

# ESCVLPIENDO MILAGROS

AÑO 1 - NUMERO 2 - JULIO 1993 - \$ 6

*Música en todas las direcciones*

Reportaje:

## ROBERT FRIPP

JULIAN COPE

PIXIES

ROXY MUSIC

LEGENDARY PINK DOTS

BUTTHOLE SURFERS

ARRESTED DEVELOPMENT

DAVID MAMET

NEIL JORDAN

Discos:

DAVID BOWIE

BASEHEAD

FRONT 242

AMERICAN MUSIC CLUB

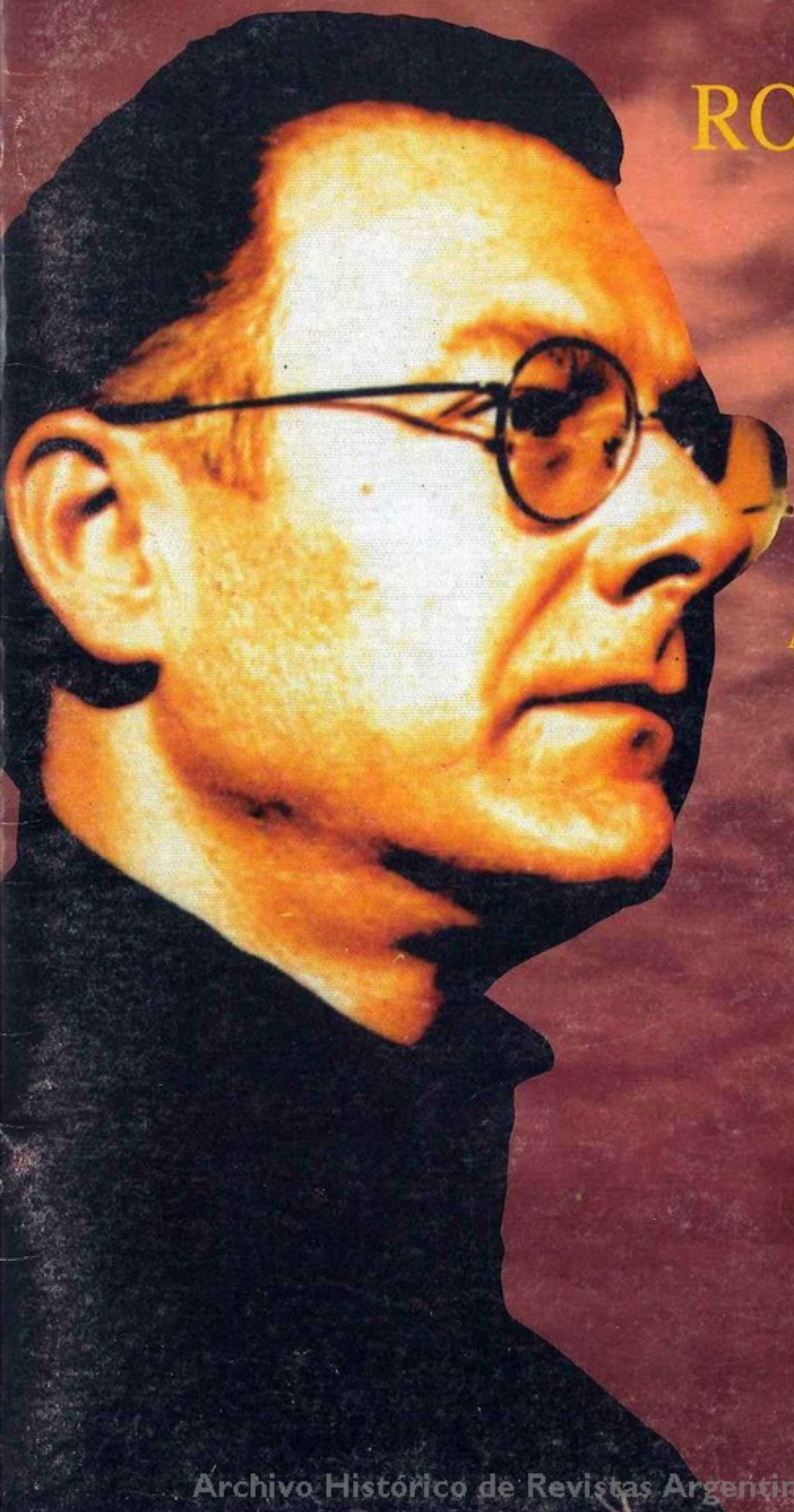
P. J. HARVEY

PETER HAMMILL

THE DURUTTI COLUMN

KRONOS QUARTET

CLUSTER





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

*Indie rock - Free jazz - Progresiva italiana - Psicodelia británica*

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

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

*Underground Checoeslovaco - Punk - Rock nacional - Progresiva de Finlandia*

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

*Nouvelle Musique - Gothic rock - Atonalismo - Improvisación*

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

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

*Neue Deutsche Welle - Cybertechno - Microtonalismo - Songwriters*

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

*Minimalismo - Downtown neoyorquino - Computer music - Rock polaco*

*Música electroacústica - Liverpool en los '80 - Psicodelia californiana*

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

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

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

*Música experimental - Eurobody music - Electrónica de Düsseldorf - Cyberpunk*

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

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

**ESCVLPIENDO MILAGROS**  
*música en todas las direcciones*



# STAFF SUMARIO

## DIRECTORES

EMILIO BERNINI  
NORBERTO CAMBIASSO

## PRODUCCION GENERAL

EDUARDO KRUMPHOLZ

## COLABORADORES

MARCELO AGUIRRE  
PABLO AZCOAGA  
DANIEL FLORES  
SOLEDAD MENDEZ

## ESCRIBEN EN ESTE NUMERO

FERNANDO BASABRU  
JUAN BETBEDER  
LUIS CHITARRONI  
AMERICO CRISTOFALO  
MIGUEL DIAB  
JORGE FERNANDEZ  
DANIEL GOROSTEGUI  
CLAUDIO KOREMBLIT  
PAULO PECORA  
DANIEL RENNE  
ALFREDO ROSSO  
PABLO STROZZA  
DANIEL VARELA  
MIGUEL ANGEL VEDDA

## FOTOGRAFIA

ESTELA FIGUERAS  
DANIEL FLORES

## PUBLICIDAD

LIZ BALUT  
GUILLERMO MARGNI

## DISEÑO Y DIAGRAMACION

MARIU DE SANTO  
EDUARDO KRUMPHOLZ

## CORDOBA

WARA PRIETO  
MARIA CRISTINA GONZALEZ  
Tel. (051) 99 - 8301

*Agradecemos la colaboración de  
Moxi Beidenegl y Nicolás Diab.*

*Agradecemos a disquería FENIX por facilitarnos  
material gráfico y a GHANDI COMPACTOS  
por cedernos algunas de las placas  
comentadas en la sección discos.*

## ESCVLPIENDO MILAGROS

Registro de la propiedad intelectual en trámite.

Redacción: Av. San Martín 4202 3° B.  
(1417) Bs. As. Argentina. T.E.: 503 7266  
Publicidad: TE: 362 1944

*Todas las notas son responsabilidad de sus  
autores y no necesariamente de la revista.  
Se autoriza la reproducción parcial de las  
notas siempre y cuando se cite la fuente.*

Producción gráfica e impresión:  
ARTEMATIC S.R.L. Bernardo de Irigoyen 1436/40  
Capital Tel. 26 1601/ 790 7385

## Reportajes

- 4** Robert Fripp. Fernando Basabru - Alfredo Rosso.  
**72** Cianuro Patrio. Jorge Fernández - Pablo Strozza.

## Dossier

- 35** Liverpool en los '80 - Julian Cope.  
Luis Chitarroni - Daniel Renne.

- 22** Pixies. Pablo Azcoaga - Marcelo Aguirre.  
**48** Legendary Pink Dots. Norberto Cambiasso.  
**74** George Crumb. Daniel Varela.  
**70** John Coltrane. Miguel Diab.  
**32** Arrested Development. Daniel Flores.

## Cine

- 20** David Mamet. Emilio Bernini.  
**16** Neil Jordan. Miguel Angel Vedda.

## Literatura

- 76** Eduardo Mendoza. Américo Cristófalo.

## Discografía imprescindible

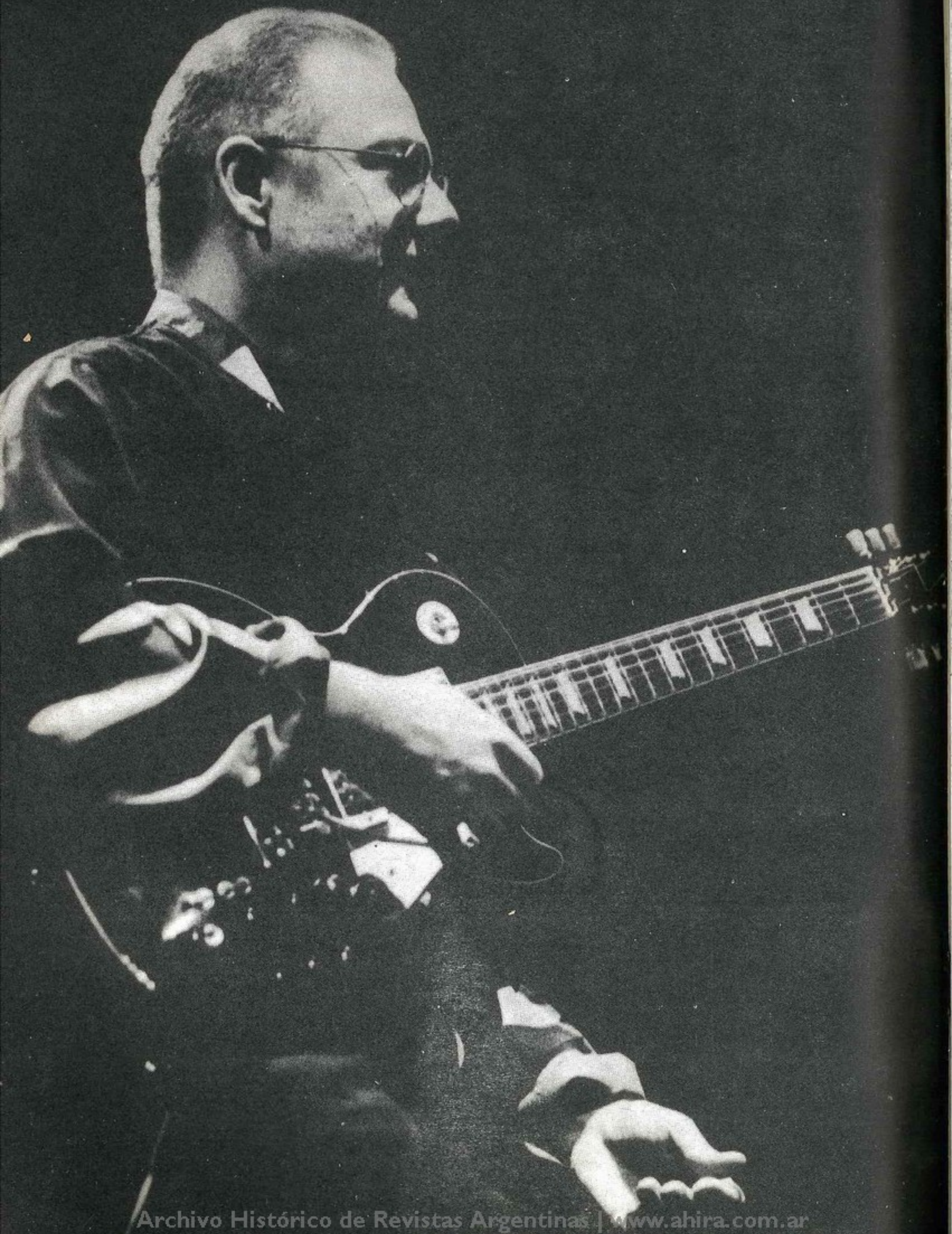
- 26** Butthole Surfers. "Locust Abortion Technician".  
Marcelo Aguirre.

- 11** **Noticias** Marcelo Aguirre - Pablo Azcoaga - Norberto Cambiasso.

- 52** **Discos**

- 77** **Correo**







**A**h, llegaron mis clientes... Estaba escribiendo el próximo tema instrumental 'heavy' de King Crimson! El lugar era la sala del departamento de Hernán Nuñez, un integrante argentino de la League of Crafty Guitarists. ¿Me pareció a mí o cambió la tonalidad de la luz cuando entró Robert Fripp, guitarra negra colgada, a saludarnos? Minutos antes, en la calle, mientras buscábamos la dirección, le había dicho a Fernando que si no iba a guiar el resplandor Detrás del chiste yo espero difícil de admitir- de jo", de querer reducir los perturbadores del frágil rro común de la sospecha. cito en el dicho popular si vive a la vuelta de El encuentro con Robert

# Robert Fripp

Encuentro con un hombre notable

contrábamos la casa, nos que emanaba del Maestro. condía ese tic -humano, sí, querer "nivelar por abastímulo potencialmente equilibrio cotidiano al ba- Todo eso que queda impli- "¿cómo va a ser diputado casa?".

Fripp fue para mí una ex-

periencia trascendente. Confieso que iba dispuesto a la gimnasia de la pregunta-respuesta del reportaje convencional y me encontré con alguien que quería llegar más lejos, que quería hablar de la vida, simplemente. ¿Simplemente? Más que hablar, compartir incógnitas y algunas trabajosas certezas. Fripp no se vanagloria de haber encontrado respuestas. Más bien, al escucharlo, al percibir la convicción y serenidad de sus expresiones, uno comprende que Fripp ha aprendido a formular algunas preguntas. Preguntas que importan, que no se hacen de compromiso.

Como "bonus" especial, la entrevista con Robert Fripp me dió la oportunidad de volver a trabajar con un amigo y compañero de ruta, Fernando Basabru, una presencia para mí decisiva en la química del encuentro.

A.R.

## Robert Fripp:

Si sólo pudiesen hacerme una pregunta, sólo una, que fuese realmente importante para ustedes, ¿cuál sería?

**Alfredo Rosso:** ¿Qué hay detrás de la música? ¿por qué hacemos música?

**Fernando Basabru:** En algunas entrevistas, usted se refirió a la música como algo independiente del músico. Como si el músico fuese una especie de instrumento para la música. Es algo que le escuché también decir a otros músicos como John McLaughlin, Philip Glass...

**RF:** Si te parás cara a cara frente a la música, verás qué hay detrás de ella. En una situación de aprendizaje mi preocupación sería hallar un modo de ayudar a los estudiantes a encontrarse cara a cara con la música y luego experimentar que hay detrás de la música. Esto puede llevar muchos años, pero también puede tomar tres días. A veces el no tener preconceptos es mucho más simple.

Para que la luz llegue a este mundo necesita un carruaje que la traiga. La música es uno de los caminos. La música es la voz de los dioses. Pero éstas son sólo lindas palabras hasta que uno se descubre cara a cara frente a la música y llega a ver qué hay del otro lado.

**FB:** Sería entonces más importante el abrirse ante la música que el tratar de afirmar algo...

**RF:** El músico no puede tocar música pero la música sí puede tocar al músico. Si este instrumento humano no está dispuesto, la música sólo existe en potencia. Para que la música entre en el mundo debe haber un instrumento entrenado y sensible a su servicio. El entrenamiento del músico es en verdad un *entrenamiento de la persona como instrumento*. Lleva tiempo. Al comienzo es fácil, luego se vuelve muy difícil y con el tiempo tal vez se vuelva fácil otra vez. Al principio uno no tiene preconceptos, no sabe tocar el instrumento, por lo tanto no hay simulación, no hay mentira. Uno está pendiente de la música. Con el tiempo, uno empieza a pensar, hum, estoy tocando bien, aprendí estos yeites, soy importante, la gente me mira tocar, soy una estrella. Y de repente, la música se desconecta.

Tenemos que averiguar por qué. Tenemos que cobrar conciencia de todas esas cosas que se metieron en el medio... Al principio sabíamos que no teníamos nada. Ahora tenemos que volver a ese *saber que no tenemos nada*. Pero la diferencia entre un *acto de inocencia* y un *acto de maestría* es que la maestría es la asunción de inocencia dentro de un campo de experiencia. Podríamos llamarla inocencia activa. Uno sabe que no tiene nada pero pone lo poco que tiene al servicio de la música, para que la música pueda entrar al mundo.

Estas experiencias, estas observaciones en el arte de la guitarra son los que llamamos *puntos de visión*. Es fácil suponer que están distantes, alejados de nuestra vida diaria, cuando a menudo ocurren en los sitios y momentos más inesperados. A veces vienen a nosotros. Otras veces tenemos que trabajar para



ir hacia ellos...

Tiene algo que ver con el aferrarnos a una pregunta y soltarla al mismo tiempo...

AR: *Hace más o menos ocho años ustedes comenzaron (started) la serie de cursos con la League of Crafty Guitarrists...*

RF: We began. En *Guitar Craft* las palabras nos parecen importantes. *Start* suena a comienzo de una carrera. Un comienzo brusco. *Beginning* sugiere un comienzo suave...

AR: *...el hecho de compartir el escenario con sus alumnos más avanzados...*

RF: Oh, no se trata de compartir el escenario con ellos. Son ellos los que compartieron el escenario conmigo. Y no todos los alumnos eran avanzados.

AR: *¿Cómo le afectó la experiencia que le llevó a pensar la idea de la League of Crafty Guitarrists?*

RF: Dos cuestiones. Mi intención era convalidar todas las inteligentes palabras que usamos para referirnos a la música como que la música puede ser *milagrosa*. Son bellas palabras pero si hemos estado viajando en un micro por diez horas y es la séptima semana de una larga gira, en este caso al músico no le importan más que los pequeños milagros de un buen sandwich, un café caliente y una cama limpia. Aún después de varios años de una vida bastante desquiciada, nunca perdí esa esperanza que todos tenemos de que ocurra algo dentro del acto de la música, algo que pueda traer un elemento significativo a nuestras vidas. *Guitar Craft* convalidó esa esperanza para mí. Fijense en estos estudiantes. Algunos nunca habían tocado la guitarra antes; otros pensaban que sabían tocar. Son gente de todas partes del mundo con background y experiencias diferentes. Y a pesar de todo la música entró. Así que esto confirmó la teoría de la fuerza de la música. ¿Por qué la idea de la League of Crafty Guitarrists?

Bueno, en primer lugar, el nombre es muy tonto. Me gusta que así sea. Es fácil que una idea como ésta se vuelva solemne. La idea puede ser tonta pero nunca debe ser solemne, por eso un nombre tonto es siempre una buena manera de mantener las cosas en perspectiva. *League*, porque es un grupo de personas trabajando de común acuerdo. *Crafty*, porque expresa nuestra aspiración. Tal vez no tengamos igualdad de talento o igualdad de experiencia o de dotes pero creo que compartimos una igualdad de aspiración. *Guitarrists*, porque la guitarra es el medio en el que nos desenvolvemos.

Si uno va a exponerse al ridículo público, no hay nada como esta formación para galvanizar la atención. Uno puede actuar en un medio "seguro", pero si tomamos al grupo y lo ponemos ante una audiencia hostil, que estén borrachos o griten insultos a los músicos, ésta se transforma en un gran medio para concentrar la atención de los ejecutantes.

A menudo en los cursos de West Virginia, en la tercera clase tal vez, yo les decía a los estudiantes que la noche siguiente estábamos contratados para tocar en una bar de sureños recalcitrantes, un lugar bien suburbano.

FB: *Sería algo así como la escena de la película de los Blues Brothers; el público espera un grupo de country & western y*

*aparece la League of Crafty Guitarrist. ¿Cómo les fue?*

RF: Bueno, a veces muy bien... Una noche había un rubio en la sala, muy borracho, que se acercó a ver a unos guitaristas de la League que estaban tocando muy mal. Fue verdaderamente grosero con ellos... Ahora, si no hay nadie disponible que esté borracho y grite palabrotas, por ahí me toca a mí ser un *heckler*, un hostigador. Por ahí se me da por tirar manías.

Una vez tiré ambos zapatos al escenario. Un abogado de Los Angeles daba un recital como solista. ¡Terrible! Tan malo que le tiré un zapato. Siguió. Le tiré el otro. Al rato, mi vecino de mesa le tiró también los suyos. (risas)

FB: *Así que esta técnica es parte de la experiencia educativa...*

AR: *...ayuda a los músicos a salir de la sala de concierto...*

RF: La función de un *hostigador* -si es bueno- es ser un amigo del artista. ¿Han oído hablar de la *Morris Dance*? Es una vieja tradición inglesa, quizás se remonte al tiempo de las Cruzadas. *Morris* es una contracción de la palabra *moorish* (moro) o sea que puede venir del norte de Africa, quizás del mundo islámico. Es probable que pasara por el sur de España y así llegó al norte de Europa. En las comunidades rurales inglesas tradicionales es considerada una parte muy importante de la vida comunal. En ciertas épocas del año, los granjeros invitan a los *Morris Dancers* para que bailen en la aldea y hay ceremonias y danzas rituales. Por un corto tiempo formé parte de una troupe de *Morris Dancers*. Es una danza muy vivaz, con mucho movimiento de brazos y piernas y de todo el cuerpo. Ahora bien, en la troupe hay un personaje que se llama *The Fool*, que tiene una vara y cuando alguno de los bailarines olvida su rol dentro de la danza, el Fool les recuerda que su atención está ausente golpeándolos con la vara.

En un recital, el *heckler*, el hostigador, es un amigo del artista; su función es recordarle al músico sus responsabilidades. El hostigador debe estar en dos mundos, en dos planos diferentes de la realidad al mismo tiempo, a fin de poder tocar o bailar y también tener conciencia de todo lo que está sucediendo.

AR: *Peró a veces sucede lo contrario. Hay audiencias que están abrumadas por el artista. Quizás su silencio pueda ser interpretado como respeto, pero a veces es una señal de desconcentración o de una imposibilidad de expresar sus sentimientos. ¿Qué tipo de interacción o expectativa tiene usted hacia su audiencia? Usted y sus músicos...*

RF: Los músicos no son míos...

AR: *Perdón. A veces las palabras nos traicionan...*

RF: ¡Todo el tiempo! (risas) (largo silencio) Si la audiencia tiene expectativas espero que las lleven con gracia. A veces la expectativa es muy grande y se vuelve tangible, uno puede experimentar físicamente la *constricción*. En este punto, si el intérprete tiene la habilidad necesaria, le va a dar un pellizcón a la expectativa, la va a sacudir un poco para que se suelte. Hay varias maneras de lograr esto, pero generalmente lo que se hace es moverse en sentido opuesto a lo esperado.

La expectativa tiene la característica de ponernos *afuera* del evento. Si estoy viendo un recital y espero que el grupo toque un tema en particular, no estoy escuchando el tema que suena





en ese momento ni tampoco el que deseo que toquen, así que me estoy perdiendo el evento.

Eso ocurrió, por ejemplo, con *King Crimson*. En su momento, algunas cosas no fueron apreciadas. Luego, tres o diez años más tarde... la gente comprendió. (Fripp usa el dicho inglés "the penny dropped"). Y también le pasó a muchos músicos que formaron parte del grupo. En su momento les pareció tan duro que se fueron. Después, diez o a veces hasta 23 o 24 años más tarde... the penny dropped! ¡Ah!

*AR: Pero ¿no cree usted que está en la naturaleza humana este aferrarse al pasado, en el sentido que la gente espera algo con lo cual están familiarizados y por eso desperdician la oportunidad de escuchar algo que podría gustarles, o ser útil para sus vidas?*

**RF:** Tenemos que decidir... que... no es suficiente. La vida es demasiado barata... Llevo 32 años de carrera. He tocado la guitarra durante 35 años y medio. Uno pensaría que a esta altura mi carrera sería más sencilla, pero no lo es...

En nuestras vidas a menudo ocurre una tragedia... sucede algo

inexplicable... y del modo habitual en que vivimos, no podemos ofrecer una respuesta a esta tragedia. De repente, una especie de shock (que puede ser también una experiencia positiva) sacude de tal manera nuestra forma de ver las cosas que todas las explicaciones y lugares comunes ya no son valederos. Es como si viviésemos en un sótano. Está todo oscuro. Podemos movernos de aquí para allá, pero no mucho más porque ese mundo es todo lo que conocemos... Un buen día se prende una luz y, de golpe, se apaga de nuevo. Ya nada es igual. Antes todo era oscuridad. Ahora sabemos que también existe la luz. Así que nos ponemos a experimentar: tal vez yendo a tientas encontremos la llave de la luz. Cuando lo logramos descubrimos que la luz que llega es artificial. Pero también que arriba está la planta baja y hay una ventana. Y más allá de la ventana, la luz del día. Luz natural. Así que nos mudamos del sótano a la planta baja. Pero tenemos que aprender como hacer esto. Entonces llegamos a la ventana y a la luz natural pero no podemos ver muy lejos. Luego descubrimos que si seguimos subiendo está el segundo piso y mirando por esa otra ventana nuestra perspectiva es mucho más amplia.

Así llegamos a la terraza y desde allí podemos ver hasta el



horizonte. ¡Cómo comparar esto con nuestra vida en el sótano!

*AR: Esto hace pensar en los distintos condicionamientos que sufrimos en nuestra vida. Los medios de comunicación masiva..., quizás muchos preconceptos de una audiencia están moldeados por los medios. Tenés que ser muy afortunado para darte cuenta que existe algo más que ese sótano.*

**RF:** En términos de música yo tengo mis propias respuestas a esto. En términos de los medios de comunicación tú tienes las tuyas. El rol de los medios de comunicación es muy importante. En estos momentos vemos cambios considerables en nuestro mundo. Los medios de comunicación pueden ser el *Fool* del que hablaba yo antes, recordándole a las grandes instituciones políticas, económicas, sociales el rol que les corresponde.

En Inglaterra hay un diario amarillista llamado *The Sun*. Se hizo famoso por haber sido la primera publicación inglesa que puso mujeres desnudas en la página tres. Es el único diario con poder suficiente como para cuestionar la institución de la realeza, por ejemplo. *The Sun* consiguió sacudir el status quo en Inglaterra. Ojalá que el diario que consiguió esto pudiera también ejercer una opinión objetiva pero, en general, le pasa lo mismo que a los músicos, se ve forzado a *mentir en pequeñas formas*. ¿Cómo pueden los medios criticar a las instituciones económicas que les compran avisos? ¿Cómo decir la verdad dentro de esas presiones y limitaciones?

De todos modos, puede palpase los síntomas de un cambio. Miren sino la caída del gobierno de Italia... En Buenos Aires saltó el tema del ex-intendente y sus maniobras... Algo está cambiando. En los Estados Unidos el FBI ha sido criticado por el incidente de Texas, el asunto de David Koresh. El FBI estaba desmoralizado porque su lema es servir a la ley, servir a la verdad expresada en la justicia. Pero en realidad, no se los dejó investigar el tema del BCCI (el Banco de Comercio y Crédito Internacional) porque el gobierno estaba usando el banco para darle armas a Irán y también fondos para acciones militares encubiertas. Así que el brazo político que supuestamente debía sostener la ley estaba impidiendo al brazo legal cumplir con su deber...; pero insisto, parece haber un cambio en el mundo en cuanto a los standarts de comportamiento aceptados. Las palabras y las conductas ahora se confrontan, si hay disparidad sale a la luz.

Si uno afirma decir la verdad y miente, puede ser confrontado con la realidad. Si mentimos y lo admitimos, entonces es una situación completamente diferente. Cuando una persona dice: "sí, cometí un error", podemos enfrentar esa situación. Esta es la *teología del arrepentimiento*. En cambio, si una persona sostiene que dice la verdad y miente, ésta es la *teología del pecador impenitente*.

Hay que tener un corazón muy duro para cerrarle la puerta a una persona que viene a nosotros y nos dice: "cometí un error, por favor, perdóname".

Ahora bien, personalmente me he pasado los dos últimos años en una batalla legal con mis ex-managers que aún continúa. Para mí ésta no es sólo una cuestión de la vida diaria de un músico sino, además, una cuestión metafísica. Si puedo hallar la respuesta en mi vida a cómo puede uno aceptar a un pecador impenitente, entonces en Yugoslavia hay una solución para la guerra civil, en Argentina hay una solución para el triste problema de las fuerzas armadas o los desaparecidos.

Para mí, esto es una prueba para el espíritu y el propio ejemplo

de mi postura frente a mis ex-managers es el mismo problema que en un nivel metafísico macrocósmico enfrentan las viejas culturas en todos los sentidos: político, social, económico, personal, dentro del matrimonio, dentro del rock and roll..

En Argentina, obviamente, la situación fue extrema. A mi modo, la sensación de violación por estas personas en las que confié, que vinieron al funeral de mi padre y que fueron padrinos de mi boda, tal vez no sea tan considerable como la de una persona cuya familia ha desaparecido, pero sin embargo es importante y yo sé que dentro de esto debe haber aceptación, debe haber perdón, debe haber reconciliación.

*FB: ¿Cómo explica usted el fenómeno de grandes talentos musicales que mueren prematuramente?*

**RF:** A veces la música llega y toma a ciertos músicos como sus confidentes. En una situación ideal, el músico sería alguien entrenado y disciplinado pero no se da necesariamente así. La música puede ser como una corriente eléctrica. A veces el voltaje que aparece es muy alto y los fusibles saltan. Esos fusibles pueden ser entendidos como la personalidad o la psyche. Cuando la corriente musical llega, es siempre un don, siempre. Pero nuestros fusibles deben estar intactos, y cosas como el uso de drogas, por ejemplo, producen un desbalance en el sistema. La energía, en vez de pasar a través tuyo te quema... Por supuesto, hay circunstancias. Recuerdo una charla con un amigo. Yo criticaba a Charlie Parker por haber quemado su fusible y mi amigo me criticaba a mí por no comprender la situación en la que Parker tuvo que llevar adelante su música. La situación del negro en el sur de los Estados Unidos y las propias condiciones de la vida de Parker, que fueron durísimas. Bueno, recuerdo que esta conversación me quedó en la cabeza y cuando tuve la chance de hablar con Max Roach, el baterista de Parker, le pregunté qué se sentía haber tocado junto a Parker, cómo había sido todo aquello. Y él me respondió que entre los que rodeaban a Charlie había dos campos. Estaba Dizzy Gillespie que le decía: "Vamos, viejo, dejá las drogas, te estás haciendo mierda". Y estaban los jóvenes como Max que aceptaban a Parker como era. Max me dijo que, en su opinión, Charlie Parker había hecho lo que había venido al mundo para hacer. Ahora quería salir del planeta.

*FB: King Crimson fue algo especial para cada público. En USA era considerado casi heavy metal mientras que en Europa, era algo intelectual, progresivo, avant garde...*

**RF:** Mi preocupación fue siempre tocar música. Una vez produjo un disco para The Roches y después de leer una letra de Maggie Roche, le pregunté: "pero, Maggie, ¿esto es verdad?", y ella repondió: "¡Robert! ¡Mis letras siempre son verdaderas!".

Bueno, pues eso es lo que le exigimos a nuestros poetas (en este punto se le llenan los ojos de lágrimas; largo silencio). Nuestros poetas deben hablar la verdad. Si nuestros poetas mienten, nuestra cultura se termina. Así que la preocupación del músico es tocar una música que sea verdadera. Si la música es verdadera, las audiencias escucharán y la comprenderán cada una a su manera. Un heavy metal escuchará heavy metal, un intelectual escuchará intelecto. Si la música tiene un poquito de esa verdad hablará muy ampliamente.



FB: Cuando estaba produciendo a *The Roches* usted dijo que su rol era no ser visible (o más audible) como productor. Que el mejor productor era el que no se notaba. Y también recuerdo que dijo algo acerca de que la música era algo como una copa.

RF: La música es la copa que contiene el vino del silencio. El sonido es esa copa pero vacía. El ruido es esa copa pero rota. Recuerdo que durante una entrevista para una revista francesa el entrevistador era un experto en champagne y me sugirió esta imagen. Y esto es la música, parte de la disciplina del músico es escucharse tocar. Muy pocos lo hacen. Y parte de la disciplina por ejemplo, durante entrevistas, es escucharse a uno mismo hablar. A veces aparecen cosas que nos hacen decir: "esto suena fuerte. Esto tiene una resonancia..." Y eso es maravilloso. En un momento como éste, en que las palabras caen de mi lengua sin esfuerzo, son palabras en las que creo y confío porque no son de Robert...

FB: Es como la música que viene de...

RF: Que viene...

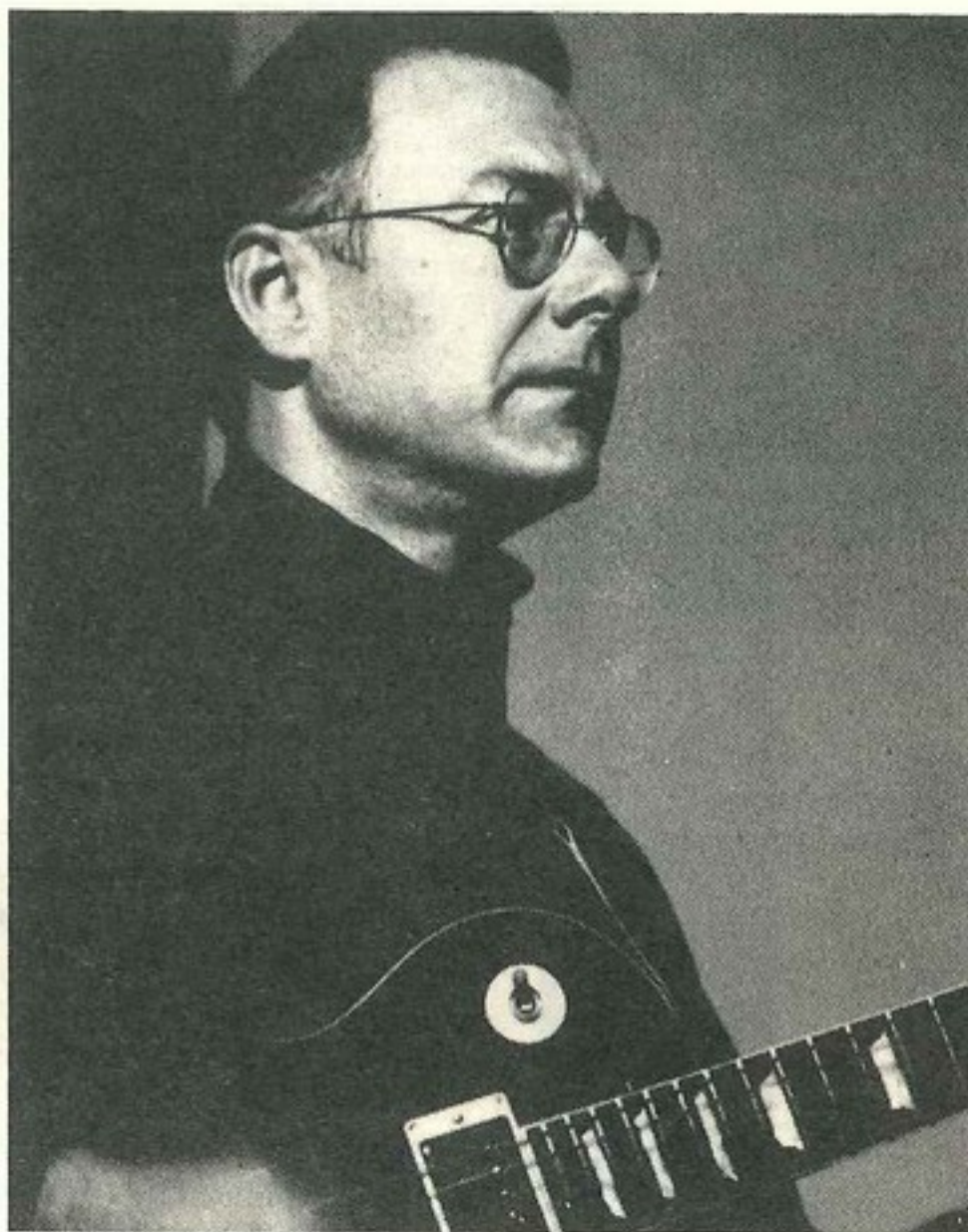
AR: ¿Cuál es el impulso de producir?

RF: Aprender es lo primero. Y lo segundo, que es muy similar, es estar dentro del campo de los que aspiran a ser verdaderos. Y es la misma cosa. Cuando yo era un músico joven aprendiendo a tocar, no tenía don alguno. Era totalmente sordo, no tenía sentido del ritmo, pero podía reconocer músicos que tenían dotes. Y mi meta era poder trabajar con estos músicos para poder ver a través de ellos de donde venía la música. Así que practiqué y trabajé duro para ser lo suficientemente bueno y poder tocar con estos músicos. Ahora bien, si pudieran hacerme sólo una pregunta más, ¿cuál sería? (risas)

AR: Algo acerca de su trabajo con otros músicos en una relación uno a uno..., cómo se dio con Brian Eno o con Andy Summers, o ahora con David Sylvian. ¿Qué busca en otro músico? ¿Empatía musical? ¿Algo más profundo?

RF: Creo que es más fácil que todo eso. Si decidís trabajar con un músico ya está, eso es todo. No buscás empatía musical... Si estás trabajando con él, sabrás si se da. Y sabrás si no se da. Pero trabajar con un músico implica tan sólo tomar la decisión de trabajar con él. Es así de simple. Podés preguntarme por qué decidí trabajar con este músico en particular. Bueno, porque es la persona indicada para trabajar en este preciso momento. ¿Y cómo sabés que es el momento justo? Bueno, ¿cómo puedo no saberlo? Eso es simple para mí también.

Con Jerry Marotta estábamos ensayando en Woodstock, en noviembre pasado para el LP con David Sylvian, y me recordó una conversación que tuvimos en los ochenta cuando yo era aún un hombre soltero y estaba feliz de serlo. Me recordó que le dije "cuando conozca a mi esposa, lo sabré". Y así fue. La conocí y le propuse matrimonio a la semana. Y podrías preguntar, ¿por qué te declaraste a esta mujer? ¿Fue por esta o por aquella razón? Y yo te contestaría: "No. Porque ella es mi esposa". Y si es mi esposa, tengo que declarármelo. ¿Por qué? Porque es mi esposa. ¿Y cómo sabés que es tu esposa? ¿Y



cómo puedo no saberlo? Es así de simple. Y así decidimos casarnos. Y dentro del matrimonio aprendimos a conocernos. Es algo, una vez más, que tiene una resonancia que uno aprende a reconocer. Es como tener una guitarra afinada.

FB: ¿Puede uno entrenarse para lograr ese reconocimiento?

RF: Sí. Yo lo hice. No tengo talento. Sí. Podés.

FB: Pero no se trata de buscar sólo resonancia en la música sino en la vida.

RF: Sí. Es la misma cosa. Es lo correcto. Y no se trata de adquirir más y más sino más bien de desprenderse de lo que tenés.

FB: Creo que fue Winston Churchill el que dijo que lo importante no es saber griego y latín sino haberlos aprendido y habérselos olvidado.

RF: El Winston Churchill que a mí me gusta es éste: se sabe que Churchill mantenía una larga enemistad con una dama llamada lady Astor. A Churchill le gustaba empinar el codo y un día se paseaba por el parlamento con algunas copas de más, cuando lo encara lady Astor diciéndole: "¡Mister Churchill! ¡Está usted borracho!" "Y usted, le respondió Churchill, es muy fea. Pero yo mañana voy a estar sobrio..." (risas) ●

Fernando Basabru / Alfredo Rosso

Un agradecimiento especial para Juan Betbeder y Osvaldo, "The entomologist".





Big star

## ROCK

\*John Valentine Carruthers, guitarrista, acaba de editar, junto al baterista de los desaparecidos Killing Joke, Paul Ferguson, un proyecto que dadas las referencias puede resultar interesante.

Crush es el nombre de la agrupación y del debut.

\**My House Is Full Of Them* es el título del nuevo CD de Mosquito, trío formado por Jad Fair con el baterista de Sonic Youth y el guitarrista de Half Japanese.

\*Hole, el grupo liderado por Courtney Love (flamante esposa de Kurt Cobain de Nirvana), editará un nuevo disco en breve. Se trata de un mini que contiene Peel sessions y cortes en vivo. Incluirá versiones de Germs, Beat Happening y Velvet Underground. La portada discográfica, según rumores, traerá problemas a la agrupación; se trata de muñecas cortadas y sangrantes.

\*Bajo el auspicio de Greenpeace se está grabando un disco que tiene como particularidad el empleo de equipamiento alimentado por energía solar. Titulado *Alternative Energy*, cuenta con los correspondientes tracks de Soundgarden, R.E.M., B52's, Morrissey, Sonic Youth, Arrested Development, Violent Femmes y Jesus & Mary Chain.

\*Luego de permanecer cinco años en el sello Fontana, The Fall sacan su Lp número 17 y primero para Permanent. *The Infotainment Scan* continúa en la línea de su predecesor *Code:Selfish*, y el single de adelanto sólo se incluye en el formato CD.

\*The Space Negros combinan la experimentación de la música concreta con garage punk y lo mejor y más salvaje de Black Sabbath, de quienes versionean "Iron Man". *Dig Archeology* es su disco y lo edita Arfl Arfl. El mismo label reedita *Wrong Conclusion* de The Moving Parts, que data del '78. Es la banda del archivista psicodélico y tecladista Erick Lindgren, acompañado por Roger Miller (guitarra) de Mission of Burma, ambos posteriormente en *Birdsongs of the Mesozoic*. Se dejan influir por Devo, Blondie, Syd Barret y los Beach Boys.

\*Desde Suecia, The World of Life con *Further Ahead* (Xotic Mind Productions). New Age y lo mejor de la psicodelia, o la guitarra torturada de Jimi Hendrix y la locura terrenal de George Clinton.

\*El sello Too Pure se encargó de la edición de

los discos de Stereo Lab, *The Group play it Space Age Bachelor Pad Music*, y de Moonshake, *Big Good Angel*, un mini LP de seis tracks.

\*El cada vez más conocido sello Earache, caracterizado por la música extremista de su catálogo, edita *The Ethereal Mirror* de Cathedral. Doom metal con cuidados arreglos góticos y vertiginosos cambios de ritmo.

\*Reuniones I: Cuando gran parte del Indie rock está recibiendo la herencia musical de Big Star, parte de los dueños de la idea original decide retomar el nombre. Los miembros fundadores Alex Chilton y Jody Stephens se unieron a John Auer y Ken Stringfellow del grupo de Seattle The Posies. Con un show inicial en Missouri generaron la expectativa suficiente como para planear gira por Europa y los E.E.U.U., e inclusive la edición discográfica del primer show.

\*Reuniones II: *Trade Test Transmissions* (Essential) es el retorno de la legendaria banda punk Buzzcocks. La formación original luego de 13 años sin grabar juntos.

\*Reuniones III: Lou Reed, John Cale, Sterling Morrison y Maureen Tucker o lo que fue hace más de veinte años Velvet Underground, se embarcan en una inmensa gira States-Europe. Compartirán shows con los irlandeses U2.

¿Estas tres patéticas reuniones tienen algún propósito artístico? ¿Pretenderán revivir aquel fuego tan lejano con el peso del tiempo sobre sus hombros? ¿O es el camino más rápido para el crecimiento de sus cuentas bancarias?

\*Se está reeditando material de Apple, sello de los Beatles. El segundo Lp de Badfinger, titulado *Straight Up*, es uno de ellos. Melodías a la *Abbey Road*. Otro es el de The Radha Krishna Temple titulado igual que el nombre del grupo. Hindúes, mezclan cantos religiosos y arreglos pop Beatles, y fue George Harrison quien los llevó al sello.

También el *Under The Jasmin Tree* del Modern Jazz Quartet, grabado en el '68. Un crossover entre el Jazz y el pop, aunque en la línea de jazz tradicional.

\*Necrológicas: el 29 de Abril falleció en Londres el guitarrista y productor Mick Ronson (1946), quien contribuyera en discos de Bowie, Mott The Hoople, Lou Reed, Bob Dylan, Van Morrison, Roger McGuinn y Chrissie

# noticias



Hinde. La muerte fue producida por cáncer.

\*La banda americana pre-grunge, 'Flipper, graba su primer disco en ocho años. Se llama *American Grafishy* y sale por Deaf American.

\*Fugazi regresan a la arena discográfica, después de dos años sin grabar, con *In On The Killtaker*, vía su propio sello Dischord.

\*Dos Bad Seeds (banda acompañante de Nick Cave), empeñados en hacer carrera por su cuenta. Se trata de Mick Harvey con *Alta Mare/Vaterland* (Mute), obra integrada por composiciones para cortometrajes y programas televisivos; y Barry Adamson con *The Negro Inside Me*, incluyendo un cover del clásico de los '60: "Je t'aime... Moi non plus" de Serge Gainsbourg. Mute apuesta por ambos.

\*Guernica, sello subsidiario de 4D, fichó al dúo de Brighton, Insides, quienes trabajaban con el nombre de Earwig, y el año pasado sacaron el muy recomendable *Under My Skin I am Laughing*. Placenteras texturas minimalistas tornándose gradualmente abrasivas.

\*También conocido como El León de Macedonia, Van Morrison continúa en la brecha sacando *Too Long On Exile* por Polydor. En un duelo con John Lee Hooker revisitan "Gloria", tema de Morrison en los lejanos fines de los '60, cuando vocalizaba en los Them.

\*Los seguidores de Gun Club tienen once nuevos temas en *Lucky Jim* (Solid). El clásico estilo de blues-rock hecho canción pantanosa.

\*Elogiados por un amigo como "esas pocas bandas del ghetto alternativo que te salvan la vida", los americanos Mercury Rev tienen nuevo disco, *Boces*, y lo edita Beggars Banquet.

\*Syd Barret ha sido inmortalizado una vez más al reunirse su obra bajo el título *Crazy Diamond: The Complete Recordings* (Harvest). *The Madcap Laughs*, Barret y rarezas en 3 CDs.



12" - MAXI - SINGLES  
DISCOS - REMERAS - VIDEOS  
USA - UK

Florida 537 / 71. Piso 1 - Local 431 - Galería Jardín

\*Según el periódico inglés New Musical Express, una movida de nuevas bandas radicalizadas se encuentra entre los sucesos de mayor importancia de los últimos días. Algunas de estas, Beggars Ita, Fun-Damen-Tal y Blade salieron de gira, a la que bautizaron "United Colors of Frustration". Integración racial y contenidos antifascistas en sus letras los caracteriza. Los mismos Blade son rappers armenios residentes en Gran Bretaña, y acaban de sacar *The Lion Goes From Strength To Strength*, sólo en formato LP, por el desconocido label 691 International, y de adquisición únicamente por correo.

A la lista de nuevos radicales se agregan Rage Against The Machine, Cornershop y 2 Tribes & Sensor.

M.A.

**NACIONAL**  
\**La Jungla Del Poder* es el texto que Roberto Pettinato se encuentra avocando a finalizar. El libro, de edición independiente, compilará historias y anécdotas del mítico grupo Sumo; para este fin colaboraron los ex-camaradas de Petti, actualmente en Dividdos y Las Pelotas. ¿Novela, ensayo, biografía? Aún no lo sabemos.

\*C.D. (integrante del grupo Nuégado de Serpientes) acaba de poner a la venta, en discerías especializadas, *Cabecitas Electrocutadas*. La edición, enteramente cuidada y en cinta de cromo, contiene diecisiete temas instrumentales (guitarra y sintetizadores). Los climas varían desde el industrial a la monótona canción circense. El ácido y característico sentido del humor es el elemento que une el grotesco, la "violencia" y tristeza de algunas de las composiciones.

Edita en forma independiente el sello

Esqueroso. Próximamente se espera la edición de dos grupos más: Nuégado de Serpientes y La Mafla de Gandini.

\*Uno X Uno, proyecto encabezado por Carlos Alonso se encuentra terminando un nuevo trabajo. El CD se titula *Frágil Ironía* y condensará sonidos acústicos y electrónicos, por medio de guitarras y samplers.

\*El Otro Yo grabará en los estudios Aguilar su primera placa discográfica bajo la producción de Guillermo Piccolini. "Se espera plasmar la fuerza hardcore, vital y característica de los recitales. Y a la vez insertar un trabajo de estudio distintivo".

\*El sello Polygram lanzará en breve la banda de sonido compuesta por Luis Alberto Spinetta, del film "Fuego Gris".

P.A.

**EMANACIONES LISERGICAS**  
En este número, en la sección discos, tenés cantidad de comentarios sobre bandas nuevas que, de un modo u otro, conectan con la psicodelia. Próximamente, lo completaremos con un dossier que dé cuenta de este hervidero de grupos en el underground inglés.

Mientras, como la actividad es grande, te mantenemos al tanto.

-Atom Heart Mother es un grupo que viene recorriendo el circuito de clubes underground desde hace años.

Su album debut detenta el sencillo título de *Skin'em, Chop'em out, Rawhide*. Como evidencia su nombre, van tras los pasos de Syd Barret y Pink Floyd. Sale por el sello Abstract.

-Los Pan, además de participar en festivales pro Bosnia con Hawkwind y la Magic Mushroom Band, debutaron en vinilo con el Ep *Taxi to Sunrise*. En el sello Big Cat.

-A propósito de la Magic Mushroom, acaban de editar su séptimo LP, *Ru Spaced Out 2*, en el sello Magick Eye. Volcados actualmente a la música de baile, no sé ya que pensar. Capaces de las más hermosas canciones o de los temas más abyectos, el single de adelanto, *Freshly Picked*, sonrío irónicamente en mi discoteca recordándome que el eclecticismo, al menos, tiene la "virtud" de lo impredecible.





Ora

-Otros que sacaron EP (y hasta creo que LP, si bien no tengo la información exacta) son los **Porcupine Tree**, en el alicaído label **Delerium**, propiedad de **Richard Allen**. Allen ha sido por años un juicioso difusor de esta escena desde las páginas de su fanzine **Freakbeat**. Sin embargo, *Voyage 34*, el EP en cuestión, muestra la hilacha de algunas de estas bandas. Música de baile sin imaginación pero con todas las ganas de ingresar en los rankings británicos independientes. Parece que **The Orb** ha sentado precedente.

-Unos que hace ya años que están en esto, los **Outskirts of Infinity**, tienen nueva placa. Su nombre, *The Altar of Elements*; el sello, **Woronzow**.

-La **Mystic Stone Records** anuncia la publicación del primer LP de **Optic Eye**, con el gráfico título de *Trance*. También, el esperado tercer album de los magníficos **Mandragora**, quienes flirtean por igual con la psicodelia y lo progresivo. Su nombre, *Earth Dance*.

-**Fun with Mushrooms** es una recopilación del sello **Delerium** y cuenta con bandas como **Dead Flowers**, **Harrold Juana**, **Tangle Edge** y otras menos conocidas como **Omnia Opera**, **Wobble Jaggle Jiggle** o **14th Wray**. Continúa la que el propio **Richard Allen** había hecho un par de años atrás, *Psychedelic Sauna*, donde había dado a conocer gente del calibre de **Ozric Tentacles**, **Mandragora**, **Magie Mushroom Band** o **Dr. Brown**.

-Según me sopla **Marcelo Aguirre**, la mutaciónailable de los **Ozric Tentacles**, de nombre **Eat Static**, edita el album *Abduction* por el sello **Planet Dog**. De acuerdo a la descripción del susodicho; "doble LP en el cual las filigranas psicodélicas de los **Ozric** se encuentran con el rave discotequero".

Por su parte **Roly Wynne** abandonó a los **Tentacles** debido a "diferencias de concepto" y se unió a los londinenses **Damldge**. Debutaron con el single "Time for change".

-Puesto que no todo lo que anunciamos aquí es psicodelia en estado puro, sino muchas veces mezclada con space rock, blues o música progresiva, bien podemos incluir el último LP de los indispensables **Gong**, llamado *Shape Shifter*. Liderados en esta ocasión por **David Allen** y **Didier Malherbe**.

-Mientras en este número sale comentado su disco anterior, **Sun Dial** no nos da tregua y publica uno nuevo, llamado *Libertine*. Si alguno te dice que son como **My Bloody Valentine**, no le creas. Aguzá el oído y descubrirás un

sinfin de oscuras bandas psicodélicas de los '60 y '70 (caso **Czar** o **Andromeda**) flotando en su superficie.

N.C.

JAZZ IMPROVISACION

-El sello **Leo Records** ha puesto en circulación **Pleiades**, donde el recientemente fallecido **Sun Ra** y su **Arkestra** tocan con una orquesta sinfónica. Grabado en vivo en el **Théâtre Carré St. Vincent** el 27 de Octubre de 1990, no resisto ya las ganas de escucharlo. ¿Alguien se dignará traerlo?

-Otro grande, **Anthony Braxton**, edita *Quartet (Coventry) 1985*. Sus performances de cuarteto consisten generalmente en collages de distintas composiciones, a veces yuxtapuestas; otras, usadas simultáneamente. Además de **Braxton**, conforman el cuarteto **Marilyn Crispell**, **Dresser** y **Gerry Hemingway**.

-A propósito de **Marilyn Crispell**, su nueva placa se denomina *Highlights from the summer of 1992 American Tour* y sale por el label **Music & Arts**.

Aventuras de piano en el contexto del free jazz. Con **Reggie Workman** en bajo y **Gerry Hemingway** en batería, más la inevitable influencia de **Cecil Taylor** y **John Coltrane**.

-El sello **Enya**, justamente, reedita un clásico de **Cecil Taylor**, *Air above Mountains*, grabado en viyo en Austria hacia 1976.

-Los **Brötzmann** son, sin duda, una familia talentosa. El padre regentea el **Peter Brötzmann Tentet** y acaba de editar *The März Combo live in Wuppertal* en el sello **FMP**. Ahí toca su hijo **Caspar** quien, con su banda **Caspar Brötzmann Massaker**, estrena el flamante *Koksofen* en el label **Big Cat**. **Papá Brötzmann** es ya una institución en el notable mundo del free jazz europeo. Su hijo en cambio, dirige sus simpatías hacia grupos neoyorquinos como **Material** o **Massacre**.

-El multifacético **Fred Frith** adora juntarse con "malas compañías". Lo hizo con **Chris Cutler**, con **Ferdinand Richard** (de los extintos **Etron Fou**) y con **Rene Lussler**, entre otros. En 1983, se le dió por unir su guitarra y toda una parafernalia de objetos al saxo soprano de **Lol Coxhill**. El resultado fueron los **French gigs** que ahora reedita el sello **Ayaa**.

noticias



-Sería una lástima que el nombre de Eddle Prevost no te dijese nada, porque se trata del percusionista de los mitológicos AMM y ellos, realmente, determinaron una considerable cantidad de cosas en el esquivo terreno de la improv-music. El sello Matchless edita Live, improvisaciones en vivo de la Eddle Prevost Band que tuvieron lugar allá por 1977.

-Lo nuevo de John Zorn se llama *Kristallnacht*. La recreación del terror experimentado ante una de las primeras acciones perpetradas por los nazis en contra de los judíos.

N.C.

CULT RECORDS

De un tiempo a esta parte, y gracias a la aparición del formato CD, han surgido una serie de sellos que, dedicados a una beneficiosa arqueología sonora, intentan rescatar perlas perdidas o discos que, hasta entonces, habían sido sólo pasto para coleccionistas. Aquí te informamos de algunos.

-Kissing Spell, justamente, acaba de editar uno de los discos más caros de los que tenga memoria. El único LP de Dark, llamado *Round the Edges*. La edición original, de 1972, venía con un booklet y doble tapa color. Sus doce copias en existencia se venden hoy a 2500 libras. Muchas guitarras con fuzz e iniciales homenajes a Cream y Hendrix para un sonido ultrapesado que luego iría puliéndose por un camino más progresivo.

Para el futuro, anuncian la edición de un album de Dark en vivo y otro de Wicked Lady, el grupo que tenía Martin Weavers antes de ingresar como guitarrista de Dark.

Pero no acaba aquí la actividad del sello. Otros tesoros de su catálogo son: el CD de Music

Emporium, de título homónimo, una obra maestra de la psicodelia yanqui, originario del '69: el de Ainsley Dunbar *Retallation*, *To Mum from Ainsley & the Boys*, rythm & blues de la escuela británica de fines de los sixties; *A Story Ended* de Dick Heckstall Smith (ex saxofonista de Bluesbreakers y Colosseum) con fecha 1972; Charge, banda heavy progresiva cuyo album también data del '72 y una lista que abarca a Jessie Harper (de quien nada sé), Chris Judge Smith (uno de los fundadores de Van Der Graaf Generator) e Iluslon (folk progresivo de los '70).

-La reedición del segundo volumen de la serie *Perfumed Garden* propone singles raros del underground psicodélico de los años '60. Algunas bandas que aparecen son The Eyes, Smoke, Fleurs de Lys, Kult, Accent, Rupert's People...Sólo para paladares exquisitos.

-A propósito del tema, otro imperdible es *Ptooff!*, el primer disco de los Deviants, de 1968. El CD viene acompañado de un booklet donde John Peel se cuenta todo acerca del underground londinense de fines de los '60. Para más referencias, la base rítmica de Deviants (Hunter y Sanderson) formaría posteriormente los Pink Fairies.

-Buenas nuevas para quienes se acuerden del gran Arthur Brown. La reedición en CD de los tres primeros Lps. de Kingdom Come, banda de los comienzos de los '70 que sucedió a las anteriores Crazy World y Puddletown Express. El primero, *Galactic Zoo Dossier*, se remonta a junio del '71; el siguiente, *Kingdom Come*, a octubre del '72 y el último, *Journey*, a noviembre de ese mismo año. Reedita el sello Voiceprint.

-Siguiendo con Voiceprint, anuncian la publicación en CD de algunos míticos trabajos de la escena canterburyana. El David Allen Trio - Allen, Hugh Hooper y Robert Wyatt- con Mike Ratledge como invitado; Mr. Head -

Allen y Wyatt con Kevin Ayers y Larry Nolan y los legendarios Wilde Flowers, los que comenzaron todo este asunto del Canterbury Sound (Ayers, Wyatt, Richard Sinclair, Brian y Hugh Hooper y Robert Ellidge).

-Background Records es otro activo label de ediciones extravagantes. Hard rock y psicodelia con muchas guitarras y teclados nos trae Fuzzy Duck, cuyo Lp -igual título- data del '71. Ora, en cambio, exótica banda de psicodelia de fines de los '60, propone hermosísimas canciones en su Lp *Ora*.

Otros dignos de mención: Sindelfingen, *Odgipig* en la senda de Crimson y Gentle Giant; *Spriguns of Tolgus*, *Jack with a Feather*, folk rock; *Laghonia*, *Laghonia*, entre la psicodelia y lo progresivo y *Hurdy-Gurdy*, *Hurdy-Gurdy* entre el hard y la psicodelia.

N.C.

Reediciones en CD

ROCK EUROPEO

-Agitation Free fue una banda pionera del kraut-rock, indispensable para reconstruir la compleja historia del rock germano de los '70. De sus tres discos, largamente descatalogados, acaba de reeditarse el último titulado, justamente, *Last*.

-*Snorungarnas Symfoni*, segundo CD reeditado y cuarto disco de los extraordinarios suecos Samla Mamma Manna, fusiona el folk del este europeo con la vertiente progresiva y un sentido del humor único. Sale por el sello Silence.

-Afortunadamente, está anunciada la próxima reedición de la discografía completa de Lard Free, imprescindible grupo de los orígenes del rock francés. Liderados por Gilbert Artman, quien luego formaría los más famosos Urban



FRIPP, HAMMILL, RUSH, ENYA, CLANNAD, HACKETT, OLDFIELD, LANOIS, ENO, UK, VAN DER GRAFF, GONG, CAMEL, GIANT, WAKEMAN, FISH, RENAISSANCE, JETHRO, FOCUS, BRAND X, PHILLIPS, GABRIEL, BRUFORD, STEELEYE SPAN, CHIEFTAINS, TANGERINE, GLASS, NICE, BARDENS.

CDS EUROPEOS, AMERICANOS, INEDITOS LIBROS, REVISTAS, PARTITURAS, VIDEOS FLORIDA 537 1º PISO GAL. JARDIN LOC. 441





Arvo Pärt

Sax, vienen a llenar otro hueco en la fascinante, pero casi desconocida historia de la música gala.

-Moving Gelatine Plates fue una de las tantas bandas francesas que sucumbieron a la fascinación del sonido Canterbury. Su disco, de título homónimo y originario del '71, se reedita por el sello Musea.

-Últimas reediciones de Heldon por parte del sello Cuneiform. *Electronique Guerrilla* y *It's Always Rock 'n Roll* aparecen juntos en un doble CD. Primer y tercer álbum del grupo respectivamente, son del período 1974-75. *Stand By*, por su parte, fue el séptimo y último disco de Heldon, aparecido originariamente en 1979.

-Volviendo a los países escandinavos, otra banda progresiva sueca, Isildurs Bane, tiene todo su catálogo reeditado en CD. *Sagan om der Irlandska Algen*, *Sea Reflections*, *Eight Moments of Eternity*, *Sagan om Ringen* y *Cheval* salieron inicialmente entre los años '84 y '89. Aun en vigencia, el grupo acaba de sacar un nuevo CD doble: *The Voyage - A Trip to Elsewhere*.

-El grupo de música progresiva más popular de Finlandia en los años '70 fue, sin duda, Wigwam. También ellos disfrutaron de la fiebre de las reediciones. Hasta ahora, los últimos CDs que se reeditaron son *Lucky Golden Stripes & Starpose*, *Nuclear Night Club* y *Fairyport*.

-S.F.F. *The Collected Works of Schicke, Führs & Fröhling* compila los tres LPs de este original trio sinfónico alemán. *Symphonic Pictures* (1976), *Sunburst* (1977) y *Ticket to Everywhere* (1979). Considerada por muchos como la última verdadera banda progresiva germana, Gerhard Führs y Heinz Fröhling continuarían como dúo mientras que Eduard Schicke se uniría al grupo Hölderlin. En el sello *Laser's Edge*.

-Mikolas Chadlma era el guitarrista, líder y saxofonista de la MCH Band, una de las increíbles bandas que formaban parte del underground checoslovaco. El CD doble *1982-86* compila los trabajos de una época donde se hacía música en la más absoluta ilegalidad. Chadlma, hacia 1981, hasta llegó a hacer un tour con miembros de This Heat, The Work y Art Bears. Pronto habrá más novedades sobre esta inédita escena.

MUSICA CONTEMPORANEA

-Lo nuevo del compositor estonio Arvo Pärt se llama *Collage* y allí se encuentra, más vigente que nunca, la sombra de Johann Sebastian Bach. Sale por el sello Chandos.

-Algunos recordarán a David Bedford, tecladista del Whole World de Kevin Ayers y asiduo colaborador de Mike Oldfield. Además, Bedford es compositor por derecho propio y muchas de sus obras salen nuevamente a la luz después de años. La última de la que tengo noticias es *Nurse's Song with Elephants* (1971), reeditada por el sello Voiceprint.

-Se puede ver en unas pocas disquerías de Bs.As. otra obra más del genial Morton Feldman que editó el prestigioso sello Hat Hut. *For Samuel Beckett* se presenta como una pieza de 46 minutos escrita para 23 instrumentos acústicos. En este homenaje al escritor irlandés, también están las múltiples escalas y los largos silencios característicos de Feldman.

-*L'heure alors s'incline* parece ser la obra de una compositora llamada Christine Groult. Descrita como música concreta dedicada a Luigi Nono pero influenciada por Tangerine Dream; consiste en una serie de ruidos y efectos obtenidos por la manipulación electrónica de instrumentos convencionales y la grabación de trenes, viento, choques de autos, etc. Similar en espíritu, sospecho, a los trabajos del INA o a los de Strafe FR. En el sello Metamkne.

-*Low Symphony* (Polygram) es un regalo de Philip Glass para Bowle. El minimalista, en su nueva producción, utiliza tres temas de *Low*, el primer disco berlinés de Eno y Bowle, para construir una sinfonía que interpreta la Orquesta Filarmónica de Brooklyn.

N.C.

EXPERIMENTAL

-El sello de música "posindustrial" Staalplaat anuncia tres próximas ediciones. *Moor*, de los alemanes Strafe FR; *Xeros*, de los excelentes Brume y *Also Sprach Zarathustra* (como el libro de Nietzsche) de Arcane Device. Bajo ese nombre se oculta Dave Myers, quien se dedica a conspirar con el feedback y toda clase de sonidos eléctricos.

N.C.

noticias



-El sello *Barooni*, por su parte, también anuncia un par de joyas. La primera es *Das Fest ist zu ende aus*, lo último, supongo, del alemán Asmus Tletchens. La otra, del inglés Thomas Köner, se llama *Permafrost*. Ambos comparten un campo en común, el de la música de bajas frecuencias.

-Los precursores de mucha de esta música, *Throbbing Gristle*, se ven beneficiados por la magnífica política de reediciones que está llevando a cabo el sello Mute en su colección *The Grey Area*. De la enorme cantidad de placas que, en su momento, grabaron los *Throbbing*, aparece ahora *Live vols 1-4*.

-Cambiando de tono, buenas nuevas para los amantes de Kevin Ayers. En la notable serie de grabaciones de la BBC, le toca el turno a *BBC Radio One live in concert, Kevin Ayers & The Whole World*. Con fecha 1972, acompañan a Ayers: Mike Oldfield en guitarras, David Bedford en teclados, Lol Coxhill en flauta y vientos varios y Archie Legatt en batería. El sello, *Windsong*.

-*The Molecules* es el grupo de Ron Anderson, quien ama la música progresiva pero ejecuta un sonido sucio, bastante más cercano al punk. Lo define como "a hard core progressive rock punkband". La síntesis puede apreciarse en *Down Under the Blacklight*, su segundo disco. Para más datos, Anderson fue uno de los miembros fundadores de *Rat at Rat R*, interesantísimo grupo eléctrico experimental neoyorquino que no tuvo la misma suerte que *Sonic Youth*, y pasó a ensanchar la ya inmensa galería de grandes bandas ignoradas por el conservadurismo masivo.

-Otros a los que les ocurre lo mismo son los *Blind Idiot God*, también de New York. Por suerte, el siempre activo John Zorn los ha sacado una vez más de la oscuridad editándoles en su sello *Avant* su primer álbum desde 1988, de título *Cyclotron*.

-Por fin, noticias frescas de Chris Cutler (Henry Cow, Art Bears, Cassiber, Pere Ubu). Se ha juntado con el, para mí, desconocido Lutz Glandlen y han editado *Domestic Stories*. Un ciclo de canciones basado en tres mujeres notables: Lilit, Salomé y Magdalena. Entre los que colaboran en el proyecto se encuentra su compañero en Cassiber, Alfred Harth, y los otros dos tercios de Art Bears, Fred Frith y Dagmar Krause.

-El genial bajista de Can, Holger Czuckay, tiene un nuevo disco llamado *Moving Pictures*.

Aparece en el sello *Mute* y lo describen como un álbum ambiental.

-*Timber* es el nombre del nuevo proyecto del baterista Rick Browne (V Effect, Fish & Roses, Curlew) junto con el guitarrista Mark Howell (Fred Frith Quartet, Curlew) y la bajista Jenny Wade (Swans, Golden Palominos). Músicos con pedigree en el campo de los sonidos experimentales, haciendo algo que denominan "noisy modern music". La placa, *Parts & Labor*.

-Otros dos CDs recientemente aparecidos en el sello *Cuneiform*. Uno, *The Fossil Record 1980-87*, de los *Birdsongs of the Mesozoic*. Allí hacen una especie de rock de cámara, donde mezclan el free, el minimalismo, el rock, el punk y la música clásica.

El otro, *As the World Grits*, de los *Grits*; una banda progresiva de Washington que existió entre el '70 y el '80 pero que jamás, hasta ahora, había editado un disco. Comentarios en el próximo número.

-Lo último de Art Zoyd, *Marathoner I y II*. Consiste en un soundtrack para una performance ininterrumpida de doce horas y aparece en un doble CD.

-Dos en la línea de *Rock in Opposition*. Nimal saca su tercer LP, de nombre *Distanz*. En esta ocasión se reducen a un trío. Momo Rossel (ex Deblle Menthol) en guitarra, hurdy gurdy y teclados; Bratko Bible (ex Begnograd) en acordeón y Pippla Barnett (Curlew) en percusión. Ya no están Tom Cora y Jean Huguenin como miembros estables, pero cuentan con varios invitados en bajo, clarinete y euphonium (?).

*The Work*, el grupo de Tim Hodgkinson (Henry Cow, The Momes, God) también saca su tercera placa, *See*, en el label Megaphone.

Ambos discos son un deber para los

amantes del avant rock.

-Tal vez, la única banda que le gusta a absolutamente TODOS los de *Esculpiendo Milagros*, Hall, ha sacado titulado *Kirk*. El secreto de tanta unanimidad viene dado por la psicodelia, los primeros Jefferson Airplane, Syd Barret, el punk más arty y el rock de vanguardia que campea por sus canciones. En *Kirk* tocan como invitados Chris Cutler y Bill Gllons. ¿Será nuestro disco del '93?

-Para terminar, acaba de aparecer en CD la primera grabación de los "neoprogresivos" *Djam Karet*, antes sólo adquirible en CD. 65 minutos de música remixados del tape original y con bonus track. El nombre, *The Ritual Continues*.

Sólo me resta decirles que, si el correo cumple y las fuerzas alcanzan, mucha de esta música saldrá comentada en el próximo número. Mientras tanto, algunas disquerías han dado rienda suelta a su vocación investigativa y han comenzado a traer parte de este material. Aquel que busque, obtendrá su recompensa ●

N.C.

**BEAT**  
records

desde 1984 junto a la mejor música alternativa

VIDEOBEAT

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

Santa Fe 2740 local 10 - 13



# NEIL JORDAN, O LA SUGESTION DE LO CONCRETO

*Nuestros hábitos suponen una manera de suceder las cosas, una vaga coherencia del mundo, ahora la realidad se me propone cambiada.*

A. Bioy Casares  
*La invención de Morel*

La obra cinematográfica de Neil Jordan parece pensada como una vía para poner en cuestión los hábitos y pequeñas certezas por los que se rige el hombre medio y para desenmascarar el principio del mal oculto en la vida corriente. Los hombres comunes son sólo espectros y sombras leves; la máscara es su modo natural de existencia, puesto que sólo escondidos tras las convenciones pueden cumplir un simulacro de vida. Lo ignoran todo sobre sí mismos y pueden sentirse felices en el letargo. La vida que llevan sobre la tierra no es otra cosa que símbolo y sueño: viven aferrados a formas ilusorias que toman por reales, pero que no abandonan por miedo a encontrarse cara a cara -sin máscaras- ante la realidad. Sus deseos nunca se nutren de cosas o de seres sino de convenciones, y si los valores importan más que las personas concretas, es natural que éstas se conviertan en piezas sustituibles, que han de ser reemplazadas al menor cambio en las reglas del juego. El conocimiento de esta lógica explica el miedo de Dil (Jaye Davidson) en *El juego de las lágrimas* (1992): teme ser abandonada por Fergus (Stephen Rea) porque sabe que el cambio es la ley en el terreno de los afectos. Sólo con Jody (Forest Whitaker) ha conocido una relación insustituible y humana -ambas cosas significan lo mismo-, y es que el soldado ensaya aquí la sugestión de lo concreto: permite imaginar cómo ha de ser una realidad auténtica al margen del juego. Si para los secuestradores del I.R.A. Jody es un soldado como cual-

quier otro, para Fergus es una persona en particular. Por eso puede surgir una amistad entre ellos, por eso pueden despojarse de las máscaras -tanto en el sentido simbólico como en el literal- y llamarse por sus nombres. Para los otros cuentan los fines, nada importa la vivencia personal: las circunstancias individuales -rostros y nombres- deben permanecer ocultos detrás de las máscaras. Como en el *Mr. Arkadin* (1955) de Welles, la máscara sirve para recubrir un rostro sin pasado y una vida vacía de experiencias.

En el cine de Jordan los hombres se ocultan bajo nombres y expresiones, buscan desesperadamente el disfraz para ocultar el vacío. La contemplación de su propia naturaleza podría aniquilarlos, revelar la nulidad de sus vidas y la capitulación ante el destino. Por temor a la verdad descarnada, prefieren la máscara y el olvido que les proporcionan las convenciones sociales; entregan su autonomía sentimental a cambio de la seguridad y la autoconservación. Puesto que son incapaces de desear por sí solos, la sociedad se encarga de realizar la elección.

Durante eras la humanidad ha hecho historia violentando su naturaleza, abriendo distancias cada vez mayores entre hombre y hombre, eliminando toda posibilidad de una relación directa y concreta entre las personas. La historia es el sitio de la violencia; sin embargo, los hombres la aceptan tal como es y no se atreven a ponerla en cuestión. El individuo astuto, como el



escorpión (el "gran lógico"), consigue extraer de este hecho todas las ventajas, aprovechando en su beneficio las reglas del juego pero sin arriesgarse a modificarlas. Se debe nadar en el sentido de la corriente, según la máxima de Mortwell (Michael Caine), el rufián de *Mona Lisa* (1986): "La vida sigue y nadamos en ella, y, si no sabes nadar, te entra agua en el cerebro... y ¿sabes qué pasa luego? Las pequeñas cosas te desconciertan." El rufián encarna la lógica de la sociedad: las prostitutas son bienes sustituibles que emplea como medios para obtener las "pequeñas cosas". La felicidad siempre ignora: Mortwell es dichoso porque no se cuestiona el origen de su felicidad. Prefiere borrar las mediaciones, pero sin suprimirlas, dejando intacta una situación con la que se siente satisfecho. También las prostitutas carecen, a su vez, de realidad, puesto que su apariencia debe adecuarse a los deseos de los clientes ("Ellos -dice Simone- se enamoran de lo que creen que soy"; así como por un instante la joven irlandesa es "Cathy" para George (Bob Hoskins).

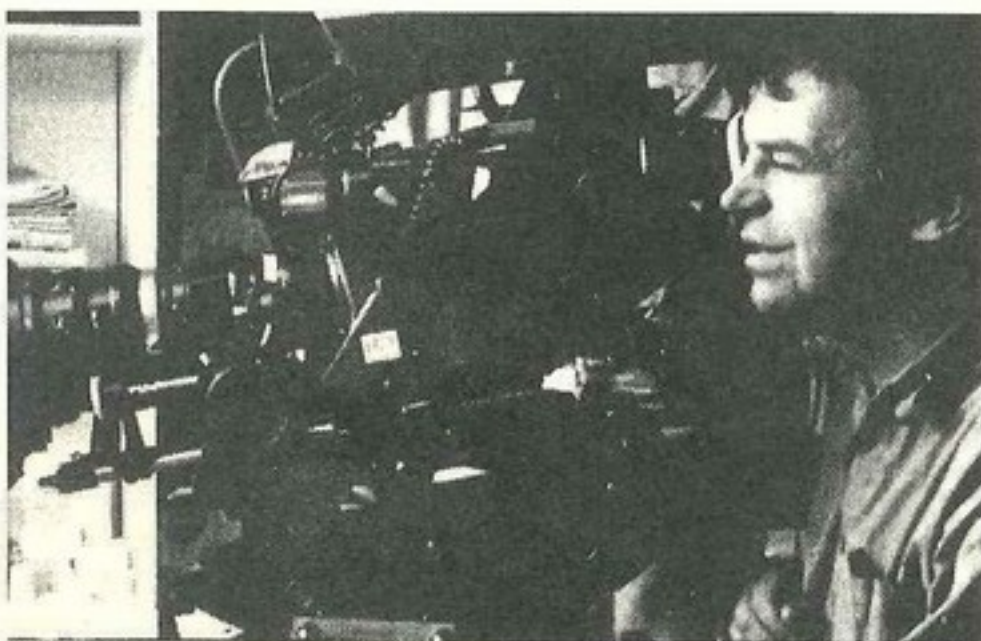
Neil Jordan está convencido de la completa perversidad de la naturaleza humana: el mundo actual es el estadio de la caída; el

justo debe caminar por la vida como un inocente acosado por lobos (*The company of Wolves*). Esa misma visión de la sociedad como naturaleza ha alentado la obra de Orson Welles, uno de los directores que más ha influido en Jordan. En *La dama de Shanghai* (1947) Welles representó un mundo gobernado por el mal. Las reglas por las que los hombres se rigen parecen allí tan elementales como su ser natural, pero en verdad son convenciones, apariencias que exhiben los rasgos de una fatalidad irreversible. Así, se someten a ellas como si se tratara de su destino. Elsa Bannister (Rita Hayworth), que ha asumido la máscara de la astucia, predica la renuncia a la

lucha: "Todo está mal... No puedes escapar sin luchar con el mundo; debes sobrellevarlo, pactar con él". Su pequeña felicidad, como la de Mortwell, implica carecer de ideales e interpretar la realidad existente como la única posible, como una naturaleza: "La naturaleza humana -dice- es eterna. En consecuencia, aquel que sigue su propia naturaleza, mantiene su naturaleza originaria al final". Pero Elsa -el escorpión- confunde naturaleza y carácter. Esa naturaleza originaria en la que cree es en verdad el conjunto de las relaciones sociales. Michael O'Hara (Orson Welles) -un idealista irlandés, revolucionario y ex convicto, que resulta atrapado en la celada- desprecia esa perspectiva y se enfrenta con el destino, y no sólo lo derrota, sino que logra poner al descubierto su naturaleza antes ignorada.

En la fábula del escorpión y la rana, tal como es contada por Jody en *El juego de las lágrimas*, el "gran lógico" no puede evitar ser un asesino porque ésa es su naturaleza (it's in my nature). Pero Mr. Arkadin es aún más explícito cuando narra la misma historia. Concluye diciendo: "es mi carácter" (c'est mon caractère). Lo que equivale a decir: es mi máscara. En Jordan, la sociedad es un cuadro de caracteres donde (como en el baile de máscaras de Arkadin) "todos los personajes representan algo". Cada uno sigue sus ideas fijas y se asemeja en ello a los demás. Sin embargo, todos se engañan. La naturaleza humana no es eterna ni podrá identificarse jamás con el orden social existente. Es una meta a alcanzar, el resultado de una

busca y una lucha: Apréndete y sé quien eres. Por eso en las películas de Neil Jordan el héroe es siempre alguien dispuesto a poner a prueba su alma, que sale en busca de aventuras para encontrarse a sí mismo a través de la lucha. Jordan lo ha expresado con palabras muy claras: *Mona Lisa* trata "acerca de un hombre que se encuentra a sí mismo". George es un héroe porque ha adquirido un perfecto conocimiento de sí; despojándose de todo lo que en él era trivial y accesorio, ha llegado a descubrir su ser esencial. Al salir tras la aventura, se vuelve un extraño y un marginado; le advierte Simone: "Nunca te parecerás a los demás". Aquél que renuncia a las pequeñas felicidades de la vida corre el riesgo de volverse un peregrino en la tierra, un expulsado del universo, pero también el ángel encargado de abrir el camino de la redención. A esto alude la advertencia de la *Mater lacrimosa* en *No somos ángeles* (1990): "Sé generoso con los extraños, porque es posible que alguna vez te conviertas en un extraño tú mismo." La vía está abierta para todos: detrás de cada hombre ordinario hay un ángel oculto que espera salir a la luz. La esencia se manifiesta de una forma paradójica: en *El juego de las lágrimas*, el "voluntario" es un héroe en la



realidad cuando en las apariencias abandona el nombre legendario y heroico de Fergus y pasa a ser sólo 'Jimmy', un hombre común. Los disfraces deben caer y descubrir su carácter

ilusorio. O, por un proceso de exageración, volverse evidentes en cuanto máscaras, en cuanto simulacros. Gregory Arkadin revela su secreto durante un baile de disfraces. George y Simone sólo cuentan la verdad escondidos bajo las gafas de color. El hombre llega a conocerse a sí mismo a través del sufrimiento. La pequeña felicidad siempre ignora, porque el que la experimenta no es capaz de cuestionar su personalidad, se ha entregado al conformismo. El dolor es la fuente del saber: desde *The weeping Madonna* hasta *The crying game*. Dil "sabe todo lo que hay que saber sobre esas cosas" porque ha tenido parte en ello. No es el cumplimiento de ideales abstractos y generales el fin de la ascesis, sino la salvación de seres concretos; el arquetipo es el sacrificio por la persona amada, porque, como dice Dil parafraseando a Cristo, "no hay amor más grande que ese". El verdadero amor es siempre desinteresado; no se preocupa por los fines ya que el camino es más importante que la meta a lograr. El afecto de Simone es impuro porque George no es más que un medio, un instrumento para obtener a Cathy. George, en cambio, es un héroe. Su amor por Simone es real porque es generoso, porque en él no hay sitio para el cálculo y porque no tiene esperanzas.

En Jordan, el dolor suscitado por una pérdida es el punto de partida del conocimiento. En *Angel* (1982) es necesario que la niña muera para que Danny la encuentre por todas partes, y para que a partir de ello su vida adquiera un sentido; desde entonces todos reconocen que ya no es el mismo, que "hay un hechizo en



él"; la muerte de Jody actúa en *El juego de las lágrimas* en forma análoga. La pérdida provoca el escepticismo y la insatisfacción hacia el presente, y la seguridad de que la alegría sólo puede ser conocida retrospectivamente, como resto de un mundo pasado y para siempre perdido, recuperable a través del recuerdo.

En *Larga es la noche* (*Odd man out*, 1947) de Carol Reed, se cuenta la historia de Johnny McQueen, un nacionalista irlandés que, desencantado con sus actividades revolucionarias, se dispone a realizar una última acción para salvar a un amigo -a una persona individual-. Pero Johnny resulta herido durante el asalto y, perseguido y abandonado, debe vagar por las calles en busca de ayuda. Todos cierran las puertas ante el extraño, que sólo encuentra refugio entre los asociales. Hundido en el delirio, consume los últimos instantes de su vida junto a los marginados, extraños como él y, ya en agonía, recupera entre sus visiones su pasado hasta entonces perdido: "Cuando era un niño -dice- yo hablaba como un niño, pensaba como un niño, y entendía como un niño. Cuando me convertí en hombre, dejé de lado las cosas infantiles." Ahora recuerda porque sufre. Y en el

comienzo de *El juego de las lágrimas*, Fergus repite precisamente estas palabras cuando Jody le pide que cuente una historia. Fergus representa el principio contrario de Mr. Arkadin. Si el personaje de Welles posee consciencia pero no memoria de sus actos es porque tiene crímenes que ocultar. Como los penitentes que "tienen pecados en la consciencia", usa una máscara: el olvido. Arkadin es un hombre de acción y un gran lógico, le importan sólo los fines futuros; todo lo que posee es un pasado vergonzoso que ni siquiera recuerda. Pero Fergus ha recuperado la memoria, madre de la narración. Jody lo ha redimido al referirle la fábula, a él que -un hombre de acción hasta entonces- no tenía nada para contar. Al final de la historia, convertido ya en héroe, le cuenta la fábula a Dil. Posee ahora la facultad de transmitir experiencias. Sólo el que recuerda es piadoso. La memoria no es privilegio del astuto sino del justo, que siempre puede recordar las buenas acciones del pasado ●

Miguel Angel Vedda

**EL AMANTE**  
**C I N E**

La crítica de cine independiente

**VIDEOBEAT**

CINE DE AUTOR - CINE CLASE B  
CULT MOVIES - CINE NEGRO  
CLASICOS DE TERROR Y CIENCIA FICCION 1910 - '50 - '60  
Y MAS DE 500 MUSICALES

ABONOS CON DESCUENTOS PARA ESTUDIANTES DE CINE

Santa Fe 2740 local 10 - 13

*El Amante*  
en la radio

## La posada maldita

Un programa de  
cine distinto

Conducción:  
Gustavo J. Castagna  
Quintín  
Flavia de la Fuente

Producción y musicalización:  
Roberto Juan Ferro

FM Cultura  
97.9 MH

Martes y jueves  
de 13 a 14 hs.



# ay, ay, ay...



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

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

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

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

**Diseño Gráfico & Imprenta**

ArteMatic S.R.L. - Bdo. de Ingoyen 1436/40 - Capital - Tel. 26 11 6011270 / 477990 / 385





# David Mamet

## Ritos del engaño

*a poet of loss*

C. Bigsby

**1** Los tres filmes de David Mamet tienen una coherencia formal y una coherencia de pensamiento. Años de actividades en la escena y en la dramaturgia hacen de sus filmes ya un modo de expresión alcanzado; pocas indefiniciones y varios convencimientos. La historia y los inicios, los de la tradición y también los suyos, están dispersos en unos escritos breves (*Writing in Restaurants* y *Some Freaks*), ensayos radicales y sencillos: la historia de la traslación de Stanislavsky al teatro americano, la ruptura revolucionaria con los actores de la vieja escuela y una concepción del arte escénico politizada, concomitante con la militancia socialista. En Mamet, el origen alcanza al *Yiddish Theatre*, y la formación al *Group Theatre* y al hoy criticado *Actor's Studio*.

Mamet es el heredero de esa tradición teatral; empieza a escribir en los años '70. Actualiza una concepción estética y también política del cine y del teatro. Podría decirse, en él la teoría tiene la forma de la política: el rechazo del privilegio de la producción en las obras; la producción análoga al mecanismo de la censura, en defensa de las producciones artesanales donde cada elemento de una puesta es estrictamente económico; las obras como una respuesta ética, como

una solución "inconsciente", a los problemas sociales irresolubles. Con el psicoanálisis, piensa a las obras artísticas funcionando como un gran inconsciente colectivo, donde se inscriben las respuestas que la razón no otorga. Para Mamet, la ficción es inasequible a las resoluciones racionales de los problemas de la vida: "Pues la condición *sine qua non* tanto del sueño como de la obra dramática es la suspensión de las restricciones racionales en ayuda de la felicidad", escribe.

En él, la teoría procede del aprendizaje personal: la educación en la *Neighborhood Playhouse of Theatre* de Nueva York; las representaciones en garages y en sótanos de parroquias; los guiones para Hollywood (Rafelson, De Palma); los oscars de la academia como un gran ritual tribal; el hábito del judío hijo de inmigrantes, de observación al margen, de arduo compromiso.

*Writing in Restaurants* y *Some Freaks* son casi autobiográficos. En ese modo, la reflexión teórica confluye con la historia de la vida; el aprendizaje personal, que es un aprendizaje en la tradición, es experiencia útil para una concepción y una práctica del arte.

**2** En la coherencia de las formas está la repetición de la trama: historias armadas en base a los sucesivos y variados modos de la estafa. Los guio-

nes para Rafelson y Foley, para De Vito y De Palma poseen, desde otras miradas y correcciones, los mismos principios dramáticos, la misma oscuridad en las tramas, en la urdimbre. Mamet nunca explicita las urdimbres del engaño, lo pone en escena: siempre hay una elipsis básica, una información omitida y, en consecuencia, una tensión narrativa que diseña la subjetividad de los personajes conforme a los actos, a las prácticas y nunca a la fe en los discursos. Todo lo que se dice en los extensos diálogos de *El precio de la ambición* (*Glengarry Glen Ross*, J. Foley) es un sucedáneo de la desconfianza, el simulacro de lo que se hace para sobrevivir.

"Nunca confíes en nadie" es la máxima iniciática que recibe la Dra. Margaret Ford (Lindsay Crouse) -una exitosa psiquiatra- en la escena del aprendizaje de la estafa: en un negocio de giros postales cuyo nombre es *Western Union* (que es el título de un western de Fritz Lang, en el que los pioneros engañan a los indios, mediante una trampa que explota el desconocimiento, para neutralizar la defensa del territorio y extender las líneas del telégrafo).

Porque la estafa siempre necesita y explota el desconocimiento, la carencia como posibilidad de la confianza y la ausencia de experiencias. En una de las primeras escenas de *Casa de juegos* (*House of Games*, 1987), una paciente de la Dra. Ford le acusa su ignorancia de experiencias, su seguridad sólo intel-



tual, en una habitación blanca cuyas cortinas y pocos mobiliarios, también blancos, quieren ser el símbolo de una virginidad. La iluminación difusa, la tendencia a las oscuridades y a las sombras pertenecen a la dimensión del engaño, a la noche, a los bares, a la casa de juegos: eso escribe ella, en una servilleta, sentada a la mesa de un bar, "la necesidad de lugares oscuros, para realizar un negocio oscuro que...", y esa actividad es interrumpida por una mínima impostura de su, entonces, falso maestro, Mike (Joe Mantegna).

Los lugares oscuros, apenas poblados, son una necesidad de la puesta: una narración con imágenes de los instantes de ingreso en los espacios donde rigen otras leyes, a través de planos vaciados de emotividad y de inflexiones innecesarias: la Dra. Ford tras las rejas de la cárcel, durante unos segundos en que el carcelero no puede hacer funcionar la llave; la puerta de entrada a la casa de juegos que se cierra tras ella, en primer plano; la llave que ella toma, de manos de Mike, cuando entra a la habitación del hotel y se confunde con las sombras.

De las primeras y mínimas imposturas, hacia una trampa mayor, eficazmente deliberada, que implica al espectador en el desconcierto: Mamet reduce la observación lejana, nos hace partícipes del desconocimiento de la experiencia. Los *grifters* de Frears (*Ambiciones prohibidas*, 1990), por el contrario, se exhiben en la supervivencia, en la lucha árida; uno conoce sus modos de engaño, la llaneza de sus métodos, el dolor que les marca el cuerpo; viven en la experiencia, ya han realizado todo el aprendizaje.

**3** "Pues el hombre tampoco conoce su tiempo: como los peces capturados en una red maligna, y como los pájaros atrapados en una trampa, así se hallan los hijos del hombre atrapados en un tiempo maligno cuando de pronto cae sobre ellos" (Eclesiastés 9,12).

Hay una idea de destino, una forma del destino en las tramas. La conciencia compleja de los personajes tiene los modos de la búsqueda del lugar adecuado, conforme a esa instancia última que desconocen, en los acontecimientos que los atrapan como los peces en las redes y los pájaros en las trampas.

En Mamet, la identidad tiende a perderse, en un proceso de modificación o de bús-

queda: la Dra. Ford realiza un aprendizaje, descubre otros rasgos postergados de su personalidad; Robert Gold (Joe Mantegna), el protagonista de *Identificación de un homicidio* (*Homicide*, 1991), un detective judío encargado de dos casos superpuestos, fracasa en la búsqueda. No investiga, como cree, busca desorientado, intimamente exiliado, una pertenencia. Laboral o "racial", que en este caso son lo mismo.

La celeridad narrativa y los espacios poblados de *Homicide* invierte la lentitud y el despojo de las escenas de *House of Games*: veloz descenso hacia la pérdida. La subjetividad inmensa del detective carga en sus espaldas la operativa sin vacilaciones del F.B.I., la rápida y violenta solución de los casos, con un exceso de armas y aparatos violatorios. El detective Gold, en cambio, recurre al diálogo, a la comprensión imposible, desubicada, de las víctimas de la policía. De este



modo, en un intersticio moral, se enfrenta con sus superiores colegas y se compromete con los sujetos de su caso: con la madre del traficante negro, en uno; con la familia judía y la organización semita, en el otro. Ambos, contendrán estafas respectivas para ratificar el fracaso y la pérdida: en las vacilaciones de su intento de pertenencia al judaísmo, el arreglo con la anciana madre del negro deviene una estafa; al comprometerse con la acción militante de la organización judía es traicionado, embaucado, porque no quiere o no puede entregar una lista cuyos nombres son vitales para la organización y, a la vez, son secreto sumarial para la policía.

El mismo lugar moral ocupa el aprendiz de mafioso, Jerry (Joe Mantegna) en *Las cosas cambian* (*Things Change*, 1988).

Vacila, también entre el compromiso con la mafia y la comprensión hacia el zapatero, Gino (Don Ameche) víctima de una estafa, a medias, irrisoria. Aquí las estafas se multiplican; forman parte de varios juegos y transformaciones de los personajes, de la trama y del género indeciso del filme. Gino conviene permutar su identidad por la de un asesino que, ahora, se confesaría. Los años convenidos de estadía en la cárcel le permitirían acumular el dinero necesario para realizar el sueño de su vida: comprar un bote. La densidad característica del mecanismo de la estafa se hace leve, superficial; sirve a las encrucijadas tópicas de la comedia.

*Things Change* es una obra menor; es un cuento moral, vindicatorio de las relaciones amistosas que une, por azar, a dos perdedores.

**4** Una de las últimas escenas de *Things change* sucede debajo de un puente: Jerry recibe el mandato de dar muerte a Gino allí, en ese espacio de pasaje y movimiento, inestable. En el cine de Mamet, las experiencias de otros ámbitos no permiten la reconstitución de los órdenes anteriores; los alteran o los modifican hacia ordenamientos nuevos o hacia la pérdida. Muy por el contrario, la solución planteada por el cine contemporáneo al de Mamet siempre conjura la pérdida. Hace de la traición del otro la justificación de la violencia "más bien fascista" (*Writing in Restaurants*), de parte de una pura víctima, sin sombras de culpa.

*Durmiendo con el enemigo* es la cifra de una preocupación moral y de una respuesta, compartida en el cine americano de los '80: el enemigo es interno, se instala en la intimidad; tiene cualidades siempre moralmente negativas y excluyentes: psicópatas destructores (en *El inquilino*; en *Mujer soltera busca*; con claridad ejemplificadora) cuya intromisión requiere la venganza.

Mamet, sin embargo, prefiere la duda, la observación ambigua; las respuestas inasequibles, otra clase de compromiso ●

Emilio Bernini



# PIXIES

## Máquina de huesos

*La música de Pixies es un impetuoso flujo de electricidad e imágenes. Es movimiento constante y vertiginoso, sin rumbo predeterminado. Se sitúa en un punto inestable en el que convergen metáforas e historias alucinantes, así como la tradición americana.*

*En Pixies el contraste, casi antagónico, se presenta como característica permanente. El sonido es dulce y ácido, amargo y alegre. Todo unificado bajo una simpleza anárquica: el atractivo fundamental es lo imprevisto, especialmente en sus dos primeros Lps (1).*

### Rock.

"Viva/No quiero ojos azules/la loma/Quiero ojos marrones/rica/ Estoy como loco" ("Number 13 Baby").

Riffs simples y demoledores, acordes estirados, melodías acústicas en un primer plano; ruidos, acoples, feedback, solos y punteos de guitarra en un segundo plano, funcionan como arreglos sutiles; sonidos analógicos disparados por un mini-moog (teclado muy elemental) emulan armonías sixties o bien ruidos extraterrestres (obsesión que inspiró los dos últimos Lps); diferentes planos de voces agudas, por momentos, se confunden; y una base rítmica, contundente todo el tiempo, acentúa las notas.

Pixies supone un rock bastardo. El híbrido perfecto entre el rythm & blues, el hardcore, el pop y el sonido playero. Un nuevo recorrido que va desde "Louie Louie" de los Kingsmen y el pop psicodélico de los Beach Boys hasta los álgidos cúmulos eléctricos de Neil Young (*Ragged Glory* y *Zuma*), los acoples de Velvet Underground y la furia de los Stooges; sin olvidar por supuesto a los contemporáneos Hüsker Dü y el hardcore californiano. Francis en sus composiciones, se acerca a ésta tradición como un visitante, como un chicano, la cita constantemente, se involucra en ella.

Se trata de un rock que apela a los íconos e inclusive a los lugares comunes de la tradición americana. Se distancia parcialmente de ellos y los usa, los desor-

dena y reformula.

Lo interesante no está en explorar el origen, no tan obvio, a veces, de las citas tantas veces escuchadas, sino en verificar el encuentro. Tiene lugar un nuevo contexto desde donde es posible pensar el rock, un cruce mestizo, incluso cultural, evidenciado por el uso del español y los lugares descriptos por Francis en algunas canciones.

Un rock que intenta una aproximación estilística, nunca paródica (como es el caso de los Butthole Surfers por ejemplo), respetuosa de la tradición, caracterizado y aprehensible por la misma vertiginosidad de ésta (pensar en momentos históricos como las décadas del '60 y del '70 donde diversos fenómenos convivieron y se retroalimentaron). También tienen lugar tópicos típicamente americanos: historias de ovnis en Las Vegas ("The Happening"), "forasteros" y "pesares" en el desierto de Texas-Nuevo México ("Silver"), "declaraciones de amor eterno" en las soleadas playas de California ("Velouria").

Si bien Pixies no se atiene ni respeta pautas compositivas estrictas (en cada disco se puede ver claramente un trabajo compositivo y de estudio diferenciado) tampoco se ocupa de romper frontalmente con ninguno de los preceptos rockeros preestablecidos; apenas promueve una nueva lectura posible, tan válida como la de grupos francamente innovadores como Hüsker Dü, Sonic Youth, Black Flag y otros de la década pasada. Finalmente, es el grupo que sintetiza en cuatro discos los

principales tópicos del rock americano, desarrollados en más de tres décadas. Seguramente en el futuro Pixies será reconocido como uno de los grupos más rockeros de América, el poder de síntesis descripto será la principal razón.

### Convergencias.

#### a. El contraste.

"Vé al desierto/ ensangriéntate las manos en un cactus/ límpiatelas en tu vestido y envíamelo..." ("Cactus").

Intensidad, tensión, calma aparente, exhalación profunda, todos momentos que se suceden, como por azar, en las composiciones. Violencia abrasiva, furia desatada versus melodías pop históricas; crudeza electrizante y extrañas baladas de amor.

El dinamismo se da en este desorden sensitivo, una vez más, en el contraste permanente, en un continuo juego de rimas, balbuceos poéticos (2) e imágenes intrincadas; "...cortando globos oculares/ quiero que sepas/ muchachita buenita/ ...no sé nada de tí/ pero soy un perro andaluz/ quiero crecer/ para ser un ultrajador..." ("Debaser").

La voz de Francis, cansina, atormentada, puede confundirse con un grito primitivo, animal, quizás con un sonido metálico o un acople ("Broken Face") y contrasta continuamente con la ternura maternal de Kim Deal.



## Recorridos

A modo de pequeño apartado informativo que da lugar a relaciones y conclusiones múltiples, se incluye en lo que sigue una lista de covers adquiribles, en general, en formato 45 rpm:

-*Gigantic* (1988). Contiene una versión de "Heaven", del film *Eraserhead* de David Lynch.

-En *Dig For Fire* (1990) los cuatro duendecillos rinden culto, con una versión pop de "Winterlong", a su querido Nell Young. Se incluye el mismo tema en *The Bridge*, vinilo homenaje al canadiense mencionado.

-En *Planet Of Sound* (1991), es posible sorprenderse con "Evil Hearted You" de los Yardbirds, esta vez, versionada en español (¡!).

-Por último, en los álbumes *Bossanova* y *Trompe Le Monde*, se incluyen la épica y playera "Cecilia Ann" de los Surfstones y "Head On" de los Jesus & Mary Chain, respectivamente.

Entre los álbumes compilatorios en los que figura Pixies se destacan *I'm Your Fan* y *Rubaiyat*. En el primero, álbum homenaje a Leonard Cohen, interpretan cálidamente la canción del canadiense "I Can't Forget"; en el segundo, el disco editado por el sello Elektra (con motivo de su cuarenta aniversario), Francis y compañía hacen lo suyo con "Born in Chicago" de la Butterfield Blues Band.

Por otra parte, las Breeders, versionean "So Sad About Us" de los Who en su Ep *Safari*. Mientras que Charles Thompson, en su álbum solista titulado *Frank Black*, rescata de los Beach Boys, "Hang On To Your Ego", imperdible, un clásico del sonido sci-fi.

P.A.

### b. La ironía.

"... anduve en *el niño*/ caminé en la arena con los crustáceos/ logré llegar hasta *mariana*/ en una ola de mutilación" ("Wave Of Mutilation").

Francis reconstruye con una serenidad embriagante pedazos de historias rotas y emociones destrozadas. Desafía al tiempo, narrando historias de personajes anónimos en quince frases cortas ("Subbacultcha" o "The Happening"). Hace una denuncia ecológica desde la metafísica y la numerología ("Monkey Gone To Heaven"). Apela constantemente a la ironía y al humor: "Las puñetas son cabronas...", advierte.

Elige una estética engañosamente espontánea y arbitraria, materializa el absurdo en sus letras: sueños fantásti-



cos narrados por (aparente) libre asociación. Simbolismos accidentales, detalles innecesarios, imágenes rebeldes.

Una andaluza, quizás gitana, con sus pechos desnudos posando frente a un crucifijo es la presentación de *Surfer Rosa* (1988).

### c. La urgencia.

"Hermanita ven conmigo/ donde no hay sufrimiento..." ("Isla de Encanta").

La urgencia, limitada a veces por abruptas pausas, de canciones como "Broken Face", "The Sad Punk" o "Tame" connota agresividad; sin embargo, "Oh My Golly", "Gigantic", "Isla de Encanta" o "Vamos" suponen una descarga energética distinta, no necesariamente resentida. En este último caso se trata de una carrera sin razón, sin dar vuelta la mirada, de un estado de inquietud, de semi-emoción, de alegría absurda, infundada; el viento en la cara golpea los ojos y los pone llorosos.

En ambos casos el denominador común es la velocidad, *el hardcore como imposibilidad para soportar las lentitudes en la vida* (3).

### Elevación automática.

"...Os ruego mi querida/ por qué estamos aquí/ nadie sabe/ nos vamos a dormir/ a medida que el aliento fluye/ mi mente se aparta/ yo sangro.. ("I Bleed").

Pixies tiene como objetivo el carecer de objetivos, no tener a dónde ir ni qué esperar; esto los hace atravesar situaciones imprevisibles que se reiteran una y otra vez: el oyente se instala en la plena subjetividad pixie.

Esta subjetividad aparentemente desinteresada respecto de la realidad exterior, implica una mirada indiferente que deviene una crítica intuitiva e implícita del mecanismo mental convencional. La importancia acordada a la imaginación en Pixies no constituye un mero escapismo sino una exploración de los sentimientos, del vivir, una liberación física y mental. Francis dirá: "el arte es un objeto material que puedo golpear". Efectivamente, con imágenes superconcretas Francis destruye lo concreto, intenta planos perceptivos distintos: la continua convergencia de lo inmiscible. En última instancia, la creación artística es el fin; el lenguaje literal y musical, a veces desarticulado, el instrumento; el "automatismo" surrealista -opuesto radicalmente al mecanicismo cotidiano- el método.



Como en las vanguardias surrealistas, Francis, en el contexto de rock americano, no hace más que sugerir la alienación del hombre moderno, sus movimientos poco reflexivos, el absurdo cotidiano (4). El arte, en Pixies, funciona como objeto crítico, simple, no necesariamente intelectualizado, no como un mero retrato social demagógico o una exaltación de un ideal abstracto, sino como una invitación a despertar del letargo mundano ●

Pablo Azcoaga

(1) La edición inglesa en CD de *Surfer Rosa* incluye el primer mini-Lp *Come On Pilgrim*.

(2) Me refiero, especialmente, al recurso poético llamado aliteración que consiste en la repetición de una sílaba o más. "Gotta tattoed a tit say number 13..." de "Number 13 Baby" o "...we're apin' rapin' tapin' catharsis.." de "Dead".

(3) Ver *Escvpiendo Milagros*, nº2, "El Agua Electrizada".

(4) Además Francis es un fiel admirador de Fassbinder, en cuya autobiografía se inspiró para la composición de "Cactus"; de Buñuel, a quien cita en "Debaser"; y de Beckett, entre otros.

## Historia abreviada

*Pixies* era un grupo de Boston. Sin embargo, sólo *Lovering* (batería) nació en ese lugar. Francis (voz y guitarra) pertenece a Los Angeles y se educó en Puerto Rico, donde pudo aprender algo de español. La joven *Kim Deal* (voz y bajo) es oriunda de Ohio, mientras que *Joey Santiago* (guitarra) nació en Manila, Filipinas. Se formaron hace ya más de seis años. Según cuenta la historia, *Charles Thompson* (alias *Black Francis*) se reunió con *Joey Santiago* (guitarrista) y *Dave Lovering* (baterista) para la formación de una banda; en busca de un bajista colocaron un aviso que rezaba: "banda busca bajista onda *Hüsker Dü* y *Peter, Paul & Mary*". Quedó conformado, entonces, el cuarteto con *Kim Deal*. Hace algunos meses decidieron separarse e intentar suerte en proyectos paralelos.

Actualmente, *Thompson* acaba de editar un álbum solista bajo el nuevo seudónimo de *Frank Black*. En tono intimista al estilo *Leonard Cohen*, rasgea su guitarra electro-acústica (es

posible percibir el sonido de sus dedos contra las cuerdas) mientras canta acerca de "un buen hombre que solía tranquilizarlo"; luego un estallido de guitarras eléctricas sorprende y deja atónito al oyente. *Santiago* se destaca, nuevamente, por ensayar punteos y afinaciones distintivas ("Czar"). Como bien señala *Jorge Fernandez* en su crítica discográfica (*Escvpiendo Milagros*, nº 1) en este debut solista es posible advertir guiños a toda la obra *pixie*. Sin embargo la particularidad reside en el delicado tratamiento de los sonidos, no necesariamente ruidosos ni desestructurados. Se trata de un disco de canciones, prolijamente trabajadas, comparables en madurez compositiva a las de los americanos *REM*. La versatilidad de los ritmos, a veces cercanos al *ska*, la *salsa* y el *folk* americano; el sutil contraste entre riffs de guitarras opacados -que nada tienen que ver con el sonido que tantos grupos intentan hoy en día (pensar en el *grunge* y los herederos de *Sub Pop* y en las nuevas promesas americanas que se vuelcan al sonido inglés como

## Discografía

### *Come on Pilgrim*, 1987, 4AD

Con este EP, los Pixies tienen como para ir haciéndose un lugar entre sus contemporáneos rockeros; dígame *REM*, *Hüsker Dü* o *Sonic Youth*. Son una máquina procesadora de influencias, que ya muestra características propias. El factor sorpresa se desarrolla en cada corte del disco, enfrentándose las melodías vocales a guitarras distorsionadas, a las que se le suman alaridos de *Black Francis*.

La muestra del crisol de culturas que es los Estados Unidos está en canciones como "Vamos" o "Isla de Encanta"; la primera con collage letrístico castellano-inglés e intromisiones de guitarra ululante por parte de *Joey Santiago*, y la segunda completamente en castellano, con base frenética. Se nota un logrado equilibrio entre las dos guitarras, ya que al ser composiciones económicas, el espacio es mucho más limitado. Mientras una guitarra, a ve-



ces acústica, es rasgueada junto a la base, la otra sostiene su acoples.

Ocho canciones violentas y encantadoras. Corto pero efectivo.

### *Surfer Rosa*, 1988, 4AD

*Steve Albini* de *Big Black* (entre otros proyectos) los produce y viene a reforzar y ensamblar el sonido *Pixie*. Algunos procedimientos empleados en su grupo resaltan la crudeza del disco, como el uso de distorsión en la voz de "Something Against You", así como la mezcla opaca de todos los instrumentos. El resultado: una enloquecida garage band con escalas a la *Sonic Youth* ("Brick is Red"). También retoman "Vamos", donde puede apreciarse como adición un duelo improvisado entre acoples y gritos.

El factor sorpresa se ha extendido a todo el disco. El orden de los temas atenta contra

cualquier previsión del oyente. Al estar separados por un corto espacio, se produce un choque entre final y comienzo de los temas. Los mismos siguen guardando dentro de sí sonidos crudos y temas melodías, como en "Gigantic", donde se atreve *Mrs John Murphy*.

Los Pixies serán ahora una banda influyente para el resto del indie rock que surge a partir de este disco. Las guitarras haciendo ruido empiezan a parecer indispensables.

### *Doolittle*, 1989, 4AD

Power-pop y un nuevo giro para los bostonianos. Deciden dejar equilibradas las partes de sonido corrosivo con las melodías, así como una mayor presencia de coros por parte de *Mrs John Murphy*, ahora *Kim Deal*.

Lo que en su anterior disco era una mezcla plana, destaca en éste la presencia de bajo y batería, ésta última con una afinación que le da un





Medicine)- y los arreglos de vientos, cuerdas y sintetizadores envuelven al oyente en atmósferas algo nostálgicas. Sólo rompe la tensión "Brackish Boy", una canción de guitarras acústicas, veloz, a la Speedy González.

La invitación al viaje está mucho más presente en este disco que en cualquiera anterior de los Pixies. Desfilan personajes internacionales (Czar, Ramona, Adda Lee, etc.), confesiones metafísicas, sentencias simples y rimas posibles; Oil/The National Turmoil/And Hiding in the soil/ A singer and his spoil.. ("Czar").

En cuanto a Kim Deal (responsable de la co-autoría de algunas canciones de su ex-grupo como "Gigantic" o "Silver"), se encuentra trabajando, desde hace un tiempo ya, con The Breeders. El cuarteto actualmente integrado por Kim Deal, Kelley Deal (hermana melliza de Kim), ambas en guitarra y voz, Josephine Wiggs (ex-Perfect Disaster, actualmente también en Honey Tongue junto al baterista de Spiritualized, Jon Mattock), en bajo y voz, y Jim Macpherson en batería, ha editado

hasta la fecha dos producciones: Pod (Lp. 1990) y Safari (Ep. 1992). Este último, entró en reemplazo del travestido Britt Walford (batería original). También Tanya Donnelly (ex Throwing Muses y actual Belly) dejó la banda poco después de la edición de Safari.

El trabajo compositivo es el de apenas violentar las líneas melódicas; se trata de un desarrollo estilístico similar al empleado por Throwing Muses y Pixies. Sin embargo, las Breeders no logran grandes cambios climáticos; las canciones se vuelven algo previsibles, quizás a causa de una evidente economía a la hora de componer.

Frente a lo previsible, las guitarras podrían dotar a las atmósferas de gran dinamismo, pero sólo se alcanza esta modalidad en alguna de las canciones, en "Metal Man" o en "Glorious", por ejemplo. En la primera el contraste con una base calma y perezosa produce en el oyente una extraña sensación de somnolencia. Mientras que en la segunda, el cello funciona como un mediador entre el

bajo y la guitarras (quizás grabada dos veces), la lentitud de la instrumentación en este caso es exasperante. La temática es definitivamente femenina: sensualidad, parodia del melodrama, declaración de principios. Las voces constantemente remiten a Debbie Harry (quizás la cantante más influyente junto a Patti Smith en el rock americano), son usadas, a veces, de forma intencionalmente infantil y desafinada ("Iris"), otras alcanzando la emotividad pop.

Todos elementos que hacen de las Breeders sólo un buen grupo, quizás más reconocido por sus integrantes que por sus composiciones. Es eminente la aparición de un nuevo álbum... quién sabe.

Por último, vale aconsejar que tanto Belly como Honey Tongue intentan trabajos compositivos demasiado cercanos a sus antecedentes más directos, por lo que no cabe esperar sorpresas.

P.A.

## Discografía

sonido más compacto.

Esta vez se logra el contacto entre la sucesión de temas de una forma más inmediata que en su disco predecesor. Los quince temas de esta obra son cortos y precisos: las guitarras ya no desbordan frenetismo, sólo el justo como para energizar una inocente línea de bajo ("Tame" y "IBleed"), o ese característico complemento de acoples y punteos entre Santiago y Francis ("Dead", "Hey"). Los atisbos improvisatorios que le daban algunos toques imprevistos al sonido Pixie, han sido pulidos a favor del concepto pop del disco.

Hasta pueden percibirse aires festivos en él, sobre todo en los temas "Here Comes Your Man", "Monkey Gone To Heaven" o "La La Love You", algunos signados por la influencia Beach Boys. El esperado tema hardcore es "Crackity Jones" y el toque de exotismo amargo lo da "Silver", con gusto a desierto resquebrajado.

Redondo por donde se lo mire y uno de los discos pop de la época.

Bossanova, 1990, 4AD/Elektra

Comienzo marcial ("Cecilia Ann"), sonido Hi-

Fi, reconocimiento mundial de la prensa y el público (con ecos en nuestro país), climas reposados ("Ana"), madurez compositiva, más power pop.

Los Pixies se manejan con más soltura en el estudio, sobre todo en el trabajo de texturas, ya sean guitarras, percusiones o voces.

Están las esperadas intromisiones de guitarra en un tema, que empiezan a dejar de sorprender.

Un disco parejo, pleno de sutilezas, que sólo responde a la consolidación grupal (sin cambiar de integrantes), y a la destreza adquirida con el tiempo para resolver melodías.

Se podría tomar como un disco de transición, de esos que se celebran en su equilibrio y sobriedad, de no ser por su sucesor.

Trompe Le Monde, 1991, 4AD/Elektra

Más bien parece un compilado de lugares comunes para su discografía. En los '90 los



Pixies poco tienen para dar, sólo un vivo recuerdo para sus seguidores.

La decadencia del rock alternativo se celebra a sí misma. En este disco se apuntan un tanto con la versión de "Head On" de Jesus & Mary Chain, tema que

los ingleses incluían en Automatic, disco en el que definitivamente apuntan bajo; y para quienes todo culminaría en esos circos multitudinarios llamados Lollapalooza, organizados por Perry Farrel. También las citas punk a The Clash en el comienzo de "U-Mass", intentando reciclar materiales en mal estado.

Algún par de buenas ideas sueltas, abuso de lo que a esta altura se supone "factor sorpresa", y un intento de regresar al sonido crudo de los días Rosa, desde una buena consola.

Tenían como para terminar sus días con mayor dignidad, pero se dieron cuenta un poco tarde.

Marcelo Aguirre



# Butthole Surfers

## *Locust Abortion Technician*

1987, Touch and Go

"-Papá...

-Sí hijo...

-¿Qué significa arrepentirse?...

-Bueno hijo, lo divertido del arrepentimiento es que es mejor arrepentirse de algo que has hecho, que arrepentirse de algo que no has hecho... Y por cierto, si ves a tu mamá este fin de semana, te asegurarás de decirle... Satán... Satán... Satán!!!"

Introducción a "Sweat Loaf"



En el '87, es posible la "expansión mental" divulgada entre los jóvenes psicodélicos de fines de los '60 y principios de los '70. Para consumarla, los **Butthole Surfers** deciden hacer diferencias. Ante las comunidades hippies consumiendo LSD y marihuana, los cuerpos de los **Surfers** están dispuestos a la circulación de todo tipo de drogas pesadas; ante los paraísos perdidos, ellos bucean en el fondo de un agujero maloliente de donde extraen blasfemias (y hacen reaccionar al conservadurismo americano); ante los esquemas que identifican al rock, violan sus estructuras: una interpretación anárquica sin dejar de pertenecer al ghetto rockero.

Todo está planteado en el primer disco, *Butthole Surfers* (1983; Alternative Tentacles), con algún tema titulado "La venganza de Ano Presley". Perfeccionan sus expresiones grotescas en *Psychic...Powerless...Another Mans Sac* (1985, Touch and Go), donde distorsionadas piruetas vocales sabotean rockabilis o parodian el nihilismo del hardcore. Y, luego, se transforman en canciones, con la voz de **Gibby Haynes** (su cantante) limpia de impurezas, en algunas tomas de *Rembrandt Pusshorse* (1986, Touch and Go).

En el '87, reunidos en una casa que poseen en las afueras de Austin, con **Kramer** (1) como integrante activo, graban la *Técnica del Aborto de la Langosta*, donde resumen todas sus vetas experimentales.

Es esa capacidad para crear contrastes grotescos -entre dos o más sonidos- la que provee una atmósfera desquiciada a todo el disco. Sonidos que parecen imposibles de convivir en un mismo espacio, conforman un todo plagado de superposiciones. Porque, salvo algunas incursiones de **Paul Leary** (guitarra), los demás **Surfers** se muestran músicos de primitivo dominio instrumental. Falta que logran suplir haciendo economía compositiva manipulando sonidos, ayudados en este disco por samplers. Un instrumento que para esa época se divulga en el rock alternativo, aunque empleado de un modo muy diferente al de grupos como **Young Gods** (quienes en el '87 debutan discográficamente), o **Skinny Puppy**. Para los **Butthole Surfers** es un perfeccionamiento tecnológico para impostar la voz y, con ella, cubrir varios planos. Samplean la voz de **Haynes** y la disparan con distintas variaciones a la vez, empleándola como sonidos alternativos.

Así atestigua lo que queda del "Sweat Leaf" de **Black Sabbath** (retitulado "Sweat Loaf"): un riff de guitarra con base de bajo y batería que repite unos acordes, mientras la voz se dispara en gritos y carcajadas. Hasta que interrumpe un corte con arpegios de guitarra y bajo, que luego ceden a la descarga cada vez más saturada de voces. En otro divertimento, "Hay", samplean los ronquidos de una persona dormida, y lo bombardean de percusiones grabadas en dirección inversa, todo cubierto por animalescas voces diciendo "hay": un soundtrack para sueños turbulentos exento de melodías.

En "U.S.S.A.", irradian violencia con solo un riff de guitarra saturado y **Gibby** gritando enloquecido; o un sarcástico vocabulario improvisado a una velocidad que duplica la del baterista, deja inofensivo el hardcore de, por ejemplo, **Dead Kennedys** ("The O - men"). Quizás como reacción a las inclinaciones tercermundistas de **Peter Gabriel** o **Paul Simon**, sabotean a un cantante africano, en "Kuntz", agregando sus voces ralentizadas y veloces, ridiculizando la versión original.

El *Locust...* es una síntesis de cómo se puede abordar la tradición rockera y llevarla a un punto de escatología terminal. Si bien ellos encienden la llama setentera, pasan sus riffs por guitarras MIDI y deforman cualquier elemento que se les cruce; una tarea en la que se inspiraron más tarde grupos como **Soundgarden**, pero con mucho más respeto por el original. De la misma forma, la "expansión mental" (producto de la experiencia con drogas) se inserta en el concepto musical, para sacar la capa de inocencia que el rock adquirió con el paso del tiempo. Dejan de lado todo significado educacional, el mensaje al oyente de hacer o rechazar la experiencia con drogas queda librada al criterio individual.

Marcelo Aguirre

(1) **Kramer** es un influyente productor y músico americano. En su currículum puede contarse su participación en las filas de **Fugs**, **Gong** y **Shockabilly**; sus proyectos más recientes, **B.A.L.L.** y **Bongwater**. Es poseedor de los **Noise Studios** neoyorquinos, por donde pasaron **Pussy Galore**, **Moe Tucker**, **Live Skull** o **Thurston Moore**; además de manejar su sello **Shimmy Disc**, entre otras actividades.



# Si creés que ya viste todo... vení y probá con nosotròs

RONNIE WOOD. "SLIDE ON THIS"	\$22,00
BUTTHOLE SURFERS. "INDEPENDENT WORM SALOON"	\$22,00
PETE TOWNSHEND. "PSYCHODERELICT"	\$22,00
CLANNAD. "BANBA"	\$22,00
NICK CAVE. "KICKING AGAINST THE PRICKS"	\$22,00
FRANK BLACK. "FRANK BLACK"	\$22,00
PIXIES. "TROMPE LE MONDE"	\$22,00
LEONARD COHEN. "THE FUTURE"	\$22,00
EINSTÜRZENDE NEUBATEN. "TABULA RASA"	\$22,00
WILLIE DIXON. "GINGERALE AFTERNOON"	\$22,00
TRILOK GURTU. "LIVING MAGIC"	\$22,00

SOUNDTRACKS - BOOTLEGS - AMPLIO CATALOGO



LASER • COMPACT DISC  
JAZZ • BLUES • NEW-AGE • ROCK

AV. SANTA FE 1660 Galería Santa Fé M.T. DE ALVEAR 1649 Local 82 - 83



# ROXY music

*música de baile para el post-apocalipsis*

**R**oxy Music fue para el pop lo que para el rock representó The Velvet Underground (pese a que no se pudiera hablar de esta dicotomía rock/pop en los '70). Es decir, redefinió en sus dos primeros álbumes un dispositivo blanco de hacer música que desestabilizó la primitiva aprehensión occidental del género que siempre se identificó comoailable. Pasando por la euforia mod, la psicodelia, y la oscura clorofila Motown/Stax, la prensa los calificó como pops hallando a este término incompleto y hasta presumiblemente extraño, y los encasilló en las inexactas filas del glam-rock (¿desde cuando Manzanera respondió a los dictados básicos del glam, como ese penetrante zumbido de la guitarra de Mick Ronson?) Y si los Roxy se llenaban la panza fagocitando los más desencontrados géneros musicales, eso debió atribuirse (corregimos) a que su boca era un escultor profesional jugando a ser Frank Sinatra, el hígado, un ejecutante de oboe vestido a la capitán Spoke y el páncreas, un par de cuerdas calientes y dispépsicas cuyos latinos zumos serán reprocesados por el estómago, una moderna autocompactadora andrógina que practicaba pirotecnia con los teclados. Como col(of)ón, los parches de un hard-rocker completan el más diversificado y jugoso sistema digestivo.



Brian Eno.

## UNA NOCHE EN EL TUBE CLUB

La génesis del proyecto Roxy se remonta a dos puntos de partida: Bryan Ferry, fracasado artista plástico y profundo admirador de gente tan variada como Andy Warhol o Scott Fitzgerald, está buscando la nueva maravilla de la técnica, el aparato que cambiará el sonido de la nueva década: el sintetizador. Y Andrew MacKay, un joven ejecutante de oboe al que conocía por frecuentar los mismos tugurios londinenses, acababa de comprarse uno pero no lo sabía usar. Por su parte, Brian Peter George St. John Le Baptiste de la Salle Eno (quien posteriormente se haría llamar Eno para evitar cargadas), era un repugnante snob que circulaba vestido de travesti por las calles de Londres, intentando ocultar una infancia rural en Suffolk y una adoles-

cencia en un colegio de monjas. Había sido un niño medio extraño, al que gustaba escuchar los discos de Ray Coniff de su tío, fascinado por aquellas cantantes femeninas mientras sus compañeros "sólo querían rock'n roll"; y posteriormente un joven interesado en todo tipo de manipulación sonora que concibe sus teorías sobre la música para no músicos en las 25 copias del libro *Music for Non-musicians*, y lidera la extrañísima banda "Merchant Taylor's Simultaneous Cabinet".

Antes de recibirse en la Winchester School of Art (de la que llega a ser Presidente de la Unión de Estudiantes), Eno organiza conferencias sobre música contemporánea y conoce a Andy MacKay, susodicho dueño del sintetizador, quien lo otorga a sus servicios a cambio del ofrecimiento de una cita con el frustrado Ferry. La leyenda dice que el encuentro fue durante



una orgiástica noche de primavera, con calamares, caviar, y burbujas de champagne flotando en la enrarecida atmósfera del *Tube Club*.

## SABADOS DE SUPER ACCION

Ahora estamos en 1972. Tras el reclutamiento de Phil Manzanera (guitarra) y Paul Thompson (batería), la banda se halla en el escenario de la London School of Art, dispuestos a filmar un clip sobre un corte extraído de su lp. debut. La lente los muestra pálidos, con sus peinados y lentejuelas glam, agregando demasiado esplendor al ya predispuesto, y con varios ases bajo las mangas de sus trajes de película de ciencia ficción barata. Comienzan a moverse en el escenario como si se hubiesen adueñado de los controles de la *Enterprise*: Ferry aullando, con movimientos retardados, como teletransportándose desde distintos lugares del escenario. Eno distante, perdido en la vía láctea de su tablero cual niño insertado en una pantalla de video-games, comandando una vieja plataforma de despegue para disparar sonidos con sólo intercambiar botones.

El final es una parodia operística a los "solos" de los grupos progresivos de la época, en el cual cada integrante se *des-luce* con su propia improvisación; y el tema no es otro que "Re-make, Re-model", su bizarra carta de presentación en sociedad.

## PLAY IT AGAIN, BRYAN

Si se definiera al arte como un estado de *extrañamiento* ante cierta estética de lo inaprensible, podríamos considerar muy seriamente que aún hoy, los surcos del primer disco de Roxy Music continúan emanando bellos efluvios de arte que se aíslan lentamente del tedio cotidiano.

Aún resuenan las sobrenaturales melodías de "Ladytron" (una probable alusión al *Mujerotron* de Stanislaw Lem en *Ciberfada*, construcción cibernética que servía para saciar los deseos sexuales de una comunidad fabulesca de robots humanos), o el intenso dramatismo lunar de "Sea Breezes" ("...solos, que palabra tan solitaria. Solos, me hace llorar.."), pero en 1972 crítica y público pasaron de largo (Ferry llegó a llorar en los camarines yanquis tras actuaciones ante audiencias despreciativas).

En "2 HB" está la dedicatoria a Humprey

Bogart, héroe romántico del cine por antonomasia ("Oh, me emocionó tu sueño de película, imágenes vivas de celuloide; tu muerte no pudo matar nuestro amor por tí"), pero también está la clave del particular romanticismo roxyano: de algún modo, Ferry monta el aparato Roxy para reencarnar y revivir (remake, remodel) al viejo Hollywood de las largas escaleras de mármol, cual distinguido Quijote del rock & roll.

Sería acertado afirmar, entonces, que otro de los nuevos conceptos introducidos por la banda fue el de *simulación*. Aquí el romanticismo no alberga tan sólo un enfoque elegido para vehiculizar la expresión, sino que *es vivido* conceptualmente mediante las posibilidades que ofrece el pop art: si Andy Warhol serializaba las imágenes de Elvis y Marilyn, Ferry retrata algunas situaciones de Bogie e Ingrid Bergman ("Coge a dos personas románticas, situación de club nocturno lleno de humo, tu cigarrillo dibuja una escalera. Esto va por tí, chico; celebra los años..."). Con Roxy Music (como en menor medida con Bowie), el rock se integra al perímetro cerrado de los objetos culturales que comienzan a hablar de sí mismos.

## EJERCICIO DEL POP EXPERIMENTAL N° 1

Ahora la lente muestra a la banda sobre el escenario del "Top of the pops", ejecutando "Virginia plain", poderoso single de corte dance-experimental que precedió a la aparición del primer álbum, y cuya efectiva receta pondrían en funcionamiento para electrificar posteriores grabaciones. La lente se mueve debido a los sacudones en la minifalda de una explosiva regordeta teenager. La imaginamos boqueando y licuándose con las vibraciones, mientras las bobinas de Eno y Ferry aturden a un público adolescente que no sabe muy bien como bailar la canción.

Definitivamente hay polución en el pop; y los regueros fragmentarios durante la primavera del '73, que anunciaron una nueva obra maestra.

## LA PERLA NEGRA

Si en el primer álbum coexistían los más diversos géneros musicales dentro de una sola canción (poniendo por caso "If there is something" o "Would you believe?"), en el segundo disco esta tendencia se verá parcialmente limitada, y será mantenida

*in vitro* en una sola canción ("Grey lagoons").

"For your pleasure... es, al igual que el *White light, white heat* (casualmente también segundo álbum) de los Velvet, un trabajo que lleva al *extremo* los elementos contenidos en germen en la obra anterior, quitándole acartonamiento y agregándole dramatismo. Hay un intento de radicalizar la historia del pop en "Editions of you" (que incluye el sonido más *lascivo* que jamás volvería a experimentar Eno con los sintetizadores), un pragmático extremismo hacia la balada lánguida y descarnada en "Strictly confidential" ("...la lengua ataba el hilo de la conversación, sopesando las palabras que uno intenta usar. Nunca la menor comunicación, este es el don que no debés perder"), o el definitivo oscurecimiento de sus primitivas melopeas sórdidas cargadas de nihilismo en "In every dream home a heartache" ("...la casa un palacio, un ático perfecto, pero... que más?... Muñeca inflable, amante desagradecida. Yo inflé tu cuerpo pero vos me dejaste boquiabierto. Oh!, la angustia de un hogar ideal").

Tampoco se puede obviar la rimbombante apertura del álbum con el marchoso "Do the strand", ni la mini-fantasia galáctica de "For your pleasure..", o la aterciopelada vía láctea de "The Bogus man", cuya estructura, similar al "Sister Ray" de los Velvet, la convierte en pivot minimalista del macro-cosmos, una nave madre para que toda la tripulación de Ferry pueda navegar desplegando su espiralada instrumentación.

Eno, gets out; Jobson, joins in. Punto final para una etapa en la que el pop fue violentado por la más bizarra experimentación.

Muchos consideran al *Here comes the warm jets*, de Eno, como al auténtico tercer elepé de la banda. Allí, Eno usaba sus conocimientos y su técnica para neutralizar el romanticismo ferryano y engarzarle acidez y automatismo al esqueleto de Roxy. Prefiero seguir pensando que el irremplazable tercer elepé fue *Stranded*.

## VIDA DE CAMPO

Eddie Jobson, niño prodigio de 18 años extraído de las aulas de un conservatorio (ojo, no se adelanten con las opiniones!) y protegido de la banda, es quien debe soportar la ardua responsabilidad de ser "el reemplazante de Brian Eno". Con su



aporte, los Roxy graban *Stranded* en Septiembre del mismo 1973, un disco que marca la perfecta intersección entre el vanguardismo glamoroso de los primeros tiempos y el convencionalismo kitsch (con *savoir-faire*, por cierto) de los próximos.

Los valores de *Stranded* surgen, prácticamente, por *oposición* a los del álbum anterior: una ola de romanticismo embriagador envuelve al disco, en contraste con el nihilismo y la tensión imperantes en *For your pleasure...* El carácter de la placa encuentra su síntesis por antonomasia en "*Just like you*", donde hallamos a un melancólico Ferry cantando "...me enamoré perdidamente de vos. El color del camaleón, todas las fases de la luna, el desplazamiento de los planetas y los lunares de los leopardos. Mientras lo quiera el destino, las estaciones cambiarán como tú". *Stranded* es (exactamente igual al tercero de la Velvet, para seguir con la analogía) la bocanada de aire que procede a una tórrida tormenta. El placer y la distensión se hallan impregnados hasta en la clorofílica cubierta del álbum: mientras que en *For your pleasure...* una rubia nos histérica con su pantera/mascota, crispando aún más las nocturnas tonalidades urbanas (porque si abrimos el troquelado del sobre, descubrimos que, en realidad, está seduciendo a Ferry, quien es además su chofer), en *Stranded* una morena amazona se nos entrega recostada sobre la hierba selvática, provocándonos con la mirada. El lado dos de este disco no tiene un surco de desperdicio: abre un aperitivo con fanfarrias en "*Serenade*" (dixit Ejercicio pop n.1), para dar lugar a "*A song for Europe*", balada glam de esas donde el artista en cuestión (como el Bowie de "*Rock'n roll suicide*") deja hasta su empolvoreada última hormona, cantándole en francés y latín a un amor que no podrá volver a ver *jamais*. Sigue "*Mother of Pearl*", un tema con resabios en su estructura a los de aquellas viejas operetas, pero que se encuentran aquí *alienadas*: a un extenuante comienzo semi-punk (que aún resulta tan atractivo en la guitarra de Manzanera, cuanto que deslucce la anotación que de ella tomaron grupos como Bauhaus) prosigue su metronómica disolución en una eterna coda que recién concluye cuando ha agotado hasta la última esquirla de su furia inicial. El inmejorable cierre es con "*Sunset*"; imposible contenerse de descargar sobre ella los mejores calificativos: es un exó-

tico ritual himnico donde la voz quebrada de Ferry se encuentra acechada por sonidos selváticos, jadeante, arrojando lágrimas que proceden de la húmeda vegetación.

En noviembre del 74', la banda graba su cuarta producción; *Country life*, álbum que contenía las mismas ideas del disco anterior, pero más abstraídas y desparrahadas, y con el mismo buen gusto pero sin la misma inspiración ("*Casanova*", si bien el rock más duro de Roxy, ya había sido concebido en "*Amazona*" por un Manzanera más imaginativo; "*All I want is you*", si bien el single perfecto, se pierde en la memoria respecto a la belleza de "*Just like you*"), más el agregado de nuevas composiciones (baladas-mutantes como "*Triptych*") que se verán remodeladas para el próximo disco.

El blusito de "*If it takes all night*" y la calentura que logran inyectarle al vinilo en "*Prairie Rose*", son el termómetro que señala la versatilidad alcanzada por la banda, así como su progresivo acercamiento a la música americana.

Durante este 1974, el joven Simon Le Bon ya atormentaba los oídos de su familia cuando se encerraba en el baño para cantar los versos de "*All I want is you*" bajo la ducha.

## 1975: LA CONQUISTA DEL IMPERIO Y EL LEGADO

Tras la edición de *Siren*, en 1975, llega el tardío reconocimiento americano, tan anhelado por Bryan Ferry (no casualmente, este álbum fue el único que se incluyó en la Rolling Stone para su encuesta sobre los 100 discos más influyentes en la historia del rock, ocupando el puesto número 84). El impacto de un potencial hit como "*Love is the drug*" (que seguramente a la Jones le deparó mayores réditos) confirma la definitiva "americanización" del sonido Roxy; proceso que, desde luego, no lograba opacar su característico estilización europeo. *Siren* es un puñado de composiciones geniales, presentadas en un envase cuyo concepto y sonido es un tanto más convencional, pero que en conjunto forman un bloque fresco y compacto, un golpe en la mandíbula.

En este álbum, la banda comienza a dejar de lado todo tipo de manipulación sonora o transexualismo genérico, para presentar verdaderas gemas en estado puro: sin término medio serán pop ("*Both ends burning*", la frenética "*Whirlwind*"); y

las baladas que en la placa anterior destilaban cierta indecisión por rotularse ("*Triptych*", "*A really good time*") acababan resignándose por ser baladas..., pero hermosas baladas ("*Just another high*"). El álbum pierde principalmente en el cambio de matiz que toman las composiciones del tándem Ferry/MacKay: aquel toque de añeja distinción que le otorgaban las melodías *afrancesadas* a canciones como "*Bitter-sweet*" o, más específicamente, "*Song for Europe*", aquí retoman un sobrecargado tinte sinfónico, como en "*Sentimental fool*".

En 1976, sobreviene Viva! Roxy Music, un *live* que no fue doble debido a los temores de la compañía grabadora que preveía una pobre comercialización (el quinteto tenía la costumbre de *descomponer* aún más las canciones en vivo), y el posterior retiro de la banda a un largo descanso.

Durante estos 6 años de inactividad grupal, desfilaron un puñado de discos solistas, destacándose las geniales grabaciones de Manzanera: *Diamond head*; su proyecto 801 *live!* junto a Brian Eno, y *Mainstream*, la realización del viejo sueño con Quiet Sun, banda de su adolescencia con sonido Canterbury.

También durante estos 6 años, comenzó el tributo de nuevos grupos que habían recogido el aterciopelado guante de Roxy: mientras The Cars centraban su mira en la imagen y David Sylvian tomaba prestada la voz de Ferry para el primer Japan, Magazine intentaba *diseccionar* al pop utilizando la misma sala de operaciones y The Associates repetían una buena lectura.

Sin embargo, el legado más notable y decisivo recayó en bandas que, lamentablemente, desvirtuaron los logros obtenidos por Roxy. Bandas como Visage, Spandau Ballet o Duran Duran (quienes casualmente extrajeron su nombre de "Barbarella", una película kitsch de c.f. producida por Dino de Laurentis), y todo el movimiento que se dió en llamar "New Romantic" se apropió directamente de los giros de Ferry y del glamour de la banda, pero descontextualizándolos, quitándoles toda esencia causal: *ese inglesito que añoraba vivir los más románticos momentos del "Bogie" de Casablanca, para lo cual pergeñaba su propio y artificial cine Roxy con afán deconstructivo*. De ese tronco imaginativo y soñador, el New Romantic entendió la caricatura absurda e insípida que continúa hasta nuestros días.





## ROXY MUSIC, SEGUNDA GENERACION

Esta nueva camada de músicos jóvenes fue un factor influyente para el regreso de la banda a los estudios de grabación; pero el retorno se lleva a cabo mediante el album más mediocre de su carrera. Ya sin Jobson, y habiendo abandonado al glam como móvil, *Manifesto* (1979) es, aún sin defraudar, una placa *inconsistente*. Por momentos funk, por momentos new wave (a la Cars), denota la intención de amoldarse a un estilo que no es el propio.

Se destaca la originalidad de querer plasmar la música europea en un "east side" ("*Angel eyes*", "*Still falls the rain*"), y la música americana en un "west side" ("*My little girl*", "*Dance away*").

En 1980, se va Paul Thompson y sale *Flesh & blood*, un vinilo de transición para esta etapa. Con mejores composiciones, se destacan algunas hermosas ("*O! Yeah*"), algunas pegadizas ("*Over you*"), y un nuevo hit ("*The same old scene*").

Le sigue un cover de Lennon, en sentido homenaje tras su muerte ("*Jealous guy*"), para llegar en 1982 al maravilloso *Avalon*, obra póstuma a la vez que completud de esta trilogía.

*Avalon* es un fresco de sensaciones y sugerencias, una de las placas más *seductoras* que el rock haya gestado. Es la confirmación de que Roxy Music ha lo

grado amoldarse mediante sus propios términos: *ha ennegrecido la cobertura pero conservando intacto su corazón de fina estirpe europea*, imponiendo su sensualidad cromosomática por sobre los rígidos dictados del abúlico pop de los 80'. Gemas como "*More than this*", "*Take a chance with me*", o "*True to life*", que rescatan el mejor espíritu de "Siren", son capaces de enternecer al rockero más bizantino durante un instante de ensoñadora distracción sentimental.

*Avalon* evocaba el *tintineo* que provocan los cristales de las F.M.; coqueteaba con las sensaciones que nos despiertan en los instantes de soledad, sobre todo cuando hay un amor lejano (instrucciones de las que The Blue Nile tomarían muy buena nota).

Pero si en 1982 Roxy Music sentaba las bases para un pop *imaginativo y placentero en las F.M.*, también era evidente el *peligro*: la delicada línea divisoria más allá de la cual el músico corría el riesgo de consumir su independencia artística. La *consumación* llegó finalmente para Ferry con su *Boys & Girls*, cuando, por suerte, la banda ya se había separado; conservándose intacto el nombre de "Roxy Music" en las placas más acarameladas del museo histórico del rock'n roll ●

Jorge Fernández

### Discografía (LP):

- Roxy Music *Island* (1972)
- For Your Pleasure... The second Roxy Music Album* *Island* (1973)
- Stranded... The Third Roxy Music Album* *Island* (1973)
- Country Life.. The Fourth Roxy Music Album* *Island* (1974)
- Siren... The Fifth Roxy Music Album* *Island* (1975)
- Viva! Roxy Music...The LIVE Roxy Music Album* *Island* (1976)
- Greatest Hits* *Polydor/EG* (1977)
- Manifesto* *Polydor/EG* (1979)
- Flesh & Blood* *Polydor/EG*(1980)
- Avalon* *Polydor/EG* (1982)
- The High Road* (mini LP) *Polydor/EG* (1983)
- Bryan Ferry Roxy Music 2nd Greatest Hits* *Polydor/EG* (1986)
- Heart Still Beating* *EG Records* (1990)
- Chance Meeting* *Flashback* (1990)



*Los A.D. renuevan algunos viejos planteos de los  
activistas del hip hop. La primera controversia  
a resolver ya no es negros-blancos, sino negros-negros.*

*Un cambio de actitud que tiene que ver  
con la moralina ecólogo-pacifista de estos días. Pero aún hay más...*

*Dos palabras son sus favoritas:*

*Dios y revolución.*

# Arrested Development

El speech revolucionario, revisado y corregido

**E**staba en el parque, sin meterme con nadie, con el grabador bien fuerte como para que la gente lo escuchara. Finalmente llega la mujer a la que tenía que ver. Me sentía bien; el día iba bárbaro".

"Hasta que un grupo de hermanos nos empezaron a molestar. Traían latas de cerveza y le faltaban el respeto a mi "reina negra" con todo tipo de obscenidades. En un principio pretendí ignorarlos. Conozco a los tipos así: se emborrachan, están armados y buscan pelea. Ven a una parejita pasándola bien y sus egos no resisten. Así que vinieron a provocarme a mí, por mi peinado (llevo *dreadlocks*) y por los fuertes colores que uso. Era un buen blanco por no ir a la moda. El sólo hecho de que no les gustara mi ropa parecía ser un buen motivo. Rogué que me dejaran tranquilo, pero empezaron a tocar a mi chica.

Yo pensaba: 'Dios, ¿por qué me tienen que buscar? Si agarro a uno de estos, van a tener que matarme'.

"Les pedí a los negros que por favor nos dejaran. Dije 'por favor'; no me gusta matar hermanos. No se detuvieron. Yo no seré Ice Cube pero tuve que hacer algo. Ya estaba furioso y necesitaron tres o cuatro policías para separarme".

"Pero bueno, esa es la historia de un negro actuando como un *nigger* y vapuleado por un africano."

La escena recuerda a aquel aviso de Charles Atlas en los comics de editorial Novaro. En esta canción, "Everyday People", de Arrested Development, se recurre a la más clásica presentación de personajes. Un joven de contextura física más bien débil (como lo es en realidad Speech, voz y líder de



la banda) es humillado frente a su "chica" por una pandilla de inescrupulosos muchachos. El héroe y los villanos son antagónicos; bien "buenos" y bien "malos". Se produce la transgresión moral, el desafío para Speech. Pero él no precisa el curso Atlas por correspondencia. Lo hacen enfurecer y esa energía ("*anger is an energy*") le alcanza para enmendar la afrenta; a golpes. Lo importante es que A.D. deja en claro su posición en la escena rapper con respecto a la comunidad negra. Los que provocan a Speech podrían ser los miembros de cualquier *rap gang*. Durante los ochenta, los grupos tenían una estructura similar a la de una pandilla callejera. El líder tenía la palabra y su séquito, de brazos cruzados y mirada severa, parecía cuidarle las espaldas. Podemos citar innumerables ejemplos como NWA, Kid Frost, Ice T, Public Enemy. Todos ellos, en pose marginal, se ubican en forma de *gang* como única unidad social que aceptan y que los acepta; la verdadera autoridad en el ghetto. En la mayoría de los clips, aparecen en esquinas o callejones, controlando el barrio. Su carácter es bastante homogéneo: violentos, anti-establishment, machistas, irónicos.

En un punto, todo esto era sinónimo de rap. Más adelante, como antítesis, surgen otros grupos mucho más "africanizados" (Soul II Soul, A Tribe Called Quest). Como un "neorastafari"; vestimenta primitiva, dreadlocks, constante mensaje pacifista. Pero siempre estuvieron a un lado del "gangsta" rap y del más desideologizado rap comercial. Arrested Development, con una postura similar, se ubica en un lugar central en la escena. Como preparado por una empresa de marketing, Speech es el personaje-producto justo para lograrlo.

Speech aparece para oponerse al status quo del rap. Contra los *niggers*: negros peleadores, pesados, irrespetuosos con las mujeres, "idiotizados" por el alcohol y las drogas. En "Everyday People", cuando los vence, se define como una persona común. La gente común tan disconforme con los fines de MC Hammer y Bobby Brown como con los medios de Ice Cube y Public Enemy; ése es su *target*.

Por si la identificación con el héroe clásico Speech no fuera suficiente, está acompañado por el resto de la familia Arrested Development. El término "familia" es importante porque esa



es una de las reivindicaciones del grupo. Los otros miembros son también absolutamente arquetípicos. Están el viejo sabio (Baba Oje, 60 años), la niña traviesa (la bailarina Montsho Eshe, 17 años), la mujer compañera del héroe (sin peligro sexual ya que es su prima, la cantante Aerle Taree, 20 años), el joven inseparable mano derecha (el percusionista Rasa Don, 24). Todo lo contrario a la típica *rap gang*. Este cuidado en los personajes no debería sorprendernos. Ya se ha hecho, de forma igualmente clara, por Kid Frost y por Public Enemy (la "patota" evolucionada hasta comando paramilitar), comparados en su momento con Brigada A.

Obviamente una pandilla sólo tiene sentido en la ciudad. Y, recurriendo a la muletilla "la sociedad es la culpable", podemos pensar que uno de los factores decisivos en la corrupción (drogas y violencia) de los negros es la opresión de la "ciudad blanca". Arrested Development se fotografía para la tapa de su disco debut, *3 Years, 5 Months and 2 Days in the Life of...*, en medio del campo, quizás en África. La idea es alejarse en busca de la inocencia perdida. También dejan la indumentaria deportiva que adoran los negros americanos. La cambian por telas con estampados africanos que combinan con largos *dreadlocks*. En la música, los ritmos secuenciados se reemplazan por una batería en vivo. Como si por todos los medios, con



cada aspecto del grupo, se tratara de encontrar algo. Escuchamos expectantes a Speech y sucede lo que era previsible...

"Te pregunto Señor, por qué me iluminaste con una luz diferente a la de mis hermanos. El dijo que porque yo estaba buscando la verdad. Y El estaba allí para calmar mi sed; pero seguía sediento. El Señor me permitió beber un poco más. Me dijo que lo que buscaba eran las respuestas que en realidad tenía frente a mí" ("Tennessee").

Consagrado héroe y líder, Speech se dedica a predicar. El mensaje es el de la "revolución"; un término utilizado de la manera más abstracta posible. Como un cambio que ha de realizarse mediante la asistencia divina y el sacrificio. Y los que demoran la síntesis son los mismos negros. Por eso Speech todavía se ocupa más de criticar a sus hermanos que a los blancos. Justamente, ese misticismo se enfrenta al crudo realismo de la escuela clásica del rap.

Aunque se opone a los cultos oficiales, ciertamente le habla a (y habla de) un dios judeo-cristiano, que poco tiene que ver con sus "raíces" africanas. Si para los rastafaris el regreso era a África, Arrested Development parece pertenecer a una generación de negros más nostálgica por los "testimonios" y "spirituals" protestantes de Norteamérica. De todos modos, si hay algo que no hacen es autolimitarse. Más bien revisan toda la historia de la música negra, incorporándola a su propio sonido.

El concepto mismo de la música del grupo, en particular las actuaciones en vivo, es el de una especie de ceremonia. Esto está reflejado en el cd *Unplugged* de este año, grabado del set acústico hecho para la MTV. Los ritmos en vivo y la multiplicidad de voces, articuladas de manera increíble, son propios de un rito religioso negro. Ya el registro en directo de un disco de rap hace a un clima bastante peculiar. Todo es rítmico: la base, la guitarra, el piano, los coros. No es ni mejor ni peor que las beat boxes y los samplers; pero la sensación en vivo indiscutiblemente produce una cuota extra de excitación.

Arrested Development tiene el carisma, la postura, la imagen, los "hits" (Mr. Wendal, Everyday People y Tennessee) y el talento artístico. La energía joven es tan notable que uno tiene ganas de creerles; de hecho, con tan sólo un lp ya han convencido a la mayoría. ¿Se hablará, en un futuro, del rap post A.D.? ●

Daniel Flores

## RUTH SATANOVSKY

Canto - Técnicas vocales  
y su manejo expresivo

Teléfono 824 - 2884

### *3 Years, 5 Months and 2 Days in the Life of...*

Chrysalis

### *Unplugged*

Chrysalis

Sin duda, estos son dos discos claves para la música negra. Speech consigue asimilar y combinar las características más felices de las distintas tendencias del rap. Conserva el ataque de los más agresivos "gangsta" y la parsimonia y "alma" de los neo-rastafaris. *3 Years...* tiene momentos de quietud como "Washed Away" o "Raining Revolution" y llega a estallar en temas rápidos y contundentes como "Mama's Always on Stage" o "Fishing 4 Religion". Pero el LP no es un catálogo de estilos. Arrested Development tiene la suficiente personalidad como para que todo suene, justamente, a Arrested Development.

Hablar de la personalidad del grupo es prácticamente hablar de la de Speech. El, como vocalista y compositor de todos los temas, le da su particular estilo. A partir del rap, la voz tiene una función mucho más rítmica. Ya no es algo que fluye por la canción; ahora es más bien el "esqueleto". Se usa como se ha usado generalmente la percusión en una banda: marcando tiempos y compases. Speech aprovecha las nuevas variantes que esto le posibilita. Puede jugar mucho más con el ritmo: "cruzarse" con la batería, acentuar distintas notas. También puede ir y volver desde el canto hasta lo puramente coloquial, con todas las variaciones rítmicas posibles en el medio. Por otro lado, los coros de Aerle Taree y Montsho Eshe intervienen de manera casi aleatoria e informal; como "entrando" en las partes en que recuerdan la letra. Ni siquiera siguen la forma de cantar de Speech. Estas segundas voces, jovialmente desordenadas, dan al disco cierta espontaneidad.

Como en la mayor parte del rap, la idea de la "conciencia histórica" musical está presente. No sólo aparecen todas las citas-samples de rigor sino que las mismas canciones juegan a ser funk, soul, jazz, gospel, dub o hip hop. De eso se trata la música de A.D.: de ser todas esas cosas y ninguna a la vez. Ni siquiera aparenta ser algo premeditado. Más bien es la expresión del nuevo sonido místico negro al que Speech llama "Life Music"; una especie de neo-gospel universal de inspiración divina. Evidentemente el rap es una música ideal para la prédica. *Unplugged* fue grabado en vivo para la MTV y editado este año.

Con diecisiete músicos (entre ellos, ocho voces) la Life Music se vuelve un rito popular. Según escribe Naomi Patton en el booklet: "Así es como un pueblo oprimido celebra la vida, la muerte y la lucha por venir" ●



Un malentendido hizo que la psicodelia pasara por otra cosa cuando nostálgicos precoces quisieron dar a entender lo poco que entendían. En cierta ocasión, Julian Cope dictó un breve curso sobre el tema en forma de artículo -"Tales from The Drug Attic" -.

Para el caso, el baluarte de Liverpool pedía olvidar la parafernalia de lugares comunes que se asocian con la psicodelia -hippies aletargados, símbolos del amor y la paz, Timothy Leary, Tom Wolfe, The Grateful Dead- y empezar a contar la otra historia -The Left Banke, The Creation, Mandrake Paddle Steamer- a los chicos que, de Birmingham a Albuquerque, tomaban ácidos e intentaban copiar los riffs de Van Morrison o los Stones.

Hoy, a diez años de ese revisionismo feliz, también nosotros podemos olvidar las tercas confusiones acerca del origen para observar que pasaba en Liverpool mientras Londres simulaba arder y Margaret Thatcher aún no había aprendido a tocar la lira.



Dossier

# Liverpool '80 en los '80

Los móviles de la ciudad junto al río.



# Las maquinarias de la alegría.

¿Es Liverpool el centro de la conciencia humana, tal como afirma Allen Ginsberg?

No, Ginsberg se equivoca. La ciudad que produjo el primer accidente ferroviario (1830), llamada a ser la verdadera capital británica por el mancuniense Anthony Burgess, cuna de Clough (1819) y tumba de Arnold (1888), no es el centro de nada sino todo lo contrario: la periferia acérrima, el suburbio fabril que disfraza a los lobos impíos de cordeiros ilesos. Más famosa por sus comediantes -Tommy Handley, Arthur Askey, Jimmy Tarbuck (Rex Harrison hijo también de Liverpool no es lo suficientemente cool) que por otra cosa, la ciudad se ha jactado siempre de poseer un invicto *chart* de músicos y borrachos. A comienzos de la década del '80 era también el albergue de muchos turcos, pakistaníes y parias diversos del EEC. Reconstruida con especial fervor a partir del fervor con que fue bombardeada (acaso porque Hitler, de acuerdo con la leyenda, vivió allí), pudo parecer un paraíso a los teddy boys del '50. Bien sabemos -biblicamente- que el paraíso es el lugar ideal para la fuga.

Sin embargo, los nativos se arrogan como un privilegio la fatalidad de nacer junto

entre el desvanecimiento de una década (la del sesenta) y su inmediata sucesora, informan sólo que todo cambia en el mundo excepto el teatro de vanguardia. Después de eso, en Liverpool nada parecía ocurrir hasta que Deaf School empezó a sonar.

## La escuela de la elocuencia

Surgido en enero de 1974, Deaf School (tres álbumes: *Second Honey*, *Don't Stop the World*, *English Boys/Working Girls*) tenía una cantante quijotesca y exótica (según definición de John Peel): Bette Bright. Fue el amor del último año escolar de los compañeros de generación de Dave Balfe, oriundo de Wirral (para muchos el lado equivocado del río). Otros integrantes eminentes del grupo produjeron joyas auténticas como The Teardrop Explodes y chafalonías como Madness (Clive Langer), o se convirtieron -the way of all flesh- en autoridades de rígidas instituciones inglesas (Max Ripple, tutor del Goldsmiths College).

Los discos de Deaf School son brillantes, a pesar de la influencia, no siempre benéfica, de los tempranos Roxy

Music. Según ellos, el éxito no alcanzó a verlos por una cuestión de tiempo, aunque liverpoolianos consecuentes, aseguraran estar en el lugar correcto. Liverpool, tan lejos de Londres y tan cerca de Irlanda, amó siempre los contrastes, la incongruencia inspirada y feliz. The Crucial Three, bautismo profético, no editó discos ni realizó giras. Sus números famosos, exclusivos para ambas márgenes del Mersey, fueron "Salomine Shuffle", "Spacehopper" y "Bloody Sure You're on Dope"; sus

integrantes (como los mosqueteros, cuatro, no tres): Julian Cope (bajo), Pete Wylie (guitarra), Ian Mc Culloch (voz) y Stephen Spence (batería).

Roger Eagle, que frisa hoy los cincuenta años y hace diez ya parecía una réplica de Ugo Tognazzi digna del Museo de Madame Tussaud, los contó como huéspedes del Eric's, subterránea encarnación del Revolution Club, que fue a su vez la precursora posada de músicos desorientados simplemente porque estaba cerca de la extinta y mítica Cavern, en Matthew St.. Como propietario de ambos lugares, es un testigo capaz de recordar la brevedad del apogeo. El Eric's abrió sus puertas en octubre del '76 y las cerró definitivamente el 14 de marzo de 1980, el día que Wah! Heat hacía su debut.

El Eric's nunca fue un club punk, porque en Liverpool el punk era el pretexto ideal para hacer cualquier otra cosa. Tal vez lo más convencionalmente punk que actuara allí fuera The Spitfires, aunque lo que sigue lo desmienta: se trataba de cuatro señoritos que dormían simétricamente juntos en el mismo cuarto y leían a Jean Genet.

Y es que después de seis meses de punk oficial, los liverpoolianos querían algo bien distinto de lo que ocurría en Londres. Les Pattinson, integrante de Echo & The Bunnymen, es enfático al respecto: ellos, los próximos al Mersey, tenían una noción muy exacta de lo que era cool y, sobre todo, de lo que no lo era. El Eric's se convirtió entonces en el lugar de reunión de los conspiradores. Sin rapé ni libros canónicos, pero con oídos que habían estado alertas y un puñado de ácidos, el complot deshizo las provisiones de quienes ya tenían una firma autorizada y un despacho. El Eric's era idealista, no nostálgico; era anárquico de verdad: Eagle no corrió ningún riesgo de convertirse en Malcolm McLaren; era "gorgeous" etimológicamente, puesto que prefería las variedades cromáticas de la psicodelia al plumaje sepia de la decrepitud rockera. Allí tocaron a menudo The Fall y Warsaw (luego Joy Division). El público y los *roadies* (algunos de los cuales no tardarían mucho en cambiar de condición) amaban la demencia de los ge-

## Liverpool '80 en los '80

al río Mersey, con su puerto obsoleto (que botó los primeros transatlánticos) y sus edificios inhabitables (que ocupan los últimos *squatters*). Los poetas de Liverpool, claro, son The Beatles; a nadie debe alarmar su arrepentimiento o su ignorancia de no ser Milton: ellos inventaron la lírica internacional que hace del inglés un esperanto necesario. Las libertades un poco *arty* del grupo vocacional de Adrian Henri, en cambio, cuyos triunfos escénicos en diversos festivales son el vínculo más obvio





Bill Drummond

nuinos precursores: Roky Erikson, Armand Schaubroeck, Captain Beefheart. Otros de los grupos que no hicieron famoso al Eric's fueron: Opium Eaters, Pink Military, Dalek I Love You, Lori and the Chameleons, Mystery Girls, Nova Mob, A Shallow Madness (cuyo seudónimo acústico fue Uh?), Industrial Domestic, The Love Pastels, Crash Course y Blank. Aparte, entre los familiarmente desechables, *Orchestral Manouvres in the Dark* y *Yachts*.

Algunos de los mitos preciosos del *Northern Punk*, *The Ponderosa Glee Boys* y *Ellery Bop*, resultan menos oscuros hoy que el hombre de las cartas misteriosas a una audiencia que todavía las espera: *John the Postman*. Según Cope, "él constituyó toda la escena de Liverpool". Es tan cierto que parece mentira. Dejó sólo dos álbumes, de los

cuales el primero, *Puerile*, es un diamante compartido sólo por ochocientos beneficiados. En la cara A hay una versión de 30 minutos de "Louie Louie" presentada por un coterráneo de Burgess y de Morrissey, Mark Smith. El lado B incluye "Kowalsky of the Sea View Has Got the Best Hair Style I've Ever Seen". John era realmente un cartero. Vivía con sus padres. Pertenece al sector menos conocido de la psicodelia -o psicolalia- de Liverpool, el sector alcohólico, casi anónimo por eclipse de drogas.

La misma noche que *The Clash* actuó en Eric's, *Bill Drummond* -mezcla de la puerilidad eterna de *Sid Vicious* y la senectud prematura de *Ivor Cutler*, quintaescencia del movimiento de Liverpool- decidió que era necesario un fenómeno local y creó *Big in Japan*. Con un total de cinco formaciones diferentes, el grupo comenzó tomando pres-

tados los equipos de *Deaf School* y sobrevivió hasta agosto del '78. No dejó ningún álbum. Constituye el eslabón perdido entre la vieja escena teatral y lo que luego perduraría como "sonido de Liverpool", que es algo tan difícil de describir como un equidna.

El sonido de Liverpool, a escondidas de *The Teardrop*, se caracteriza como algo "soulful", virtuosamente expresivo y aunado al rock cósmico de la década del '70. Una frenética y por momentos equilibrada combinación de hastío y ocurrencia genial parece socorrer a Cope, Wylie y McCulloch, que en esos años intentaron también apropiarse por completo de la inspiración (Cope) o del aburrimiento (McCulloch).

Cuando el Eric's fue cerrado, se organizó una marcha de protesta, pero el espíritu original ya se había desvanecido, excepto quizás en los baños, tan sucios



como siempre.

La pregunta por la supervivencia de **Teardrop** y **The Bunnymen**, en tiempos que contemplaron el naufragio de casi todo lo que ocurría alrededor, nos conduce directamente a **Zoo Records**.

### Manual de zoología fantástica.

Hijo de un predicador presbiteriano escocés, **Bill Drummond** (treinta y ocho años hoy, ex líder de **KLF**) fue hechizado por la escuela de arte antes de dedicarse plenamente a la música y los negocios. Después del rito insular de protesta-viajar-, se ganó cierto reconocimiento local en el **Science and Fiction Theatre** de Liverpool. La trilogía "Illuminati", doce horas de gratuito homenaje a la paranoia, data de aquellos años de formación. La experiencia le sirvió como ensayo general de su futuro desempeño como manager, si bien -estilista de un oficio sin estilo- **Drummond** dista mucho de parecerse al gordo tradicional que ofrece chicas, bebidas y *check-in* en aeropuertos y hoteles. En primer lugar, es flaco; en segundo lugar, es un hombre de ideas. No muy prácticas, pero algunas inspiradas. El estuvo desde el comienzo con **The Teardrop** y **The Bunnymen**, y abandona estos últimos recién en 1982. En agosto del '78, después de disolver **Big in Japan**, fundó su

formaría **Dalek I Love You**, primera agrupación en el área en utilizar **drum machines**, sintetizadores y cintas pregrabadas), y que fue desaprobado por los otros integrantes por "unhip". De modo que a **Bill Drummond** no se le ocurrió mejor idea que trabajar con él cuando los otros ya estaban lejos.

Hasta **Zoo**, no había habido sellos grabadores en Liverpool. Ahora bien, **Drummond** tenía el nombre pero no la plata necesaria para hacer grabar a **The Teardrop Explodes**, que, según el impécune, "fue más grande que **The Beatles**". Sin embargo, algo de contante apareció, y el dúo **Balfe/Drummond** se convirtió en **The Chameleons**, productores artísticos. **Balfe**, como bien detectaron los muchachos de **Big in Japan**, nunca había sido hippie. Aferrado a una ilusión fotogénica, quería algo que la década del '80 comenzó a prodigar aun antes de irrumpir: asepsia sonora, arreglos sutiles, profesionalismo musical. **Drummond**, en cambio, más atento al espíritu de Liverpool, prefería cierta espontaneidad -o espontaneísmo- menos educado. La cosa sucia que cualquier ciudad junto al río debe poseer. Para hacer realidad su deseo, **Drummond** hipotecó la casa que tenía en condominio con su mujer. Una habitación en **Chicago Buildings, Whitechapel**, se convirtió en la sede del sello musical. El primer EP que editaron, "From Y to Z and Never Again" es una colección póstuma de canciones porno-trash a cargo de **Big in Japan**. El segundo disco -un

single- fue confiado a **Those Naughty Lumps**, que registró en la cara A un opus brevísimo titulado "Iggy Pop's

Jacket"; la cara B estaba ocupada por "Pure and Innocent", que bajo su título engañoso oculta una letra que **Joe Orton** hubiera a-mado.

Cuando finalmente, **The Teardrop Explodes** graba el tercer single para **Zoo**, "Sleeping Gas", se inicia en el interior del sello una discusión que pronto se transformaría en intriga. **Balfe** quería que el grupo rehiciera la toma (alegaba, precisamente, falta de profesionalismo), mientras que **Cope** sostenía (y

ya sabemos cómo puede sostener algo el príncipe de los charlatanes de Liverpool) que era fantástica (la gama de adjetivos por el utilizados podría ser la base de un diccionario de superlativos inaugurados en la época isabelina). Por lo demás, argumentaba **Cope**, ¿qué condenada cosa iba a exigir **Balfe** si era la primera vez que trabajaba en algo?

**Drummond** y **Balfe**, no obstante, continuaron con la empresa. Produjeron el debut discográfico de **Echo & The Bunnymen**, "Pictures on my Wall". Este pequeño gran grupo merece un capítulo aparte, pero no lo escribiremos nosotros. Dueño de una voz de *crooner* que puede salpicar de inflexiones pastoriles o vaqueras una canción de **Kurt Weill**, **Ian Mc Culloch** siempre se ha comportado como el conservador de Liverpool. Tratamientos limitados, cierta anemia conceptual y un efecto entre fantasmagórico y romántico son las características del grupo. Tal vez la gran admiración por el **Bowie** proteico o epiceno sólo podía producir una virilidad estable e inerte, un rostro de eterna adolescencia obsesionado por una barítone profesión de fe en la nuez de Adán.

Las ideas de **Drummond**, buenas e imprácticas, comenzaron entonces a traer problemas. Ejemplos: el primer LP de **The Teardrop Explodes**, nunca editado por el sello, ofrecía una dificultad inicial, el título. *Everybody Wants to Shag The Teardrop Explodes*, Liverpool puro más una pizca de buen humor procedente de **Rochester, N.Y.**, hubiera sido en aquellos años un caso para los tribunales; hacer grabar a **The Expelaires** (una banda de **Leeds**) un single, "To See You" resultó comercialmente desastroso. **Lori and The Chameleons**, una agrupación que contaba a los dueños del sello y a la cantante **Lori Lartey**, acaso hubiera agradado a los últimos mohicanos de una casa comunal en **San Francisco** como brillante exposición del *camp* supérstite profesado por los ingleses. A los ingleses, esa muestra local de anacronismo y delirio, en cambio, les gustó tan poco como un *kebab* árabe salpicado con salsa de menta.

De modo que los riesgos no fueron compensados. En setiembre de 1981, a **Julian Cope** se le ocurrió compilar y lanzar

## Liverpool '80 en los '80

propio sello grabador, **Zoo**, de acuerdo con un principio tácito que condena al aburrimiento de la fábrica a los habitantes de **Manchester** y a la diversión perpetua ("un zoológico siempre está lleno de cosas para ver") a sus coterráneos de Liverpool.

La última persona que ingresó en **Big in Japan** era un oscuro muchachito de clase media que había cruzado las aguas del **Mersey** para ver algo distinto, **Dave Balfe** (quien luego, junto a **Alan Gill**,

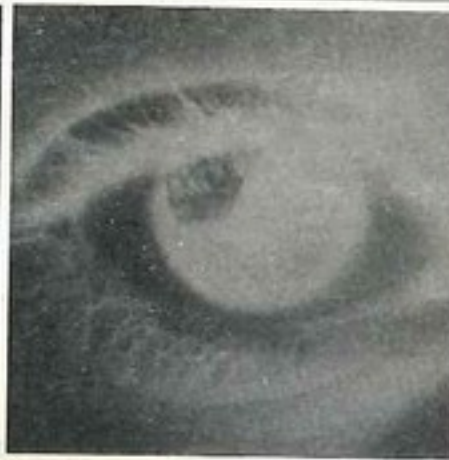




# LA PERFECCION



# ES POSIBLE



FOTOCOPIAS LASER COLOR  
FOTOCOPIAS BLANCO Y NEGRO



COMPOSICION LASER

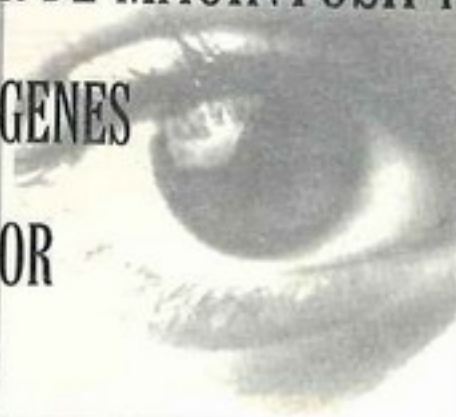
ARMADO DE ORIGINALES

IMPRESION LASER BLANCO Y NEGRO A 600 DPI DE MACINTOSH Y PC

IMPRESION COLOR DE MACINTOSH Y PC

SCANNER DE IMAGENES

SEPARACION COLOR



PELICULAS Y PAPEL DE ALTA RESOLUCION

MATCHPRINT

VENTA LIBROS Y REVISTAS DE DISEÑO





*Fire Escape in the Sky*, un álbum de su héroe, el solitario por antonomasia de los *sixties*, Scott Walker. Y fue entonces que los lunáticos de Zoo Record tuvieron que buscar a la fuerza otro asilo. El tercer single de Teardrop, a su vez, no vendió lo que esperaban, traición postrera. Tal conjunción negativa obligó a Drummond a intentar una nueva empresa: el Pyramid Club en Stanley Street. La pirámide, invadida por faraones todavía vivos, fue el primer hogar de Teardrop Explodes que, expulsado de cualquier otra casa en la que fuera posible vivir apaciblemente, tocaron allí dos veces por semana durante seis. Seis semanas puede considerarse el ciclo de estabilidad de un genio en metamorfosis continua. El problema era que, al cabo de las mismas, Cope estaba más ocupado en su universo paralelo (con un escenario paralelo capaz de sostener a Whopper, el grupo liderado por un Julian perpendicular, Kevin Stapleton) que en las actuaciones en esta realidad triste y aparente. Ian Mc Culloch y sus secuaces, epígonos de Alex y los suyos en *A Clockwork Orange*, partieron de Zoo con rumbo a Korova, sello subsidiado por la Warner. Un LP, *To the Shores of Lake Placid* pone el punto final y rasguña un acento histórico en las paredes de la leyenda. *The rest is silence*, excepto por The Wild Swans, que grabaron el último single en el sello zoológico. Tuércele la cabeza al viejo cisne, como pedía Verlaine. El fin definitivo, anecdótico, lo ofrece Colin Butler (*road manager* de The Teardrop), que envió una carta a Drummond exigiendo su salario. Drummond y Balfie cambiaron de color, extenuados e hipertélicos: las cuentas de Zoo no cerraban, como sus jaulas. Ya podían los animales invadir la ciudad.

Durante un corto período -de noviembre del '78 a marzo del '82-, Zoo fue, con nueve singles y dos LP's compilatorios, uno de los principales sellos independientes de Inglaterra y uno de los principales sueños de independencia de Liverpool.

Cuando concluía el año '80, Julian Cope dejó de hablarse con Ian Mc Culloch. En cada uno de ellos se fue afianzando la



Ian Mc Culloch

destreza de hablar mal del otro. El odio de los ex amigos tiene una amorosa convicción en el talento. El enemigo de mi enemigo es mi amigo, dice una vieja sentencia, pero, sospechamos, no siempre es cierto. Cope y Mc Culloch trajinan su maledicencia y sus recuerdos. En esos recuerdos, a veces, son amigos, pero, por esa mugre que acarrea el sueño, resaca del río Mersey, algo parcial los separa -el gesto de una groupie, la voz de una preferencia, la suma de malentendidos formulados en una aseveración- y la batalla vuelve a comenzar precisamente porque los "brave boys keep their promises".

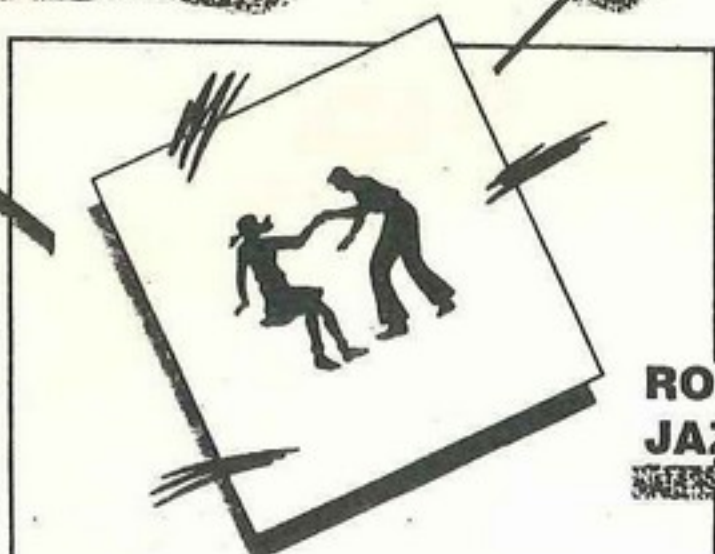
Balfie continuó ligado a las pro-

ducciones en el sello Food Records. Drummond tuvo, como se esperaba, una existencia más notoria.

El relevo ha llegado a la ciudad de Liverpool y también la conjetura. La historia dirá, cuando pueda, algo de los "nuevos" (entre otras cosas, si son tan nuevos como pretenden). Mientras tanto, sólo podemos esperar que algo de la inventiva y la pasión de los precursores perdure en ellos para que los móviles de la ciudad junto al río sigan engendrando leyendas, mitos, líneas de sombra hiriente sobre tanto glamour gastado.



"Fundada en 1983"



ROCK  
JAZZ

**El Atril**

*Discos*

CORRIENTES 1372 L. 26 TEL. 49-7410 (GAL. LORANGE)

COMPRA VENTA CANJE NACIONALES E IMPORTADOS

**DISCOS COMPACTOS Y VIDEOS**

**LOS AVISOS DE DISQUERIAS  
SON TODOS IGUALES...  
LO DIFERENTE SON  
LOS DISCOS.**

**Abraaxas**

**LA MAS ANTIGUA Y MAS  
MODERNA DISQUERIA  
DE ALTERNATIVA**

**Santa Fe 1270 - loc. 74 - Capital Federal**

**midiman**

**ARC**

**E-MU**

**MEINL**  
ROLAND MEINL

**ensoniq**

THE TECHNOLOGY THAT PERFORMS

**ALESIS**  
STUDIO ELECTRONICS

*Los músicos que habitan  
Esculpiendo Milagros usan  
instrumentos profesionales.  
Vos podés verlos en*

**MIDI MUSIC CENTER**

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

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



**LONG PLAYS - COMPACT - VIDEOS  
ROCK - POP - BLUES**

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



# Julian Cope

## el dueño de la historia.

A comienzos de 1980, *The Teardrop Explodes* estaba grabando *Kilimanjaro* en los estudios Rockfield al sur de Gales. Jim Kerr (*Simple Minds*) andaba por ahí también y, en cierta ocasión, se puso a hablar con Julian Cope acerca de los discos que oían cuando eran chicos. No eran muy grandes todavía, pero la nostalgia es neurasténica y anacrónica. Kerr, fanático de Genesis, hizo un alto a la altura de *The Lamb Lies Down On Broadway*. Cope mencionó *The Faust Tapes*. "Ah, el disco de 49 peniques", rememoró el simplísimo. Cope no había involucrado su añoranza por una razón tan nimia. Sin embargo, Kerr continuó: "Mis amigos y yo compramos un montón de copias. Era terrible. Subíamos a la terraza y los tirábamos sobre las cabezas de los transeúntes para ver si volaban mejor de lo que sonaban". La batalla por la amistad estaba perdida. A partir de esa pequeña anécdota, el líder de *Teardrop* supo que ya no podría tener nada en común con Kerr. "El kraut rock", dirá más tarde Cope, "posee una dimensión adicional que ningún grupo de rock ha poseído jamás, incluyendo a *The Velvet Underground* de "European Son" y a *Funkadelic* de "Free Your

*krautrocker* casi se murió de risa, como Urquhart cuando se enteró de la Restauración).

Los fanáticos de Cope distan de ser chauvinistas, además. Julian Cope nació el 21 de octubre de 1957 en Bargoed, Gales. Descontento con la educación que querían inculcarle, llegó a Liverpool, proveniente de Tamworth, en 1976. Quería ser profesor o dedicarse al teatro (para ambas cosas está bien dotado), pero sin las interrupciones obligatorias de la Convención Académica. Una noche, en el Eric's, mientras tocaba *The Clash* conoció a Pete Wyllie y, poco después, a Ian Mc Culloch: *The Crucial Three*. A los pocos días, ya estaban ensayando en un garage.

Sin embargo, el grupo nunca llegó a tocar y permanece como algo idealizado y misterioso en la memoria de sus integrantes. Stephen Spence, el cuarto integrante, no logró alterar la significación de esa trinidad proléptica. Cope se dedicó un tiempo corto a *The Mystery Girls* y luego se decidió por un proyecto más ambicioso: *The Nova Mob*. (El nombre era una especie de burla a la tendencia indeclinable de los grupos de rock que para bautizarse corren en busca

de un libro de William Burroughs). *The Nova Mob* hizo una sola presentación en público,

pero era más un lobby anti-*Big In Japan* que un grupo. Sus logros artísticos son muchos, aunque no musicales: una remera multiplicada por veinte con una foto de Jayne Casey (cantante de *Big In Japan*) y el nombre del grupo rebelde; un petitorio de mil firmas para lograr que *Big In Japan* se disolviera inmediatamente (obtuvieron apenas siete, una de ellas, la del baterista de la banda cuestionada, Phil Allen); una gran

cantidad de solicitadas y avisos denigratorios contra el grupo de Casey y Drummond. En esos tiempos, Cope oía con fruición a los alemanes (Neu, Faust, Can) y continuaba interesado en Pere Ubu, Schaubroeck y The Fall. Inspirado en *The Residents*, se propuso hacer algo más teatral, pero, según él mismo confiesa, nunca lo consiguió. El colapso ocurrió cuando Budgie (baterista de *The Nova Mob*) se unió a *Big In Japan*, traición que le corresponde cometer exclusivamente a los amigos.

En *A Shallow Madness*, Cope volvió a encontrarse con Mc Culloch. Ambos mostraban tanta personalidad y egolatría que era imposible para un sólo grupo poder contenerla. El remanente de *A Shallow Madness* más la incorporación de un ex boxeador amateur como baterista, Gary Dwyer, se convierte en *The Teardrop Explodes*. Los primeros *Teardrop* fueron una reacción contra la frialdad del momento. Predominaban los modelos distantes que explotaban una pose atrabiliaria falsa por repetida. *The Teardrop*, bizarros de verdad, tenían algo de celebratorio. (Cada vez que Dave Balfe participaba, Cope aseguraba que era la ruina del grupo). Junto con *Joy Division* y *Echo And The Bunnymen*, ellos introdujeron melodía y melodrama en el final del período punk, dándole al rock característica de introspección. La diferencia consistía en que *The Teardrop* era más brillante musicalmente que los otros dos y contaba además con las intrigantes obsesiones de Julian Cope.

Cope, con su campera de la R.A.F. y su vehemencia de príncipe desheredado, era el capitán del grupo. La música del primer álbum *Kilimanjaro*, está dominada por su efusivo entusiasmo y sus apelaciones exageradas.

El lenguaje de Liverpool es excesivo en su capacidad para nombrar lo exagerado. De Quincey decía que el nombre de Ater UMBER (capitán romano) era un pleonismo de oscuridad. El lenguaje de Liverpool es un pleonismo de exageración y, dentro de él, Cope es un exagerado inmerso en la exageración, imprudencia retórica que parece potenciar las posibilidades de lo incierto hasta límites que sólo ese connoisseur del caos que

### Liverpool '80 en los '80

Mind And Your Ass Will Follow". Al revés de lo que ocurre con el arribismo culposo de muchos de sus contemporáneos, la admiración de Cope nunca se reduce a ser una pasión rastrera. Los objetos de amor son exaltados, el amor perdura, enemigo invencible de la vergüenza. (Algunos años más tarde, al elegir su disco favorito, Kerr anotó *The Lamb Lies Down On Broadway*, pero se lo atribuyó a... Peter Gabriel! El



**COMPACTOS**

Βεβα  
Αα Πελελα



Galería Recamier

Cabildo 2136 Planta Alta Local 21

**TRACK**

TALCAHUANO 207



MUSICA

INSTRUMENTOS NACIONALES E IMPORTADOS

TALCAHUANO 207 Bs. As. Argentina 46 - 6037

**INFINITY**



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

BALADA  
INKULTA

PUNK - ROCK - TRASH - DARK

**TODO EL ROCK'N ROLL PORTEÑO**

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

**ROCK RADICAL VASCO**

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

RIVADAVIA 6713 LOCAL 6  
GAL. DE LAS ESTRELLAS



Julian Cope es, podría definir. Julian mezclaba este exceso verbal con un fervor clase media británica y con su habilidad para seguir escalando en detrimento de la anterior altura conquistada. ¿Quién más puede empezar una canción con la línea "Bless my cotton socks, I'm in the news"? En contraste con el severo realismo de *The Fall* o *Joy Division*, Julian demostraba ser el maestro de la hipérbole y disfrutar con su ingenio para ser verdaderamente desconcertante. A pesar o a causa de su inmenso ego, no consiguió nunca un éxito adecuado (¿cómo podría el éxito adecuarse a Julian Cope?), y transformó al grupo en el vehículo de su cerebro más que en una banda estable. Así como en *Echo And The Bunnymen* cada uno de los integrantes se interesaba por el otro, *The Teardrop Explodes* estaba diseñado a imagen y semejanza de Julian Cope. Cuando salieron de gira por los Estados Unidos, el público y la prensa no los entendieron. Los norteamericanos veían en *The Teardrop Explodes* a un exponente del "camp" inglés. Los adjetivos que Cope evoca en los críticos ("precious", "whimsical") no son comunes en el vocabulario americano; era como si se esforzaran por parecer entusiastas y sutiles. Whitman imitando a Oscar Wilde.

"La idea entera de *The Teardrop Explodes*, para mí, es placentera. Las melodías son agradables y las letras están cantadas esperanzadamente, pero hay ocultos secretos dentro. Somos como acechantes. No hay violencia de un modo

ria de su separación matrimonial, la muerte de la inocencia, la duplicidad de la sonrisa británica. Cope sonríe y sonríe y es un villano. Las canciones giran alrededor de las conductas y los modos de ser ingleses. Cope describe la función de la base rítmica como algo perplejo e incoherente en relación a las melodías. La contrapartida de esa dislexia iluminada es su elocuencia lírica, absolutamente brillante y genial: "More by luck than judgement/Here am I".

Las peleas internas (tradicionales en un grupo de rock, pero en este caso convertidas en violentas pugnas cotidianas, que incluyeron trompazos y persecuciones a mano armada), la evidencia indisimulable del talento de Julian y la negación a admitirla de sus compañeros (en especial de Balfe), concluyeron con *The Teardrop Explodes* en el inadecuado momento en que estaban grabando su tercer disco.

En 1984 inició su carrera solista con *World Shut Your Mouth*. Con Gary Dwyer todavía en el puesto de baterista y un puñado de buenos músicos, Cope concretó un álbum de espléndida rareza y bajo presupuesto. Algunas reminiscencias del pasado reciente destellan junto a melodías singulares llenas de capcioso poderío. La facilidad de Julian para escribir perfectas canciones pop, y su destreza para trascender las limitaciones de forma con un toque de contenido surreal o de genuina amenaza, abarcan la totalidad de la placa.

*Fried*, el LP siguiente, es producto de su insistencia en la creación de un paraíso, con características parecidas a un infierno, personal. En

nos asfixiados ("O King Of Chaos", "Torpedo"). Contribuyen en la preparación de este Mc Guffin explosivo no sólo la adrenalina de Cope sino Kate St. John (oboe, corno inglés) y, por primera vez Donald Ross Skinner (guitarra). Después de más de dos años de reclusión, Julian cambia de gesto y se resta un poco de altura. En *St Julian* lo secunda un combo uniforme de "leather maniacs": James Eller (bajo), Chris Whitten (batería), Donald Ross Skinner (guitarras y teclados). La placa tiene todo lo que un disco de éxito debe tener y un excedente: Cope, incómodo a causa del disfraz autoimpuesto, capaz de despedirse como sólo puede hacerlo un gentilhomme de la órbita que lo protege. Por esa época el grupo solía ensayar un tema de Buckley y combinarlo con Funkadelic. Sly Stone y The Seeds andan también cerca.

*My Nation Underground* espesa la materia. Cope incrementa rarezas y hasta hace pasar Petula Clark por el maniquí de esa felicidad que Gould sentía al oírla ("Five O'Clock World"). La masacre de Guyana es el pretexto para arrollar con un Buckley tipo *Greetings From L.A.*; el eterno femenino, para que desfile Scott Walker por alambiques de sosiego acústico ("China Doll"); su propia charlatanería, y el efecto que produce en los idiotas, para que resuma en muy pocas palabras rasgos autobiográficos y una estética inusual en tiempos de U2 ("Charlotte Anne"). Un viejo héroe de la resistencia está presente: Danny Thompson, ex Pentangle, ex Tim Buckley, colaborador asiduo de John Martyn y del destinatario de *Solid Air*.

No es posible, ni siquiera exagerando como Cope, rendir las cuentas que se merece lo que después vino. *Skellington* y *Droolian* son dos álbumes quasi piratas, autofinanciados. Proyectan, sobre la pantalla del futuro, nuevos parlamentos con el Angel, nuevos desenlaces tal vez un poco inútiles para una *mainstream* que se ha vuelto cada día más sorda, más inepta, más ignorante. Cope susurra a espaldas de su hacedor (que es de Liverpool, exagerado), blasfemias sinuosas, providenciales disuasiones. No juega, como tantos ma

## Liverpool '80 en los '80

obvio, no estamos diciendo todo el tiempo 'fuck, fuck'. Estamos en las esquinas susurrándole a la gente en el oído, plantando una semilla en los fondos de sus cerebros. Probablemente, en ese sentido somos inmorales". (Julian Cope, 1981). El segundo álbum, *Wilder*, es deliberadamente más personal (en términos de Cope) que el anterior, y está más cerca de los intereses verdaderos del líder: la incongruencia de ser quien es, la histo-

la portada, aparece desnudo y vulnerable bajo el peso -pasión subvertida- de una caparazón de tortuga gigante, con la mirada vacante y el consuelo de una escenografía *ad hoc*. El vértigo abrumador, aluci-nógeno, de Reynard The Fox conduce a moderados tratamientos acústicos ("Laughing Boy", "Me Singing") y luego a la amordazada hermana siniestra del primer número, "The Bloody Assizes", y luego a estremecedores him-



marrachos maquillados, a hacerse el "perverso" (perdón por la palabra). Trama la novela del futuro sin moverle un solo pelo a los ceñudos profesionales de carreteras y hecatombes (que harán, a su vez, la parodia involuntaria de lo que omitieron escuchar). Cope es el enchastre de la elegancia y su apoteosis. Extremo, feliz, prolífico como pocos, dará muestras de su megalomanía orbital tan rotundas como *Peggy Suicide* y *Jehovahkill*, dos álbumes que alcanzan para el resto de la década. No conforme, *Rite* es tal vez el mejor tributo a la infancia y la adolescencia que Jim Kerr y él vivieron de manera tan diferente. En *Rite* se encuentra a simple oído la invulnerable presencia de Neu, Can, Sly Stone y otros gigantes.

Mientras prepara el álbum del que ninguna compañía grabadora se ha hecho aún meritoria (los muchachos de Island, amnésicos de la tradición de ese buen sello, recompensaron a Cope por la tarea realizada con un índice que señalaba la puerta del "Exit", que por una letra siempre fracasa), el druida galés se prolonga y le hace la vida imposible a sus fans. El último gesto secreto, el último guiño, es una reducida edición de sus *Skellington Chronicles* que sólo conseguirán los más aptos. O los menos, poco importa, ya que Darwin es un barbudo testigo de los gestos que Vachel Lindsay -el vagabundo olvidado- realiza para su propio regocijo. El 28 de junio, este anticipo de la memoria que tendremos, empezó a circular como una de esas cartas que John The Postman se encargaba de distribuir ●



Julian Cope.

Luis Chitarroni + Daniel Renne



## Liverpool '80 en los '80

### His Splendid Art (Oh, His Sad Profession)

*En! Dei vices gerens, ipse Divus,  
(Speak English, Friend) the God Imperativus,  
Here on his market place aloud I cry:  
I, I, I! I Itself I!  
The form and substance, the what and the why,  
The when and the where, and the low and the high,  
The inside and the outside, the earth and the sky,  
I, you and he, and he, you  
All I Itself I!  
(Fools! A truce with this starting!)  
All my! all my I  
He's a heretic dog who but adds Betty Martin!*

Samuel Taylor Coleridge

### The Teardrop Explodes:

*Sleeping Gas / Camera Camera / Kirkby Workers  
Dream Fades* (12" EP - Zoo Records) 1979  
Oírlo como se leen las primeras palabras de *A Tale of Two Cities*.  
El evangelio según Kwalo Klobinsky(1).

*Kilimanjaro* (LP-Mercury) 1980  
Dormido sobre la consola con disfraz de sheik, Cope sueña el sueño de los héroes. ¿El Lawrence de Arabia del pop? Percusión marcial, bronces de fanfarria, teclados a lo Doug Ingle y la voz del amo blanco que dice "effendi" para que se oiga mejor el clamor de *the Englishness of it*. Combinación perfecta: fotos National Geographic de las cebras con sobre interno de la primera edición. *Soulful!*

*Wilder* (LP-Mercury) 1981  
Angustias ocasionales del letrista más raro de la historia. "Suddenly/ I came to my senses..." Epico, confesional... agregue el lector los adjetivos.

*Everybody Wants To Shag...The Teardrop Explodes* (LP-Fontana) 1990  
La astucia de un sello que consiguió hacer (tarde) lo que una época no pudo (precoz). El concepto de la tapa es indecente; la placa no. Allí donde la libra se hunde, Cope se ahoga de amor.

*World Shut Your Mouth* (LP-Mercury) 1984  
Foto de cubierta en estilo Scott Walker. ¿Qué tienen en común "Kolly Kibber's Birthday", "Lunatic and Fire-

Pistol" y "Pussyface"? Números perdidos del grupo muerto en el elegante caos de la perfección. ¿El era todos?

### *Fried* (LP-Mercury) 1984

El harakiri del sombrero loco convertido en liebre con caparazón de tortuga para la caza del zorro. Bill Drummond dice: "Julian Cope está muerto". También el comienzo del fin para los progéricos ahorristas de Mercury. ¿Los críticos británicos de rock lo oyeron? Creemos que no. El camión de la tapa pertenece al damnificado.

### *St. Julian* (LP-Island) 1987

Tenemos una objeción con muchos asientos. La única Gran licencia de San Julian el hospitalario. Fracaso del cuero y escasa minutiae para el cerebro. No nos hagan caso, oigan "A Crack In The Clouds"!

### *My Nation Underground* (LP-Island) 1988

¿Charlatán? Tim Buckley en las Highlands: un solo paso de "Sweet Surrender" a la masacre de Guyana y el veneno que casi mató a Smelvin. Si prescindimos de las tres últimas pistas, uno de los álbumes más brillantes que se hayan grabado en la década.

### *Skellington* (LP-Copeco) 1990

Squwbsy, el poll tax y la isla genial cuyo dictador es un *songer*. El infinito tiene medida: 12 temas en 25 minutos. WHOPPEE!

### *Droolian* (LP-Zippo) 1990

Un mes después, el wa-wa, la confesión sin catolicismo y el apetito baboso de Droolian, alguien tan acostumbrado a su propio genio que lo hace pasar por hábito. Si mi alcoba aullase...

### *Peggy Suicide* (LP-Island) 1991

El doble album de los Fab Four compuesto y ejecutado por una suma de talentos que siempre da uno. O dios. De Sly Stone al acid punk, de Kevin Ayers al pop beatlefulesque, de los Dinky Toys al be-bop a wank. Narciso en el estanque de la Common Era. Julian Cope es a las *sleevenotes* lo que Piero della Francesca a la perspectiva. Elusivo, abusivo, indispensable.

### *Jehovahkill* (LP-Island) 1992

A masterpiece. El arqueólogo moderno se encuentra al druida para maldecir la eternidad. La serpentina contra la línea recta. *Kraut rock* + Jimmy Miller + *Space Age Jazz* + Ratfucker + William Stukeley Quintet igual the *God*



Dossier

## Liverpool '80 en los 80

- *like genius of Julian Cope* (aka The Archdruid of Wessex). ¿Dónde queda Chareton? (MacPhisto rapaz de un Faust que nunca oyó, Bono the hamster llama a la compañía para contribuir a la decadencia de Island. *That's the way the world shall ends*).

*Rite* (LP-Ma-Gog) 1993

Julian Cope: un cosmos. Neu y todo lo que la consciencia precipitó en un adelantado que hizo de la memoria una religión.

### Recopilaciones:

**The Teardrop Explodes**

*To The Shores of Lake Placid* (LP- Zoo Records) 1981

Compilación del sello de Liverpool que incluye tres pistas de **The Teardrop Explodes** y una de **Whopper** (alter ego de Cope y cía.). Kevin Stapleton: N° 37 en el

chart británico y N° 3 en el universo paralelo.

*Piano* (LP-Document) 1990

B'sides del ácido se despiertan en The Hacienda. ¿Liverpool en Manchester? Gracias a **Martin Patton**, que atrajo el fantasma del Eric's, los chicos ingleses siguen teniendo lunes felices con los **Stone Roses**. *Tear Drop This Grape*.


**The Teardrop Explodes/Julian Cope**

*Floored Genius* (LP-Island) 1992

Antología insuficiente, aunque no irrelevante, del dueño de la historia. Buen rito de iniciación para los distraídos ●

(1) Oscuro personaje de "Outer Limits" (programa de TV británico).

# FENIX



## OTRA MUSICA

discos compact disc

Av Santa Fe 1670 local 9  
subsuelo galería Bond Street  
Buenos Aires



*Alguien debe haberse equivocado. Después de casi década y media de existencia, con quince discos editados, siguen teniendo escasa repercusión. Exiliados de su Inglaterra natal, donde no han sabido apreciar su música, sentaron su base de operaciones en Amsterdam, convirtiéndose en un grupo de culto a lo largo de Europa y Norteamérica. Para aquellos que, como nosotros, creen en las causas perdidas...*

# The Legendary Pink Dots

---

## Reflexiones sobre un mundo en descomposición

*La sabiduría consiste en entender  
el modo en que opera el mundo.*

*Heráclito*

*Siempre me veo obligado a dar la misma  
disculpa. Lamento haber dejado tantos  
problemas sin resolver, pero el mundo  
es demasiado complejo y yo no puedo remediarlo.*

*Bertrand Russell*

manifestarse en caos.

Si la sabiduría se equiparara a la inteligencia, podríamos decir que la de Edward Ka Spel -cantante y letrista del grupo- se hallaba bastante desarrollada. Un coeficiente intelectual de 160, la posibilidad de hablar a los seis meses y de leer al año y medio, bastaron para transformar su infancia en pasto de psiquiatras sin escrúpulos. Sin embargo, esa inteligencia sirvió apenas para convertirlo en un descastado, más no lo ayudó a comprender el mundo.

**1** Cuando a comienzos de los '80, los **Legendary Pink Dots** salieron a la luz, sabían que no todo lo que ella ilumina es tal cual parece. Por eso, han continuado durante más de una década existiendo en un relativo cono de sombras. Allí, al menos, hay un refugio frente a tanto brillo incandescente. Ya que no es la luz de la sabiduría lo que este mundo exhala, sino, más bien, un flujo de acontecimientos que, ante la desprotección de la mirada humana, sólo puede

**2** Heráclito, un antiguo filósofo griego perdido en la noche de los tiempos, sostenía que sólo la divinidad posee una comprensión sintética. Sólo ella puede ver la unidad en los opuestos. "La humana disposición no tiene un verdadero juicio; la divina, en cambio, sí lo tiene", decía. Donde la mirada del hombre percibe caos y discordia, la de Dios promueve regularidades.



*La auténtica naturaleza de las cosas suele estar oculta.*

*Heráclito*

*Creo que el problema más profundo radica en comprender la naturaleza de las cosas.*

*Edward Ka Spel*

**3** Verdaderamente complejo, éste nuestro mundo. Sometido a cambios sistemáticos que fuerzan un proceso de natural aceleración de todas las cosas. Un caleidoscopio terminal. Así le gusta describirlo a Edward Ka Spel, cada vez que se le presenta la oportunidad.

Una recóndita obsesión guía el arte de los Pink Dots. Entender la naturaleza de las cosas, extraer el núcleo esencial oculto tras su apariencia. Porque aquel que pudiera hallar el hilo con el cual se tejen todos los acontecimientos, aquel que, por detrás del caos de nuestra existencia, postulase un orden intangible, estaría remedando a Dios. Aunque quizá, el misterio de la Creación sea infinito. Tal vez, su secreta inteligencia nos esté vedada. Sea sólo atributo de la divinidad.

**4** La música de los Pink Dots actúa como cifra de esa frágil condición humana. Frente a la continua mudanza del Universo, apenas cabe una azorada perplejidad. El sonido de los Pink Dots hace patente el enorme desamparo en el que estamos sumidos.

Sus dos últimos discos se llaman *Shadow Weaver* (Tejedor de sombras). Allí se repite con insistencia una pregunta: "Is there anybody out there?" (¿Hay alguien allá afuera?). Aún cuando la respuesta fuera negativa, o justamente por eso, estaríamos dispuestos a seguir adelante. Y es que, en ocasiones, la veleidat del hombre discurre por caminos insospechados.

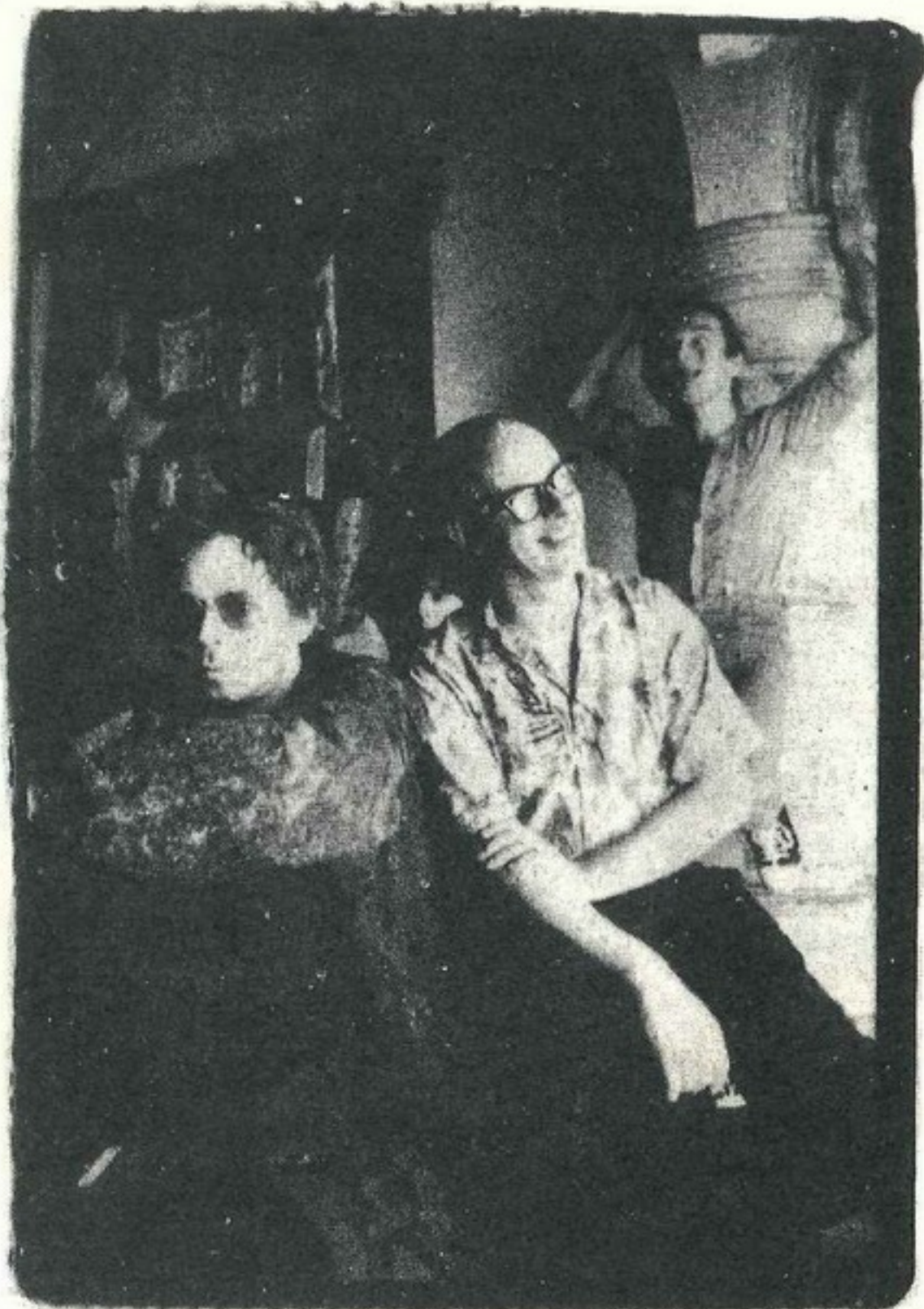
*Los hombres deberían tratar de comprender la coherencia subyacente a las cosas, está expresada en el Logos la fórmula o elemento de ordenación de todas ellas.*

*Heráclito*

*Nosotros actualmente, no comprendemos la naturaleza de las cosas y la inestabilidad, o la aparente inestabilidad de las estructuras de la naturaleza.*

*Edward Ka Spel*

**5** El silogismo hipotético, la negación determinada, la identidad de los contrarios, los enunciados condicionales, las disyunciones e interrogaciones, la contradicción aparente conforman el intrincado fresco lírico por cuyos







bordes asoma siempre la duda. Las letras de **Ka Spel** parecen soslayar toda certeza. La aridez de su sentido es síntoma y consecuencia de un escollo mayor: ¿Cómo aprehender lo real en un mundo signado por la celeridad del cambio?.

**6** Los **Legendary Pink Dots** invierten la problemática del rock cósmico berlinés de los años '70. En lugar de expresar un proceso intemporal en sonidos, un cosmos armónico y predeterminado, perpetúan la música para conjurar lo inestable de su entorno, la inseguridad que toda transformación trae aparejada. Cuanto más extraño se nos hace el mundo, más nos refugiamos en la esfera estética, que sólo nos obliga a tratar con la belleza.

**7** Belleza puede predicarse del sonido de los **Pink Dots**. Suntuosa, punzante belleza. En la espléndida variedad tímbrica, en el uso de cuanto recurso compositivo se les ponga a mano, en la exploración de todos los niveles -acústico, eléctrico, electrónico, ruido...-, en la progresiva dinámica que va de lo áspero del noise a lo evocativo de un arpegio; en la increíble diversidad instrumental: teclados, procedimientos electrónicos, cintas pregrabadas, samplers, cajas de ritmo, piano, guitarras acústicas, guitarras eléctricas, guitarras hawaianas, batería, percusión, glockenspiel, tazas de té, bajo, saxos tenor y barítono, fagot, trompeta, clarinete, flautas, viola, violín, cítara, lira, oboe, harmonium, secuenciadores...

**8** Abundancia de medios al servicio de un noble fin. Afirmar la identidad del hombre en un Universo que lo excede. Ante lo fragmentario y ajeno del mundo moderno, la música configura y legitima otra realidad más cercana, más accesible.

De ahí esa virtud casi filmica que poseen las imágenes de los **Pink Dots**. Son como chispazos de iluminación en el seno de un oscurantismo generalizado. Gracias a la música, una mirada sintética, ordenadora, cargada de sentido se vuelve asequible para la especie humana.

**9** En la compleja dialéctica que va de la acritud a la belleza, del desamparo a la reconciliación, se instaura el sonido **Pink Dots**.

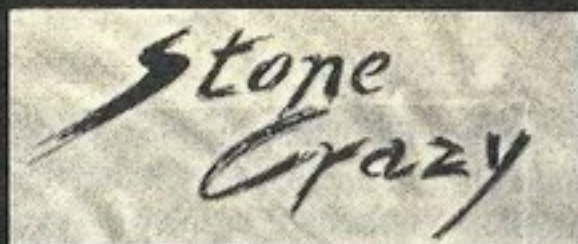
Su música exhibe un continuo devenir acorde al del mundo contemporáneo. Más que regirse por un parámetro estético determinado, investiga todas las posibilidades. He ahí la verdadera actitud experimental.

Una constante mutación de formas subraya la incertidumbre del oyente. Climas tortuosos, opresivos a veces. Imágenes que oscilan entre la desesperanza y el olvido. Un desarrollo paulatino de las frases instrumentales; el tiempo lento, arrastrado de la voz de **Ka Spel**. La dilación, aunada con la duda, no puede menos que generar cierta inquietud. Pero cuando todo parece desmoronarse, los **Legendary Pink Dots** nos traen el día. Un nuevo mañana. En unos cuantos acordes de guitarra toda la historia de ese sufrimiento podrá desvanecerse.

La belleza, otra vez, ha obrado el milagro ●

Norberto Cambiasso





**NON - ORDO EQUITUM SOLIS**

**DEAD FLOWERS**

**SOUL INVICTUS - TUXEDOMOON**

**Y OTROS QUE TAMPOCO CONOCES.**

MATERIAL DIFÍCIL DE CONSEGUIR  
A PRECIOS MUY FÁCILES DE PAGAR.

Y LO QUE NO TENEMOS TE LO CONSEGUIMOS.

Música alternativa, jazz, blues, heavy, trash... y  
también música clásica.

**Suipacha 1126 Bs. As. 393 - 4177**



FOSTEX

Marshall



Roland

**INSTRUMENTOS  
MUSICALES**

KORG



Ibanez

Sarmiento 1468

(1042) Capital Federal

Teléfono 40 - 8481.



### Discografía

#### The Legendary Pink Dots

- Brighter Now (1982)
- Curse (1983)
- Faces in the Fire ( mini LP) (1984)
- The Tower (1984)
- The Lovers (1985)
- Asylum (doble LP) (1985)
- Island of Jewels (1986)
- Any Day Now (1987)
- Stone Circles (recopilatorio) (1987)
- The Golden Age (1988)
- Greetings 9 + Premonition 11 (1988)-Materiali Sonori
- The Crushed Velvet Apocalypse (1990)
- The Legendary Pink Box (3LP, 2CD) (1989)
- The Maria Dimension (2LP) (1991)
- Shadow Weaver (1992)
- Malachai-Shadow Weaver part 2 (1993)- Con Steven Stapleton de Nurse With Wound.

Todos reeditados en CD por Play It again Sam, salvo indicación contraria.

#### Discos solistas de Edward Ka Spel

- Laugh China Doll (1984) - In Phaze

- Eyes China Doll (1985) - Scarface
- Chiekk China Doll (1986) - Torso
- Aazhyd China Doll (1987) - Torso
- Khataclimici China Doll (1988) - Dom
- Lyvv China Doll (cassette) (1990)

#### Tear Garden (Miembros de Legendary Pink Dots y de Skinny Puppy)

- Tired eyes slowly burning (1987)
- The last man to fly (1991)

#### Mirmir (Edward Ka Spel y Christoph Heeman de HNAS)

- Mirmir

The Legendary Pink Dots actualmente son: Edward Ka Spel en voz y teclados, The Silverman en teclados, Ryan Moore en bajo, Martijn de Kleer en guitarras y batería y Niels van Hoornblower en saxos, clarinete, flautas... Un asiduo colaborador (y alguna vez miembro estable del grupo) suele ser Patrick Q, Wright en viola y violín ●



## American Music Club

Mercury  
Reprise

*Mercury* es el sexto capítulo de una de las más brillantes trayectorias que recuerda la historia del rock. Y no es exageración, *American Music Club* es uno de los grupos más importantes y desconocidos de la actualidad. Grandes, muy grandes, a eones de distancia de la escena actual. Ignorando modas, continúan su glorioso derrotero, aunque al igual que sucede con *The Blue Aeroplanes* o *Giant Sand*, sus recitales sólo albergan a centenares de (eso sí) irreductibles fans que saben lo difícil que es hallar una pizca de humanidad y poesía en la música de hoy; porque en *American Music Club*, eso es lo que sobra. El principal responsable es Mark Eitzel, songwriter, autor de metáforas memorables y dueño de una de las voces más expresivas que uno recuerde. Desde *The Restless Stranger* (primer LP de la banda, editado por el sello Grifter en 1985 y ni bien editado, fuera de catálogo), delineó en la extraña interacción songwriter y banda, un sonido único que en Mercury llega a su cúspide. Fielmente secundado desde sus primeros trabajos por el sólido y creativo bajista Dan Pearson y el excepcional guitarrista de origen británico Vudi; Eitzel, influencia seminal de los *Red House Painters* y responsable en gran parte de la contundencia del álbum *Son* de los *Toiling Midgets*, compuso los catorce temas que integran este nuevo derroche de creatividad y talento. Desde el cinematográfico "Gratitude Walks" a la furia eléctrica del excelente "Challenger", de la desgarradoramente emotiva "Apology for an accident" (donde la intervención vocal de Eitzel nos recuerda el bellissimo "Sick of food" de Everclear), a la anécdota de "Johnny Mathis feet".

*American Music Club* nos brinda su obra más madura, combinando la electricidad de *Engine*, la placidez de *California*, la melancolía de *United Kingdom* y el colorido de *Everclear* en un mismo trabajo. Como dato curioso, el tema "What Godzilla said to God when his name wasn't found in the book

of life" apareció originalmente en versión acústica con el nombre de "Nothing Can bring me down" en "Songs of love", álbum solista de Mark Eitzel grabado en vivo para el sello Demond en 1991. *Mercury*, como cualquier otro trabajo anterior del grupo, resulta indispensable parte de la mejor música que se produce en el presente. Humanidad, simpleza y poesía. Como en un film de Jarmusch. Decir que estamos ante el mejor grupo del mundo sería un poco injusto. Tal vez, sea más acertado sostener que estamos en presencia de una de las mejores bandas de toda la historia del rock.

Daniel Gorostegui Delhom

## Basehead

*Not in Kansas anymore*  
Imägo

*Basehead*, tal vez, sea uno de los grupos más interesantes dentro del espectro de la música negra actual. *Not In Kansas Anymore* supone una ampliación de las ideas que daban vueltas por ahí en *Play With Toys*, su anterior producción y debut.

En primer lugar, la voz de Ivey continúa una línea estilística muy particular. Por momentos se vuelve áspera y somnolienta (quizás producto de un par de cervezas y algún que otro pitillo), así lo evidencian "I Need A Joint" o "Pass The Thought". En otros, cierta sensualidad se hace explícita; Ivey deja de recitar: en "Do You Want To Fuck" intenta cantar de forma tierna y melodiosa a su chica. En *Not In Kansas Anymore* es casi evidente el uso de estructuras bluseras para el armado de las canciones, aunque es posible rastrear sutiles líneas de jazz e incluso elementos del funky más encendido. Las bases, esta vez, se asimilan mejor al hip hop, suenan mucho más "marchosas", elemento que confiere un clima alegre e irónico, casi de fiesta ("Commercial Break" y "Brown Kisses Pt 2"). Otra nueva particularidad es el uso de guitarras deformadas por la distorsión y otros efectos, no tan evidentes en su anterior álbum.

El contraste aparece todo el tiempo, las composiciones se desarrollan en las fronteras de los géneros, en general típicamente negros, en un lugar nuevo y neutral. Desde allí *Basehead* de manera informal intenta acercamientos al límite sin llegar nunca a alcanzarlo. *Not In Kansas Anymore* es una muestra de autonomía compositiva.

Por último, si bien es cierto que la estética *Basehead* no responde al modelo negro moralista, tampoco supone una postura conformista ni escéptica; a mi entender, *Basehead* habla de autocritica y denuncia indirecta e irónica. No menos realista que sus camaradas (remitirse a *Ecvlpiendo Milagros* n° 1, para más detalles) y quizás cansado de la demagogia de algunos de éstos, Ivey se limita a cantar acerca de la monótona vida en el *neighbourhood*, que por cierto, se encuentra muy lejos de ser un producto del *American Dream*.

Pablo Azcoaga.

## David Bowie

*Black Tie, White Noise*  
Savage Records/BMG

Luego del bochornoso *Never let me down*, mucha agua corrió bajo el puente para David Bowie: el "Sound and vision tour" que lo trajo a estas pampas en 1990 despidiendo a toda su anterior carrera solista, tres discos con su usina de hard rock llamada *Tin Machine* y, el año pasado, su casamiento con la modelo somalí Imán. Justamente fue su casamiento lo que lo llevó a reflatar su carrera en solitario y convocar al productor Nile Rodgers para grabar *Black Tie, White Noise*.

En este trabajo el Duque Blanco se probó uno de los trajes que le faltaba lucir en más de veinte años de camaleónica carrera: el de cantante funk/jazzie, ritmo Soul II Soul de por medio. Esto no hace más que demostrar el interés de David por la música negra (recordar el soul de *Station to station* o *Young Americans*). Estos dos álbumes, junto a *Let's Dance* (también producido por



Rodgers) son los inevitables puntos de referencia para analizar *Blak Tie*...

El disco abre con el instrumental "The wedding", la obvia mención de su casamiento, con el Soul II Soul beat adornando el tema y el saxo de Bowie marcando una estructura hiperromántica, alejadísimo de las oscuras texturas de, por ejemplo, el "Subterraneans" de *Low*. "You've been around" es un rock compuesto a medias por David y Reeves Gabrels que no tuvo cabida en *Tin Machine*, con grandes intervenciones solistas del ya citado Gabrels y de uno de los invitados de lujo de la placa, el trompetista de jazz Lester Bowie (ex Dizzy Gillespie, entre otros). En la canción homónima al disco, hay un dúo vocal entre el Duque y el rapper Al B. Sure!, pretendiendo ser el "Right" (canción de *Young Americans*) de los '90, pero lamentablemente quedándose en el intento. El hit "Jump they say", al igual que "Pallas Athenea", fueron creados por y para las discos, teniendo en cuenta el antecedente de "Real cool world" (tema del soundtrack del film "Cool World" estrenado el año pasado), destacándose los vientos de los "Bowie Brothers". Los jazzmen estarán de paratiempos con "Looking for Lester" y el solo de piano de Mike Garson. Entre los covers de rigor de todo album de Bowie, las palmas esta vez se las llevan "I feel free" de los Cream, con la demoledora presencia del recientemente fallecido Mick Ronson en primera guitarra; y "I know it gonna happen someday" del último trabajo de Morrissey, donde Bowie toma partido en el revival glam británico poniendo en claro como son las cosas cuando de glamour se trata y declarando: "En este tema yo imito a Morrissey cuando él me imita". El último tema, "The wedding song", es la versión cantada del primer tema del disco, donde David le canta a su nueva esposa cual crooner estilo Bryan Ferry "Creo en la magia...", y la emociona tanto a ella como a los que estamos del otro lado del parlante.

*Black Tie White Noise* es un buen retorno de David Bowie a la arena, pero obviamente no alcanza el nivel de joyas como *Low* y *Ziggy Stardust*, que es lo

menos que uno siempre le exige al Duque. Personalmente, pienso que la falta de un guitarrista fijo durante todo el album (y recuerdo a Robert Fripp en *Heroes* o Scary Monsters; Adrian Belew en *Lodger*; Carlos Alomar en *Low*, *Young Americans* o *Station to station*; Stevie Ray Vaughan en *Let's Dance* o Mick Ronson en toda la saga glam) ayudó a que *Black Tie*... no tuviera un hilo conductor, una coherencia que siempre fue la clave de las grandes obras de Bowie.

Pablo Strozza

Butthole Surfers  
*Independent Worm Saloon*  
Capitol

Parece que el juego de palabras que titulaba el excelente *Hairway to Steven* fue premonitorio y, bajo la producción de John Paul Jones y un contrato con una multinacional, la banda de Gibby Haynes llega a 1993 con *Independent Worm Saloon*, el album técnicamente mejor logrado de su carrera. Tal vez, a pesar de que la calidad y el humor están aquí tan presentes como a lo largo de su anterior producción, sea éste el primer síntoma evidente de declinación artística de una impecable trayectoria. Y es que el espíritu que definió profundamente su estética a través de los '80 hasta *Pighoud* ha desaparecido. Luego de un buen comienzo, poco a poco evidenciamos que, aquellos alucinarios planos y tratamientos de voz e instrumentos, que signaron su único estilo desde *Another man's sac*, quedaron sin-

MUSIC  
LIME

COMPACT  
DISC

FLORIDA 670  
GAL. LA FLOR  
L.30

JAZZ - ROCK - BLUES - ETNICA

tetizados a simples pero efectivísimos riffs de trash futurista, que sin duda tienen una deuda con las recientes experiencias grupales de Haynes, como productor del último album de *The Reverend Horton Heat* y sobretodo de su participación en el *Psalm 69* de Ministry ("Dust Devil" es un buen ejemplo). También es notable la contundencia que sufrió el sonido de la base en todos los temas de la placa, que aunque ésta siglos de ser un producto para FM, es un ejemplo de cómo estos psicóticos tejanos pretenden acceder a un público bien distinto del que siempre degustó su anterior obra. Así y todo, el característico *approach* deforme/experimental no podía estar ausente, y el extenso "Clean it up" es una muestra de ello. Los mejores momentos: el hit "Who was in the room last night", "The Wooden Song", un tema country a lo R.E.M.; el extraño "Edgar" y "Ballad of a naked man". El resto del material queda encuadrado en lo antes expuesto. La tapa exhibe una



completa colección de tenias y nos hace saber ante quiénes estamos. *Independent Worm Saloon* es realmente un más que correcto album. Pero eso no es suficiente para los **Butthole Surfers**.

Daniel Gorostegui Delhom

**\*Cop Shoot Cop**  
*Ask Questions Later*  
Interscope

En este nuevo y frágil (aunque biodegradable) "Digipak", nos llega el tercer disco de C.S.C.. Recordemos que este grupo recibía el legado del noise, la "no wave" y el industrial (no el techno). Y que además hacían lo suyo con dos bajos, un sampler, una batería, cualquier otra cosa a mano que se pudiera golpear y sin una sola guitarra. Podemos describir, de manera bastante ambigua, a *Ask Questions Later* como un paso adelante en la misma línea en que trabajaron desde su comienzo. Un largo paso.

Los dos bajistas/cantantes se reparten la autoría de los temas. **Tod A** es el responsable de los más lentos y oscuros; es el más influenciado por **Foetus**. En este disco, que muestra una mayor prolijidad y cuidado (algo progresivo en C.S.C.), la influencia es demasiado evidente. Dos temas, "\$10 Bill" y "Got No Soul" casi llegan a la imitación. Esto sucede principalmente porque, por primera vez, introducen una sección de vientos que le da a la música el efecto "Big-band cementerio de chatarra" clásico de **Foetus**. Por suerte, el resto de las composiciones de **Tod A** se alejan de esta fórmula.

**Natz**, en cambio, nos sorprende con un ingrediente inédito en su música. Sus canciones tienen como base un bajo y una batería al estilo de los grupos "neohardcore" como **Helmet** o **Pantera**. Esto es, un "machaque" hardcore con algo de funk. Por supuesto, como dijimos, para los **Cop Shoot Cop** el término "instrumento de percusión" es bastante amplio. Además, el sampler los acerca (aunque por un camino muy diferente) a los ahora tan populares grupos de hardcore-industrial.

Completan el disco cuatro instrumentales cortos de decidida actitud experimental. Son trabajos con el sampler de resultados variados. El más interesante podría ser "Seattle", en el que se repite el nombre de la ciudad mientras se deforma y reforma con el sampler.

La actitud agresiva sigue ahí. En la tapa nos amenaza un chico de aspecto salvaje, con un palo en las manos y un grito en el rostro: preguntá después.

Daniel Flores

**The Cranberries**

*Everybody Else Is Doing It, So why Can't We?*  
Island

Formados en Limerick (Irlanda) hace ya dos años y dueños de un sonido diáfano de inusitada pulcritud, integran **The Cranberries** Dolores O'Riordan en voz y guitarras, Noel Hogan en guitarra y coros, Mike Hoganen bajo y Fergal Lawlor en batería. Sus influencias son fácilmente identificables: **The Smiths**, **Cocteau Twins**, **The Sugarcubes** y algo de los **Heart Throbs**; un terreno antes transitado con éxito por bandas como **The Sundays** y en su variante pop por **The Darling Buds**, con los que además comparten una similar alineación. Pero a pesar de que en su propuesta no hay ninguna noción de riesgo ni nada realmente novedoso, se las ingenian para realizar un buen album debut, usando la experiencia de **Stephen Street** (**The Smiths**) como productor; alguien que seguramente tuvo que ver en la selección de estas doce simples y hermosas canciones que, construidas con desusada delicadeza, conforman *Everybody...* Su primer LP los ubica muy lejos de su tímido debut, el EP *Uncertain*.

A pesar de sus limitaciones vocales, Dolores O'Riordan logra acertados cambios de color en las bellas melodías, que deben mucho al trabajo de Noel Hogan. Este guitarrista, con una notable predilección por los sonidos acústicos, impregna la placa de un lejano aire

de folk celta, tan frecuente de hallar en la mayoría de las bandas irlandesas en los últimos tiempos. Así, un sonido puro, natural, prevalece a lo largo de *Everybody* que en el hit "Linger", con sus desbordantes arreglos de cuerdas, llega a verdadero Hi Fi; una producción de soberbio buen gusto, pero sin grandilocuencia. En "Waltzing Back" y "Not Sorry", la voz de Dolores nos aparta, como en otros momentos del album, del pop lineal y nos sumerge en una atmósfera gótico victoriana, que inmediatamente nos remite a los **Cocteau de Treasure**.

Un tratamiento más curioso sufre el último tema, "Put me down", muy en el estilo de **Julee Cruise** de *Floating Into the night*, que lo diferencia notablemente del restante material. Sin duda un buen debut, para una banda pop de sonido convencional, pero dueños de una inusitada sensibilidad.

Daniel Gorostegui Delhom

**Cranes**  
*Forever*  
Dedicated

Cuando en 1989, en plena euforia del sonido Manchester unos jóvenes de Porstmouth llamados **Cranes** graban su primer mini LP *Self Non Self*, sólo logran atraer la atención de unas pocas mentes abiertas y disconformes. La mayoría de la prensa inglesa permanecía aún estupidizada con las más variadas conjeturas sobre el fenómeno **Stone Roses** y la visualización del futuro del rock, en la siguiente década, con *Playing with Fire* de los **Spacemen 3** y los experimentos ambient-house de **William Orbit**, como muestra referencial.

Hoy, a cuatro años de su excepcional debut, ya ninguna banda intenta hacer un tema sobre base hip-hop para llegar al tope de las listas de venta y todos intentan el consabido toque progresivo con métricas extrañas y guitarras "onda '70". Tan alejados de la corriente como entonces, los **Cranes** editan su LP llamado *Forever* (el anterior *Wings of Joy*



fue editado en 1991) y su autismo creativo sigue siendo una de las mejores cosas que pueden ocurrirle al rock alternativo en el presente. Atemporales y obsesivos, reemplazaron las penetrantes aristas que electrificaban sus primeras entregas por clásicas orquestaciones de tinte gótico, que recuerdan algunos trabajos de *In The Nursery*, que ya el tema apertura de *Joy* ("Watersong") anticipaba. La experimentación, aunque en menor medida, todavía está presente, al igual que el toque siempre perverso en la infantil voz de Allison Shaw quien, pese a lo limitado de sus recursos vocales y lo ininteligible de sus letras, ha hecho gravitar su presencia en la banda. En cambio, su hermano Jim, se muestra ahora sumamente cauto en sus intervenciones, dedicándose mayormente al precioso marco de producción que es el sello de *Forever*. El etéreo "Cloudless", el percusivo "Clear" y el excelente "Sun & Sky" cuyo riff, uno de los climas de este trabajo, constituye una nueva aproximación al sonido de los *Cranes*. Descendientes directos del espíritu de *Joy Division* y *Birthday Party*, de la experimentación de *Einstürzende Neubauten* y la contundencia de *Swans*. Imperdible.

Daniel Gorostegui Delhom

## The Durutti Column

*Red Shoes*

Materiali Sonori

Es imposible, para mí, empezar a hablar de *Red Shoes* y no citar las similitudes que tiene su tapa con la del *Loveless* de *My bloody Valentine*: las dos poseen sendas fotos de guitarras fuera de foco. Y ambos grupos quieren significar con esto lo que va a venir dentro del disco. En los *Valentine* la catarata de efectos de guitarras sobresaturadas escondiendo una lánguida melodía (la portada de *Loveless*, con el tono violáceo cubriendo la Fender); en *Durutti*, la confirmación de que Vini Reilly seguirá extrayendo cálidas y ensoñadoras melodías, sobregabando límpidas guitarras hasta



Cranes.

obtener la textura necesaria para embellecer cada canción (la cubierta de *Red Shoes*, con los tonos anaranjados de la Gibson Les Paul).

El album es un coctel de todo lo que puede ofrecer *Durutti Column* y la viola de Reilly: desde los arpegios tipo Manuel Göttsching en "For Madeleine" hasta la relectura del "One word" de Eno y Cale en "When the World... (version)"; el minimalismo de "The crowned goddess" (donde Vini graba en primer plano una rítmica guitarra eléctrica y pone en segundo plano una solista guitarra acústica a la manera de su LP de 1989 *Vini Reilly*), "For Rebecca" (donde el proceso descrito anteriormente es ejecutado a la inversa con dos guitarras eléctricas) o "Song for Les Preger"; y el homenaje, que así como en "Messiaen" de su disco *LC* era para el homónimo compositor, esta vez es para los *Who* en "Pete's riff", con Reilly sampleando el riff de "Join' together" y armando toda la estructura del tema a partir de ahí, para lograr un resultado tan atrapante

como el clásico del grupo de Townshend.

Se podría decir que *Durutti Column* no se está arriesgando en esta placa, y que *Red Shoes* peca de cierto conformismo, y hay una pizca de verdad en esta afirmación. Pero en mi caso prefiero el conformismo y la atemporalidad de Vini Reilly, y no el "riesgo" de algunos movimientos que nos quieren vender. *Durutti Column*, la guitarra de Vini, y sus bellas canciones seguirán deleitando a los corazones sensibles, más allá de modas.

Pablo Strozza

NO MAS LUGARES HIBRIDOS

EL BUNKER DE BOEDO

SALAS DE ENSAYO

MARSHALL - DEAN MARKEY - K.T.

982 8158



Front 242  
06:21:03:11 *Up Evil*  
Epic

En *06:21:03:11 Up Evil*, los temas se desarrollan en múltiples direcciones. Para este fin, el uso del sampler junto al trabajo de producción y mezcla, a cargo de Jim Thirlwell (alias Foetus) y Andy Wallace, serán las claves.

Front 242, inaugurando las nuevas mo-

dalidades, superpone distintos planos sonoros -acoples y notas de guitarra, secuencias ultra veloces y de aparición intermitente, sonidos interestelares, cibernéticos y otros- para representar una realidad caótica y desesperada. Esta modalidad, la de trabajar el noise en forma de texturas, quizás se deba a la influencia de los canadienses Skinny Puppy.

Los sonidos analógicos, usados para re-

presentar atmósferas cósmicas o bien industriales, no hacen más que afirmar la idea de desolación humana. El grupo belga compone desde el sentimiento de desamparo. Técnicamente, desde saturación y distorsión de sonidos y voces, ruido blanco, representaciones sonoras de una fauna demasiado oscura y guitarras (utilizadas, esta vez, de forma evidente) a lo Young Gods.

Abandona así la objetividad que carac-

# Earwig

## *Under my skin I am laughing*

La Di Da



A quién podría ocurrírsele la extravagante idea de concebir una canción yuxtaponiendo el tizne perverso y sombrío de Nico junto a la frescura e ingenuidad de Suzanne Vega.

Los responsables de este imposible licuado son la agrupación Earwig, nueva banda inglesa tan ignota y sugestiva como lo fue The Durutti Column en su momento.

Si se me permitiera una improvisada disertación fonética acerca del maravilloso empleo de la garganta de Kirsty Yates (con mis excusas a una rigurosa tradición saussureana), se diría que la muchacha imposta su voz para pronunciar consonantes con la habitual rigidez de Nico, y que canta las vocales abiertas como cayendo, con el descuido adolescente de la Vega. En "Every days shines" un teclado secuenciado reproduce el arquetípico y claustrofóbico sonido del harmonium de la germana, pero la inmediata incorporación de bajo y guitarra acústica desacomodan el panorama de tal forma que hasta la voz de Kirsty se vuelve súbitamente pueril. "Safe in my hands" es prácticamente una reescritura del "Language" de Suzanne Vega, pero la sección final con furiosas guitarras Création (otra deuda que también se manifiesta en la fascinación del grupo por el tratamiento de los tamices vocales) nos haría dudar aún más acerca de la "ingenuidad" de la propuesta de Earwig.

Aún una escucha más atenta del disco nos mostraría a la Yates como a una Vega que corre a comprar su Dánica

Dorada atraída por la voz aguardentosa del almacenero, o en todo caso, decidida a darle un uso alternativo a su Dánica.

Claro que este análisis es tan sólo parcial. Sería injusto terminar hablando de *Under...* como el último tratado de fonética del pop.

*Under my skin I am laughing* es básicamente un album de canciones que se nutre de la imprevisibilidad característica de la música contemporánea, desobedeciendo la lectura uniforme que de ella ha hecho el minimalismo atmosférico de los '80. Mientras que la tradición Cocteau/Eno se regodeaba en la contemplación de un espacio que (al igual que una concepción posmoderna de la imagen, y sobre todo de la televisión) se desligaba de toda referencia externa, constituyéndose como infinito, serial e invariable, Earwig decide ponerle clausura mediante abruptos cortes que transforman al serial en un sutil collage. Así, la clausura provee de sentido a sus canciones (en el tema "Scraped out" todo encuentra su debida significación: ambientación a la Sylvian/Sakamoto, torbellinos de violines a la Crimson, y la mágica caja rítmica de la pareja Frazer-Guthrie).

Del pop a la música culta, *Under my skin I am Laughing* es un exquisito plato imposible de dejar pasar.

Jorge Fernández



terizó su irrupción en la escena musical (la idea de subjetividad ya se encuentra contenida en *Tiranny for You*, 1991). Incluso, quizás se instaure en el campo del misticismo. Pero aún hay algo que subyace a lo largo de los 13 tracks: la persistencia y fascinación por el beat, a veces oculto. En "Motion", luego de una introducción casi ritual, los sonidos estallan en danza bajo el ritmo autómatas de una frase: "Progreso, progreso..." El golpe frenético, opresor o simplemente inesperado pondría en estado de inquietud el cuerpo y la mente. Será imposible escapar, aunque sea en sueños, a un lugar mejor. "No hay retorno".

Pablo Azcoaga

### Peter Hammill

*The Noise*  
Fie! Records

Durante su primera visita a nuestro país (1992), Peter Hammill nos comentaba que últimamente había estado escuchando mucho rhythm & blues. De haber sido así, chequeando los primeros momentos de *The Noise* uno puede convencerse de cómo las influencias suelen plasmarse definitivamente en la práctica del músico; y, del lado del crítico, la gozosa sensación de haber encontrado algo de luz en un arte que (por ser arte) se presenta asiduamente azaroso.

La apertura del álbum representa el primer choque: la falta de elemento conectivo para asimilar las pentatónicas en la guitarra de Hammill con su obra anterior, nos está advirtiendo acerca de un posible cambio.

*The noise* es un disco "grave": grave por la perturbadora presencia de las cuatro cuerdas de Nic Potter; grave por haberse enturbiado en las pantanosas aguas del blues; grave por la ausencia de espacios vacíos, porque no hay lugar para el silencio en medio de tanto acople sonoro.

Pero el "grosor" referido no debería asimilarse con ideas como caos sonoro, ni el desborde de obras como "Patience" o "Sitting targets"; y la carencia de hue-

cos debería alertarnos sobre una mayor distensión, (ya sabemos que en Hammill el silencio es siempre el comienzo de la explosión).

En este álbum se transparenta cierta necesidad de diversión, hacer un álbum como recreo (y que mejor medio para la diversión que el rhythm & blues) después de la extenuación de magníficas obras como *The Fall of the House of Usher* y *Fireships*. Claro que, lo que en Hammill es recreo creativo, en otros músicos deja resultados desagradables como fantochadas; descontando que los recreos que se toma el inglés para relajarse son tan catárticos como la mancha venenosa ("Amé el ruido, respiración eléctrica. Ruido que llena el vacío; amé el ruido, amé el calor, bombeando el pulso de aquel beat primitivo..." de *The Noise*). Sumado a estas referencias temáticas, el lenguaje musical del disco es claro y directo. Podrían sugerirse comparaciones con el "Nadir's big chance" pre-punk del '75, y afinando la puntería por el lado de las improvisaciones, no estaría mal situarlo junto al gran *The quiet zone/The pleasure dome* de Van Der Graaf, aunque despojado de su esencial clasicismo-fusión (aspecto que quizás haya querido recuperar Hammill en la canción "Primo on the parapet", donde su guitarra flirtea con aires flamencos sin lograr un resultado demasiado convincente).

Por el lado de las letras, el ex-VDGG continúa ahondando en la temática política iniciada algunos años atrás, y archivando momentáneamente su particular sustrato intimista.

"The Great European Department Store" es una burla al consumismo exacerbado en el agonizante orden liberal europeo, relatada con la suficiente ironía como si recorriese un supermercado ("...La sala de arte étnico ha saqueado algunos continentes para decorar tu habitación. No importa la tarjeta de crédito que uses, ni que firmes con tu verdadero nombre, porque son todos exactamente lo mismo... Y está todo en oferta, multinacional puerta a puerta en el Gran Almacén Europeo"). En "Celebrity kissing" (besuqueo de una celebridad) el tono se vuelve más virulento contra la fachada

televisiva, además de ser una de las mejores canciones ("Celebridades besándose, esto tiene que terminar -son como abejas alrededor de un pote de miel- tú y yo sabemos que esto es sólo pretensión. Corta e imprime, corta ese beso... e imprime...").

Hachazos sobre un mundo fagocitador y voraz, propinados por un guerrero ineludible. Postales remezcladas con ruido.

*The Noise* es, en síntesis, un disco que muestra a un Hammill más recargado que arriesgado, pero con la habitual garra que no defrauda.

Jorge Fernández

### PJ Harvey

*Rid of me*  
Island

Después de *Dry*, álbum que la catapultara a las marquesinas de la celebridad, Polly Jean Harvey está en camino otra vez. Atrás queda su espantosa experiencia en Londres, el hecho de que de ningún modo lograra pisar la calle. Digamos que ha vuelto a la casa de sus padres, más precisamente a un pueblito al oeste de Yeovil, que tiene mucho del *Twin Peaks* que vemos por la tele.

Ni vencedora ni vencida, Polly Jean es una chica melancólica, con algo de problemática. Es decir, está como atravesada por una intensidad, que tanto tiene rastros de indiferencia y de incomunicación, como de una lucidez cegadora. En ella la contradicción no funciona como atenuante, sino que rescata un estallido particular. Hay en *Rid of me* esta serie de intervalos, acoplándose a un desmoronamiento que no se da del todo. La guitarra de Polly Jean sigue dando muestras de impetuosidad, deslizándose a la par de una voz sugestiva y estridente (ver el tema que le da nombre al CD, o la versión de "Highway '61 Revisited" de Bob Dylan). Bajo y batería, por su parte, acompañan este descenso al infierno de lo cotidiano.

*Rid of me* se diferencia de *Dry* por el uso extremo e intensificado de las intencio-



nes del primer disco. El productor Steve Albini (ex Big Black y Rapeman), además de terminar haciendo buenas migas con esta chica, rescató cada uno de los pliegues hirientes que no terminaban de constituirse en *Dry*, cobijándolos en un mapa sonoro de lo más áspero y crudo. Las canciones se reparten en los estribos del blues, del R&B, del trash, etc. La música para PJ tiene mucho de catársis, como si ese depósito de fijaciones, sueños pesadillescos, se desplegara no sólo en sus letras, sino que retara a los sonidos a un duelo por ver quién es más extremo. Hacer música para PJ es un espacio propio del exorcismo, de restaurar la turbulencia anímica. Que puede proceder por el lado de sus encontronazos con las feministas (recordar el topless para la *New Musical Express*, o el hecho de que se sienta más hombre que mujer), o por el hecho de respaldar su música con la potencialidad de un sexo que no se construye desde los estamentos del típico punto de vista femenino, sino que resalta en su sexualidad (en *Rid of me* "conduce mis labios lejos del fuego, aleja mis labios del deseo", o en *Dry* "vos me dejás seca"), la pertenencia al espacio de la autonomía, el nuevo canal que encienden las mujeres de los noventa.

Gustavo Álvarez Nuñez

## Infectious Grooves

*Sasippius Ark*

Epic

*Infectious Grooves* nació en 1989 como un proyecto de Mike Muir y el bajista Robert Trujillo paralelo a *Suicidal Tendencies*, grupo básico del hardcore californiano de principios de los ochenta.

Su nuevo disco (que en CD está editado con un bonus track en forma limitada) nos obsequia sendas infectio-versiones de "Fame" (David Bowie) y de "Immigrant Song" (Jimmy Page-Robert Plant) como muestra de amplitud musical. Además, refrescan nuestra memoria con versiones en vivo de "Do the

Sinister" y de "Infectious Grooves", temas ya presentes en su primera producción (1991).

En líneas generales, *Sasippius Ark* mantiene en vigencia las mismas cualidades que otorgaron a esta banda un verdadero atractivo. Naturalmente influenciada por el sonido hardcore-speed metal de su progenitor, su música fluctúa en forma constante entre la preponderancia de acordes cercanos al metal y el acompañamiento o la superación de éstos por ritmos funk.

Mediante la fusión de estas diferencias, nos introducen en climas y estados que son característicos de esa riesgosa cotidianeidad que domina en las calles de Venice y Hollywood en California. Sin embargo, a *Infectious Grooves* la realidad les causa gracia. Se especializan en ridiculizar esas importantes situaciones que intentan transmitir y las cargan de humor. Aunque intrascendentes, las conversaciones (que siempre tienden al chiste) abundan. Se prolongan en breves historias que, dosificadas entre los temas, inyectan o enfatizan esa comicidad. Hay momentos en los que nos hacen dudar de sus verdaderas intenciones; parece que todo fuese una broma, que nos estuviesen tomando el pelo. Esa especial capacidad para crear atmósferas y velocidades es la misma en la que apoyan sus intencionadas gracias y risotadas. A pesar de ello, su producto se acerca hasta los límites de lo excelente.

Para sus tapas prefieren la ilustración a la fotografía. Si en su primer disco fueron las caricaturas de iguanas callejeras, ahora (siempre como lagartos sonrientes) migran hacia el espacio en busca de recónditos planetas.

Algunas cosas parecen no tener sentido en su mensaje, sin embargo, en I.G. todo está detenidamente estudiado y se evidencia en esa prolija combinación de rápidas guitarras, teclados, percusiones y el imposible bajo de Trujillo.

Ellos son conscientes de que han iniciado una empresa algo arriesgada, pero aunque los méritos de *Suicidal Tendencies* no sean transferibles a ella, saben bien que su camino hacia el éxito ya les está bastante allanado.

Paulo Pécora

Lenny Kravitz  
*Are you gonna go my way?*  
Virgin

En determinadas oportunidades, los homenajes se pueden volver sacrilegios. Este es el caso de *Are you...*, tercer disco de Lenny Kravitz, donde el moreno norteamericano no se puede desprestigiar de sus influencias y termina copiando, sin adquirir jamás una personalidad propia.

La placa abre con el tema que le da título, un muy buen rock a lo Jimmi Hendrix. "Believe", el segundo tema, conserva una onda Beatles post *Revolver* y *Sgt. Peper*, con la voz de Kravitz fraseando al mejor estilo John Lennon (característica ya común en sus discos). "Is there any love in your heart?" podría integrar el *Physical Graffiti* zeppeliano. Aquí encontramos a Kravitz tocando la batería como "Bonzo" Boham (desde el disco *Pictures at eleven*, de Robert Plant, donde Phil Collins aporreaba los parches no se encuentra una imitación tan buena de Boham), y un guitarrista Craig Cross que le roba todos los yeites a Jimmi Page. "Just be a woman" también podría ser un tema de Lennon, pero de su período con la Plastic Ono Band. No conforme con todo lo señalado anteriormente, Lenny se mete con Prince ("Come on and Love me"), con Stevie Wonder ("Heaven help"), y se da el lujo de afanarle el riff de "Angie" a los Rolling Stones en su tema "Sister". "Eleutheria" es un buen reggae, pero no aporta nada nuevo a este género. Cualquier discoteca de rock que se precie de tal debe tener en su haber discos de The Beatles y de John Lennon, de los Rolling Stones, de Led Zeppelin, de Bob Marley, de Otis Redding, de Jimmi Hendrix. Tipos que en su momento, de alguna manera aportaron algo nuevo a la música, con una cuota básica de riesgo. Y esto es lo que le falta a Lenny Kravitz en este trabajo. Si no fuera así, no aparecerían tantas citas en este comentario, ni tantas veces sinónimos de la palabra robo y copia.

Pablo Strozza



## Mano Negra

*In The Hell of Patchinko*  
Virgin

Cuando Haussman pensó en el diseño de un nuevo París ("el ideal urbanístico de Haussman en las vistas perpectivísticas a través de largas calles en fuga", dijo Benjamin, en un artículo sobre el administrador francés del siglo pasado) buscaba la manera por la cual desde ciertos puntos se visualizara y vigilara el andar de la gente por la calle. La visibilidad implica siempre alguna relación con el poder. Lo que no percibió, o se le escapó a Haussman, es que había logrado que las masas se vieran las caras. La ciudad, entonces, se da como hogar de agitación, la ciudad es fermento, cargado de actividades sospechosas, de delincuencia. A más de 100 años de esta inversión (no en términos económicos) revolucionaria, París, como capital europea que se precie, se ha convertido en un territorio que alberga y donde confluyen diversos grupos étnicos.

Hablar de Mano Negra nos remite a esta nueva ocupación del espacio urbano, al cruce de argelinos, franceses, árabes, etc.; un cruce que hace a un universo sin fronteras, tanto geográficas como lingüísticas. Es por eso que Manu Chao, el cantante y cía., llevan esto hasta las últimas consecuencias. Su discografía que comienza con *Patchanka* (1988), al que le sigue el sorprendente *Putas fever* (1989), hasta llegar a *King of bongo* (1991), toma atajos imprevisibles, respondiendo a una práctica multicultural, reivindicando la periferia.

Nacieron en los subtes y a ellos vuelven al recrear ese mundo bajo, plagado de gente que viene y que va, de luchas de etnias, de amores desventajados. Previene: ¿Dónde está la fiesta? En Occidente no está todo tan bien. Rescatan uno de los emblemas de los surrealistas y por qué no de los punks, transformar la vida cotidiana. Descreen de la industria del rock. Abominan del uso de drogas, en tanto pirámide a lo Burroughs en *El Almuerzo Des-*



**TEATRO**

*Los Melli. Sábados 24hs. El perro que lo parió. Viernes 24 hs.*

**BAR**

*Variete - Teatro Rock. Sábados 1:30 hs. -  
Veladas Paquetas con los Triciclo's clos. Viernes 1:30 hs.*

*Estos bigotes son míos, Dalí.*

Viernes y Sábados de Septiembre

**Corrientes-1555 Capital**

nudo. Si no hay adictos, no hay gordos traficantes. "El comerciante de droga no vende su producto al consumidor, vende el consumidor a su producto".

*In the Hell of Patchinko* son 52 minutos del mejor Mano Negra, el de los escenarios, el de la fiesta en vivo y en directo. Grabado en el club Chitta, Kawasaki, el 2 de noviembre de 1991, registra la incontrolable algarabía que despide el grupo. Nada se pierde, todo se transforma. Este disco en vivo recrea la gama de recursos que suturan a cada género con el que se entrometen Manu y sus compañeros. Bastante fieles a las originales, las canciones se ven condimentadas con la energía y el despliegue incansable de este grupo que rescata del punk, como del funk, o del reggae y de la salsa, esa combustión siempre añorada.

*In the Hell of Patchinko* contiene 23 temas, tres de los cuales no pertenecen a su discografía. Son "Junky Beat", que pertenece a Hot Pants, grupo que lideraba Manu. "County Line" de Chuck Berry, uno de los preferidos de Manu, que supo versionar *MA dear* con Hot Pants; y "I fought the law", trazando el puente con The Clash, sonido que no se puede separar cuando se piensa en el eclecticismo que hace a la propuesta de Mano Negra.

Gustavo Alvarez Nuñez

## No Man

*Loveblows & Loveries-A confession*  
One Little Indian

Que grato era, a fines de 1991, escuchar "Kiss me stupid", un tema tan perfecto, tan intensamenteailable y provocativo, que tal vez por su cristalina belleza prácticamente pasó desapercibido de los charts independientes británicos, en ese entonces inundados del noise-pop de bandas como Curve o Blur. Pero esto serviría para definir lo anteriormente esbozado por el notable EP *Days in the trees* y para hacernos saber que estamos ante una conjunción realmente inusual: poesía maldita con ritmos soul, tratamientos de ambient pop de una sensibilidad exquisita, influencias anacrónicas como Japan (de la era Moroder hasta *Gentlemen take Polaroids*); el Soft Cell de *Don't stop erotic cabaret* y, por supuesto, Roxy Music y T.Rex, virtuosismo en cada uno de los arreglos y un título, así como el nombre de la agrupación, que alude explícitamente a su postura. Pero hasta el público gay parecía en ese momento mucho más proclive a degustar del *Ocean-Pop* de los Kitchens of Distinction que a la inusual propuesta estética de este grupo. Luego de la edición, a fines del año pasado, del single "Ocean Song", en 1993 nos llega *Loveblows & Loveries* su segundo album (el anterior fue el excelente *Lovesights & Entertainment*, que incluía los primeros dos singles antes citados).





Verve

La confirmación de la extraordinaria calidad de estos tres notables artistas que conforman No Man. Tim Bowness, creador de poesías de dramática belleza, es la apasionada voz del trío y en su estilo se evidencian lejanos rastros de David Sylvian y Marc Almond; el virtuoso violinista Ben Coleman, encargado de sorprendernos en cada una de sus deslumbrantes intervenciones; y Steven Wilson, tecladista, guitarrista, productor y responsable de toda la música. Es casi imposible elegir un tema en particular, ya que desde la hermosa introducción de cuerdas, la placa mantiene una fuerte belleza y unidad, desusadas. "Only Baby" es el nuevo single y también una renovada muestra del potencialailable del grupo que, en "Sweetheart Raw", cuentan con la presencia de Richard Barbieri, Mick Karn y Steve Jansen, tecladista y base de Japan, que vuelven a encontrarse en un estudio, luego de la fantasmal reunión de "Rain Tree Crow". La influencia del ex grupo de Sylvian es evidente en "Painting Paradise" cuyo estribillo nos recuerda vivamente a "The Art of Parties". Tal vez sea demasiado para un grupo pop. Ellos son una excepción, un muestra aislada de verdadero arte, de despiadada belleza. Y el resultado sólo podía ser *Loveblows & Lovecries*, un album perfecto. Hermoso y cruel.

Daniel Gorostegui Delhom

Verve  
*A Storm In Heaven*  
Hut Records

*A Storm In Heaven* es el debut de Verve y otra muestra del movimiento neoprogresivo británico, nombre que, a falta de otro denominativo, emplearé para definir este rebrote experimental amparado por la nueva cultura "Crusty" (especie de hippismo post-industrial de los '90), y que impregna las últimas producciones de Levitation, Mint 400, Spiritualized, Suede y por supuesto Verve. Estos cuatro jóvenes músicos recuerdan en la delicada elaboración de su música, el sabor artesanal de los legendarios clásicos de la progresiva inglesa de principios de los '70. Pero no hay nada premeditadamente retro en esta actitud, como a veces se delata en Suede. Aquí todo pertenece al presente, sólo que ese riesgo a explorar en el formato canción hace tiempo que no lo presenciábamos.

Pero los tiempos están cambiando y en 1993, si los Ozric Tentacles aparecen en la tapa de *Melody Maker*, Verve puede ser otra nueva opción para el mercado adolescente británico, que luego del furor de Suede, se aprestan junto a los efervescentes Scorpio Rising, autores del notable *Pig Symphony*, a ser los nombres a tener en cuenta en un futuro próximo. En el sonido de Verve hay algo llamativo, una sobriedad que casi no escuchábamos desde el debut de The

*House of Love*, hace más de un lustro, y una precisión asombrosa en la ejecución que permite, gracias al experimentado aporte de John Leckie en producción, inspirados arreglos de vientos y percusión que conforman algunos de los mejores pasajes de su ópera prima. En el sonido difuso de las guitarras de Nick McCabe y en sus cambios de intensidad, radica en gran parte el atractivo de Verve, más cercano al concepto de experimentación de tipo lineal de Spiritualized que a las pirotécnicas y compulsivas alteraciones de Levitation; siendo el primer tema "Star Sail", un claro ejemplo.

En su nada deslumbrante estilo vocal Richard Ashcroft incorpora acertados momentos de rhythm & blues en "Already There", y algo de jazz en "Virtual World", que con fondo de percusión y un excelente solo de flauta a cargo de Simon Clarke, resulta mucho más creíble que experimentos similares llevados a cabo por otras bandas inglesas como The Telescopes. "The sun, the sea" con su impensada línea de saxo es otra lección de eclecticismo, mientras "See you in the next one (Have a good time)" y "Make it till monday" (tal vez el punto más alto del registro), en su bucólica calma, nos recrean atmósferas más cercanas a las del primitivo Genesis, con Anthony Phillips en "Tresspas", que a cualquier otra producción contemporánea.

Personal y fresco como el cuidado arte de tapa, los diez temas que integran *A Storm In Heaven* son la más evidente prueba de la solidez y creatividad de esta nueva agrupación en un debut por demás sorprendente.

Daniel Gorostegui Delhom

These Inmortal Souls  
*I'm never gonna die again*  
Mute

Si hay una herida que ha dejado The Birthday Party en todos sus implicados, ésta continúa sangrando, aunque cada cual adopte su forma de llevar el dolor a través de los años. Hasta ahora,



parece una herida de nunca cerrar, y sus afectados continúan acostumbrándose a una expresión cada vez más adulta del sufrimiento: la melancolía.

Los interesados pueden así testarlo en cada trabajo de la saga: los del irreductible Nick Cave, o las expresiones de belleza sentida en *Crime and The City Solution*, donde Roland S. Howard puso su intensa guitarra en las primeras grabaciones, junto a otro ex Party y Bad Seeds, el multinstrumentista Mick Harvey.

Howard es uno de los aventureros que dejó sueltos la fiesta de cumpleaños. Durante su estadía en *Crime*, colabora con el dúo francés Kas Product, graba un par de EP's con su grupo y luego del disco debut, el LP *Room of Lights*, parte hacia caminos diversos. Se embarca con Nikki Sudden (ex Swell Maps, líder de los Jacobites), o con Lydia Lunch, editando discos con ellos.

Entre esos proyectos, se incluye la for-

mación de *These Inmortal Souls*, con su hermano Harry en bajo y el hermano de Sudden, Epic Soundtracks, ex baterista de los Swell Maps y de *Crime and The City Solution*. Completa la formación la pianista y tecladista Genevieve Mc Guckin, debutando en el '87 con *Get Lost (Don't Lie)*.

Nuevamente, la personal guitarra de Howard le imprime el sello identificatorio a una banda. En este *I'm never gonna die again* es la estrella principal. Apoyada por una base trepidante y sólida, emite las melodías, redobla los rasgueos, ornamenta, contiene la violencia en sus acoples, o apoya la voz lacrimógena de Rowland. Se animan inclusive con una cabalgata noise en "Insomnicide", con la guitarra en continua prueba de texturas. Esto nos demuestra que Rowland es más imaginativo guitarrista que eximio vocalista. Sin embargo, la falta de matices en su voz queda equiparada con los esmera-

dos arreglos de las composiciones, notables a primera audición. La filigrana de piano y teclados le dan los toques finales a un blues que por momentos estalla en estridencias para rodar en una intensa calma y estallar de nuevo en emociones. Si no, ¿qué es el "Crowned" que cierra el disco?

*These Inmortal Souls* engrosa una lista de fieles al blues blanco, los cuales se ocupan de actualizar un estilo partiendo de las bases del mismo, al que adicionan una visión personal. Que este disco repita el tipo de tratamiento que viene realizando la saga de la que hablábamos al principio (Howard incluido), hace mella en la continuidad del movimiento, pero mantiene su integridad de historias entre sombrías y esplendorosas. Y, para algunos románticos que nos contentamos con sólo eso, alcanza.

Marcelo Aguirre

# MUSIC & MORE

CD - LASER - VHS - AUDIO - VIDEO

\*Hemos roto  
el círculo:  
venga a oír y  
ver con  
nosotros  
toda la música\*

SINFONICO  
CAMARA VOCAL  
HARD  
NOISE TRADICIONAL MEDIEVAL  
CELTA JAZZ INDIE  
FILMS ROCK RAP  
BLUES CLASICO DARK  
BOP INDUSTRIAL  
NEW AGE ACID JAZZ  
COMEDIA MUSICAL ALTERNATIVO

\*Estamos para  
atender a su  
gusto musical  
en su local.  
Hay 200 m2  
de música  
...and more.\*

EN CALLAO 850: LO DIFERENTE EN MUSICA

814 - 5251 / 59 TARJETAS - ATENCION VIP - ENCARGOS Y MAS !



## Emanaciones Lisérgicas

Harrold Juana  
*Alive and Tripping*  
Mystic Stone

Los Harrold Juana son un quinteto inglés enrolado en el revival neopsicodélico que actualmente está viviendo el underground de ese país. *Alive and Tripping* es su segundo disco, grabado en vivo en un club británico.

Con sólo observar el CD se puede notar que estos chicos cultivan una ironía muy significativa: desde su nombre (una sutil glorificación de la yerba), el título de la placa (recordar el *Alive and Kicking* de Simple Minds) y ciertos títulos de canciones como "Ecstasy" (patadita a los muchachos de Manchester) o "Drowsy Maggie" (donde el palo se lo lleva la somnolienta Margaret Thatcher).

Musicalmente, HJ se sitúa dentro de la psicodelia de los '70 cultivada por grupos como Hawkwind; pero a la vez reivindican la forma de canción irlandesa explorada por Van Morrison, los Pogues, el Spike de Elvis Costello y el Fisherman Blues de los Waterboys en temas como "Fiddle of Gold" o la ya citada "Drowsy Maggie", donde el tecladista Sam Turner pasa a hacerse cargo del violín y la segunda guitarra Tim Morton empuña una acústica, quedando la electricidad (no saturada) por parte del cantante y primera guitarra Tim Myer. En canciones como "Party", "Hold on" o "Ecstasy", se utilizan gran parte de los clichés psicodélicos-progresivos marca Soft Machine, el órgano comandando la estructura de la canción, guitarras eléctricas rasgueando riffs como base rítmica del grupo hasta despacharse con el solo. Pero estos recursos, como los anteriores, son utilizados con respeto; un respeto que de por sí denota cierta ironía que va de la mano con la ya señalada.

No conformes con todo esto, se dan el lujo de cerrar el album con "Wycombe", un tema rutero al mejor estilo del "L.A. Woman" de los Doors, con Dyer vocalizando con todos los giros morrisonianos y Turner liderando los contrapuntos a la manera de Ray Manzarek pero desde el violín, y a la vez complementándose con las guitarras y una armónica que marca la introducción del track.

Por suerte, en Inglaterra siguen pasando cosas que no aparecen en los semanarios, pero que merecen una investigación más profunda sobre el real underground de las islas.

Harrold Juana es una de ellas. Una muestra más del gusto por la melodía y el sarcasmo, y una gratisima sorpresa. Espero con ansiedad su nueva producción.

Pablo Strozza

Open Mind  
*Spiritual Lovers*  
Mystic Stone

La psicodelia puede ser muchas veces emparentada con la pereza. Así, dentro del género, podemos encontrar seres humanos que sólo se levantan de su cama para salir a volar en su tetera, como Daavid Allen; o tipos que pasar la vida sentados hasta que aparece, en algún momento determinado, algo que los descontrola, tal es el caso de Julian Cope. O el propio John Lennon, quien desde aquel *Tomorrow never knows* imploraba "Apaga la mente, relájate y déjate llevar por la corriente... abandona todo pensamiento, entrégate al vacío... escucha el color de tus sueños..." Poniendo al oyente ante una total sensación de amor por el ocio.

Los Open Mind pertenecen a esta especie de vagos psicodélicos. Desde *Spiritual Lovers*, su primera producción, este cuarteto londinense hace uso y abuso de esta condición, bajo la batuta del guitarrista, cantante y compositor Wayne Sharp. La pereza de Sharp quizás no tiene que ver con las detalladas más arriba, sino que es una

holgazanería más cotidiana: la que nos ataca todos los días antes de ir a trabajar, antes de ir a la facultad o antes de ir a ensayar con la banda. De esta manera, las canciones van transcurriendo plácida y ensoñadoramente con un tempo muy tranquilo, para después llegar a un clímax y subir con delicadas y sentidas intervenciones de guitarra.

Las influencias de la banda son de lo más dispares, pudiéndose señalar el ingreso a la galaxia Can por medio de los teclados de "Don't Knock Me Down"; el psico-reggae de "Too Late", que luego de descender del ritmo jamaquino que nos proponía se despacha con un solo de guitarra que bien puede recordar a Dire Straits de *Sultans of Swing* o *Brothers in Arms* (grupo que también aparece citado en el solo de "When Life Come Knocking"), o la presencia de The Cure en el instrumental "Alone" (comparar el riff que abre y cierra este tema con el de "Killing an Arab") y en los momentos pop de "Mizpah" y "Something's wrong".

En cuanto a las letras, luego de sendas referencias al Lennon de, otra vez, *Tomorrow never Knows* ("sentí la noche" - en "Time") o a los Stones de *Get Off of my Cloud* en "Don't Lose Your Head" ("no pierdas tu cabeza en las nubes"); hay una tendencia de Sharp a permanecer quieto (el "don't run" de "Surrender" o de "When Life Comes Knocking"), o de aconsejar al escucha ("sentí tu vida" en "Mizpah", "no tengas miedo" en "When Life...") y la ambivalencia de "poder ayudar" en "Mizpah", o de "pedir ayuda" en "Something's wrong".

En síntesis, un más que auspicioso debut para Open Mind. *Spiritual Lovers* es la placa ideal para esos días de modorra, cuando suena a la mañana el despertador y uno decide, una vez más faltar al trabajo porque la cama está calentita.

Pablo Strozza



## Ozric Tentacles

*Jurassic Shift*  
Dovetail

Para continuar con la nota aparecida en el número anterior, aquí está el disco que quedaba pendiente de los O.T.. Edición de abril '93 y continuador de los principios estéticos del grupo -aunque un poco menos rockero que el anterior en vivo- volvemos a asistir a una mirada lúcida del pasado con un resultado consistente que reconsidera la problemática del rock hecho por instrumentistas competentes.

La temporalidad se nos borra un poco, en virtud del uso de sonoridades rescatadas del space rock de los '70 (teclados analógicos, ciertos efectos de guitarra). Sin embargo, el sonido no es antiguo, pues también se usa tecnología digital, instrumentos étnicos sampleados o incluso teclados digitales que simulan timbres o efectos propios del sonido analógico.

En los Ozric Tentacles pueden escucharse influencias del Gong de *You* y sus discos posteriores más orientados al jazz rock; incluso en algún momento aparecen gestos de estilo canterburyano (vía National Health o Hatfield) pero esto no es todo.

La música de los O.T. toma la posta dejada por algunos grupos en los '70 y '80 para enriquecer la tradición progresiva con ritmos y sonidos de la música oriental, particularmente escalas o climas en los que pueden rastrearse música de la India, Países Arabes, Norte de Africa o incluso Japón.

En los temas abundan los cambios de ritmo, la superposición de estilos -melodías en escalas árabes sobre un reggae poco convencional-, nubes de teclados que burbujan con efecto moog en las que pueden reconocerse huellas minimalistas y una solvencia instrumental pocas veces escuchable en la escena rock actual.

Es muy destacable la capacidad solista (velocidad, ideas y fuerza expresiva) de Ed Wynne (guitarra) y Joie Hinton (teclados) directos herederos del sonido de Steve Hillage y Tim Blake respectivamente. Recomendando particularmente los temas "Sunhair", "Stretchy", "Half Light In Thillai" y "Pteranodon", donde la maquinaria ózrica se manifiesta en toda su potencia.

Daniel Varela

## Strobe



*Maya*

Foufo Records

La electricidad ha muerto. Viva la electricidad!

Strobe parece ser una de esas bandas nostálgicas descreídas de aquella teoría casera que postula el agotamiento de toda creación artística derivada de un uso experimental de la electricidad, desde que el tándem MBV-Spacemen 3-Loop marcó los límites de lo posible. Orientándolo en este aspecto, *Maya* es una pieza clave.

Los Strobe tienen su origen en el olvidado rock cósmico de los '70 (Hawkwind, Gong), pero han actualizado su remota herencia a través de la picadora de carne de los '80: el ruido. Por este razón, la electricidad saturada de Strobe ofrece otra lectura a la tradicionalmente realizada hacia el arquetipo fundacional Velvet/ Stooges.

Los Strobe desechan los principales elementos que han contribuido a crear la canción pop de finales de la década pasada (Jesus, Valentine) para ubicarse dentro de los terrenos más riesgosos: el minimalismo de "Sister Ray" o la claustrofobia de "We will fall" (la tan agotadora como sugestiva "Pain or pleasure" sería buena prueba de ello), así como un uso intensivo y visceral del wah-wah que recuerde tanto a Ron Asheton como a Jimi Hendrix ("Vicious circle").

Hay sí, sin embargo, cierta analogía con el Loop de *A gilded eternity* o con oscuras bandas de los sixties como *Misunderstood*, tanto por el narcotismo envolvente de sus extensos cortes como por la superposición de capas sonoras con que desarrollan una canción: un riff de bajo o guitarra que se va repitiendo (eternizando) hasta alcanzar determinado clímax mediante la fusión de las tres guitarras de Strobe con congas y bongós. De esta manera provocan el ritual maya, la alquimia más densa y oscura que ningún médico brujo pudiera imaginarse.

Resulta más fácil, en cambio, bucear para encontrar citas hacia sus antepasados cosanguíneos. Un tema como "Rebirth" (reparar también en que casi todos los nombres de los cortes, como "Vicious circle", están señalando un renacer) tranquilamente podría ser incluido como bonus track en cualquier reedición en CD de Hawkwind; así como el fetiche aborigen estampado en la cubierta nos evoca la pirámide con similitudes aztecas y los anillos de Saturno que recubren la tapa del *You* de Gong: el misterio de la otra civilización unido en el ayer y hoy del cosmic-rock.

Alguien por ahí ha dicho de esta banda que son los Joy Division de los '90, y puede que tenga razón. Entre Loop y Gong, los Strobe confeccionan una nueva jugada dentro del complejo tablero de ajedrez que es la nueva música inglesa.

Jorge Fernández



Sun Dial  
*Reflector*  
 UFO Records

Este es el segundo trabajo de Sun Dial, excelente agrupación inglesa de la cual en la Argentina aún no se tienen noticias. Y este es un hecho curioso que llama a la reflexión, dado que de todas las nuevas bandas psicodélicas tal vez sea esta la propietaria de un sonido más contemporáneo.

*Reflector* es un album románticamente urbano, un disco ideal para ir escuchando en walkman durante alguna de esas inolvidables tardes de agosto en las cuales el frío se ve acorralado por un tibio rayo de sol. La música de Sun Dial no se adelanta al futuro (Poisoned Electric Head), ni se retrotrae a la era del ácido (Dead Flowers, Bevis Frond).

Dos líneas musicales, ambas psicodélicas, son detectables interfiriendo el *discador solar*: por un lado, la olvidada carga sónica de viejos grupos oscuros como Czar o Andromeda, aportando el caudal más corrosivo en la introducción de la mayoría de las canciones. Por la otra frecuencia (la modulada), circula la tradición opuesta, el lado más soft de las huestes lisérgicas: desde Ride, empezando por The House of Love, y remontándose a los pioneros Echo & the Bunnymen (aunque el grupo de McCulloch también conocía el secreto de los golpes bajos), nuestros muchachos no dudan en extraer para su beneficio aquellas ensoñadoras armonías vocales que simbolizaran al darkie más cándido (como tampoco dudan en el diseño de una cubierta que en poco se diferencia con la excesivamente iluminada *Isn't Anything* de los MBV). Sun Dial es uno de los grupos que logra aunar en forma más inteligente algunos de los principales elementos que (ya desde la progresiva o desde el post-punk) 25 años de psicodelia han aportado a la canción.

Encontramos en "Sunstroke" la evocación de los primeros compases del "Interstellar Overdrive" del primer Pink Floyd; el oasis de placidez en la instrumental "Tremelo" (nueva referencia a los Valentine, esta vez trocando un par de vocales), con guitarras superpuestas a

destiempo que evocan (vía Ozric) al maduro Manuel Göttsching.

En "Never Fade" efectos de guitarra semejan la línea armónica del órgano de John Paul Jones, el "No Quarter" de Zeppelin, mientras el solo instrumental se genera a "oleadas", como el "Polar Bear" de Ride; en "Mind Train" en cambio, demuestran todo lo podridos que se pueden tornar cuando sintonizan a Hendrix y Czar mordiéndoles las vértebras.

Respecto a las clasificaciones de cierta crítica facilista que duda en adjuntarlos al uniformado escuadrón post-Valentine habría que hacer algunas aclaraciones. Sun Dial arroja un haz de luz sobre el actual pop inglés. Cuando se dirigen hacia la ensoñación indudablemente Creation ("Easy for you") lo hacen sin saturación ni empastamiento sonoro. Uno podría seguir el desarrollo de cada instrumento y observar como las líneas del bajo o la guitarra están muy bien dibujadas, o en todo caso calcadas.

Un buen consejo sería el de archivar las monocromadas copias de Lush o Chapterhouse y correr a comprar *Reflector*. No saben lo que se están perdiendo.

Jorge Fernández

## New Music

### Cranioclast

*Iconoclastar*

Musica Maxima Magnetica

Cranioclast genera el *ambient* de la desolación. No hay una sensación de armonía, o al menos la concepción de armonía que uno conocía de Eno a esta parte. Hay, sí, un *equilibrio* entre los elementos, y un acabado conocimiento técnico e instrumental que posibilita el acceso a lo *exploratorio*.

La mayoría de los sonidos de *Iconoclastar* son el producto del cruce entre frecuen-

cias divergentes (altas y bajas) de sintetizador, lo cual provoca una sensación de aspereza metálica que impera a lo largo de toda la placa.

En segundo lugar, encontramos en esta agrupación europea la misma y habitual *pereza* del rock espacial de los '70 para hacer germinar una idea (el "tomarse su tiempo"): sonidos sintetizados, programados para comenzar a destiempo de su ejecución (lo que se conoce como "ataque lento"), e interminables curvas sonoras descendentes.

Por supuesto que en *Iconoclastar* los antecedentes se han *digitalizado*. Con *Cranioclast* llegamos a una perfecta alteración del *ambient* y a la digitalización del primer *Tangerine Dream*: la etérea "Fauna gena" deviene aquí en gaviotas y ranas mutantes torturadas por riffs de guitarras sampleadas que van cayendo como gruesas gotas de lluvia ácida. "Yo trato de escuchar todas las apiñadas voces-vozes como un enjambre de langostas viviendo en flujos neuro-eléctricos de información, como lombrices comiendo en convulsiones cerebrales..." (extracto de ficha técnica).

En lugar de tejer *espiraladas* narraciones referidas al origen del universo, como hacía el grupo de Froese, *Cranioclast* se inserta en un relato *lineal*. Desligado del *monumentalismo* y las formas barrocas, aquí todo es visto en *perspectiva*.

Hay un espacio tridimensional y *racionalizado*, que es la visión perspectiva; hay una ventana abierta para el ojo solitario que espía la escena. *Cranioclast* monta el espectáculo para ese ojo *voyeurista*, preparándolo como un *peepshow* para los oídos. Por eso, el horror inmerso en ese mecanismo (horror en la amplitud del sentido *cronenbergiano*; como infiltración virósica, como contemplación de un espacio artificial para los sentidos) resulta más verosímil que cualquier narración del cyber-techno: la distancia de la perspectiva permite *contemplar* al horror representándose a sí mismo. No hay el intento de querer explicarse manteniendo contacto con el espectador, sino tan sólo el de mostrarse.

"...tres islas por debajo de la superficie/ con sus picos asomando desde tierra fértil, por debajo del hielo/ se están apiñan-



do cerca de flujos inmateriales con el fin de influenciar la corriente/ desensamblando para ensamblar, deconstruyendo para construir como un nexo triple, temporario..."

Resultaría muy gráfico comparar a esta obra con el regalo de cumpleaños que le hizo Nick Cave al rock en *Prayers on fire*. De igual modo, vos podrías regalarle a tu amiguito new-age una copia de *Iconoclastar*.

Jorge Fernández

### Bill Frisell

*Have a little faith*  
Elektra Nonesuch

Aaron Copland fue un viejo maestro que alguna vez dijo que si sólo nos limitáramos a escuchar música en el plano sensual nunca escucharíamos verdaderamente la música.

Y también aseguró que la música siempre quiere decir algo, pero que esto no se puede expresar con palabras.

Bill Frisell expresa con su música algunos deseos, claro que están ocultos detrás de cada nota y cada textura. Y Copland es uno de los vehículos para que su pensamiento musical y filosófico se exprese. *Billy The Kid* fue una de sus obras para ballet de los años '30, una música de carácter nacionalista, sumamente expresiva, con climas que inequívocamente describen el paisaje del lejano oeste y hasta con canciones de cowboys incluidas. Frisell absorbe la ingenuidad de Copland y nutre sus propios recuerdos de infancia en Colorado, trasladando los brillantes colores orquestales al sutil clarinete de Don Byron y al mágico acordeón de Guy Klucevsek, los dos nuevos compañeros de esta inquieta banda que por vez primera elige un repertorio por completo ajeno y tan heterogéneo como nadie imaginó. Los amigos de siempre, austeros y creativos: Joey Baron y Kermit Driscoll, se hacen cargo de que la potencia rítmica y la grandilocuencia de las músicas con las que se meten sean apenas juegos de niños ricos. Y le queda a Frisell la construcción del edificio sonoro en donde todo cobra sentido, donde

cada timbre encuentra su espacio y cada voz su tiempo. Luego aparecen las otras canciones: algo de jazz, folk, pop, marchas populares, baladas, fragmentos clásicos; cada cual recreada por el grupo, que se sumerge en el sentir de cada autor, como actores que interpretan sus papeles por única vez. Así es como Bill va deslizándose sus principios: eclecticismo, negación de barreras musicales, austeridad instrumental, rechazo al virtuosismo verborrágico, expansión del espacio acústico, tensiones armónicas y comunicación espiritual.

Y en el viaje por su universo sonoro Frisell se detiene ante Charles Ives, gloria de la música norteamericana. Y aquí parece llegar muy alto, entrando en el espíritu de la obra: *Three places in New England*, mítica pieza del músico que decía: "Si un hombre descubre que una música le llega al alma, debe asimilar lo más elevado que encuentre en el ideal (de su hacedor) para usarla en la propia música con fervor, en forma trascendente, incontenible, con furia..." Bill Frisell sabe de qué hablaba Ives, es así también su forma de vida y su relación con el arte. Para él la música es una fiesta del espíritu, y en cada celebración hay algo mágico e irrepetible que inunda de alegría las propias almas y las de aquellos que de vez en cuando festejan la vida. Frisell tiene un poco de fe en el futuro, propone que cada uno construya un mundo libre de barreras y convenciones. Donde puedan producirse encuentros entre opuestos o presuntos irreconciliables; Aaron Copland con Madonna, Sonny Rollins con Bob Dylan, John Hiatt con Charles Ives... Como si todos fueran iguales en algún punto. Como si cualquiera pudiera hacer de su instrumento y su imaginación una maza para



Bill Frisell

derrumbar todo prejuicio.

Frisell y sus amigos tienen un poco de fe y es contagiosa.

Claudio Korembliit

### Kronos Quartet

*Short Stories*  
Elektra Nonesuch

Se trata del nuevo registro del cuarteto de San Francisco, que más allá de los prejuicios habituales en los ghettos del mundo musical, se ha encargado de redefinir el repertorio del clásico cuarteto de cuerdas en la era de la atomicidad estética. Con una selección de obras más sobrias (?) que en discos anteriores, el Kronos continúa dedicando su atención a compositores desconocidos en estas tierras. Grabado entre 1990 y 1992, el disco es de edición 1993. *Digital*, obra del compositor y multinstrumentista cyberpunk Elliot Sharp, abre el CD. Una pieza percusiva, ejecutada con tapping sobre los instrumentos preparados con aditamentos metálicos entre las cuerdas. El aspecto de la obra es de patrones rítmicos repetitivos que parten del unísono y luego se complejizan, recordándonos por momentos, a ciertas músicas de percusión africanas.



Sigue un tema de Willie Dixon, "Spoonful", arreglado por el compositor Steven Mackey, donde particulares desarrollos rítmicos y armónicos transfiguran por completo nuestra idea de melodía con acompañamiento típica del blues.

Luego "Spectre", un pieza de John Oswald, músico experimental de controvertida trayectoria (su obra *Plunderphonic*, manipulación de sonidos que incluía tomas del "Bad" de Michael Jackson, era distribuida gratuitamente; fueron prohibidos y confiscados sus ejemplares). La obra parte del unísono casi imperceptible, llega a un clímax donde el cuarteto es absorbido por una cinta grabada y se extingue con un acorde mayor.

El ultraposmoderno John Zorn se ve representado por "Cat O' the nine tails", obra estrenada en el *Festival New Music America 1988*. Pieza virtuosística que lleva al terreno de la música "cult" los principios de collage y zapping musical exhibidos por John Zorn en sus múltiples grupos. Son muy fuertes las referencias a la música del ignorado Carl Stalling, genio musicalizador de toneladas de dibujos animados de la Warner Bros (Bugs Bunny, Silvestre, Lucas et al).

Le sigue el "Quartet Euphometric" de Henry Cowell, uno de los hitos en la historia de la música experimental, maestro de John Cage y prolífico compositor que buscó nuevas sonoridades en instrumentos como el piano, con la incorporación de instrumentos indígenas en sus obras. De las variadas facetas compositivas de Cowell esta obra es temprana, escrita alrededor de sus 20 años. Música expresiva en los límites de la tonalidad, donde vale la pena preguntarse si esta pieza lograda por Cowell en aquellos años no es tan original como la archifamosa *Segunda Escuela de Viena* (Schönberg, etc.), teniendo en cuenta el aislamiento de los compositores norteamericanos a principios de siglo.

"Physical Property", de Steven Mackey, responde a la vertiente postminimalista de muchos compositores jóvenes de hoy, donde además de las claras referencias a Bartok y Stravinsky se suman influencias de otros compositores rítmicos más actualizados

(Andriessen, Adams, etc.) y - afortunadamente- del rock. Este es un quinteto, sumándose el mismo Mackey en guitarra eléctrica, que llega a configurar sonoridades y células rítmicas cercanas al mismísimo heavy-metal.

Otro compositor joven, Scott Johnson, se representa por "Soliloquy", obra que toma un texto leído en una transmisión radial por el escritor I.F. Stone, en 1983. La voz y su procesamiento rítmico en una cinta constituyen la forma de la pieza. La música tonal, por momentos rítmica, y por otros como acompañamiento del texto. La soviética Sofia Gubdidulina aporta su "Quartet No. 2", obra de principios constructivos sencillos y gran delicadeza, que comienza con un sonido repetido al que se van agregando episódicamente gestos de corta duración, los que aumentan la tensión hasta ir desapareciendo y concluir en una sección armónica, de carácter más lírico.

El CD cierra con "It is my turn, oh Lord" obra devocional del pakistaní Pandit Pran Nath, reconocido exponente del canto *kirana* (forma vocal del norte de la India, de carácter reposado y contenidos de amor y erotismo) y maestro de músicos como La Monte Young y Terry Riley. La pieza consta de un pedal-drone- que se mantiene hasta el final y en el que el cuarteto funde su sonoridad con instrumentos típicos hindúes. Golpes de tabla nos dan cierta noción temporal sobre la que el propio compositor va tejiendo gradualmente la melodía con su voz.

Final: El Kronos Quartet sigue vivo y con buena salud. Es grato saber que existen instrumentistas virtuosos que se ocupan de la nueva música con repertorios muy distintos a los vendidos por los cultores vernáculos de la música contemporánea.

Daniel Varela

Meredith Monk

*Atlas*

E.C.M.

El teatro de imágenes de Bob Wilson es el referente más cercano del último es-

pectáculo de Meredith Monk presentado como una ópera en tres partes. Ante la edición de su música a través del consecuente sello E.C.M., más de uno se preguntará si se perderá buena parte del evento asistiendo sólo con sus oídos a la función que puede ofrecer el CD. Hay quien dirá que todo depende de la imaginación del receptor, pero aunque se conozca el argumento y se miren los fotogramas, se trata aquí de una experiencia musical. Sin embargo, podría hablarse de una música visual; en verdad, toda la obra de Meredith Monk se compone de experiencias multidisciplinarias en donde se mezclan la danza, el teatro, el cine y la música. Y es común que los términos habituales no alcancen para definir sus aventuras estéticas; a ella misma le gusta contribuir a la confusión denominando algunos trabajos como "ópera", cuando los críticos hablan de "teatro-danza" o "teatro musical". Pero esta vez la connotación operística estaba más presente que nunca, dado que debía presentar su trabajo en la Houston Grand Opera, donde se estrenó en febrero de 1991. Un mundo no muy agradecido con las experiencias renovadoras, el de la ópera tradicional, aunque en algunos ámbitos las cosas parecen ir cambiando. En *Atlas*, Meredith pone toda su experiencia en la investigación de técnicas vocales extendidas y en la creación de sugestivas imágenes acústicas y visuales, al servicio y bajo subordinación de un mensaje, de una historia que se narra y que propone una salida en un mundo desorientado. Dice que hay un compromiso obligatorio con los sueños y con las señales del espíritu. Lo dice su voz aunque sin palabras; lo narran hombres y mujeres cuyo lenguaje se ha transformado; hablan con sus cuerpos en movimiento, en actitudes cotidianas, pero los signos que emiten sus voces no pueden ser descifrados por las vías convencionales, es imprescindible decodificarlos con nuestro propio imaginario, ubicando en algún lugar de la experiencia individual el sitio desde donde la comunicación con los demás se hace posible y desde donde partir en viaje hacia el destino. En *Atlas*, el viaje es una metáfora de la búsqueda espiritual y el compromiso con la "visión



interior", anuncia Meredith, invitando a compartirlo en la contemplación de su obra y como modo de vida.

Una música que pretende impulsar la imaginación del oyente y establecer una comunicación profunda, una intercomunicación sensible a través de un lenguaje en el que las palabras no tienen lugar.

Claudio Korembli

Naked City  
Grand Guignol  
Disk Union

La fascinación por el miedo, el terror, la maldad y la muerte como inspiración de expresiones artísticas han llevado a John Zorn y su grupo a titular este CD como un famoso teatro parisino donde, entre los años 1897 y 1962, se podía asistir a diferentes tipos de depravación sobre un escenario.

La caleidoscópica música de Naked City tiene tres vertientes en este registro: la obra que lleva el título del disco, la más novedosa, con perversas versiones sobre autores "clásicos" y la tercera que comprende una serie de miniaturas vinculadas al hardcore y que fueron editadas previamente como el disco *Torture Garden*.

La primera parte, puede considerarse como una extensa pieza con diferentes secciones. La sonoridad es oscura, hay alternancias de explosiones percusivas y secciones de ruido, con otras más metálicas que esbozan riffs que no llegan a constituirse, y prolongados silencios o sonidos apenas audibles que parecen presagiar una violenta descarga que no siempre aparece.

En la segunda parte, las obras "clásicas" desfiguradas talentosamente por NC son "La Catedral Sumergida", preludio para piano de Claude Debussy cuya secuencia armónica se distribuye entre los teclados kitsch de Wayne Horvitz y la guitarra de Bill Frisell; "3 preludios op. 74" de Alexander Scriabin, originales para piano, que aquí se transforman en un fragmento jazzeado con reminiscencias del bop o el cool jazz;

"*Prophetiae Sibilarium*" del renacentista Orlando di Lasso, música del siglo XVI cuyo arreglo me recuerda a esas marchas épicas de los dibujos japoneses (Mazinger, Robotech, etc.).

"The Cage" canción de Charles Ives en estilo jazz-fusión-weather reportiano y un final introspectivo con una pieza de Olivier Messaien.

La tercera parte del disco presenta miniaturas de vertiginosos cambios estilísticos (grindcore-country-jazz complaciente-surf rock y otros) que representan nuevamente el desvelo de John Zorn por la fagocitosis de lenguajes

musicales con el factor estructurante de la velocidad y el sonido metálico. Otra vez John Zorn demuestra ser uno de los músicos más creativos de la actualidad, aunque para esto se valga de fuentes tan diversas como antiguas fotos de autopsias, cuadros de Goya y Dalí, textos de Poe o Sade, y la música de Carcass, como consta en los agradecimientos del disco.

Daniel Varela

## Painkiller



### Buried Secrets

#### Earache

Escuchando este disco me surgían rápidamente algunas definiciones, comparaciones y balbuceos diversos: claustrofobia, hardcore, punk-jazz, death metal, free jazz, grindcore, noise, heavy metal jazz, música aleatoria, thrash jazz, speed metal, excitación psicomotriz...

Una nueva obra del trío John Zorn, Bill Laswell y Mick Harris con algunos invitados, cortesía del trío Godflesh. Aclarando, para quienes no conozcan la música de Painkiller, que se trata de algo así como un durísimo power trío donde el sonido más característico no está producido por una guitarra eléctrica sino por un saxo alto; se puede describir como un disco de temas cortos y contundentes donde se alternan secciones de rítmica uniforme (léase más seguible) con otras donde la pared sonora y la violenta heterofonía dan un resultado muy lejano al de los libros de solfeo. En lo formal, estas piezas cortas no escapan al estilo compositivo de John Zorn (trabajo por bloques de material musical muy diferente), aunque aquí los cambios de secciones musicales toman siempre como referencia las vertientes más oscuras del sonido metálico, una de sus últimas y más pesadas obsesiones.

De todas formas, y aunque parezca un contrasentido, me animo a opinar que este disco tiene un clima más reposado que el anterior *Cuts of a Virgin*, pero advierto que igualmente estos secretos sepultados producen dolor de oídos. Excelente.

Daniel Varela



## Reediciones

**Cluster**  
*Grosses Wasser*  
Sky

Desde el estallido del CD en el mercado, resurgió la alternativa de la reedición. Reedición de material acumulado, como consecuencia de la agonía y muerte del vinilo, con el inexorable paso del tiempo. Esta explosión arqueológica nos posibilita acceder a agrupaciones y trabajos desconocidos o postergados. En este caso, debemos introducirnos en la producción de dos excelentes grupos de la década de los '70, inmersos ambos, en la corriente progresiva europea.

Por un lado el influyente dúo alemán **Cluster**, con un producto, a mi juicio, controvertido; manufacturado en la som-

bría Berlín del '79, editado exactamente a diez años de la irrupción en la escena alemana de la "unidad creativa Rødelius & Moebius", entidad que atravesó la historia bajo una consigna: confeccionar una red de transgresiones, a través de cuestionamientos en la permanente crisis del lenguaje. Durante este período y dentro de un amplio panorama musical, el resultado fue un modelo de identidad, destacados por la audacia al revisar formas y readaptar elementos.

**Kluster** (con **Conrad Schnitzler**) (1969-70) se definió en términos conceptuales, como la búsqueda de un resumen tímbrico, por encima del aspecto rítmico y melódico, a través del collage sonoro. Quizás el aspecto fundamental haya sido la manipulación de los medios electrónicos de la época por intermedio de un approach a los controles del "panel" por sobre las posibilidades del teclado. Así llegamos a **Cluster** (1971) manifestándose en términos y proyectos musicales,

propulsando nuevas tendencias que serían influencias ulteriores en grupos post-punk.

*Grosses Wasser* (1979) se puede entender y contextualizar dentro de la "naturaleza Cluster", y percibir como una sinopsis ejemplificadora, una visión retrospectiva que compacta en seis partes lo conseguido con el transcurso de los años.

El tema "Grosses Wasser" es el eje principal, una extensión dividida en tres partes que reúne la economía instrumental, un orden de primeros y segundos planos, un proceso de ejecución, una sumatoria de combinaciones para crear un juego de tensión y resolución. Comienza un piano cercano a Satie desplegando acordes, la reverberancia y la base de teclados conducen el desarrollo a una repetición y superposición de efectos sonoros que degeneran en el silencio. Continúa en un set percusivo sobre el que se alternan un registro de bronce y una melodía desde



PASEO DE LA OCHAVA • SALGUERO Y CABELLO • 8023363

## OiD mORTALEs



MUSICA PARA ABRIRSE DE OREJAS  
discos compacts videos

Av. Corrientes 1145 local 17 Gal. Arte T.E. 35 - 8839



# Gryphon

## *Red Queen to Gryphon Three*

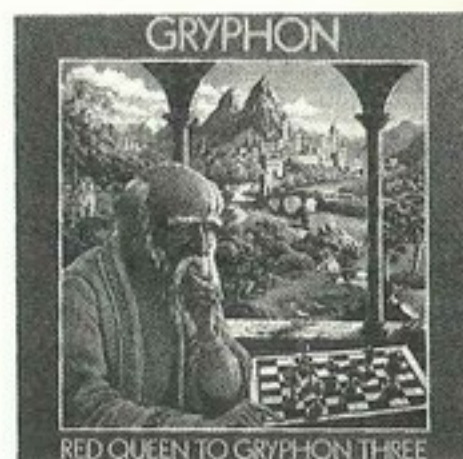
### Pony Canyon

La corriente de folk-rock fue una combinación de revisión histórica y actitudes progresivas, bajo el influjo del compromiso creativo proveniente del mágico 1968.

El sentido y la motivación grupal harían de esta corriente un espectro artístico heterogéneo, lleno de posibilidades. Opciones como el "Celtic Rock" de Alan Stivell; los comienzos de la Incredible String Band en el "Scottish Rock"; la experimentación con el jazz y el blues de Pentangle; el "Electric Folk" de Steeleye Span y todos sus integrantes, al igual que Lindisfarne o Fairport Convention, o inclusive el particular estilo del Sailor de George Kajanus, configuraron el desborde de ciertos límites retomados por una segunda legión de bandas en los '80.

Surgidos en ese período de expansión sonora, progresión que no sólo estuvo marcada por la estampida tecnológica en los preceptos del rock. Su urgencia estaba dirigida a la exploración y adopción de fórmulas tradicionales en una trama contemporánea, motivados por transmitir un folklore adormecido.

Gryphon (1972) optó por la amalgama de un conjunto de instrumentos medievales con una formación de rock (nada más gráfico que su nombre, el grifo, un animal mitológico cuyo cuerpo era mitad león y mitad águila), y tuvo en su existencia tres etapas de desarrollo: los dos primeros LPs tienen un enfoque radical, primitivo; luego viene la época de mayor apertura entre el folk preclásico y el rock y por último transitan por influencias jazzísticas.



El grupo giraba en torno de dos ex estudiantes del Royal College of Music: **Richard Harvey**, un virtuoso de los recorders (flautas) y **Brian Gulland**, especializado en crumhorns y bassons, cuya interpretación causaba sensación dada la manera frenética de su ejecución. Detrás, la otra mitad de Gryphon se repartía entre **Graeme Taylor** (alejado a principios de 1975) en bajos y guitarras y **David Oberle** en voz y percusión, con **Philip Nestor** en bajo.

Esta obra pertenece a la segunda etapa (junto con *Reindance*, 1975) y quizás el punto más álgido de su carrera debido a una serie de factores: realizan un intrincado decorado sonoro y abandonan los textos; incorporan teclados modificando y ampliando el aspecto compositivo; hay un mayor acercamiento a estructuras rockeras alternativas y se circunscriben los instrumentos de vientos a determinados entornos principalmente acústicos y cuyo tratamiento les permite lucirse.

Es interesante destacar un característico sonido moog infiltrándose constantemente, y que en diversos fragmentos nos acerca a Yes, PFM y hasta Jethro Tull, grupos con diferentes expectativas, pero a la vez coetáneos de Gryphon. La polifonía recorre la obra y la misma melodía aparece en distintas orquestaciones. Los vuelos individuales nos llevan a la cúspide de una inspiración colectiva. Imaginación envasada que a veces no abunda. Imperdible.

Juan José Betbeder

un sintetizador para finalizar en un pasaje de inarmonicidad y nuevamente el piano, una guitarra acústica y el bajo girando en torno a un motivo interminable. Los otros cinco temas se mueven en diferentes direcciones: "Avanti" evoca el Kraftwerk de *Autobahn*; "Prothese" une la distorsión, las declamaciones, cierto humor, la improvisación inconexa en un fragmento de pop alienado;

"Isodea" conlleva un rasgo misteriosamente folklórico; "Breitengrad" tiene la plasticidad y todo el expresionismo del piano sobre la cadencia de una secuencia y "Manchmal" aglutina en un piano eléctrico la ingenuidad de una canción infantil.

En resumen, creo que Cluster compiló sus recursos compositivos e interpretativos, lo que no implica una carencia

de provocación o una señal de desgaste. Por otra parte, la presencia de Peter Baumann como productor, no hace más que remarcar la ausencia de Conny Plank (mucho más que un productor). Cluster no deja de innovar, pero entre la causa y el efecto quedan las marcas del paso del tiempo.

Juan José Betbeder



# Saxos, Coltrane, Hardbop, Free y después...

**J**ohn Coltrane fue un gran músico de jazz. Tocaba el saxo soprano, el clarinete, el saxo alto y fundamentalmente el saxo tenor, del que revolucionó la sintaxis, el sonido y, -por si esto fuera poco, señores lectores-, el significado.

Si estas divagaciones hubieran sido impresas en 1920, el divagante habría comenzado con algo así como "Un músico de indudables cualidades ejecuta (o intenta ejecutar) jazz en un instrumento no apto para el estilo y, naturalmente, sin ninguna tradición en él: ostenta el curioso nombre de saxófono tenor (me estoy refiriendo al instrumento)."

Porque en verdad, la familia de los saxos tardó en trabar relaciones con la música negra de Nueva Orleans. No es que se tratara de instrumentos desconocidos, pero en aquellos días, los jazzmen integraban sus conjuntos con la trompeta, que llevaba la voz cantante; el clarinete, que improvisaba libremente sobre la melodía y el trombón, aerófono grave que se encargaba de subrayar los fundamentos armónicos del tema. Los saxos, en sus distintos registros, estaban confinados a las orquestas de baile para la "gente", (society bands), bandas militares y otros conjuntos de desfile.

Algunos genios entrevieron las posibilidades de los saxos para aportar color, cohesionar el sonido del "tutti" de los demás aerófonos y enriquecer la armonía con la introducción de una cuarta voz. Sus nombres son recurrentes en la historia del jazz: Jelly Roll Morton, Fletcher Henderson, Duke Ellington (me estoy refiriendo a los genios).

De los tres, sólo Henderson dió cabida en su orquesta al saxo tenor. Y, como

tantas veces en la historia, esa silla fue ocupada por el hombre adecuado, en el momento oportuno: Coleman Hawkins. Brotando de la inspiración y la técnica de este músico de excepción, el tenor pasó de cumplir una tarea casi exclusivamente fonomímica, pseudográciosa, a convertirse en una voz indisolublemente identificada con lo que hoy conocemos como jazz.

Para fines de la década del '20, los saxos estaban firmemente establecidos en la estética de las grandes bandas de jazz, casi siempre en manos de clarinetistas que doblaban en saxos. El sonido pastoso, la flexibilidad de digitación que provee su teclado, la sencillez de su embocadura contribuyeron grandemente a agilizar la capacidad de elocución de orquestas numerosas y dieron a los arregladores infinitas posibilidades para proveer al jazz de colorido muy variado y fraseo sutil y vertiginoso. Para los clarinetistas, tocar saxo puede ser una tarea complementaria casi carente de dificultades: recorrer el camino en dirección contraria se torna generalmente en espinoso, pedregoso, sudoroso via crucis.

Hawkins, creador absoluto durante 45 años tuvo, aunque en menor medida, su contraparte en la figura del chicaguino Lawrence "Bud" Freeman, quien intentó reemplazar al trombón con el saxo tenor en los ensambles de las orquestas que practicaban ese estilo, aunque el experimento no prosperó. Sin embargo el tenor como cuarta voz siguió desarrollándose con su aporte dentro del jazz tradicional.

Pero, en las grandes bandas negras de la segunda mitad de la década del '30, aparecieron dos saxofonistas tenores que

continuaron, ampliaron, modificaron la obra de Hawkins: me refiero a Ben Webster, integrante de la orquesta de Ellington, quien producía un jazz de corte violento, de frases agresivas con un swing desbordante, sonido profundo y autoritaria versatilidad improvisativa; el otro, como tantas veces en la historia, la antítesis: sonido liviano, etéreo, inagotable versatilidad en la improvisación, audacia en el enfoque armónico innovador, piedra angular de la sección de cañas en la banda de Count Basie: Lester Young. La obra de estos tres gigantes dotó a la gramática del saxo tenor de una fuerza, una riqueza y una ductilidad que le permitieron, no sólo copear sin problemas, sino contribuir decisivamente al sacudón que significó el advenimiento del jazz moderno y su primigenia y feroz variedad, el *be bop*.

Otros nombres señeros impulsaron a nuestro instrumento en la nueva corriente, entre ellos, y perdón si me olvido de alguno: Don Byas, Sonny Rollins, Sonny Stitt, Stan Getz, Harold Land, Zoot Sims, Dexter Gordon, Vido Musso, James Moody, Hank Mobley... todos más o menos deudores, epígonos, seguidores, ya de la belleza terrestre de Hawkins, ya de la magia estratosférica de Lester.

Coltrane (Carolina del Norte 1926/Nueva York 1967), luego de sus inicios en la iglesia del pueblito natal y fogueo en bandas de *Rythm and Blues* de Eddie Vinson y Maybelle the Big, ingresó al mundo del jazz a través del amplio puente que habían abierto durante la guerra Gillespie, Parker, Monk y Davis, entre otros. A fines del 49 se incorpora al gran conjunto de Dizzy, luego al septeto del





mismo Gillespie y para el '53 toca en la recién creada orquesta de uno de sus ídolos, **Johnny Hodges**, el enorme saxo alto ellingtoniano.

Para la época, y gracias a los consejos de sus colegas y a su afición desmedida por los dulces, traba conocimiento con **Debussy, Ravel, Stravinsky, Bartok**, el alcohol y las drogas destinadas a aliviarle el crónico dolor de muelas que dificultaba grandemente su ejecución.

Y ya lo tenemos en 1955 formando parte del exigente quinteto de **Miles Davis**. Es aquí, donde la libertad tonal y la oportunidad de extenderse en coros y coros de improvisación, va fundamentando el estilo característico de **Coltrane**: fases largas, sinuosas, basadas en células comparativamente simples y explotadas obsesivamente, a la manera de **Mozart y Haydn**, elaboradas a gran velocidad y explorando todas las posibilidades armónicas. Un crítico americano, **Ira Glitter** definió el nuevo modo de decir impuesto por **Coltrane** como "sheets of sound" (capas, estratos (?) de sonido). Un crítico, maestro y divulgador del jazz argentino, **Guillermo Orce Remis** comulgó más profundamente con el sentir coltraneano al caracterizarlo como "frases torturadas que florecen en dolorosos agudos".

Lo cierto es que su constante búsqueda iba desarrollándose paralelamente a su

estudio constante. La influencia de su colega **Yussef Lateef** lo orienta hacia la música y la filosofía religiosa orientales. A partir de allí, su música de dinamismo sin precedentes se va tornando más estática, de un caos estático que se evidencia en la elección de sus acompañantes, de sus temas, de la adopción del saxo soprano utilizado como lógica extensión aguda del saxo tenor e imponiéndole una afinación de "Zoukra" árabe junto a la adopción de recursos estéticos meso-orientales, como trinos y pogramas de raíz mulsumana.

Una palabra sobre el saxo soprano: desde los orígenes del jazz hasta la aparición del revolucionario disco de **Coltrane** *My favorite things*, algo así como 35 años, sólo un instrumentista había conseguido imponer a este ingrato (problemas de afinación, de sonido) instrumento en el mundo del jazz: el gran **Sidney Bechet**, de Nueva Orleans. Luego de la intervención mencionada de **Coltrane** (cuasi copernicana), el universo musical (incluidos los jingles de TV) parece no poder prescindir del saxo soprano.

De imposible encasillamiento, la música de **Coltrane** exige una audición atenta y repetida. Quizás el escucha recién llegado se sorprenda al ver que hoy todo saxo tenor que se difunde ha incorporado el estilo, el sonido, las ideas de este negro que hace ya 30 años empujó al jazz hacia

las hasta hoy inciertas honduras del free y del "folklore universal" ●

Miguel Diab

### *Pequeño Larousse discográfico:*

**Coleman Hawkins**: -*One hour. Hello Lola.*

**McKenzie-Condon Mound City Blue Blowers** - *Body and soul* (1939)

**Lester Young**: -*Honeysuckle Rose. Lester leaps in. Mutton leg.*

**Count Basie and his orchestra** -*I'll get by. You can't be mine. It's a sin to tell a lie.*

**Billie Holiday and her orchestra** -*The Aladdin sessions* (2 lps.)

**Bud Freeman** -*The eel.*

**Bud Freeman's Summa cum laude band**  
**John Coltrane** - *"Cookin with Miles Davis Quintet"*

-*"Giant steps"*

-*"My favorite things"*

-*"Coltrane Jazz"*

-*"A love supreme"*

-*"Miles and Monk at Newport"*



# CIANURO PATRIO

Llegados de Mar del Plata, Cianuro Patrio es uno de los primeros intentos por transplantar la Euro Body Music a terreno criollo. Franco Guassardo, su líder, no duda en reivindicar los bpm junto a cosas tan nuestras como el colectivo y el dulce de leche.

## Sobre samplers, ciudades y otras yerbas

-¿Cómo surgió la banda?

La armamos en tres días, porque nos invitaron a tocar en el Parakultural con un par de grupos. Y bueno, fue así como ensayamos de martes a viernes y vinimos. También así teníamos ya grabadas las guitarras, que tienen una función bastante específica en el sonido del grupo. Hasta te diría que es muy difícil trabajar con guitarras sobre máquinas porque no sabemos ni siquiera los tonos.

-¿Cómo se reparten los roles instrumentales?

Miguel Luca es el encargado de utilizar las cintas que grabamos de la radio o la TV y que después procesamos, ya que no usamos samplers. Alejandro Ceclve está en guitarras y yo me ocupo de la batería electrónica y de cantar.



-¿Por qué la reticencia a usar samplers?

Me parece que es mucho más válido utilizar cintas. Ya hay demasiadas bandas con samplers, demasiado uso y abuso. Nosotros no lo hacemos con la función de reivindicar algo viejo, sino como lo hacían en el tecno del '78: utilizar sonidos más

puros si se quiere. No sé si buscamos la perfección sonora, que es la que te da el sampler. Con las cintas podés errar, te podés equivocar, hay más riesgo.

-¿Qué tipo de acogida tuvieron en Mar del Plata?

Si bien venimos de allí, nos presentamos en vivo recién el año pasado, después del recital en el Parakultural. Allí no intentamos hacer mucho porque no sé si es una ciudad que sirve para lo que nosotros hacemos. Tampoco sé si acá hay mucha gente para esto. Allí hay otras cosas, hay hardcore, rock 'n' roll. Nosotros tocamos junto a otras bandas de rock que ahora se están haciendo conocidas, como Loquero o Lucrecia Borgla.

-¿Cómo fue el tema de la cinta que mandaron a Italia?

Fuimos para hacer una audición en Firenze junto a grupos como Clock DVA, Lassigue Bendthaus y otros. Grabamos un cassette llamado *Neuro Embassy* en cuatro canales editado por *El Kaburé Records*, que fueron quienes enviaron nuestro material. Se trataba de un meeting independiente al que fueron grupos representando a varios países.

-¿Cómo viste el panorama musical italiano?

A mí me parece que muchas bandas argentinas podrían ir y estar a la altura de Europa. Hay muchos grupos en Italia que no me parecen lo suficientemente fuertes como para tener un disco. Pankow, por ejemplo.

-¿Qué influencias musicales reconocen?

A Miguel Luca le interesa sobre todo Front 242 y Cabaret Voltaire, a Alejandro le gusta mucho Sonic Youth y The Cure. Yo escucho de todo; desde Minimal Compact hasta Wire, pasando por toda la Euro body music.

-Escuchando el cassette uno puede imaginarse que, si le sacaran toda la cobertura de ruido, quedarían un puñado de canciones a la New Order.

Puede ser, nunca lo había pensado. Lo que pasa es que trabajamos de un modo casi inconsciente, y eso es consecuencia de no contar con un sampler. Seguro que no tiene una rabia a lo Ministry, es Euro body music pura.

-Una clara diferencia con el sonido de la Euro body music es que la música de Cianuro Patrio está formada por una serie de elementos un tanto dispares, y no se siente el habitual "mazazo" de Godflesh o Front Line Assembly.

Claro, yo no trato de secuenciar tanto esas bandas, que generalmente hacen todo a la misma velocidad. Además no puedo basarme en eso para que los chicos metan las guitarras encima de tanto. Nuestra intención es meter más la "tracción a sangre", que es lo procesado. Yo soy baterista, y manejo la caja inconscientemente, por conocer la batería... pero si tuviera una batería la metería en la banda.

-¿Y dejarías las máquinas?

No, las seguiría usando, pero la intención es siempre la de buscar emoción en lugar de pulsar un botón. Por eso canto.

-Transpirar en el escenario...

Me interesa eso, no me gustan los escenarios fríos. Es como que Kraftwerk ya quedó un poco atrás. Me parece que no hay grupos que tiren sangre. También me parece que un buen recital de música tecno debería contar con elementos escenográficos más adecuados.

## El anillo del capitán Franco

-Cuál es el motivo de la reminiscencia tanguera que hay en la canción "País en llamas", metiendo frases como "Mi Buenos Aires querido" o "20 años no es nada"?

Pienso que detrás del grupo hay una ideología, y yo le contesto a esta ciudad a la que llego como visitante. En esa canción está la intención de recuperar algunas esquinas y faroles, por eso digo que está en llamas, y por eso nuestro grupo se llama Cianuro Patrio. No hago la música con máquinas para que la gente baile, sino para que escuche, y sobre todo para que escuche las letras.

-Hay otro tema recurrente en lo urbano que es "De modelos y balas", donde la cosa se vuelve más caótica. Hay grabaciones de sirenas y ladridos...

La canción se refiere al suicidio de Daniel Mendoza, un tema del que se armó un rollo muy grande y me movió a escribir. Me pareció que "ladraban mucho". El tema del suicidio es algo muy duro, y por eso la canción está dedicada a él y hacia todo el entorno nefasto que le hicieron.

-Otra diferencia con las bandas europeas es que vos cantás de forma más clara, se entiende lo que decís...

Es que no tengo intención de agregarle distorsión a la voz, tal vez no me siento capacitado para eso. Otra de las razones es que realmente quiero que se entienda lo que digo. Las letras son muy importantes para reflejar la realidad: Cianuro Patrio es como un informativo, las canciones las armo a partir de cada noticia que voy recibiendo. "De modelos y balas" por el caso Mendoza, "Narco" por el Yomagate...

-Por último, decinos como fue que se te ocurrió el nombre de la banda. Surgió cuando escuché por la radio que festejaban el "día del chocolate patrio". Ese hecho me pareció tan ridículo que pensé que entonces debería haber un día en que todos tomaran "cianuro patrio". Es una gozada a eso.

Jorge Fernández/Pablo Strozza



CINE, TEATRO, LIBROS, VIDEOS,  
MÚSICA, ARTES VISUALES,  
MEDIOS, HISTORIETA, CHICOS,  
ECOLOGÍA, CIENCIAS, PENSAMIENTO  
Y UNA AGENDA COMPLETA

# LA MAGA

NOTICIAS DE CULTURA

EL UNICO SEMANARIO  
ESPECIALIZADO

TODOS LOS MARTES  
EN SU QUIOSCO



*De la multiplicidad de lenguajes musicales generados en este siglo, vale la pena echar una mirada sobre el resultado obtenido por algunos compositores que, aunque poco conocidos por provenir del medio académico, pueden ayudarnos a pensar ciertas cuestiones sobre la creatividad, técnica y fuerza expresiva de la Música.*

## GEORGE CRUMB

*Cómo percibir el canto de las ballenas conducidas por un gondolero fantasma*



Numerosos "ismos" han sido permanentemente creados, olvidados o reflatados con prefijos como "Neo" o "Post". Estas palabras son cada vez más largas y muchas veces sin sentido, aunque por momentos parezcan ayudarnos en el vano intento de describir la música a través del lenguaje. La obra de George Crumb es difícil de enmarcar en una estética -salvo dentro de la dada por sus propios términos- constituyéndose así en una de las producciones musicales más originales de los últimos 25 años.

Pero ¿cuál es la importancia de este compositor? ¿Por qué reparar en su trabajo? Porque más allá de modas o tendencias dominantes en la música contemporánea (término poco feliz que engloba a muy distintos lenguajes musicales académicos, más o menos "vanguardistas" producidos en el siglo) pudo mantenerse al margen de ciertos ghettos estéticos y generar una música en que la expresividad tiene un lugar fundamental y donde no se rechazan influencias y sonoridades aparentemente incongruentes, estilos contrapuestos dentro de una misma composición, ni distintos intereses metafísicos, los que desde otras vertientes de la *avant-garde* (que, paradójicamente o no se han tornado más conservadoras) se han intentado desterrar a través de búsquedas científicas.

Si bien George Crumb comienza sus ensayos compositivos en los '40 y sus trabajos van corporizándose en los '50, no considera sus obras como propias sino a partir de los años '60. Las primeras obras de Crumb, como su *Sonata para violoncello* (1955) estaban influenciadas por un lenguaje clásico-romántico bartokiano; o por ejemplo *Variaciones para orquesta* (1959) incluyen técnicas dodecafónicas, aunque no se constituye como una obra serial ortodoxa. Algunos consideran

esta obra como de transición hacia el lenguaje compositivo de Crumb y que le habría servido por su exploración en recursos técnicos propios de la música del Siglo XX. Se considera como primera obra de estilo crumbiano a sus *Cinco Piezas para Piano* (1962) donde comienza a evidenciarse la utilización de técnicas variadas, gestos musicales contrapuestos tendientes a un resultado de intenso dramatismo y colorido tímbrico con el uso no convencional de los instrumentos.

A partir de aquí se suceden una serie de piezas de cámara, algunas con la inclusión de voz: *Night Music I* (1963), los cuatro libros de *Madrigales* (1963-1969), basados en textos de Federico García Lorca y cantados en castellano, los que pasarían a ocupar un lugar casi obsesivo en los trabajos de Crumb por muchos años. Paralelamente la música solidifica su personal expresividad, la combinación de disonancias, elementos tonales, modales, y el uso de distintas texturas propulsadas por las líneas melódicas, y la capacidad de una música que suena con gran libertad a la vez que está meticulosamente escrita. Las obras de Crumb van tomando un carácter que no desdeña antiguas influencias, como el uso de citas de estilo: en el final de *Night of the Four Moons* (1969, escrita durante el vuelo de la *Apolo 11*) aparecen extensas frases de música tonal en estilo Mahler, adelantándose a la estética "neo-romántica" de la música académica de los años ochenta. También aparecen citas de Bach, tocadas en un piano de juguete, en *Ancient Voices of Children* (1970) otra obra inspirada en textos de García Lorca, y tal vez la pieza más conocida del compositor. Del mismo modo la música de George Crumb incluye aspectos teatrales; así, concluye en 1971 la composición de dos obras para ejecutantes enmascarados: *Vox Balenae* y *Lux Aeterna*, la última de las cuales incluye la opción de un bailarín.

En estas últimas obras mencionadas, destaca el interés de Crumb en la exploración de nuevas sonoridades de los instrumentos convencionales, indicando incluso la amplificación de los mismos ("No siendo necesidad de componer con medios electrónicos, hay muchas posibilidades en los instrumentos que tal vez nunca sean agotadas...") (1). Esto se evidencia también en su cuarteto de cuerdas *Black Angels* (1970) del que hay una magnífica versión por el Kronos Quartet. Es una obra



de gran dramatismo, donde a los instrumentos amplificados con micrófonos de contacto se agregan el uso de maracas, un gong y copas de cristal afinadas, así como la pronunciación por los músicos de palabras "con finalidad ritual" en idiomas como el japonés, húngaro, ruso y swahili.

La lista de obras es muy extensa, pero vale mencionar especialmente su monumental ciclo *Makrokosmos*, que consta de cuatro partes: I y II (1972-73) para piano amplificado, cada uno de 12 piezas inspiradas en los signos del Zodíaco, dedicadas con iniciales a distintas personas según sus fechas de nacimiento. En el volumen I la pieza correspondiente a Escorpio, *El Gondolero Fantasma*, lleva las iniciales del propio Crumb. El volumen III, subtítulo *Música para una Noche de Verano* (1974) para dos pianos amplificados y dos percusionistas; y el volumen IV completado en 1979 se titula *Mecánica Celestial*, para piano amplificado a cuatro manos.

La música orquestal ha sido un terreno poco explorado por Crumb, pero no por ello con menos interesante resultado: en 1977 completa *Star Child*, que incluye soprano solista y dos coros (uno masculino y otro infantil) y cuya complejidad llega al punto de contraponer músicas independientes que necesitan cuatro directores! En los '80, Crumb continuó escribiendo obras para piano y una más para orquesta: *A Haunted Landscape* (1984). Si bien es un tanto difícil rastrear la cronología en forma exhaustiva hasta hoy, una de sus últimas piezas es *Zeitgeist* (1988) para dos pianos amplificados, de la que incluso hay grabación en CD.

"Me encuentro atrapado por el pensamiento de que todas las músicas del mundo confluyen para formar UNA música..." (2). Estas palabras del mismo Crumb puedan tal vez describir un poco más su música, que se vale de diversos contrapuestos recursos, y en la que no se descartan dispares influencias.

De todos modos, la experiencia musical siempre es oportunamente escurridiza de nuestros análisis mecanicistas, y esto es más claro aún en la obra de George Crumb. Su alto grado de refinamiento, su sensibilidad, su equilibrio formal pero con el peso permanente de la intuición deben ser escuchados, sentidos. Su música se ha valido de multitud de sonoridades, estilos y hasta elementos visuales, con una actitud de aceptación plena sin la suspicacia o ironías propias de algunas actitudes posmodernas, para conformar un paisaje acústico que describe brumosas distancias temporales y culturales.

A propósito de todas estas cuestiones, Crumb formuló un credo que resume sus pensamientos: "La Música debe ser definida como un sistema de proporciones al servicio de un impulso espiritual" (3)

## BIOGRAFIA

George Henry Crumb nació en 1929, en Charleston, West Virginia, en una familia donde la música era moneda corriente: su abuelo tenía una pequeña banda familiar; su padre era copista, arreglador y clarinetista y su madre ejecutaba el cello. Crumb fue criado en un contexto rural, lo cual influyó poderosamente en la música que después compondría. Los sonidos de los ríos y los campos cercanos a Charleston le darían percepciones que más tarde tendrían fuerte expresión en su paleta sonora. Esto se sumó a la audición de la música folk (de la que incorporaría más tarde instrumentos como la armónica o el banjo a composiciones "académicas"); de las bandas que

dirigiría su padre -así como de la música clásica-, romántica y expresionista.

Si bien tuvo lecciones de clarinete con su padre, su trabajo tuvo un gran carácter autodidáctico. Alrededor de los 10 años comenzó escribiendo pequeñas piezas en estilo mozartiano, y luego copiando los estilos de Beethoven, Chopin, Debussy y Brahms. Durante sus años de estudio secundario profundizó cada vez más su escritura al punto de convertirse en un personaje "...Reprendido por sus profesores por su pelo largo y descuidado, su terrible forma de vestir... y por componer música durante la clase de Inglés", tal como lo recordara su esposa, Elizabeth May Brown (4). Crumb obtuvo el título de Bachiller en Música en 1950 y continuó estudiando piano, dirigiéndose luego a continuar un programa a la Universidad de Illinois en Urbana (también inició sus estudios de viola). Allí, por si parecieran pocas actividades, comienza con un interés febril en el conocimiento de otros idiomas: español, francés, alemán e italiano, los que - si bien se lamentaba de no poderlos hablar con fluidez- pues "el oído musical difiere del oído para los idiomas" lo ayudaron para acceder a lecturas; algunas le marcarían creativamente y durante años como compositor. Obtiene el Master en Música en 1952 y en 1956 gana la beca Fullbright, pasando un año de estudios en Berlín. Realiza su tesis de doctorado en Música para la Universidad de Michigan en 1959 con la composición de *Variationi* para gran orquesta.

En los '60, va consolidando su prestigio como compositor y obtiene laureles como la beca Guggenheim y el Premio Pulitzer para músicos, así como recibe numerosas invitaciones para cursos y temporadas como docente en distintas universidades de USA y Europa. En la década del '70, viaja a Oriente, Australia, Islandia, Brasil, México; incluso visitó nuestro país a fines de los años '80.

Desde los '60, es docente (actualmente en forma estable) como profesor de Composición y Análisis en la Universidad de Pennsylvania, en Filadelfia. Crumb vive en una pequeña ciudad llamada Media, en los suburbios de Filadelfia, donde tiene su taller con toda clase de instrumentos, sus bocetos y manuscritos colgados de las paredes de su estudio y "Lee libros de Astronomía, Arqueología, Historia... y novelas de Sherlock Holmes" ●

Daniel Varela

(1) - (3) : *Caras, T. Gagne, C. : Soundpieces. Interviews with American Composers. Scarecrow Press, New Jersey, 1982.*

(2) - (4) : *Gillespie, D. (Ed.): George Crumb, Profile of a Composer. C.F. Peters, New York, 1986.*





# A propósito de EL AÑO DEL DILUVIO de Eduardo Mendoza.

*Editorial Seix Barral (1992)*

**D**e Eduardo Mendoza acaso pueda decirse lo mismo que Juan Carlos Onetti dijo de Carlos Fuentes: un buen escritor, pero tiene por costumbre sorprendernos en cada libro suyo con un estilo diferente. La subrayable malicia resulta, es obvio, del *pero*. Bueno, pero de una bondad de estilos intercambiables; bueno, pero sin estilo. Y por no haber liquidado su vanidad. Por hacer de él un objeto de neutralidades superfluas y ecuménicas. Un buen escritor que practica sin embargo la imposible y falaz democracia del estilo. Si no entiendo mal, Onetti opina todavía en torno a la belleza. Y acaso de Mendoza pueda decirse algo más; que cada libro suyo, si aceptamos la indulgente convención de los géneros, los subgéneros y los subgéneros de los subgéneros, pasa de uno a otro con la liviandad turística de la visita guiada. Del policial a la intriga política, de la política al paisaje rural, de éste a la aventura, al

relato de humor, a la novela sentimental. Mendoza prueba, así, que puede escribirlo todo. Donde escribir todo no deviene, naturalmente, de la obsesión y el acceso lamborghianos - de Osvaldo Lamborghini - por decirlo todo, todo y de una vez. Obsesión y patología que alcanza sólo al aliento trágico, sólo la desesperación y el destino que imponen el lenguaje, objeto de lo indecible, de lo maldecible. Mendoza, en cambio, escribe todo y bien. En *Sin noticias de Gurb*, su anterior novela, hay un extraterrestre que se pierde en la Barcelona yuppie de los últimos años. Gurb se hace travesti, se enamora y padece las desinteligencias, las torpezas y desatinos de aquí, la tierra. Novela risueña y éxito de mercado. *El año del diluvio*, más modesta en sus aspiraciones cósmicas, imagina a una monja, sor Consuelo, que no ha podido resistirse al donjuanismo de un terrateniente franquista, en la Cataluña de los años cincuenta. Una única tarde, la tarde del diluvio, sor Consuelo acepta la tentación de la carne. Cuarenta años después, antes de morir y tras una vida entregada a los hábitos a pesar del pecado, la monja confiesa que sin embargo siempre amó secretamente a ese hombre. Argumento imaginativo, propició al chiste, a la lectura de entretenimiento. Pero, y esto es lo más serio, Mendoza no resigna del todo un tono que, detrás de la diversión, conserva pretensiones sesudas, enfáticamente morales y literarias. La prosa de Mendoza es inobjetable. Se lee con la actual precisión que determina la porosa gramática de la legibilidad, la necesaria crispación editorial del relato ajustado a las variedades vendibles, suaves, a los excesos *light* del canon. Mendoza dispara, probablemente a su pesar, preguntas en



torno a la risa, al humor, a la imperiosa taumaturgia de la estupidez. ¿Por qué seguir haciendo chistes? ¿De qué se ríe quien se ríe?

De la irónica queja de Onetti hay un paso a una queja más sombría. Una escritura sin estilo, que ha hecho de él un saber técnico de recursos y procedimientos, tal vez se promueva pronto, una escritura sin lenguaje. No está mal la risa, pero aún se puede preferir la risa desordenada, agresiva y traumática de Copi, por ejemplo. Porque este puro buen hacer, esta ejecución sumaria y vacía de las reglas y los procedimientos es, sobre todo, un dominio de la tristeza. Un escribir bien que se impone, en todas partes, como razón acumulativa de las destrezas y las señales que ofrece el escaparate profesional. Si ese es el chiste, ya lo sabemos. Efectos especiales, voz digital, risa perentoria.

Américo Cristóbal



ARTE - CINE - LITERATURA INFANTIL - PSICOLOGIA - TEATRO

**LIBROS - CAFE**

**C. D.**

**VIDEOS - REGALOS**

ESTAMOS TODOS LOS DIAS HASTA LA MEDIA NOCHE.

Av. Corrientes 1551 - Tel: 46-7501



# Correo

Estimados Amigos:

Mi nombre es Alfredo Himmer, soy de Gral. Belgrano, Córdoba. De visita por Buenos Aires aprovecho para comprar el número 4 de *Escvpiendo Milagros*. Lamento mucho que su revista no nos llegue a los que vivimos en el interior. Hace unos meses, de pura casualidad, me regalaron el número 2 y me gustó tanto que decidí que en mi primera visita a la Capital pasaría por la redacción para adquirir los números que me faltasen.

Ayer llegué y ahí mismo compré el número 4, el cual me resultó (como decimos nosotros) "Super gut".

Si bien soy de Gral. Belgrano, en épocas de clases vivo en Córdoba Capital, por la facultad, por lo cual no estoy tan aislado. Esto, sumado a que tengo un hermano viviendo en Frankfurt que siempre que puede me envía algún material, ha hecho que conozca bastante de los grupos que tratan en su revista. Bien por la nota de Neubauten (sólo les faltó poner los ep's y el cassette "Neubauten" más los discos solistas); pero igualmente genial!!!

Estoy totalmente de acuerdo con Cambiasso en la elección de God, Strafe für Rebellion, Brown Reininger y Godflesh.

Coincido con Ignacio Von Stroff en lo de NB-544 puesto que, además del cassette NB-544, yo he tenido la oportunidad de verlos en vivo, aquí en mi provincia (Ana Müller me regaló el número 2 en aquella oportunidad), y puedo decir que en vivo son mejores aún que en el cassette. Tendrían que haber visto la cara de sorpresa del público local durante el concierto! En verdad aquí, nadie llega a tocar en vivo. Las presentaciones en Córdoba y otros están en parte registradas en el cassette llamado "On Line", el cual según se indica en el interior del mismo, es solamente para ser vendido en el interior. (Lástima que no incluye el cover de Brian Eno que suelen hacer en vivo "Spider and I").

Quisiera que vieran la posibilidad de distribuir su revista por las provincias (verán que resulta).

Sin más me despido de ustedes, un fuerte abrazo.

P.D: Me gustaría leer una nota del grupo alemán Malaria.

Alfredo Himmer  
Córdoba

*Alfredo: Tratamos de enviar ejemplares a algunos puntos del interior. En Córdoba la podés conseguir en la disquería "El Perro". También está en Rosario, La Plata y Mar del Plata. Estamos muy interesados en expandirnos; aprovechamos la oportunidad para proponerles que nos sugieran lugares apropiados para la venta. Si no, siempre existe la opción de suscribirse.*

*Con respecto a la nota sobre Malaria, te podemos adelantar que Cambiasso ya la tiene en carpeta.*

*Gracias por escribir y ojalá podamos conocernos en tu próxima visita a Bs. As.*

Escvpiendo Milagros:

Por supuesto, desde mi humilde puesto de pasiva lectora, quisiera hacerles saber que admiro la calidad de esta revista. Después de leer tanto esfuerzo de Norberto Cambiasso en diversas publicaciones me resulta reconfortante saberlo director de E.M.

Bueno, tengo un pedido, en realidad es una pregunta: ¿Existe publicado en Argentina un libro con las letras de Ian Curtis/Joy Division? Quisiera saber cuál es la editorial. Si esta publicación no existiese puede que alguno de ustedes sepa el nombre de la editorial inglesa o algún otro medio de conseguirlas. Desde ya, muchas gracias.

Tratando de resumir, no sé si cabe preguntarles por qué publicitan al "London Calling", ¿tienen una dependencia económica con Daniel Grimbank? Por mi parte, el programa me parece bajísimo y de mal gusto, no me molesta que lo publiciten, no me importa, sólo quisiera saber el por qué.

Finalmente mi última inquietud es el por qué de esa aprensión hacia The Cure, si ustedes publican notas de Nirvana ¿por qué ni siquiera nombrar el mérito que yo le atribuyo a Robert Smith autor de "Faith", "Seventeen Seconds" y "Pornography"?

Me despido haciéndoles saber que apreciaría serles útil de alguna manera.

Eva Di Romana Aranda  
Quilmes

P.D: Ya que una vez se mencionó a Fledermaus, podrán ahora nombrar a Lipsy, así no tienen que cerrarlo.

¿Puedo pasar por la redacción a buscar el número 1?

*Gracias por comunicarnos tus elogios e inquietudes. No sabemos de ninguna edición nacional del libro que buscás. Podemos recomendarte Joy Division-Ian Curtis de la colección española "Canciones", editorial Espiral.*

*Obviamente no tenemos ningún tipo de dependencia económica con Grimbank. Lo del London Calling fue sólo un canje de publicidad.*

*Lo que decís de The Cure se explica justamente con el número uno que te faltaba (¿falta?). De todos modos en próximos números aparecerá más material sobre este grupo.*

*Para los demás lectores, Lipsy es una disco donde se puede escuchar música "alternativa" toda la noche. Abre sólo los sábados y queda en Avenida de los Incas al 4200.*

Amigos de E.M.:

En realidad nunca supuse que me vería escribiéndoles una carta, y sin embargo ya ven, aquí estoy tratando de comenzarla, en este mediodía en el que la lluvia parece no terminar nunca de caer sobre el microcentro; yo desde aquí, desde esta estúpida oficina donde día a día consigo alienar un poco más a mis casi extintas neuronas, walkman al taco, (Tuxedomoon Ten years in one night / Godflesh Pure en lado b) siendo la hora del almuerzo, les digo: La revista es tremenda. Realmente un milagro; la he comprado desde el número 1 y realmente cada vez me gusta más.

He tratado de seguir a cuanto grupo nacional ha aparecido en sus páginas, ya sea consiguiendo sus cassettes y cds o tratando de verlos en vivo.

También he tratado de comprar varios de los compactos de grupos extranjeros a los cuales suelen hacer referencia en su sección discos, y varios de ellos me han gustado.

Lamentablemente debo decirles que me he encontrado con el problema de que generalmente el material que ustedes comentan no es muy fácil de conseguir, en las disquerías que están por el centro. Razón por la cual, decidí seguir los pasos por los avisos de disquerías que publican en la revista, y ahí sí pude dar con varios títulos y por qué no decirlo, me encontré con varias sorpresas.

Lamentablemente he descubierto que existen disquerías que se autodenominan disquerías de alternativa, pero en realidad NADA.



Como les contaba anteriormente, he tratado de seguir a algunos grupos del panorama under local. He conseguido algunos cassettes como los de Juana La Loca, Ignatius Reilly y NB-544, y he visto (siguiendo lo consejos de E.M.) a varios grupos en vivo, como Unidad de Transmisión, Ignatius Reilly, El Otro Yo, Cadáver Exquisito, Los Visitantes, Martes Menta, Babasónicos, etc.

De todo esto, rescato a Los Visitantes, Cadáver Exquisito y El Otro Yo. Así como también, los cassettes de Juana La Loca y NB-544 (¿cómo pudieron estos pibes grabar un cassette de estas características, en casa, en Buenos Aires y sin usar samplers???)

Bueno, están comenzando a llegar mis compañeros de trabajo, del almuerzo, así que tengo que dejar esta carta.

Espero que el próximo número tenga muchas más páginas que el último y que sigan con los grupos nuevos locales.

Me gustaría que algún día hagan una nota sobre los Suicide (una copada). Córtenla con The Orb (Eno, Roedelius, Cluster, y hasta los NB-544 son mejores) y no inflen a Ignatius Reilly (el cassette es regu-

lar, y en vivo son un desastre).

Mil (qué digo mil...?), un millón de gracias por todo.

Mariano Lopez Iribarre  
Capital

*Nunca supuse que me vería contestando una carta elogiosa de un lector. ¡Gracias!. Sobre lo que traen las disquerías, recordemos que depende mucho de la demanda de los clientes. Afortunadamente, la variedad es cada vez mayor.*

*Acerca de los grupos nacionales... Bueno, la nuestra es sólo una opinión más.*

*Club de fans de NB 544: ¡lo lograron!*

E.M:

Les escribo para felicitarlos por la revista que crearon, aunque para estas tierras no llega para la venta me las arreglo para que llegue a mis manos.

Me gustó mucho la nota de Nick Cave y la de Ordo Equitum Solis, pero mucho más me gustó la de Joy Division, me hizo bien no sentirme tan solo, que casi no se puede explicar.

Aprovecho esta oportunidad para pedir-

les si es posible que publiquen letras de Joy Division, especialmente "Isolation", "Decades", "Atmosphere", "New Dawn Fades". También me gustaría que hagan notas de grupos como Fields of the Nephilim, Minimal Compact, Killing Joke, desde ya muchas gracias...

Si tienen la discografía de Fields of the Nephilim, publíquela, me gustaría.

Germán Perez  
Mar del Plata

*Germán: Lamentablemente no acostumbramos publicar letras fuera del contexto de una nota. De todos modos es seguro que Joy Division aparezca otra vez en la revista, de manera más extensa.*

*Tendremos en cuenta tus otras sugerencias. Está en nuestros planes escribir un dossier sobre rock gótico o dark, donde aparecerá la información que nos pedís.*

D.F.

Agradecemos también las cartas de Marcelo Macagno (Capital) y de Fernando Vial Caballero (Lima, Perú).



5 5 1 8 8 6 7 5 2 9 1 0 8

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

En primavera vuelve



**MUSICA DE LA GRAN FLAUTA**

un programa de nueva música en FM





# LA PEOR OPINION ES EL SILENCIO.

No somos apenas espectadores.

Aún cuando algunos se empeñan en hacernoslo creer.

No somos sólo oyentes, televidentes, usuarios o  
consumidores finales.

Tenemos derecho a informarnos y a informar.

A opinar y no ser molestado por ningún factor de poder.

Sabemos que la información es un instrumento en la lucha  
por el control del futuro. Por el control del poder.

Entonces, al igual que millones de hombres y mujeres no  
permitamos que unos pocos decidan nuestro futuro.

Tenemos poder, impidamos que nos reduzcan al papel de  
simples espectadores.

No dejemos que nos roben las palabras.

**La Peor Opinión es el Silencio.**

**Lidia Fagale**  
Secretaria de  
Asuntos Profesionales

**Héctor Sosa**  
Secretario  
de Prensa

**Juan Carlos Camaño**  
Secretario General  
de la UTPBA

# utpba

**Unión de Trabajadores de Prensa de Buenos Aires**  
Entidad que nuclea a los periodistas de Capital Federal y el Gran Buenos Aires



Carlos, Roxana y Verónica se fueron de viaje.

Carlos fue a N.Y..

Volvió con sus valijas cargadas de discos... y pensando que

algún día volvería a conocer la ciudad.

Roxana estuvo en Europa. Escuchó los grupos más extraños

y los volúmenes más altos.

Para ella la torre Eiffel es sólo el nombre de un

buen emparedado comido en una calle parisina.

Mientras tanto, Verónica recorría el mundo.

Conoció los lugares más insólitos y se hizo de muchos amigos,

con los cuales todavía se cartea.

Ella disfruta de sus días. Los discos, claro los compra en ...

# ROCK'N FREUD

**Nueva sucursal Paseo del sol Arenales 3359**

Detrás de Alto Palermo Shopping

**Los Galgos Callao 1290 local 4 41-7057**