cuando grita "United States, the fucking great terrorist in this world!" arranca aplausos interminables.



Incluso aquí en Berlín el consenso sobre las opciones que le quedan a este mundo loco dista de ser el que pretenden las desgraciadas iniciativas de Bush y Blair. Hay dramatismo en sus parlamentos. Una capacidad asombrosa para manejar los climas y las palabras. Literalmente, Lunch se adueña del lugar. Convoca al público sin el mínimo gesto gratuito, a años luz de las poses afectadas de las rockstars. No necesita arengas porque sabe que su sola presencia, la coherencia indestructible de sus convicciones, la convierten en algo único e irrepetible.

La atmósfera contagia sus canciones. Comienza con un cover del "The Spy" de los Doors. Una elección exacta que el contexto amerita. Canta sobre bases sobregabadas pero cuenta con la colaboración de Terry Edwards (Gallon Drunk, Tindersticks) en vientos. El talento de este hombre es indescriptible. Sus arreglos engarzan a la perfección con la economía gestual y la riqueza expresiva de Lydia. Las evoluciones complejas del saxo refuerzan la vehemencia de esos clásicos que entona la voz profunda y sugestiva de la Lunch, quien grita, jadea, se quiebra, se repone y exige más placer. Y aquí estamos, otra vez todos enamorados de este personaje, como antes, como siempre. No ha perdido ni un ápice de esa intensidad que tan bien sabe prodigarnos desde sus épocas con Teenage Jesus and the Jerks. Me pregunto cuál será su fórmula para la supervivencia ¿La integridad combinada con su virulencia? ¿Esa rabia contenida que logra transformar en canciones inteligentes? La respuesta carece de importancia. Cuenta el momento, esa hora breve en nuestras vidas que a fuerza de talento y energía Lydia Lunch dotó de una majestuosidad impensada. ©

Vexations, de Satie otra vez en Buenos Aires

Entre la protesta y el ambient

POR DANIEL VARELA

Un singularísimo evento tuvo lugar entre los días 29 de Septiembre y 6 de Octubre. La ejecución ininterrumpida de *Vexations*, de Erik Satie, en el Conservatorio Nacional López Buchardo suscitó la atención de los medios, de muchos curiosos y de famosos -Adrián Paenza, Pedro Aznar, Gerardo Gandini- que hasta participaron como pianistas de tan llamativa puesta. Lo peculiar de la



Partitura original de «Vexations»

convocatoria no fue el contexto de un concierto de música experimental sino el de una medida de protesta contra la conflictiva reducción de presupuestos y recursos que sufren el Conservatorio y la enseñanza artística dentro del más amplio problema de la reducción, omisión y destrucción de responsabilidades que el Estado debiera ejercer. En medio de esto, la discutida creación del Instituto Universitario Nacional de Arte y el papel del Conservatorio dentro de la educación musical están en constante fricción dentro de un complejo juego de tensiones políticas. Tensiones contra las que alumnos y docentes de la institución de la avenida Córdoba decidieron reaccionar llamando la atención de diversos sectores sociales. Sobre una idea del docente Santiago Santero (a su vez, activo participante en el circuito de la música contemporánea en Buenos Aires) surgió esta performance que bien podría ingresar al libro *Guinness*, puesto que su duración de una semana seguida multiplica la original intención de Satie (alrededor de 1893, si bien la fecha de composición es algo discutida), cuando indica que el fragmento musical de evanescente clima debe repetirse 840 veces.

Con una duración de 17 a 28 horas según las distintas ejecuciones, es de suponer que el historial de presentaciones no resulte frondoso como el de una sinfonía de Beethoven. Destacan las performances de 1963, con John Cage, David Tudor y Christian Wolff entre otros, la del Politécnico de Leicester de 1971, con Gavin Bryars y Christopher Hobbs o la acontecida en Milán en 1980, con los iconoclastas europeos Walter Marchetti y Juan Hidalgo. Si mi memoria es buena, Buenos Aires tiene un pequeño lugar en la historia: para el año 1988 la pianista Adriana de los Santos -también participante de esta ejecución- coordinó una puesta de la obra en el Teatro San Martín incluyendo a la Argentina en el mapa de tan noble causa sonora.

Fuera de contexto y dejando de lado las anécdotas, *Vexations* es un desafío a la capacidad de escucha y atención, tanto musical como físicamente. Los desvíos y la aparente falta de dirección en la música de Satie se plantean de modo radical en esta obra. La duración extrema, el juego de la insistencia y la discreción de la intensidad suave encuentran formas de variación en la imperfección de las variables de ejecución. La destreza de los pianistas, sus distintos sentidos y formas de mantener el tempo o las diferencias de toque son algunos de los factores intervinientes en las numerosas variantes escondidas bajo lo que parece "ser siempre igual".

Muchos aspectos a tener en cuenta sobre *Vexations*, además del más inmediato hundirse en sus bucles: antecedente categórico del minimalismo, pieza de arte conceptual, prototipo de "instalación" sonora y piedra angular en la influencia sobre la composición experimental británica de principios de los setenta. Estas razones musicales podrían convivir con estudios sobre la percepción psicológica y filosófica del tiempo y de seguro amplían las especulaciones sobre *Vexations* a un campo mucho mayor que el de una protesta social. Si algunos o todos estos planteos fueron advertidos por el grupo organizador poco importa. Desde el llamado de atención sobre las miserias cotidianas hasta los extremos estético y conceptual planteados por *Vexations*, lo sucedido en el Conservatorio Nacional ha sido uno de los acontecimientos más llamativos del 2001. ©

Pablo Strozza resume algunas visitas internacionales que arribaron a Buenos Aires en los últimos meses.

Philip Glass en el Teatro Colón

> La velada prometía: ver el "Drácula" de Tod Browning en el Colón, con el Philip Glass Ensemble musicalizando el film en una suerte de performance audiovisual. Y el minimalista no defraudó. Fue un show en el que no hubo ningún atisbo de improvisación. Glass y los suyos seguían escena a escena lo que ocurría en la pantalla, logrando que los climas repetitivos que su música provoca se complementaran perfectamente con la memorable interpretación de Bela Lugosi. Al final, Glass tuvo que salir a saludar varias veces a su fiel público, en donde no faltaban fans de la primera hora como Ana María Picchio, María Socas o Florencia Raggi.

Rico Rodríguez en Niceto

> Niceto es un lugar perfecto para recitales. El equivalente argentino a los clubes británicos: se puede beber tranquilo, los baños están bien y el clima es agradable. Chabán debería tomar nota si alguna vez se le ocurre aggiornar Cemento. Rico subió acompañado de una banda de músicos argentinos y mató. ¡Tres horas! de ska, rocksteady y reggae: un paseo por todo el folklore jamaiquino, con el trombonista haciendo las veces de director de orquesta. Les marcaba el ritmo a los músicos, los retaba y, lo más importante, disfrutaba del show. Un recital en el que se cumplió la premisa número uno del reggae y del ska: por momentos era imposible no mover la patita, por momentos el ritmo se tornaba tan hipnótico como el humo dulzón que inundaba la sala. Uno de los shows del año junto al de Neil Young y REM.

Natas y Nebula en La Trastienda

> No más de cien personas en un día de semana en San Telmo para recibir una dosis de stoner rock. Demasiado poco para las huestes metálicas del siglo XXI. Los locales Natas demostraron que son una de las pocas bandas que vale la pena seguir en el alicaído circuito local. El power trio sonó sólido y compacto: sus zapadas voladas y "cansadas", con aire a rock argentino de los setenta, fueron memorables. Lástima que no tocaron uno de sus mejores temas: "El Pappo". Nebula salió a matar. Los americanos tienen inevitables ecos

del mejor Sabbath, pero tocado por tipos a los que el hardcore yanqui de los ochenta no les pasó desapercibido. Se ubican un escalón debajo de Queens of Stone Age, los separados At the Drive In, High Rise o Brain Donor, pero no por eso son criticables.

Mouse on Mars en Niceto

> Llegué a Niceto media hora después de la hora en el que el show estaba anunciado. Uno de mis amigos estaba allí, el otro no, por lo que una cervecita en las inmediaciones fue la elección lógica antes de ver a los germanos. Volvimos al lugar y el recital ya había largado. Una pantalla proyectaba slides alegóricos al arte de *Idiocracy*, su último y recomendable trabajo pero, la verdad, mucho no convencían. Mouse on Mars se paseó por todo su repertorio sin llegar a conmover al público a través del baile. Son más cerebrales, más rockeros y más escurridizos en vivo que lo que uno podía llegar a imaginar. Valió la pena estar, pero no le cambió la vida a nadie. Como dijo un antiguo colaborador de *Esculpiendo* que se retiró promediando el show: "Me voy porque no creo que cambien mucho más". En algún momento creo que mis amigos y yo coincidimos con él.

Luna en La Trastienda

> Todo el mundillo del under local estaba ese lluvioso domingo en La Trastienda para ver a Wareham & co. Luna abrió con uno de sus mejores temas ("Chinatown") y ofreció una actuación bastante pareja. Los inevitables ecos de Television y Velvet Underground resonaron allí, con un cantante que alternaba entre lo amargo y lo cool todo el tiempo. Conclusión 1: It's only New York City Rock, but I like it. Conclusión 2: ¿Alguien se dignará a traer alguna vez a Johnathan Richman a nuestro país? Es ideal desde todo punto de vista: uno de los tipos que más sabe sobre VU, cuyo primer disco aún hoy es fundacional, que grabó un álbum en castellano y que, encima de todo, tiene un papel excepcional en *Loco por Mary*. Empresarios locales, piénsenlo. ©



Cds / Lps / Videos

abraxas

Los discos que vos querés en la disquería que esperabas encontrar

Av. Santa Fe 1270 Local 74
Tel/Fax: 4815-7160
abraxasrecords@ciudad.com.ar

Festival X-Tract Chicago

11 al 26 de septiembre, 2001. Podewil y otros lugares, Berlín

POR MARCELO AGUIRRE

Con el auspicio de la revista inglesa *The Wire*, amén de otras publicaciones alemanas, no sorprende que un festival orientado a la ciudad de Chicago haga hincapié en un segmento de músicos y artistas de decidido esteticismo contemporáneo. La programación ampliaba el radio de los más conocidos y daba lugar a talentos oscurecidos por la explosión post-rock de Tortoise. El ambicioso programa -curado por una bien informada Elke Moltrecht- proponía un punto de encuentro entre rock, electrónica, improvisación, instalaciones, video y performance. Un reconocido y, en algunos casos, consagrado plantel dispuesto a impregnar Berlín con los aromas y el charme que dieran fama al movimiento de su ciudad. También promovía el intercambio de ideas con algunos pares en el medio de Europa.

Fue escalofriante que el inicio del festival en *María am Ostbahnhof*, un mítico club de Berlín Este próximo a ser demolido, coincidiera con la catástrofe de los atentados. Presenciar el concierto de **Shellac** -el grupo de Steve Albini- a sólo un par de horas de haberme enterado fue estremecedor hasta la última nota. Las entradas se habían agotado. Creo que los allí presentes sabían lo acontecido, incluyendo a los músicos. Era de suponer que el concierto se suspendiera, como habían hecho muchos espectáculos a lo largo de la ciudad. Pero no. Allí salieron los tres músicos, estoicos, casi al borde del escenario, y con los amplificadores pegados a sus espaldas. No había espacio que nos separara, ni siquiera mínimo, de la realidad. De sus caras. Serias y consternadas al mismo tiempo. Albini, quien canta en algunos fragmentos de canciones cambiantes, llenas de riffs filosos, apenas pudo balbucear



Califone

un "no tenemos demasiado ánimo para rockear esta noche". Sin embargo, la máquina incendiada por casi dos horas. Dos horas de arrebatadora intensidad. Nos llevó allí, al centro de su remolino, y pudimos estar bien cerca del dolor. En algún momento, Albini conseguía balbucear alguna de sus paradigmáticas letras a medio lamento, "liar, fucking liar", y las lágrimas cayeron de sus ojos.

En cambio, la introducción a una de las canciones del nuevo disco (*1000 Hurts*) que dice "This is a sadfucking song", no pudo menos que ser omitida, para sonar mucho más fuerte en la conciencia de quienes la conocían. Es que no hacía falta decirlo porque todo era fuckin' sad. Y nadie más representativo que Shellac de ese estado de furia y consternación. El baterista, con su set elemental y su economía rítmica, era el músculo nervioso que transformaba la adrenalina de tanto enojo en explosión inmediata. La resonancia del artista furioso. No obstante, el bajo y la presencia de Bob Weston eran de absoluta contención.

Preciso, sólido, en el marco de composiciones de un noise rock geométrico que parece inmediato a simple vista, aunque inteligente en sus cortes rítmicos llenos de energía. Una experiencia que me dejó paralizado y a la cual me remito cada vez que escucho el disco en casa, el cual recomiendo con fervor.

En vista de los sucesos de Nueva York, Washington y Philadelphia muchos de los músicos que vivían en la gran manzana, como Jim O'Rourke (a pocas cuadras del World Trade Center, quien dijo que vio demasiados muertos como para tocar), David Grubbs o Tony Conrad no vinieron, avisando sobre la fecha. Otros como Nicolas Collins o Dan Brown, residentes en Chicago, tampoco se presentaron, alegando la pánico en sus familias. Tampoco vinieron la compositora electrónica Olivia Block ni Dan Burke, celebrado en el circuito underground desde los días de gloria del post-industrial con su proyecto *Illusion Of Safety*. Como si este nombre hubiera tomado ribetes de realidad escalofriantes. Con lo cual, sin los nombres "grandes", el cartel quedó un tanto empobrecido.

De ahí en más, se puede considerar que el festival continuó por carriles normales, si esto fuese posible. Instalaciones de video y música electrónica por parte de la artista germana **Anna Wagner**, instalación sonora por parte de **Brent Gutzzeit** -Chicago-. O de la misma ciudad, el grupo de performance **Goat Island**. Propusieron con "It's an Earthquake in my Heart" un marco de ruptura con las normas teatrales de narrativa lineal a cambio de una fragmentada, influencias de coreografía para danza contemporánea en figuras de movimiento entre absurdo y grotesco, y una fuerte crítica a la identidad norteamericana, desde los sucesos cotidianos y las memorias.

O bien dos músicos electrónicos alemanes con laptops, cuyos instrumentos les daban un status de innovación y modernismo per se. Tan convencidos de que al disponer de tecnología de avanzada los sonidos son actuales, como distanciados de cualquier postura o gesto que supere el aura trendy de dichas herramientas y sus previsible sonidos. **Eran Kyborg y T. Raumschiere**, incapaces de brindar una plataforma convincente a **Sarah Marrs** -otro vocalista invitada de Tarwater- cuyos oscuros intentos de improvisar una canción naufragaban.

La serie de conciertos en el escenario principal de *Podewil* comenzó con **Califone** el 20 de septiembre. Rock melancólico volcado a la canción con arreglos experimentales. Cierta acercamiento a Van Dyke Parks en plan folk, con un cuidado dramatismo. Y un doble set de percusión que era simplemente una sucesión de sutilezas ampliamente disfrutables, una postura lejos de la pretensión.

En cambio el 21, los austríacos **Pos Neg**, un ensamble de improvisadores con cinco integrantes, se centró en la pretenciosa idea de improvisación grupal dominada por el silencio entre frases -a veces muy largos- y la ejecución de los instrumentos por medio de técnicas inusuales. Una performance árida, que nunca se resolvía. Los músicos, engraidos en una posición de poder, daban a entender lo que hacían como un hábito, y dejaban entrever tristemente que en el fondo todo es una postura. Que a su idea radical no pueden darle un dinamismo que pide a gritos, aunque imagino que ellos estarían a favor de la antidinámica o

el estatismo. Sin embargo, una formación con potencial explorativo, compuesta por instrumentos acústicos como violonchelo, contrabajo y clarinete, más guitarra eléctrica y laptop. El guitarrista francés **Noel Akchoté** dio continuidad a la noche, un tanto enojado y en compañía de **Quentin Rollet** en saxo alto, camarada del sello que tienen juntos, *Rectangle*. Compartían escenario por primera vez como dúo ante la ausencia de David Grubbs. Una sola pieza, un dron distorsionado a todo volumen de cincuenta minutos, con la guitarra sobre las piernas de un Akchoté sentado que nunca rasguea las cuerdas, sino que golpea el mango, la caja, o manipula los parámetros del amplificador como exorcizándolos, mientras Rollet se pasea sin tocar por el escenario, ¡durante casi 10 minutos! Cuando el saxo incursiona, la combinación es perfecta y



Chicago Underground

devastadora. Un nivel de intensidad abstracta como si el Fred Frith de la época de *Guitar Solo's* y Keiji Haino hicieran un dueto de guitarras que sonara como una sola.

El 22 de septiembre el trío de laptops y objetos amplificados de Chicago, **TV Pow**, inició el concierto a espaldas del público, el cual de frente al escenario, se prestaba a la audición a la manera de los conciertos de música concreta o electroacústica. Tal es el campo cubierto por ellos, con fuertes incursiones de noise, ruido blanco, complejo entramado de grabaciones de campo e inclusive algunos beats electrónicos, improvisados en vivo. Si bien al comienzo captaban la atención pues no había mayor distracción que los sonidos, con el correr de los minutos la performance caía en cierto tedio, quizás ante la falta de una dirección específica. Sin embargo, hubo segmentos con muchas ideas, lamentablemente discontinuas. No fue el caso de **Town And Country**, novel cuarteto de la misma ciudad que ha despertado admiración en diversos segmentos del público con un encantador set acústico para composiciones minimalistas, cierto toque de "americana" con resemanzas a John Fahey, y la influencia de compositores como Morton Feldman o el electrónico Gordon Mumma en los desarrollos extremadamente lentos. Contrabajo, guitarra acústica, piano, harmonium, acordeón, exploraban timbres y superposiciones prolongadas, en un formato simple que triunfaba sobre las imperfecciones de ejecución. No estaban preocupados por ser virtuosos sino por el suceso de la química grupal. Al día siguiente, el saxofonista sueco **Mats Gustaffson**, habitual compañero de Jim O'Rourke, David Grubbs y otros tantos improvisadores de Chicago, tuvo que ceñirse a las urgencias de cambio de cartel. El dueto junto al improvisador fonético y poeta sonoro **Jaap Blonk**, promovía un diálogo de pregunta-respuesta para ventrílocuos, puesto que ambos emitían voces que uno se preguntaba de dónde las extraían. Pitidos del saxo soplado con mucha energía y vocabulario neodadá.

En la misma noche, el **Chicago Underground Duo** de Chad Taylor (batería) y Rob Mazurek (laptop, corneta). Una sobresa-

liente síntesis de electrojazz con destellos free, donde la sombra del AACM, Don Cherry y el hard bop se encuentran con la orquestación electrónica. Una proyección que ahuyenta a los amantes del free cuando incursionan en texturas ambient, y a los del ambient cuando se tornan free. Entonces, a la hora de sentar sus afirmaciones en pro de la cultura electrónica, que tanto ha defendido y de la que ha sacado provecho la dichosa escena de Chicago, Mazurek se sienta frente a la computadora portátil como artista en solitario y demuestra que ha aprendido más de un truco. Un corte por un día en *Podewil*, nos lleva a continuar el festival en el club *Bastard*, donde **Ribbon Effect**, un trío dentro del extenso abanico post-rock, aprovecha las reglas del género para elegir entre un cambiante set de instrumentos clásicos de rock, electrónica o un acordeón. Saboteados en gran (y vergonzosa) medida por los problemas técnicos, consiguen su punto álgido cuando **Tarwater** y **Sarah Marrs** se unen a la performance.

La clausura del festival, como si el acento experimental ahuyentara audiencias. A pesar de ello, una de las noches más interesantes en cuanto a exploración desprejuiciada y resultados contundentes. La figura central fue el artista sonoro **Lou Malozzi**, quien cubrió casi tres horas divididas en dos dúos. Otro original de Chicago, Malozzi es director y fundador del *Experimental Sound Studio*, una organización sin fines de lucro. Ha presentado instalaciones en galerías y compuesto obras para



Ribbon Effect

radio, además de sus regulares presentaciones en vivo. El sello Penumbra editó sus hasta ahora dos únicas ediciones. Dispuesto sobre una mesa, su set incluía dos bandejas giradiscos y aparatos reproductores de grabaciones, además de efectos y un mezclador que ocasionalmente filtraba su voz. Gustaffson lo acompañó en el primer set, donde el maleable saxofonista sueco adaptó su approach al formato electrónico, al punto que por momentos era indiscernible el origen de los sonidos.

Profundizó en una extensa gama de efectos de lengüeta y válvulas que eran un vertiginoso torrente percusivo, y consiguió armónicos extáticos a propulsión pulmonar. A su tiempo, Malozzi proveía desde sus giradiscos segmentos precisos de origen irreconocible, en una relajada construcción de eventos. Más cerca a artistas plunderfónicos como Otomo Yoshihide, Christian Marclay o Philip Jeck que a cualquier cultura pop de DJs, sin promover ningún efecto de shock.

El dúo posterior fue junto al refinado y espasmódico percusionista alemán **Michael Vorfeld**, uno de los más particulares en el campo incierto y desafiante de la improvisación contemporánea, a la manera del franco-vietnamita Lê Quan Ninh. La performance dio rienda suelta a dos horas de escucha inmersiva, en las cuales Vorfeld dispuso de un amplio set. Incluyó delgadas baquetas metálicas que eran un regocijo oír cuando raspaba los platos, buscando texturas y acentos certeros en el momento imposible. O bien obtenía complejas masas armónicas y entrelazaba frecuencias producidas por frotación con arco sobre los metales. Malozzi desmembró y reconstruyó lenguaje, sonido y gesticulación en un fluir de procesamientos ambientales, concretos y noise. ©

»» Bonus track

POR DANIEL FLORES

"Make me smile (come up and see me)", por Steve Harley & Cockney Rebel

Buen ejemplo, Steve Harley, a la hora de definir la institución pop del one hit wonder. Por más que sus (contados, pero entusiastas) fans se indignen e insistan con resaltar las bondades de otros grandes temas, como "Sebastian" o "Tumbling Down", este londinense y su banda, Cockney Rebel, serán siempre recordados (por los que no los olviden) gracias a la irresistible "Make me smile (come up and see me)". Nada de esto significa que el mundo haya sido del todo justo con Harley, compositor de un talento digno de mejor suerte. De hecho, su país no lo trató tan mal a mediados de los setenta, y ciertos músicos incluso lo han reivindicado desde entonces. "Make me smile", a la que algunos llaman "la jubilación de Steve", por su solitaria y redituable persistencia, apareció originalmente en el tercer disco de la banda, *Best years of our lives* (en principio titulado *The way we used to be*), en 1975, que no por casualidad resultaría el más prolífico año en la carrera del autor. Grabado en Abbey Road, con producción de Alan Parsons, el lp llegó a las bateas a cinco años de *The man who sold the world*, cuatro de *Electric Warriors* y tres de *Roxy Music*. Así y todo alcanzó a anotarse en la lista de los indispensables del glam rock. Principalmente gracias a una transitoria etapa teatral de Harley, responsable de los once tracks, que si bien nunca enarboló la bandera glitter (sin embargo, era buen amigo de Marc Bolan), coincidía en el característico sonido del rock and roll británico de la década. Tenía además un registro vocal muy oportuno, entre Bob Dylan, David Bowie y Brian Ferry, un poco rock star, histérico, con raptos de entrega total y lapsos de indiferencia. Parsons y Harley eligieron "Make me...", el tema más breve, como single: una canción directa, al punto, con coros de "la-la-la", un solo de guitarra flamencoide y una pausa intermedia que corta el aliento. Elección millonaria, sin duda, que los colocó inmediatamente a la cabeza de los rankings británicos y como soportes en un tour de los Kinks. Y, a mediano plazo, a Steve, incapaz de conseguir otros hits mencionables, le aseguraría un futuro: aunque todavía nadie tenga muy claro qué significa "Resiste, resiste, es de vos mismo de quien debes esconderte" o "Cómo podés ignorar mi fe en todo cuando yo sé lo que es y lo que vale la fe", esos versos siguen siendo los más coreados en las nostálgicas giras de Steve. No por nada culminan *Velvet Goldmine*, el film de Todd Haynes sobre el sueño glam (y cierran la banda de sonido en CD).

Duran Duran, Robbie Williams, The Wedding Present y Suggs (voz de Madness), son sólo algunos de los que han interpretado "Hazme sonreír". Y el mismo padre de la bestia la ha tocado miles de veces, desde un enfoque bluesero, hasta con fervor punk, pasando por una hiperemotiva rendición en el homenaje a Mick Ronson de 1997.

"Make me smile", monumento al one hit wonder, todavía cosecha sonrisas instantáneas.

Top 10 de conflicto Diez canciones para escuchar con la CNN en "mute".

1. "First we take Manhattan", Leonard Cohen (1988). Antes del zen, el profeta canadiense

trazó un plan. Ahora, cuidado, berlineses...

2. "Anthrax", Gang of Four (1979). Excluyente (y, según nos enteramos hoy, premonitory) gema de postpunk psicodélico. "Y me siento como un escarabajo de espaldas/ Y no tengo forma de levantarme/ El amor te va a agarrar como un caso de ántrax/ y eso es algo que no me gustaría tener".

3. "Rock the Casbah", The Clash (1982). Nadie quiso escuchar a Strummer cuando advirtió sobre el problema palestino. Justamente en "Combat Rock", el disco neoyorquino de los punks de la estrella roja.

4. "Once I was", Tim Buckley (1967). Por su genial comienzo: "Once I was a soldier/ And I fought on foreign sands for you/ Once I was a hunter/ And I brought home fresh meat for you/ Once I was a lover/ And I searched behind your eyes for you/ And soon there'll be another/ To tell you I was just a lie".

5. "Every picture tells a story", Rod Stewart (1971). Todas las fotos todas del 11/9 cuentan una historia distinta, que a la vez es la misma.

6. "Violencia en el parque", Aquelarre (1973). El gran clásico olvidado del rock nacional. La voz única de Del Guercio canta "Violencia en el parque de la ciudad, terror en las rutas...". Quizás el músico más inteligente de su generación, al lado del poeta Luis Alberto y el virtuoso Edelmiro.

7. "September song", Lou Reed (1985). Fúnebre versión del clásico de Weill, en las cuerdas vocales de Louis Firbank, uno de los neoyorquinos más famosos.

8. "Words from the front", Tom Verlaine (1982). Todo dicho.

9. "War", Edwin Starr (1970). ¿Qué es esto? ¿En qué género encaja? ¿Funk testimonial? ¿Soul cabeza? "War aint nothing but a heartbreaker/ friend only to the undertaker... What is it good for?: absolutely nothing..." Espasmódica, mecánica, paradójicamente marcial, única... También vale la versión punk de los canadienses D.O.A.

10. "Shipbuilding", Elvis Costello (1983). Balada antibelicista británica de especial significado para los argentinos.

Compilado por Pablo Stozza y Daniel Flores.

(Próximo número: "Top 10 por default". Envíe sus sugerencias musicales para la debate económica a fidelidadalta@usa.net)

Una pila de música

Me preparaba para irme a vivir al campus de la universidad, empacando todas mis pertenencias -libros, ropa, tazas, pero más que nada lps y singles- en viejas cajas del almacén que apilaba cerca de la entrada de casa, listas para ser cargadas en el auto. Mi padre aparecía ocasionalmente en la puerta de la cocina, estudiando con creciente incredulidad la villa de rascacielos de cartón que yo había fundado en la alfombra del hall. Aparentemente le empezaba a preocupar la suspensión de su Austin 1800 y, a la vez, según yo intuía, desarrollaba una leve e instintiva molestia ante el panorama de toda esa música pop. En el que debía ser mi decimoséptimo acalorado descenso por las escaleras, se aclaró la garganta y me preguntó, al borde de la irritación: "¿Por qué no dejás algunos de esos discos?". Bañado en sudor, yo depositaba en el suelo una caja del tamaño de una vaca, repleta de simples. Me quedé helado y lo miré con ojos nerviosos, húmedos.

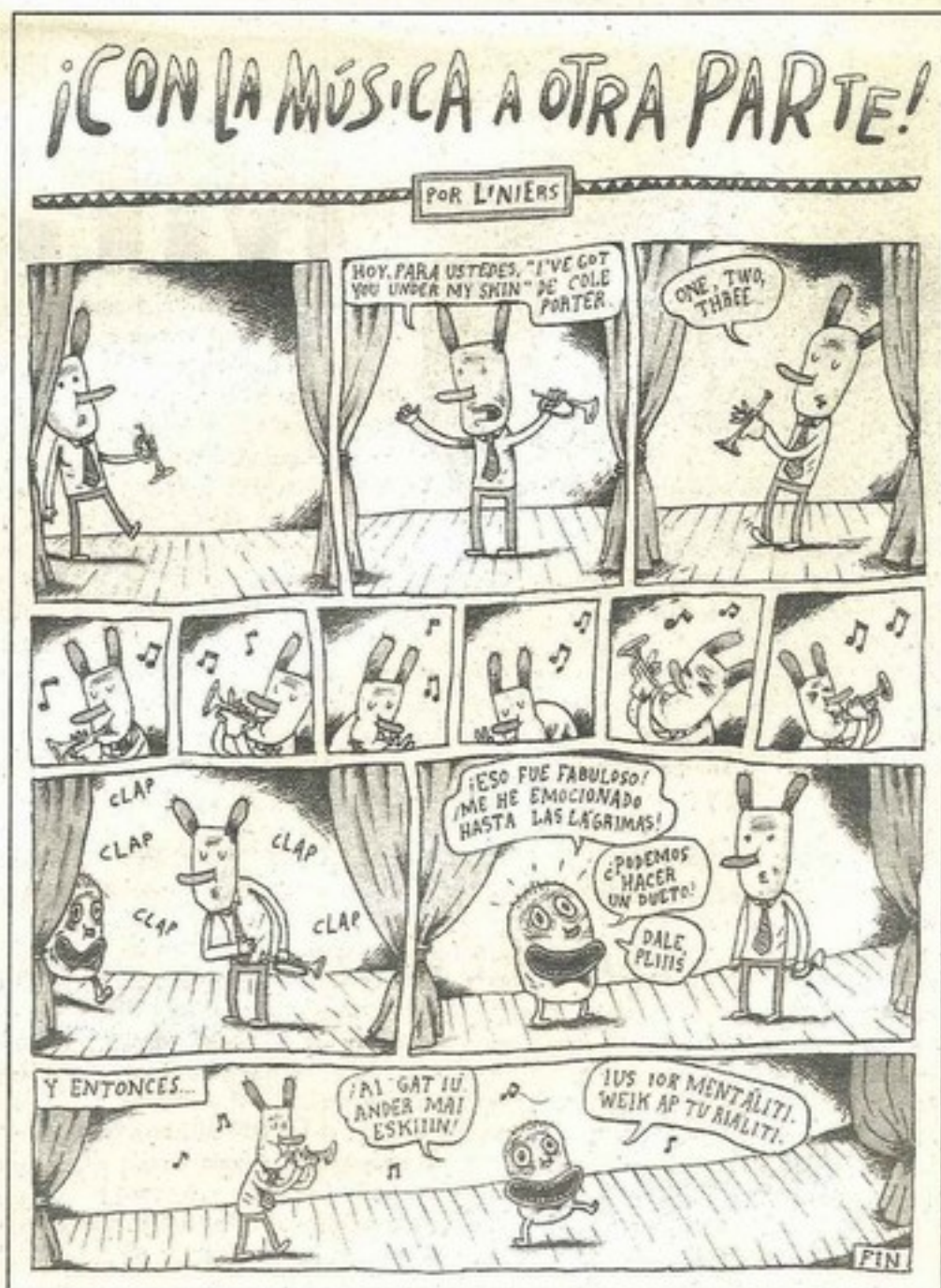
"Nunca vas a tener tiempo de escucharlos todos." No sabía qué responder. Quiero decir, sí, por supuesto que tenía razón: a medida que

cautelosamente embalaba alrededor de 150 álbumes, previniendo lo mejor que podía dobles, rasguños y la posibilidad de otros daños en el tránsito, nunca se me había cruzado por la cabeza que los escucharía en cuanto llegara. Inconducente sugerencia. Asumiendo una duración promedio de 45 minutos por disco y contando ocho horas de sueño diarias, me hubiera llevado una semana de escucha sin pausa recorrer la pila desde ABBA hasta XTC. Toda una mañana y buena parte de la tarde de eso habrían sido dedicadas a 10cc. Y aunque no sabía demasiado de universidades, había deducido por cierta documentación reunida -las numerosas guías universitarias y manuales estudiantiles, saludando calurosamente a un mundo de rituales diarios y ajetreada sociabilidad- que iba a estar demasiado ocupado como para tan irracional e introspectivo proyecto. Sucedió, en la mayoría de los semestres, que estuve tan radicalmente subempleado y encerrado en mi cuarto que podría haber auditado el stock completo de una de las sucursales más grandes de la disquería Our-Price. Pero, en principio, mi padre estaba en lo cierto. De esos 150 álbumes, laboriosamente transportados a la universidad (y de vuelta a casa al final de cada ciclo lectivo, ya que no estaba dispuesto a almacenarlos allí durante las vacaciones), calculo que puse, con alguna regularidad, seis: *Talking book*, de Stevie Wonder; *Innervisions*, de Stevie Wonder; *Fulfillingness' first finale*, de Stevie Wonder; *Drums and wires*, de XTC; *Black sea*, de XTC, y *Songs in the key of life*, de Stevie Wonder.

¿Por qué entonces no tuve la proyección como para ahorrarme la molestia, olvidarme de las cajas y llevar sólo esos seis? Bueno, en primer lugar, ese tipo de proyección es imposible. Verdad, por casi cuatro años no me había sentido proclive a poner *Drastic plastic*, de Be Bop Deluxe -o, para decirlo de otra forma, desde una semana después de comprarlo-. ¿Pero cómo podía yo garantizar que jamás iba a querer escucharlo de nuevo? De hecho, escribir esto ahora me da ganas de bajar al living y escuchar el disco, aunque más no sea un poquito para recordar lo decepcionante que era. Por otra parte, me parecía que necesitaba tener el grueso de la colección a mano para que mis decisiones individuales dentro de ella tuvieran sentido. Cuando iba a la estantería y agarraba, digamos, *Innervisions*, elegía de manera igualmente trascendente no poner *Jailbreak*, de Thin Lizzy, o *Venus and Mars*, de Wings, o cualquiera de esos discos que en su momento habían parecido una buena idea, pero cuyo atractivo había menguado con la edad o con el advenimiento del buen criterio. Mi capacidad de separar el trigo se debía, en parte, a su contraste con la enorme, pacientemente acumulada pila de paja.

"¿Por qué no dejás algunos discos?" ¿Qué pretendía mi padre al confrontarme con esta luminosa lógica? No que él fuera un hombre sin sus propias obsesiones. Me pregunté si no sería el momento de echarle en cara, por ejemplo, su detallado interés en los castillos...

(Traducido de *Lost in music. A pop Odyssey*, de Giles Smith; Picador, Londres, 1995)



**Hay música diferente. Los disqueros no lo saben,
por eso te ofrecen siempre lo mismo...**



Mr. Floyd

"la otra música"

krautrock - sicodelia - rock del este europeo - progresivo británico, italiano y escandinavo - hard rock -
jazz & fusion - guitar heroes - ska - rock sureño - blues - country - rockabilly - free music - y mucho más...

Pedidos x catálogo a todo el mundo Compramos y canjeamos sus CD's usados

Mendoza 2350 - Belgrano

Consultas y ventas: nunte@ciudad.com.ar

Lunes a Viernes 11 a 20 hs. - Sábados 11 a 15 hs.

SIN LA SOBERBIA Y PEDANTERIA DE ALGUNOS COLEGAS.....USTED ME ENTIENDE, NO?...