

# ESCVLPIENDO MILAGROS

AÑO 1 - NUMERO 4 - DICIEMBRE 1993 - \$ 6

*Música en todas las direcciones*

*Reportajes:*

## JOHN CALE

ASMUS TIETCHENS

NUEGADO DE SERPIENTES

*Nuevos grupos*

MOONSHAKE

DOG FACED HERMANS

HAIL

*New Jazz*

ORNETTE COLEMAN

JOHN COLTRANE

ERIC DOLPHY

ALBERT AYLER

FRONT 242

AMM

JOHN CAGE

OZU

FILM CULTURE

DAVID VIÑAS

*Dossier*

## SAGA VELVET UNDERGROUND



# 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  
JUAN JOSE BETBEDER  
DANIEL FLORES  
CLAUDIO KOREMBLIT  
ALFREDO GRIECO Y BAVIO  
SOLEDAD MENDEZ  
DANIEL H. RENNE  
PABLO STROZZA

ESCRIBEN EN ESTE NUMERO  
GUSTAVO ALVAREZ NUÑEZ  
LUIS CHITARRONI  
NICOLAS DIAB  
JORGE FERNANDEZ  
RUBEN LAMONICA  
MARIA GABRIELA MIZRAJE  
ALFREDO ROSSO  
DANIEL VARELA

FOTOGRAFIA  
ESTELA FIGUERAS  
DANIEL FLORES

PUBLICIDAD  
LIZ BALUT

DISEÑO Y DIAGRAMACION  
EDUARDO KRUMPHOLZ

CORDOBA  
WARA PRIETO  
MARIA CRISTINA GONZALEZ  
Tel. (051) 99 - 8301  
MAR DEL PLATA E ITALIA  
DANIEL LOPEZ QUIROGA

ASESORAMIENTO CONTABLE  
GILBERTO MATTO

*El staff de esta revista manifiesta su solidaridad con UTPBA, en su lucha contra los atentados a los periodistas y a favor de la libertad de expresión.*

ESCVIPIENDO MILAGROS  
Registro de la propiedad intelectual en trámite.  
Redacción y Publicidad: Carlos Calvo 255 7°C  
(1102) Bs. As. Argentina. T.E.: 362 1944

*Todas las notas son responsabilidad de sus autores y no necesariamente de la revista.*

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

4 John Cale. Alfredo Rosso - Norberto Cambiasso.

## Grupos nuevos

16 Moonshake. Daniel H. Renne.

18 Dog Faced Hermans. Norberto Cambiasso.

20 Hail. Pablo Azcoaga.

## Dossier

29 Saga Velvet Underground. Juan José Betbeder - Jorge Fernández  
Luis Chitarroni - Daniel H. Renne

## Reportajes

22 Asmus Tietchens. Norberto Cambiasso

48 Nuégado de serpientes. Pablo Azcoaga - Daniel Flores.

60 New Jazz. Claudio Koremblit.

52 AMM. Daniel Varela.

56 Front 242. Daniel Flores.

## Cine

44 Jonas Mekas y Film Culture. Emilio Bernini.

14 Yasujiro Ozu. Emilio Bernini

## Publicaciones

76 John Cage. Daniel Varela.

## Literatura

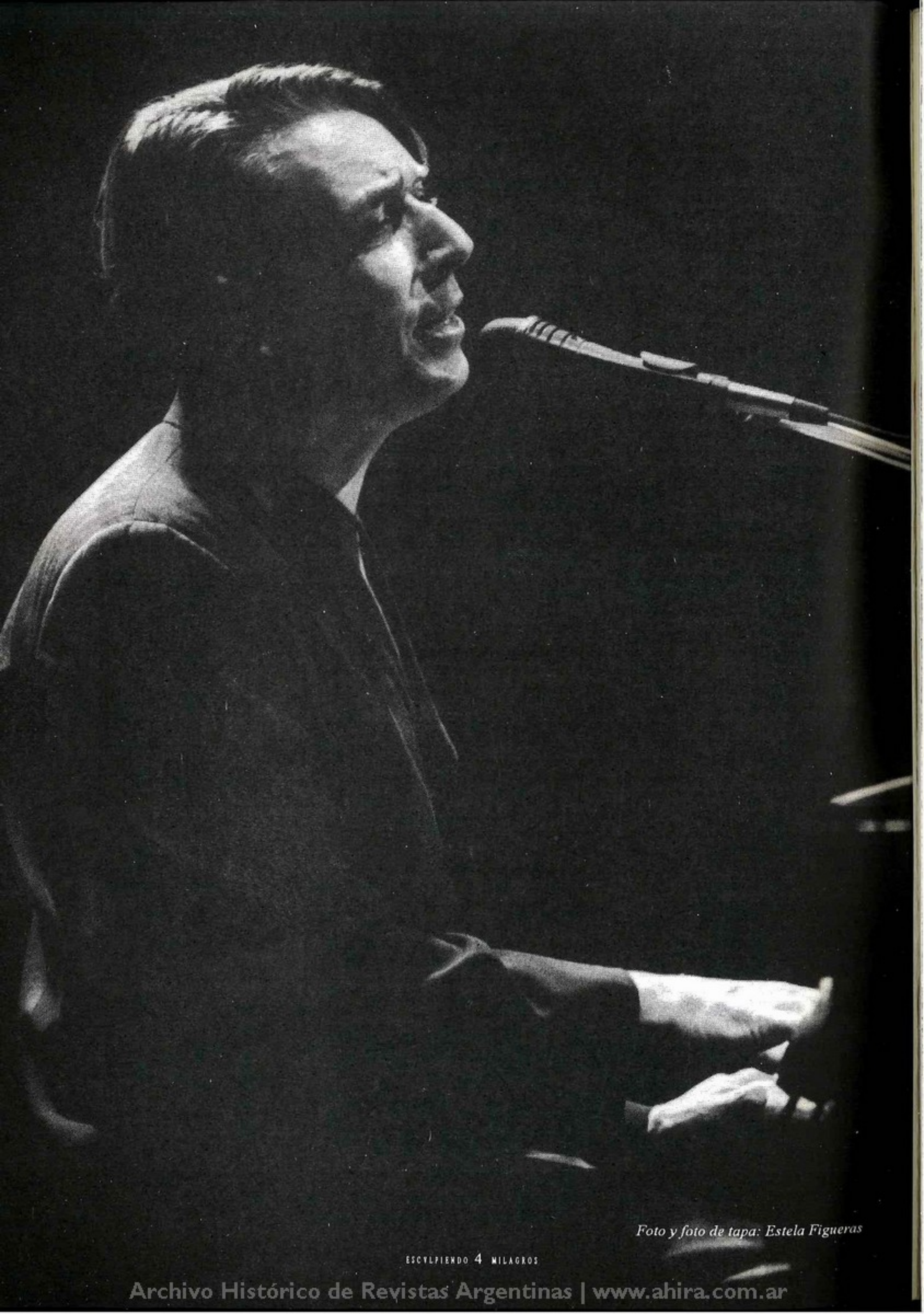
78 David Viñas. María G. Mizraje.

9 **Noticias** Pablo Azcoaga - Norberto Cambiasso.

66 **Discos**

81 **Correo**





*Foto y foto de tapa: Estela Figueras*

ESCULPIENDO 4 MILAGROS

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)



## JOHN CALE

## Cronista de lo inestable

*John Cale vino, vió y venció. No la clase de éxito comercial al que nos han acostumbrado los medios masivos, sino uno mucho más sutil y duradero, el que concede una obra sin fisuras.*

*Prefirió renunciar a las fugaces luminarias de la fama para acercarse otro paso a la posteridad; esa que confiere la permanencia de unos sonidos escuetos en el recuerdo.*

*Aquellos que estuvieron la noche del 6 de Noviembre en el Teatro Coliseo sabrán de que estoy hablando.*

N.C.

EM:-A través de tu carrera has trabajado en diferentes ámbitos -rock, clásico, experimental. Lo has hecho como solista y como miembro de grupos. También has sido productor de varios discos que son reconocidos como obras maestras. En un medio que tiende a encasillar a los artistas, ¿cómo te las arreglás para mantenerte apartado de las presiones de la industria?

JC:-Bueno, eso es bastante sencillo: simplemente no vendés discos. Así es como muchos terminan siendo héroes de culto. No es difícil, pero no sé... tengo algo así como una carrera; pero no tengo una meta, una filosofía que vender. A veces lo que quiero sale a través de una producción, a veces a través de la composición; otras veces sale a través de la música orquestal.

EM:-¿Ha sido difícil mantener esta libertad a través de los años?

JC:-No. Siempre he asumido la responsabilidad por mi carrera. No culpo a nadie por las cosas que me han pasado y estoy bastante satisfecho por lo que he hecho, ya sea con Velvet Underground o con mi trabajo de producción. Queda aún mucho por hacer pero le estoy tomando la mano...

EM:-Muy temprano en tu carrera te dedicaste a la música experimental, con La Monte Young, Terry Riley y otros. ¿Cómo era la atmósfera de esa época?

JC:-Bueno, había mucha pobreza a nuestro alrededor allá



en el Lower East Side neoyorquino. Yo paraba en lo de Tony Conrad (1). Conrad trabajaba en los films de Jack Smith, y eso nos venía bien porque Jack tenía un *sponsor*, lo cual significaba que a menudo había comida sobre la mesa.

Teníamos un equipo electrónico muy primitivo y hacíamos muchos experimentos con sistemas de eco. Por ejemplo, ver cuánto eco se le podía sacar a un plato de vidrio, un balde de agua o un hato de alambre y todas las demás cosas con las cuales experimentábamos. Nos mantenía vivos el trabajar en las bandas sonoras de Jack y así podíamos permitirnos tocar con La Monte Young y Marion (2), que a su vez tenían una beca de alguna que otra fundación, o sea que allí también había un plato de comida.

Los días se organizaban de esta manera: se trataba de saber que, por ejemplo, a las seis de la tarde en tal o cual lugar iba a haber comida. A partir de allí todo estaba OK. Eso fue cuando recién llegaba a Nueva York y no conocía a nadie excepto a un tío que era ministro de un seminario presbiteriano. Allen Ginsberg me dijo una vez que en Nueva York tenés que prestarle mucha atención a tus amigos. A veces tenés que, literalmente, salir a la calle agarrarlos y no soltarlos porque, sabés, Nueva York deshace a la gente.

EM: -El comentario social fue una clave de *Velvet Underground*, tanto en las letras como en el enfoque musical. Esto también puede decirse de tus trabajos solistas. En estos días, sin embargo, lo que pasa por rock parece haber perdido su filo crítico. ¿Creés que existe todavía un rol social para el rock?

JC: -Sí, creo que existe un rol social para el rock. Tal vez lo que ha cambiado es que la canción de protesta de ayer es hoy la música *rap*. El *rapper* es como un predicador contemporáneo, como un ministro. Algunos son muy feroces. Algunos tocan tópicos que tal vez no deberían tocarse, pero lo cierto es que están tratando con todo tipo de compulsiones primales que existen, que están allí, incluyendo ciertos *odios* que, como dije antes, sería mejor no mencionar. No veo cuál es el valor de recomendar la muerte de un policía. No veo cuál es el valor de recomendar la muerte de nadie. De todos modos, pienso que la muerte intelectual es mucho más poderosa.

EM: -Tal vez lo que sucede tenga que ver con el pasaje de una cultura basada en la lectura y el papel a otra basada en la imagen, tal vez estamos perdiendo algo en este proceso...

JC: -Sí, eso puede tener mucho que ver. Creo que ha llegado la hora de proponer un movimiento, el *movimiento de la TV apagada*, que todo el mundo apague su televisor. Me pregunto qué pasaría, si eso se hiciese eficientemente... ¡todo un movimiento de gente! Tengo una hija. Ella no se sienta delante del televisor todo el tiempo. Es bastante equilibrada. Mira una hora, una hora y media a lo sumo, pero sabe que hay otras cosas que son realmente más importantes. Eso es lo que me gustaría

que suceda en un plano más amplio. Además, no creo que la pantalla de televisión sea buena tampoco desde el punto de vista físico cuando la mirás todo el tiempo. Los juegos electrónicos y el nintendo probablemente dañen la vista. Definitivamente, creo que la cosa está madura como para el *movimiento de la TV apagada*.

EM: -Tendría que enseñársele a los chicos, como la ecología y cosas así, orientarlos a apagar la TV...

JC: -Sí, bueno, en realidad no se necesita un movimiento para hacer eso. Es sólo una de esas libertades que debés recordar que la tenés. Tan sólo eso: recordarle a la gente que tiene más libertades de lo que supone.

EM: -Volviendo a la música, la decisión de reformar *Velvet Underground* no debe haber sido fácil...

JC: -Fue fácil para mí, pero no creo que haya sido fácil para Lou...

EM: -El mito *Velvet Underground* ¿es una carga o algo de lo que estás orgulloso? ¿O ambas cosas?

JC: -No sé. Para mí es más una realidad que un mito. Es algo que hacemos.

EM: -El mito es algo externo al grupo...

JC: -Sí. Creo que nosotros sólo le dimos para adelante y probamos que podíamos hacerlo de nuevo. Ese es un resultado positivo de la reunión. Lo que *no* obtuve de la reunión fue algo que creo era realmente importante en *Velvet Underground*: siempre fuimos un grupo que *corrió riesgos*. Siempre dimos con algo que estaba un poco afuera de nosotros mismos, alcanzábamos ese algo y lo aferrábamos. Eso surgía de hacer material nuevo y eso es lo que no conseguimos en este álbum doble en vivo. Por eso, a pesar de sentirme contento con los resultados, no me siento satisfecho como creador/colaborador. OK, hicimos "Coyote", pero la forma en que salió "Coyote" en el disco no da la medida de la banda en absoluto, es como una especie de *demo*.

EM: -¿Hay planes para grabar en estudio con *Velvet Underground*?

JC: -Por el momento, no. Creo que el problema está en que, al final de cada día, Lou tenía que enfrentarse al hecho de que este grupo no es la Lou Reed Band. Hay una gran diferencia, que está dada por la forma en que tocamos y por la forma en que nos interrelacionamos. Esa cosa única de cada uno de los miembros de este grupo hizo de *Velvet Underground* lo que fue y el no haber investigado senderos más osados es realmente el lado deprimente de esta reunión.

EM: -Hay algo extraño acerca del público. Al menos en Argentina, la mayoría de los fans de *Velvet Underground* están entre los 18 y 25 años.



JC: -Lo mismo pasa en Europa...

EM :-...mientras que los fans de tu música como solista podrían ser sus hermanos mayores...

JC: -No sé. No puedo opinar acerca de Argentina pero en Europa se dio un fenómeno: hace dos o tres años empecé a notar que el público de mis recitales solistas se volvía más y más joven. Y fue en esa misma época cuando notamos que los discos de Velvet Underground empezaban a vender más. Hasta hace seis años no teníamos ni idea de lo que llevábamos vendido. Finalmente nos juntamos y nos propusimos conseguir cifras de venta confiables. Es bastante sorprendente: a pesar de todas las miles de variantes con que se han editado los discos de Velvet Underground -reediciones, compilaciones, etc, etc- aún no hemos vendido un millón de discos; pero es cierto que las ventas crecieron desde hace unos años y también que el público mío y el de Lou Reed creció, especialmente en Europa. Lou tiene mucho éxito en Europa, de hecho es mucho más popular que yo. No sé muy bien lo que pasa en los Estados Unidos pero como no vamos a ir de gira por USA, nuestro status allí seguirá siendo una incógnita por el momento, lo cual es una pena.

EM:-Hablando de discos, ¿Qué tipo de control artístico tenés sobre tu obra pasada, ahora que están reeditando tus discos solistas? ¿Te gustaría agregar algunos temas, como hacen otros artistas?

JC:-Siempre que puedo trato de hacerlo. Siempre hay algo que queda afuera de un album por uno u otro motivo, así que cuando los reeditan siempre trato de agregar alguna canción. Por ejemplo, en *Music For A New Society* quedó una pieza llamada "Library of Force", una canción muy torturada que comparte ese sentimiento denso que prevalece en *Music...* Es un tema bien vacío y desnudo.

EM:-¿Te mantenés en contacto con la gente de tus ex sellos discográficos?

JC: -No, sólo cuando me informan que van a reeditar alguno de mis discos. Ahora están relanzando *Music For A New Society*, *Artificial Intelligence*, *Academy In Peril* y *Paris 1919* y los únicos que no tienen temas nuevos son *Academy* y *Paris...*

EM: -Que son bastante "redondos", de cualquier forma.

JC: -Es cierto.

EM: -¿Cuál es el atractivo del trabajo de producción?

JC: -Al final del día, cuando terminaste el disco, tenés que haber conseguido algo que le ayude al grupo a crecer a través tuyo, ayudarles en el *pasaje*, en su progreso hacia algo diferente; darles un marco dentro del cual puedan expandirse.

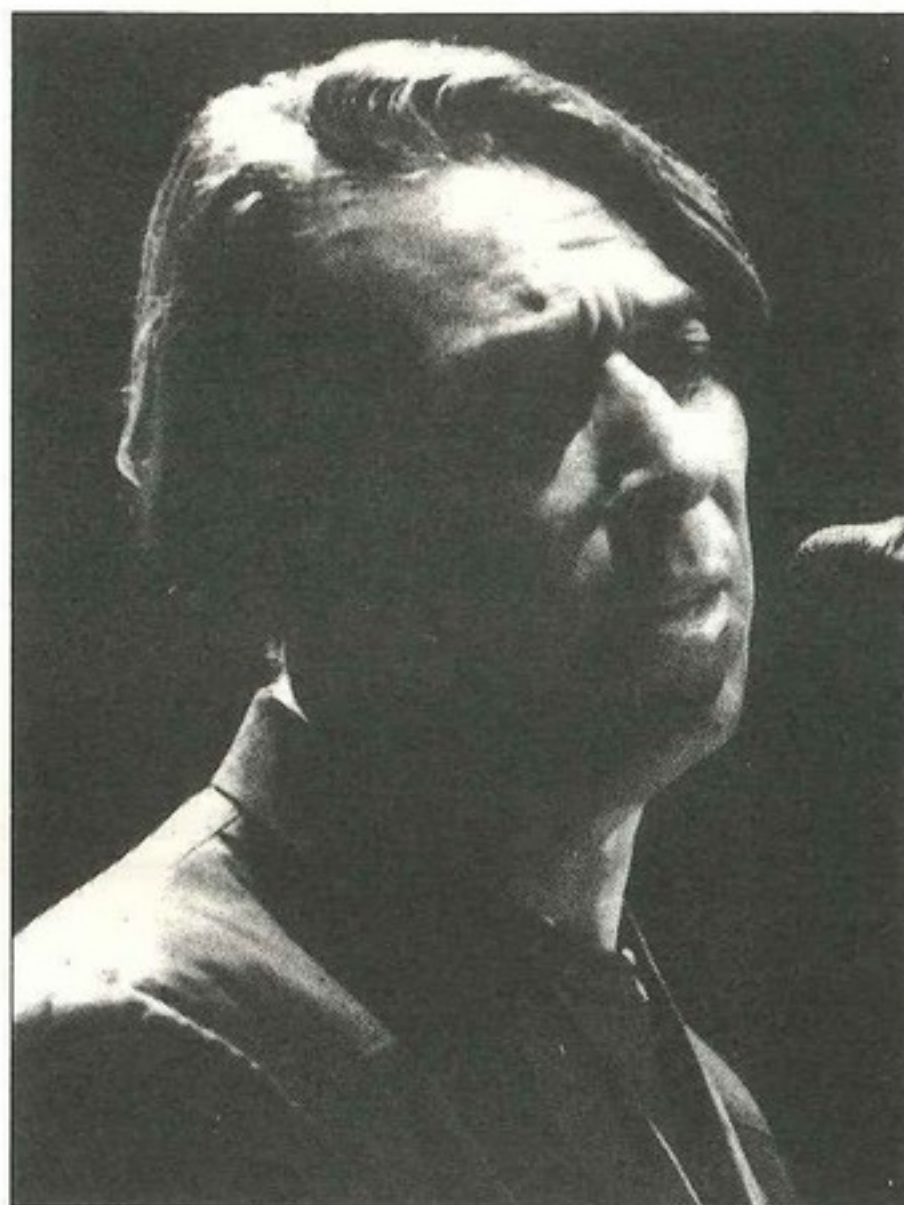


Foto: Estela Figueras

EM:-Debe ser difícil, a veces, decidir entre permanecer más o menos invisible o dejar tu marca...

JC:-Bueno, pienso que con algunos productores eso es justamente lo que se busca. Con un Phil Spector o un Micky Most lo que querés es justamente que dejen su huella. Pero yo pienso que el director es en realidad un árbitro. Estás ayudando a alguien a darse cuenta de cuáles son sus ideas. Así que lo importante es darte cuenta de que ese es tu rol, estás ayudando a un artista a desarrollarse.

EM:-¿Hay alguna producción de la que estés especialmente orgulloso?

JC:-Sí, creo que con todo el circo, la diversión y el tormento por el que pasamos, me quedo con el album *Horses*, de Patti Smith. *Horses* tiene cosas que realmente aportaron algo para la literatura, para la música de rock. Y fue importante para Patti. En el fondo ella era una poetisa que deseaba ser una cantante de rock'n'roll y creo que en temas como "Land" logramos capturar, agregar a la canción, esa fuerza tan particular de Patti que nadie más poseía.

EM:-Escuchando tus álbumes en estudio, discos como *Paris 1919*, *Fear*, *Music For A New Society*, uno tiene una sensación de cercanía psicológica, un sentimiento de "cosa en vivo", al margen de que se hayan hecho o no sobregabaciones. ¿Cómo lograrás ésto?

JC:-Creo que esos discos que mencionás son ejemplos de una especie de mal hábito que tengo, de no escribir las



canciones hasta que la cinta no está corriendo. Así que muchas de mis canciones han sido escritas en el estudio. "Wilson Joliet" (de *Honi Soit*), "Leaving It Up To You" fueron escritas en el estudio y muchos de los álbumes de la era Island (*Fear, Slow Dazzle, Helen Of Troy*) fueron hechos así. Creo que de allí proviene esa sensación de cercanía, que es algo que me propongo, de todas maneras. Además hay una falacia en la que uno cae cuando hace discos y es que luego te vas de gira para presentarlo y al final de la gira terminás diciendo: 'wow, sonamos mucho mejor ahora que cuando grabamos el disco'. Entonces grabás un album en vivo y cuando salís de gira para presentar el disco en vivo te das cuenta *otra vez* que ahora sonás mejor aún. En fin, es una situación donde no podés ganar.

EM:-En tus letras y también en reportajes siempre parecés estar al tanto de la situación política mundial. ¿Qué opinás del fin de la bipolarización: la disolución de la URSS, la unión de las Alemanias y el efecto sobre Europa?

JC:-Creo que se vive una situación internacional muy peligrosa en estos días. Especialmente en lugares como Corea que son como una olla a presión. Puede ser cuestión de semanas o de meses pero la situación puede explotar en cualquier momento. Y no creo que nadie pueda hacer algo al respecto, excepto tal vez Japón o los Estados Unidos. Y los Estados Unidos no pueden dirigirse a Moscú y decirles 'hey, hagamos algo porque no hay nadie con quien hablar en Moscú. No hay nadie en casa...'

EM:-El hecho de que Occidente haya decidido no asistir específicamente a los rusos..

JC:-Creo que fue una movida inteligente... No creo que nadie pueda ayudarlos. Tienen que encontrar las soluciones por ellos mismos. Imaginate nada más la idea de tratar con un país que tiene diez usos horarios distintos. Eso de por sí hace que la mente dé vueltas.

EM: -¿Y qué hay de la tradición galesa? Has adaptado textos de Dylan Thomas como "A Child's Christmas in Wales" para *Paris 1919* y lo has vuelto a hacer en la "Falklands Suite" que -entre paréntesis- tiene un poco que ver con nosotros. ¿Alguna vez volvés a Gales?

JC:-Sí, todo el tiempo. Tengo familia allí, así que siempre hablo con ellos y me mantengo en contacto. Mi galés no es tan bueno como solía ser, pero... Sé que hay galeses en la patagonia, pero no sé si todavía hablan el idioma.

EM:-Sí que lo hablan.

JC: -¿De veras? ¡Fantástico!

EM:-Es una de las mayores colonias de galeses fuera de Gales que aún conserva sus tradiciones.

JC: -¿Dónde queda?

EM:-En Chubut, a hora y media de avión de Buenos Aires.

JC: ...

EM:-Bueno, para terminar ¿nos vas a dar alguna primicia?

JC:-Bueno, escribí una pieza de música teatral con Bob Neuwirth llamada *Last Day On Earth* y hemos firmado con el sello MCA para grabarla. Creemos que la tendremos lista antes de Navidad. Habrá un cuarteto de cuerdas y bastantes cosas orquestales. Van a participar cuatro o cinco músicos. En total son unas catorce canciones. La idea es que *Last Day On Earth* salga alrededor de Mayo del '94 ■

Alfredo Rosso  
Norberto Cambiasso

*Agradecemos especialmente la ayuda de Gustavo De Césare.*

(1) Tony Conrad: Compositor minimalista norteamericano que trabajó con John Cale en la agrupación de La Monte Young, Dream Syndicate. Grabó también un disco con el grupo alemán Faust, denominado *Outside the dream syndicate*.

(2) Marian Zazeela: Compañera de La Monte Young, integrante también del Dream Syndicate.



DISC OVER

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 1441 Tel. 327 0379



## ROCK EUROPEO

\*Dos nuevos títulos de artistas europeos en el sello Cuneiform. Por un lado, el segundo disco solista de **Daniel Denis** (ex baterista de los desaparecidos **Univers Zero**). *Les Eaux Troubles*, tal su nombre, continúa la línea de rock de cámara de su viejo grupo, pero sin tanta oscuridad y con mayores influencias del folklore europeo.

El otro, una agradable sorpresa. *Les Elephants Carillonneurs* es el segundo CD de **Philharmonie**, un trío de guitarristas franceses formado en junio del '88. Uno de los miembros lideró una vieja banda progresiva denominada **Shylock**. En el disco, resuenan ecos de grandes guitarristas como **Robert Fripp**, **Pat Metheny**, **Larry Carlton** y **Manuel Göttsching**.

\*El sello **Recommended** promete la reedición, para el año próximo, de *Barricades 3*, primera placa del fugaz dúo francés **ZNR**. Música de inusual delicadeza influida por **Satie**.

\***Pichio dal Pozzo** fue una de las mejores bandas italianas de los seventies, con un sonido de raigambre canterburyana. Hasta ahora, sus CD's sólo se conseguían por vía japonesa. Se anuncian para 1994 *Ist. y Abbiamo Tutti I Suoi Problemi*.

\*Un grupo clásico en Checoslovaquia a comienzos de los '70 fue **Collegium Musicum**, en particular, por el sonido del órgano de **Marian Varga**. Ahora se hallan disponibles en CD los dos primeros (*Collegium Musicum* y *Konvergenzie*) y una famosa grabación en vivo del '73 llamada, simplemente, *Live*.

\*En Islandia, afortunadamente, no todo lo que suena se llama **Sugarcubes** (o **Bjork**). **Hinn Islenski Pursaflokkur**, pese a tan estrambótico nombre, se las ingenió para convertirse en la mejor banda progresiva del país. Se acaban de reeditar los dos primeros Lps. de su discografía.

\*Puesto que el rock es universal (mal que le pese a la patética oleada de nacionalismo exitista que se ha adefuado de los "músicos" y la "prensa" local) se-

guimos recorriendo lugares exóticos. También hubo vida -si bien, difícil- en la Rumania stalinista. **Sfinx**, un cuarteto de música progresiva, alcanzó a grabar un disco (*Zalmoxe*) en 1978, aunque la banda permaneció unida durante dos décadas. Otra feliz reedición.

\*Para terminar, mas reediciones de clásicos germanos.

Los dos primeros discos de **Guru-Guru** (*UFO* y *Hinten*), originarios del famoso sello **Ohr**, ven nuevamente la luz, ahora en formato CD. Improvisaciones heavy-cósmico-humorísticas de este trío ya legendario.

En **Pilz**, otro mítico label ligado a **Ohr**, se editó en 1971 *Traum*, de los folky-progresivos **Hölderlin**, disco que vuelve a estar disponible. Muchos teclados y flautas cósmicos para otro ícono del kraut-rock.

De **Faust**, por su parte, **Virgin** reeditó su última placa, *Faust IV*. Pero lo que es aún mejor, reaparece el oscurísimo LP que el grupo grabara junto al minimalista **Tony Conrad** en 1972, *Outside The Dream Syndicate*.

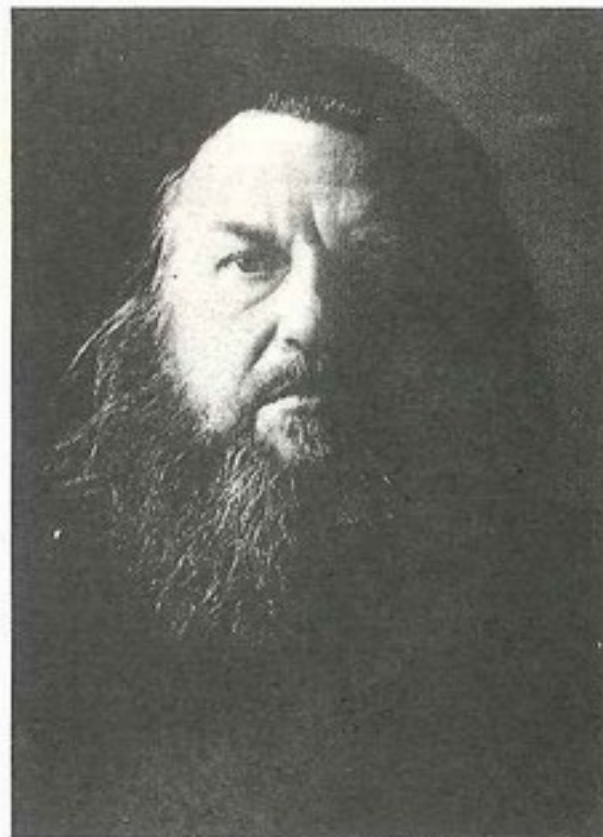
Y por último, dos sinfónicos alemanes también salen en CD: **Anyone's Daughter** y **Epidermis**. De ambos, reaparecen sus primeros LPs: *Adonis*, originario del '79, y *Genius Of Original Force*, respectivamente.

N. C.

## CONTEMPORANEA

\*Muchos clásicos del siglo XX se ven beneficiados por la correcta política de reediciones que algunos sellos están llevando a cabo. Entre ellos, **Varese** o **Stockhausen**, por citar solo dos. Quiero referirme aquí a otros dos. Uno, **Glenn Branca**. En su serie de sinfonías le toca el turno ahora a la #3 (*Gloria*), para mi gusto personal, una de las más flojas. El otro, **Henry Cowell**, maestro de **Cage** y absoluto pionero de la música experimental. *Piano music* consta de grabaciones hechas en una fase tardía de su trabajo, en el año 1963.

\*El prolífico sello **Elektra Nonesuch** reedita *De Tijd*, obra de uno de los mejores compositores contemporáneos, **Louis Andriessen**. Estructuras lentas y repetitivas, quebradas intermitentemente por gongs y trompetas y un coro que entona



Robert Wyatt

# noticias



textos de San Agustín como una suerte de cantus firmus.

\**Te Deum* se denomina el quinto trabajo del compositor estonio Arvo Part para el sello ECM. Continúa, por supuesto, la línea sacra de sus obras anteriores.

\**Transforms: The Nerve Events Project* es un proyecto colectivo organizado por Nick Didkovsky (líder de la banda neoyorquina Dr. Nerve). Allí, veinte compositores (Henry Kaiser, Larry Polanski y Neil Rolnick entre otros) utilizan diversas técnicas como el procesamiento de una señal digital, la manipulación por computadora, el sampler de baja tecnología o la grabación multicanal. En el sello Cuneiform.

\*Originario de comienzos de los '70, *Persian Surgery Dervishes* es uno de los mejores álbumes de Terry Riley. Estructuras repetitivas en órgano con feedback y eco. Sale por el sello Shanti, en un doble CD.

\*Por primera vez se reedita en CD el trabajo de Todd Dockstader, uno de los músicos más brillantes en el campo de la electrónica y la musique concrete. Dos CD que compilan siete de sus obras más famosas, entre ellas *Water Music*, *Luna Park* y *Drone*.

Sharrock. ¿Dónde pueden estar juntos semejantes personajes? Naturalmente, en el mítico grupo Last Exit. No sabemos si aún existe, pero lo cierto es que *Headfirst Into The Flames-Live In Europe* compila grabaciones en vivo de 1989. El sello, Muworks.

\*Lo último de Zeena Parkins, improvisando en el arpa eléctrica, se llama *Nightmare Alley*. Sale por el magnífico sello de San Francisco, Table of the Elements.

\*Tres reediciones de viejas glorias del jazz más libre. *Newport '63* de John Coltrane, *Tauhid*, de Pharoah Sanders y *On this night*, de Archie Shepp. Todos en el sello Impulse. Para más datos, date una vuelta por la nota sobre New Jazz, en este mismo número.

\*El Marilyn Crispell Quartet acaba de editar *Santuario*, una grabación en vivo de mayo del '93. Violín y cello agregan un toque de cámara a la ya clásica dupla de piano (Marilyn) y batería (Jerry Hemingway). Por el sello Leo Records.

\*El inquieto Leo también se encarga de publicar *Dada da* de Phil Milton y Roger Turner. Improvisaciones avant-garde en la senda dadaísta.

N.C.

N.C.

EXPERIMENTAL

#### JAZZ E IMPROVISACION

\*Tim Berne (saxos), Michael Formanek (bajo) y Jeff Hirshfield (batería) proponen estructuras no convencionales, tendientes al free, en su disco *Loose Cannon*. Según sostiene la revista Option, los fans de Anthony Braxton, Air y Julius Hemphill estarán de parabienes. El sello, Soul Note.

\*Puesto que el violinista avant-garde Leroy Jenkins suele ofrecernos discos con cuentagotas, mientras esperamos su nueva producción de estudio, podemos regodearnos con un disco en vivo, obviamente titulado *Live*. En el sello Black Saint.

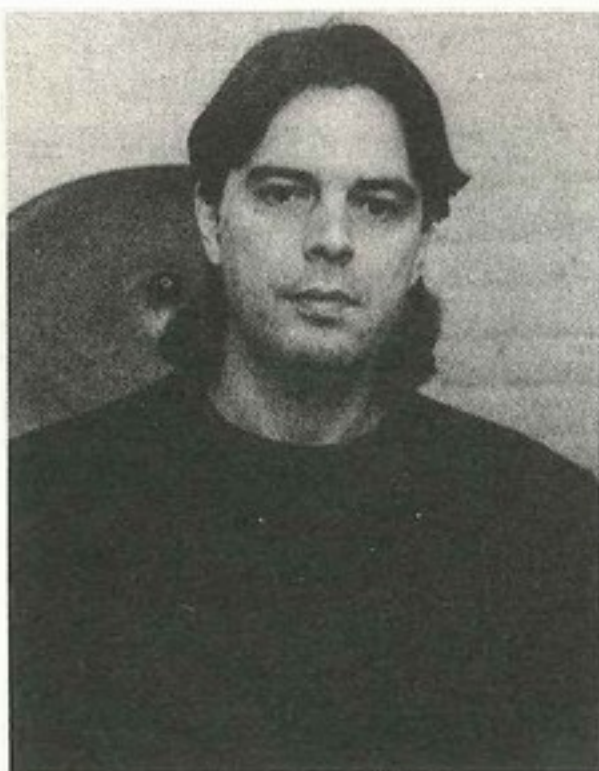
\*Bill Laswell, Ronald Shannon Jackson, Peter Brötzmann y Sonny

\*Lo último de los franceses Deficit des Anees Anterieures (DDAA) se llama *Nouveaux Bouinages sonores* y sale en edición limitada de 675 copias. Delirios noise que versan acerca de zapatos (?).

\*Algunos grupos que, por suerte, escapan a la estupidez generalizada en que el rock se ha convertido. Todos ellos se enrolan en las filas del avant-rock, con un bien ganado prestigio proporcional a lo endeble de sus cuentas bancarias.

El violinista Tom Cora colabora por segunda vez con los holandeses The Ex. El nuevo trabajo se denomina *And The Weathermen Shrug Their Shoulders* y cruza el punk anarquista con el espíritu folk de Rock In Opposition.

Por su parte, B-Shops for the Poor han sido festejados como los Henry Cow de su generación. *Plague the Inventor* es su tercera placa, donde vuelven a las can-



Daniel Denis

# noticias



ciones luego de los experimentos free de su anterior colaboración con Peter Brötzman.

Finalmente, Main, el grupo del ex-guitarrista de Loop (Robert Hampson) tiene dos nuevos EPs en la calle: *Dry Stone Feed* y *Firmament*.

Ambos en el sello Beggars Banquet.

\*Si querés saber quién es John Oswald, te lo va a contar Claudio Korembli en el número que viene. Su placa *Plexure* se dedica a demoler en apenas veinte minutos a todo el Top Forty gracias al peculiar collage que suele construir con sus sampleados. En el sello Disk Union.

\*Sigue habiendo muchas nueces en tierras del ruido extremo.

Los politizados (a favor de la lucha palestina) Muslimgauze dan a luz su nueva placa, *Vote Hezbollah*. Cuidadas texturas en la línea del post-minimalismo electrónico.

Los japoneses Merzbow sí que son verdaderamente radicales. Su último trabajo, *Batztoutai with material gadgets* tiene música de muy difícil digestión que flirtea con el avant-garde, lo concreto y lo electrónico. Pero quienes han seguido con cuidado las innovaciones en la música culta de este siglo, podrán encontrarse con sonidos admirables. El sello, RR Records.

\*Tras el nombre Deutsch Nepal se oculta una artista sueca que posee un perfecto manejo de todos los elementos del género: efectos percusivos, sonidos encontrados, figuras rítmicas repetitivas y timbres sintetizados. El sello, Staalplaat. El disco, *Deflagration of Hell*.

\*Extremistas de las seis cuerdas, semi-improvisadores en el campo de la electricidad, obsesionados por la música medieval, el trío de Tokio Heino Keiji's Fushitsusha tiene editado su debut en Avant, *Allegorical Misunderstanding*. A seguirles el rastro.

\*Por último, un pionero en este tipo de asuntos. Boyd "NON" Rice tiene nuevo mini Lp, de título *Ragnarock Rune*.

N.C.

## ROCK

\*Para algunos entusiastas, el material autogestionado que Julian Cope editó recientemente, vía Ma-Dog, puede transformarse en dolor de cabeza. En el caso de *Skellington Chronicles*, sólo lo adquirirán quienes se empeñen en escribir a EAE Limited; PO Box 3248-London SW2 3UE, previo pago de envío y costo de vinilo o CD.

\*Una vez más en 4AD, el dúo gótico Dead Can Dance edita su sexto capítulo, *Into The Labyrinth*. Sus fascinaciones medievales, que despertaron intereses en la prensa especializada de avant-garde o un lugar de importancia en la palestra alternativa, evolucionan en madurez y se intersectan con sonoridades indo-arábicas.

En la misma compañía, The Breeders tiene el primer disco con nueva formación. *Last Splash* es el nombre.

Por su parte, los ex-camaradas de sello, Cocteau Twins, continúan, sin mayores sorpresas, con su propuesta en *Four Calendar Café*. Consecuencia previsi-

ble, quizás, de la sobreestimación por parte de la prensa.

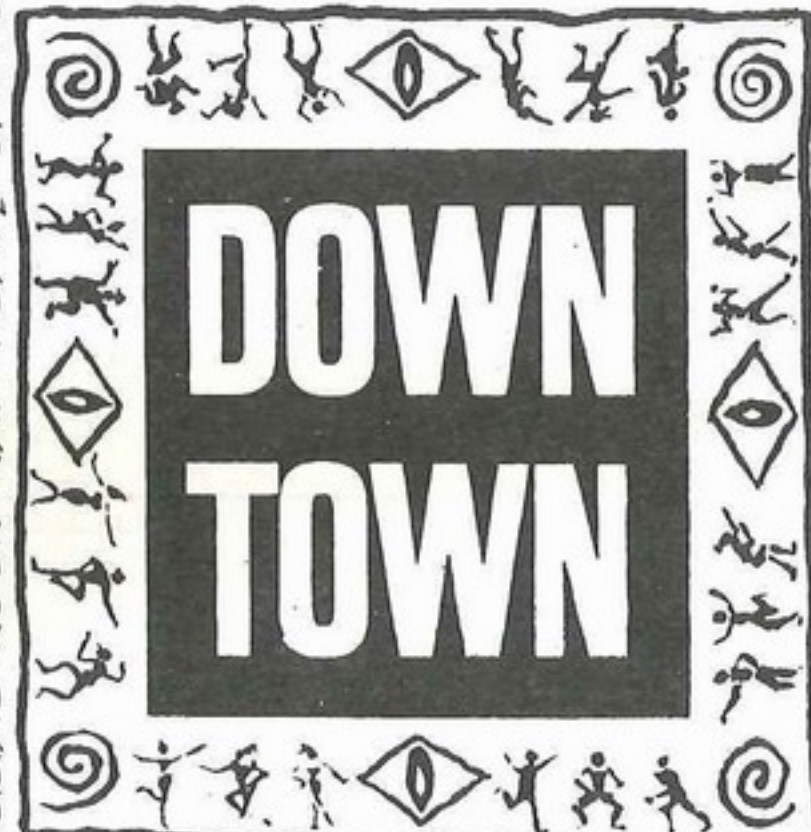
\*The Jesus And Mary Chain, grupo de gran influencia desde 1985, editó este año una colección de recientes simples, lados B e inéditos bajo el nombre de *The Sound Of Speed* (Blanco Y Negro). Los hermanos Reid, en esta ocasión, versionan a Jimmy Reed y a los alucinógenos 13th. Floor Elevators.

\*Ante la abundancia de propuestas que transitan los caminos del pop, la psicodelia y el noise, la calidad de Yo La Tengo para abordar el rock en estos términos se vió subestimada. Sin embargo, los americanos insisten con *Painful*, su debut en el sello Matador.

\*Nicky Scopelitis, activo downtowner que ocupó las filas de Golden Palominos y Material, co-produce su nuevo disco con el también inquieto Bill Laswell, en el sello Axiom que este último dirige. *Ekstasis* se inscribe en una línea funk enriquecida por el despliegue instrumental, la proliferación de ritmos étnicos y el empleo del bajo a la usanza Parliament/Funkadelic.

DANCE - VIDEOS - MAXIS

# MUSICA



## DOWN TOWN

REGGAE - ROCK - RAP - HEAVY - INDUSTRIAL

# RECORDS

TECHNO - BLUES - ALTERNATIVE - AMBIENT

Cabillo 2092 Esq. Juramento Gal. Churba Local 26  
Phone - Fax: 784-7930 Capital Federal



*How Does It Feel?* es el nombre de la nueva producción de Golden Palominos; integran, esta vez, el proyecto: Anton Fier (Lounge Lizards), Bill Laswell, Lori Carson y Lydia Kavanagh, más colaboradores ocasionales.

\*Poseída por algún espíritu ancestral, Diamanda Galás opera con sus alaridos el centro del horror. El sello Mute le edita *Vena Cava*. Se destaca el uso no tradicional de géneros como el blues y el gospel acompañado por recursos sonoros como alarmas de autos y cantos de pájaros.

\*"Mi lenguaje no es el silencio. Mi canción es el grito", proclama Lydia Lunch en algún pasaje de *Crime Against Nature*, edición triple por el sello Trident. Hombres, excesos hedonísticos, alemanes, Dios -"the first cop, the first cock"- padres y el significado mismo del rock son algunos de los temas abordados a lo largo de una obra enteramente hablada (spoken word), lejos de la poesía y de la comedia.

\*Los discos en vivo pueden resultar un fácil recurso para cubrir una parte de un contrato con un sello. De allí, que muchos de ellos no deparen demasiadas sorpresas. Aunque, si se trata de luminarias de la talla de Nick Cave o Crime And The City Solution, es de esperar que se produzca la excepción. En el caso del primero, se trata de un CD de edición limitada, con booklet color de veintiocho páginas, que registra "The Mercy Seat", "Jack The Ripper" y "From Her To Eternity", entre otros temas. Asimismo *Live At Paradise* supone la contracara cinematográfica.

Crime, por su parte, presenta *The Adversary-Live*, selección de temas registrados en conciertos en los años 1990 y 1991, especialmente de sus dos últimos trabajos de estudio.

Por su parte, Anita Lane, asidua colaboradora de la saga Cave/Neubauten, en *Dirty Pearl*, su nuevo trabajo de estudio, presenta retorcidas canciones que giran en torno a temas tales como la religión y la sexualidad femenina. Se incluye un tema registrado a principios de los '80, con miembros de Birthday Party y un interesante dueto con Blixa Bargeld; en este último colabora como soporte la agrupación alemana Die Haut. Todo el material vía el sello Mute.

\*Una compilación de trece tomas en vivo trae a los yugoslavos Laibach nuevamente a estas páginas. El noise metálico de *Ljubljana-Zagreb-Beograd* (Mute/The Grey Area) corresponde a la época anterior al suicidio del co-fundador del grupo Tomaz Hostnik, en 1984. Excusa más que interesante para conocer los inicios de un grupo francamente ambiguo en relación a sus posturas políticas.

También *Live Sky Tour*, nuevo CD del trío suizo Young Gods, se suma a la lista de ediciones en vivo.

\*Aquellas diversiones de Al Jourgensen al margen de Ministry llamadas Revolting Cocks, empapadas de groserías, rap, funk y tecno pasado por la procesadora industrial, tienen su cuarto disco titulado *Linger Ficken' Good* para Sire. Participa especialmente en esta ocasión una de las Revolting Pussies, ex-esposa del Jourgensen, al tiempo que versionean el clásico de Rod Stewart "Do You Think I'm Sexy".

\*Ultramarine, agrupación de la nueva ola cool electrónica desliza su transparente y bailable música con matices policromáticos. Nadie más adecuado que Robert Wyatt (Soft Machine, Matching Mole y otros) para poner su voz al servicio de los ingleses en dos de los tracks de *United Kingdom* (Blanco y Negro).

\*En el terreno del hardcore vale la pena mencionar algunas de las nuevas ediciones.

Los legendarios rasta-core Bad Brains retornan con *Rise*; según algunos comentarios, la fuerza y la distensión que el grupo manejaba en sus mejores momentos se mantiene vigente. También la agrupación neoyorquina Agnostic Front acaba de registrar un nuevo trabajo. Algo menos tradicionales, vía Alternative Tentacles (sello que dirige Jello Biafra, líder de los desaparecidos Dead Kennedys), los canadienses No Means No con un dejo funk-punk (valga la rima) editan *Why Do They Call Me Mr. Happy?*.

Por último, Quicksand es uno de los nuevos valores que el público hardcore festeja hoy. En *Slip* (Polydor) cruza con bastante personalidad dos líneas bien diferenciadas pero originarias de un mismo lugar. Por un lado el hardcore ul-



Dead Can Dance

## noticias



traveloz y rítmico de la escena neoyorquina; y por otro cierto uso del noise que los lleva a tierras conquistadas por Sonic Youth, Swans y otros inquietos.

M.A. y P.A.

## NACIONALES

\*Recibimos **Resistencia**, fanzine anual, que edita Patricia con ocasionales colaboraciones de sus compañeros de banda (**Cadáveres de Niños**). Contiene información del legendario quinteto **MC5**; notas sobre escena nacional (**Massacre**, **Loquero**, etc.) y más; sin olvidar la sección **Gore Feast** dedicada al cine clase B.

Además, se encuentran en venta dos números especiales dedicados completamente a **Iggy Pop**.

Contacto: José Marmol 1432; CP 1255 Bs. As.

\*El dúo marplatense **Mellonta Tauta** ingresa al primer mundo: para principios del próximo año se espera el lanzamiento de su primera producción en CD, editada por el label italiano **Contempo**, con distribución en varios países europeos. También participará de un compilado gótico que incluirá a **Dead Can Dance** y **Ordo Equitum Solis**, entre otros, por el sello canadiense **Third Mind**.

Contacto: El Kaburé Rcds. (023) 72-0841, Fax: (023) 74-9009.

\*Algo más modesto, el sello **Esquenos**, pone a la venta un nuevo cassette. **Yella Pocahontas**, tal es el nombre de la agrupación que reúne a dos **Burt Reynolds** **Ensamble**, puede caracterizarse por un intencional abuso de la distorsión y vocalizaciones "tratadas especialmente". Los temas van desde un pesadillesco-insoportable "ambient-noise" al rock 'n' roll pesado estilo **John Lee Hooker**. Participa Carlitos, anticipando un proyecto venidero: "música hecha por discapacitados" by **Esquenos**.

*Felices Fiestas.*  
P.A.



Philharmonie

# 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



## Flor de equinoccio,

de Yasujiro Ozu

"el cine está animado por el deseo de retratar la vida material más transitoria, la vida en lo que tiene de más efímero."

S.K.

1. Las historias de Ozu reiteran, con pocas variaciones, las mismas tensiones leves en los grupos de familias japonesas, desde las inconsistencias de la cotidianidad cuya suma es la vida. Tienen, no obstante, ese dramatismo atenuado, esos planos medios y bajos de contemplación de hombres solos y borrachos, o de mujeres que lloran cubriéndose el rostro, expresiones de la soledad interior y de conflictos entre padres e hijos cuya culminación es la muerte por vejez o alguna otra forma de concilio.

Su cine de posguerra hace de los padres la representación de valores tradicionales que los hijos ya no respetan, habitantes de una Tokio superpoblada y transformada por el progreso capitalista. En eso consiste el viaje dramático de los ancianos Hiriyama, de Onomichi a Tokio (*Una historia en Tokio*, 1953), o el viaje reconciliatorio del padre, en el final de *Flor de equinoccio* (1958), que incluye una escena de lamento paradójico por la pérdida de la unión familiar que posibilitaban los refugios durante la guerra. La guerra ha producido un corte, que en las historias de Ozu sólo tensiona los vínculos entre generaciones, o ríe en episodios de tristes comedias entre antiguos camaradas (*Una tarde de otoño*, 1962).

No tiene el tono elegíaco por la ausencia de la generación muerta en Nagasaki, desde las visitas a los monumentos a los muertos hasta la epifanía de una anciana que conserva la memoria de un pasado irrevocable, cuando corre en medio de la tormenta para, falazmente, evitarlo (*Rapsodia en Agosto*, A. Kurosawa, 1991). Tampoco tiene la dimensión sobrenatural de los espectros de Mizoguchi, en su *Cuentos de la luna pálida después de la lluvia* (*Ugetsu*, 1953); ni la dimensión explícitamente política de un Kinoshita, en el relato del fascismo japonés (*Twenty-Four Eyes*, 1954).

En el cine de Ozu, la posguerra es un

episodio en los desacuerdos familiares. Cineasta conservador, sus películas pueden verse como el trabajo de un minimalista que vuelve a hacer la misma música con las variaciones emocionales de una única melodía. Su tono es un posicionamiento de contemplación mundana; las imágenes son las de un visitante virtual que no participa sino que observa, sentado en el *tatami* de las casas de la clase media.

*Flor de equinoccio* inaugura la historia con la imagen inconfundible de una casa de familia, con otra de una estación ferroviaria, y una tercera donde un par de guardias de trenes conversan sobre el matrimonio y los vientos que soplan en Tokio. Marco de todo el filme: la historia de la familia Hiriyama y sus desavenencias respecto de las relaciones matrimoniales no convenidas. *Flor de equinoccio* tiene la belleza modesta de una canción que versa sobre la perturbable indiferencia entre los días y las noches, y sobre las pequeñas incomodidades de un cambio de estación. Es la historia de una leve variación anagramática: la que concluye con el viaje de Tokio a Kioto. Está compuesto, podría decirse, en tríadas sucesivas en lo que va de las imágenes a los diálogos: dos personajes que conversan sobre un tercero, o que son interrumpidos por su ingreso en la escena, observados, en *ángulo bajo*, a través de las variaciones que posibilitan tres planos (plano/contraplano/plano general).

La historia, como en todos los filmes de Ozu conocidos (de sus 53 filmes, en este oscuro país hemos visto sólo unos siete), tiende a vaciarse: esos anónimos transeúntes de calles, de pasillos entre oficinas; esas tomas intersticiales de edificios, de trenes, de clubes, conforman los llamados *espacios vacíos* que no siempre refieren el contexto espacial de las escenas sino que tienden a eludir la trama y a incorporar el mundo que la rodea. En algunos filmes, los espacios vacíos tienen un crescendo hacia el final cuando los padres se separan de sus hijas, o cuando se separan del mundo después de la muerte (*Fin de verano*, 1961). El estatismo contemplativo (la cámara siempre fija) de las historias de familia, concierne a los espacios que exceden la historia y es una deuda a la doctrina zen.

Semejantes composiciones hacen al vindicado estilo Ozu y a una concepción de la imagen que no es el reservorio de las acciones ni del drama: el conservadurismo

de Ozu puede romper la imagen tradicional que concibe la realidad en su seno; su cine contempla aquella otra situada más allá de la trama. En ese aspecto, Ozu ha sido comparado con aquellos cineastas occidentales -von Stroheim, Murnau, Renoir, Welles, Rossellini- sobre algunos de los cuales teorizó André Bazin (la imagen como una "ventana al mundo") y con los directores marxistas que consideraban la "off-center frame" como la posibilidad de romper con el modo ilusionista de considerar el mundo (David Cook, *A History of Narrative Film*, 1981).

2. *Aniversario* (*In Celebration*, Lindsay Anderson, 1974), como el penúltimo Kurosawa, vuelve a Ozu: una historia de familia de suburbio inglés; el reencuentro entre padres e hijos para celebrar un aniversario matrimonial; los relatos de la guerra en los diálogos superficiales cargados de tensiones cuya eclosión sobrevendrá a pesar del abrazo final. Anderson, sin embargo, enfatiza el drama; la disolución de la familia en sus límites, prefigurando la melancolía de los restos, en *Las ballenas de agosto* (1987).

Muy por el contrario, otro admirador, Wim Wenders, viaja a Japón para filmar *Tokyo-ga* (1983-85). Una búsqueda paradójica del Japón de Ozu, veinte años después de su muerte (1963), para recurrir en el registro de episodios casi involuntariamente obscenos de un país que ha incorporado la cultura del consumismo americano (los adolescentes japoneses con camperas de cuero bailando rock; la producción en serie de maquetas de alimentos para vidrieras de restaurantes; la alienación de oficinistas frente a las máquinas de juego), y donde los rastros de Ozu sólo permanecen en los testimonios del memorable actor Chishu Ryu y del camarógrafo Yuharu Atsuta, o en la imagen de una calle de clubes nocturnos donde los personajes de Ozu solían emborracharse ■

Emilio Bernini

*Flor de equinoccio* (*Higanbawa*, 1958)

Guión: Kogo Noda. Fotografía: Yuharu Atsuta. Música: Takamobu Saito. Intérpretes: Shin Saburi, Kimuyo Tanaka, Ineko Arima, Miyuki Kumano, Keigi Sada, Chishu Ryu.



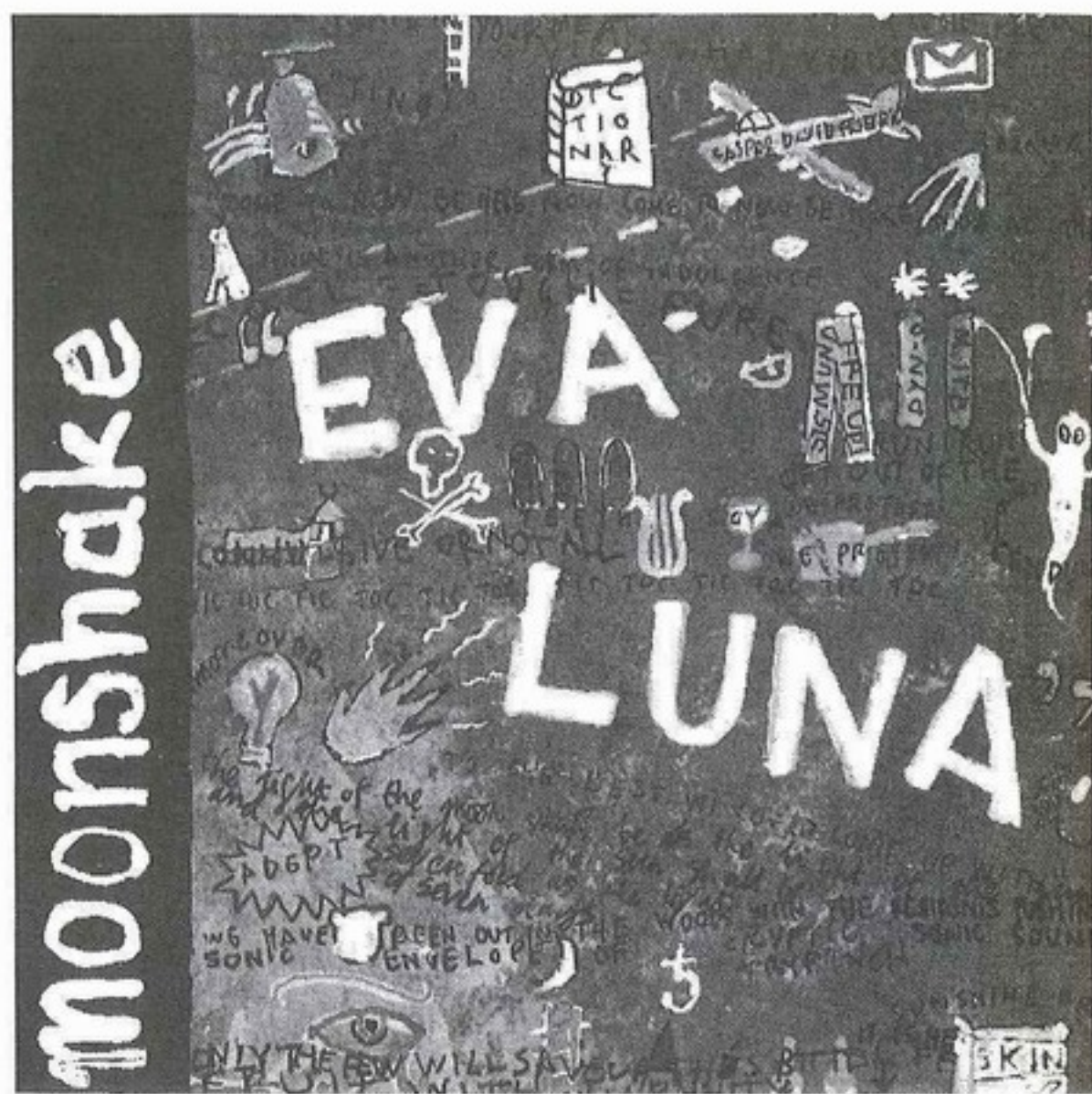
*Con meridiana persistencia unas pocas bandas se empeñan  
aún en sobrevivir dignamente ante un  
panorama roquero cada vez más estrecho y mediocre.  
Para Hail, Dog Faced Hermans y Moonshake quizá  
el futuro asome incierto, pero su música  
goza de extraordinaria salud en el presente.*

N.C.

# *Nuevos grupos*



## Nuevos grupos



# Moonshake

Un detalle imprudente

### El rock y su circunstancia (A.D. 1993)

En el mundo debería haber más dignidad. Músicos apresados en los caprichos de la moda intentan hacernos creer que tienen buenos argumentos para que los escuchemos. Pero estos simulacros, intolerables por eficaces, suelen eludir (victoriosamente) la historia (gracias, en parte, a exégetas instalados de por vida en la monotonía y el absurdo). También acostumbran desechar precursores o evadir requisitos mínimos de información. Por eso, en los últimos dos años casi todas las bandas 'indies' parecen haber unido sus inútiles esfuerzos para que sus propuestas actuales resulten intolerables, o lo que es peor: invisibles. Es enorme la magnitud de debilidad que acosa a los nuevos grupos. Tratan de despertar nuevas sensaciones que no son sino una continuación del sinsentido y el aburrimiento; no deseo experimentarlas, me basta con saber que existen. Prefiero recordar, en

cambio, lo que la moda olvida. Aunque parezca insensato, siempre se presentan delicadas omisiones capaces de renunciar a los pecados de la época. Especialmente a aquellos más graves.

### Proyecto Inquieto

Moonshake es una banda ambiciosa, pero, afortunadamente, no tiene una meta. Hay demasiadas teorías como para creer sólo en una. La música de Moonshake contiene la virtud de varias. Saben que para alcanzar su propio reino deben esquivar el camino más traicionero, que pueden superar con excesiva sencillez la mediocridad gobernante y que mediante el esfuerzo de desarrollar su identidad van encontrando la consciencia artística, en un momento en el que están en duda toda clase de valores.



Buscan (y encuentran) en diferentes géneros sus propias virtudes y a partir de allí emergen con personalidad propia otorgándole autoridad a sus obras. Moonshake encanta con la poesía de sus rituales y la fuerza de su liturgia, no se incomoda ni se avergüenza de revisar el equipaje de todos aquellos que pueden asistirlo, poderosa presencia que le permite adquirir un brillo propio y especial.

Moonshake exalta una música expansiva, propulsa una perspectiva innovadora, desarregla la variable del rock tradicional y trastorna el orden mezclando íntimamente al hip-hop con la fricción 'noise', al dub con el free-jazz, a los samplers con el pop. Con esos gérmenes infectan sus composiciones y trazan su propio nombre en una serie de círculos concéntricos que se expanden como una flor cuyos pétalos están abriéndose todavía. El desdichado lugar común de encasillarlos me lleva a practicar una definición truculenta: avant-rock (inteligente colisión sonora condenada a un rótulo; la indulgencia será mi ruina).

Su aparición es una de las pocas que se apodera del legado musical de la generación post-punk del '80 para instaurarla seriamente en los '90. Seguro que hay una deuda a los tempranos años de la década pasada a través de bandas como The Pop Group, Gang Of Four, Pere Ubu o The Raincoats, pero es cierto también que Moonshake suena exactamente como un grupo perdido en Londres en 1993. Ellos son el envenenado retrato de una nación en formidable declive.

Tres ingleses y una americana con certificado de New York integran Moonshake: David Callahan (guitarra y voz, ex-líder de The Wolfhounds), John Frennett (bajo) y Mig (batería) son los europeos; Margaret Fiedler (guitarra, voz y samplers) cruzó el océano. David y Margaret componen de maneras diferentes: mientras lo de ella es insidioso, con las voces quietas y el swing temperamental extremo, lo de él son asaltos radicales con distorsiones chirriantes y alienación manifiesta.

El resultado de su debut fue nulo. No consiguieron dinero, tampoco fama y, mucho menos, respeto. Se trataba de un EP hostil que confrontaba con la estética del sello que lo lanzó, pero la indolencia de los jefes de Creation encontró su contrapartida en una grabadora pequeña, Too Pure. Allí dejaron su marca grabando 2 discos hasta la fecha: *Eva Luna* y *Big Good Angel*. El 1ro es un LP y el 2do. es un mini LP de 6 canciones. En la naturaleza de estos trabajos se detecta una imprudencia capaz de anular la realidad del rock mayoritario, esa que enfatiza la importancia del detalle de fondo. Alimentan a casi todas sus melodías con un recurrente ruido incidental que se desliza subliminalmente, proporcionando una interacción donde cada partícula se adecua al diseño original. La música se ve beneficiada por los contrastes de las dos voces -la ira creciente de Callahan y el insistente susurro de Fiedler.

Moonshake parecería poner énfasis en el riesgo de quedar anacrónicos. El material es ambicioso y trágico, carente de cualquier moral de moda. A menudo, en la misma canción se pueden advertir lapsos tranquilos, casi sutiles y violentos arrebatos; prominentes líneas de bajo capaces de abrir surcos poco familiares, aunque altamente rítmicas y brutales estallidos. Miedosos, intensos, vívidos y disconformes resúmenes para la degradación pop 1993.

Una menuda anécdota: las letras. No son, y me parece que tampoco serán, fantásticas, pero adquieren inédito vigor dentro del contexto musical. Palabras dedicadas a la vangancia, a los embarazos no deseados, a los asesinos en serie, a la tiranía de los

valores familiares y al vegetarianismo se someten dócilmente a la condición de vehículos. Muchos grupos, tal vez demasiados, lidian con estos tópicos, pero Moonshake lo hace con convicción y articulada originalidad.

Moonshake es un episodio más que interesante. Si aumentarán sus condiciones o si se arrepentirán de sus primeros aciertos es algo que no sé. Y a ellos no les gustan las ironías, piensan que destruye la música ■

Daniel H. Renne

### Discografía

*Eva Luna* (Too Pure - 1992)  
*Big Good Angel* (Too Pure - 1993)

## El Atril

### Discos

J. ZORN - B. FRISSELL - J. Y E. LAURIE M.  
MONK - D. GALAS - SONIC YOUTH  
J. CAGE - ACID JAZZ - S. HENDERSON  
T. GURTU - L. COHEN - R. SAKAMOTO  
TUXEDO MOON - M. NYMAN  
LES NEGRESSES VERTES - D. LANOIS  
YOUNG GODS - D. SYLVIAN  
LEGENDARY PINK DOTS - J. PASTORIUS  
M. DAVIS - VELVET UNDERGROUND  
JOHN CALE - CAMARON DE LA ISLA  
ENO - NICO - A. LINDSAY

FRED FRITH

J. LA BARBARA

ROCK  
JAZZ  
ETNICA  
FLAMENCO

ENVIOS AL INTERIOR

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



*Nuevos grupos*

# Dog Faced Hermans

Perros en el exilio



Debo a la conjunción de un neutro catálogo y un amigo entusiasta el descubrimiento de **Dog Faced Hermans**. Al principio, apenas un nombre entre una impersonal lista de nombres. Más tarde, ese amigo, sentado detrás de su sempiterno escritorio, reinando sobre sinuosas columnas de compactos apilados, instauraría un referente real en el recuerdo difuso.

Desde entonces, una revelación. Hacia 1986, en su Edinburgo natal, en la inmarcesible Escocia, aún se llamaban **Voluntary Slavery** y el mote conformaba la cifra amarga de la humana condición moderna. En cambio, la música, un inventario de ritmos free con cadencias improvisatorias de trompetas a la manera de **Don Cherry**, intentaba, infructuosamente, convencernos de que la libertad todavía era posible.

Luego vendrían las giras por Gran Bretaña, el nuevo nombre, los

singles, los mini LPs., la praxis continua y previsible de una banda de rock. Por último, el cansancio y el olvido. O, dicho de otro modo, renunciar a la esclavitud a través del exilio voluntario.

En 1991, el observador curioso los encuentra reagrupados en Amsterdamn, ciudad que siempre brinda una segunda ocasión. Allí se reúnen otros "descastados" semejantes como **The Legendary Pink Dots** o los nativos **The Ex**. Con estos últimos, comparten una "exagerada" amplitud de intereses musicales y políticos si se miden con la vara hiperconservadora del rock actual.

Mientras tanto, el tiempo sigue su curso. Y, como ocurre con frecuencia en el mundo contemporáneo, sólo en el exilio se reconstruye nuestra identidad. La de los **Dog Faced Hermans**



aparece, ya definitivamente madura, en su siguiente disco: *Mental Blocks for All Ages*. En la contratapa, entre los agradecimientos, figura uno a "todos aquellos que nos dieron un lugar para dormir". Y es que la necesidad suele aguzar la imaginación. Por eso, la placa constituye una clara señal de que algo no anda bien. Guitarras chirriantes entre urgentes compases entrecortados y fugaces líneas de trompeta marcan el tono general. Mientras los temas se suceden, uno experimenta un furioso arrebató contra lo inocuo de este mundo.

"En hilera/ yacen ellos". Apenas algunos versos, una voz fúnebre y la percusión más atrás bastan para describir la dolorosa matanza de estudiantes en la plaza de Tiananmen. El efecto es máximo con recursos mínimos. Una característica de la banda. En otros casos, hay especulaciones irónicas. "Astronaut", por ejemplo, cuenta como podría haber sido la carrera espacial si no se hubiera llevado a cabo en el marco de la guerra fría.

Por las canciones de **Dog Faced Hermans** desfilan siempre comentarios punzantes sobre nuestra propia condición. A veces hirientes, a veces mordaces, generan en el oyente el sentimiento de un absurdo existencial. De ahí que sean un grupo político que, no obstante, elude muy bien el planfeto. La ambigüedad del dinero, las dificultades de las secretarías, las cuestiones ecológicas, el maltrato a los inmigrantes, el positivismo científico y el aborto se reúnen en atropelladas estrofas que conforman pequeños manifiestos sobre un presente disparatado pero sombrío.

En su último disco, *Hum of Life*, si bien liman asperezas, conservan intacta toda la batería de exégesis social. La abundancia de ritmos étnicos demuestra que los Hermans han recorrido el

mundo; la atribulada sucesión de acordes disonantes, que no les ha gustado lo que vieron. Los covers de **Lydia Lunch**, **Ornette Coleman** y una canción tradicional rumana señalan, por su parte, el camino ecléctico pero consecuente por donde discurrirá la música del grupo en el futuro inmediato.

En definitiva, el free-rock de **DFH** te sitúa, abruptamente, en el vértice de un volcán siempre activo, el de las cuestiones sociales que figuran en la agenda de una realidad dolorosa y elusiva. En el contexto gris y conformista del rock contemporáneo, sé de muy pocos grupos que elijan ese camino. **Dog Faced Hermans** detenta este raro privilegio ■

Norberto Cambiasso

### Discografía

*Humans Fly* (mini LP)  
*Every Day Timebomb* (mini LP)  
*Mental Blocks for All Ages*  
*Hum of Life*

**Dog Faced Hermans** son: Colin en bajo, Andy en guitarra y viola, Marion en voz y trompeta, Wilf en batería y Gert Jan en el sonido en vivo.

**FUSION MUSICAL**

FOSTEX

Marshall

DiMarzio

Roland

KORG

INSTRUMENTOS MUSICALES

DigiTech

BOSS

Ibanez

Fender

Sarmiento 1468  
 (1042) Capital Federal  
 Teléfono 40 - 8481.

**midiman**

ART

E-MU

MEINL  
 ROLAND MEINL

ensoniq®  
 THE TECHNOLOGY THAT PERFORMS

ALESIS  
 STUDIO ELECTRONICS

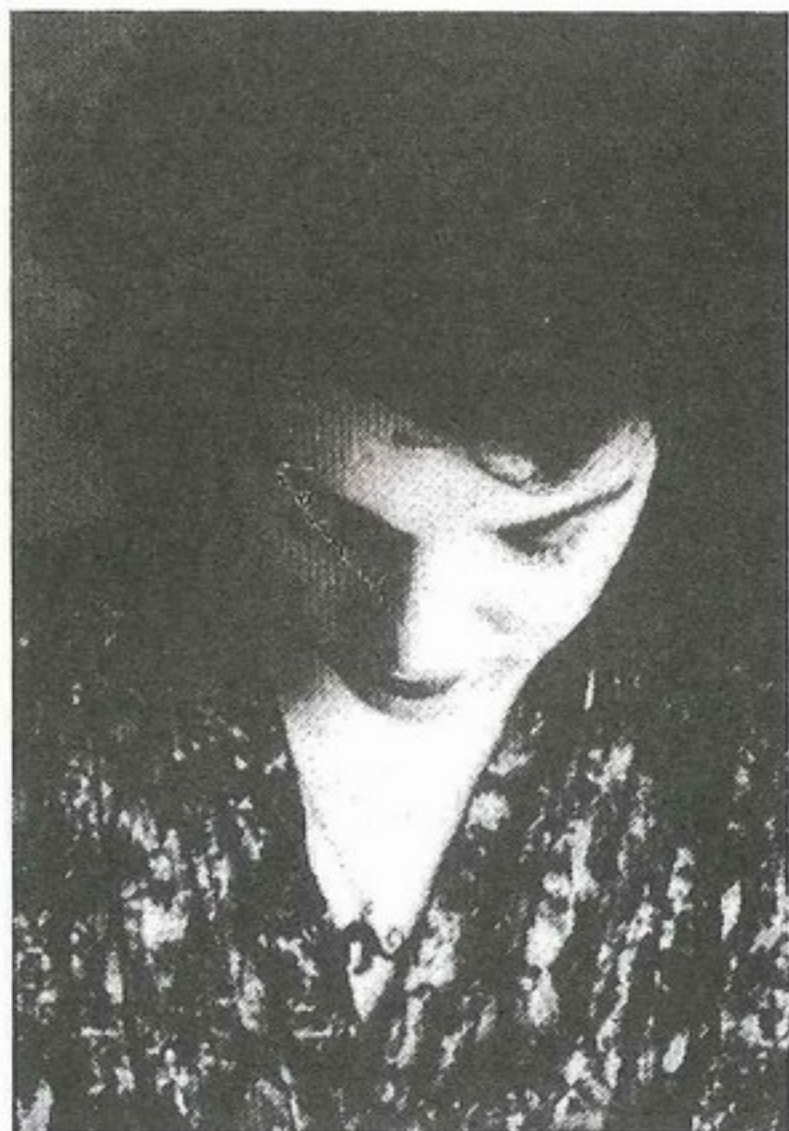
Los músicos que habitan  
 Esculpiendo Milagros usan  
 instrumentos profesionales.  
 Vos podés verlos en

**MIDI MUSIC CENTER**

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



# Nuevos grupos



Susanne Lewis

## Hail

Flores desteñidas por la lluvia

*¿Ya estamos quebrados amor? / La copa desborda de porquería y  
misericordia / y la miseria está sonriendo con puños y labios sangrantes  
/ robando nuestros sentimientos y siempre necesitando más*

*("Another Day")*

### 1.

Ambientes cuyo perfume es la ausencia, texturas cuyo color es el abandono. La música de Hail se inspira en la soledad, en la soledad de la espera.

Sobre la base de construcciones paralelas altamente subjetivas, el dúo, afincado en la ciudad de Denver, estructura su particular visión del mundo. En el hermetismo sombrío, las atmósferas se intensifican, el misterio se desliza hacia un mundo apartado de la luz de la sociedad moderna. La música atragantada, se desenvuelve impregnada de un maravilloso cisco de poesía.

*Todas las flores están llorando por ti/ el viento no puede  
consolarlas/ por ti las rosas están trepando al cielo/ para  
compartir sus pétalos/ con perezosas nubes que andan por  
allá arriba/ para traerte a ti y a la lluvia aquí abajo/ para  
traerte de regreso ("Star In The Sky").*

Se trata de un introvertido descenso a la intimidad de las relaciones humanas. El aspecto mágico y de ensueño se destaca como si de una historia de Henry James o de Lewis Carroll se tratara. La poética de Susanne Lewis recurre una y otra vez a las *nursery rhymes* (rimas infantiles) -cargadas de

significación en la cultura anglosajona-. Sin embargo, la estética se encuentra lejos de la triste apología de la inocencia que el pop no se cansa de proclamar -pensar en los textos, a veces consignas, de la prensa británica, desde el surgimiento de Cocteau Twins a las últimas reencarnaciones glam-.

La voz, nostálgica, apenada, sentimental, caprichosa, llena de vigor, se encuentra, en algún punto, con las de iconoclastas tan disímiles como Kate Bush, Lydia Lunch o Catherine Jauneaux. Connota, asimismo, los tormentos producto de una opresión que trasciende la propia existencia.

*Hay tanto dolor/ y el dolor se agita en el árbol de los  
prisioneros/ Yo te pregunto/ tu me preguntas/ ¿cuándo va a  
soplar el viento con felicidad? ("My Friend").*

La estética se ubica, entonces, en la angustiante e indeterminada frontera entre la verdad de los sueños y las mentiras de una vida.

Lo que una vez fue inocencia y asombro se convirtió en sufrida y sincera resignación. Por un momento todo se desvanece al menor contacto; sólo resta el apacible polvo de la imaginación. La poesía fecunda la flor -aunque de amargas espinas- de la belleza.



2.

Los sonidos versan confidencialmente sobre estructuras de ritmos complejos y vacilantes a veces. Frágiles melodías, por momentos fragmentadas, fraseos disonantes de cuerdas y un uso austero del noise (básicamente se utilizan afinaciones no convencionales) conforman armonías más que particulares. Pero aún existe un efecto de "desorden", de equilibrio dinámico, propio del rock más inteligente (post-punk), abordado, esta vez, desde una perspectiva técnico-instrumental extremadamente rica. Bob Drake se desempeña en bajo, batería, órgano, banjo y teclados, es el arreglador de las composiciones; mientras que Susanne Lewis, además de escribir y llevar la voz del grupo, se ocupa de guitarras, violín, sampler, teclados y cintas. No siendo suficiente, ambos integrantes cuentan, en ciertas ocasiones, con invitados de honor: Dave Kerman -único colaborador estable- en batería; Chris Cutler -líder de los desaparecidos Henry Cow, impulsor del movimiento Rock In Opposition, colaborador incansable; actualmente a cargo del sello Recomendado- también en batería; Faon Lewis en viola; Mike Johnson en guitarra acústica; Ron Miles en vientos y Bill Gilonis en guitarra eléctrica. En efecto, la imaginación expresionista de Hail se contiene en el formato icónico del rock: la canción. La influencia de la psicodelia ácida americana, la cadencia, el uso conceptual de los tiempos, las rasgueos de guitarras (13th. Floor Elevators, JeffersonAirplane, Electric Prunes) y también la tradición de la canción de autor se dejan ver, aunque no con suficiente

evidencia.

Sin embargo, si bien se trata de composiciones de melodías intrincadas y de sutiles arreglos, existe un lugar de experimentación que excede la propia predecibilidad en que podría caer el grupo. Este tratamiento, sin duda, se debe a la influencia (indirecta) de corte contemporáneo del llamado art-rock, promovido por el movimiento europeo Rock In Opposition. Interesante seguidor de dicha vertiente, de fusión conceptual y estilística, el grupo Thinking Plague, desde principios de los '80 reunió a Susanne Lewis, Bob Drake, Mike Johnson, Shane Hotle, Maria Moran, Mark Harris, Lawrence Haugseth, convirtiéndose en el obvio e inevitable punto de referencia posterior ■

Pablo Azcoaga

### Discografía

*The Turn Of The Screw* (1991)

*Kirk* (1992)

Ambos editados por el sello Recomendado Records.

Pool, canchas de paddle,  
remises  
y ahora... disquerías

ALGUNOS TRASCENDEMOS  
MODAS Y ROTULOS PORQUE  
SIEMPRE VENDIMOS DISCOS

# AbraXas

*La diferencia entre  
la improvisación y la experiencia*

Santa Fe 1270 - loc. 74 - Capital Federal

## Sí, lo tenemos.

No lo tenemos más, ahora  
está en todos lados.



LONG PLAYS - COMPACT - VIDEOS  
ROCK - POP - BLUES - JAZZ - SINFONICO  
BEATLES - 60'S - 70'S - 80'S - 90'S - 100'S ....

SANTA FE 1440 - LOC. 12 y 16 - CAPITAL  
GALERIA SAN NICOLAS



# M ú s i c a a l e m a n a d e h o y

## As mus Tietchens

EM: *-Estuve rastreando por ahí y he descubierto dos docenas o más de discos. ¿Ud. podría hacer una breve introducción de cómo comenzó, puesto que para el público argentino en general es desconocido?*

AT: *-Los orígenes están muy atrás en el tiempo, en 1975. En ese momento, hice mi primer registro en cinta de algo que uno denominaría, en un sentido muy amplio, noise music. Tenía 18 años. Me divertía hacer grabaciones con un grabador amateur y, además, contaba con una guitarra eléctrica. Y en el '67, mi amigo Okko Bekker, quien también iba a venir ahora a Bs. As., de pronto consiguió una Revox, con la cual se puede hacer mucho más que con un grabador amateur. Entonces nos pusimos a hacer música juntos hasta 1970; pero todo esto tenía el status de un hobby. En realidad era un hobby bastante dudoso, porque en aquel momento todos los que tenían nuestra edad se dedicaban a imitar o a trabajar en el estilo Beatles o hacían jazz, mientras que Okko Bekker y yo nos poníamos a pasar cintas al revés o a distintas velocidades; hacíamos experimentos con eso o la guitarra eléctrica. En cierto modo, éramos los locos; nos señalaban con el dedo alzado; no nos tomaban en serio y tampoco podíamos impresionar a las chicas. Entonces Okko decidió hacer música comercial, y yo en aquel momento estudié una verdadera profesión. Por el hecho de que Okko Bekker se dedicaba a la música comercial, en 1972 consiguió el primer mini-moog de Hamburgo. Naturalmente, yo usé este sintetizador. En ese momento, mi profesión principal era ser una especie de intermediario para conseguir cargas para meter en los barcos. En el '73, me di cuenta de que esta profesión no era nada para mí; entonces traté de hacer textos publicitarios, pero tampoco funcionaba bien. Y entonces, en el '74 decidí sencillamente dedicarme del todo a la música. Pero no tenía la menor intención de utilizarlo en sentido comercial; no se me ocurría en lo más mínimo ponerme a hacer un disco, por ejemplo. También en aquella época conocí a la gente del grupo Cluster; se hicieron muy buenos amigos míos y siguen siéndolo hasta la actualidad. En 1978, los del*

grupo Cluster consiguieron una producción en Berlín, con Peter Baumann de Tangerine Dream.

EM: *-¿Ahí empezó a grabar para el sello Sky?*

AT: *-No, todavía no llegamos a ese momento. Mientras ellos estaban grabando esta producción en Berlín, de manera absolutamente casual tenían un cassette con música mía. Se lo tiraron en el escritorio a Peter Baumann y él me llamó por teléfono y me dijo *"quiero hacer una grabación con esto"*. Y este fue *Nachtstücke*, mi primer disco, que apareció en Barclay, en un sello francés. En aquel momento me di cuenta de que esta música sí podía servir para ser publicada y difundida, pero bueno, tardé 15 años en darme cuenta de que esto podía pasar. Esto tuvo la ventaja de que los primeros cuatro discos que aparecieron luego en el sello Sky, tanto en un sentido musical como estilístico, son productos cuya responsabilidad asumo, aún en el día de hoy. Puesto que ya había pasado 15 años dedicándome a la música, de modo tal que aún mis primeras obras tienen pies y cabeza, tienen asidero, y no constituyen intentos que no pudiera asumir ahora. Estos son de algún modo los orígenes.*

EM: *¿El siguiente paso fue grabar esas cintas para el sello IHR, a comienzos de los '80: Musik am Schatten, Musik aus der Grauzone?*

AT: *-Pero había sido material grabado antes de los discos de Sky.*

*Durante los 15 años donde todavía no publicaba mi trabajo, había trabajado la música atonal, y los cuatro discos de Sky en realidad son un intermezzo rítmico y armónico, algo que quedó superado. En realidad, después de los discos de Sky, solamente en dos ocasiones volví a usar sintetizadores.*

EM: *-Una de las características de su música, que posee efectos desconcertantes, radica en el hecho de que explora áreas muy diferentes.*



Invitado por el Instituto Goethe, Asmus Tietchens estuvo en Argentina la última semana de octubre. Los días 27 y 28 presentó dos instalaciones sonoras: *La noche de plomo* y *Se acabó la fiesta*.

A la muy buena iniciativa de traer a Tietchens, el Instituto agregó sus buenos oficios para que pudiéramos reportarlo. Lo que aquí se publica, son los resultados de esa charla.

AT:-Está bien observado. Durante todo el tiempo tengo una serie de ideas muy diversas en la cabeza acerca de la música. Y realmente no estoy en condiciones de tomar un solo camino. De hecho investigo en distintos rumbos y suelo llegar hasta el final de esta exploración de las distintas áreas, y cuando termino de explorar un área suele aparecer un LP o un CD. Un ejemplo es el disco *Notturmo*. Un año estuve investigando todos los ruidos y los sonidos que puede producir un piano en un sentido más amplio, es decir que no tocaba piano, en sentido tradicional, sino que investigaba todos los sonidos producibles con un piano de cola. Hasta que experimenté todo y pude publicar el disco.

EM: -*En Notturmo me parece muy interesante todo ese intento de trabajar una serie de intensidades que pasan tanto por lo acústico como por lo electrónico.*

AT:-En un sentido clásico pertenece a la música electroacústica, puesto que es aquella música donde la fuente del sonido es natural, pero el procesamiento, la elaboración del sonido se produce de modo electrónico. Bueno, esto es algo que yo trabajé de manera excesiva en ese disco.

EM:-*Ahora, por lo que he podido ver y escuchar en los últimos tiempos, creo que su interés pasa básicamente por la música que podríamos denominar de bajas frecuencias o de bajas intensidades, en discos como Seuchengebiete o Sinkende Schwimer, en una línea de trabajo semejante a la de Thomas Köner.*

AT:-Sí, conozco bastante la línea de trabajo de Thomas Köner, lo conozco muy bien a él además, y de hecho hay una similitud; pero no conozco sus objetivos, su intención. Por ejemplo, si yo hablo de mi música, no tengo la intención de hacer música ambient. Si pienso en *Seuchengebiete*, lo que me propongo es aplicar una especie

de lupa acústica para determinar las estructuras absolutamente finas de sonidos absolutamente triviales, como en este caso el fluir del agua.

EM:-*En sus discos aparecen con frecuencia citas de Cioran. ¿Representa algo verdaderamente importante para su concepción estética?*

AT:-No tanto para mi concepción estética sino para mi concepción de la vida. Es complicado y podría hablar mucho tiempo, pero voy a tratar de hacerlo sencillo. Ya cumplí mis 48 años, y entre tanto se me va haciendo más difícil creerles a los filósofos y a los pensadores que hayan descubierto un sistema que explique el mundo. Estos sistemas filosóficos y de pensamiento se te vienen encima sin ninguna clase de contradicción; es como si todo cerrara perfectamente, y realmente no me los creo, puesto que yo considero que nada cierra, que siempre existen contradicciones. Cioran encarna esta cosa contradictoria que lo lleva a su escepticismo -no al pesimismo, esto lo quiero subrayar-, y Cioran formula lo que yo opino y pienso de un modo mucho mejor; si él no lo formulara tan bien lo formularía yo. Lo que me produce una gran atracción es que, en primer lugar, a veces se contradice de página en página y, en segundo lugar, no produce textos largos; él sólo está en condiciones de producir aforismos frente al mundo y frente a los hombres; no está ni en condiciones ni dispuesto a producir textos largos salvo algunas excepciones.

Me sorprende mucho que acá sea tan conocido, puesto que en Francia, donde él publica en primer lugar, es bastante difícil conseguir sus libros.

EM:-*Otra cosa que ha sido característica suya son las colaboraciones con gente como Terry Burrows, Club of Rome, PBK, Die Form. ¿Cómo valora Ud. estas colaboraciones y en particular la de PBK donde, según tengo entendido, hubo una especie de intercambio por correspondencia?*



AT:-Esta red de músicos funciona de modo muy prolijo, puesto que todos conocemos muy bien la producción de los demás a través del correo,-porque además de intercambiar los productos intercambiamos cartas también. Hay una serie de músicos de este circuito que realmente aprecio mucho. Entonces ocurre con bastante naturalidad, puesto que contamos con la misma tecnología, con las mismas máquinas y con los mismos estudios de grabación, que surja pronto la idea de intercambiar productos semiterminados para que el otro los complete a su vez en el estudio. Es una forma de trabajo que me produce una gran diversión y que constituye realmente una aventura. Naturalmente, esto sólo se puede hacer con aquellos músicos con quienes uno comparte determinada onda en cuanto a estilo y a pensamiento. Hace poco salió un CD, que hice con el músico Arcane Device, que es de Nueva York, y nos salió tan bien que ya estamos pensando en hacer un segundo. Hay una ventaja adicional, puesto que yo no estoy en condiciones de trabajar en un estudio con uno o más músicos. Mi forma de trabajo es muy lenta, y de alguna manera me provocaría un gran stress tener que estar trabajando con una o más personas en un estudio y saber que en ese momento, ahora mismo, tiene que salir algo.

EM: *-Parte de esto que estamos hablando - esta especie de mail-art y la cultura del cassette, en la cual han circulado algunas de estas colaboraciones- se le suele atribuir a los comienzos del industrial. Gran parte de lo que he leído sobre su música suele pasar por el hecho de considerarlo a Ud. como una especie de músico post-industrial. Yo no creo que sea así.*

AT:-Yo tengo problemas con estas categorías. Tengo grandes problemas con las categorías. Yo no definiría ninguna de mis producciones como música industrial en el sentido ortodoxo. Y además, no me puedo imaginar nada real bajo el concepto de post-industrial. Sostengo y considero para mis propias obras, para mí mismo, que la música que hago se podría haber hecho hace 30 años o se podría hacer en 20, que es realmente atemporal. Tuve ocasión de escuchar música de Pierre Shaeffer del '49, y realmente sonaba muy similar a lo que mucha gente, incluyéndome a mí, hacíamos a principios de los '80; o sea todo el ámbito de la música concreta. Si tenemos que pensar en categorías yo pensaría más en la noise music y no tanto en categorías como industrial o post-industrial.

EM: *-Según mi visión personal, Ud. y mucha gente que trabaja en los mismos terrenos que Ud., paga el prejuicio de los críticos rockeros, quienes al no escuchar otra música creen que cualquier cosa que uno pueda catalogar como noise-music tiene que pasar o por el industrial o por algún tipo de posición al respecto.*

AT:-Los críticos de rock en Alemania no toman en serio esta música, del mismo modo que los críticos de música contemporánea no la toman en serio. Es como estar sentado entre dos sillas puesto que este género se ubica entre dos sillas, y por eso no es tomado en serio por ninguno de los

dos críticos. Por suerte, tanto en Alemania como en Europa, existen revistas como *Esculpiendo Milagros* que informan con mucha profundidad sobre estos temas, donde hay periodistas que realmente entienden mucho de esta música. Naturalmente estas revistas aparecen con tiradas tan limitadas como los discos.

EM: *-Parte de la tradición de la música europea conforma una línea de continuidad entre la música contemporánea y la popular, llámesela rock o jazz. Esta ha sido absolutamente subestimada y desestimada por los críticos de origen anglosajón. Ellos piensan que el modelo para medir cualquier clase de música que escape de lo académico debe ser la vara del rock anglosajón.*

AT: -Sí, esto realmente vale para los críticos anglosajones. Bueno, Alemania tiene la suerte de que allí se inventó la música electrónica, en Colonia. De modo tal que hay unas cuantas personas que tienen una comprensión fundamental de estos sonidos extraños. Pero también hay que agregar que en la década del '70, un empuje considerable para la música industrial vino de Gran Bretaña, con grupos como Cabaret Voltaire, Throbbing Gristle, o SPK (en realidad era un grupo de origen australiano pero que residía en Inglaterra). El rock industrial tuvo un empuje muy grande desde allí, incluso el punk, que es anterior al rock industrial viene de Gran Bretaña. Y de hecho tardaron unos dos o tres años en reunir el dinero suficiente para cruzar el Canal de La Mancha -de hecho nos conocíamos- pero cuando pudieron cruzar y llegaron fueron una especie de revelación para nosotros. Y además, hubo otro grupo sumamente decisivo que no tiene nada que ver con la música industrial, pero que es muy importante, Nurse With Wound.

EM: *-A mí me interesa especialmente la música europea popular de raíz no anglosajona, la música del continente. Siempre he creído que gente como Ud. o Nurse With Wound, -ahora que los nombró, y no porque esté sosteniendo que sus proyectos sean similares- pueden pensarse prácticamente como herederos junto con gran parte del rock europeo de los '70, de las búsquedas modernistas de la música académica: Boulez, Xenakis, Stockhausen.*

AT: -No sé muy bien qué definís como la "música modernista", pero la gente de la llamada escuela berlinesa como T.Dream, Schulze, etc., no son gente con la que yo me identifique en lo más mínimo estilísticamente, no me considero para nada heredero de ellos.

EM: *-No, cuando me refiero a "música modernista", me refiero a todos los momentos en la música culta contemporánea, quizá desde el atonalismo de Schoenberg, pasando por Boulez, hasta la música concreta y electroacústica, que de alguna manera aspiraron a una organización formal de los elementos musicales. Creo que en búsquedas como la suya o la de Nurse With Wound, todavía persiste parte de esa tradición, de un modo más libre.*

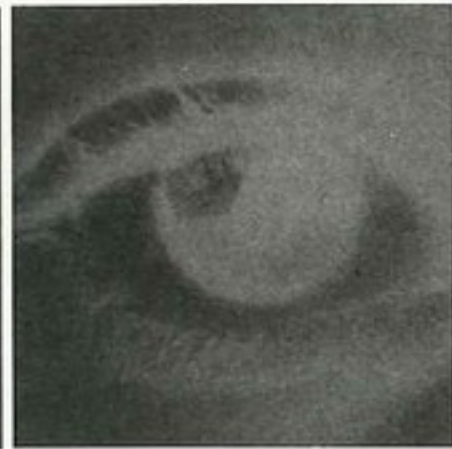




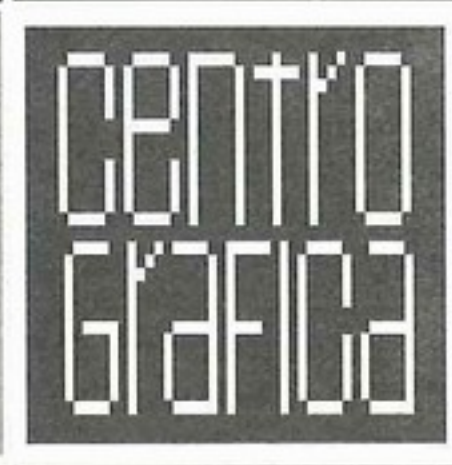
# LA PERFECCION



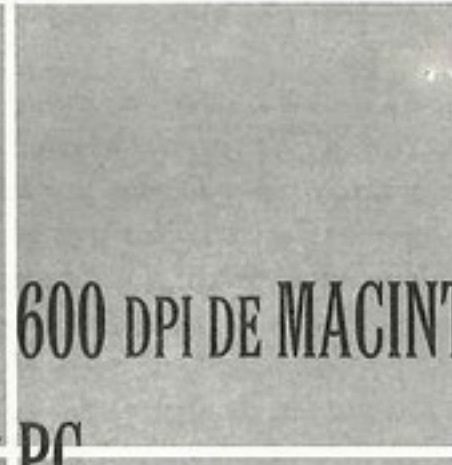
# ES POSIBLE



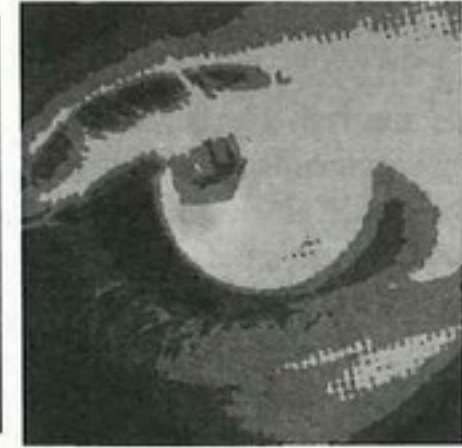
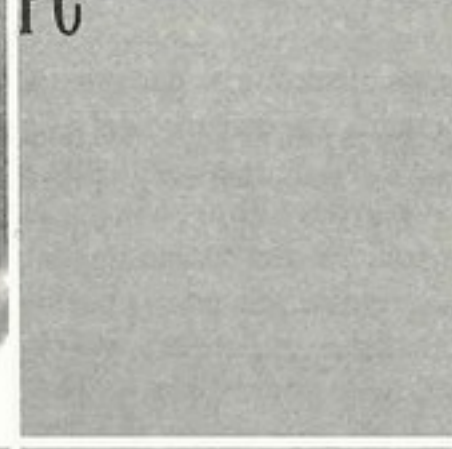
FOTOCOPIAS LASER COLOR  
 FOTOCOPIAS BLANCO Y NEGRO



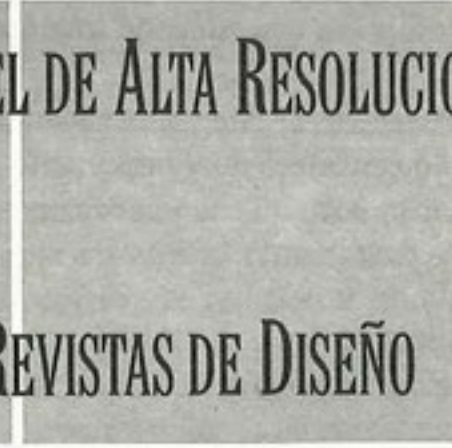
COMPOSICION LASER  
 ARMADO DE ORIGINALES



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



VIAMONTE 351 CAPITAL FEDERAL TEL. 313-3991 / 3982 FAX 313-3991





AT:-Sí ahí tenés razón, fue un malentendido. Naturalmente sí, toda esta serie que va de Schoenberg hasta la música electroacústica y la música serial, de hecho es conocida; pero sin embargo hay una diferencia sustancial entre esta serie y los así llamados herederos, puesto que estos herederos no tienen ninguna clase de enfoque académico. Por ejemplo, yo no sé tocar el piano, ni puedo leer notas y menos escribir notas.

EM: *-Quizás ahí radique la fuerza.*

AT:-Estoy absolutamente convencido de que la fuerza viene de allí. Mirá, mis padres a los 6 años me ofrecieron ir a estudiar piano y yo por una especie de tozudez infantil dije que no. Diez años después me lo volvieron a ofrecer y no quise hacerlo por fiaca juvenil, y a los 20 años me lo volvieron a ofrecer y me volví a negar contundentemente, puesto que en ese momento yo ya sabía que no quería que me metieran en un camino del que después ya no me podría escapar. Una vez que aprendés un instrumento puede ser muy difícil emanciparte de lo aprendido, aunque conozco casos en que sí funcionó, pero yo creía que no iba a ser posible, una vez que uno aprende tan a fondo un instrumento o una teoría es muy difícil emanciparse.

EM: *-Puesto que Ud. habló hace un rato acerca de que no se identificaba con la "Kosmische Music", me gustaría conocer su valoración sobre lo que, por lo menos desde nuestro país, solemos ver como los tres grandes momentos de la música alemana de este siglo: de algún modo, la música de laboratorio de la radio de Colonia o música electroacústica, la Kosmische Music y el rock de Düsseldorf, o sea todo lo que aconteció en los '70 y la Neue Deutsche Welle a comienzos de los '80.*

AT: -Los intentos electrónicos de Colonia fueron realmente una tarea pionera, sin embargo debo agregar que esto se restringe por el hecho de que el enfoque compositivo de Stockhausen o Herbert Eimert, era sumamente rígido. Para ellos, los sonidos que podían llegar a producir era una cuestión absolutamente secundaria puesto que querían utilizar los grabadores y la electrónica como para poder dominar, en todos los parámetros, su concepción de la composición seriada; que surgieran sonidos interesantes también para ellos era una cuestión totalmente secundaria, casual casi.

Bueno, esto es acerca de este primer momento que me gusta mucho; lo considero muy importante y me da mucho placer escuchar lo poco que se puede conseguir, porque la mayor parte de este trabajo está en los archivos de las radios. El segundo momento que nombrabas, el de la música cósmica, lo rechazo absoluta y contundentemente. Nunca me gustó y también se debe probablemente al hecho de que yo nunca consumí drogas. Ya por la época en que se empezó a hacer, la consideraba musicalmente poco sustanciosa. Debe haber sido maravillosa para acompañar el consumo de drogas, pero sin consumir un porro o ácido, simplemente no me bancaba estos 30 o 40 minutos de música, me aburría a muerte.

En la música de Düsseldorf la cosa es distinta. En realidad

no ví demasiados grupos, porque por un lado estaba Kraftwerk, después La Düsseldorf. Pero, en realidad, era una pequeña familia puesto que, por un lado, Klaus Dinger de La Düsseldorf era el baterista de Neu y Michael Rotter también tocaba en Kraftwerk, pero sigue siendo una música que hasta el día de hoy aprecio sumamente. En primer lugar, me gusta porque se refiere a la serialidad, trabaja con este concepto, y en segundo lugar porque se acerca mucho a mis propias concepciones formales, esto ya es una cuestión de estética privada, de gusto sencillamente. Y en la así llamada Neue Deutsche Welle había un par de cosas realmente grandiosas, pero también había mucha chatarra, mucho material descartable.

EM: *-En algunos momentos se lo ha comparado con Conrad Schnitzler o con Peter Fröhner, no sé cuánto de verdadero hay en eso.*

AT:-Bueno, realmente no puedo hacer nada si comparan mi música con la de ellos. A mí personalmente, ni lejanamente se me ocurriría compararme con Conrad Schnitzler de quien puedo afirmar que si conocés un disco conocés todos. Estoy convencido, o tengo la impresión, de que en algún momento grabó la música en cintas y que las va cortando en pedacitos para ir publicando discos. Hay un punto que sí le reconozco: es sumamente coherente y consecuente, y además, sus presentaciones en vivo son notables; como artista de performance es interesante y ahí se nota que fue alumno de Beuys. Pero yo no me compararía jamás con él. Debo confesar que de Peter Fröhner apenas si he escuchado dos discos, así al pasar, y no conozco demasiado su música.

EM: *-Lo habían comparado en revistas como Audion, una revista inglesa...*

AT: *-Audion* tiene una tendencia clara y entonces como una especie de eufemismo suelen comparar a todos los músicos con sus héroes, y Conrad Schnitzler y Fröhner forman parte de los héroes de *Audion*.

EM: *-Pero hay gente interesante en Alemania, grupos como Strafe FR, Cranioclast..., aunque sospecho que no tienen ningún tipo de difusión aun en su propio país.*

AT:-Tiene una vida a la sombra. Y si les sucede algo es que son más conocidos en el extranjero que en su propio país. Por ejemplo en Bélgica, Holanda y Luxemburgo, y quizás en Inglaterra y curiosamente también en Japón. En Alemania, apenas si los conoce un círculo muy restringido, muy poca gente. No hay que pensar en lo más mínimo que Alemania pueda llegar a ser una especie de "El Dorado" para este tipo de música. Sobre todo porque en la radio no hay ni una sola emisora que pase esta clase de música. A menos que suceda el caso muy raro de que algún canal se atreva a emitir esta música a partir de las doce de la noche.

EM: *-Mi impresión escuchando gran parte de sus discos es*

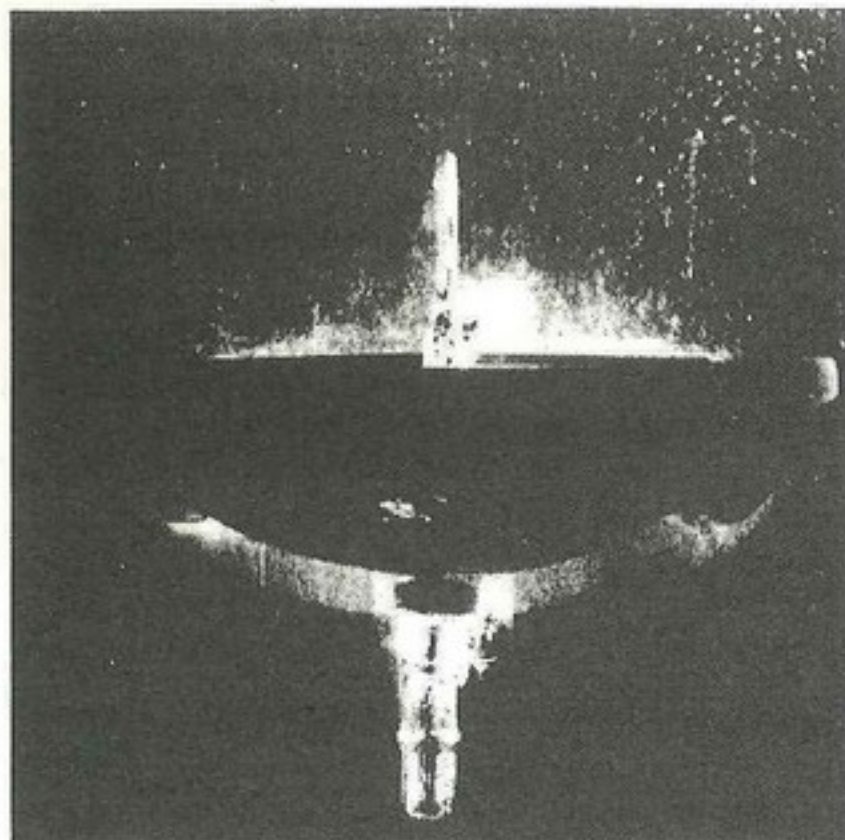


que, en principio, Ud. no rehúsa trabajar cualquier procedimiento que se encuentre disponible desde la idea de serie, pasando por cierto uso del drone, y obviamente el collage. El riesgo sería caer en cierto eclecticismo y parece que Ud., de alguna manera, logra evitarlo porque además de la investigación musical parecería que hay siempre un trabajo conceptual de fondo.

AT:-Al principio dije que tengo muchas ideas en la cabeza acerca de la música, entre tanto he trabajado suficientes años en este campo como para poder ir utilizando los distintos procedimientos de este género; en tercer lugar, trabajo en un estudio donde cuento con la posibilidad de emplear todos estos procedimientos; y en cuarto lugar, soy un escucha muy prolijo de materiales ajenos de otras personas. Tengo un archivo muy grande y escucho con mucha atención estos productos porque, en primer lugar, me produce un gran placer escuchar el trabajo que otros hicieron bien, y en segundo lugar, así me voy enterando de lo que los otros hicieron bien; entonces no me tengo que poner yo a hacerlo bien. Y creo que esta postura automáticamente lleva a que logre escaparle al eclecticismo. Puesto que yo acepto y me alegro muchísimo cuando encuentro que otros han logrado hacer las cosas bien; no veo ninguna razón por la cual tenga que apoyarme en el trabajo ajeno mientras yo esté en condiciones de poner en práctica mis concepciones y mis ideas de la música.

Y en cuanto a la última parte de tu pregunta, acerca del concepto que sustente todo esto, de ningún modo hay un master-plan, un plan general detrás de esto; esporádicamente se me van ocurriendo nuevos enfoques en los cuales trabajar. Por ejemplo, no sé en lo más mínimo qué es lo que voy a hacer el año que viene; pero lo que sí sé es que la gente que escucha mi música siempre me dice que reconoce claramente mi estilo, la marca de mi mano y por lo visto no hay forma de escaparle a esto.

En general, por así llamarla, la noise music es considerada una música oscura, tenebrosa, apocalíptica. Esto puede valer para una serie de compositores pero no para mí. Si se la toma como apocalíptica o tenebrosa no es porque yo haya pretendido hacerla así; sobre todo porque surge a menudo la interrogación acerca de por qué yo hago esta música que produce esta angustia, etc., y es a una pregunta



a la que le tengo bastante temor puesto que no tengo ninguna clase de respuesta. No es mi intención hacer música apocalíptica, y si tuviera que descubrirla creo que tendría que dirigirme hacia un especialista, tenderme en un diván y hacer que alguien revuelva mi inconsciente para descubrirlo.

Bueno, debo agregar que esta clase de argumentaciones las he escuchado sobre todo en aquellos países de una alta industrialización: por ejemplo, en Europa esta alta industrialización debe producir un cambio en la mentalidad; sobretodo porque en Europa hay ahora toda una tendencia apocalíptica de sentirse al borde del fin de la historia y en una franca decadencia, y con la sensación de que nada sale... Bueno, la Argentina no pertenece a un país altamente industrializado ■

Norberto Cambiasso

Agradecemos la amabilidad del Instituto Goethe por el contacto y, en particular, la traducción de Silvia Fehrman.

### Discografía mínima

- Nachstücke. Barclay, 1980
- Music aus der Grauzone. YHR, 1981
- Music im Schatten. Aeon, 1982
- Music an der Grenze. YHR, 1983
- Geboren um zu dienen. Esplendor Geométrico, 1986
- Zwingburgen des Hedonismus. Multimood, 1987
- Waching the burning bride. Con Terry Burrows. Hamster Records, 1987
- Grosse Statik. Con Club of Rome. ADN, 1987
- Aus Freunde am Elend. DOM, 1988
- Notturmo. Esplendor Geométrico, 1988
- Five Manifestos. Con PBK.
- Monoposto. Con Liquidsky.
- Face to Face vol. 1. Con Die Form. Odd Size, 1988
- Marches Funebres. Multimood, 1988
- Abfleischung. Hamster Records, 1989
- Grav. Con PGR y Merzbow. Silent, 1991
- Sinkende Schwimer. Barooni, 1991
- Seuchengebiete 2. Syrenia, 1992
- Das Feste ist zu Ende aus. Barooni, 1993



# Asmus Tietchens

## Perfil Experimental

¿Música electrónica realizada por alguien vinculado al rock? ¿Música compuesta en un laboratorio de sonido? ¿Cómo articular aspectos de contexto y concepto en la producción sonora de Asmus Tietchens dado lo variado de sus obras y la fragmentaria información que aquí tenemos sobre su trayectoria? ¿Tiene esta vinculación con algunas ideas por allí señaladas (tanto en el exterior como en nuestro país) sobre oscurantismo, visiones apocalípticas post-todo o sonoridades de ruina industrial en la era punk?

Una serie de temas sobre los que intentaré algunas observaciones. Asmus Tietchens es un músico predominantemente intuitivo, aunque no por esta cuestión descuide el aspecto formal de sus composiciones. Lo intuitivo tiene que ver con su falta (o voluntaria negativa) de educación musical sistemática o académica, lo que en otro sentido le facilita una aproximación claramente más libre a la manipulación del sonido. Libertad e intuición que se traducen en la utilización de distintos recursos y procedimientos según sus discos, y en una falta de principio rector o plan meticuloso que dirija su pensamiento creativo.

Respecto de sus obras, los resultados son por demás variados: desde obras con cierto parentesco estético con el synth-rock alemán de los años '70, hasta el trabajo de collage y procesado de sonido concreto. Se pueden también considerar puntos de contacto con el rock, aunque estos sean velados: la intuición formalizada puede acercarlo a expresiones como *Cluster*, *Nurse With Wound*, *Cranioclast*, *Strafe Für Rebellion*; mientras que el propio Tietchens se encarga de aclarar su disgusto ante el rock cósmico-espacial-psicodélico alemán con el que a simple vista compartiría un interés por el ruidismo.

Tal vez, la impronta más clara en la música de A.T. resulte dada por la tradición de las músicas concreta, electrónica y su consecuencia histórica: la música electroacústica. Las fuentes de la música concreta: sonidos naturales que luego serán procesados.

Son prueba de esto, en Tietchens, las transformaciones sobre el sonido de piano en *Notturmo*, y el goteo de agua como eje en las "hidrofonías" de *Seuchengebiete 2*.

Los puntos de referencia son más claros si tomamos la escuela francesa de "Musique Concrete", inaugurada por el ingeniero e inventor musical Pierre Schaeffer, y continuada entre otros por Pierre Henry y Luc Ferrari. Las primeras obras de Schaeffer (la *Suite para 14 instrumentos* y la *Symphonie Pour Un Homme Seul*), realizadas en los primeros '50, abrieron un mundo nuevo de posibilidades a partir de la toma de sonidos naturales o ambientales, cosa que aún hoy puede rastrearse en los collages de A.T.

Estos objetos sonoros encontrados y manipulados por Tietchens también remiten a algunas obras del ya mítico Karlheinz Stockhausen, pero sólo a aquellas donde se

utilizan fuentes sonoras concretas tales como *Gesang Der Jünglinge* (1955-56), basada en voces de jóvenes, o *Hymnen* (1966-67), procesamiento sobre canciones nacionales de distintos países. No obstante, un intento comparativo estricto se me ocurre poco prolijo y para esto existe una condición puntual: el rigor formal en Stockhausen y su grado de cálculo casi científico, por aquellos años, lo separan notablemente de quien nos ocupa; diferencia que puede hacerse extensiva respecto del planteo en cuanto a forma y síntesis sonora realizada por los músicos electroacústicos actuales. La música de Asmus Tietchens no es la que podría haber hecho Stockhausen, sólo que en algún sentido (sobre todo en lo referido a sus fuentes y a un primer acercamiento auditivo) hereda cierto colorido sonoro de la tradición electroacústica. Los procedimientos y construcciones en las obras de Tietchens tienen transparencia, son simples y efectivos a la vez. Esta circunstancia, así como las diferencias planteadas arriba no desmerecen la música de A.T., sino que son su característica: sencillez constructiva y cierta austeridad que provocan resultados interesantes. Presentaciones claras tanto de la materia sonora como de la transformación posterior. Principios de gradual adición y sustracción de elementos que derivan en secciones acumulativas, tanto en la cantidad de sonidos como en sus cualidades. Sutiles variaciones durante la permanencia de bloques sonoros, como si una lupa (según las propias referencias de Tietchens) permitiera ver los detalles de un todo. Límites perceptivos exigidos por la presencia de sonidos o bajas intensidades (casi inaudibles) donde a su vez existen diversos componentes. Otro recurso: el efecto percusivo (no en el sentido de un "beat") de sonidos derivados de metal, cuerdas u otras fuentes, sin que ésto signifique producir un efectismo impresionista de paisaje fabril ruinoso de fin de siglo...

Seguramente, podemos encontrar más cosas en la música de Asmus Tietchens, pero me gustaría expresar globalmente la idea de que su obra no parece resultar intrincada, oscura, ni hermética. Su música intuitiva con cierto grado de control, y ese contacto con algunos puntos del rock, dan por resultado combinaciones sonoras que poseen un tiempo psicológico propio, estático, contemplativo. Una interesante música realizada por un ferviente lector de Cioran, en el contexto de una sociedad posindustrial, pero de cuya actitud e ideas puede reflexionarse sobre otra posible alternativa al imperio de lo efímero y la estética de la velocidad, leyes que parecen controlar los tiempos que corren ■

Daniel Varela





VELVET  
UNDERGROUND

Dossier

# Saga Velvet Underground

ESCUYENDO 29 MILAGROS



# Velvet

*Un motor inmóvil despidiendo destilencias. Una sociedad escarbando diferentes miserias, en un movimiento perpetuo. Arropan- do una variante de exhibiciones privadas. Intoxicaciones colectivas, círculos concéntricos. Paralelismos, rascacielos y avant-garde. Downtown y garage. Smog y free jazz. Greenwich Village y bohemia folk. Emanaciones estéticas y creatividad inspirada en la angulosa New York City. Utero y matriz.*

## Crónicas Corrosivas

*"La ciudad de los rascacielos fue un foco en donde pude aprender y encontrarme con otras personas que andaban en mi mismo camino. Era instructivo. Luego, a New York la mataron a fines de los '60. La masificaron y la convirtieron en un carnaval. Primero tenía una atmósfera creativa y aislada, pero luego fue un show. Y la gente se creyó lo que decían de ella..."*

Bob Dylan

*Dylan se confiesa en un fatalismo que cierra el primer capítulo, y nadie sabía quién lo seguiría con la poesía crónica de lo vivido. ¿Quién? Inevitablemente, el destino traza un juego con coordenadas que se revelan en tiempos futuros. Inmersos en una atmós-*

*fera de excentricidad, tres vértices y tres historias cubiertas por decisiones truncadas, personajes encontrados y extraños ámbitos, se juntarían en el No. 56 de Ludlow Street, para terminar en el comienzo de otra historia. Todos bajo un lema:*

*"Haz algo hermoso del modo que mejor te parezca, acorde con tu propia personalidad"*

Guy de Maupassant

Una colectividad de lucidez histriónica.

*Al este de New York, en la ciudad de Freeport (Long Island), y de una familia de clase media, Lou Reed (2 de marzo de 1942) completa su bachillerato, al mismo tiempo que graba con The Shades su primer disco (So Blue en Time Label). Introverso e incomprendido, su meta es la música, el rock. En 1960, abandona su familia rumbo a la Universidad de Syracuse (New York), y junto a sus estudios*



# Underground

en literatura, completa la trilogía de sus grandes influencias (Ornette Coleman y el Rythm & Blues), con la admiración de un poeta olvidado, Delmore Schwartz.

Cercana a la ciudad de Freeport, precisamente en East Meadow, y de otra familia provinciana, S. Holmes Sterling Morrison (29 de agosto de 1942) abandona la trompeta por la guitarra eléctrica, a los doce años de edad. Dispuesto a estudiar en la Universidad de Syracuse (junto a su amigo Jim Tucker, hermano de Maureen Tucker), decide matricularse en Física en la Universidad de Illinois. Expulsado por su indisciplina, aparece en el City College de New York para terminar su travesía en Syracuse. Crece con Alan Freed en su radio, y una vez en Syracuse, adosa sus influencias primerizas (rock'n'roll y doo-wop), la magnificencia de Delmore Schwartz, y conforma otra trilogía. Sensible e inquieto, se deja fascinar por las posibilidades que ofrece la guitarra eléctrica.

Morrison descubre a Reed, Reed descubre a Morrison, y durante su estadía en la Universidad, sus guitarras pasan por algunos grupos efímeros: Muses and his Brothers, Pasha and the Prophetis y L.A. and the El Dorados (L.A. significa Lou Allen, seudónimo de Lou Reed por entonces).

Reed retorna con sus padres, y comienza a trabajar para Pickwick Records como compositor (compañía perteneciente a Lee Herridon Productions y orientada hacia estilos tan comerciales como el hot-rod, el Mersey beat, etc.). Morrison también retorna con sus padres, para volver al City College con el poco dinero que le proporcionan. Considerado un "genio" por sus compañeros, Reed escribe dos temas ("Sneaky Pete" y "The Ostrich"), tratando de imponer un baile y una moda. Pero para promocionarlos luego de la grabación, necesita de un grupo fantasma que

los imponga.

Al sur de Gales, en una pequeña ciudad llamada Crynant, otro adolescente, John Cale (5 de diciembre de 1940), crece escuchando a Alan Freed y posteriormente recibe una educación orientada hacia la música clásica, en el Goldsmith's College de la Universidad de Londres.

Con Cornelius Cardew como profesor, estudia composición desde 1960 a 1963, permaneciendo espectante a toda novedad vanguardista y descubriendo las obras de John Cage, La Monte Young y otros compositores americanos. De la mano de Aaron Copland obtiene la beca Leonard Bernstein, para estudiar composición contemporánea con Iannis Xenakis, en el Eastman Conservatory de Tanglewood (Lennox-Massachusetts). Pero, ante la agresividad expuesta, Copland decide interrumpir sus estudios por temor a la "ruptura de pianos", en manos de ese extraño joven galés, que busca explorar todos los extremos. John Cale viaja a New York.

En la gran ciudad conoce a La Monte Young, y forman Dream Syndicate, junto a Marian Zazeela y Tony Conrad, una agrupación vanguardista en plena actitud "místico-musical". L. Young lo introduce en la disciplina musical, al mismo tiempo que decide electrificar su viola, compuesta de cuerdas de guitarra.

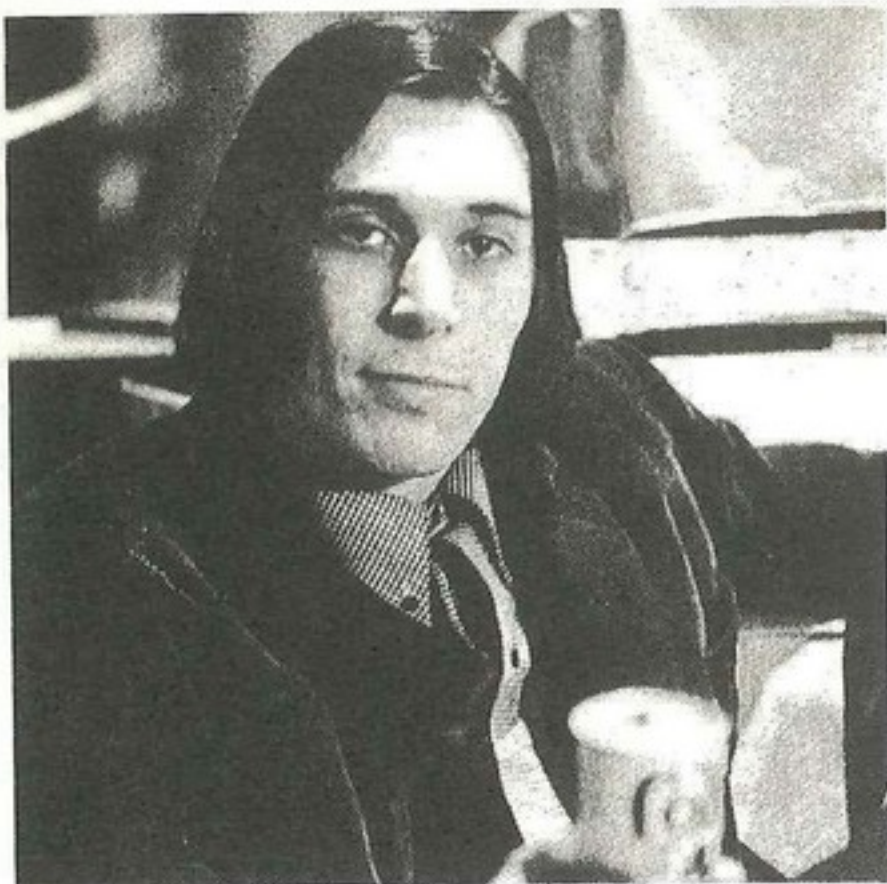
Por ese entonces vive con T. Conrad en el Lower East Side de Manhattan, y poco a poco se va introduciendo en la música popular (Hank Williams), y sobre todo en el campo del rock. Poco tiempo después, en una fiesta en Queens, junto a T. Conrad conoce a Terry Philips quien los conecta con Pickwick Records, y los alienta a formar una agrupación para la compañía. Sin contrato de por medio, deciden aceptar el desafío y forman The Primitives, incorporando a Walter de María como percusionista y al joven autor de los temas en guitarra.

Reed conoce a Cale, Cale conoce a Reed, y así duran casi dos meses rondando por New York pero sin trascender. A través de la convivencia comienzan a conocerse y a mostrarse trabajos ajenos al motivo que los uniera. El galés queda muy impresionado por la voz de Lou, y por sus temas más comprometidos, como "Heroin". Con el fracaso de The Primitives, primero se aleja Conrad e inmediatamente De María, con lo cual Reed se muda al viejo edificio de la calle Ludlow, junto a Cale.

Morrison es encontrado en un subte e incorporado a la idea de crear una agrupación totalmente personal. Angus



■ John Cale en 1966.  
(foto: Stephen Shore).



MacLise se les une como percusionista (colaborador de L. Young y vecino de John y Lou). Primero se llaman **The Warlocks**, para transformarse luego en **The Falling Spikes**. Corre el año 1965.

El percusionista les presenta a **Piero Heliczer** (cineasta del underground neoyorquino), quien los incorpora al happening ritual que organiza bajo el nombre de "Launching The Dream Weapon" y estrena en la Cinematheque de **Jonas Mekas**. Entusiasmados graban una cinta con "Venus In Furs", "Heroin", "Wrap Your Troubles in Dreams" y "The Black Angel's Death Song", mientras John busca contactos en Inglaterra. Esperanzados en una buena acogida europea y a punto de tomar el avión, se les cruza en el camino un legendario periodista, **Al Aranowitz**.

De esta manera nace la posibilidad de dar su primer recital, pero MacLise aduce no poder trabajar bajo esas condiciones y retira. Desesperados, salen a la búsqueda de un baterista, y aparece **Maureen** (New Jersey, 1945), la hermana de Jim, aquel viejo amigo de Morrison. Lou, que la conocía, la invita a participar.

Por otro lado, un día se presenta **Conrad** en el viejo edificio, en busca de algunas pertenencias olvidadas, con un libro bajo el brazo encontrado en la calle. Un libro de **Michael Leigh** titulado: **The Velvet Underground**. Nombre que adoptan y que establecería su relación con el mundo artístico.

El 11 de noviembre de 1965, debutan en el **Summit High School** junto a **Middle Class** y **40 Fingers**. Aranowitz advierte, frente al repudio general cuando interpretan "Heroin", que se produce una química, una reacción. Convencido del potencial, les consigue el **Cafe Bizarre** para que toquen con mayor frecuencia y ensayen sus temas.

Dos días antes de que los expulsen por el volumen de sus equipos, un jueves por la noche, los va a ver **Andy Warhol** y definitivamente se mudan a **The Factory**.

A mediados de la década, Warhol es un artista reconocido, pero sus películas no le reditúan ningún dinero, motivo que lo impulsa a expandirse a otros campos. Subyugado por la música contemporánea y por la imagen de **Brian Epstein**, decide avalar un grupo de rock. **Paul Morrissey** sale a capturar uno, pero **Bárbara Rubin** y **Gerald Malanga** (la primera una groupie, y el segundo, un bailarín de Warhol), ya se habían topado con Velvet. Rápidamente firman un contrato por actuaciones y equipos nuevos, pasando a inte-

grar la nueva maquinación del albino: el "Andy Warhol Up-Tight", un espectáculo multimedia compuesto además por: **Edie Sedwick**, **Gerald Malanga**, **Donald Lyons**, **Bárbara Rubin**, **Bob Neuwirth**, **Paul Morrissey**, **Daniel Williams** y **Billy Linich**.

Arribada en 1964 a New York, y cantando en el **Blue Angel**, recalca en **The Factory** la intrigante **Nico**. Andy tiene la tarea de convencer por parte doble, tanto a Lou como a John, para que la germana cante con ellos, y el grupo se denomine **Velvet Underground & Nico**: y segundo, que le compongan temas, del tipo de "Femme Fatale". Entre ensayo y ensayo, Warhol filma (enero de 1966): *The Velvet Underground & Nico: A Symphony Of Sound*. Su intuición los lleva a seguir el lineamiento trazado por Andy y aceptan. La colaboración entre el multifacético artista y V.U. dura aproximadamente un año y medio (entre 1966 y 1967), convirtiéndose A.W. Up-Tight en otro espectáculo titulado "Exploding Plastic Inevitable" (denominación acuñada por P. Morrissey, de un texto en la portada de *Bringing It All Back Home* de Bob Dylan). Durante este periodo, gira un equipo de doce personas que recorre los EEUU y parte de Canadá, alterando la imagen del rock'n'roll. **Charles Rothchild** les consigue un contrato por todo el mes de mayo (1966), en un local llamado **The Trip**, nada menos que en Los Angeles. El público se siente atraído por el nombre de Andy Warhol y lo que involucra: una visión diferente en la estética del happening. El sentimiento de distancia entre los V.U. y los grupos de la costa oeste, crea un ambiente tenso, pero aún continúan inmutables, y todo se desencadena en los enfrentamientos con el promotor dueño del **Fillmore West**, **Bill Graham**. En California, Reed conoce a **Steve Sesnick**, y de esa relación manifiesta la necesidad de contratar un manager con experiencia y contactos en la industria discográfica. (Sesnick lo intenta frente al desinterés del grupo, hasta que es aceptado en el verano del '67). Mientras, estos neoyorquinos despiertan en los hippies el mismo sentimiento que les produce New York; su populari-



■ *The Velvet Underground.*  
Presentación de *White Light/*  
*White Heat.* En su mejor momen-  
to, antes de las tensiones.



dad se acrecienta y Andy siente estar contribuyendo en el mundillo del rock.

Contradictoriamente se encierran en los estudios TT&G, con el productor Tom Wilson, en la segunda mitad del mes a grabar lo que sería su primer trabajo discográfico, nada menos que en Los Angeles...

### *Del inevitable happening al plástico vinilo*

Quando los Velvet consiguen la edición de *The Velvet Underground & Nico*, en marzo de 1967, la Exploding Plastic Inevitable ya estaba viviendo el principio de su fin. Andy Warhol intuía que su romance con la música no había sido más que un divertido experimento, y volvía al cine (su verdadero y esquivo amor) mediante la filmación de *Chelsea Girls* (la película de veinticuatro horas), mientras que la banda estaba harta de tener que usar anteojos de sol para protegerse de los bombardeos lumínicos de Danny Williams (el iluminador de la Factory). Por su parte, Nico estaba logrando buenos resultados en sus actuaciones en vivo en el Dom neoyorquino, por lo que se decidió a no salir de gira con el grupo (hecho que Reed y Cale aprovecharon para expulsarla de la banda, dándole un final definitivo a una larga historia de envidias y recelos).

Sin embargo, el álbum resulta una excelente banda de sonido de la EPI como película; y habla a las claras tanto de la falta de unidad contextual de las canciones entre sí, como de la relativa dependencia que tenía el grupo respecto a los

shows de Warhol. El tiempo ha sabido borrar este problemático vínculo a los multimedia y ha hecho que el disco brille con luz propia, pese a lo cual es igualmente imposible no olfatear esa cuota de ambigüedad tan intrínseca al "disco de la banana".

Las canciones son testigos de ese proceso: de la bienvenida cordial y bucólica del domingo a la mañana ("Sunday Morning") a la búsqueda frenética del hombre impaciente que espera ("Waiting for the Man"), ambos temas se disputan en algún sentido la apertura del disco; el contraste de una canción muy popera con una muy rockera, que por alguna cuestión de gustos han quedado como sucedáneas en el primer lado. De ahí pasamos a "Femme Fatale"; extraña balada, cantada por una más extraña voz femenina que alguien, a priori, calificaría como dulce. Y luego, el extravagante frenesí sonoro de "Venus In Furs" vuelve a mezclar las cosas.

Así es como todo el disco navega en un contraste vertiginoso: del pop al rock, a la balada, a la psicodelia de vanguardia; de la dulzura a la fricción; de la monotonía a la improvisación; de lo diáfano a lo espeso. ("*Creo que todos tenemos varias personalidades... por eso, cuando estás solo y no tienes con quien hablar, con oírlos hablar a ellos en tu cabeza, ya tienes para entretenerte*", decía Reed).

Es en este sentido un disco caleidoscopio, armado con trozos de ideas pegadas unas a otras... o a lo sumo enhebradas; un hilo enhebrando esos mosaicos de ideas dirigido por el arco de la viola de John Cale: limando las asperezas de la guitarra de Reed ("The Black angel's death song"), martillando un rock'n'roll con su piano hasta dejarlo convertido en chatarra ("Waiting for the Man"), o desfigurándolo con el ácido de sus ideas ("European son", canción dedicada por Reed al desaparecido Delmore Schwartz, su maestro de literatura y compañero en varias borracheras).

Está claro entonces que lo que Reed construye, Cale lo destruye; y en este ejercicio dialéctico Velvet transpira su furor de arte, su irritación y su éxtasis, su pasión por los extremos en permanente tensión (la unión de un joven rockero de Syracuse con otro galés de formación académica



y vanguardista, que un día se dedicó a la colección de singles de rock y al otro tomó conciencia de ese extraño acontecimiento).

Esta obsesión por las opiniones y las afinidades está plasmada en "The black angel's death song"; y sobre todo en "Heroin", donde el adicto está librando su lucha entre la vida y la muerte ("No sé bien adónde voy, pero voy a tratar de llegar al reino, si puedo. Porque hace que me sienta un hombre cuando me meto un pico en la vena... la heroína es mi muerte, la heroína es mi esposa y es mi vida. Porque una dosis en mi vena va hasta un centro de mi cabeza, y entonces me siento mejor que muerto... entonces doy gracias a Dios por sentirme tan bien como muerto, doy gracias a Dios por no estar consciente, doy gracias a Dios de que nada me importe").

Pero el verdadero artífice en el concepto de The Velvet Underground & Nico era, por si hacía falta aclararlo, Andy Warhol. "Lo manipulaba todo para dar lugar a una sinfonía de sonido, imagen y luz", decía sobre él Jonas Mekas. El disco es, por lo menos desde lo conceptual, una prolongación del multifacético Warhol; y es otra de las razones por las que aún se lo encuentra provocador. El hecho de encontrar un disco tan plástico (su aspecto de "chocolatin"), más proveniente de un happening que de un estudio de grabación, seguramente ha derivado en la confección de un álbum que no era del todo musical; pero eso tampoco estaba fuera de los planes de Warhol. En la Exploding Plastic Inevitable nada era del todo cinematográfico, ni del todo teatral.

Ya sin Warhol ni Nico, y cuando todos los enemigos del grupo (hippies y artistoides oportunistas) se desplazaba hacia San Francisco para celebrar el "verano del amor", los Velvet se encontraron solos y con la ciudad vacía; con todo su odio acumulado de frustraciones para despararrar sobre ella. Esas fueron las excepcionales circunstancias que permitieron la aparición de *White Light/White Heat*, en diciembre de 1967.

### Radiografía con tumor localizado

Las principales contribuciones de Reed y Cale a este disco son radicales, específicas y delimitadas; y se convertirán en la impronta para sus posteriores trabajos, así como también serán de capital importancia para la totalidad del noise neoyorquino de los '80. Lou Reed aporta todo su flirteo con el fluido eléctrico (irónicamente, Lou siempre recuerda que sus primeros amores por la electricidad surgen como consecuencia de los tratamientos de electroshocks a los que fue sometido durante la infancia).

La labor de Cale, por su parte, consiste en insertar sonidos contorneados y primitivos dentro del marco convencional de la canción pop; los cuales pelean convulsivamente por liberarse de ese ajustado esquema como las venas de los telépatas de *Scanners* (tarea que tendrá su prolongación en trabajos solistas del galés como su versión del "Heartbreak Hotel" de Presley, y canciones como "Barracuda" o "Model

Beirut recital").

*White Light/White Heat* se grabó en muy poco tiempo (hay quienes dicen un día; otros un par de semanas), y esto habla de la urgencia, de la necesidad de acabar con algo. De egos mutilados, de traiciones, de temores comprobados.

En este disco no existe la mínima preocupación por tratar de lograr un buen sonido, algo más mejorado, más pulcro que el anterior. En estas instancias, el tumor ya estaba bastante ramificado. La electricidad ya había colmado todo el espacio de la sala de grabación; pero la banda seguía empeñada en grabarlo todo al unísono, agotando la capacidad técnica del instrumental, dejando en rojo todos los indicadores.

La estética de los acoples no es intencional; ni siquiera lo es la saturación eléctrica, el instante de cremación (tanto Reed como Cale habían quedado disconformes con el resultado técnico de este disco).

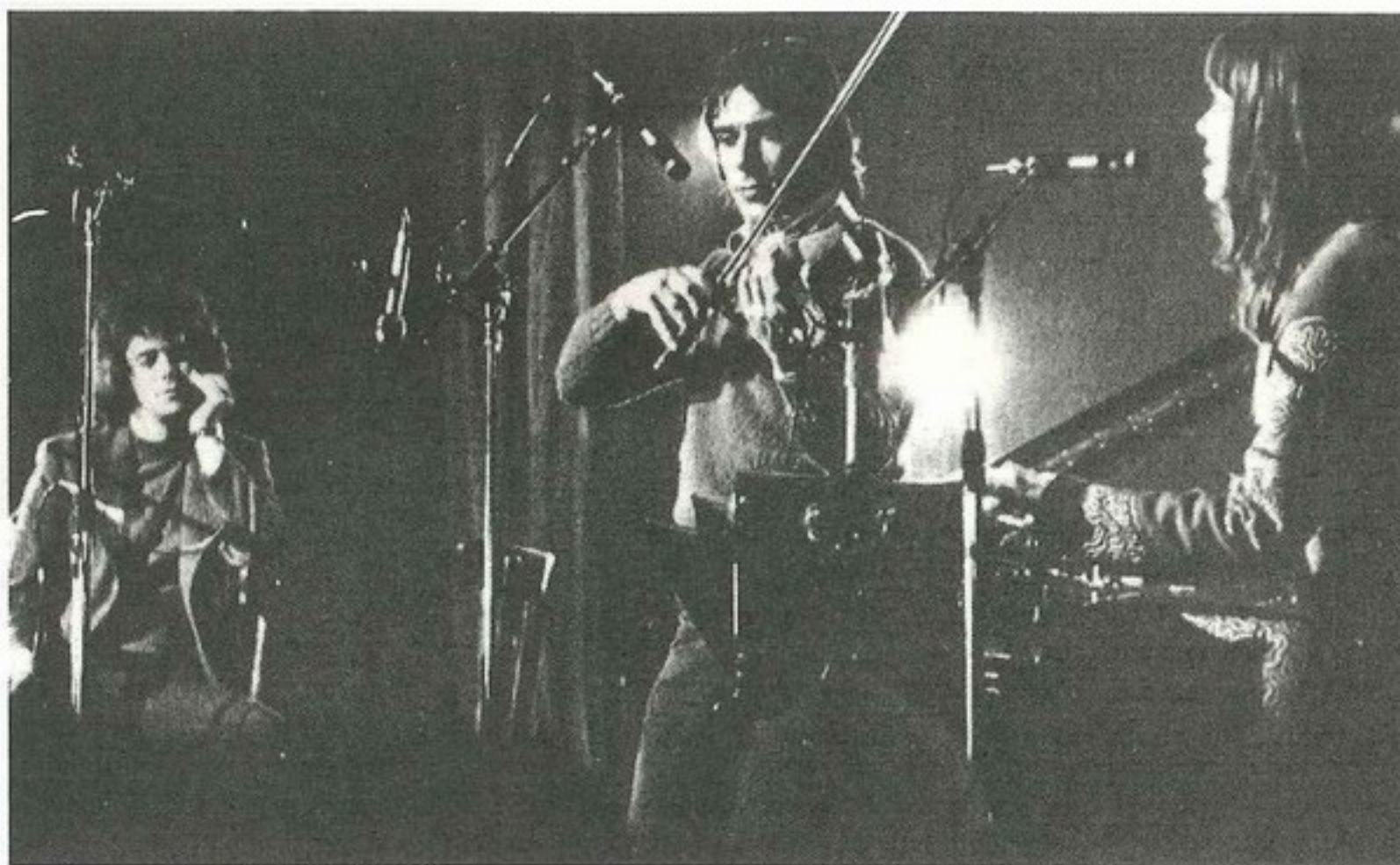
Sin embargo, *White Light/White Heat* es una obra seminal. Sus intentos de fuga están graficados por la epilepsia de los golpes percusivos (Tucker en "Sister Ray"); por las chorradas de feed-backs y acoples que caen salpicando hasta convertirse en coágulos de sangre (Reed en "I heard her call my name"); por el devenir de la voz entre uno y otro canal, con la misma inquietud que un convicto tras las rejas (Cale en "Lady Godiva's operation"). No existen las pausas preambulares a un desquicio instrumental; todo es abrupto y arbitrario como producto de las luchas internas que se traducían en duelos instrumentales; "Sister Ray" es la mejor prueba de ello.

Según cuenta la anécdota, durante la grabación del disco nadie lograba ponerse de acuerdo para elegir determinada toma de una canción que quedara en forma definitiva, ya que cada músico prefería aquella parte en la que se había lucido más. Cuando llegó el momento de grabar "Sister Ray", Lou Reed sugirió grabarla en una sola toma para acabar con las disputas; sólo que las disputas fueron anuladas en el estudio para quedar impresas en el disco.

Los instrumentos en "Sister Ray" están entablando una lucha feroz, tan grotesca como la orgía que se está relatando. Tironean y se disputan la primacía; primero con diplomacia, luego con furia. Sólo dos contrincantes quedarán con las suficientes fuerzas que les permitan emerger de la vorágine blanca; el calor blanco que asfixia y enceguece. El órgano de Cale como un pequeño remolino que lenta y astutamente se va agrandando. Reed que acierta con alguna que otra estocada de su furiosa guitarra hasta que finalmente es sepultado por el órgano, quien hunde a todos los instrumentos en una enorme y abrasadora ola para lentamente irlos engullendo.

En una mesa de café y después del chiste, Lou Reed decide que el galés se tiene que ir de la banda; durante el otoño de 1968.





■ Tres egos: Reed, Cale, y Nico en los primeros días. (De izq. a Der.)

## La Liberación

"Y ahora estoy libre; libre para encontrar una nueva ilusión"

Lou Reed, en "I'm set free"

"La despedida de Cale hizo que Reed diera rienda suelta a su lado sensible y profundo"

Sterling Morrison

"Un poco de vino por la mañana y desayuno por la noche"

Lou Reed, en "Beginning to see the light"

Tras la escisión de John Cale, los Velvet tapan ese irremplazable hueco con el bajista Doug Yule y editan *The Velvet Underground*, en marzo de 1969.

Con la ausencia del galés, la banda queda desprovista de provocación. Ya desde la foto en la portada del álbum (cuatro velvets "limpitos" y un Lou relajado y sonriente) se nos sugiere una aureola expresionista que hay contenida dentro del sobre.

*The Velvet Underground* es básicamente la consumación de un *planificado exorcismo*. La electricidad ha cedido paso a lo acústico; y lo acústico ha exigido un acrecentado cuidado vocal (la tensa voz de Lou Reed debió ser reemplazada o atenuada en varias oportunidades por la voz de Yule, proveniente del grupo bostoniano *Glass Menagerie*, o la de Maureen Tucker, debido a lo recargadamente "tierno" de muchas canciones).

Esta exaltación de alma liberada es profundizada en varios

temas de similar carga emotiva: los immaculados bajos decibeles de "Pale blue eyes" y "Jesus" (la primera, una empalagosa reconsideración de Dylan; la segunda, un esotérico espiritual confesado por un blanco mentiroso), se complementan como trilogía junto a una canción tan explícita como "I'm set free" ("He sido liberado, pero estuve atado a los recuerdos de las nubes de ayer") en la que manifiesta estar a la búsqueda de nuevos horizontes.

Todo cuanto le debe una canción pop independiente de los '80 a este disco es gratamente apreciable en la antes descrita, o "Beginning to see the light" (una manifestación más del Reed "convertido"), y demuestran claramente las succiones de que han sido objeto por parte de bandas como *New Order* (los solos de guitarra en "I'm set free", por ejemplo) o *REM*; de la misma manera que los últimos compases de *White Light/White Heat* fueron refacturados por *Joy Division* para su "Insight" (en *Unknown Pleasures*). Al finalizar el álbum, y como inesperadas rarezas (si cabe hablar de rarezas en un disco tan atípico como éste), se destacan las enseñanzas de Cale recogidas con guante propio por Lou en "The murder mystery" (colosal tanto musical como letrísticamente, con sus dos discursos paralelos; y de lo mejor que ha creado Lou Reed en toda su trayectoria), y la bossanova metida en formol de "Afterhours" (que ya había sido ensayada por los *Kinks* en "No Return", y más seriamente por *Lennon* en "Julia") que cierra el disco a modo de broma naive mediante la voz infantil de Maureen Tucker.





■ *Ensayando en the Factory*  
Reed, Morrison, Nico, Tucker y  
Cale.

*"Donde hay una voluntad, hay una manera, de que las palabras puedan comunicar, que en el corazón hay una confusión en marcha."*

*"Where There's A Will", John Cale  
Caribbean Sunset -1983-*

J 969, un año de definiciones, para Velvet implica un año de carretera. Giran durante seis meses, actuando en pequeños lugares, y cuando no viajan se dedican a ensayar. Culminando la década y delineado el nuevo producto, se suscita una situación confusa. Por un lado, el grupo ingresa a Record Plant (New York) asistido por un viejo conocido, el ingeniero Gary Kellgren para grabar su última entrega a la MG&M, el cuarto álbum supuestamente denominado *The Lost Album*. Y por el otro, Sesnick concreta un contrato con Ahmet Ertegun presidente de Atlantic Records, como consecuencia del constante boicot promocional de MG&M hacia sus representados. La MG&M responde inmediatamente reteniendo las cintas grabadas, y nunca vieron la luz. (Algunas de las composiciones, luego serían utilizadas por L.Reed para su debut solista).

A mitad de 1970, comienza la etapa del Max's Kansas City, un restaurante y centro aglutinador de cierta elite rockera. Velvet inaugura el escenario, reapareciendo en New York (no tocaban en Manhattan desde abril de 1967, cuando intentaban rearmar el Exploding Plastic Inevitable), su lugar de origen. Intensamente tocan cinco días a la semana, durante diez semanas; pero el clima interno no es el mejor. Morrison hace mucho más notorio su disgusto por Reed, por la ida de Cale, apegándose a Doug Yule; y éste introduce a su hermano (Billy Yule) en la batería en reemplazo de Mo Tucker, que debido a su embarazo no puede tocar de pie y se retira. Las relaciones entre Reed y Senick empiezan a

quebrarse.

Su nueva compañía, incluido A. Ertegun en persona, los empuja a editar un LP de simple rock & roll, confiando en que saldrían del entorno underground y de temas ambiguos. Así planteado el panorama, en setiembre de 1970 se lanza *Loaded* (Cotillion). Las opiniones se dividen ante un Reed totalmente alterado y molesto: sus seguidores lo consideran polémico y demasiado "comercial", y la crítica reacciona positivamente, hasta considerarlo una obra maestra. Consecuentemente el público mayoritario se aproxima a la música del grupo, mientras Reed reconoce que estaba plagado de errores. A pesar de todo, Lou vuelve a plasmar la ciudad de New York en la magnífica "Sweet Jane", a visionar los '70 en "New age" y a relatar su infancia en el contundente "Rock'n'roll".

Cansado y sin dinero, agotado por los roces en el seno de la agrupación y con su manager, Reed se decide por un final drástico. Se aleja en busca de su propio desarrollo y del gran público.

Las ambiciones de Doug Yule se concretan: ser la primera guitarra y liderar junto a Morrison los restos de Velvet. Inmediatamente, ingresa el bajista Walter Powers y ensayan así una nueva posibilidad discográfica. Morrison (el último miembro original) se encuentra sin esa energía del principio, y ante el peligro de sentirse profesional, se aleja y retira de la música para dedicarse a la docencia en Austin (Texas). La nueva formación arrastra el legendario nombre hasta editar a mediados de 1971 otro LP para Atlantic: *Squeeze*. Pero prevalece la comprensión y deciden no continuar.

Recostados en la oscuridad o en el éxito personal, la entidad Velvet Underground se convierte en una leyenda mientras que sus compañías discográficas comienzan a hacer sus





■ *Up-Tight en el Dom, 1966.*

(foto: Nat Finkelstein)

dividendos. El clásico vampirismo. En 1972, se edita el *Live In Max's Kansas City*, grabado en 1970 por una fan del grupo, en su última actuación en el local. La grabación es realizada en un Sony mono aural y comprada por Atlantic como un testimonio de un Reed taciturno y un grupo agonizando. Una despedida intensa, el ambiente entremezclándose con las reflexiones de Lou y algunos pasajes desafinados. Brigid Polk encendió su grabador y la intimidad se dejó atrapar.

Dos años más tarde (1974), Mercury nos acerca el doble de *Velvet Underground Live 1969*, registrado en diferentes estados y considerado por la crítica de entonces como uno de los mejores álbumes de rock en directo, en un momento de éxito; particularmente porque contiene la versión original de "Sweet Jane", tal como Reed la compuso.

Entre las compilaciones oficiales (*Archetypes* de MG&M y *Andy Warhol's Velvet Underground* de Kama Sutra), Verve se adhiere al juego comercial impuesto, dando a conocer el lado oscuro a partir de 1984 con *V.U.*, recopilando rarezas. Después de la aparición del Box Set en 1986, que incluye casi toda su discografía oficial, en el mismo año, en un derroche fetichista se publica un segundo volumen *Another View* repleto de curiosidades pero sólo para explorarlo después de haber degustado sus cuatro discos principales. (Para los apasionados fanáticos es recomendable una caja de tres volúmenes, *Everything You've ever heard about*, conteniendo versiones, maquetas, etc.)

La filosofía de la "Reunión de viejas glorias", supone dos opciones, un aspecto económico y otro artístico. En 1993, y después de 26 años aproximadamente, resurgen los originales Velvet entre agitados rumores, en el Teatro Olimpia de París, para una serie de conciertos que sorprenden y conmocionan al mundo del rock. El 15, 16 y 17 de junio registran un doble CD que encierra un total repaso a sus días de esplendor creativo. La contradicción siempre ha sido una constante en la existencia del grupo: registraron sus primeros trabajos netamente neoyorquinos, en la costa oeste, terreno que nunca les fue propicio; reaparecieron en Europa, un continente que les hubiera sido propicio en pleno auge, tan sólo después de tantos años... ■

Juan José Betbeder - Jorge Fernández

## Acercamientos Róstumos

"Resulta curioso pensar que mientras estuvimos juntos hicimos una sola cosa; cuando nos separamos, cada uno se fue en una dirección. Juntos hicimos algo que no podríamos haber hecho por separado; sin embargo, al separarnos hicimos cosas en solitario, pero con la experiencia de lo que habíamos hecho anteriormente. Hoy tengo un concepto y una conciencia mucho más amplia."

Lou Reed

Los verdaderos precursores transcurren por un inevitable esquema: el desconcierto y la incompreensión de sus contemporáneos, y la reivindicación y el reconocimiento de sus predecesores.

El avance estético-musical, expuesto a fines de los '60 por Velvet Underground (exactamente entre 1965 y 1970), en plena explosión cultural post-beat, fue variando en cada obra y permitiendo a las generaciones posteriores un espectro de elementos a examinar.

Velvet fue una unidad funcional de egocéntricas individualidades, un equilibrio que no tuvo una continuidad pura. Cada integrante desarrolló su potencial en un campo diferente: Reed junto a la poesía y el rock & roll, Cale en la experimentación, Nico en la canción.

Si hablamos de Velvet como un todo, sus influencias fueron marcando estilos, desde el Killer-rock al pre-punk de la costa este (de Patti Smith Group a Television); el punky, el post-punk inglés (de Stranglers a Joy Division); el culto en Francia (Rita Mitsouko); la No Wave, el hardcore (de Don King a Hüsker Dü); el Art-rock, el Gothic, el Noise (Sonic Youth). De los '70 a los '90, fueron una constante a la hora de citar ascendientes. Por un lado, parte de su imagen y actitudes; y por otro, parte de su sonido fueron las fuentes para los recursos de artistas muy disímiles entre sí. La distorsión, la repetición, la desarticulación como técnicas; la negación, la violencia, el primitivismo, la sofisticación, como los recursos.

Su tetralogía, fuente de inspiración, puede dividirse en dos grupos: las dos primeras obras, y el tercer y cuarto álbum (con o sin Cale). Por ejemplo, en los EEUU, agrupaciones como REM, Green On Red o Cowboy Junkies, con un evidente arraigo a su geografía y tradiciones se volcaron más a la segunda etapa de V.U.; en tanto que los recalcitrantes urbanos como Fuzztones o Fleshtones se apegaron a los dos primeros. Fueron y serán lo que se entiende por vanguardia: verdadera intención renovadora de avance y exploración ■

Juan José Betbeder



# John Cale

## El héroe calendario

*“Hay una especie de armonía que sólo conocen los lobos de la tarde cuando añoran la saciedad que sobreviene a sus asaltos nocturnos.”*

Jeremy Taylor



**P**ara entender y apresar el lugar de su infancia (las montañas del norte de Gales que ciñen ríos bautizados por sílabas arrancadas al paisaje: Honddu, Usk, Morrow, Dore), Raymond Williams extendía los dedos de la mano sobre una perspectiva favorable. Oriundo del mismo país lluvioso, John Cale extiende los dedos y abarca otro reino: la música. El símil carece de exactitud, pero el tránsito de una figura a una abstracción tal vez justifique un esfuerzo por sospechar su fracaso.

John Cale es legendario por varios motivos. Uno de ellos es su tratamiento de las medidas, que al alcance de las manos de Cale se convierten de inmediato en distancias. Lo más curioso es que tales distancias se estrechan en una digitación ordinaria. El músico por antonomasia de Velvet Underground no es, como Frank Zappa, un repertorista. El héroe oculto del grupo mítico reina en un espacio menos rico y menos limitado que el que domina su ex socio Lou Reed. A éste lo cercan los fantasmas isabelinos que riman sus metáforas en la oscuridad de un idioma que no necesita acompañamiento musical para atenuar un silencio igualmente elocuente; lo empobrecen sólo los lugares comunes de una experiencia que suele encontrar sus rimas mientras el dealer no está.

La destreza central de John Cale, su convicción de catecúmeno y su lealtad bizarra despiertan admiración por lo que esconden. Una jerarquía, un ordenamiento clandestino y displaciente lo

ubica siempre al margen. Esta posición lo habilita para estar en el lugar justo: un paso delante de la notoriedad y un paso atrás de la fama. Cuando Cale estructura la atmósfera agria y abismal capaz de sostener la voz de Nico o cuando “elige” sus productos (tantos que vale la pena enumerarlos parcialmente: The Stooges, la Patti Smith de *Horses*, los albores inconfesos de The Police, The Modern Lovers, Sham 69), Cale procede como un esteta y como un alborotador. Cada “producto” tendrá luego su destino. El simplemente despilfarra esas ideas medicinales que están en las antípodas de la conformidad ambivalente del rock explicado por abuelos oportunistas a niños de todas las edades. Texturas ásperas, romanticismo anacrónico, paranoia valetudinaria.

“*Todos podíamos sentirnos tan seguros como Sharon Tate*”, dice en “Living It Up To You”, y no es el cinismo el que lo salva. Es haber averiguado lo que ocurría, es haber inventado esa cordura que aventaja a la época. Hobbes mediante, *el miedo es el mejor amigo del hombre*.

Cuando los anglosajones piensan en Francia, piensan en un enemigo y en una categoría estética. Como en todas partes del mundo, en Inglaterra hablar en francés tiene algo de conquista social, de mundanidad adquirida. De Kevin Ayers a Marc Almond, los ingleses afrancesados suelen combinar el snobismo y la traición. (La literatura ha engendrado monstruos bilingües



más sutiles, sobre todo en Irlanda: el odio soltero de una patria esclava encuentra en París la excusa perfecta para una *liaison*. La *Salomé* de Wilde es un buen ejemplo.) El ataque más encarnizado contra el francés de parte de un anglosajón lo ha llevado a cabo un muerto reciente, el macuniano Anthony Burgess: "Sé cómo funciona el sistema fonético francés y puedo pronunciar bien las perversas vocales frontales redondeadas, pero no quiero aprender las pautas de entonación. Para hablar bien el francés, uno tiene que convertirse por un tiempo en francés y me niego a ello". Cuando John Cale piensa en Francia y desliza sus débiles insinuaciones, en cambio, uno recuerda a Beckett. Francia, con todas sus ideas y palabras, se ha hecho presente por otros motivos: "pour m'appauvrir", como dejó asentado el autor de *Molloy*: para empobrecerlo. Pionero insomne en la década del cambio (cuando La Monte Young y Le Roi Jones parecían sugerir los bordes), forastero reputado después de los dos álbumes de los Velvet, justiciero en ciernes hasta que el revisionismo cívico de la posmodernidad puso sus ojos en él con la intención de convertirlo en una pieza de museo, Cale jugó siempre con tiempo a favor. El héroe calendario del disimulo estuvo con Kevin Ayers y con Nick Drake. No es hora, afortunadamente no es hora, de juzgar la democracia del rock 'n' roll. La imaginación de Cale entra a sus anchas en su carrera solista, que es notable, no sólo por abuso de inteligencia sino por discreción de monotonía. Como Lou Reed, Cale es un artista monótono. Todos sus esfuerzos por inventar una metamorfosis plausible (*Academy in Peril*, *Church of Anthrax*, *Wrong Way Up*) corren parejos con el éxito moderado. Descansan en las suelas de la vanguardia, gastadas de antemano por perder batallas que ganó una suposición. Todas sus insistencias (*Helen of Troy*, *Honi Soit*, *Songs for Drella*) revelan la habilidad supérstite de un verdadero "iniciado". El hombre de flacura mimética, de prestancia indiferente y de facciones apacibles hasta el anonimato es el artista que conocemos y reconocemos. Tendríamos que ser muy malos fisonomistas para confundir a ese actor talentoso con un genio.

Las excursiones de Cale, sus "salidas", proporcionan otros

tipos de placeres. El veterano que parte de excursión a la juventud sabe de antemano que sus raíces están en una época que hizo de la iracundia y la rebeldía un tópico. Bosteza y cambia el ajedrez por las damas. Sin embargo, Cale en su departamento de Greenwich Village sigue siendo el refinado moribundo que supone una audiencia suficientemente culta como para entender sus gustos. "Do Not Go Gentle Into That Good Night", es (cuando ya apreciamos la calidad poética de la villanele de Dylan Thomas) apenas una declamación entonada por un aficionado a la música. Su ejecución tiene esa tristeza profunda que sólo exalta la caída de la tarde un domingo. El sábado preferiríamos no oírla.

Los logros comienzan el sábado y no son lo que suele entenderse: la llegada al blanco de un tiro certero, el efecto de la buena puntería. Los logros de Cale tienen la higiene previsible del dandy pero también los lamparones prolijos que el experimentador consiente como vicio y abuso. "Heartbreak Hotel", por ejemplo. Cale sabe como pocos que ninguna época tiene un lugar. Esta errancia lo ayuda a poner el *donde* en el lugar del *cuando* en una especie de mapa de la oportunidad. Para cantar "Heartbreak Hotel" y hacer algo notable hay que despoblar muchas aldeas prósperas de rock'n'roll densamente nostálgico. Hay que saber que cada sílaba tiene un peso, y que ese peso no descansa en las convenciones prosódicas, sino en una lucha cuerpo a cuerpo con el aire que hace del cantar otro cantar. John Cale presenta un Elvis educado y salvaje, mucho más educado y salvaje de lo que Elvis podría haber llegado a ser. Escribe, sin la obligación de escribir, una historia. Evoca todos los fantasmas necesarios (Eddie Cochran, Buddy Holly, Gene Vincent) y sacude los cartílagos del mito. La noche del 1 de junio de 1974 en el Rainbow tuvo que ser una fiesta. Ayer o anteayer, Cale se despidió del público argentino tal como se había despedido del público inglés una semana antes, con el canto de alabanza a un dios ausente que escribió por él otro héroe solitario. Los buenos entendedores no han hecho del laconismo un apotegma económico ■

Luis Chitarroni

### Discografía

- Vintage Violence* (1970)
- The Academy in Peril* (1972)
- Paris 1919* (1973)
- Fear* (1974)
- Show dazzle* (1975)
- Helen of Troy* (1975)
- Guts* (1977). Recopilación con un tema inédito "Mary Lou".
- Animal Justice* (EP, 1977)
- Sabotag/Live* (1979)
- Honi Soit* (1981)
- Music for a new Society* (1982)
- Caribbean Sunset* (1983)
- Comes Alive* (1984)
- Artificial Intelligence* (1985)
- Words for the dying* (1989)
- Few Cowgirls gel the blues* (1991)
- Paris s' eveille* (1992)
- Fragments of the rainy season* (1992)

### Discografía en colaboración:

- Con La Monte Young's Dream Syndicate, *The Theater of Eternal Music* (1964)
- Con Velvet Underground, *Velvet Underground & Nico* (1967)
- White Light / White Heat* (1968)
- V.U.*
- Another View*
- 1969
- Con Terry Riley, *Church of Anthrax* (1970)
- Con Kevin Ayers, Nico y Eno, *June 1, 1974* (1974)
- Con Brian Eno, *Wrong Way Up* (1990)
- Con Lou Reed, *Songs for Drella* (1991)

### Algunas producciones selectas:

- The Stooges, *The Stooges* (1969)
- Nico, *The Marble Index* (1970)
- Desertshore* (1970)
- The End* (1974)
- Camera Obscura* (1985)
- Patty Smith, *Horses* (1975)





# Nico

## La voluntaria irrealidad

*Un Angel Pongelado*

**A**penas integrante efímera de Velvet Underground, son más conocidas sus historias de romance con John Cale o Lou Reed que su música solitaria y abstracta. Esa música ha sido una indeclinable muestra de resistencia, tan pura y desafiante, que pocos abordaron. El espejismo sepia de su voz coloreó su entera discografía dispersa por décadas pasadas. Más allá o más acá de la resonancia mitológica, no es bueno equivocarse abandonando el placer de escucharla.

Nunca resulta fácil hablar de Nico. Tal vez por el peso de la historia que cargaba siendo aquella voz enigmática detrás de Velvet Underground, tal vez por su presencia elusiva y glamourosa, tal vez por la atormentada música que componía o, tal vez por ser amiga de Lou Reed, de Bob Dylan, de John Cale.

Su estatura mitológica parece haberla acompañado siempre de modo exasperadamente verosímil. En mi temprana adolescencia, junto con los primeros acordes de Velvet Underground, llegaron a mis oídos vacilantes los rumores acerca de ella. "Es un travesti alemán" recuerdo haber leído con precisión en una imprecisa publicación local. Como en un arreo de mulas, me deje llevar por el paso insensato de la prehistoria de la que hacían gala las mulas más grandes. Más tarde, la 'realidad' se convirtió en una 'invención circunstancial', pero aquel comentario logró imponer una palpable autoridad al lector. Por aquellos años Nico era, para mí, un secreto oscuro y oculto, comparable al de un clandestino dedicado al oficio de la mutación del sexo. Nada se sabía sobre su persona (al menos aquí, que era el lugar donde yo vivía), no había datos biográficos y su



tampoco se comprendía lo que estaba tratando de hacer. Su elegante y espléndida desolación acentuaba los niveles de ficción y de fantasía. Con el transcurso de los años, sus imágenes definitorias, proyectadas a través de sus discos con la huella de un inglés consagrado al alemán en el timbre de su voz, lejos de impugnar esa figura, confirmaban su estatura mítica.

En 1968, el LP *Chelsea Girl* es lanzado. Jackson Browne le entrega dos baladas invulnerables, "These Days" y "The Fairest Of The Seasons", de Dylan escoge "I'll Keep It With Mine" y a Tim Hardin le debe "Eulogy To Lenny Bruce" (uno de los personajes favoritos de Nico era, precisamente, Lenny Bruce), el resto proviene del campamento Cale/Reed. Los arreglos que propone Larry Fallon incluyen a una pequeña sección de cuerdas, que por reducida y armónica, se ajusta perfectamente al ritmo básico de folk-rock que tienen las canciones. La voz de Nico es fría, desapasionada, casi como un reflejo de su imagen en la portada. La belleza rubia y pasiva ofrece su efecto conservador con la mejillas rosadas.

Para el momento de su próximo álbum, todos aquellos rígidos modales cambian para introducirse en algo más original, más personal e inesperado. *The Marble Index* es el espejo de sus glaciales virtudes y reúne la naturaleza dramática producto de dos sensibilidades europeas (Nico y John Cale). Abandonando las instrumentaciones y las estructuras convencionales del rock, el disco contiene una belleza inocente capaz de comunicar la impresión buscada. Acompañada por un armonio omnipresente, utilizado más como herramienta de composición que de ejecución, Nico hace de sus limitaciones técnicas un estilo propio. Define hipnóticamente las simples (pero reconfortantes) melodías con sus errores estéticos provenientes de una antigua memoria folklórica reinante en Europa Central. John Cale se encargará, con rasgos de acróbata sadista, de entretéjer los monocordes sonidos haciendo prosperar articuladamente la parquedad vocal de Nico, que posee una dramaticidad paradójica: a la vez convencional y verosímil, irreal y emotiva, romántica y hostil.

Cuando grabó el LP siguiente, Nico debe haberse figurado que no era terrenal, que podía elevarse por mandato divino, que estaba destinada a ocupar un lugar insólito en el mundo. *Desertshore* es un inventario esencial de su materia. Con un Cale devastador en esos lejanos días, concreta en vano un argumento que disuelve cualquier posibilidad de rótulo. Objeto natural, Nico irrumpe torrencialmente en un habitat de música austera, aparece y desaparece de modo etéreo, lánguido, no humano, inanimadamente. La belleza de la imagen y su voz parecen confiadas a un más allá de sus apariencias, destinadas a eventuales confluencias y disyunciones. La magia de la mujer elusiva que conduce la intriga es un proceso posible, realizable, al cual todos deberíamos enfrentarnos.

Se sucederían *The End* y *Live In Denmark*, que serían como derivados de la misma sustancia. Entre estos discos intentará confundirnos con *Drama of Exile*. La obsesión de Nico parecía estar concentrada, musicalmente hablando, en el Medio Oriente, y para modificar su indócil sedimento llamó al productor Philippe Quilichini. Con él compuso los temas y, signo de otros signos, la química hipnótica funcio-

no. Quilichini es quien, además, ejecuta el bajo con agresiva precisión y economía, sin dudas aprendida en los años que pasó en Jamaica tocando reggae. El disco, con músicos invitados como el iraní Muhammad Hadi, debe algo al Islam. Nico se desobedece a sí misma en la rítmica "The Sphynx" y en la funky "Ghengis Khan", también están sus versiones acomodadas a los tiempos de "Waiting for the Man" y de "Heroes", canción que ella pensaba le había sido compuesta en su homenaje. El sonido de misterio filoso, con raíces en el rock, contiene un remarcable toque melódico proveniente del mundo del Corán. Atravesar su propia realidad para llegar a una realidad distinta la separa de una felicidad que, se me ocurre, ella había pensado inmediata. En *Drama of Exile* se incluyen las letras por vez primera. John Cale jamás permitió que eso ocurriera, sospechaba que podía destruir en parte el mito que se había hecho de su persona.

La despedida vino de la mano de un disco casi étnico con un título brillante, *Camera Obscura*. Sus relatos retrospectivos son como una prueba de identidad destinados a un público que no se las exige. Lo juzgo tan lleno de pormenores circunstanciales tan adecuados, que prefiero estimular una discusión antes que hacerlo merecedor de algún reproche. *Behind The Iron Curtain* no sumó ni restó valores de importancia a su trayectoria como cantante. Lo importante de Nico es haber estado en los lugares correctos y en los momentos apropiados. Tenía que existir alguien así, capaz de ofrecernos la calidad de misterio, de placer prohibido y de oscuro romance que hay en su obra para traspasar con aire de triunfo la barrera de lo previsible, de lo abyecto y de la llanura que, mayormente, azota al campo de la música.

### *El Tiempo está hecho de pasado*

Nico nació con el nombre de Christa Paffgen (o Pafgens, o tal vez Pfaffen, las versiones difieren) en Budapest, Hungría, el 15 de marzo de 1943. De padre yugoslavo y de madre española vio transcurrir su infancia en la ciudad alemana de Colonia y su única pregnancy de aquellos años la encuentra refugiada de las bombas enemigas en el baño familiar de su casa. Su padre murió en un campo de concentración. Fue educada con los mejores modales en Francia, Italia y Alemania y como resultado de esa nómada enseñanza hablaba fluidamente 7 idiomas. En 1958, durante unas vacaciones en la casa de un amigo en Roma (actualmente, la leyenda dice que se trataba de un "palazzo"), la chica alta y rubia de 15 años con belleza inerte encontró el camino que la dirigió al set de *La Dolce Vita* de Federico Fellini. Cargando un candelabro como extra en la escena de la fiesta, atrajo la atención del maestro, quien le escribió una parte adecuada. Su madre desaprobó inmediatamente esto, aunque ella continuó buscando su propio mundo. Pronto, apareció en tapas de *Vogue*, devino top-model parisina y fue a estudiar al Actors Studio de New York. Difícil imaginar que Lee Strasberg tuviera mucho para enseñarle. Ella era notable tan sólo con el latigazo de





presencia.

Su nombre profesional (Nico) lo adoptó de un novio, el hacedor de films Nico Papadakis. En 1963 tuvo un hijo, Ari, de quien se dice es propiedad paterna del actor Alain Delon. No mucho después comenzó una 'liaison' con su propia imagen invertida por el sexo: Brian Jones, el chico malo de The Rolling Stones, culpable de presentarle a Bob Dylan. En New York, el poeta Gerard Malanga la introduce a Andy Warhol. En 1965, en una fiesta ofrecida por Cubby Broccoli (co-productor de las películas de James Bond), se encuentra con Jo Lustig, hombre del show-biz. Su anhelo de ser cantante es confesado a Lustig, como a tantos otros. Semanas más tarde, aparece en el Ready, Steady, Go de la televisión británica promoviendo su primer single, una versión folk-rock de "I'm Not Saying" compuesta por Gordon Lightfoot, que fue producida por Andrew Loog Oldham (manager de los Stones) para su sello Immediate. En el disco, Jimmy Page tocaba la guitarra.

Con los meses, la relación con Andy Warhol dió sus frutos. Protagonizó uno de sus films, *Chelsea Girl*, y cantó como solista en el club Blue Angel de New York. Allí fue donde Andy le sugirió que se uniera a Velvet Underground, el nuevo grupo de rock avant-garde en el cual él estaba interesado. Velvet Underground era parte de la troupe multi-media asistente al refugio de Warhol, Factory. En febrero de 1966 se expuso el show titulado AndyWarhol, Up-tight, que consistía en la exhibición de los films de Warhol, música a cargo de los Velvet y Nico, danzas ejecutadas por la actriz Edie Sedgwick y por Gerard Malanga, luces de Danny Williams y proyecciones de slides comandadas por Paul Morrissey. Avanzado el año y con la ausencia de Edie, pero con la presencia de Ingrid Superstar o de Mary Woronov, el desfile se trasladó bajo el nombre de The Exploding Plastic Inevitable hacia otro reducto, el Dom, un salón de danzas polacas. The Velvet Underground and Nico se publicó en la primavera de 1967. Nico hace su aparición exponiendo el aburrimiento existencial que emanaba de las letras de Lou Reed mixturadas con las invenciones sonoras de John Cale. La suerte de los Velvet no fue buena: contratados por MGM pierden (por problemas en el traslado) la oportunidad de participar en la escena del club londinense para *Blow-up* de

Michelangelo Antonioni. Su lugar es ocupado por los Yardbirds. La revancha tardaría más de dos décadas, y algunas personas hubiésemos preferido que no ocurriera nunca.

Al final de 1967, Nico ya es solista. Sus actuaciones en el Dom son apoyadas por una remarcable sucesión de acompañantes: Cale, Reed, Sterling Morrison, Ramblin' Jack Elliott, Tim Buckley, Tim Hardin y un joven cantante de 17 años proveniente de Orange County, California, llamado Jackson Browne, con quien Nico se embarcaría en un affair.

Su album debut es lanzado en 1968 y no contiene composiciones propias. El disco posterior es más personal, pero falla en los charts, no llegando a ser un serio contendiente de los dominadores Nashville Skyline, Abbey Road y From Elvis In Memphis.

Al concluir su relación con Elektra comenzará un peregrinaje por distintos sellos que no hace más que sugerir que, finalmente, todas las etiquetas discográficas son exactamente lo que uno pensaba que eran. Este movimiento frecuente puede ser adjudicado a la escasa demanda del público, o a que Nico era una artista con difícil temperamento. Creo que a ambas cosas.

La gente que la conoció en sus últimos años dijo estar desconcertada. "Otra Marlene Dietrich para otra generación", la describieron alguna vez. Imperturbable e impasible paseó sus dones por ciudades europeas que la reclamaban, acompañada por una banda de devotos músicos ingleses (el más notable, el tecladista, James Young). Dividió su tiempo entre sus casas de Manchester y de Ibiza, dos ciudades que amaba. De esta última dijo alguna vez: "Es mi lugar favorito. Pienso que voy a morir allí." Lo cumplió el 18 de julio de 1988, cuando se cayó de su bicicleta después de un ataque cardíaco, tenía 45 años ■

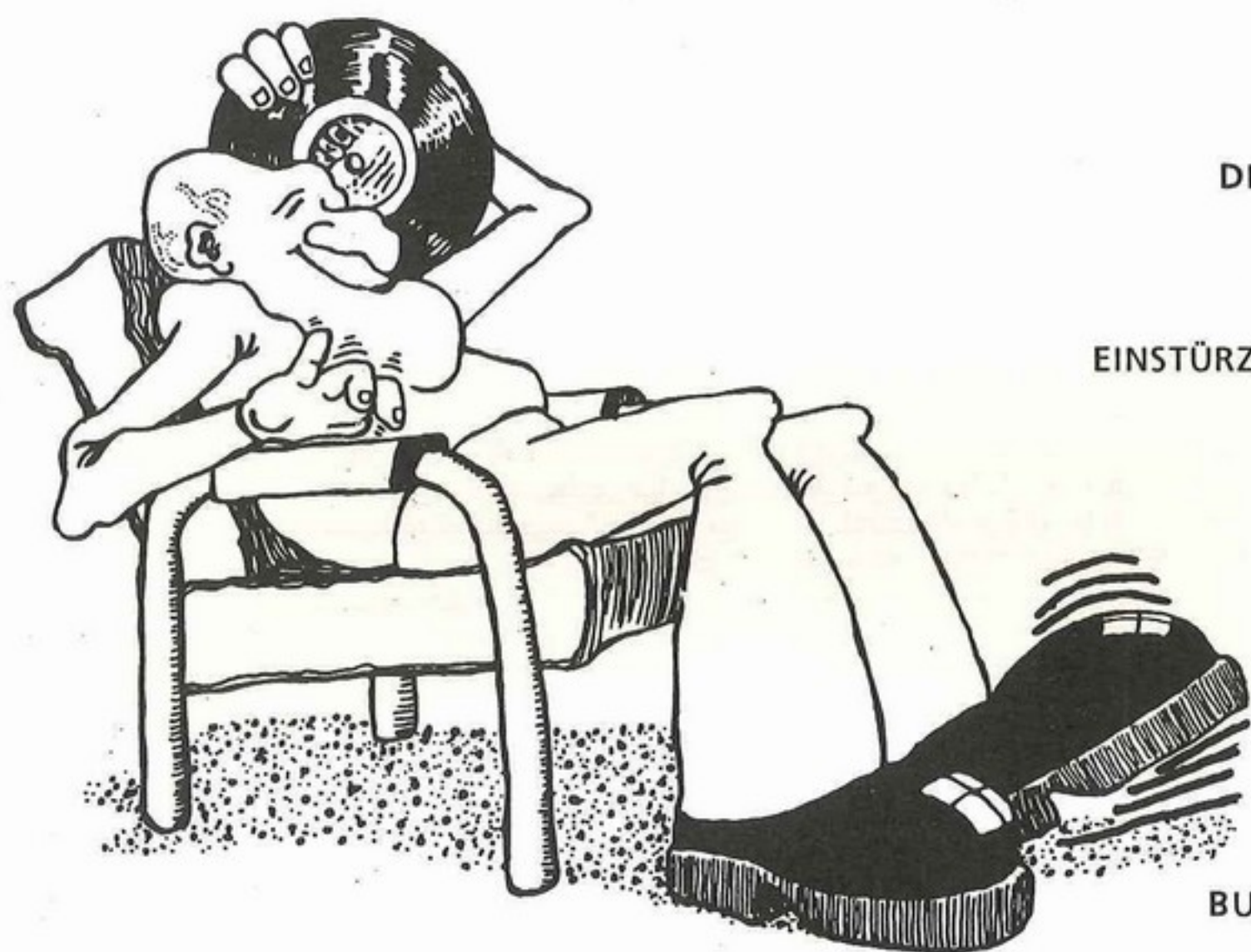
Daniel H. Renne

### Discografía

- The Velvet Underground and Nico* (1967-MGM)
- Chelsea Girl* (1968-Polygram)
- The Marble Index* (1969-Elektra)
- Desertshore* (1970-Warner Brothers)
- The End* (1974-Island)
- June 1st., 1974* (Con Ayers, Cale y Eno. 1974-Island)
- Drama Of Exile* (1981-Aura)
- Live In Denmark* (1983-VU)
- Camera Obscura* (1985-Beggars Banquet)
- Behind The Iron Curtain* (1986-Dojo)



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



JULIAN COPE  
DIAMANDA GALAS  
PETER HAMMILL  
ROBERT FRIPP  
EINSTÜRZENDE NEUBATEN  
T.T. D'ARBY  
BEASTIE BOYS  
D. SYLVIAN  
T.S.O.L.  
MISFITS  
SUEDE  
SONIC YOUTH  
PIXIES  
BUTTHOLE SURFERS  
NICK CAVE

**10% PAGO EN EFECTIVO**

**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



# Jonas Mekas y Film Culture

"América's Independent Motion Picture Magazine"

1. El lugar común de la reacción anti hollywoodense, en la emergencia del cine independiente americano, guarda en su entusiasmo precoz los ensayos de unas teorías que querían un atajo en la fronda vanguardista. De esas exuberancias quedan algunos trabajos que una antología de la revista *Film Culture* presupuso en el camino de la edificación moral: el *Film Culture Reader* (1970), de P. Adams Sitney, restituye las diversidades en una "entidad orgánica", porque responde a la idea de una generación de críticos que insistentemente buscan el cauce teórico que haga aprehensible la vanguardia.

Se sabe, las taxonomías quieren de una corriente espiritual lo suficientemente agudizada el control de los fenómenos heterogéneos. Adams Sitney arma, en el libro, su central de fuerza negando, como Bruce Cook respecto de los Beats, un movimiento de cineastas dispersos entre las agrupaciones de San Francisco (Art in Cinema film society) y Nueva York (Cinema 16). La dialéctica, sin embargo, hace a la historia de las mediaciones: hacia 1960, *Film Culture* deviene o posibilita la organización de la vanguardia; se propuso como su apólogo, y como el espacio de discusión estética y de alternativas económicas.

Jonas Mekas, el editor, tiene en la antología los espacios más breves y la virulencia que no conoce de transiciones. Correlativamente, el libro ordena la historia de la revista a través de una progresión temporal que abarca once años de preocupaciones, de relevancias de maestros "abandonados" (Von Stroheim, Dimitri Kirsanov, Carl Dreyer) y de polémicas internas.

Ya en los primeros números, los escritos del pintor Hans Richter y del crítico Parker Tyler van en el mismo tono: un rastreo arqueológico de la tradición vanguardista en el cine de los '20 y la pintura moderna, y la utopía de una síntesis en el cine independiente. Richter, un veterano del cine experimental (había compuesto en 1921, a partir de sus pinturas abstractas, el *Rhythmus 21*) postulaba una edad de oro de confluencia entre la experimentación, el documental, y el

*entertainment film*. Tyler, por su lado, quería la reconstitución eventual de "la supremacía perdida del héroe del siglo XIX", en la confluencia de las tradiciones. Por eso, prefería el chejoviano *Shadows* (Cassavetes, 1958) al *Pull My Daisy* (Frank y Leslie, 1959) cuya ausencia de "conciencia histórica del arte", impedía el reclamado mensaje personal de los cineastas.

El "mensaje" hace a las pioneras molestias de Mekas respecto de los experimentalistas de los '40. Como un sucedáneo del manifiesto del nuevo cine de 1960, Richard Leacock escribió "For an uncontrolled cinema" cuyos inadvertidos límites pasan por la exigencia del registro de lo real "en su más absoluto sentido". Puesto que el nuevo cineasta es un observador de *ese último misterio, la realidad*, según quería Tolstoy del cine ruso.

Los influjos de la teoría francesa del *auteur* van permeando y desplazando una inicial tendencia marxista. Adams Sitney sugiere la incidencia del grupo *Cahiers* en la filmación del *Guns of the Trees*, de J.Mekas; y reproduce la adaptación epigonal, las notas de Andrew Sarris en 1962, que despertaron las iras de la democrática y ecléctica Pauline Kael (v.P.Kael, *I lost it at movies*). La preocupación social cede al interés, en la adecuación del antólogo, hermenéutico: Sarris desde Bazin; Adams Sitney y el *imaginismo* en algunos films, de acuerdo a las reflexiones de Ezra Pound; los ejes verticales y horizontales, en Maya Deren, en polémica con Arthur Miller (en el simposio sobre film y poesía).

2. La exégesis de Mekas son el resultado de una síntesis inconstruible. Sin transiciones, escribe los puntos iniciales que desbordan otras páginas y se retrae del ocio desconocido de los debates teóricos. La mirada sobre el cine experimental que lo precede, desde el anclaje social que reclamaba, no descansa en las consideraciones del cine de sus colegas. El manifiesto sobreviene en octubre de 1960, y el mito pretende que él tuvo el destino de redactarlo:



"En el curso de los tres últimos años hemos sido testigos del espontáneo crecimiento de una nueva generación de cineastas -el Free Cinema en Inglaterra, la Nouvelle Vague en Francia, los movimientos jóvenes en Polonia, Italia y Rusia, y, en este país, la obra de Lionel Rogosin, John Cassavetes, Alfred Leslie, Robert Frank, Edward Blank, Bert Stern y los Sanders Brothers.

El cine oficial de todo el mundo exhala su último aliento. Es moralmente corrupto, estéticamente obsoleto, temáticamente superficial, temperamentalmente aburrido. Incluso, los films aparentemente dignos, aquellos que reclaman una alta moral y estándares estéticos y que han sido aceptados por la crítica y el público, revelan la decadencia del Producto Film. La gran tersura de su ejecución se ha convertido en una perversión que cubre la falsedad de sus temas, su ausencia de sensibilidad y estilo.

Si hasta ahora el New American Cinema ha sido una manifestación esporádica e inconsciente, ha llegado el momento de reunirnos. Hay muchos entre nosotros -el movimiento está alcanzado proporciones significantes- y sabemos qué pretendemos y qué necesita ser destruido.

Como otras artes en América -pintura, poesía, escultura, teatro, cuyos vientos frescos han soplado en los últimos años- nuestra rebelión contra lo viejo, oficial, corrupto, y pretencioso es fundamentalmente ética. Estamos comprometidos con el Hombre. Estamos comprometidos con lo que le sucede al Hombre. No somos una escuela estética que constriñe al cineasta en una serie de principios muertos. No confiamos en ningún principio clásico en el arte ni en la vida.

1. Creemos que el cine es una expresión personal indivisible. Por consiguiente, rechazamos la interferencia de los productores, distribuidores, y accionistas hasta que nuestro trabajo esté listo para ser proyectado en las pantallas.

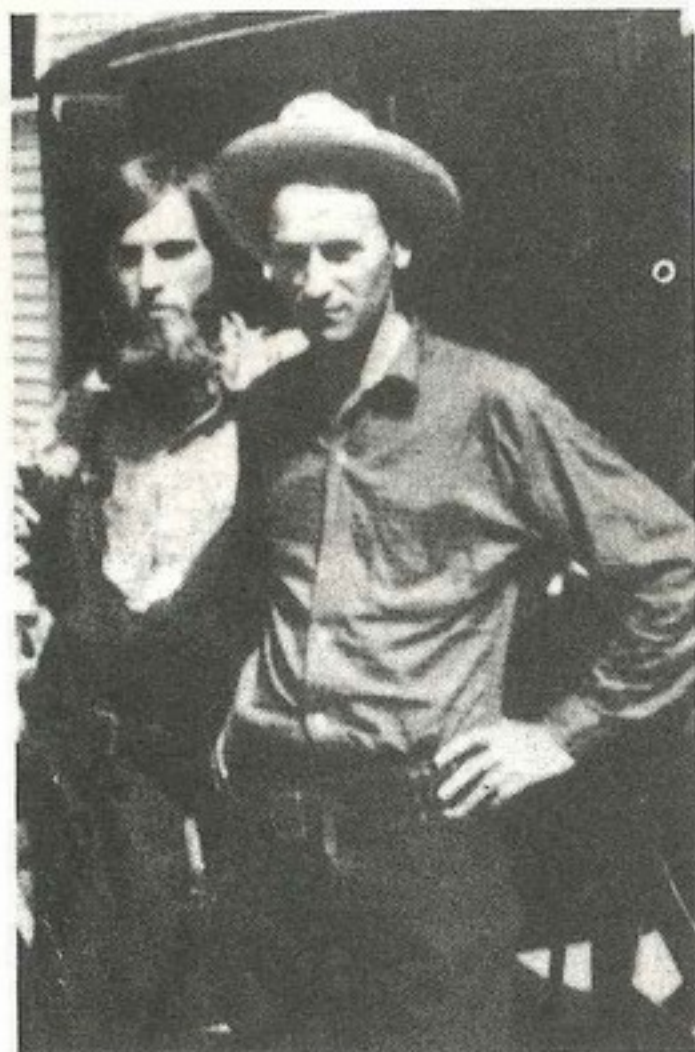
2. Rechazamos la censura. Nosotros nunca firmamos ningún tipo de leyes de censura. Tampoco aceptamos tales despojos como los derechos de los films. Ningún libro, obra de teatro o poema, ninguna pieza musical necesita licencia de nadie. Nosotros emprenderemos acciones legales contra los licenciarios y censores del film, incluyendo aquellos del U.S. Custom Bureau. Los films tienen el derecho de viajar de país a país libres de los censores y de las tijeras de los burócratas. Estados Unidos debe tomar la iniciativa de un programa de libre pasaje de film de país a país. (...)

3. Estamos buscando nuevos modos de financiamiento, trabajando en una reorganización de los métodos de los accionistas, sentando las bases para una industria del film libre.

4. El Nuevo Cine Americano está aboliendo el Mito del Presupuesto (...) Nuestros presupuestos realistas nos liberan de las stars, los estudios y los productores. (...) El bajo presupuesto no es sólo una consideración comercial. Va con nuestras creencias éticas y estéticas, directamente conectadas con las cosas que queremos decir y con el modo en que queremos decir las.

(...) Nos juntamos para construir el New American Cinema. Y vamos a hacerlo con el resto de América, juntos con el resto de nuestra generación. Creencias comunes, conocimientos comunes, cólera e impaciencia comunes nos unen; y nos unen con los nuevos movimientos del resto del mundo. Nuestros colegas en Francia, Italia, Rusia, Polonia, o Inglaterra pueden contar con nuestra determinación. Como ellos, hemos tenido suficiente de la Gran Mentira en la vida y en las artes. Como ellos, no estamos sólo por el Nuevo Cine: estamos también por el Nuevo Hombre. Como ellos, estamos por el arte pero no a expensas de la vida. No queremos los falsos, pulidos y lisos films; los preferimos ásperos, toscos, pero vivos; no queremos films rosados -los queremos con el color de la sangre."

*The First Statement of the New American Cinema Group* (publicado en *Film Culture*, n° 22-23, 1961)



■ P. Adams Sitney y Jonas Mekas en *Double Barrelled Detective story* de Adolfo Mekas.  
Foto: Louise Alaimo.



3. Nicolas Humbert y Werner Penzel hacen de la música de Fred Frith casi una interpretación cinematográfica de una metáfora de Jonas Mekas sobre el aleteo de la mariposa cuyas vibraciones están vinculadas con el resto de las cosas del mundo. *Step Across the Border* (1990), intermitentemente, pliega sus imágenes a los experimentos musicales de Frith y se expande en los sonidos que exceden a los de los músicos, desde las voces superpuestas hasta los golpes huecos de un sistema de cañas que transportan agua. Alguien quiso de la figura de Mekas en esa película (y la de Robert Frank discurrendo sobre el tiempo en los viajes en tren) el reconocimiento, sin encomios, de un cineasta y una vanguardia.

Lo cierto es que la teoría de las alas de la mariposa coincide con las reflexiones de Mekas a posteriori de sus atenciones críticas sobre el cine vanguardista. En "Notes on Some New Movies and Happiness" (*Film Culture*, n° 37, 1965), Mekas escribe, entonces, a contrapelo de toda pretensión taxonómica. Su énfasis en la sujeción social de las formas del nuevo cine ahora reivindica un cine sin drama, sin pensamientos, "sin seriedad en absoluto". El drama, en la cita de Stan Brakhage, es una clase de manipulación que hay que romper.

Esas anotaciones no quieren explicar el cine independiente, sino exaltarlos como juegos sin objetivos, como modos de una bizarra felicidad: el "compromiso" del artista consiste ahora en el extrañamiento de las imágenes de un joven comiendo un hongo (*Eat*, A. Warhol), de hombres borrachos con los últimos días del verano o del otoño (*Allelujah the Hills*, Adolfo Mekas), de una mujer meciéndose en una silla (*Little Stabs*, K. Jacobs). Imágenes del nuevo cine en



■ Editores de *Film Culture*. 1955. (De izq. a der., arriba) Andrew Sarris, Eugene Archer, George Fenin, Adolfo Mekas. (Abajo) Jonas Mekas, Eduard de Laurot. (Insert) Arlene Croce. Foto: Film Museum of New York.

diapasón con el resto del mundo. Por eso Mekas intercala entre las notas la memoria del pueblo de su infancia: esas mujeres que él veía tejer sentadas cerca de las ventanas cuyos rostros *felices* recuerda como fotogramas, análogos a la "alegría sin desilusiones" de los films que comenta. Otro acercamiento, imprevisible y paradójico, inevitablemente parejo con un modo de hacer cine ■

Emilio Bernini

Fe de erratas: En "Jonas Mekas y el cine independiente americano", EM n°3 p22, donde dice "Village, octubre del '42"; debe decir *Village, octubre del '62*.

Suscríbese a  
**ESCVLPIENDO MILAGROS**

6 números  
 por el valor de 5

Envíe el talón incluído en este número

Informes: 362 1944

## RUTH SATANOVSKY

Canto - Técnicas vocales  
 y su manejo expresivo

Teléfono 824 - 2884

## VIDEOBEAT

CINE DE AUTOR - CINE CLASE B

CULT MOVIES - CINE NEGRO

CLASICOS DE TERROR Y CIENCIA FICCION

1910 - '50 - '60

ABONOS CON DESCUENTOS PARA ESTUDIANTES

Santa Fe 2740 local 10 - 13



# the loft

..... Consta de 4 pisos, un teatro en el piso superior,  
una pantalla de video visualizable desde el 2do y 3er piso.  
Máquinas de alta definición pero con horror al hi-tech.  
Con un sonido muy especial, para una música muy especial.  
Especie de disco donde bailes Stravinsky, Zorn, Neubauten, Nyman, etc....  
donde podés ver tu arte...  
No importa con los medios que cuentes, ni qué cultura posées, lo que importa es el  
fruto de tu creación: Arte de uno mismo.

Te estoy buscando y espero.

Aún persisto.

..... Donato Alvarez y Avellaneda



## MUSIC & MORE

CD - LASER - VHS - AUDIO - VIDEO



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



'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 al 53 TARJETAS - ATENCION VIP - ENCARGOS Y MAS I



# Nuégado de serpientes

*Nuégado de Serpientes existe, no se sabe hace cuánto.*

*Christian Dergarabedian (teclados) y Alan Courtis (guitarra) trabajan además en proyectos solistas y paralelos; se destaca la reciente formación del Burt Reynolds Ensemble, trío que completa Roberto Pocahontas.*

*Ambos personajes, irónicos y cáusticos en sus declaraciones, tienen la ¿virtud? de desbaratar con excitación cualquier tipo de orden, en este caso el modesto cuestionario de los reporteros. Necesariamente pertenecen y reaccionan a una sociedad fragmentada y re-unificada bajo un único discurso: el oficialista. Su radicalismo reside en la manipulación de ciertos elementos antagónicos -ironía, solemnidad, perversión, inocencia, caos, armonía- que llevan al oyente desprevenido a un evidente desconcierto. Pero, ¿qué pretendería la contradicción, arbitraria y premeditada, más que significar un principio de reflexión en busca de una síntesis?*

*“¿Sabés cuál es el problema? Vamos a terminar las cervezas sin siquiera haber podido grabar: diciendo pelotudeces totales.*

*Disculpame si hablo como una nena histérica jubilada, pero yo no voy a repetir cosas que ya dije. (Christian, comentario acerca de los tres intentos fallidos de reportaje).*

## **I. La estética de la ruptura.**

**Christian** - Tanto en el Burt Reynolds Ensemble como en Nuégado hay un factor primordial, el riesgo: “Hoy puede salir todo mal”. El error está muy presente. Yo siento que todavía lo que hacemos es una mierda. Pero como no podemos escapar al error convivimos con él. Quizás esto incomode a la gente. Porque no se trata de un error técnico en la ejecución sino más bien de algo que funciona mal y no se sabe qué es.  
**Alan** -Se trata también de reivindicar lo micro. Siempre tuve

la idea de que las cosas interesantes no se muestran fácilmente. Y si de lo micro hablamos quisiera mencionar a dos primos lejanos de Nuégado: uno es Space Negros, que es un grupo americano que descubrí hace muy poco; el otro es Fred Frith, que para mí es un músico que sintetiza todo, búsqueda, música clásica, contemporánea y más. Además es un perfecto desconocido, toca en pequeños barcitos para audiencias insólitas...





*¿Es posible hablar de una estética Nuégado?*

**Alan** -Sí; existe una estética con la que intentamos romper continuamente. De todas maneras, cuando escuchás una canción tonta, amorfa, mal orquestada, que no va a ningún lado inmediatamente la asociás a Nuégado.

**Christian** -Al principio los temas sólo se basaban en sonidos. Pero, ahora componemos e improvisamos en proporciones iguales. Lo que en todos se da es que no hay estribillo.

**Alan** -La improvisación, o más bien la actitud frente a la improvisación está muy estudiada. En algunos casos, supera a la asumida en temas arreglados; en el sentido de que existe un espíritu de comunión musical más fuerte.

*Desde la postura Nuégado, ¿tiene sentido retrabajar un tema o repetirlo en vivo?*

**Christian** -Tiene sentido cuando el tema no está agotado.

**Alan** -No coincide. La música de Nuégado consiste en retazos de otras músicas, es información y la información fluye, difícilmente se agota.

**Christian** -Sí es cierto. Brasil, por ejemplo, lo tocaría diez mil veces; mi solo de teclado -que en realidad consiste en oprimir una sola tecla- lo vale.

**Alan** -Lo que sí no tiene sentido es escuchar un sólo tema. La información es aprehensible, dado que así fue concebida, como una totalidad: un set en vivo o un cassette.

**Christian** -Pero...¿No se puede hablar de otra cosa? Nuégado no es tan importante.

*Hablen de lo que quieran, hagan de cuenta que no se trata de un reportaje.*

**Alan** -Considero a Nuégado (con respecto a las otras formaciones) el grupo menos musical y más filosófico.

**Christian** -La gran diferencia entre nosotros es que Alan no es rocker y yo sí soy rocker.

**Alan** -Hay gente que opina lo contrario, que yo soy más visceral y él más cerebral. Además, a mí me gusta gente como **Soft Machine** o **Zappa**.

**Christian** -¿Eso es rock? Lo real es que yo soy muy rocker y él no.

## 2. El Rock: hacia una definición del término.

**Christian** - No tengo ningún problema con ninguna música -salvo con los vales de **Strauss**, que hay que destruirlos, sin duda- **Strauss** y **Videla**, en un punto, son lo mismo. Bah, **Valeria Lynch** y muchos otros, ahora que recuerdo... Sin embargo, el problema es qué hacer con la música.

Rock... el rock no está muerto. Rock era **Chuck Berry**, **Jimmy Hendrix**... Los nuevos músicos deben hacer su música, no disfrazarse con el riff de otro.

Sucede que se confunde el rock a varios niveles. La música rock, el espíritu rock, como el jazz, es una imagen difusa de un pasado difícil de rastrear. El rock como plantearon los **Residents** en su *Theird Reich 'n' Roll* es sinónimo de fascismo. El rock, el blues y el jazz, como esencia, se terminaron hace mucho. El público, pasivo -y en esto la cultura de la TV es responsable- no investiga. "Para que todo cierre nada mejor que la falta de curiosidad". No olvidemos que hay gente cuyo laburo consiste en darte una pastilla tranquilizante. El rock (convencional) no es más que un calmante, pero aceptado y encubierto por el sistema.

**Alan** -Lo más rocker en este momento es el rap, en E.E.U.U. hay un verdadero movimiento.

**Christian** -Sí es cierto, porque surge de una necesidad de decir cosas. Recuerdo que en la biografía de **Davis**, **Gillespie** le decía: "el próximo **Charlie Parker** surgirá del rap".

**Alan** -El problema con el rock es que ya no hay desarrollo; se utiliza la forma sin la menor voluntad de profundización; se deja de lado el contenido.



*¿La forma y el contenido no se relacionan de un modo demasiado intrincado como para establecer una diferenciación?*

**Christian** -El problema básico es que no hay búsqueda. A todo nivel.

La mentira se escucha, se lee en los medios. El sistema se perfecciona día a día en busca del consenso.

**Alan** -Creo que el entrenamiento cultural, tanto de un músico, un lector o un escucha, consiste en detectar si un tipo está mintiendo o no. Por supuesto, se trata de un proceso fundado en la duda. Sin embargo, hoy en día, lo más preocupante parece ser que estas cuestiones ni siquiera son planteadas.

**Christian** -Realmente, me preocupa que todos los discursos suenen iguales. Que todos seamos parte de la misma mierda. Por eso me rehúso, aunque con solemnidad, a la solemnidad de este reportaje. ¡Basta, basta!

No sé, hay algo que no cierra. ¿Te das cuenta?

(Pausa, luego sumido en evidente preocupación) Es poco rockero lo que estamos haciendo: *poné que somos muy rebeldes* (sonríe y sus dientes brillan).

**Alan** -Es cierto que algo no cierra. Nuégado se caracteriza por ello: hay un lugar importante para el ridículo. Poca gente se permite el absurdo.

**Christian** -En realidad, no hay ningún absurdo, tenemos que sacar discos vacíos llenos de títulos geniales.

### 3. El conflicto

**Alan** -Reflejamos el conflicto naturalmente. Nuégado no tiene futuro asegurado, no hay pautas preestablecidas; en este sentido, hay conflicto.

Siempre surge conflicto cuando uno trata de acercarse a un objeto de interés.

*Hay una anécdota acerca de que en sus recitales la gente no sabe en qué momento debe aplaudir. ¿Existe una voluntad implícita de plantear esta confusión?*

**Alan** -Nuestra música tiene que ver con la fragmentación de ser argentinos, de vivir en un país cuya identidad está viviseccionada. En ese sentido estamos en la búsqueda de una identidad.

**Christian** (excitado) -¿Porque qué inventó la Argentina? Y ustedes me van a decir muchas cosas: el dulce de leche, la birome, el tango, el colectivo, etc. Pero te olvidás de las más importantes: la picana eléctrica y el sistema de identificación por huellas digitales, que los chinos ya habían descubierto pero lo utilizaban para enunciar: "Todas las almas son distintas, todos los hombres son distintos". Entonces, lo bueno de nosotros es que somos malos, somos muy malos. Pero **Melero** es malo y además labura para la Argentina (demagógica) del dulce de leche y el tango.

-No, **Melero** no trabaja para la Argentina del tango y el dulce de leche...

-No sé, todo el mundo habla de **Melero**. Y **Melero** lo único que aportó al rock son nuevos cortes de pelo.

-Y pantalones de leopardo.

-No sé, hay mucha mentira...(ya calmado) Yo quiero que me

pregunten algo de esa listita que tienen ahí, me intriga...

*Hablemos un poco del Burt Reynolds Ensemble. Consideramos que los fines son los mismos. Sin embargo hay un lugar de violencia y riesgo superiores...*

**Christian** -Sí, es cierto. Cuando nos reunimos con Roberto (Pocahontas) no queríamos caer, y aquí reside la gran diferencia con Nuégado, en la pregunta de cómo acercarnos a la música. Decidimos formar un grupo de pura improvisación. Entonces la conexión sería directa. Es difícil lograr que los tres (integrantes) vayamos hacia un mismo lugar, a veces se da. Lo que queremos lograr es que ningún instrumentista se destaque por sobre los demás; si la magia no se da volvemos a empezar desde cero. **Reynolds** es más catártico. De todas maneras, a pesar de que todos nuestros intentos de música sean opuestos, la posibilidad de que en algún momento converjan en un proyecto superior no se descarta.

**Alan** -El chiste del **Ensemble** es que se trata de pura improvisación pero no suena a la improvisación convencional (free). En realidad, este punto nunca fue pensado; lo que sucede es que a veces hemos logrado una comunión tal que parecería que se tratara de una composición o una improvisación pautada.

**Christian** -La única pauta es que no haya notas, ni estructuras soporte; por otra parte, no hay orquestación. No intentamos romper con nada pues partimos de la nada, partimos de la nada para poder llegar a algo.

Lo que sucede con la música es que está encerrada en cajitas, en cds, en cassettes, en aparatos de radio, se compra y se vende; es necesario liberarla.

**Alan** -El conflicto existe; pero Nuégado no tiene sólo la función de incomodar al oyente; la idea es movilizar al oyente hacia otro lugar. La búsqueda debe ser mutua, tanto de parte del músico como del oyente.

**Christian** -Para mí, Nuégado pretende ser una constante evolución. Puede desaparecer en cualquier momento y no habría ningún problema. Es más podemos disolverlo ahora y tienen la primicia ■

Reportaje: Pablo Azcoaga  
Daniel Flores

### *Esqueroso Rcds. Ediciones*

\*C.D. Cabecitas Electrocutadas (1993)

\*Burt Reynolds Ensemble (1993)

ambas cintas fueron registradas y mezcladas en la *cajita democrática* y en el *nebulizador óptimo*. Hacia fin de año se espera la edición de un sampler de grupos inéditos.

Contacto: 773-5588



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

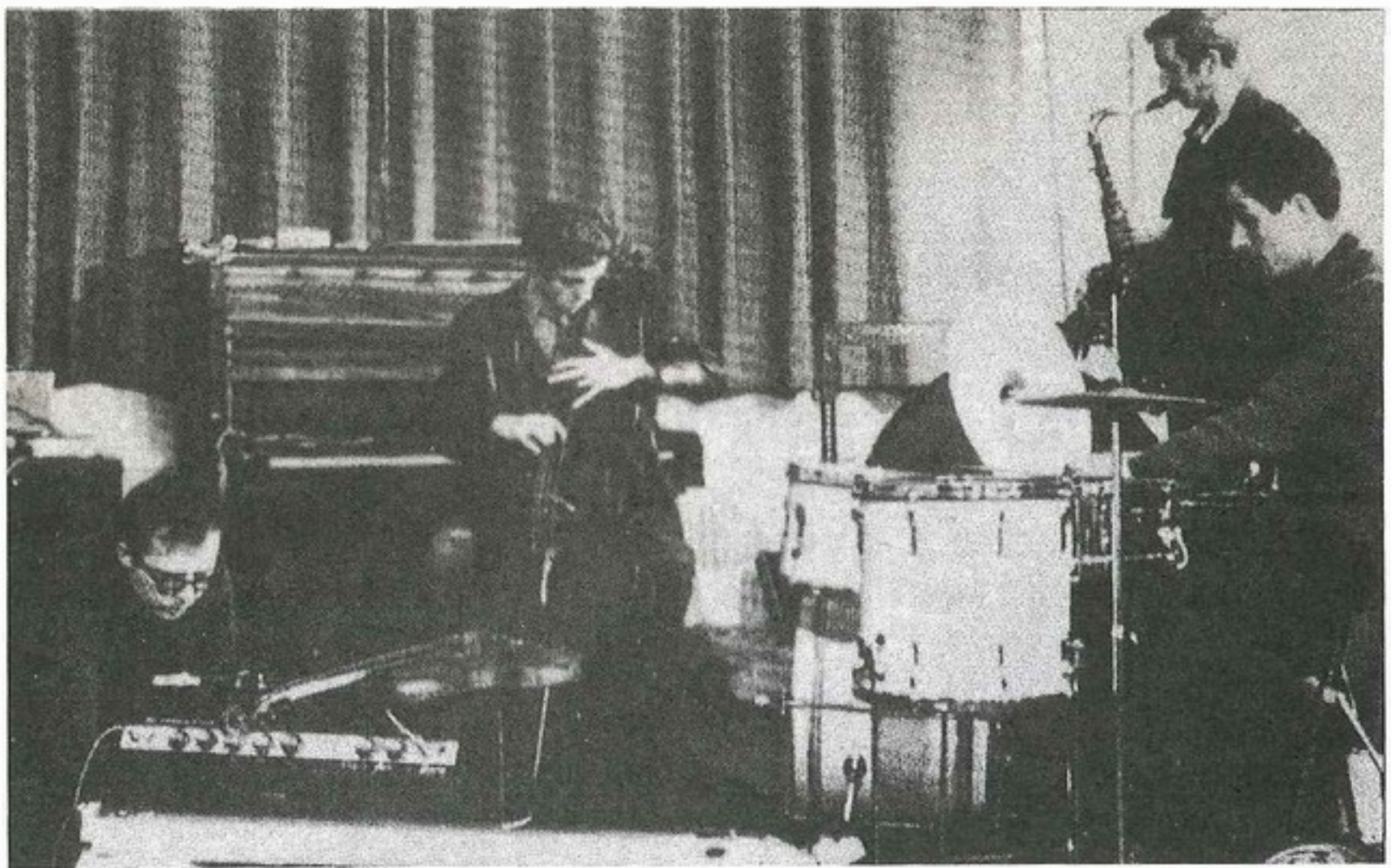
TODOS LOS MARTES  
EN SU QUIOSCO



Los años sesenta fueron el marco para las formas más variadas y audaces de experimentación estética. Particularmente en el terreno musical, los intentos de liberación de ataduras preexistentes sentaron principios que hoy siguen resultando reveladores para quienes consideran necesaria la existencia de una música verdaderamente alternativa.

# A M M

## La ética de la improvisación



**I**mprovisación, uno de los puntos centrales en el cuestionamiento sobre la espontaneidad, la libertad y la humanización de la música. Existente a lo largo de la historia y de las más diversas culturas, sus características han sido tan variables como sorprendentes. Improvisar, una forma de luchar contra el concepto de propiedad en la música y una manera de posicionarse ante lo efímero de la producción sonora. Hay un factor fundamental: la creatividad e interacción entre los eje-



cutantes, pero los caminos pueden ser muy diferentes... Una definición posible es la del compositor experimental **Bill Hellerman**: "Improvisación es la realización en tiempo real de metas estéticas determinadas", planteando allí una diferencia con la música aleatoria, donde por propia naturaleza no se reconocería la existencia de metas. El tema es de difícil límite (como siempre que hablamos o pensamos sobre música) y las opiniones varían, pero sirva esto al menos para ubicarnos en la problemática.

Numerosísimas experiencias comenzaron en los dichosos sesenta con ensambles de improvisación experimental, muchos de los cuales incorporaban la producción en vivo de sonidos electrónicos: el **ONCE Group**, **Sonic Arts Union**, **Musica Elettronica Viva (MEV)**, la **Music Improvisation Company**, el **Gruppo Nuova Consonanza** en Italia, el **New Phonic Art** del trombonista **Vinko Globokar**, los japoneses **Taj Mahal Travellers** y, por supuesto, **AMM** (la lista de grupos es más larga...).

En el número anterior habíamos presentado la particular figura de **Cornelius Cardew**, tratando de situarlo como un atípico compositor, a la vez que como un influyente generador de pensamientos. Intentaremos articular dos pensamientos de **Cornelius Cardew** con un desarrollo posterior sobre la historia, música y cuestionamientos de un grupo fundamental para la música que sucedió a los '60.

1. *"...En cierta forma la improvisación es el más alto modo de actividad musical, pues está basada en la aceptación de dos características de la música: su fatal debilidad, y lo efímero de su permanencia..."*

2. *"No sólo la música tiene una historia, también la tiene el sonido. La industria y la tecnología modernas han agregado los sonidos electrónicos y de las máquinas a los primitivos sonidos de la tormenta, las erupciones volcánicas o las mareas. Es a esa historia del sonido que AMM intenta contribuir en algo. Ese 'sonido informal' tiene un poder sobre nuestras respuestas emocionales que no posee la música formal, pues actúa en forma subliminal más que a nivel cultural. Así es posible definir el área en que AMM es experimental. Buscamos sonidos y respuestas que nos adhieran a ellos, más que pensar, preparar y producir sonoridades. La búsqueda es dirigida en el medio del sonido, y el mismo músico está en el corazón del experimento".*

Empecemos con **AMM**. En 1965 se produce su fundación, y tanto la elección como el significado del nombre eran un secreto compartido entre sus miembros. **Cornelius Cardew**, crecientemente preocupado por la libertad musical, se encuentra con un grupo de músicos que provenían del jazz, con el que se hallaban en posición de disconformidad y rechazo.

Así surge la primera formación de **AMM**: **Cornelius Cardew** en piano y violoncello, **Keith Rowe** en guitarra y efectos electrónicos, **Eddie Prévost** en percusión, **Lou Gare** en saxo y violín, y **Lawrence Sheaff** en acordeón y cello. El campo de acción del grupo apuntaba a la improvisación libre y a la experimentación electrónica del sonido producido en vivo. **Rowe** usaba su guitarra eléctrica sobre una mesa y la ejecutaba con arcos o la hacía interactuar con una radio a transistores, objeto que había sido introducido como instrumento musical por **John Cage** -a fines de los años '30- y que se transformaría en símbolo

el grupo, presente en afiches de conciertos o hasta en tapa de disco.

**Cardew**, que tenía la formación musical más sistemática entre los integrantes, tomó como un principio posible su trabajo en partituras gráficas sin ningún tipo de instrucciones, alentando a despertar en el lector las mismas ideas libres de condicionamientos y capaces de generar música. Esta aparente personalidad predominante de **Cornelius Cardew** hizo que en las primeras épocas algunos críticos tomaran al grupo como "el grupo de **Cornelius Cardew**" o el "**Cardew Quintet**". Nada más alejado pues **AMM** intentaba ser sobre todo, una forma de experiencia sonora comunitaria, tratando de eliminar tensiones internas competitivas rechazando, entre otras cosas, el rol del 'solista' tal como se presentaba en el jazz o en la música académica. Asimismo se planteaba la necesidad de diferenciarse de otras formas de improvisación "atomizada", como las que representaban los grupos de free jazz e incluso otros improvisadores experimentales. La meta era lograr un resultado sonoro homogéneo y espontáneo, lo que ellos mismos llamaban 'AMM music'.

Sigamos. El grupo mantenía la disciplina de grabar ensayos, los que luego se analizaban y discutían; pero estos análisis -principalmente sostenidos por **Cardew** debido a sus conocimientos- pronto cambiaron de modalidad, pues los intereses de los miembros eran diversos: **Gare** y **Sheaff** estudiaban budismo Zen, **Rowe** y **Prévost** adherían al materialismo filosófico y **Cardew** (con **Rowe**) compartía el interés en la filosofía china. En este contexto, y bajo ideas como "Una ejecución de **AMM** no tiene principio ni final. Un sonido fuera de la misma se distingue de uno dado dentro de la misma, sólo por la sensibilidad individual de aquel que escuche", se produce el primer disco del grupo: **AMM Music**, grabado en junio del '66 en Londres. Allí comienzan a sentarse las características del sonido buscado: la no exclusión del ruido en cualquiera de sus formas, la exploración tímbrica de los instrumentos tocados en forma no convencional (el piano tocado en su interior, el saxo con multifónicos o el aditamento de objetos a los instrumentos) y algo fundamental: la idea de que todos los sonidos fueran música llevaba a una lógica extensión: el NO SONIDO como música. Este punto fue crucial para **AMM**, aunque cabe destacar que llegaron a esta posición no necesariamente por influjo de **John Cage** (**Prévost** destacaba no conocer la existencia de la pieza-silencio 4'33").

El silencio: aspecto estructurante de muchas improvisaciones de **AMM**, al punto de desconcertar al público con respecto al final de sus conciertos, los que se daban cuando algún miembro del grupo -luego de un largo y enigmático tiempo- prendía un cigarrillo o guardaba los instrumentos. Otra cuestión, la generación de un "silencio-visual": los conciertos se hacían a oscuras a fin de evitar la distracción o el interés mecanicista del público en saber cómo se lograba producir tal o cual sonido.

Si bien otros grupos de improvisación tocaban obras compuestas por sus integrantes, la preocupación de **AMM** era la improvisación espontánea, una forma de actividad donde el fluir creativo individual fuera enmarcado por la actividad-guía del grupo, que actuaría sin reglas preconcebidas. Pero existió una obra "compuesta" en el repertorio de **AMM**, fue *The Tiger's Mind*, una serie de instrucciones verbales realizada por **Cardew** en 1967, como etapa siguiente a su música gráfica, alentado por la idea de que "...la facultad de hablar es universal, pues leer y



escribir son posibilidades más concretas que el dibujo o la música”.

La historia continúa: Lawrence Sheaff abandona el grupo en 1967, y algo después se graba el monumental *Live At The Crypt 6-12-68*, álbum doble hoy reeditado en CD, grabado en un club londinense particularmente dedicado al free jazz y otros experimentos (y que aún hoy continúa funcionando). Aquí el quinteto se completaba con Christopher Hobbs en percusión, un alumno de composición de Cardew que contaba con 18 años y una notable capacidad que le permitió integrarse creativamente a los requerimientos de AMM. En esta grabación es llamativo el protagonismo de las densas paredes de sonido electrónico, las que en diferentes pasajes se interrumpen o interactúan como figura-fondo con los sonidos del cello, el saxo o la guitarra. También había un marcado uso de la amplificación de todo tipo de objetos usando micrófonos de contacto.

Los años pasaron y AMM continuó trabajando el sonido de manera física, casi táctil, alentados por la “garantía de que no existe la realización última de algo” y la meta de “tocar y llegar a un estado en el que no sea necesario tocar”; pero las diferencias de enfoque ideológico generaron dificultades que llegaron al desbande. Hobbs abandonó el grupo en 1971 por sentir que las cosas se “estaban tornando demasiado místicas” y la división entre los marxistas y los partidarios del Zen no tardó en llegar. En 1973, el mayor compromiso militante tomado por Rowe y Cardew -en términos de práctica política- hicieron que AMM funcionara como un dúo entre Lou Gare y Eddie Prévoſt, lo que volcó la música hacia un resultado acústico más conectado con el free jazz, pero que conservaba el fuerte impacto del silencio propio del grupo (¡había silencios de más de un minuto!); de este período es el álbum de 1974 *to Hear and Back Again*, hoy oscuro disco de colección. De todas formas estos cambios de rumbo sólo significaron una desaparición de AMM “bajo la superficie... bajo el horizonte”, tal como dijera Rowe y Prévoſt años más tarde, Rowe y Cardew volvieron en 1975, a la vez que Gare se fue, y Cornelius Cardew volvió a integrarse sólo por un breve lapso dado su alto grado de ocupación en tareas militantes. Luego de un período de cierta inestabilidad, AMM (esta vez como un dúo entre Rowe y Prévoſt) retornó con fuerzas renovadas grabando en 1979 *It Had Been An Ordinary Enough Day In Pueblo, Colorado* y fundando su propio sello discográfico Matchless; en este registro toma un importantísimo papel la radio como instrumento, (incluso mayor que en sus primeras grabaciones) y vuelve el fuerte trabajo de la guitarra. (Paralelamente Prévoſt mantuvo un proyecto solista -La Eddie Prévoſt Band- y Rowe tenía un trío con el trompetista y vocalista Phil Minton y el baterista Roger Turner, ambos proyectos vinculados al free jazz y la improvisación).

AMM vuelve a grabar en 1982; el disco es *Generative Themes* y marca el ingreso de un nuevo miembro: el pianista John Tilbury. Marxista y viejo compañero de ruta de Cardew, Tilbury conocía al grupo y había tocado con ellos en muchas sesiones de improvisación. Tilbury agrega al grupo su virtuosismo pianístico y su utilización del piano preparado, mientras que sus reflexiones en el plano ideológico interactúan con las ideas de Rowe y Prévoſt, intentando ganar coherencia para trazar el funcionamiento del grupo. En el plano sonoro AMM vuelve a tener planteos que lo aproximan a su sonido original de fines de los sesenta. También en 1982, los AMM participan de un

histórico concierto homenaje a Cardew (muerto en 1981); el *Cardew Memorial Concert* se realizó en el Queen Elizabeth Hall de Londres el 16 de Mayo, y contó con la actuación colectiva de compositores-instrumentistas como Gavin Bryars, David Bedford, Michael Nyman y Christopher Hobbs, editado en un álbum doble por el sello inglés Impetus.

Siguió el disco *Combine and Laminates* en 1984, con la formación de trío, y en 1987 *The Inexhaustible Document*, sumándose el cellista Rohan de Saram cumpliendo un rol similar al Cardew de los primeros días, y siendo ésta su única grabación con el grupo. En 1990, el grupo realiza su último disco, *The Nameless Uncarved Block*, con la vuelta de Lou Gare en saxo y un resultado pleno de sutilezas, a la vez que de una energía difícil de describir. Valga decir (a fin de contribuir a generar cierta curiosidad) que algunos han definido a éste como “el disco rock” de AMM.

El papel de AMM en la historia de la llamada “música libre” no será valorado con sólo esta nota; quedan en el tintero otros aspectos, como su influencia en otros ámbitos: el rock y el ruido (el primer Pink Floyd, grupos como Can, el rock cósmico alemán de principios de los setenta, etc.).

Volviendo a AMM, debemos decir que su militancia no ha terminado, pues entre la permanente actividad paralela de Keith Rowe, Eddie Prévoſt, Lou Gare o John Tilbury en el circuito experimental londinense y europeo, el grupo tocó en los muy recientes Festivales de Música Experimental organizados en Londres por el London Musicians' Collective en mayo del '92 y '93, esta vez como dúo Rowe-Prévoſt.

Compromiso, ética, creación espontánea e inmediata, lucha contra el poder corporizado en el sentido de la propiedad que implica la composición formal. Eso es AMM.

Final con un pensamiento de Eddie Prévoſt: “la prioridad estética de la improvisación es, en mi opinión, reflexionar sobre las legítimas aspiraciones de la gente que quiere vivir libre de los dictados irrelevantes e irracionales de la sociedad de mercado. Priorizar lo colectivo sobre el crudo determinismo y la mascarada del ‘Laissez Faire’. Así se entiende que la naturaleza de la música sea vital para sobrevivir, entre las determinantes culturales que constituyen un sistema político. Eligiendo un modelo de arte, elegimos un modo de vida” ■

*Gracias nuevamente a Virginia Anderson y Chris Hobbs por su calidez e inestimable colaboración.*

Daniel Varela

1. Anderson, V. “British Experimental Music: Cornelius Cardew and its Contemporaries” - Master Thesis, University of Redlands, California 1983.

2. Prévoſt, E. “The Aesthetic Priority of Improvisation: A Lecture”. Contact No. 25, 1982

3. Prévoſt, E. “AMM - A Few Memories and Reflections” Ré Records Quaterly Magazine, Vol 2 No. 2, November 1988.

4. Tilbury, J. “The Experimental Years; a View from the Left”. Contact No. 22, 1981



En la traspnoche de Alfa  
106.9

Héctor Armas conduce

investigaciones  
increíbles  
música bizarra  
invitados  
amenazados

El barco ebrío

Colaboran  
Fabián Jara  
Diego Llumá  
Daniel  
Ballester



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

551 8867 52 9108

FENIX



OTRA MUSICA

discos compact disc

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

ESCULPIENDO 55 MILAGROS



# F R O N T

1. ¿Qué pasa cuando el rock avanza y aparece la música electrónica?
2. ¿Es posible aplicar conceptos como terrorismo en el arte?
- 3- ¿Cuándo y cómo evitar que la obra sea reiterativa?

## Rock y tecnología

*"Compañeros, os decimos ahora que el triunfante progreso de la ciencia hace que los cambios en la humanidad sean inevitables, cambios que están abriendo un abismo entre los dóciles esclavos de la tradición y nosotros, los modernos libres que confiamos en el esplendor radiante de nuestro futuro".* Con ese entusiasmo recibían al siglo XX los futuristas italianos. Enamorados de las máquinas, ciegos acrílicos, llegaron a defender la guerra ("la única higiene del mundo") y a apoyar a Mussolini. El Futurismo se corroe con sus propias maquinarias. El futuro se opacaría con la experiencia de la guerra mundial y los totalitarismos. La literatura de posguerra da anti-utopías como *Brave New World* de Aldous Huxley, con el lógico desencanto respecto del progreso científico y social. El problema del hombre moderno y la tecnología ha sido abordado en estas y tantas otras oportunidades. Cabe preguntarse si es función del arte expresar las transformaciones de la sociedad. Para mí, todavía no hay una respuesta absoluta, pero sí estoy seguro de que uno de los atractivos que encuentro en la cultura rock, es que en muchos casos ha optado por comprometerse con la realidad.



El rock es una expresión tan ambiciosa que difícilmente algún tópico, desde lo naive hasta lo metafísico, se le escape. Con la llegada del sintetizador se ve directamente implicado en la discusión sobre la modernidad. Sucede que es la primera vez que el rock experimenta el progreso tecnológico. Si bien la guitarra eléctrica ya es un instrumento absolutamente moderno, lo distintivo es la sensación de "cambio" que traen los teclados. Algunos esencialistas aún hoy protestan. Los años '70 presentan las primeras visiones del asunto. En Alemania, la vanguardia electrónica se debate entre la representación de un universo ideal (rock cósmico de Berlín) y el realismo moderno (bandas de Düsseldorf). La segunda postura es sostenida, entre otros, por el grupo definitivo de la música electrónica: Kraftwerk. *Autobahn*, *TransEurope Express* y *Menschmaschine*, entre otros discos,

ilustran paisajes urbanos rebozantes de tecnología. Kraftwerk muestra un optimismo moderno acerca del progreso. La influencia del kraut rock da sus frutos a fines de los '70 y principios de los '80. En la misma Alemania, la Neue Deutsche Welle trae en la cresta a DAF, Einstürzende Neubauten y Der Plan. También en Inglaterra graban algunos grupos

aficionados a los experimentos alemanes. La escena gana el nombre de "industrial" a partir de un slogan de Throbbing Gristle ("Música industrial para gente industrial"). Junto a ellos se ubica también Cabaret Voltaire. Pero la nueva generación se distingue por haber perdido el optimismo de sus predecesores. Viven la sociedad industrial como un entorno opresivo y perverso; del desarrollo tecnológico sólo resaltan la pérdida de lo humano. Si bien mantienen el interés por la electrónica, la toman como marco de referencia de una

época oscura y decadente.

La música adopta algunas características especiales ante el uso de las nuevas "máquinas". Las "beatboxes" y los secuenciadores hacen a ritmos estables y repetitivos. Las variantes consisten en la aparición y desaparición de sonidos sobre el pattern básico programado. En discos como *Alles ist Gut* y *Gold und Liebe* esa presencia del ritmo fue la razón de ser de la música de DAF. Ellos trabajaron en términos minimalistas haciendo del beat algo incluídible. La sumisión a ese pulso uniforme lleva al aislamiento. Cada golpe empuja al Yo un poco más afuera del cuerpo. La opresión, la alienación de unos alemanes de fines del siglo XX se explicita en su música. La misma tecnología facilita la metáfora.

La marcha del progreso no ha resuelto los conflictos del hombre. El mismo año en que DAF graba los discos antes mencionados, comienza a operar Front 242. Este grupo belga, junto a otros (Borghesia, Click Click, Cassandra Complex, A'Grumh) de distintos puntos de Europa, conforman la facción de Electronic Body Music, consecuentes con la visión a-





# 2 4 2 Arte & Estrategia

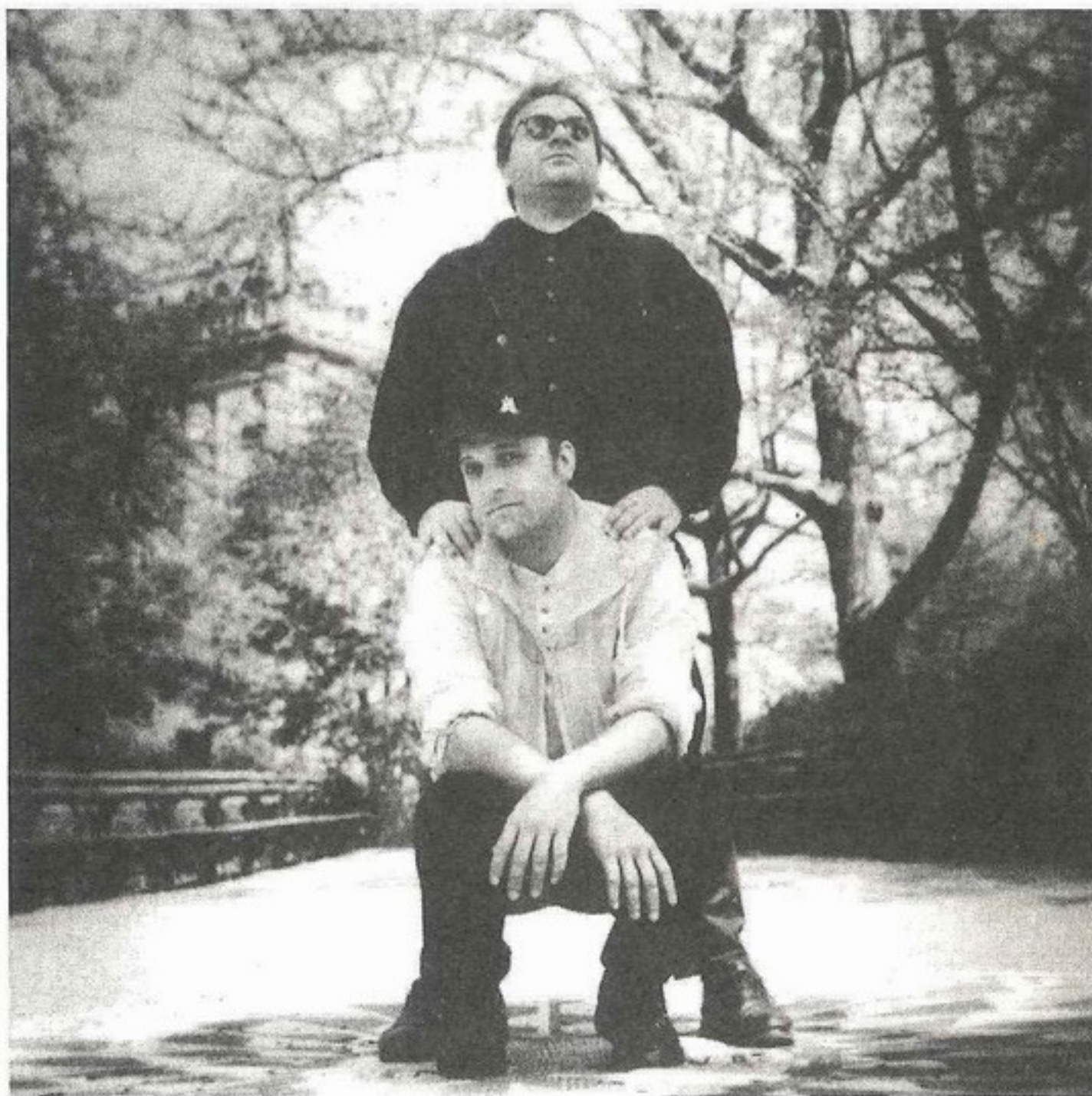
pocalíptica de sus antecesores inmediatos; la inocencia quedará sólo para el tecno-pop.

En Bruselas, Daniel Bressanutti y Patrick Codenys recién egresan de la carrera de diseño gráfico cuando se conocen y deciden trabajar juntos. En realidad, lo que más les atrae de hacer música son las posibilidades que ofrecen las nuevas máquinas en el mercado. Según ellos, si en aquel tiempo hubieran existido estaciones gráficas como las actuales, hoy serían diseñadores y no músicos.

La preferencia por lo abstracto y la metodología que requiere el uso de computadoras caracterizan a Front 242 como Nuevos Constructivistas. Por ello, conciben al grupo como una "fábrica" productora de sonidos mediante herramientas electrónicas. El concepto de "construir música" se aplica perfectamente al proceso de programación.

Volcados totalmente a la música, reciben la colaboración de Jen-Luc De Meyer para escribir los textos y grabar la voces. Más tarde se agregaría Richard 23 para la misma tarea.

Geography, el disco debut, llega en el '82. Entonces, el concepto Front 242 no parece del todo definido. Aunque desde un principio niegan influencias musicales, la presencia de Kraftwerk, DAF y Cabaret Voltaire es evidente. Con mucha prolijidad



en el sonido exploran las posibilidades del secuenciador, aplicando los logros en temas cortos. Más o menos la mitad de los tracks parecen canciones, con melodías casi pop. En otros las voces están sumergidas en la mezcla, apenas perceptibles. Su explicación es que la voz es un instrumento más y no quieren que ningún elemento de su música se destaque por sobre los demás. En realidad, esto es parte de una

de las ideas con que habían formado el grupo: incluir una variedad de información (musical, arquitectónica, política, religiosa, etcétera) sin resaltar ningún aspecto.

## Terrorismo: metáfora y técnica

Hasta entonces Daniel B. y Codenys no tomaban una posición muy precisa. Más bien están "conociendo" el medio. Se muestran excitados con la tecnología que descubren. Pero eso no implica estar de acuerdo con el estado de las cosas. El





malestar de Front 242 se hace notar en los maxis que siguen al primer lp: **Endless Ridence, No Comment, Interception**. En estos discos se moldea la personalidad de Front con la que aún hoy se los asocia: la del grupo paramilitar futurista. Las bases son más sólidas y de toda la artillería de sintetizadores queda una secuencia concreta y grave más algunos arreglos. La sensación de dinamismo y energía es dirigida por una disciplina rítmica cercana a la de una marcha militar. Pero falta algo: temas como "Controversy Between", "Commando Mix", o "Special Forces", aparentan ser un llamado a la lucha; sin embargo nunca definen al enemigo, ni al campo de batalla. Es que la metáfora es más compleja. Hay una idea de supervivencia en la "fría" urbe industrial. En "No Shuffle" del mini lp **No Comment**, hablan del Polo Norte, del mundo de hielo, "sin sonidos". Lo importante entonces es la autodisciplina. En este sentido, se podría decir que la fascinación de Front 242 por la tecnología de avanzada parte del mayor grado de autonomía que esta pueda darles.

¿Podemos considerar a los medios de comunicación de masas prolongaciones tecnológicas del sistema nervioso, como sugiere McLuhan? Tal afirmación, se acerca más a la analogía literaria o a la objetividad científica?

Como sea, Front 242 adhiere. Sus siguientes trabajos, **Official Version** (1987) y **Front By Front** (1988) tratan sobre el

tema. El primero, en la gráfica interna se presenta de este modo: "Manipulaciones de los medios audiovisuales. Teorías, modelos, "ismos", procesos, códigos, factores, desarrollos (...) en reciclaje, rearmados para construir la nueva media audiovisual". Son pretenciosos.

Hace noventa años Marinetti proponía cantarle a las estaciones de tren, a las fábricas, a los puentes, a los barcos y a los aeroplanos. En los ochenta, cuando ya ha "cantado" McLuhan, Front ve en los mass media el centro de la acción. La diferencia es que los músicos belgas, si bien están fascinados por la tecnología aplicada a las comunicaciones, conservan su posición radical frente al status quo. ¿Cómo no maravillarse ante la posibilidad de recibir transmisiones satelitales de todo el mundo? Pero, ¿cómo no dudar de los intereses y de la difusión de ciertos contenidos a los que sirven las telecomunicaciones?

Front 242 actúa en un medio, el de la industria y el mercado de la música: territorio enemigo. Esto implica una estrategia especial, definida en el slogan "Determinación, persistencia, asimilación e infiltración". Si tales pasos se llevan a cabo en forma violenta, entonces pasamos a hablar de terrorismo. Y ese es el concepto que Front pondría en práctica. Durante los dos lp's los ritmos se tornan aun más agresivos que antes. Ahora ma-

chacan sobre samplers tomados de medios audiovisuales. "Angst" y "Welcome to Paradise" son los más ilustrativos. En esos temas el ingrediente principal es la voz de un tele-evangelista. Esa cita bastante recurrente en los '80, resulta perfecta en el contexto de un disco de Front. Es

que las estrategias de dominación por medio del shock no difieren demasiado de la praxis de la Iglesia Electrónica.

Con cada disco consiguen un hit (un golpe) en la escena indie. Primero "Quite Unusual", luego "Headhunter V3.0". Apoyados por

miles de seguidores en Europa y Estados Unidos ya son uno de los grupos "tecno" más comercialmente exitosos. En el '90 firman contrato con una compañía multinacional.

Si el terrorismo tiene por objetivo la toma del poder, en su nueva posición Front debería dar un movimiento consecuente.

Para el debut en Epic revisan su plataforma. La meta última del grupo sigue siendo "difundir e imponer su música en todas partes". Pero cuando los terroristas ganan la adhesión de la gente y logran pactar con el establishment (supuestamente, sin hacer concesiones) se puede decir que han alcanzado el poder. Entonces su rol será el de tiranos. "El terrorismo aspira a la tiranía", dicen. ¿Y qué relación puede haber entre una dictadura





y el arte?. No se trata de "dominar" al público, sino de conseguir que el impacto, la intimidación, sean masivos. Para su lanzamiento en el mercado mainstream recorren las oficinas de Epic "enseñando las estrategias para vender Front" en lo que se refiere a publicidad, diseño y prensa.

Mientras ellos aseguran que *Tyranny For You* está completamente basado en diseño arquitectónico (¿en cálculos matemáticos?), éste es su disco más cargado de emociones humanas hasta el momento. La cubierta es explícita: un rostro muy expresivo, descompuesto en "pixels" de computadora. Como una representación cibernética del sufrimiento humano.

La tiranía, omnipotente, se permite un disco más universal y de mayor variedad temática. Una constante en Front eran los álbumes conceptuales con una misma idea compositiva en todas las canciones. En *Tyranny* cada track busca su propia dirección. "Gripped by Fear" es lo más emocional de toda su discografía. "The Untold" y "Sacrifice" olvidan la Euro Body Music por climas densos y trágicos. "Soul Manager" señala hasta qué distancia pueden acercarse al rock. "Tragedy For You" es inusualmente jubiloso. En "Rhythm of Time" se ponen irónicos: "Creemos en el futuro de la raza humana". "Moldavia" y "Neurobashing" ponen al día el viejo Front.

*Tyranny* cierra una etapa de Front 242. En los '90 la música electrónica, los instrumentos digitales no inspiran ideas futuristas. El tecno es masivo y ya tiene sus estrellas pop y hasta su momento de furor con la explosión rave. ¿Cómo se sentirían Bresanuti, Codenys, De Meyer y J. K., imagen de frío comando de elite, rodeados de cientos de adolescentes con coloridas ropas "baggy" bailando en éxtasis? "Nada pasa más rápido que un futurista" recuerda David Stubbs (crítico de Melody Maker). Justamente, en este último disco dejan un poco de lado la actitud impasible por un contrastante expresionismo, de cara a la "lucha fundamental" que se halla en cada humano.

Neo 242

Agradecemos a Front por su sinceridad. Plantean un trabajo conceptual que dura

diez años. Cuando la idea está completa, advierten que no hay nada que hacer con ella. Y con la frialdad que los caracteriza(ba) pasan a otra cosa absolutamente distinta. Salir con dos lps completos el mismo año es una forma contundente de empezar de nuevo.

Se permiten dudar acerca de sí mismos. La nueva etapa es encarada desde una perspectiva mucho más "artística" (no utilitaria). Actitud opuesta a su orgulloso "no influences, no notes, no melodies!". Empieza a interesarles más la idea de ser músicos. Así zafan de la fórmula reconocible en que se estaba convirtiendo su música. Esto abre camino a la experimentación más decidida, para la cual explotan al máximo el sampler y trabajan en intrincadas programaciones y mezclas.

Si existe una diferencia "esencial" entre la música americana y la europea, el cambio de Front evidentemente se basa en el cruce del Atlántico. Su forma de hacer algo más "emocional, más influida por (sus) vidas personales y hasta por la música que (ellos) escuchan" es ingresar en ese terreno tan americano que es la pasión hardcore. En consecuencia el sonido resulta reminiscente al de Skinny Puppy, Ministry, Nine Inch Nails y hasta a los primos alemanes KMFDM.

06:21:03:11 *Up Evil* cuenta con la producción de Andy Wallace (involucrado en *Nevermind* de Nirvana) y con la presencia de guitarristas en directo. Sin embargo, las estructuras en la mayoría de los casos siguen los standards Front. La principal diferencia es que si antes se "infiltraban" con un ritmo contundente y repetitivo, ahora, a una base similar agregan una carga de texturas, acordes y "bleeps" igualmente agobiantes.

05:22:09:12 *Off* es un corte aún más radical. El primer tema puede ser paradigmático. Los tres minutos iniciales de "Animals" transcurren sin ritmo (!). Luego el beat es construido sobre un sample tomado de "Headhunter". Sobre éste canta una voz femenina: "Nunca seré lo que vos querés que sea". Richard 23 y De Meyer han sido desplazados (sólo por este disco) para dar lugar a las voces de mujeres. De casi todo lo cantado se encarga un desco-

nocido trío de música electrónica de Nueva York. Este movimiento era imprescindible; la parte vocal de Front, desde *Geography*, tenía una personalidad demasiado definida e invariable. Afortunadamente, escapan al estereotipo "grupo tecno con cantante soul"; por el contrario,

las voces llegan con cierta frecuencia a la categoría de gritos o se aproximan al estilo de Cosey Fanni Tutti (Throbbing Gristle, Chris and Cosey).

Las guitarras pierden importancia frente a la presencia de drones y construcciones "ambientales".

Este punto, como las otras innovaciones, tienen una función negativa respecto al pasado del grupo. Si la música suena de determinada manera el objetivo parece ser oponerse a como sonaba antes.

Así no tardamos en darnos cuenta de que Front continúa trabajando con estrategias. No sólo eso, sino que la meta sigue siendo el shock. El desconcierto que provoca la mutación permanente. Y de nuevo la idea de supervivencia, como artistas que escapan de un medio que siempre pretende "enjaularlos" ("Animals"). La apertura musical es bienvenida aunque se extraña la fuerza ideológica. Front evita a toda costa ser el mismo de antes, pero no resisten y reinciden en la técnica del slogan: "Driven by passion- Stomped by Screaming Girls- Master of None" ■

Daniel Flores



### Discografía

| LP's                       | Año  |
|----------------------------|------|
| <i>Geography</i>           | 1982 |
| <i>No Comment</i>          | 1984 |
| <i>Official Version</i>    | 1987 |
| <i>Front By Front</i>      | 1988 |
| <i>Tyranny For You</i>     | 1990 |
| 06:21:03:11 <i>Up Evil</i> | 1993 |
| 05:22:09:12 <i>Off</i>     | 1993 |

*Back Catalogue*, incluye maxis editados entre 1982 y 1985.  
*Integration Eight x Ten* home video



# New Jazz

La verdad

*Una duda sirvió de nombre para un festival que se realizó en Knitting Factory (downtown, New York) durante los últimos años: WHAT IS JAZZ? Un interrogante irónico e irreverente para los señores poderosos que programan conciertos, dominan medios informativos y digitan el gusto de los aficionados, decidiendo de qué jazz se habla, qué jazz se programa y cuál otro se ignora. Por cierto, ellos tienen muy claro que el jazz es sólo un buen negocio más que unos cuantos rebeldes iconoclastas no pueden ni deben desestabilizar. Luchar del lado de la verdad es una dura pero maravillosa tarea que algunos pocos músicos, heroicos y visionarios, han logrado imponer a veces en soledad y otras en comunión, pero siempre en colisión con el poder y sus mezquinos intereses que intentarán una y otra vez evitar los desvíos hacia nuevos rumbos. Algunos hombres que corrieron hacia el destino hambrientos de pasión.*

Cierta vez dijo Eric Dolphy que el jazz era música humana, ayudando a sintetizar tanta corrupción, marginación y censura padecida por una expresión artística que se resiste a morir en manos de comerciantes y mercenarios. El mismo Miles Davis les gritó a los gendarmes-críticos de "jazz", que velaban por la pureza y condenaban cualquier "contaminación", que el jazz estaba muerto; una contundente metáfora que trató de decirles a quienes poseen una mentalidad conservadora que el arte cambia, que cada época tiene un arte que la expresa y sobre todo que "la música es arte", aun cuando de jazz se trate. Y quienes sólo pretendan un plagio del pasado más vale que se busquen un lugar en un museo y no sueñen con congelar la realidad.

*"El arte es revolucionario o es plagario".*

Cézanne

## Phitecantropus Erectus

La imagen fue propuesta por Charlie Mingus en 1955: el primer hombre que dejó de arrastrarse y se puso de pie. El mandato vital que se encarnó en la acción de Malcom X y el Dr. King también vibró en algunos hermanos músicos. Mingus intuyó en su pieza alegórica que los músicos podían ser más libres volviendo a aquellos momentos primitivos donde la improvisación colectiva era una costumbre saludable. Pocos años después, Ornette Coleman duplicó la apuesta y liberó por completo a sus compañeros de las cadenas rítmicas y armónicas impuestas por la tradición, dejando al impulso y a la inventiva de los músicos la elección del camino por donde avanzar. Fue una de las cumbres expresivas de la historia,



# viene marchando

pero también una muestra cabal de que en el arte pueden refugiarse las más utópicas fantasías libertarias.

Aquellos negros africanos que llegaron encadenados al nuevo mundo ocultaban en la sangre una música endemoniada donde los ritmos se montaban unos sobre otros y cada golpe de tambor batía implacablemente en sus conciencias anestesiadas. Los blancos que sometieron sus vidas condicionaron también su arte y los obligaron a transformar sus feroces polirritmos en inocentes cadencias rítmicas en donde sólo había lugar para las síncopas, débiles golpes que resaltarían una única marcación fundamental.

Una música construida sobre una obligatoria pulsación firme y regular no parece tener muchas posibilidades de expresar libertad. Una improvisación acotada a una limitada cantidad de compases en un invariable esquema armónico difícilmente permita a un espíritu libre transmitir su más profundo sentido de la existencia y sus convicciones acerca de cómo podrían ser la música y la vida. Suponiendo que quien crea música, como cualquier artista, tiene semejantes preocupaciones existenciales y utiliza un medio de expresión para comunicar su verdad.

En la desesperada periferia sudamericana todo esto puede sonar como una utopía burguesa que desconoce la realidad de los músicos nativos que "viven de la música" y entonces tocan lo que los "consumidores" quieren oír, repitiendo una y mil veces las mismas notas, las mismas melodías, con la misma máscara de expresión que quizás alguna vez fue sincera y hoy delata el vacío y la ausencia de sentido. El hambre no disculpa a un músico que vende su alma, hay muchas profesiones honrosas que podrían salvarlo de la entrega a la complacencia si tiene un mínimo respeto por su arte. Y los ejemplos no sólo están en los revolucionarios de los '60, sino también en los hombres como Eduardo Rovira, un argentino que murió en la indigencia por mantener una conducta ética hacia la música, en medio del miserable desprecio del mundo del tango hacia su obra genial e innovadora.

*"La verdad es indestructible. La historia demuestra que lo más frecuente es que los innovadores choquen con cierto grado de condena que, por lo general, dependerá de su grado de alejamiento de los modos de expresión predominantes. Aceptar el cambio es siempre igual de difícil. Tales inno-*

*vadores siempre pretenden revitalizar, ampliar y reconstruir el estado de cosas en su terreno, allá donde es necesario. Es muy frecuente que sean los marginados, parias, ciudadanos inferiores de esas mismas sociedades a las que tanto sostén aportan. En cualquier caso, aceptados o rechazados, ricos o pobres, los guía siempre esa gran constante eterna: el impulso creador."*

John Coltrane, 1962

## Cool, Modal & Third Stream

Los años previos a la gran rebelión negra, algunos blancos de buena familia aportaron ideas innovadoras: **Lenie Tristano**, **George Russell** y **Gunter Schuller**.

Académico hasta la médula y experimentador en horas libres, **Tristano**, pianista y compositor ciego envuelto en la escuela cool, ensayó en 1949 (*Intuition* y *Disgression*) un jazz grupal con ausencia de base rítmica y con improvisaciones lineales que se desentendían de la armonía. También experimentó con el contrapunto y la atonalidad; mostró en alguna grabación solitaria (*Descent into the maelstrom*, 1953) una forma de ejecución del piano inédita para el jazz pero con puntos de contacto con la música contemporánea (los "cluster" de **Henry Cowell**): nubes de armónicos provocadas por teclas repercutidas con violencia, veloces arpeggios y superposición de notas, un adelanto de los estilos que desarrollarían años más tarde **Cecil Taylor**, **Keith Tippett**, **Burton Greene**, **Marilyn Crispell**, etc.

**George Russell**, uno de los más importantes teóricos del jazz, publicó en 1953 *The Lydian chromatic Concept of tonal organization*, sistema tonal basado en los antiguos modos griegos que dió sustento al jazz modal de **Miles Davis**, **Coltrane** y otros. Y en el cual **Russell** basó su excitante y creativa música, sin salirse de los cauces rítmicos y estructurales del jazz de la época, pero terminando con la obiedad y la reiteración de fórmulas, abriendo el camino a un elaborado pensamiento musical. Durante los '60, **George Russell** mezcló el jazz con la música electrónica (*Electronic organ sonata*, *Electronic sonata for souls loved by nature*), edificando uno de los más interesantes puentes que se hayan creado entre ambos lenguajes.



## New Jazz

A fines de los '50, Gunter Schuller auspició el nacimiento de la "Third Stream" junto a John Lewis, Don Ellis y otros amigos cultos. Esta tercera corriente se ubicaba en los límites entre el jazz y la música de cámara contemporánea, pudiendo encontrarse antecedentes en algunas composiciones de Pete Rugolo y Bob Graetinger para la orquesta de Stan Kenton y, en versión clásica, los arreglos de Gil Evans para el Miles Davis orquestal (*Sketches of Spain, Miles Ahead*): en todos los casos se trató de encontrar la unión entre distintos estilos y no siempre se logró. En *Improvisational suite I*, (1960) Don Ellis parte de un esquema atonal para construir una extensa obra episódica con secciones escritas basadas en el sistema de doce notas y otras libradas a la improvisación solitaria de su trompeta o dúos liberados de un tempo estricto. Los momentos más intensos, como de costumbre, se producen cuando el azar se impone y el control racional cede el espacio a la libertad; allí puede percibirse más claramente la posibilidad de integración entre lenguajes y no la sensación de conflicto que a veces asoma. En el caso de Gunter Schuller (*Jazz Abstractions*, 1960), la presencia de Ornette Coleman, Eric Dolphy y Scott La Faro como solistas improvisadores, le dio a su intento de síntesis una energía creadora inagotable que sólo cesa cuando ellos están ausentes. Valoración del silencio, atonalidad, improvisaciones individuales o en dúo sin acompañamiento rítmico, explosiones improvisatorias colectivas y secciones superpuestas de composición e improvisación, muchos de los tópicos que serían adoptados y desarrollados en las siguientes décadas por la nueva música.

*"¿Improvisación colectiva?... Ningún sentido. La única apariencia de colectividad está en el hecho de que esos ocho nihilistas fueron reunidos en un estudio al mismo tiempo y con una causa común: destruir su música."*

Down Beat, John Tynan, 1961

Así reaccionaba el poder. Censurando. Influyendo sobre los aficionados para que lo nuevo fuese marginado. El pánico en el mundo domesticado del jazz pudo haber sido provocado por la creencia de que la revolución que supuso el Double Quartet de Ornette Coleman podría haber afectado intereses económicos si hubiera arrastrado a los oyentes hacia territorios novedosos, tan alejados de lo que los dueños del negocio del jazz tenían previsto para el consumo popular. Pero sería irreal otorgarle tan sólo a los medios y a los empresarios la responsabilidad de la segregación de los artistas revolucionarios; el público de jazz ha sido muchas veces reaccionario ante cualquier novedad que alterara su "goce" sagrado. Por cierto, no se le puede pedir que aguce su percepción, y abra su mente y su espíritu ante la presencia de una música nueva, a quien

sólo busca que los músculos se le relajen un poco y que sus sentidos sean acariciados por una suave brisa sonora... La música no obtiene la misma valoración de parte de quienes la disfrutan. No todos la perciben como un proceso artístico que requiere de un receptor abierto sensiblemente y dispuesto a dejarse llevar por sensaciones, asociaciones, reflexiones, emociones y quien sabe qué más. En verdad cada uno recibe lo que busca, y los medios y la música de consumo se dedican a ofrecer alternativas eficaces y rentables: música-sedante, para después de una agotadora y tensa jornada laboral; música-afrodisíaca, la mejor compañía para el acto sexual; música-empuje, un estímulo motriz para abrir la puerta de casa y salir a la vida; música-masticable, para escupir cuando se le termina el azúcar, etcétera. Claro que cada quien tiene el derecho de comer lo que le guste, pero ese derecho también

debe extenderse al músico (o a quien sea) que tenga el alma agitada y necesite proponer ideas nuevas, aun cuando éstas atenten contra las "Buenas costumbres" de las anquilosadas tradiciones.

### Free, Harmolodic & Funk

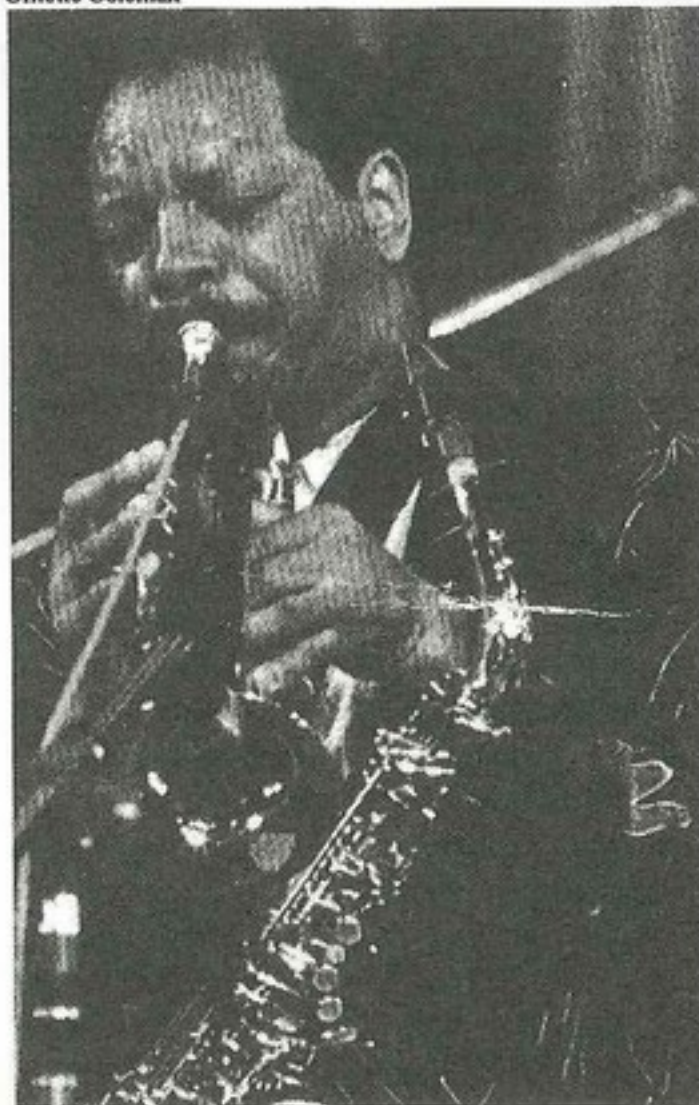
Ornette Coleman, con su creciente anarquización; Eric Dolphy, con su sabiduría y su voraz creatividad; John Coltrane, con sus agitados últimos años de espiritualidad, y Albert Ayler, con su perpleja emotividad y su culto al caos, son cuatro de los más grandes mitos de los '60 que le sacudieron el polvo a la excesivamente abultada historia del jazz.

El Double Quartet de Coleman grabó *Free Jazz* a fines de 1960. Provocó la mayor sorpresa y conmoción de que tenga memoria la música negra. Dos cuartetos tocando a la vez en completa anarquía, un verdadero mitín político-cultural

que puso de pie a los músicos negros norteamericanos constituyendo un acto revolucionario que se extiende hasta nuestros días en incontables formas de allí derivadas y que le dan al jazz su sentido de existencia. Y así como Charlie Parker fue el máximo instigador, llevando su música a los límites de la expresión, la intensidad y el vértigo, a sus herederos les quedaron dos caminos: el plagio o la profundización. La historia oficial nos habla de legiones de imitadores que lucen sus sonrisas en las tapas de las revistas... Mientras tanto, Ornette y los demás héroes, se conforman con una honrosa marginalidad y la generosa indiferencia del aparato consumista.

El legado de Coleman no se limitó a la explosión libertaria de los '60, sino que aportó, años después, un nuevo juego titulado *harmolodics*. Un sorprendente sistema de "comprovisación" (otro neologismo pero de ajena autoría: Butch Morris, John Zorn, etc.): la ejecución de líneas melódicas

Ornette Coleman





escritas sin precisión de orden, secuencia u octava. Cada cual respeta los intervalos determinados pero los toca en la octava que quiera y sin necesidad de comenzar la línea melódica en la primera nota. Un guiño a la indeterminación y al azar *cageano* en una música de inequívoco color jazzístico, de fuerte exigencia perceptiva tanto para los ejecutantes cuanto para los receptores. El contrapunto armolódico propone una audición capaz de integrar lo (en apariencia) disociado. Melodía, armonía y ritmo adquieren independencia entre sí y la forma del jazz se vuelve aleatoria; las su-perposiciones crean la sensación de estar en un laberinto sinfin, con el único respiro del silencio entre los temas; una música que no empieza ni termina en su ejecución, que vive en el aire y se mezcla con nuestros pensamientos.

La primera obra sinfónica de Ornette Coleman: *Skies of America* (1972), le permitió dar comienzo a su música armolódica, en un contexto híbrido: secciones de cuerdas en unísono y timbales de la **London Symphony Orchestra** se funden, con infrecuente desparpajo académico, con el inquietante saxo de Ornette y su corrosiva batería. Uno de los más felices encuentros entre el nuevo jazz y la música sinfónica, el camino abierto para que nuevas experiencias se realicen en el futuro: **Anthony Braxton**, *For four orchestras*; **Carla Bley**, *3/4*; **Anthony Davis**, *Hemispheres*; **Howard Shore**, *Naked Lunch* y muchas otras bajo cielos de América y del viejo mundo. Un

recuerdo también para aquel olvidado compositor y arreglador de **Stan Kenton**: **Bob Graetinger**, quien ya intentaba estos cruces en 1950 con *City of glass* y *This modern world*, obras de una audacia e impacto sorprendente que se adelantaron a su tiempo y hoy navegan en las aguas del olvido.

Los harmolodics continuaron infectando al jazz de la mano de Ornette y su eléctrico Prime Time desde *Dancing in your head* (1976) hasta la fecha, y se extendieron a otros espacios merced a los discípulos y ex-compañeros de aventura del maestro: **James Blood Ulmer**, **Ronald Shannon Jackson** y **Bern Nix**, entre otros, con personales aproximaciones. Los experimentos armolódicos se instalaron entonces en variados contextos: Nix los inserta en la tradición jazzística, (*Alarms and excursions*, 1993), Ulmer mixtura con blues, rock e improvisación (*Tales of Captain Black*, 1978- *No Wave*, Music Revelation Ensemble, 1980), y **Ronald Shannon Jackson** adopta el funk como estructura rítmica que permite el libre movimiento de los harmolodics (*The Decoding Society Eye on you*, 1980- *Mandance*, 1982- *Taboo*, 1990). Estas últimas travesuras tienen una segunda paternidad, además de la de Coleman, la del inefable Miles Davis.

Fue durante poco más de cinco años que Miles protagonizó su etapa más vital y de mayor alcance en cuanto a influencia y

proyección. Los años que separan *Bitches Brew* y *Agharta*, 1970-1975, son los años de la experimentación eléctrica de Miles, sus años de feliz descontrol. Quien fue en su momento uno de los más fervientes opositores y detractores de la nueva música negra que encarnaron Ornette, Cecil y los demás, se lanzó a otra nueva música, impactado por el sonido y la energía de hombres como **Jimmy Hendrix** y su endiablada guitarra. La profundización en el trabajo del espacio acústico, la búsqueda de nuevos timbres provenientes de los instrumentos eléctricos, la bienvenida al silencio y al ruido, la creación de enérgicos riff y exasperantes marcaciones rítmicas funk como plataforma de despegue para solos de una intensidad y vuelo pocas veces oída. También fue la etapa más denostada de su carrera, su exoneración de las enciclopedias de jazz, su traición al conservadurismo mayoritario y su

ingreso a la revitalizadora contemporaneidad que los nuevos músicos le regalaron al jazz. Muchos de los deudores de estos años *daviseanos* viven en New York y transitan las ranuras abiertas por aquellos nuevos sonidos: **Curlew**, los **Rootless Cosmopolitans** de **Marc Ribot**, **Last Exit**, **Machine Gun**, **Ned Rothenberg double band**, **Steve Coleman and Five Elements**, para citar a algunos de los más destacados.

**Eric, John y Don**

A partir de **Eric Dolphy** los instrumentistas del jazz aprendieron que la riqueza tímbrica y la variación extrema de registros podían ser elementos tan enriquecedores como la velocidad o la intensidad, y también que el lenguaje de un improvisador podría no parecerse a ningún otro anterior, sin que esto significara traicionar o abolir el jazz. Dolphy habló en un idioma musical extraño a la totalidad de sus antecesores y por eso fue brutalmente criticado por los gendarmes de su época, claro que hoy nadie los recuerda más que para ridiculizarlos mientras que Eric mantiene su enseñanza de libertad creativa y compromiso ético a través de su breve pero sorprendente obra. Buscó en el clarinete bajo, el saxo alto y la flauta, el abanico tímbrico y la variedad de registros que necesitó emplear para vehicular sus originales ideas improvisatorias, ideas que bañaron de imaginación a las siguientes generaciones. Clarinetistas brillantes como **Don Byron**, **Louis Sclavis** y **Denis Collin**, caminan hoy por senderos que Dolphy señaló mediante las técnicas extendidas de su clarinete bajo, instrumento que rescató de las tinieblas y colocó en la primera fila de los solistas. Fue, junto a **Roland Kirk**, el primero de los multinstrumentistas virtuosos (le siguieron los impactantes **Art Ensemble of Chicago**, **Roscoe Mitchell**, **Anthony Braxton**, **Sam Rivers**, **Douglas Ewart**, **Marty Ehrlich**, etc.), una actividad de dudosa efica-

John Coltrane





# New Jazz

cia en la generalidad pero en su caso permitió y estimuló la expansión del espectro sonoro: nuevos timbres, nuevas combinaciones instrumentales, técnicas multifónicas y una imaginación surrealista que combinaba los sonidos por su más extrema oposición.

El mito Dolphy es de una grandeza inversamente proporcional a los pocos años que vivió, apenas 36. Sus ideas musicales fueron ráfagas de libertad que se impregnaron en las almas de todos los oyentes. Sus ejecuciones libres de clarinete bajo solo o con los contrabajos de Charlie Mingus o Richard

Davis en *What love?*, *Alone together* y *Something sweet, something tender*, sus inagotables ideas en el *Free Jazz* de Ornette, sus colaboraciones con John Coltrane en *Africa brass*, *India* y *Spiritual*, y los siempre imprevisibles discursos de su saxo alto en compañía de Booker Little y otros amigos, forman parte del inventario de huellas profundas que con más decisiva influencia impactaron en la piel del jazz en los estimulantes '60.

En esos mismos años y con el empuje liberador de su amigo Dolphy, John Coltrane inició un viaje místico que lo llevó por aires de oriente y lo transportó a las mismas zonas liberadas de sus coterráneos y amigos. Unos pocos años antes había descubierto dentro suyo una profunda espiritualidad que lo guió por sus caminos sonoros. El acercamiento a Dolphy amplió

su espacio de reflexión, juntos mezclaron un raga con sus instrumentos característicos, saxo, clarinete bajo, oboe y la base rítmica multiplicada por la versatilidad polirrítmica de Elvin Jones, en su primera escala: *India*, para continuar en el mismo '61 rumbo a *Africa Brass*, donde Dolphy mostró sus habilidades como arreglador y director de una orquesta que presagió la futura ascensión por la senda anárquica. Esto es, plataforma polirrítmica con tres contrabajos dibujando figuras independientes, texturas flexibles que van cambiando el color con la aparición de una vasta gama de vientos, algunos muy poco usuales: tuba, eufonio, cornos franceses y varios otros. *A love supreme* (1964) fue su explícita declaración de amor místico y uno de los momentos más emotivos de su cuarteto. El siguiente fue el año clave: el momento de la liberación. *Ascension* y *Om* son los alaridos más escalofrantes de los '60 y dos de los momentos más conmovientes de toda la saga del jazz.

*Om*: la palabra mágica de los hindúes desemboca en una erupción de aullidos multifónicos proferidos por el salvaje Pharoah Sanders en simultáneo con la inundación de armónicos que produce el piano relajante de McCoy Tyner que impide la huida de los oyentes y conduce a Coltrane a la deconstrucción de sus acordes y sus incansables combinacio-

nes. Ascensión: el histórico ritual colectivo, la elevación espiritual por medio de la comunión de voces libres que vibran una emoción integradora y la expresan gritando hasta quedar exhaustos. El sentimiento del pueblo negro llevado a los límites de la expresión musical. Sonidos que durante las décadas siguientes representarían tanto a músicos cercanos al jazz (Peter Brötzman, Evan Parker, Globe Unity, John Zorn, Sonny Murray, etc.) como a rockeros con una furia coincidente (Pain Killer, Blind Idiot God), que aún utilizando diferentes instrumentos alcanzan niveles de expresividad semejantes.

Erte Dolphy



*"Debo trabajar y estudiar para encontrar nuevos caminos. Me he decidido a analizar diversas posibilidades -como en la India-donde se emplean determinados sonidos y escalas para transmitir determinadas emociones."*

John Coltrane, 1961

*"No mires hacia el exterior. Ves demasiadas cosas disímiles. Mira hacia tu interior. Verás la verdad. La única."*

Don Cherry

En los años siguientes a la muerte de Trane (1967), la mirada de Don Cherry se dirigió hacia los mismos horizontes espirituales. Casi emulando a su dúo con Rashied Ali en *Interstellar Space*, Cherry se unió al baterista Ed Blackwell, otro de los históricos integrantes del *Free Jazz* de Ornette, para la realización de

*Mu* (1969), un viaje sonoro por Africa, India, Indonesia y Japón, agregando a su habitual trompeta de bolsillo una flauta india y otra de bambú. Se dedicó al estudio del canto hindú con el célebre maestro Pandit Pran Nath y realizó, estimulando por el crítico alemán Joachim Berendt, las históricas sesiones orquestales ritualistas con la crema y nata de la vanguardia jazzística europea (Breuker, Brötzman, Bennink, Hampel y Co.) *Eternal Rhythm* (1968) basado en el gamelán balinés; *Humus* (1971) un caleidoscopio cultural episódico que reúne un raga inspirado en las enseñanzas de Pran Nath, un pasaje mántrico con tamboura y voz dedicado al *Siddharta* de H. Hesse, fragmentos vocales e instrumentales por momentos minimalistas y en ocasiones completamente libres. Su pasión mística lo llevó también a sumergirse en el budismo tibetano, experiencia de la cual podría desprenderse la obra *Eternal Now* (1973), donde ejecuta un arsenal de instrumentos de diverso origen étnico, junto a jóvenes músicos suecos, sumergiéndose en un espacio sonoro plagado de timbres metálicos y cristalinos, a veces con marcados polirritmos y otras con explícita ausencia rítmica y con estimulantes resonancias de armónicos donde Cherry encuentra su camino espiritual. Siguió sus encuentros con Collin Walcott y la experiencia vital de Codona, interrumpida por la muerte del



percusionista. La profundización en la senda espiritual le abrió a Cherry, como a Coltrane, nuevos caminos estéticos. Sus increíbles cualidades improvisatorias se vieron fuertemente enriquecidas ante la diversidad rítmica de las músicas orientales; la apertura hacia otras músicas le dió al jazz una nueva oportunidad de rejuvenecimiento y expansión.

En el funeral del gran Coltrane, dos jóvenes músicos, vitalmente hermanos con su última batalla artística acompañaron con sus saxos la despedida del mito: Ornette Coleman y Albert Ayler.

en la acentuación expresiva y en la paleta tímbrica. Muchas de sus improvisaciones partían de marchas populares o canciones folklóricas y su destino final era el caos. Una zona de desconcierto donde lo racional pierde sus armas y la emoción ocupa el poder, sacudiendo prejuicios y ensanchando el camino de la expresión extrema como válida respuesta a una sociedad carnívora que sólo perdona a los sumisos. El espíritu rebelde de Albert Ayler encendió muchas almas en esos febriles años.

Desde mediados de los '60 el nuevo jazz comenzó a latir en

muchos jóvenes que nacían a la música en Chicago, St. Louis y New York. Los nucleados en la AACM (Muhai Abrams, Anthony Braxton, Henry Threadgill, Leroy Jenkins, George Lewis, Leo Smith, Air, Art Ensemble, Ed Wilkerson, etc.) y los que respondían a la BAG (Julius Hemphill, Oliver Lake, Bobo Shaw, World Saxophone Q.), crearon escuelas de música creativa y organizaciones alternativas de grabación y difusión para mostrar un camino de dignidad posible aún en las entrañas conservadoras del universo jazzístico. Hoy, después de años de exilio y segregación, se los puede encontrar compartiendo las noches neoyorquinas de Knitting Factory y otros pocos reductos, apartados de la escena oficial, junto a los jóvenes negros del M-Base (S. Coleman, Cassandra Wilson, Geri Allen, etc.) y a los eclécticos compositores e

improvisadores de la escena del downtown. Son el gran ejemplo ético y creativo que ha recibido el jazz en la segunda mitad del siglo y un estímulo vital para las nuevas generaciones de organizadores de sonidos ■

Claudio Korembli

### La verdad viene marhando

*"Nosotros somos la música que tocamos. Y nuestro compromiso es con la paz, con la comprensión de la vida. Creo que la música puede ayudar a traer la verdad a nuestra existencia porque es realmente el lenguaje universal. Por eso puede tener tanta fuerza."*

Albert Ayler, 1967

El destino trágico de sus héroes es algo que los negros comprendieron claramente en los '60. Pocos años después de Coltrane, Malcolm X y Luther King, Albert Ayler cayó muerto en misteriosas circunstancias. Su cuerpo corrió durante varios días de 1970 a través del río Hudson hasta encontrar sepultura terrenal. Su vida fue de las más breves y de las más intensas. Su huella puede escucharse en

los saxos de Tim Berne, John Zorn y otras de las voces del actual nuevo jazz neoyorquino. Las innovaciones de Ayler sacudieron a la totalidad del mundo del jazz, impactando hasta en el propio Coltrane quien no sólo manifestó su admiración, sino que a partir de su audición fue cambiando el rumbo hasta llegar a la improvisación colectiva, ejercicio que, además del *free jazz* de Ornette, Ayler había concretado un año antes para la banda sonora del film *New York Eye and Ear Control* (1964).

Ayler incorporó cello, violín y contrabajo con arco a la textura y esencia dramática de su sonido. Sus grandes obras: *Spirit rejoice*, *In Greenwich Village*, *Spiritual Unity*, son los más sentidos lamentos del alma negra desgarrada ante tanta miserable opresión, que se levanta transformando su llanto en un golpe devastador contra los hipócritas oídos blancos. No le importaban las notas, su saxo bramaba ruidos exasperantes en alturas indefinibles. Su batería, a menudo comandada por los visionarios Sonny Murray y Milford Graves, abandonó su rol funcional dejando de lado la métrica para concentrarse



A. Ayler



Smashing Pumpkins  
*Siamese Dreams*  
 Virgin

Con *Siamese Dreams* debutan en un sello grande, después de haber pasado por Caroline donde editaron *Gish*, su primer disco. Tapa de más de una revista especializada, las apuestas nos hablan de un fenómeno a lo Nirvana, con capacidad para instalarse en el mainstream sin olvidar sus rasgos peculiares. Donde Nirvana es melódico e irritante, Smashing Pumpkins se vuelve melódico y carismático. Donde *Jane's Addiction* era barroco y petulante, Smashing Pumpkins se torna barroco y rebozando simpatía.

Al frente de esta ingeniosa banda de Chicago se encuentra Billy Corgan que con una agrídulce y somnifera voz, recorre recuerdos infantiles, muestra rastros de preocupación y abatimiento ante la cruel realidad de las cosas; persistiendo, paradójicamente, la entrada y salida del mundo de los sueños como contexto. El junto con Butch "Nevermind" Vig se han ocupado de la producción de este CD conciso y misterioso, tan estridente como evanescente. Estos saltos en los climas musicales se incorporan a medida que la fluidez de la intensidad lo justifique. Nada está librado al azar. Las guitarras suenan convincentes, espesas, macizas. Voces, guitarras, bajo y batería combinan dosis plenas de sutilezas, con profusos obstinamientos, regueros de pólvora por donde se hace preciso circular. Este movimiento pendular se da en "Hummer", en "Geek USA", o en "Silverfuck", canciones donde las parcelas climáticas a las que nos referíamos cobran sentido, además de ganar (ambas superan el piso de 4 minutos que

hace a cada tema) en la extensión cierto refinamiento y contundencia de lo más sorprendentes.

Vaivén musical que se vuelve político, si pensamos en lo que ha deparado la visualización de lo alternativo, el factor determinante de un mercado que trabaja con pautas y reglas a priori, y que de una manera, termina regulando la escasez de talento. Por eso, es de apreciar lo de Smashing Pumpkins, que saliendo del mundo donde las actitudes prevalecen, le suman a esto un caudal devastador de aptitudes sensatas y esclarecedoras.

Gustavo Alvarez Nuñez

Luis A. Spinetta  
*Fuego Gris*  
 Polygram/Polydor

Spinetta es un creador que ha entendido muy bien que toda semilla que se siembre con humildad e imaginación en esa, la interminable tierra fértil que es la música, despertará para convertirse pronto en un noble árbol de infinita variedad de frutos.

La cosecha spinettiana de estos frutos ha sumado al vastísimo universo artístico una colección alucinante de canciones: música y poesía en una aleación de índole maravillosa y desconcertante. Desconcierto: una palabra cuya etimología dificulta cualquier intento de apuntalar en ella una serie de cuestiones. Siendo lo suficientemente cautos y malabaristas, aclararemos algunas de ellas.

¿Puedo estar tan desconcertado como para sospechar que Spinetta ha perdido su buen tino a la hora de decidir bajo qué forma una canción debe hacerse pública?

¿Puede ser mi desconcierto tan grande como para hacerme pensar que mientras más publicable sea la forma de esta canción, más se ha equivocado el músico en sus decisiones? A mi entender, una decisión equivocada es contraponer a la delicada vacuidad de "Nirvana Mañana" y a la -aún más delicada- abstracción de la coda de este mismo tema, el obsoleto y metronómico realismo de un ritmo machacante. Algo similar ocurre con "Yo no puedo dar sombra", "Parado en la sentina", "Penumbra", "Flecha zen" y varios etcéteras más.

¿Por qué un músico que ha sobresalido por su habilidad en el manejo de los matices, entre muchas otras cosas, destroza toda variedad de intensidades con la molesta uniformidad de secuenciadores despreocupadamente programados?

¿Donde fue a parar la curiosidad del músico de los sonidos prefabricados?

La manipulación del tiempo y los volúmenes que la música permite ha quedado supeditada a la supuesta prolijidad en la presentación de una obra. Supuesta, porque prolijidad no es monotonía.

Me desconcierta que Spinetta siga aferrado a la detestable "musicalidad" del "Mono" Fontana cuando se trata de pegotear arreglos en algunas de sus canciones. Tal es el caso de las innecesarias trompetitas en el excelente "Dedos de mimbre", o las cuerdas en "Trampaluz" y "Cordón de perfume".

De cualquier modo, la dureza de los párrafos anteriores,

## MUSIC CORP.

COMPACT DISC  
 CASSETTES VIRGENES  
 ACCESORIOS

TDK  
 SONY  
 MAXELL  
 FUJI

DISTRIBUIDORA MAYORISTA

Esmeralda 561 local 33 Entrepiso  
 Telefax: 326 - 3934



contra la cual chocan errores catalogables como menores, queda considerablemente debilitada ante la grandeza creativa de este Spinetta desplegando toda su inventiva melódica y expansión armónica, ayudado por ese instrumento de seis cuerdas que entre sus manos adquiere dimensiones desorbitadas. Ante el acongojador lirismo que excita enormemente la imaginación: *Esto es mirra/ también hay unguento/ pronto me espera la paz// ¿qué fue estar tan loco/ entre tanta ausencia/ vestido de góndola...?// creí que cambiaban/ las ansias de los buitres/ pero no es así hermana mía// qué niebla tan intensa!// es el descanso/ de los peces de adentro// bocados del ángulo/ donde se perdieron/ los poetas del mundo// el aceite y la mirra/ el oro es de otro/ estas son mis alas hacia tí/ oh...aha...// (son los abonados al desierto/ que han impreso/ un cordón de perfume)...aha!// rroo!!*

Dureza aún más débil ante este Spinetta que hoy confía en la belleza avasalladora de una canción. Ante un músico que es, a la vez, escultor, pintor y escritor de la música.

Dato friamente periodístico: luego de que EMI rescindiera su contrato por la escasa venta de *Pelusión of Milk* -una buena señal, tomando como parámetro la calidad de los artistas locales más vendidos por este sello-, Spinetta reapareció por Polygram/Polydor para ponerle diecisiete canciones a la acción de *Fuego Gris*, un film de Pablo César.

Nicolás Diab

Morton Feldman  
*For Samuel Beckett*  
Has Art

"Mi inquietud principal es sostener una *superficie plana* con un mínimo de contraste." Esta frase -que bien pudiera tomarse como descriptiva de alguna técnica plástica- fue pronunciada hace años por Morton Feldman para hablar de su música, y veremos en qué medida puede aplicarse a la obra contenida en este CD.

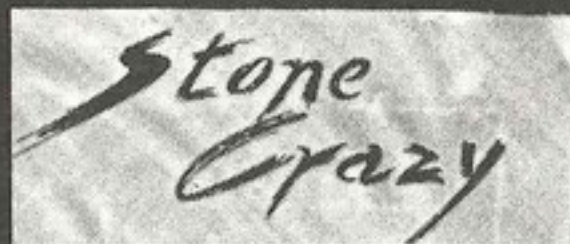
Feldman comenzó a ser reconocido por sus composiciones en la década del '50, formando parte de la llamada "Escuela de New York". Se trataba de algunos jóvenes compositores vinculados a la figura y los principios estéticos de John Cage, que no tardaron en crear personalísimos e interesantes modos de expresión musical. Si bien toda la producción compositiva de Morton Feldman puede calificarse de experimental, los principios -o tal vez mejor- los métodos utilizados son algo diferentes según los años. En los años '50s y '60s, Feldman estaba más visiblemente ligado a la "indeterminación" en distintas modalidades, estética donde la rigidez de la música escrita estaba fuertemente cuestionada y se delineaban ciertos campos en la partitura, dejando sujetos al azar otros parámetros, como por ejemplo el ritmo a las mismísimas notas. El hilo conductor existe a lo largo de la obra de Morton Feldman, y tiene que ver con la intensidad contenida (a veces casi inaudible), la sensación de estancamiento temporal y un delicadísimo trabajo sobre el timbre y el manejo de los espacios sonoros. En los '70s, se va dando un cambio en el sentido de una mayor meticulosidad en la escritura de Feldman y en un uso cada vez mayor de la repetitividad, lo que confluente

para dar una música cada vez más temporalmente estática (lo que ha hecho a no pocos considerar este período de Feldman como una forma particular de minimalismo). A esta etapa de madurez creativa que Morton Feldman desarrollara hasta su muerte, en 1987, pertenece *For Samuel Beckett*. Es destacable el interés que dicho compositor demostraba por Beckett desde hacía tiempo, al punto de haber escrito una obra escénica (*Neither*) sobre sus textos.

En la obra de este CD, compuesta en 1987, tenemos que esos principios de repetición, estaticidad, cambio mínimo a la vez que nada parece cambiar, frágil sonoridad sin exabruptos y ambigüedad están extendidos y complejizados; constituyéndose en un desafío a nuestra capacidad de atención, percepción y concentración. Parte de esta complejidad está dada por el entramado provocado por las entradas y desapariciones de los distintos instrumentos que, con acciones aparentemente simples, van tejiendo los casi 45 minutos de la composición, dificultad acrecentada por la reducción inevitable provocada por el equipo de audio, que nos limita en la posibilidad de experimentar espacialmente el sonido de los 23 instrumentos (maderas, metales, vibráfono, piano y cuerdas) ejecutados con gran precisión por el Ensemble Modern.

Una música que se propone no tener principio ni final, repetitiva, atractiva y de gran belleza, a la vez que oprimente. Cercana al silencio. Una "superficie plana" compuesta por uno de los músicos más geniales del siglo XX.

Daniel Varela



**CALVA Y NADA - LACRIMOSA**  
**LOVE LIKE BLOOD**  
**ART ZOYD - SPK - CURRENT 93**  
**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**



Caspar Brötzmann Massaker  
Koksofen  
Rough Trade

Una edición recién salida del horno. Trabajo 1993 del trío liderado por Caspar Brötzmann, joven guitarrista alemán, hijo de uno de los sumos sacerdotes de esa extraña religión llamada free jazz: el saxofonista Peter Brötzmann. De prestigio creciente en el circuito underground europeo, CBM resulta otra atípica formación respecto al producto sonoro, a través de la clásica estructura de power trío.

Cinco extensos temas donde es habitual el efecto masivo provocado por una pared sonora de aparición intermitente, y donde también parece característico un denso sonido metálico que deja de lado consideraciones sobre velocidad o virtuosismo instrumental.

Obstinación rítmica, sonido sucio que crece por el agregado de acoples y saturación tanto en la guitarra como en el bajo, empaste con los platillos de la percusión, guitarra y bajo usados percusivamente, zumbidos y ruidos que generan un efecto de masa por acumulación, presentación de zonas diferentes a modo de bloques; y un último tema donde el propio CB recita un texto de manera gutural y ritualista, en un clima de tensa calma que irrumpe luego en un manejo sonoro casi industrial.

Música tensa, contenida, oscura, con evidente preocupación por el resultado tímbrico global, áspera y plagada de dureza. Interesante como postura posible de ser pensada en términos de free-rock de raíz posindustrial, si bien no tiene el clima de mayor "sottura sórdida" de obras previas (un título como

*folklore negro*, tal vez sea sugestivo). Interesante también será, aunque parezca tener un estilo distintivo y consolidado, seguir los pasos de Caspar Brötzmann Massaker.

Daniel Varela

## Nimal

Dis Tanz  
AYAA Discs

Cosmopolitismo, etnocentrismo pluralista, rock, compromiso, Suiza, Estados Unidos, Eslovenia, Francia. Ensalada de palabras que toman significación a través de una: Nimal. Un grupo resultante de la unión de disparejas nacionalidades tras un proyecto común, el de una música fuerte, alternativa y a la vez fresca. Como marco estético e ideológico quizá podamos tomar a Nimal (aunque siempre con un moderado grado de prudencia) como algo herederos de la tradición del Rock In Opposition y, aunque no corresponda hablar aquí en forma detallada del tema, diremos que toman el camino de ser permeables a elementos folklóricos europeos, a una variada gama de recursos del rock y al enriquecimiento dado por experiencias de jazz e improvisación experimentales.

El núcleo grupal se forma por Momo Rossel, en guitarras (ex Debile Menthol y ahora con L'Ensemble Rayé); el increíble acordeonista esloveno Bratko Bibic (ex Begnograd); y el siempre contundente percusionista del downtown neoyorquino Pipin Barnett (del grupo Curlew). Los ritmos de danzas, y aires diversos del folklore del centro este europeo, son marcados a cada paso por el acordeón, valeses tiroleses, el sabor dado por escalas y giros modales indoeuropeos, los permanentes e increíblemente coordinados cambios rítmicos, la superposición de eventos con distinta métrica (polirritmias). Todo sin descartar momentos con ritmos de reggae, casi de New Wave otros, y varios con la riqueza y compleja fluidez de la música free. Sobre todo, gracias a la polenta y ductilidad de Barnett y el excelente bajo de Nino de Gleria (otro ex Begnograd, glorioso grupo de free folk de la ex Yugoslavia). El colorido camarístico aumenta en piezas donde se usan violín clarinetes o euphonium -un instrumento de la familia de las tubas-.

Excelente disco, aunque no llegue al clima de regocijo desbordante del previo *Voix de Surface*, con el avant cellista Tom Cora (allí había más peso de la improvisación libre); pero que justamente vale por esa mayor presencia de los elementos folklóricos y una continua actitud de búsqueda de expresiones musicales alternativas.

Daniel Varela

## Más de lo mismo

Los mismos compactos raros y no tanto, de grupos y solistas de los buenos y de los otros, de rock, blues, pop, tecno, punk, dark, reggae, funk, industrial, gritos destemplados, franelas soporíferas, vanguardia en serio, chantadas pretenciosas, grupos de culto, incultos puro grupo y todo lo que la posmodernidad nos depara. En fin, lo mismo que en otros lados, pero en Flores.

Apenas un poco más barato (no mucho) y algo mejor atendido (bastante)

**SORDOS & CROTOS**  
COMPACT DISC

Av. RIVADAVIA 6731/5 L. 39 Y  
GALERIA DE LA BARCA

Bien al fondo, pasando las escaleras, preguntá por  
Jorge o llamá: 633-1243





Snashing Pumpkins

Tickmayer Formatio  
*Wilhem Dances*

La escena musical en la ex Yugoslavia reviste aspectos interesantes, partiendo incluso de lo geográfico: el centro más importante para la música alternativa durante un buen tiempo fue la ciudad de Liubliana, capital de Eslovenia, cuna de grupos tan diferentes como **Begnagrad** o **Laibach**. Sin embargo, se fue dando luego una notoria dispersión en las actividades de la nueva música, que fueron generando otro centro: Novi Sad, una ciudad ubicada en Serbia. Luego de este comentario -que no intenta ser una lección de geografía pero que trata de no olvidar la relación entre contextos y resultados estéticos- trazaremos un viaje por la música de **Stevan Kovacs Tickmayer**. Un joven músico nacido en Novi Sad, donde realizó estudios de composición, piano, contrabajo y percusión. Alguien capaz de situarse en un movido terreno donde se suman con gran intensidad el jazz (vertiente de vanguardia y free, sobre todo), la música académica y la música folklórica de Europa Oriental.

En 1986, se forma **Tickmayer Formatio**, un ensamble de cámara que cuenta con flauta, clarinete, fagot, trompeta, trombón, cello y con el propio Tickmayer en piano y otros instrumentos. La música en este CD es altamente rítmica y muestra áreas conectadas con los estilos que interesan a Tickmayer: el uso de un fuerte manejo rítmico de la instrumentación, tanto cuando actúan los instrumentos a pleno como cuando algunos realizan melodías o apoyo armónico y sólo un instrumento (generalmente el piano) actúa como aglutinante, a la vez que provee un marco rítmico. Este manejo del ritmo, donde se manifiesta siempre el sentido de la música de cámara, con cambios de protagonismo instrumental y permanente contraste de la figura-fondo-preguntas-respuestas se vale de recursos como linealidad melódica, de cuya superposición se produce un resultado casi percusivo, o repeticiones que generan una percusión armónica.

Con todo esto puede realizarse cierta lectura de parentesco con los grupos de la línea *Nouvelle Musique*, con el propio

Stravinsky, o se puede comprender el interés que Tickmayer tiene por la música del holandés **Louis Andriessen**. Hay además, un sentido de la sorpresa que esta música tiene: la brusca intromisión (tal vez con una muy contenida ironía) de pasajes, o finales de frase, en estilo barroco, renacentista, ragtime, tango circense, romanticismo alemán o "fake jazz" a la manera de los **Lounge Lizards** (aunque, por supuesto, "a la europea").

Resumen: la música alternativa sigue presentando una galería interminable de interesantes personajes, que desde los lugares y países más extraños a nuestra información, no temen usar ni descartan ningún tipo de fuente generadora de ideas musicales.

Daniel Varela

John Cage  
*John Cage A Firenze*  
Materiali Sonori

¿Qué más decir sobre **John Cage**? Este CD viene junto con la edición de la revista-libro italiana *Sonora*, comentada en este mismo número. Evidentemente Italia tiene una actividad musical muy lúcida y fuerte y no sólo provienen de estas tierras toda clase de insoportables cantantes comerciales. En este disco tenemos suficiente prueba de ello: el **Grupo Abierto Música Hoy** realizó en Florencia, el 21 de junio de 1992, un concierto-homenaje a John Cage, contando con su mismísima presencia. El registro se inicia con una breve entrevista, donde podemos prestar atentos oídos a la extraña, apacible y

"¿Quién dijo  
que todo está  
perdido?"

PODES COMPRAR, VENDER, CANJEAR,  
PEDIR COMPACTS DE EUROPA  
Y EEUU O ELEGIR LO QUE TE GUSTA  
ENTRE NUESTROS 8.742 TÍTULOS

CAMBIDISCO

ESMERALDA 562 TELEFAX 322 - 0359




meditativa voz de Cage contándonos cómo escuchaba la música del tráfico de Manhattan. La primera obra es *Solo For Voice 2* (1960), netamente experimental del período aleatorio de Cage, la que se realiza con ejecución simultánea de otra obra, el *Solo For Piano*, práctica común en su música. *Winter Music* (1957), aquí en una versión para dos pianos, compuesta con el I-Ching, donde tenemos un permanente contacto con el silencio y la percepción del sonido distribuido en el espacio, y donde no existen restricciones en cuanto al ritmo, o la sincronía de los pianistas, dado el orden aleatorio que se permite a los sonidos escritos.

*Ryoanji* (1985) está compuesta a partir de gráficos producidos por Cage sobre una base de quince puntos constituidos por las piedras que se encuentran en un homónimo jardín de Kyoto. Mínimos elementos. Silencio. El instrumento solista es un contrabajo y toda la pieza usa el recurso del glissando (paso gradual de un sonido a otro sin separación). *Variations I*, de 1958, otra obra donde el protagonista es el azar y es realizada en una versión para "flauta baja". *Two* (1987) obra para flauta y piano donde se reconsidera cierto uso de sonoridades tonales, siempre bajo un grado de pulcritud y delicadeza producto del tratamiento de las notas sin pensar en que unas excluyan a otras. El final es con la hermosa *Music For Amplified Toy Pianos* (1960) donde continúa la exploración tímbrica del piano, aquí con pianos de juguete, a través de una partitura con hojas de plástico transparente y diagramas con puntos y círculos.

¿Qué otra cosa puede agregarse para hablar de quien encontró la música de los silencios?

Daniel Varela



COMPACT  
DISC  
DIGITAL AUDIO

**TRAC**

DISCOS-CASSETTES  
REMERAS-VIDEOS

ALBARELLOS 1916  
GALERIA RIO SHOPPING-SUBSUELO  
**Martinez**

Elliot Sharp / Orchestra Carbon  
*"Abstract Repressionism 1990-99"*  
Victo

El arte de Elliot Sharp posee una serie de cualidades perfectamente reconocibles en cualquiera de los contextos en los que se desarrolla. En un ensamble de cuerdas, dentro de una formación rockera, solo o en compañía de algún amigo improvisador, su música siempre alcanza grados de intensidad y desconcierto inéditos. Sus técnicas de composición se basan regularmente en la aplicación de secuencias matemáticas -como la serie Fibonacci- a la construcción de la estructura rítmica, a los materiales melódicos y armónicos e, incluso, a la afinación de instrumentos. Para una mayor libertad tonal construye -como su legendario antecesor Harry Parsch- sus propios instrumentos y los integra a los tradicionales, buscando nuevas formas de producción de sonidos mediante el empleo de elementos que percuten las cuerdas de su habitual "double-neck guitar" o de sus originales creaciones: "slab", "pantar", "violinoid" y "snare". Con la mayor claridad posible se ha encargado de explicar sus procedimientos y exponer sus materiales, su "vocabulario sónico": la serie natural de armónicos, sonidos y texturas urbanos e industriales, polirritmos entrelazados, melodías cíclicas y microtonales, canto de garganta y otras maravillas tímbricas. Para sus compañeros, prepara entretenimientos matemáticos a través de los algoritmos que usa para cada sección de sus piezas, o contextos prefijados con guías para que cada uno imagine con libertad cada sonido. Entre la obligación de contar tiempos irregulares e insólitos y la libertad para improvisar, tal vez se encuentre la distancia entre lo concreto y lo abstracto. El mismo señala que la "interzona entre el orden y el caos" es el espacio de su interés y de su exploración. "Elementos de control (gobernantes, policía-militares, religión, medios de entretenimiento, información, instituciones educativas, aristocracia) continúan presionando desde lo alto con absoluta habilidad para dar forma a lo que la gente piensa y hace, no necesariamente por medios abiertos (aunque pueden encontrarse ejemplos que sí lo practican), sino seleccionando la información contraria a sus intereses y minando la habilidad de los humanos para procesar información y descifrar. Esta es nuestra mayor batalla". *Abstract Repressionism*. Una nueva obra de una de las mentes más lúcidas y creativas de nuestro tiempo. Una frase que se reitera a lo largo de este manifiesto ideológico-musical recuerda al Cuarteto para el fin de los tiempos, de Olivier Messiaen, pero aquella incontentible melancolía se transforma aquí en descargas de energía rebelde que impactan en los oídos ávidos de cambio y libertad.

"Ir/rational music", sugiere Sharp como para ahorrarle a los críticos la necesidad de rotularlo. "Nunca me gustó que me metan en una bolsa. En otras palabras, la respuesta está en las ranuras".

*Abstract...* es la última de las experiencias épicas que viene desarrollando desde los tempranos '80 (*Self-Square Dragon*, *Sili/contemp/tation*, *Larynx*, *Serrate*), grandes ensambles en extensas performances de explosivas sonoridades que harían empalidecer al "entonaruidos" de Luigi Russollo.

"Ir" representa para Elliot el fenómeno acústico y cómo lo percibimos; "rational" es todo lo que conforma la estructura





Gaspar Bröstman

y el orden (sea real, irreal, surreal o superreal); y sobre todo está lo "ir/rational" conteniendo las otras partes y uniéndolas con la intuición, el caos y lo tangencial. Las ideas de Sharp pueden resultar atractivas en el papel, pero ante su audición pierden el sentido racional; su música estimula la amnesia sobre todo sonido anteriormente escuchado, desafía a la conciencia contemporánea con una fuerza inaudita de impredecible repercusión. "Debemos concretar la imagen de lo que vemos, olvidando todo lo que existió antes de nosotros", dijo Cézanne hace tiempo y Sharp parece reiterar ahora.

"Cabezas son golpeadas contra paredes, algunas voluntariamente" anuncia uno de los movimientos, mientras un octeto de cuerdas inquietas y juguetonas es atacado y sometido con ferocidad por ráfagas de electricidad que expulsa la guitarra, y por golpes irregulares y dolorosos de la percusión; la diversidad de voces de las cuerdas es reducida a una sola voz unísona y finalmente disuelta y arrojada al espacio del silencio. Represionismo abstracto. Todo debe ser leído y entendido de la manera que señala el poder. Unificación. Linealidad. Reglamentación. Prohibición. Sumisión.

El huracán sharpeano envuelve la realidad con su coraza multitímbrica y destroza los lazos de control de la razón, desatando la imaginación y el caos de sus nudos culturales y represivos.

Claudio Korembli

When  
*The Black Death*  
Tatra - 1992

Lars Pedersen y *When*, *When* y Lars Pedersen. Una identidad y un proyecto, y entre ambos una filigrana que traduce una realidad reversible. La existencia fraccionada en luz y sombra. Vida y muerte.

Un pasado y un presente consecuentes, dos tradiciones marcan el presente:

a) en la década del sesenta, Europa continental despierta ante un panorama musical dominado por la hegemonía anglo-americana, como consecuencia del tan recordado Mayo del '68; aunque sólo algunos países sobrellevaron cierto reconocimiento sobre el resto, que permanecería en las penumbras, por falta de una adecuada promoción, o por ser perseguidos y proscriptos.

En las subsiguientes décadas, ya no sorprendería encontrarse

con grupos o músicos tendenciosos intentado fórmulas de éxito, provenientes de cualquier país (incluso fuera de Europa o América). Así planteado, el pasado se balancea entre precursores influyentes e ignorados y una colección de contemporáneos aburridos e influenciados. Y aunque el mercado domina y dispone, cada tanto brilla alguna perla en un espectáculo tan gris.

b) la otra tradición, ésta tradición está marcada por el modus operandi de los compositores de música concreta y electroacústica (de Pierre Schaeffer en adelante), que consistía en la concepción y concreción de sus obras, encarando cada una de las etapas (composición, producción, ejecución, etc.), previo aislamiento y hermetismo mediante.

En el ámbito de la música popular contemporánea surgieron multinstrumentistas preocupados por desarrollar nuevas posibilidades, fuera de otra tradición: el trabajo grupal como único recurso. Simultáneamente, el avance tecnológico posibilitó la materialización de los estudios de grabación personales.

Lars Pedersen no escapa a todo esto, ni a la fuerte vinculación con sus antepasados "progresivos", ya que su propuesta es suficientemente aguda y riesgosa; ni al total dominio de todo el proceso creativo. Salvo, que su obra está basada en una serie de dibujos bajo el nombre de *Svartedauen* (1900), realizada por Theodor Kittelsen (1857-1914), retratando escenas de agonía en blanco y negro.

A pesar de no manejar datos, creo suponer que el *Sound Sector* (donde se grabó *The Black Death*, en el verano de 1992) es de su propiedad, como típico multinstrumentista.

When parece relacionarse con la filosofía de S. Kierkegaard,

**COMPACTOS**

Α ΠΙΕΛΕΛΑ

Β Ε

**IMPETUS**

DISCOS CASSETTES VIDEOS

Galería Recamier

Cabildo 2136 Planta Alta Local 21

**TARJETAS DE CREDITO**



ya que la angustia recorre los treinta minutos de la composición sin descanso.

L.Pedersen utilizó para su obra: teclados, arpa, cello y percusión, encargándose también de las programaciones, los "sounds" y las voces; y sólo contó con la ayuda, en los controles, de su ingeniero **Bernt Kanstad**.

A los dibujos de Kittelsen, que se mueven del blanco al negro, Pedersen llevó estas imágenes a un collage de música concreta, narrativa y elocuente con explícitas citas folklóricas. Un relato de tensiones y resoluciones. Continuo. Insistente. De coros sacros a africanismos, segmentos hindúes, árabes, americanos, hebreos y escoceses, intercalados y enlazados. El prólogo es un boceto de una "situación de acecho", encarnado por una tormenta y lamentos deformes, en un ritmo obstinado.

El nudo, es un relato de circunstancias, donde la muerte se presente y los designados sólo se dejan atrapar. Pedersen orquesta estos encuentros, algunos exasperantes, otros caóticos y otros sigilosos, a través del encastre de risas y onomatopeyas con instrumentaciones muy disímiles pero adecuadas.

La tortura culmina, y el trote de un caballo significativo irrumpe en un epílogo violento, una marcha para muertes ajenas, sobre un drone ayudando a describir y descubrir un final conocido. La música se pierde como lo que se muere permaneciendo en el mismo lugar.

Lars Pedersen no debería obviarse, porque el encanto de una perla nunca nos aburre.

Juan José Betbeder

The Work

See

Woof Records - 1992

La imagen de una metrópolis a pleno. Histeria y violencia. Un compendio de urbanidad, embalado en electricidad. Vértigo que sofoca tan rápido que lo que surge visceral se traduce elaborado por la razón. Tan rápido que no se alcanza a localizar el origen de la deformación y la descomposición. Sólo terminan siendo una antesala a la idea de sufrimiento. **Henry Cow**, **Saga** y espíritu incisivo de desarticulación. Vehemencia plástica de los noventa. Tercera atrocidad de **Tim Hodgkinson**, el politizado compositor, multinstrumentista, de frases cortas para ese nuevo orden que nunca aparece.

Podría tan sólo pensarse, que aquellos inquietos "in opposition", fueran hoy fósiles, como suele suceder con viejas glorias que aún insisten.

Por fortuna, la negativa es contundente, solo es necesario tratar de recopilar colaboraciones, producciones, agrupaciones, etc.

La renovación y el avance fueron constantes, ninguno se cruzó de brazos, ni repitió vetustas fórmulas. La búsqueda y la experimentación son hechos. **Hodgkinson** y **The Work**, otro tanto.

Rodeado por **Mick Hobbs** (bajo, guitarra, batería, vocales y recorde), **Bill Gilonis** (guitarra, bajo, arpa, vocales y Euphonium), y **Rick Wilson** (batería, bajo y vocales), **Tim Hodgkinson** (voz, saxo y guitarra) a mediados de 1992 (entre mayo y junio), grabaron en los Foel Studios, en la ciudad Powys (Wales) una docena de perfectas gemas.

La línea original de su grupo seminal, aún permanece, tanto en el aspecto musical como en el poético-crítico. La persistencia de un intrincado espectro sonoro, en la actualidad se resume en una síntesis de experiencias acumuladas.

**Hodgkinson** recurre a la canción como formato, para entrecruzar convencionalismos post-punk con actitudes propias del avant-grade. Explora varios estilos supuestamente limitados, que a través de su perspectiva parece cobrar otra dimensión, expandirse (noise, hardcore, speed, etc.).

El tratamiento de los arreglos y la instrumentación revelan una condensación, como el uso de la voz y los incesantes breaks y cambios, conspiran a una saturación compulsiva.

**Hodgkinson**, resuelve su declamación por un camino donde conviven el desaliño de frases fugaces que se atropellan, con la solidez que se resiente frente al bombardeo instrumental. Revisando sus trabajos anteriores se notan variantes evidentes en la producción, pero permanece la filosofía básica: el perfil psicótico, la velocidad y una crudeza espasmódica. Habitados al protagonismo, los textos vuelven a ser contestatarios, el sabor amargo del aguijón sobre las instituciones y el poder. La estocada social vuelve renovada. Simbolismos y estigmas.

"Déjanos adorar a la multitud", "Deja al ciego guiar al ciego" ("Blind") "Cuando el cuadro ya no se sostiene, se desangra y los colores enredean sangre con flores" ("The Rim").

La introspección, la duda y el análisis: "Pero ahora cara a cara, mira en el espejo y conformta la posibilidad. Pude haber sido yo" ("Shock").

# MASA

## RECORDS

CABILDO 2040 - GAL. LOS ANDES - LOC. 88  
(1428) CAPITAL FEDERAL

una sorprendente realidad en música alternativa

INDUSTRIAL • DARK  
ROCK • HARDCORE  
POP • RAP • BLUES  
AMBIENT  
PELICULAS

CD FULL  
CD SINGLES  
VIDEOS  
LASER DISC

EDICIONES LIMITADAS

**NOVEDADES SEMANALES  
AMERICANAS Y EUROPEAS**



El desborde hacia los rincones más oscuros del ser humano: "Recuperación hebra a hebra, hasta que la cabeza cuelgue" ("Repossession").

La política y la impotencia: "Estamos tan bien reconciliados con el Estado británico. Todo lo que podemos hacer es sonreír, y decir Espera..." ("Tell").

Sólo dos cortes experimentales: "Steam" y "Pursuit", frente al criticismo y la retórica pirotécnica cierran el despliegue de Hodkinson & cia., como un legendario reptil, expuesto bajo el sol, renovando su piel, pero conservando su veneno.

Juan José Betbeder

Tiere der Nacht  
Hot Stuff  
Rec Rec Music

Tiere der Nacht es un reciente proyecto de "la otra música" europea: un dúo formado por el extravagante percusionista, vocalista y trombonista alemán Mani Neumeier y Luigi Archetti, un enigmático guitarrista y bajista suizo. Adelantando que la música de TDN resulta difícil, si no imposible de clasificar -¿para qué?- vamos a intentar un pequeño paseo por sus propuestas sonoras. Para tratar de hacer un poco de historia, volveremos a mencionar la existencia de una fuerte influencia dejada por la música de Frank Zappa en distintos ámbitos del rock europeo: humor, incongruencia, virtuosismo instrumental, cuidado compositivo. Esto se vió en distintos grupos, tal vez de forma predominante en Francia y Alemania, siendo en este último país donde existió una banda clave en el panorama subterráneo de los primeros Guru Guru. Dado que uno de los fundadores resultara nuestro conocido Neumeier, no debemos extrañarnos ante un contacto entre ambas experiencias.

Si bien Guru Guru tenía sólidas fuentes en el space rock y la psicodelia, y posteriormente corrió hacia una mutación más volcada al jazz fusión con presencia de percusión étnica, tenemos como posibles esos puntos de partida para la música de los Tiere der Nacht, sólo que en un crudo contexto de fin de siglo: aldea global, "world music", cierta influencia del sonido "downtown de New York" y ese viejo conocido de todos, el rock.

El arsenal de recursos compositivos, tímbricos e interpretati-

vos de TDN es sorprendente. Su posibilidad de acceder a -y no descartar- todo tipo de fuentes de estilo los lleva por un camino de creatividad multicéntrica. Asimismo esta música es fuerte, potente y vital, pero con un alto grado de prolijidad, delicadeza e innumerables sutilezas que le dan un típico toque europeo.

La presencia de ritmos e instrumentos étnicos es casi permanente: steel drums, platillos de todo tipo, distintos instrumentos del gamelan de Indonesia, silbatos y climas selváticos. Hay momentos con vocalizaciones en falsete, gritos payasescos (una especialidad del Gurú Mani) y otros con una potentísima batería de rock o free jazz. El trabajo de guitarra es contundente, con ruidos y aullidos de toda clase y un vasto rango que abarca desde el frenético tapping lleno de distorsión, acoples y suciedades varias, hasta clichés de heavy metal. Resulta impecable el bajo eléctrico, con un trabajo tímbrico que lo incluye como instrumento de percusión. Es fantástico escuchar la alternancia de notas "normales" con armónicos en el fretless que producen efecto de gongs o gamelan.

Los temas son cortos, mostrándose en cada uno muy distintos climas y recursos; también hay algunos músicos invitados, etc...; así que bien podría seguir hablándose tediosamente de los recursos utilizados, o por otro lado recomendar sin dudas la escucha de esta licuadora de free rock con lementos étnicos, clown-rock-ácido o como a uno se le ocurra llamarle.

Daniel Varela

Heldon  
Electronique Guerrilla  
It's Always Rock'n'Roll  
Stand By

La repetición musical como telón omnipresente para que todo lo que acontezca sobre sí se revitalice en términos de sorpresa e intensidad. Esta dinámica compromete al receptor exigiéndole una sensibilidad exclusiva, requisito que deviene en aumento de percepción que es, en definitiva, el fin primogenio que esta fórmula se propuso alentar no sólo en el plano artístico sino también en el social.

La no repetición de formatos estético-musicales (hartos de ser

CD's para coleccionistas,

**BIG  
BEAR  
RECORDS**

especialidad en:

- ROCK SINFONICO
- NEW AGE Y ELECTRONICO
- MUSICA CELTA
- GENESIS - PETER GABRIEL
- MARILLION - FISH
- ADULTO CONTEMPORANEO - JAZZ

Av. Santa Fe 1556 - Local 13 - Galería Armenia - Tel. 812 - 9595



exhumados) para lograr (y aún intentar) expresiones creativas "que violenten la realidad, aunque más no sea, por un milímetro".

Filosofía. Literatura de ciencia ficción. Política y el Mayo Francés. Tecnología y una metafísica obsesión: El Tiempo.

"El tiempo está con los sonidos. En cada sonido. Nace con cada sonido. Y eso no tiene fin". (John Cage)

La nueva escena francesa de bandas underground y el consabido momento político de fines de los '60, indujeron a Richard Pinhas (licenciado en Filosofía y profesor en la Sorbona) a expresarse mediante la música. Su tercera y trascendente banda, Heldon, edita su primer registro en 1974 y el debut es auspicioso...

*Electronique Guerrilla* es, de algún modo, una declaración de principios estéticos que pone de manifiesto las principales características que tendrá Heldon a lo largo de casi toda su obra: atmósfera gris y tensión electrónica; repetición de secuencias muy cortas de sintetizador, planos y sonidos trastocados (intensidad, tono, velocidad); tratamiento sonoro en una sola nota; la guitarra "paisajista" de Pinhas y los contrastes electricidad-electrónica ("Ballade Pour Puig Antich") y filosofía-rock ("Quais Marchais Mieux Qu' En 68", que cuenta con la voz expresiva de Gilles Deleuze recitando (*Le Voyageur* de F. Nietzsche).

Como influencias, Fripp-Crimson y Eno son admirados y aludidos por Pinhas; pero son sólo eso, influencias que el líder se encarga de interpretar bajo su óptica.

Conceptualmente, *It's always rock'n'roll* está muy cerca del disco comentado aunque las diferencias son muchas.

Este tercer trabajo (1975) gana en dinamismo y resolución compositiva; los temas tienen mayor variedad y es notable como conviven entre sí el laberinto electrónico de "Cocaine Blues" con "Ocean Boogi" (modos españoles en guitarras, mellotron y bajo melódico) o el mordaz "Zind Destruction" con el frenético "Doctor Bloodmoney", que se muestra como encima de la evolución del grupo.

Todo esto más "Aurore", que quizás es el tema más conmovedor de Heldon, y la interpretación instrumental acertada, hacen que este disco sea uno de los más logrados de la banda. *Stand By* en cambio, no está a la altura de éstos ni de *Interface*, el brillante trabajo anterior.

El último disco de Heldon (1979) es correcto, pero derrumba los parámetros tan cuidadosamente seleccionados hasta aquí, a cambio de un sonido más frontal y, por que no, más obvio. Comienzo compulsivo. Desencadenamiento en un power trio tipo *Red* (King Crimson). Solo de guitarra sin atractivo donde Pinhas niega su virtud de siempre: conocer su límite, saber que lo suyo no es virtuosismo o musicalidad sino empaste con el todo estético. A esta altura, nos damos cuenta que la elección artística no es la adecuada.

El segundo tema es el más interesante, con Klaus Blasquiz que "tiñe" de Magma al grupo, un trabajo notable de F. Auger (en toda la placa) y un clima de teclados y programación más abierto.

El último se titula pretenciosamente "Bolero", aunque la tradicional fórmula (compás de 3/4, ritmo muy marcado y característico) sólo aparezca (por lo menos "a lo Heldon") en la segunda de sus siete partes; el resto no es desarrollo ni reinterpretación del estilo. Por otra parte, la imaginación que siempre exhibieron, se ahoga en el resto del tema sumergida en cambios de ritmo, partes muy largas y motivos de escaso vuelo, por lo menos, para lo que uno espera de ellos.

De todos modos, este registro no invalida el universo Heldon. Ellos son un ejemplo de originalidad y de búsqueda conceptual que deberíamos conocer por dos motivos excluyentes: la belleza de su música y el respeto por el verdadero sentido de la palabra influencia, un término que hoy, más que nunca, se confunde con la palabra robo.

Rubén LaMónica

The Bevis Frond  
London Stone  
Woronow

Dentro del panorama musical inglés, hay un señor que merece mucha más suerte de la que hasta ahora obtuvo. Uno de esos ilustres ignorados dentro de su época, que va en camino de convertirse en un artista de culto para los que lo "oyeron en tiempo" y para las futuras generaciones. Ese hombre es Nick Saloman, más conocido por su alter ego Bevis Frond, que con su banda está produciendo una de las más acabadas páginas dentro de la psicodelia británica.

Su último registro *London Stone* es, tal como su nombre lo indica, una placa que no hubiera podido concebir en otro lugar que no fueran las Islas. Desde su portada (una foto de la Inglaterra de principios de siglo) hasta el buen gusto, indiscutiblemente inglés, por rescatar formas folklóricas y llevarlas

## El Kaburé Record import & distribution

### From Europe

TUXEDOMOON - MERTENS - MINIMAL COMPACT - BELCANTO-P.NOOTEN-M.BROOK-OZRIC TENTACLES - CLUSTER - BELLY - VERVE - SPK - CURRENT 93 - SUN DIAL - PANKOW - NOCTURNAL EMISSIONS - FOETUS - STEREO LAB - AMERICAN MUSIC CLUB - ORDO EQUITUM SOLIS - F.FRITH - LASSIGUE BENDTHAUS - COP SHOOT COP - WALKING SEEDS - DAISY CHAINSAW - VOMITO NEGRO - INSEKT - UNDERGROUND LOVERS - BLACK ROSE - SCHULZE - FROESE - ADORABLE - HARROLD JUANA - P.HAMMILL - LEVITATION - CAN UNREST - VOLUME 1,2,3,4 - THROBBING GRISTLE - PJ HARVEY - CHAINSAW KITTENS - MOOSE - MIDWAY STILL - SODOM - MORTUARY - FUNEBRE - BLOOD MUTILATION - FUNERAL NATION - AVERSION - BEHERIT - TORCHURE - BARRACUDA - ETC., ETC. 4AD - CRAMMED - DISQUE DU CREPUSCULE - ROUGH TRADE - CREATION - KK RECORDS - SOME BIZARRE - TOO PURE - GREY AREA - REC REC - SKATE - PUNK ROCK - HARDCORE - 7 INCH - U.S.A. - ETC.

### Bootlegs Catálogos Exclusivos

FAX: 023.74-9009 PHONE: 023.72-0841  
MAR DEL PLATA-ARGENTINA



al formato *psychopop* al mejor estilo Barretiano, es claro que Bevis Frond dirige su mirada a los héroes lisérgicos de fines de los '60. Son evidentes los guiños a Jimi Hendrix ("Living soul", "Well out of it", "A most singular hole"); a Cream ("Comming round") y a Syd Barret ("Freedom falling"). El quiebre, y he aquí un punto a favor, está en el tratamiento de las bases rítmicas, que olvidan la polirritmia de Bruce-Baker (Cream) o de Redding-Mitchell (Jimi Hendrix Experience) y se ajustan a un formato pop, que roza por momentos con los parámetros típicos de la FM pero sin caer en el empalagamiento de ese género (mérito del batero Martin Crowley y del propio Saloman, que se hace cargo de los demás instrumentos).

En suma, hay infinidad de aristas para descubrir en Bevis Frond. *London Stone* encuentra a un músico que va puliendo cada vez más su estilo, despegando de sus influencias para lograr un sonido personal, que merecería correr la misma suerte que tuvieron grupos como los Ozric Tentacles en cuanto al reconocimiento masivo.

Pablo Strozza

Fugazi  
*In On The Kill Taker*  
Dischord

Bad Religion  
*Recipe For Hate*  
Epitaph

Encerrarse en un género musical es peligroso. No salir de unas cuantas reglas estrictas para "no venderse" o traicionarse tiene como consecuencia aquello mismo que se quería evitar. Repetirse, copiarse a sí mismo, es un gesto de poca sinceridad (palabra que encanta a los detractores del progreso en la música).

El hardcore ha caído demasiadas veces en estas fosas creativas de la redundancia. Lo interesante, en ésta como en las demás escenas, es el intento de desarrollar las características del género más allá de donde otros han llegado. Dos buenos ejemplos de esto son Fugazi y Bad Religion.

El último disco de Fugazi los confirma como uno de los mejores grupos de rock americano. Quién podía no temer por el futuro artístico de una banda indie en los noventa? *In On the Kill Taker* es tan personal como la sintaxis de su título. Desde un principio, Fugazi ha buscado rumbos alternativos a la escuela hardcore clásica (paradójicamente, fundada por ellos mismos). Se distinguieron por continuar con la idea de "música fuerte" sin caer en el recurso de la velocidad. Para muchos grupos, la clave de la "dureza" consiste en la rapidez del ritmo. Los "por siempre jóvenes" de Washington DC reinventan el hardcore desde la violencia que le dió origen. En todos sus temas está presente una furia totalmente "punk". Sin embargo, disco a disco, las canciones carecen de una fórmula o patrón reconocible. Lo único constante es la violencia contenida que en un momento estalla. Lo hace a través de cargas de guitarra (que conocieron del noise) y de las, por demás expresivas voces de Mackaye y Picciotto.

Tan efectivo ha sido su aprendizaje que, en este último disco, vuelven a recurrir a tiempos acelerados, sin por ello sonar regresivos. Para Fugazi ahora el hardcore está en los rasgueos, en el tratamiento de los amplificadores, en las estructuras de canciones diferentes.

Por otra parte, Bad Religion define su personalidad sin renunciar a la velocidad. Firmes desde principios de los ochenta, estos músicos de Los Angeles han logrado un sonido muy particular dentro de la escena. En lo que se refiere a la música, su trabajo consiste en ajustar canciones muy melódicas, con claras influencias del country, al formato hardcore-punk. A un ritmo frenético, despliegan cuidadas sucesiones de acordes y afinados coros (estamos hablando de punks). En *Recipe...* dan lugar a varios guitarristas invitados que experimentan con texturas y slide.

No por tener un espíritu punk sacrifican la inteligencia. Greg Graffin, vocalista, es egresado y profesor de la UCLA. Sus letras (más de la mitad del total) van mucho más allá del tipo hardcore. Le da un nuevo tono al discurso "anti" clásico del género mediante citas, referencias literarias y polisílabos encontrados.

Dos grupos que esgrimen la rebeldía de ser diferentes. Si quisieramos creer aquello de que "el punk no ha muerto", deberíamos buscarlo por acá.

Daniel Flores

BARRO  
ROJO

COMPACT DISC      CASSETTES VIDEOS

SANTA FE 1653  
LOCAL 7 GALERIA  
PASEO SANTA FE

POSTERS      REMERAS



# John Cage

*Dos libros, una vida*

*para ser libre:  
no saber  
qué cosas sabemos  
y qué cosas no*

*El pasado debe ser inventado.  
El futuro debe ser revisado  
haciendo ambas cosas  
lograr que el presente sea  
un descubrimiento incesante.*

J.C.

## The Roaring Silence *John Cage. A life*

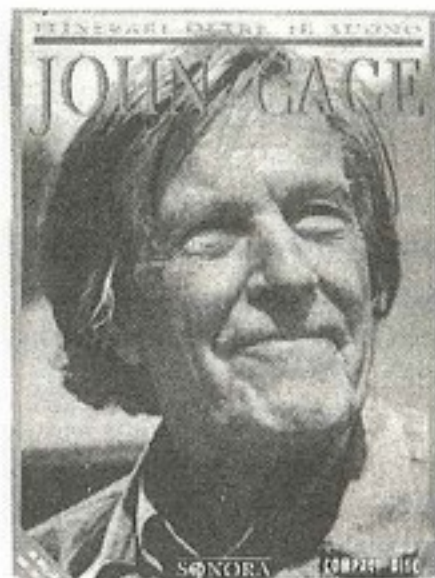
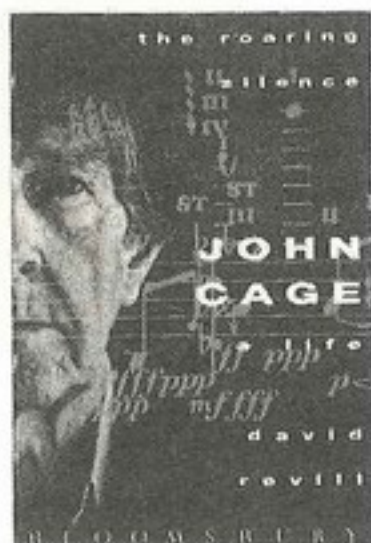
By David Revill // Bloomsbury, Londres 1992, 375 pp.

Un nuevo libro sobre John Cage que de ningún modo es un libro más. Es el primer libro del joven percusionista y compositor David Revill, quien ha ocupado más de una década trabajando e investigando en este escrito y a quien (como muchos otros) conocer el pensamiento, la obra y la serena vitalidad de Cage le cambiaron la vida.

Un libro cuya meta es contribuir al entendimiento y apreciación de la obra y el pensamiento de Cage, describiendo cómo él mismo pudo constituirse en lo que fue. Es una exhaustiva biografía no necesariamente orientada como Historia del Arte, Sociología, ni como un seco inventario de nombres, fechas o acontecimientos.

Experimentador permanente, buscador de conocimientos a la vez que cultor del principio de la "no-mente" a fin de que todo lo que ocurra, sea o no un evento sonoro, se interpenetre sin obscurirse.

Charlas sobre arte moderno para amas de casa, contestar exámenes escritos en la secundaria con frases tomadas al azar de cualquier libro, estudios de diseño arquitectónico, anarquismo, alumno de Schönberg, obsesivo interés en los hongos y la botánica, ajedrez, dadaísmo, optimismo, comida macrobiótica, poesía, música para pianos de juguete, amplificación de sonidos vegetales, teatro de la vida, jardines ja-



poneses de arena, pragmatismo, movilidad contradictoriamente natural y tenaz, I-Ching, el azar como principio filosófico, los ruidos, el silencio.

Todos estos principios fluyen de la vida de Cage y de las páginas de este libro en forma multidireccional con algunos puntos de apoyo en Erik Satie, Marcel Duchamp, el budismo Zen de Daisetz Suzuki y el romanticismo anarco-naturalista del filósofo de los bosques, Henry David Thoreau.

Un escrito transparente para acercarnos, humana más que técnicamente, al pensamiento y creación de quien marcó el curso de gran parte de la música de este siglo.

## John Cage

Materiali Sonori Edizioni Musicali

Autores Varios, San Giovanni Valdarno Italia 1992, 111 pp.

Edición especial de la revista-libro italiana *Sonora* a poco de la muerte de Cage (acaecida en Agosto de 1992) y realizada como toma de posición ante la ignorancia general de la noticia. La idea de estos escritos existía desde la realización, en Junio del '92, de una presentación de obras de John Cage con su presencia, organizadas en Florencia por el Grupo Abierto Música Hoy, agrupación italiana dedicada al estudio, ejecución y difusión de la música de vanguardia.

El libro cuenta con CD de ese concierto (ver comentario de discos) y una serie de ensayos en cierto sentido collagísticos, donde por ejemplo se

remarca la impronta de Cage en todos aquellos que no han recibido una educación musical sistemática, pero que se han interesado en las expresiones de arte lejanas a convencionalismos y modas varias. A propósito, es bueno recordar la simpatía que Cage profesaba en general por el rock, destacando que allí "...las tradiciones se hunden en el sonido, tornándose todas las cosas en algo confuso y espléndido". Sin duda, una expresión de quien ha tomado prudente distancia de la música formal.

No falta el paso por algunos puntos biográficos y un interesantísimo trabajo donde se realiza cierto paralelismo entre hechos políticos de la historia de los Estados Unidos y eventos creativos en la vida de Cage. También hay ensayos y reflexiones de los músicos participantes del concierto y una serie de hermosísimas fotos tomadas por Roberto Massotti (conocido por su extenso trabajo como retratista para el arte de tapa del sello ECM). Una yapa para Cageófilos: la transcripción de la presentación que en 1958 hizo John Cage en el programa de entretenimientos de la TV italiana, *Lascia o Radoppia?*, donde habló sobre hongos y realizó una performance con una bañera, radios a transistores y los objetos más insólitos.

Poco antes de cumplir los 80 años, murió el compositor más importante de este siglo, padre de la experimentación y tal vez, como dijo Luciano Berio, un santo. Quizás nunca se agradecerá lo suficiente su talento... ■

Daniel Varela



## LAS COMPUTADORAS NO MUERDEN

y pueden ayudarnos en los procesos de producción y post-producción musical tales como: grabación MIDI en múltiples pistas o secuenciado, impresión de partituras, creación y modificación de sonidos de sintetizadores y samplers, composición algorítmica, composición tonal, adiestramiento audioperceptivo, grabación digital multipista, edición de audio digital, masterizado digital de CDs, automatización MIDI de consolas y mesas de grabación, control MIDI de luces y máquinas de humo en escenario, etc.

Por ello tanto hobbistas, músicos aficionados y profesionales, como ingenieros de sonido y grabación o profesionales del cine y el video utilizan computadoras en su estudio MIDI casero, estudios de grabación profesional, islas de edición de video, laboratorios cinematográficos y radiocmisoras.

Desde hace tiempo en PC MIDI Center estamos abocados a la tarea de proveer a estos artistas todo lo que necesitan para aplicar las computadoras a la música.

Sabemos que reina un gran desconocimiento sobre el tema y es por ello que hemos elaborado un catálogo que contiene una descripción detallada de todos los productos de informática musical que comercializamos. Este catálogo lo entregamos en forma gratuita a todas las personas que tengan deseos de conocer las posibilidades que brinda la computación al servicio de la música.

Si Usted creía que era imposible de lograr, si suponía que era muy costoso o si Usted ha visto un sistema musical para PC que no alcanzaba a cubrir sus expectativas y le dijeron que era lo único; entonces acérquese a PC MIDI Center y descubra la verdad Usted mismo, en:

Av. Santa Fe 1670,  
local 77 Piso 1°  
Capital Federal  
(1060) Buenos Aires  
Tel: 811-9139-812-  
1504 / 9200



# EL AMANTE C I N E

La crítica de cine independiente



Y ¿cómo es entonces que no me ha ido mejor?  
¿Qué me falta?, ¿qué me sobra?

Lucio V. Mansilla,  
Entre-nos, 1890

"Patria - Buenos Aires: [...] Color.. blanco-colorado:

Estatura.. regular-mas bien alto y grueso: Ojos..pardos:

[...] Señal particular.. oyoso de viruelas:

Viste chiripá, usa de poncho, manta de paño y también de vicuña;

Sombrero de felpa y calza botas de becerro. Lleva por ábitos, un pañuelo de ceda en el pescueso..."

"A ver. Hagamos, como quien dice, una filiación.

Salud: Robusta.

Edad: La del margen.

Estado: Racional (soy casado).

Genio: Reactivo (me enojo con facilidad, pero luego no más me compongo).

Señales particulares: De buena familia.

Patria: Buenos Aires (es decir autonomista).

Profesión: Erudito a la violeta.

Pues, señor, ¿qué me falta?

¡Caramba! Yo soy un hombre completo."

"...un metro ochenta y siete de altura; se le cae la comida por atrás,

pero buen físico para campeón de básquet; tez morena; ojos pardos; renguea un poco de la pierna derecha; índice de Piñé 91; frecuenta un bar de la calle Preboste; le falta un pedazo de pelo en el ángulo de la sien izquierda..."

DAVID VIÑAS

## Prontuario



PLANETA ROMANTICA DEL SUR

# pedra de toque

## A propósito de Prontuario

De David Viñas. Ed. Planeta (1993)

Un *Prontuario* es el lugar elegido para que queden estampadas *Las malas costumbres* (1963). Sin duda, en el itinerario de preferencias o quehaceres más o menos marginales entrarían desde la literatura hasta la homosexualidad, pero -está claro- las opciones de vida no tienen que ver con las colecciones (aunque puedan estar llenas de ellas). Sin embargo el que tiene su *ficha* de prontuario es un tipo que puede reconocerse mediante dos o tres rasgos que resultan, en el mejor de los casos, una sinécdoque de su persona; en el otro extremo, una parodia. Redu-

cir a un hombre a algunas características supuestamente definitorias siempre implica un modo de la domesticación, de la posibilidad de poseerlo gracias a una tipología, de achatarlo superponiéndole los adjetivos que funcionan como epítetos de (la que se cree) su sustancia. Y ya estamos en la caricatura. Entonces el prontuario puede ser, por ejemplo, Juan Moreira<sup>1</sup>.

El *Prontuario*, en principio es un libro o, mejor, una reunión de hojas, un asiento de datos donde pueden hallarse documentados los sujetos que interesan, los sujetos de los cuáles hay

algo para contar y un juicio de valor para hacer. La minucia de la cronología conviviendo con la descripción y el retrato realistas, la genealogía acoplada con la *sentencia* y el estilo veloz, entrecortado.

"Cuando hay apuro se escribe *telegráficamente*", eso es prontuario: una escritura rápida para salir de un apuro.

Una condensación. Allí, apretados, duermen los datos que pueden desplegarse. Mediante el prontuario se pone en evidencia, se clasifica, se ajusta y se condensa.



La literatura argentina es pródiga en personajes prontuariados. Desde *Las tablas de sangre* de Rivera Indarte durante el período rosista, pasando por *Martín Fierro* y las figuras teñidas de "diversión" de ese Comisario de Pesquisas que fue "Fray Mochó" -José Sixto Álvarez- (*Vida de los ladrones célebres de Buenos Aires y sus maneras de robar*, 1887; *Memorias de un vigilante*, 1897; *Un viaje al país de los matrones*, 1897), hasta *El hombre prisionero* (1938) de Héctor P. Agosti; la novela homónima de "Quebracho" (seudónimo socialista de Liborio Justo, hijo del enfático Agustín P.: *Prontuario (Una autobiografía)*, 1940 o *El recuerdo y las cárceles (memorias amables)* de Rodolfo Aráoz Alfaro en 1967 y los textos de Walsh, ejemplos de distintas vertientes.

Elaborar un prontuario desde una perspectiva opuesta al poder hegemónico es no sólo situarse en el otro extremo de una definición posible sino además hacerse cargo de la de los otros y trabajar desde allí, a los efectos de invertir sus signos. Las dos líneas convergen en el libro de Viñas: el prontuario como resumen de datos utilizables, ya se trate de la anotación personal, civil o institucional, policial. El protagonista-narrador de la novela confecciona su propio prontuario, esto es, realiza una doble acumulación: acumula datos para recordar y datos para ser recordado, como dos trabajos de sobrevivencia. Escribe y esa escritura se instaura en el comienzo y en el final de estos movimientos. Por los unos se salva (entre comillas), por los otros se condena. Un presente que trata hasta la exasperación el hecho de ser tiempo situado entre dos momentos narrables: un tiempo pasado narrado, que se está narrando y un futuro a narrar. Acaso porque una escritura de la sobrevivencia no puede ser sino eso: relato que urge y que resuelve la trascendencia en sus formas de expresar un ahora que casi se vacía. Por ello, entre tanto recuerdo y verbo que privilegia el pasado, la instancia del diálogo aparece como anclaje que permite remontarse hasta la época de la guerra civil española sin perder de vista el presente (que es el de la última dictadura militar en la Argentina).

El título de la parte final (VI), *Se me mezclan los papeles*, acciona

dos resortes, el de las personas y el del tiempo. Presente a pleno, presente que se impersonaliza, porque los "verdugos" se encubren y penetran en la vida privada. Hay un punto de fuga en esa expresión: "Se me mezclan los papeles" es un enunciado bifronte que no termina de decir 'me mezclan' (ellos) ni 'mezclo' (yo), los papeles son mezclados y el "me" es menos un 'por mí' que un 'para mí'. Los sobrantes de la mezcla dejan su rastro como indicios futuros o definitivamente pretéritos; construyen una preterición, un modo ambiguo de decir que están y que no están; una invitación también a la relectura, a ser rastreados a lo largo de la novela que acaba de concluirse; una promesa trunca (de decir lo que no se dirá), un desdén inconcluso (de no decir lo que ya se está diciendo).

Una mezcla de tiempos que, al fin de cuentas, no es total; ya que, más allá de la analogía de la violencia que puede establecerse desde los textos de los conquistadores (que ordenan las fichas) hasta el contexto inmediato del narrador, la historia pesa pero el presente abrumba, la historia mortifica pero el presente amenaza, la historia es posibilidad de una interpretación y el presente posibilidad de un desafío. Ambos saben de muerte y de apuesta.

II. Y hay otros papeles que se mezclan.

"-Es que ese pasaje cuesta uno y la cáscara del otro. Ahí van, ¿ves? ¿O no los viste pasar?... Stickson arrastrando los pies; tiene un tic en el ojo derecho; se le mezclaron los papeles: es comilón y le dio por disfrazarse de machito. Stickson José Juan. Traductor de Pavese, *La luna e i fallò*."

Así (en una "Fratellanza" de la parte IV) acaba la ficha de Stickson, aquella que él mismo imagina (o sabe) que los otros tienen de él, es la que él delata y simultáneamente propone para ser definido.

La chica de "Las malas costumbres" (un cuento) "Realmente parecía un muchachito". A este homosexual de la novela "le dio por disfrazarse de machito". Camuflajes y adaptaciones, ese es el pasaje costoso; pasaje, a su vez, de traducciones llamativas.

Si algo falla está en el origen (no en la traducción). Hay un equívoco en el discurso que se apropia del discurso del otro (y lo sugiere). La falta de una letra que sobra. El exceso de letra habla de la contigüidad entre dos palabras italianas y de la resonancia en otra.

Un asunto de repetición y de fronteras. (El comienzo de ese capítulo es abundante en marcas fogosas: el protagonista comparando a Stickson con un dragón, por ejemplo.) Entre el error y el fuego se desplaza el deseo homosexual de Stickson. Es una de sus faltas. José Juan "comilón disfrazado de muchachito" y el ocultamiento de un fallo en un fallo. El texto dice "fallò" (y tampoco "fallo": faltas, errores) donde debería decir "falò" (fogatas, fuegos intensos y breves).

Ciertos masculinos plurales. Palabras de formación 'no común', usos raros y otras acepciones. Un cambio de acento. Un cruce múltiple en el que la lengua se da cita entre la ostentación y el escamoteo de un dato prontuario. Porque, paradójica y recíprocamente, lo que se oculta en la lengua propia es lo mismo que se muestra en la del otro. Pero se presenta con otra intensidad. Dato prontuario, entonces, que, de algún modo, se escapa por todas partes. En italiano como en español (al fin de cuentas, las culpas -como los sueños- suelen ser internacionales).

El fallo de la policía es inequívoco: homosexual y culpable. El texto elegido (del '47), el de un escritor de izquierda en los años del fascismo y la Guerra Mundial. Y la otra referencia de contorno: una mujer.

También "Al margen" y *A media lengua* (parte V), "dos cuerpos ruedan por el suelo y se mezclan en un solo manchón junto al zócalo. 'Parecen una yegua revolcándose' ". Se trata de un par de mujeres. El gesto no es de amor sino de agravio. También las pasiones se mezclan; modos de *cuerpo a cuerpo*.

("Señal de los tiempos: que me besen o me injurien, por teléfono, ya me resultan lo mismo.")

III. Apuntar hasta ser apuntado es una de las tácticas.

Prontuario como instancia en la cual aprontar la lectura, y la escritu-



ra. Si hay algo "pronto" en esa escritura es el estilo escueto, las oraciones breves, los apuntes yuxtapuestos para el diccionario. La otra prontitud es el apuro por escalar ese texto, la urgencia por cumplir y entregar lo pedido.

El texto hace pasar al *prontuario* por todas sus acepciones: lo represivo, el ayudamemoria, las reglas de la literatura como ciencia-arte. En ese sentido, Cayr6 es tanto un prontuariente como un prontuariado, por eso la marca de la destrucci6n pasa principalmente por su texto, una especie de mito de S6sifo para este gigante de la memoria. Su letra se apronta a los efectos de cumplir con una doble exigencia: el mundo del trabajo queda superpuesto al mundo de un reto personal en el que tambi6n se juega su pasi6n. Los apuntes crecen y crecen. Los verdugos, afuera, acechan, como en *Rodolfo Walsh y Gardel* (1993). Dos formas de la mudez en el l6mite, dos formas en las que el exceso de palabra se complementa o se ve estrangulado en un tipo de afasia que, sin embargo, no deja de ser indicio, de se6alalar, de delatar. El silencio, lejos de una alternativa de la complicidad o de la entrega, consiste en la denuncia sobria del que sigue la lucha inclusive gesticulando.

Un Gardel acallado, un canario que se hab6a prefigurado en Cr6talo y Lola en el balc6n de *Cuerpo a cuerpo* (1979), dos presencias silenciosas participando de la humillaci6n y el dolor de su due6o, Goyo (Gregorio Yantorno) en un ambiente entre kafkiano y mansillesco. Un mutuo refuerzo entre la literatura 'extranjera' y la 'nacional', porque si gracias a la primera de esas filiaciones, la de Gregorio, se advierte la opresi6n, mediante la segunda, la de Goyo, se evidencia la condici6n servil. Tortuga y p6jaro, al igual que Gardel, son testigos del dolor del escritor amenazado, *interlocutores* primarios, en contraste con Peixoto, el loro de Payo (un militar homicida), animal que grita -r6plica grotesca-: "Subordinaci6n y Valor".

En *Cuerpo a cuerpo* y *Prontuario* se trata de dos formas de exposici6n, las contigüidades entre ambas novelas sobre la dictadura son m6ltiples. "Mi boca con mi mano tapo" es el adem6n seriado, el control que impone un recurso de sobrevivencia que

tambi6n empieza a anticipar al Gardel del drama reciente, combinado con un "Yo: en grande; mi voz por un meg6fono". Una voz enf6tica, que se amplifica y dice dos veces, una voz de largo alcance, como un grito sin esfuerzo. El tel6fono va recorriendo las tres obras hecho una "tortuga negra" o un "t6bano" hasta convertirse definitivamente en una serpiente. Los extensos di6logos mantenidos a trav6s de 6l con los "verdugos" son conversaciones donde se prueba la *inteligencia*, al borde de una hilaridad ir6nica y desgarrada.

**IV.** El "oficio" consiste en la elaboraci6n de un *Diccionario del hombre salvaje porte6o*, un ABC en los mismos a6os en que Adolfo Bioy Casares publica su flaubertiano *Diccionario del argentino exquisito* (el *Breve* es del '78). Frente a argentino (el editor Zimmer le propone al protagonista Cayr6 ese adjetivo), porte6o; frente a exquisito, salvaje.

A este proyecto, que se compara a una montaa a la que hay que trepar (el escritor de esta novela habla de su "Aconcagua" o, algo m6s m6dico, de su "Fitz Roy", que tiene un ascendiente maternal; el de la anterior hablaba de su "Meta"), se deben los apuntes. Se acumulan fichas y fechas. Entonces y ahora, muralla y muro, un enorme lamento que escande la escritura. Del juda6simo checo-alem6n a Jerusalem se tipea el dolor que enfrenta un solitario.

El personaje ni6o de los a6os de los curas -en los que se reproduce la atm6sfera de *Un dios cotidiano* (1957)- conjura su soledad junto a una pared en la que amontona d6as y datos por escrito. El personaje adulto de los a6os de los coroneles se apoya en otra pared y habla, desesperado, con ella, mientras amontona las palabras para su diccionario. Un gesto con algo de Cort6zar ("Instrucciones para hablar solo en Buenos Aires"), de Poe y el goticismo ("este tipo de marcha 'emparedada'") y de la vanguardia de los '20 ("el m6todo m6s eficiente es el que se podr6a llamar 'mural'").

La pared cambia de g6nero. La "Muralla" de la infancia es reemplazada por el "Muro". Un di6logo

entre hombres. (Cada grafito resulta una confesi6n subrayada.)

Ya en *Dar la cara* (1962), se destacaban "Las murallas". Defender las murallas y apoyarse en ellas, escribir en murallas y lograr que caigan: como las de Jeric6, murallas aturdidas que se derrumban ante el peso de las trompetas (o, m6s pr6ximamente, no desearlo).

Ser una pared de datos, red de datos, pared de fortaleza. Pared, piedra, montaa, l6pida.

La 6ltima ficha es tambi6n la 6ltima apuesta<sup>2</sup>. Un suicidio que deja inconclusa la palabra de La Naci6n. Un pa6s y una escritura que no van m6s; un recuerdo y un sue6o. El aparentemente firme autor de *Roca*, y los sesenta. La desprotecci6n de un hombre sin pesta6as, sin dientes. Los ojos y la boca expuestos. Y Lugones en el bolsillo ■

Mar6a G. Mizraje

<sup>1</sup> La "Filiaci6n del profugo y asesino Juan Moreira a Saber" es la *ficha* de agosto de 1869 parcialmente transcrita. No pertenece a la obra de Eduardo Guti6rrez (1879-80) sino que se trata de un documento del Archivo Hist6rico de la Provincia de Buenos Aires (del que conservamos la graf6a y puntuaci6n originales).

La segunda cita corresponde a la *causerie del jueves* "Ciencia" de L. V. Mansilla, la cual pr6cticamente funciona como respuesta al p6rrafo anterior, que es nuestro ep6grafe.

La tercera es de *Prontuario* y se refiere al personaje llamado Stickson.

<sup>2</sup> El 6ltimo grafito es, quiz6, un epitafio: "Ya no pasa m6s por aqu6".



# Correo

Señores escultores:

A través de esta carta deseo exponer mi punto de vista y plantear algunas cuestiones acerca de tópicos como la experimentación, lo que es válido o no en este campo, etc., sobre todo a partir de lo presenciado en "Estetos-copio '93".

¿Cuál es el criterio que permite a Pablo Schanton erigir a Asmus Tietchens como representante válido de la música experimental? ¿Y cuál para menospreciar a grupos como King Crimson, calificándolos como pretenciosos? Por lo menos, el discurso de Schanton al respecto se caracterizó por la ambigüedad: en algún momento llegó a confesar que, al estudiar con Daniel Melero a través de un sampler los cedés de Tietchens, había arribado a la conclusión de que se trataba casi de un estafador, ya que en general el proceso llevado a cabo consistía en la grabación de sonidos concretos (golpes sobre un gong, sobre cristales, etc.) y la "ralentización" de las frecuencias de los mismos.

Se habló de clisés experimentales, sin aclarar en ningún momento cuál era el fundamento crítico que permitía colocar a Dead Can Dance, In The Nursery y otros a un lado de la distinción (el clisé), e igualar (inmerecidamente) a Tietchens junto a Miles Davis, Captain Beefheart o el "Strawberry fields". Tietchens y sus alumnos no merecen ser llamados músicos ni artistas. Probablemente, él sea un buen ingeniero de sonido o reparador de televisores. El presunto concepto detrás de su "música", explicitado por Schanton, es clisé puro: alteración y selección de frecuencias, significación bidimensional (casi saussureana) de los sonidos del tipo "agua cayendo melancolía", montaje arbitrario, técnica de collage. Los que pueden resultar elementos idóneos para encarar un experimento son presentados en su desnudez: los medios a utilizar, los elementos son la obra; ésta carece de cocción. Es como si en un concurso de repostería alguien presentara un plato donde colocó harina, huevos, azúcar y polvo de hornear y nos dijese: "esto es una torta".

Asmus Tietchens es un clisé viviente y no puede ser comparado con Kraftwerk ni Can. Es un ejemplo de que en Europa el "bienestar material" todavía es significativo y se puede sobrevivir tranquilamente del seguro

de desempleo sin sobresaltos, y donde no hay demasiado que decir, o son tantos los que hablan que los que verdaderamente son dignos de ser escuchados mueren sepultados por el alúd. Hoy en día cualquiera puede comprarse un sintetizador, una enciclopedia, un grabador, una pelea y un martillo, inventar un discurso ideológico y erigirse en supuesto artista multimedia: grabamos al canario con cámara de eco, lo pasamos al revés mientras la canilla gotea sobre la pelea que golpeamos, le ponemos una foto del viaje de egresados como tapa y lo llamamos *The sound of desperation* del grupo Wiener Stitgens Experience, decimos en el booklet que se trata de una adaptación de rolas medievales húngaras, pedimos un crédito, editamos 500 discos y listo... ¡el último grito del kraut rock! Sólo hace falta convencer a algún periodista y contactarnos con los miembros del club Sub-indie de Frankfurt quienes compraran todas las copias y elevaran nuestra obra al status de "cult record".

Parece broma, pero no lo es: Tietchens presentó una lista de supuestos "favoritos" y entre ellos había uno adjudicado a una señora mayor de nombre muy alemán (impronunciable), cuyo retrato estaba en la portada y que cultivaba una recuperación del folklore del año 1400 de la isla "nosequé". Por supuesto el asunto era producto de un puñado de aburridos como él. Otra "obra", en este caso la de un japonés, consistía en un drone de 74 minutos, idéntico a cada uno de sus otros diez discos anteriores. Incluso admitió que pudo escuchar sólo unos pocos minutos de ese brebaje. Me pregunto si es justo considerar con los mismos ojos intentos auténticos como los presentados por Schanton posteriormente: Dub Syndicate, After Dinner (delicioso), The Shaggs, Parliament, los ya clásicos Beefheart y Velvet Underground. El punto parece ser el siguiente: si la armonía, el ritmo, la escritura, la ejecución y demás, como la conocemos, son corses creativos, ¿el caos, la aleatoriedad y la arbitrariedad deben ser los únicos caminos para romperlos? ¿Acaso no es posible intentar otros tipos de combinaciones armónicas de construcción de las melodías, de resolución de los temas, probar con esquemas polirrítmicos, microtonalismo, escalas inusuales, afinación no convencional, etc.?

¿Todo tema experimental tendrá que ser un sonido ambiental, o varios, sobre los cuales se toque un set de percusión, se sintonice una radio o se dispare un sampler?

Resulta gracioso que, por un lado, se trate de romper con el "clásico ensamble guitarra-bajo-batería", pero, por otro, sean utiliza-

dos instrumentos contruidos en función de los esquemas armónicos tan combatidos, con la división que forman los trastes.

En cuanto a los grupos que tuve ocasión de presenciar, destaco a dos. Primero Jirafa en Llamas, quienes me impactaron tanto como la primera vez que escuché a Don Cornelio y La Zona a los 15 por la Rock & Pop, o más recientemente el disco de Massacre o los recitales de Hammill y John Cale. Cuatro o cinco canciones excelentes, que podrían figurar (sin rubores) en nuestra discoteca (la de uds. y la mía) al lado de Pescado Rabioso, Sonic Youth, Visitantes o Television. Dos cantantes (a falta de uno) QUE ABREN BIEN LA BOCA, contrastando con tanta desidia "indie" en el terreno de los vocals, que se pasearon por un repertorio que osciló entre la celestialidad de los pasajes a capella y la intensidad del rugido eléctrico. Exquisitez en las armonías y los arreglos, elegancia en el vestuario, cierto toque glamoroso, manejo de la escena... El front-man es un guitarrista versátil y económico en la construcción de... ¡sí!... ¡solos! Más de uno que la presume de indie dejó en claro que sus prejuicios son más grandes que los de una banda ricotera. El sonido que produce es de distorsión simple, seca, una pared podrida y austera, similar al trabajo de Bob Mould en los últimos discos de Hüsker Dü, a años luz de la batería de efectos de los epígonos de My Bloody Valentine.

La otra sorpresa vino de la mano de Mulo, o mejor dicho uno de sus integrantes, Axel, quien ejecutó las canciones del grupo con el piano y sin acompañamiento ya que no se habían puesto de acuerdo en los arreglos. Un timbre inconfundible de voz, su manera peculiar de pulsar las teclas (algo del martilleante Cale), algo desprolija, sirvieron para desgranar un cancionero cargado de humor, poesía urbana y algo de surrealismo. Carola Bony se presentó en plan de juglaresa eléctrica, lo suyo también fueron las canciones, una suerte de baladas "acuáticas", con efectos de guitarra a lo Cocteau o Lush (ese sonido "arremolinado") y cortina lluviosa de fondo. Quizá con el correr del set su repertorio cayó en algunos manierismos, su "oceanic rock" se tornó un poco cansino. De Suárez debo decir que, aunque no me desagradó su set, su sonido tiene referentes reconocibles inmediatamente (Velvet, JAMC). La cantante tuvo dificultades para modular unas melodías simples y por momentos desafinó. Hubo economía de acordes (mayores), citas a los Beatles ("Eleanor Rigby", el beat de la reprise de *Sargent Pepper*) y ruidos de carreras. Para terminar



## Correo

con los grupos dentro del formato "canción" falta mencionar el set de Mariano: vestido a la manera del joven indie americano (gorra de béisbol, leñadora grunge, como si de un clip de Mudhoney se tratara) se paseó con desgano y afectación por un repertorio olvidable. En el ítem "experimentación instrumental" mi decepción fue grande. Básicamente, todos se desarrollaron bajo los cánones del experimentalismo tietchesiano: la disonancia por la disonancia (a años luz del Captain Beefheart, que exploraba la disonancia dentro de contextos armónicos, o yuxtaposición varios planos armónicos diferentes). La Blurder: ni rastros del funk que tanto se mencionaba en las notas que se referían a ellos. Si Kazaroff admitió que se necesita formación musical para poder acceder a un escenario (él no la tiene, E.M. N° 3, pp.46), no lo demostró en ningún momento, a no ser que en los conservatorios exista una disciplina que prepare a un músico para apretar botoncitos y yo no me haya enterado. Además, ¿es vanguardista un bajista que sube cinco minutos tarde, saluda fraternalmente a cada uno de sus compañeros en medio de la ejecución, y luego se dedica a desafinar su instrumento y a jugar con la estática de su amplificador? Burt Reynolds Ensemble: neoconservadores de la disonancia. Sonido menemista. Se cagaron de risa ante un público con gesto serio del tipo "congreso de sociología" (como se debe escuchar la música culta o clásica, supongo) que a los cinco minutos se puso a charlar, cosa que no sucedió con los otros. Este tipo de grupos siempre tiene que recurrir a algún gag humorístico para despertar algún tipo de reacción en los espectadores, que no sea la de disgusto. Su música es tan subsidiaria de la escena neoyorquina (Arto Lindsay, John Zorn) como los exponentes "sónicos" de la modernidad oficial (Babasónicos en relación con el crossover americano del tipo Jane's Addiction y la cultura MTV, o Martes Menta en relación a Manchester o el rock adolescente con beatailable de los EMF). Merecen ser vapuleados (por la crítica, se entiende) como E.M. lo hace con Juana La Loca.

Por último, Babasónicos y Tía Newton. Los primeros hicieron un tema ambiental muy psicodélico llamado "Cerebros en su tinta", que fue despreciado por sus propios fans. Con light show incluido y apologías inmenables. Simpático y mucho menos pretensioso que el B.R.E. Tía Newton: Confieso

que su aureola neoprogresiva, sus influencias eclécticas y su diferenciación del contexto "moderno" me hicieron abrigar demasiadas expectativas, esperaba una loca orquesta beefheartiana o algo así. Es cierto que este no era un show normal, pero otros grupos supongo que no hicieron demasiado caso a las premisas (Mulo, Jirafa). No me impactaron mucho, hicieron un instrumental en onda This Mortal Coil pero sin beat y con disparos de sampler (Queen, Henry Mancini, un jardín de infantes). Previsible.

Es destacable el gran esfuerzo de producción detrás de "Estetoscopio". Se notó preocupación por el público, aunque las supuestas charlas fueron más demostraciones de erudición de parte de Schanton y cía. que otra cosa. No hubo esperas, el sonido fue excelente: el Goethe tiene un auditorio como no hay en Bs.As. Ah...y el recital de Melero. Desde aquel show-kamikaze en Vélez que no te veía en vivo (el show de D'light me lo perdí porque ya estaba podrido de esperar). Fue bueno estar ahí. Y a agarrarse que el hombre desempolvó los discos de Roxy Music, Bowie, Gary Glitter y T.Rex, se vienen las baladas glammies. Nada más.

Gustavo A. Riposati

Sr. Riposati:

Sólo dos puntos. Supongo que todo es cuestión de opiniones. La nuestra sobre Asmus Tietchens es bastante más favorable. Quizás, el reportaje y el pequeño perfil de Daniel Varela en este número puedan aportar algunos argumentos. Hay mucho más de lo que mencionás en Tietchens. En verdad, si se trata de colocarlo en alguna tradición, creo que tiene bastante de la música concreta pero nada de ambiente.

Por otro lado, a la hora de definir la música experimental, simplemente defendés unos criterios (polirritmia, microtonalismo, etc.) y parecés rechazar otros (aleatoriedad, etc). Lo que quiero decir es esto: un drone de 74 minutos no es bueno o malo en sí mismo; sino que dependerá de su concepción y ejecución. De lo contrario, ¿deberíamos impugnar, por ejemplo, toda la obra de La Monte Young? No obstante, tu carta plantea problemas acerca del experimentalismo y el supuesto "nuevo" rock nacional, que vale la pena seguir discutiendo en un contexto más amplio.

N.C.

Amigos de E.M.:

Reciban mis felicitaciones por la revista que han dado forma, por los esfuerzos, por el empecinamiento en la seriedad y el logro de un producto verdadero. Pero no tiene sentido que me extienda en mis elogios cuando mi intención era compartir con Uds. una reflexión. No puede leerse explícitamente, pero a lo largo de la lectura de los números de la revista (de los reportajes, de las "notas al margen" de los artículos) puede entenderse la idea de que el rock no es ni un movimiento uniforme ni un género musical con *esencia* determinada. El rock viene a ser sólo un espacio limitado por un periodo temporal, conformado por todos aquellos que han querido moverse en sus escenarios. Comparten su pertenencia al rock, entonces, Neil Diamond, Cramps, Fugazi y Los Fabulosos Cadillacs. Cada uno según un modo diferente. Y en esto coincidimos todos. No estoy dispuesto, a pesar de mis deseos, a largarme a un análisis global del fenómeno. Mi opinión no es un aval ni una reivindicación: yo creo que el rock tiene una esencia. Aún cuando sus estructuras pueden llevarse hasta cualquier dirección y musicalmente todo le permitan. La llamada "música clásica" alberga en sus fronteras a Handel y a Stockhausen, y también al serialismo; pero no por eso deja de ser la investigación de lo audible a lo largo de una tradición de academia: esta pareciera ser su *esencia*. Reprensible desde lo psicológico y lo social. Nada es tan apreciado por mí como los discos del Dylan maduro: sin embargo, no dejo de admitir que la esencia del rock está en la fiebre, en el despertar sexual, en el pogo sincero, en los aullidos de las jovencitas que se enfrentaban con aquel adolescente Mick Jagger.

Esta conclusión no excluye a los ausentes de este significado: el rock tiene conciencias y explicaciones multidireccionales. Banalidades, contradicciones y abusos del comercio. Pero este aspecto supuestamente "pueril", es su lado más significativo: la traducción a música de las emociones de los adolescentes a partir de la posguerra. Su acto fundante y su base social de siempre.

Un abrazo fraternal de  
Fundación El Pollo  
Capital

P.D.: Les pediría dossiers o notas sobre: el primer rock argentino (Manal, Pescado Rabioso, etc.), Brian Ferry, Gary Numan, Cabaret Voltaire y Joy Division/New Order. Gracias por todo.



**Los tiempos  
cambian**



**y vos también**

## Cursos para Dominar el Futuro



Las nuevas tecnologías de los 90's exigen cada día más una capacitación profesional acorde con las exigencias del mercado. En nuestros años, la informática se ha transformado en una herramienta fundamental de las empresas y, por ello, también de quienes buscan trabajo o intentan progresar.

Hablar de la revolución que significó, en términos de eficiencia, la introducción de los llamados programas utilitarios en el mundo del trabajo, sólo puede ilustrarse mediante la experiencia concreta de dominar una computadora.

Y para que Vos puedas hacerlo y así Dominar tu Futuro te proponemos hoy el cambio... de la mejor manera.

### Operador PC Senior

Este curso te capacitará rápidamente y en profundidad para el manejo de cruciales herramientas de software, de uso intensivo en la moderna gestión laboral.

- Sistema Operativo: MS D.O.S
- Procesador de Texto: Word Perfect.
- Planilla de Cálculo: Lotus 123.
- Gestión de Bases de Datos: Dbase IV.
- Paquetes interactivos: Works  
Harvard Graphics.

### Operador PC Senior Especializado en Gráfica

Con este curso, dictado por diseñadores gráficos expertos en software de autoedición, te capacitarás en el uso de las herramientas principales de la moderna tecnología gráfica.

- Módulo de descripción de periféricos de gráfica.
- Windows - Word for Windows.
- Page Maker - QXPress.
- CorelDraw! - Photo Styler.
- Técnicas de Preimpresión.

bernardo de ingoyen 1436 primer piso - Tel 26 1601 / 27 0477 / 572 6920 / 554 0153 / 790 7385





ROCK,  
UN  
FREN  
TE  
A  
UN

COMPACT DISC

ENVIOS A DOMICILIO

TODAS

LAS TARJETAS

DE CREDITO

Los Galgos - Callao 1290 local 4 811 7057

Paseo del Sol - Berutti 3337 821 0574

The Corner - Santa Fe 2720 821 4611