

ESCVLPIENDO MILAGROS

AÑO 2 - NÚMERO 5 - MAYO 1994 - \$ 6

Música en todas las direcciones

FRANK ZAPPA

The Birthday Party
The Cure
Black Flag
The Blue Nile
Ordo Equitum Solis
Arthur Brown
Shylock
La Monte Young

Collage:

John Zorn,
John Oswald,
Christian Marclay,
Negativland

Literatura inglesa de postguerra

James Agee

El Vértice

DISTRIBUIDORA / MAIL ORDER

Agitation Free- AMM- Amon Duul II- Andromeda- Animals- Annexus Quam- Area- Art Bears- Arti + Mestieri- Art Zoyd- Arcadium- Arzachel- Ash Ra Tempel- Astral Navigations- Aunt Mary- Il Balletto di Bronzo- Battered Ornaments- Franco Batiatto- Biglietto per L'Inferno- Biota- Birdsongs of the Mesozoic- Brainticket- Arthur Brown- Bevis Frond- Can- Caravan- Cromagnon- Catapilla- Cassiber- Creation- Controlled Bleeding- Curlew- Clearlight- Current 93- Chicken Bones- Chicken Shack- Chocolate Watch Band- Doctor Nerve- Dark- Death in June- Delirium- Etron Fou- Electric Prunes- Embryo- Etant Donnes- Fantasy- Faust- Floh de Cologne- Food Brain- Forever Einstein- Forest- Fred Frith- Garybaldi- Gong- Gila- Gracious- The Godz- Group 1850- Guru Guru- Hafler Trio- Happy the Man- Henry Cow- Pierre Henry/ Spooky Tooth- Heldon- Holy Modal Rounders- Indian Summer- Jacula- July- Juniper Green- Kahn- Kaleidoscope- Legendary Pink Dots- Left Banke- Magic Carpet- Magma- La Máquina- May Blitz- Misunderstood- Mnemonists- Music Emporium- Miriodor- Mythos- Nuggets- Nine Days Wonder- Nocturnal Emissions- Nurse with Wound- Ora- Ordo Equitum Solis- Ozric Tentacles- Pearls before Swine- Pere Ubu- Richard Pinhas- Patto- Perfumed Garden- Picchio dal Pozzo- Planetarium- Plastic Cloud- Popol Vuh- Pretty Things- Quatermass- Quintaesence- Raccomendata Ricevuta di Retorno- Raw Material- Red Crayola- Remain- Roedelius- Rubble (todos los vols.!)- Samla Mammass Manna- Skeleton Crew- Slapp Happy- Sol Invictus- Siloah- Skip Bifferty- Savoy Brown- Samadhi- Second Hand- The Smoke- Soft Machine- Sun Dial- Sun Ra- Strafe fur Rebellion- Tapiman- Ten Years After- Them- The Trees- Thirteen Floor Elevators- Third Ear Band- Titus Groan- Tomorrow's Gift- Tonton Macoute- This Heat- United States of America- Univers Zero- U Totem- Velvet Fog- Wind- Yatha Sidra- ZNR- Zombies y muchísimos más...

Distribuimos los mejores sellos independientes:

Ayaa- Artis- Ambiences Magnetiques- Aftermath - Bla Bla- Background- Bacillus- Brain- BGO- Big Beat- Baillemont- Castle Communications- Cobra- Cuneiform- Cramps- Delerium- ESP- Kosmische Musik- Harvest- Mantra- Materiali Sonori- Matchless- Mellow- Musea- Musica Maxima Magnetica- No Man's Land- Ohr- Pilz- Recommended- Repertoire- Second Battle- SPM- Spalax- See for Miles- Sky- Staalplaat- Silence- UFO- Vertigo- Voiceprint- Vinyl Magic- World Serpent- United Dairies...

Especialistas en música oscura e inconseguible desde todos los rincones del globo:

Agit rock- Avant Garde- Beat- Canterbury- Música Contemporánea- Rock Cósmico- Downtown- Música Electrónica- Experimental- Etnica- Folk- Free Jazz- Free Rock- Fusión- Garage- Improvisación- Industrial- Jazz Rock- Minimalismo- Neosicodelia- Noise- Post punk- Progresiva- Psicodelia- RIO- Rock Sinfónico- Space Rock y más...

Envios por correspondencia a todo el país. Atendemos listas de pedidos. También disquerías.

Catálogo explicativo de todos los ítems en venta. Para recibirlo, enviar estampillas o cupones de respuesta por valor de \$2 a Aranguren 182 1ero D.

STAFF SUMARIO

DIRECTORES

EMILIO BERNINI
NORBERTO CAMBIASSO

PRODUCCION GENERAL

EDUARDO KRUMPHOLZ

COLABORADORES

MARCELO AGUIRRE
PABLO AZCOAGA
JUAN JOSE BETBEDER
CLAUDIO KOREMBLIT
DANIEL FLORES
RUBEN LAMONICA
SOLEDAD MENDEZ
DANIEL H. RENNE
PABLO STROZZA
DANIEL VARELA
JORGE FERNANDEZ

ESCRIBEN EN ESTE NUMERO

ALFREDO GRIECO Y BAVIO
GUSTAVO ENRIQUEZ
FEDERICO FIALAYRE
GUSTAVO RIPOSATTI

CORRESPONSALES

NEW YORK
JOSE HALAC
MEXICO
DAVID CORTES

FOTOGRAFIA

ESTELA FIGUERAS
DANIEL FLORES

DESEÑO Y DIAGRAMACION

EDUARDO KRUMPHOLZ

ASESORAMIENTO CONTABLE

GILBERTO MATTO

Agradecemos el salvataje informático
de Leonora Mamilo

ESCVLPIENDO MILAGROS

Registro de la propiedad intelectual en trámite.
Redacción: Carlos Calvo 255 7mo C
(1114 Bs. As. Argentina. TE: 362 1944

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

Impresión:
One Line
Perú 675
362 - 6890

Distribución
OBERLY
T.E. 629 - 4227

Dossier

35 Frank Zappa. Juan José Betheder.

4 Birthday Party. Daniel H. Renne.

20 La Monte Young. Daniel Varela.

28 Blue Nile. Jorge Fernandez.

30 Ordo Equitum Solis. Marcelo Aguirre.

32 Black Flag. Daniel Flores.

52 Kingdom Come. Juan José Betheder.

63 Shylock. Norberto Cambiasso.

Informe

56 Collage. Claudio Korembliit

Reportaje

16 Hernán Nuñez. Gustavo Enriquez.

Discografía imprescindible

14 The Cure. Seventeen Seconds. Pablo Azcoaga.

Publicaciones

74 James Agee. Emilio Bernini.

Literatura

76 Angry Young Men. Alfredo Grieco y Bavio.

10 Noticias Norberto Cambiasso - Daniel Renne - Claudio Korembliit.

57 Discos

73 Correo

The Birthday Party

La agonía y el éxtasis

Delincuentes juveniles generando el pánico en la simbólica generación post-punk, The Birthday Party encienden la secuencia de una música irrepetible. Ingresar en sus melodías es como ahogarse en ruido. La independencia original del grupo es algo casi religioso que afectó los principales centros de la música. Birthday Party ya no existe más, pero su hoguera aún está encendida.

Crimen y castigo

En sus orígenes, el rock'n'roll era primitivo y elemental. La hipnótica ingenuidad de los primeros artistas destacados (Bill Haley, Buddy Holly, Elvis Presley, Little Richard, etc.) cumplía con una originalidad extraordinaria y saludaba - encantadoramente - el derecho a divertirse de la juventud. Los Teddy Boys (Teds) de la época eran minoría, pero en cuanto consiguieron expandirse, el concepto de 'teenager' fue buscado (y alcanzado) como blanco de un hipotético mercado comprador. En pocos años, el rock estalló aquí, allá y en todas partes. Se hizo fuerte y legítimo. Evolucionó, investigó y experimentó hasta lograr imponerse alrededor del globo como una nueva forma de cultura. Hasta sus principales detractores desarrollaron un capítulo inicial de instrucciones que lo justificaba o lo toleraba. Al concepto de motín y resistencia le habían destruido la barricada.

En 1974/5 hizo su aparición (en el rock) el primitivismo 'per se'. (De ambos lados del Atlántico existieron previamente misioneros que ofrecían un repertorio de formas para el asombro o la injuria, pero no se trataba, en ningún caso, de la vertiginosa cadena de connotaciones que arrastraría al propio sistema del rock 'n'roll.) Y no me refiero a aquel grito primal que, por atrevido y eficaz, terminó convirtiéndose en adecuado. Hablo de un primitivismo en donde lo monstruoso era deliberado, en donde el farrago sangriento nos mostraba, con ennegrecida



Nick Cave

capacidad, los terrores del futuro inmediato. La explosión de una plaga escatológica y apocalíptica correspondía -no podía ser de otro modo- a una versión del mundo traducida a sonidos simples y violentos que suscitaron el desconcierto. El punk publicaba su obra en un tiempo en el que la música pop negociaba con arquetipos de escape, de revelación o de amor. Evasiva y aburrida, la fatigada generación de adolescentes arrojó una serie de insultos que se introdujeron en el flamante vocabulario del rock, de un modo tan reconocible como el lenguaje cotidiano. Esa versión inepta del mundo, con contemplaciones vacías de sus integrantes y obvios síntomas de psicosis, dramatizaba el colectivo derrumbe de naciones enteras. Era una dialéctica pobre, pero contenía intención, inteligencia y sorpresa; además se hacía rápidamente identificable su procedencia: disturbios individuales, uso indiscriminado de anfetaminas o simple ofensa adolescente.

Las primeras letras de los grupos punks eran manifiestos usados como slogans. Según Jon Savage, 'cuando Sex Pistols interpretaba "Anarchy In The U.K.", las implicancias de las dos estrofas iniciales vomitadas por Johnny Rotten, explotaban: "I am an antichrist/ I am an anarchist" -En el espacio de 10 segundos, dos tabúes habían sido quebrados.' El gusto por lo caótico se convirtió en adicción. Se trabajaba en contra del análisis y la investigación en la música y a favor del impresionismo y el entusiasmo. La urgencia de los grupos era tan real como su economía y honestidad.

El punk y sus protagonistas han retornado a la normalidad turbulenta y aquellos instantes de sonidos brutales llenos de alienación y claustrofobia, hoy parecen de un oscuro romanticismo. Con el cargoso paso del tiempo todo concluyó pareciéndose muy poco a sus intenciones. La malinterpretación mayoritaria de sus mejores acontecimientos y de su minucioso anecdótico, aniquila la intensidad y las condiciones del fenómeno. No registrar su importancia es tan inoportuno como no advertir su secuela.

La furia materializada

The Birthday Party inició su travesía en la atmósfera post-punk. Confundirlo con un exponente punk sería como abreviar empeñosamente su obra, al margen de contar con la información deficiente. Si le adueda al movimiento, en el mapa de la geografía mental de la música, dos cualidades que no puede omitir: primitivismo e intención. La primer virtud que destaco no conserva la fidelidad total que un punk arquetípico le exigiría. The Birthday Party no hace uso en sus interpretaciones únicamente de una fuerza malévola, que subvierte la denuncia de las indignidades y de lo atroz hasta convertirla en un sentimiento más genuino. En cuanto a la segunda deuda, debo aclarar que no se trata de un simulacro retroactivo. The Birthday Party conoce sus instrumentos muy bien, aunque eso no importe demasiado; ahí están como un puñado de herramientas. Lo que prima es el intento de ir más allá en todo. Las intenciones de una música que se trastorna en infinidad de melodías bizarras es una vasta evidencia que supera el contexto sonoro de aquellos años. Las marcas facilistas de reconstrucción son poco felices o insuficientes: The Pop Group, Pere Ubu, Slits, Captain Beefheart, Half Japanese, fragmentos de músicas étnicas, un añadido del blues y del jazz... Pero los australianos no absorben discretamente historias ajenas; ellos ensayan la magia de algo más amplio, como si su intensidad e inventiva musicales fuesen medidas en una relación espacial, ignorando toda exigencia de conexión formal con el rock. La corriente eléctrica enlazada por un discurso. La incongruencia, la paradoja, la alteridad; la riqueza de esos choques parciales une lo que parecía confuso. Cuanto más horrible el horror, mayor es su prestigio satánico, pero también mayor es la capacidad de los hombres que lo miran de frente. Con un lenguaje perfecto, entre la degradación y lo funesto, Birthday Party no vindica nada. La violencia de sus canciones (apoyadas sobre el disturbio de las percusiones, un bajo torrencial y una guitarra inextricable) no proviene de una urgencia apologética o de la necesidad de herir sanguinariamente.



Rowland S. Howard

Su miasma -expresado por la extraordinaria voz de **Nick Cave**- es alucinatorio. Sin subordinación ni cohesión, presentan esa genuina fatalidad que es uno de los más altos momentos en la historia de la música post-punk.

La lírica de Nick Cave es un exceso dionisiaco. La posibilidad del heroísmo a través de la revancha; el sadismo; la codicia; la invocación del amor como una enfermedad en virulento monólogo o como abyecta dependencia cuya última expresión puede ser el ataque físico: el tema recurrente del asesinato de la chica ("I stuck a six-inch gold blade in the head of a girl") o el polo opuesto, el paroxismo del deseo ("Please God, let me die beneath her fists"). Cuando reporta el fatal accidente de "Dead Joe", toda la banda transmite algo del crujido real de la muerte, el shock repentino y la excitación de la culpa. La atmósfera de soledad central junto a una resignación a ser cruel y aborrecido no ignora una pigmentación de melodrama victoriano que atraviesa la apariencia del caos.

El sonido de sorprendente estampida y la lírica holocaustica inmersos en una bellísima anarquía. La insurgencia de Birthday Party está a considerable distancia de la de sus contemporáneos.

Melbourne, Londres, Berlín

"Melbourne es el lugar más trágico sobre la tierra." Esta sentencia de Nick Cave sobre su ciudad natal parece ser profética con posterioridad. Casi mártir de su propio mito, Nicholas Edward Cave comenzó su vida real en 1957. De familia respetable en términos socio-económicos, exhibió sus dificultades estudiantiles precozmente. El cambio de colegio no dió los resultados esperados y ya a los 14 años estaba en una banda. Con el advenimiento del punk y el power pop, comenzó a cantar. Más influido por la primera corriente que por la segunda, se convirtió en el miembro fundador de **The Boys Next Door** con otros australianos compañeros de estudios, aunque su interés en la música fuese accesorio: "Quería ser pintor, esa me parecía una verdadera forma de arte y nos unimos en un grupo no por razones musicales. Lo hicimos para ingresar a los clubes gratis y emborracharnos".

El aburrimiento general de Londres se desperdigó también en sus antiguas colonias; el ambiente de desencanto, las escasas posibilidades de diversión, el clima marginal de las grandes

ciudades y el uso de drogas hicieron el resto. **The Boys Next Door** es contratado por el sello australiano Mushroom. Con la euforia del instante registran el LP *Door Door* en 1979. De todas las innovaciones impuestas por la moda de aquel período, no pueden superar, prácticamente, ninguna. El álbum se desliza transmitiendo, en esencia, el mismo mensaje de los primeros objetos 'new wave'. No logran concretar una idea, casi como si quisieran pasar desapercibidos y parecer discretos y respetables. Pero las ropas que vestían no expresaban lo que les estaba pasando y el salto nervioso se hizo inminente. Como tributo o deuda a **Harold Pinter**, se rebautizaron: **The Birthday Party**. Sin cambiar de integrantes (al momento: Nick Cave -voz-, **Rowland Howard**-guitarra-, **Mick Harvey** -guitarra-, **Tracey Pew** -bajo- y **Phil Calvert** -batería-) expulsan la irritante ingenuidad de su sonido primario; "éramos otro de esos grupos que terminaban rimando 'my generation' con 'masturbation'." N.Cave.

El nuevo nombre parece haber inoculado un organismo que los hace funcionar distinto. *The Birthday Party* es el disco de 1980 y también es el cáncer sensitivo que comienza a operar sin que el paciente lo note. Como la placa fue casi analfabeta en ventas, abandonar el aislamiento de Melbourne y atender a los efectos de connotación que operaban en Londres se convirtió en el paso siguiente. Las facciones ahora únicas e inequívocas de la banda más la organización exquisita y los procedimientos oblicuos de **John Peel** por darlos a conocer, obtienen respuesta, 4 AD los contrata. Otro logro, esta vez incomparable, del hombre que supo atreverse a no ignorar a **The Misunderstood**.

Desoyendo las tentaciones del glamour londinense, **The Birthday Party** ejerce supremacía como quien ejerce un oficio. En *Prayers on Fire* no hay añoranzas por su tierra natal ni tampoco son comandados por las tradiciones británicas del mercado. El talento animal que escapa de la voz de Cave es colosal, la anexión monolítica de bajo y batería parece contaminarlo todo y las guitarras de Howard (especialmente) y Harvey son de una apoteosis extrema. Las letras ensanchan la visión de acontecimientos extraordinarios y uno lamenta que la realidad no se parezca, aún, a las profecías de **Birthday Party**. *Prayers On Fire* es un disco tiránicamente cruel que se eleva imprevisiblemente con el transcurrir de los calendarios.

Atraer la atención de los jóvenes consumidos por los vicios urbanos fue cuestión de horas. Mucho tuvieron que ver con esto



Tracey Pew

las diversas actuaciones de la banda, en donde la carga convulsionada de adrenalina arriba del escenario, era muchas veces superada desde abajo. La transfiguración de Cave imponía una coalición agitada de imprudente abandono y apasionada arrogancia.

En 1982 aparece *Junkyard*, 2º LP en islas británicas. Si *Prayers On Fire* provocó al reptar zigzagueante por las aguas del Támesis, *Junkyard* se retuerce. La mezcla de instantáneas arrolladoras no hace más que corroborar que al grupo le queda poco tiempo de vida. El cáncer está haciendo estragos y su infierno sonoro es potenciado infinitesimalmente. El disco es impactante, pero no sólo contrasta con su predecesor, sino que lo supera en la estética de la vehemencia. Han ido demasiado lejos y un cambio de clima es aconsejable. Los australianos siguen las flechas que indican Berlín como destino final. Phil Calvert elude el derrotero y va a juntarse con **The Psychedelic Furs**. Protegidos por Alemania y como era de esperarse, entregan dos EP's intachables que officiarían de despedida. Uno (*Bad Seed*), lo bastante neurótico como para no invalidar la realidad del drama, otro (*Mutiny*), lo bastante presente como para legitimar la inverosimilitud del drama.

The Birthday Party fue una de las bandas más amadas y más aborrecidas en todo Londres. Hubo, y presumo que habrá, un creciente número de exponentes cuya existencia se colocó como un homenaje a Cave y cía., pero que únicamente consiguieron magnificar los elementos obvios de sus homenajeados -caras blanquísimas, pelo negro, iconografía nazi, depresiones recurrentes-

Sin proponérselo, The Birthday Party innovó arriesgando. La esencia impulsiva y subyugante puede encontrarse en su música que no es talentosa, es genial.

Daniel H. Renne

P.S.: Los pasos siguientes de cada uno de los integrantes de Birthday Party son, creo yo, más que conocidos. Además, al colaborar todos con diversas agrupaciones y/o solistas, la lista sería demasiado extensa. Un dato que puede conocerse sólo a medias es el de la muerte del bajista Tracey Pew en 1986, debido a un coma diabético.

Discografía

LP's

- Door Door* (Mushroom - 1979) Como the Boys Next Door
- The Birthday Party* (Missing Link - 1980)
- Prayers On Fire* (4 AD - 1981)
- Junkyard* (4 AD - 1982)
- It's Still Living* (Missing Link - 1985)

Compilaciones

- A Birthday Party Collection* (Missing Link - 1985)
 - Hits* (4 AD - 1992)
 - The Birthday Party* (Missing Link-1993).
- Caja con 5 CDs conteniendo:
- 1- Hee Haw + The Birthday Party.
 - 2- Prayers on Fire.
 - 3- Junkyard.
 - 4- It's Still Living.
 - 5- Drunk on the Pope's Blood + Rarities.
- + 24 Page Booklet.

EP's

- Hee Haw* (Missing Link - 1979)
- Release The Bats* (4 AD - 1981)
- Drunk On The Pope's Blood* (4 AD - 1982)
 - Lado A: Birthday Party en vivo
 - Lado B: Lydia Lunch
- The Bad Seed* (4 AD - 1983)
- Mutiny* (Mute - 1983)
- The Peel Sesions* (Strange Fruit - 1987)
- The Peel Sesions* (Strange Fruit -1988)

ROCK

● El regreso de **Bob Dylan** al disco será festejado por muchos. La placa se llama *World Gone Wrong* y la editó Columbia. Su estilo continúa inalterable en las baladas pre-rock que se incluyen.

● **Insides** es el actual nombre de la banda de Brighton, Earwig. *Euphoria* es su nuevo LP, en donde el sueño pop ambiental se mezcla con patrones rítmicos bailables. El sello es Guernica, subsidiado por 4 AD.

● Dos agrupaciones fichadas por la etiqueta Too Pure editaron recientemente sus placas. Hablo de los cuatro adolescentes (dos chicas, dos muchachos) que formaron **Pram** y lanzaron el elogiado *The Stars Are So Big, The Earth Is So Small... Stay As You Are* con reminiscencias al Can de *Future Days* y *Soon Over Babaluma*. El otro exponente se llama **Seefeel** y tienen bastante del My Bloody Valentine era *Glider*: distantes voces femeninas, guitarras borronadas y loops per-cusivos. El título de su LP es *Quique*.

● Los simples de los tempranos 80's que **Robert Wyatt** grabó fueron reunidos en el CD por Roughtrade *Nothing can stop us*. Como suele ocurrir con los trabajos del ex-Soft Machine, el resultado es altamente recomendable.

● **Chrissie Hynde, The Ramones, Los Lobos** y los sobrevivientes de los **New York Dolls** están trabajando en un disco tributo a **Johnny Thunders**. La producción estará a cargo del ex-guitarrista de los MC5, **Wayne Kramer**. El dinero recaudado irá a parar a los bolsillos de los cuatro hijos de Johnny.

● A fines de 1993 la BBC puso en pantalla la dramatización de la novela de **Hanif Kureishi**, *The Buddha of Suburbia*. La banda sonora está a cargo de **David Bowie** y se encuentra disponible en el mercado.

● Tarde, pero seguro. Llegó *Live Jam*. Disco en vivo con 24 temas de la banda liderada por **Paul Weller** en aquellos lejanos días en que querían ser Mods. El sello es el de siempre, Polydor.

● Hay muchos aficionados a **Tom Waits**, aunque yo no sea uno de ellos. A quienes corresponda se les notifica que el intérprete continúa explotando su fórmula en *Black Rider*, que va por Island Records.

● Homenaje a **Kraftwerk**. La vindicación del cuarteto de Düsseldorf contiene 15 temas (**Laibach** se encarga de 6) y se llama *Kraftwerk Through the Looking Glass*. El sello de **Daniel Miller**, Mute, lo puso en las disquerías.



Bowie y Hanif Kureishi

● Del catálogo Mute también se puede encontrar *Spell*, un CD de la banda homónima. ¿Quiénes son **Spell**? Nada menos que **Boyd Rice** (NON) y **Rose Mc Dowall** (Strawberry Switchblade), quienes se encargaron de cubrir bellísimas canciones de los 60's.

● **The Orb** insiste con sus maratones ambientales a través del disco en vivo. *Orb Live 93*. Se encuentran aquí versiones "en vivo" de su esencial repertorio; el sello editor es Internodo.

● **Ian Mc Culloch** terminó con las sesiones de su disco, *Touch Down*, donde contó con la participación de **Johnny Marr**. El ex-Smiths produce, toca la guitarra y comparte la

autoría de algunas canciones, aunque insiste en que no se trata de una colaboración permanente.

● En abril verá la luz la nueva producción de **Jesus And Mary Chain**. Para la misma dejan de lado los acoples y el feedback, ya que se trata de un álbum acústico con colaboraciones de **Hope Sandoval** (Mazzy Star) y **Shane Mc Gowan**.

● Para el mismo mes (abril) está anunciado *Autogedden*, el nuevo LP de **Julian Cope** que editará el sello independiente Echo. Mientras tanto otra etiqueta 'indie', Nighttracks, se encargó de recopilar *Floored Genius 2-Best of the BBC Sessions 1983-91*.

● La disonancia de **God Is My Copilot** se hace audible en el disco *Speed Yr Trip*. El Prog-Garage de los '90 fue lanzado por el sello Making Of Americans.

● En el plano de reediciones hay algunas muy importantes. Warner Music puso a disposición todo el catálogo de los **Smiths** que contiene los siguientes álbumes: *The Smiths, Hatfull Of Hollow, Meat Is Murder, The Queen Is Dead, The World Won't Listen, Strangeways, Here We Come* y *Rank*.

● Columbia se encargó de que **Mott The Hoople** quede inmortalizado en 2 CDs que incluyen sus mejores trabajos y alguna que otra rareza; el título es *The Ballad of Mott: A Restrospective*.

● **Fred Neil**, el reticente cantante y compositor de los '60, ve reeditado su LP para Capitol de 1966, *Fred Neil*, con el título de *Every Body's Talkin*. Se incluye la canción "Dolphins" que **Tim Buckley** tomó prestada para el LP *Sefronia*; la feliz idea la tuvo la etiqueta Rev-Ola.

● Una lujosa caja con 5 CD's de **Birthday Party** ha sido puesta en la calle, compilada por el sello australiano Missing Link. Su distribución en los principales puntos europeos es trabajo de Caroline Records. Están

contenidos los 4 LP's de la banda, *The Birthday Party*, *Hee Haw* (más singles), *Prayers On Fire* y *Junkyard*, más un quinto CD llamado *Drunk On The Pope's Blood - Rarities* con 11 temas. El más extraño es un 'outtake' de *Junkyard*, "After The Fireworks", con la participación de miembros de **The Go-Betweens**, y que fuera publicado originalmente como simple con el crédito **The Tuffmonks**. Un 'booklet' de 24 páginas acompaña la edición.

● **The Stone Roses**, exitosísimos en 1989, finalmente lanzarán su 2° LP: el 29 de marzo estará en las disquerías *Second Coming*. El trabajo fue registrado en Games con el productor John Leckie y Geffen espera recuperar el dinero perdido.

● 2° disco para **A Tribe Called Quest** con el título *Midnight Marauders* a través del sello Jive.

● El músico **James Young** se tomó el trabajo de escribir sobre los últimos días de **Nico**. El libro se llama *Songs They Never Play On The Radio* y la editorial es Arrow.

● **Scrawl** es un trío femenino con esporádicas influencias de los **Wire** y **The Fall**. Para comprobarlo hay que oír *Velvet Hammer* el LP que Simple Machines les editó hacia fines de 1993.

● **The Other Two** son **Gillian Gilbert** y **Stephen Morris** (**New Order**). Completaron su álbum debut que ya está en venta *The Other Two and You* y va por el sello London Records.

● Dos bandas que prometen en el terreno de la música 'indie': **Tindersticks** y **Elastica**. Los primeros tienen LP homónimo bajo el ala protectora de This Way Up y los segundos están a la espera; por ahora hay que conformarse con sus dos 45 RPM, *Sutter* y *Live Up*, realizados por el sello Deceptive.

● Brillante idea tuvo el sello See For Miles. Se trata de la reedición de los



The Smiths

primeros LP's de **PJ Proby** en CD. Todos aparecerán como dobles: *I am PJ Proby/PJ Proby*, *In Town/Enigma* y *Phenomenon/Believe It Or Not*. La etiqueta también se encargará, próximamente de *California License*, el LP que Proby hiciera para el sello Liberty bajo el nombre de Jett Powers. De su catálogo sólo resta relanzar *Three Weeks Hero*.

● Se reformaron los **Soft Boys**: el antiguo grupo de **Robyn Hitchcock** dió una serie de conciertos a través de

Gran Bretaña y se espera que registren en breve un disco.

● Para finalizar, aquí va un pequeño listado de músicos grabando en estudios cuyas placas se esperan para los próximos meses: **PJ Harvey** está mezclando su disco en vivo, **Suede** trabaja en su 2° LP, **Ride** graba en Los Angeles, **Blur** registra pistas con el productor **Stephen Hague**, **Scott Walker** planea su retorno y **Primal Scream** concluyó con las sesiones de su nuevo álbum.

D.R.

En la traspnoche de Alfa
106.9

Héctor Armas conduce

investigaciones
increíbles
música bizarra
invitados
amenazados

El barco ebrio

Colaboran
Fabián Jara
Diego Llumá
Daniel
Ballester

NEW & EXPERIMENTAL MUSIC

●Nadie sabe si fue por la cercanía del fin de siglo o porque se multiplicó el consumo, pero es bien cierto que los padres del experimentalismo sonoro han comenzado a invadir digitalmente el mercado de la música. Aun los sellos neoconservadores han abierto algunas ventanas con prudencia clerical para dejar pasar a los ya indiscutibles genios de la innovación musical de este siglo. Argo, distinguida y poco arriesgada discográfica inglesa, acaba de lanzar tres ediciones en solitario del talentoso pianista **Alan Feinberg**, una de las cuales merece ser celebrada con el mejor elixir que se tenga a mano. *The American Innovator* reúne algunas piezas incunables del repertorio contemporáneo: "Aeolian Harp", "Exultation", y "Vestiges", de Henry Cowell; "Bacchanale", de John Cage; "Synchronisms No. 6", del norteamericano - argentino Mario Davidovsky; "Playing for time" y "It takes twelve to tango", de Milton Babbitt, y otras perlas de Conlon Nancarrow, John Adams y otros popes. Una democrática mezcla de música para piano preparado, serial, electroacústica, minimal, algún tango poco ortodoxo y la inclusión de pioneros pre experimentales como Charles Ives y Leo Ornstein.

●Tributo a John Cage I: la reaparecida Cramps Records, gloria de los agitados '70 en Italia, ha publicado una colección de pequeños homenajes presentados en público durante la XLV Bienal de Venecia entre junio y octubre del 93. *Caged/Uncaged* es la banda sonora de la exhibición llamada "Il suono rapido delle cose" y cada uno de los fragmentos que la componen fue creado por un joven heredero espiritual del gran maestro de la nueva música: **John Zorn, Elliot Sharp, Shelley Hirsch, David Weinstein, Arto Lindsay, Amy Denio** y **Lee Ranaldo**, todos selectos representantes de la experimentación ochentista que absorbe la casi totalidad de la música nacida en las últimas décadas y la mezcla sin prejuicios ni jerarquización de estilos. Además de la quinta - columna del downtown neoyorquino integran este evento unos cuantos mitos del rock también agradecidos al sabio Cage: **John Cale** (responsable por la producción del CD), **Lou Reed, Jello Biafra, Richard Hell** y **David Byrne**: pre - sónicos, punkers, newmasters y neo - latinos unidos por una causa común quizás por única vez y entre cada uno la voz mágica y llena de enseñanzas del genio iconoclasta.

Tributo a Cage II: la otra novedad podría tomarse como un complemento de la producida por Cramps. Ya que si bien excluye a la joven generación de "comprovisadores" del sur de Manhattan, sí contiene a los discípulos directos de Cage (**Christian Wolf, Earle Brown** y **David Tudor**); a algunos compañeros de ruta de la experimentación de los '60 y '70: **James Tenney, Robert Ashley** y **Larry Austin**; varios protagonistas

del movimiento Fluxus (deudor de sus "happenings" y sus aventuras músico-teatrales): **Yoko Ono** y **Takehisa Kosugi**; más **Meredith Monk** en hermosa recreación de "Aria", **Ryuchi Sakamoto** manipulando un sintonizador de FM en Tokyo, el **Kronos Quartet** en fugaz versión de un cuarteto de cuerdas cageano y **Frank Zappa** en una emotiva foto e interpretación silenciosa de la mítica 4'33".

●Otra joya que merece la entrega sin reparos: *Cryptid Fragments* de **Elliot Sharp** (Extreme Rec. -Australia). Aquí Sharp abandona sus habituales instrumentos de cuerda para manipular una computadora, un sampler y thunder (nuevo procesador de instrumentos acústicos en tiempo real con controlador MIDI), con la inestimable participación del **Soldier String Quartet** (frecuentadores de sus obras para cuerdas) y otros ejecutantes de cello y violín con técnicas no convencionales, a quienes Sharp metamorfosea en miles de indescriptibles sonoridades siempre desconcertantes. Un tour laberíntico por los extremos de la tolerancia.

●Una novedad del antológico sello - fundación Nonsequitur/What Next?: *Thousand Year Dreaming*, de la neozelandesa **Annea Lockwood**. Música espectral con instrumentos que favorecen la expulsión de armónicos como el trombón y el didgeridoo (viento australiano que para Annea representa el sonido del centro de la tierra). Viaje introspectivo hacia las profundidades de la imaginación mediante una especie de permeabili



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. Jardín 1441 Tel. 327 0379

zación sensorial que logran producir los primitivos sonidos espaciales de Annea junto a Art Baron, Jon Gibson, Michael Pugliese, J. D. Parran y otros sensibles amigos. Para veranear en casa.

C.K.

NEW JAZZ & IMPROVISACION

● El ruido en el contexto de la música improvisada ha sido el deporte predilecto de gente como Cornelius Cardew y AMM, como bien se detalló en los números 3 y 4 de esta mismísima revista en sendas notas del padre Varela. Otros *noiseros* por vocación, los Borbetomagus, productores de ruidos de gran diversidad de colores por medio de instrumentos convencionales (saxos y guitarras eléctricas) tocados no muy convencionalmente, se reunieron en un ágape de lujuria sónica con otros célebres jóvenes de apetito industrial: *Voice Crack* -naturales de la plácida Suiza, mientras que los anteriores lo son de la selva neoyorquina-. Es poco probable que los vecinos del local de Zürich donde fue registrada esta grabación mantengan su simpatía por estos escandalosos músicos, cuyos *Cracked everyday-electronics* de patente suiza poco tienen que envidiarle a cualquier artefacto de sonoridades apocalípticas de algún exhibicionista del rock industrial. Por Agaric Records, Switzerland.

● Un nuevo trabajo del maestro de la flauta experimental y teórico de técnicas extendidas Robert Dick: *Third Stone from the Sun*; como el título anuncia, una revisión de la música de Jimmy Hendrix. Dick es uno de los académicos que se sintió atraído por la escena del downtown New York, en donde participa activamente en formaciones como New Winds (con Ned Rothenberg y J. D. Parran) y Tambastic (junto a Mark Dresser y Gerry Hemingway), en donde el jazz se disuelve en un contexto de libre improvisación. La sim-

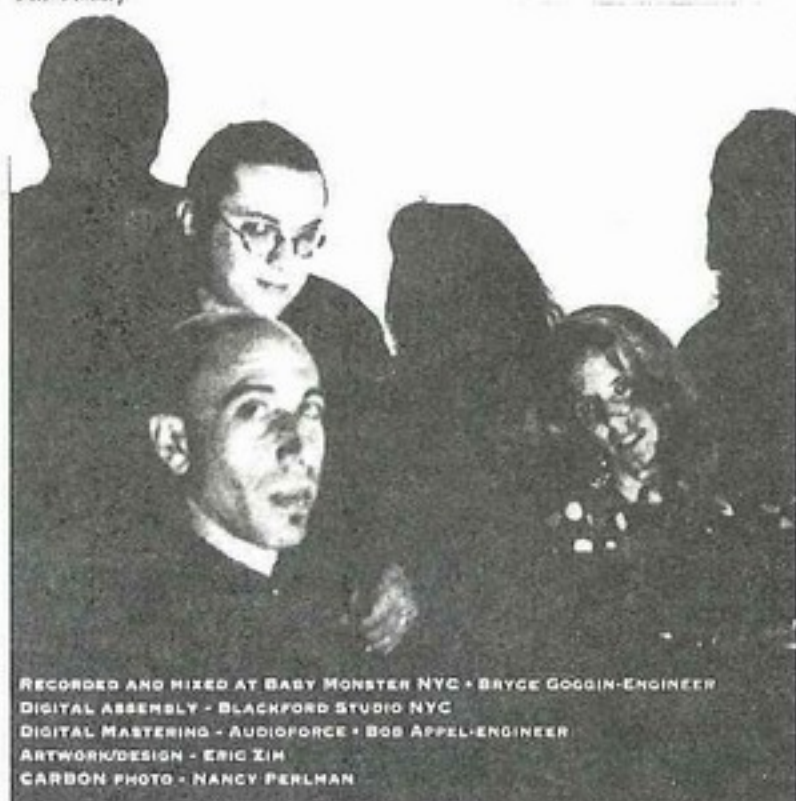
biosis Dick-Hendrix (que no satisfizo al querido padre Rosso) se marca en la oleada resignificante tan cara a los downtowners y demuestra que aun los monstruos sagrados de la mejor música popular de este siglo admiten una nueva mirada proveniente de los eruditos buceadores de la experimentación. Colaboran: Shelley Hirsch, Marty Ehrlich y el Soldier String Quartet. Con amigos así... (New World)

● Y por fin se hizo la luz para una obra íntegra de la estupenda vocalista belga Catherine Jauniaux, consorte artística de numerosos creadores europeos y norteamericanos (Bill Gilonis, Tom Cora, Aqsak Maboul, The Ex, Third Person), en esta ocasión en compañía de la percusionista japonesa Ikue Mori, afinada en New York desde los memorables tiempos de DNA junto a Arthur Lindsay, y ahora regularmente protagonista de notables sesiones improvisatorias junto a John Zorn, Fred Frith, Jim Staly, Zeena Parkins, etc. *Vibraslaps* es una perla altamente recomendable para quienes buscan sobresaltos conmovedores y creatividad en carne viva (Rec Rec Music).

● Pocos saxofonistas pueden ostentar el título de herederos oficiales de Albert Ayler y Pharaoh Sanders en el universo del nuevo jazz, pero nadie calza mejor en esos zapatos que el indoblegable Charles Gayle. Después de muchos años de silencio discográfico y virtual condena social a la indigencia, el viejo salvaje graba hoy una y otra vez en el sello de Knitting Factory, ámbito que suele ocupar todos los lunes cuando acecha la luna. La novedad de Gayle llega a través del célebre sello italiano Black Saint, que presenta su nuevo aullido llamado *Consecration*, registrado en la ciudad de sus lamentos: NY. Dinamita ultraexpresionista para ahuyentar suegras y vecinos molestos.

Por último y para oídos jazzísticos no tan alterados, dos novedades llenas de sorpresa y talento: *Ethnic Heritage Ensemble* y *Tim Nolet with friends*. *Dance with the ancestors* es la novedad del Ethnic..., trío liderado por el percusionista Kahil El'Zabar, compartido por el joven y extraordinario saxo-AACM: Ed Wilkerson, y completado por el siempre vertiginoso trombón de Joseph Bowie (Defunkt & Human Arts Ensemble). Preponderancia rítmica no sin belleza y variedad en la elección de los timbres percusivos y melodías sutiles salpicadas con maestría por dos de los mejores solistas del jazz post - Coleman. (Elektra) *Nolet With You* es el debut como líder del violinista de Jazz Passengers, Evan Lurie Quintet y otras diversiones musicales neoyorquinas. Rodea-

Ellia Sharp



do por algunas luminarias del nuevo jazz (David Murray, Bern Nix, Newman Baker y otros), Nolet atraviesa creaciones propias de gran solidez y algunos tributos sensibles a Thelonius Monk y a Charlie Mingus. Por momentos buscando sacarle al violín sonoridades inéditas y en otros con exagerado respeto por la tradición, Jim Nolet avanza por la senda del jazz con inteligencia y sabiduría, esquivando los lugares comunes tan habituales en los jazzmen. Welcome! Knitting Factory Works.

C. K.

ROCK EUROPEO

● Sí, ya sé. JAPON no queda en Europa. Pero quizás en ningún otro punto del planeta haya sido tan fuerte la influencia de la progresiva europea. *Who Ma: Live Vol. 2*, doble CD del trío **Bi Kyo Ran**, compila material en vivo de los años '82-'83. La presencia de **King Crimson** (hacia la época de *Red*) se proyecta como una sombra constante.

Lacrymosa, en cambio, comulga con el espíritu avantgarde de **Henry Cow** y **Univers Zero**. Su CD *Bugbear* agrupa su único LP, un EP y cinco temas en vivo.

Por último, **Sagittarian** grabó hacia 1984 un LP de título homónimo que acaba de reeditar el sello italiano Mellow Records. En su corta vida se constituyeron como sexteto con dos teclados y dos guitarras!

● Se está dando en SUECIA un resurgir de la música progresiva. Primero fueron bandas como Landberk o Anglagard; ahora le toca el turno a **Anekdoten**. Su disco debut se denomina *Vermod* y también aquí se percibe la poderosa influencia de **Crimson**.

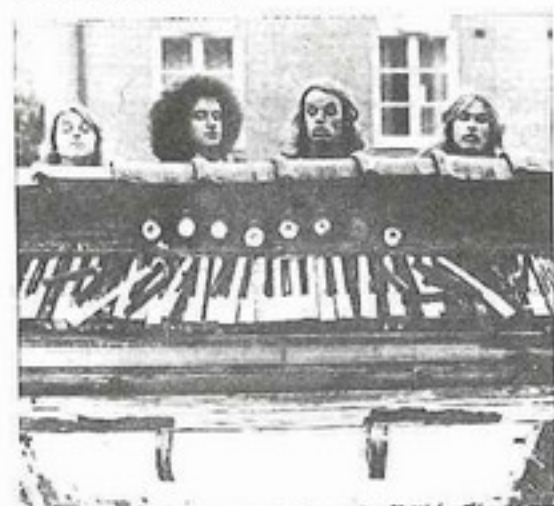
Mientras tanto, continúan las reediciones de **Samla Mammás Manna**. En *For Aldre Nybegynnare/Schlagerns Mystik* agregan un fuerte elemento de improvisación, ausente en discos anteriores. *Familjesprickor*, por su parte, muestra ya la influencia de RIO.

Per Tjernberg fue el percusionista de notables bandas suecas como **Archimedes Badkar** o **Vargavinter**, integrantes ambas del movimiento **Ett Minne for Livet**. Su último CD, *You're Next*, fusiona el jazz con músicas de diversas partes del globo.

● Kraut Rock

Durante los '70, los grupos alemanes produjeron una apabullante cantidad de excelentes discos. El mundo co-

Samla Mammás Manna



noció parte de esa música con el nombre de Kraut Rock ["Rock Chucrut"] o, en casos más específicos, rock cósmico. La difusión por tierras germanas de esos curiosos sonidos estuvo a cargo de cuatro o cinco sellos que cobijaron en su seno a bandas hiperexperimentales, de verdadera vocación vanguardista. Ya que la mayoría de estos grupos fueron ignorados por la prensa semanal anglosajona -salvo excepciones como **Can** o **Faust**-, no deberías dejar pasar

Experimentación a la francesa

La escena experimental francesa, contra lo que generalmente suele pensarse, goza de una idiosincrasia muy peculiar, y de tradiciones propias: **Nouvelle Musique**, **Zeuhl Musique**, etc..

● El sello Cuneiform está llegando al fin de su serie de reediciones de **Richard Pinhas** y **Heldon**, uno de los grupos más importantes en los '70. En esta ocasión, ven nuevamente la luz **Agneta Nilsson** (el cuarto LP de **Heldon**) y **Rizosphere** (el primero de **Pinhas** solista). No podemos abundar en detalles, pero prometemos una larga retrospectiva sobre el tema para uno de los próximos números.

● **Patrick Gauthier** fue miembro de **Heldon** (y también de **Magna**). Ahora, saca su segundo disco solista, titulado *Sur les Flots Verticaux*.

● Por su lado, otra banda de la época, **Lard Free**, ve reeditada toda

su discografía. Te habíamos hablado del segundo (donde toca **Pinhas**). Ahora salieron en CD los otros dos: *1st.* y *Lard Free*. El sello, **Spalax**.

● Si en Francia hubo un grupo verdaderamente genial en la segunda mitad de los '70 y comienzos de los '80, muchos considerarán conmigo que fue **Étron Fou Leloublan**. Uno de sus líderes, **Ferdinand Richard** (a quien algunos conocerán por su colaboración con **Fred Frith**), tiene nuevo CD, *Arminius*.

● Cuando abandonó **Univers Zero**, **Roger Trigaux** (belga de habla francesa) formó el grupo **Present**, que también edita por estos días su tercer álbum, *S/T*. Para esta ocasión, se reducen a un dúo: él y su hijo.

● Si querés algunos datos sobre la escena sinfónica francesa de los '70, date una vuelta por la nota de **Shylock** en este mismo número.

Para el '94 se anuncia la reedición de otro famoso grupo sinfónico, de nombre **Carpe Diem**. Sus dos discos largamente agotados: *En Regardant passer le Temps* (1975) y *Cueille le*

Jour (1976), más un tercero que nunca pudo ser editado. Los tres saldrán por el sello **Musea**.

● Una banda memorable, aunque poco conocida fuera de Francia, **Catherine Ribeiro + Alpes**. Se reedita su cuarto LP, *Paix*, de enero de 1973; y anuncian lo propio con el resto de su discografía.

● Por otro lado, se anuncia un disco de los suizos de habla francesa **L'Ensemble Raye** (hasta dónde sé, el segundo). Su nombre, *Quelques Pièces Detachées*.

● **Jac Berrocal** es un brillante aunque ignorado trompetista. Ha grabado sus improvisaciones con gente como **Nurse with Wound**, y tocado en oscuros grupos franceses como **Catalogue**. En su disco *Fatal Encounters* lo acompañan **Gilbert Artman** (**Lard Free/Urban Sax**), **Steven Stapleton** (**NWW**), el guitarrista **J. F. Pauvros** y **Pierre Bastien** (**Mecanum**). En una palabra, lo mejor, lo conocidamente más selecto del avantgarde francés.

NACIONALES

esta segunda oportunidad que te ofrece la reedición en CD.

- Del catálogo del sello Ohr se reedita el segundo LP de **Annexus Quam**, *Beziehungen* ["Relaciones"], un personal cruce de rock y free jazz, y *Lucky Streike* ["Huelgas exitosas"], cuarto LP de la banda marxista antimperalista **Floh de Cologne** ["Pulga -no agua- de Colonia"], también del '72.

- La continuación del proyecto Ohr tuvo lugar en otro sello, *Kosmische Musik*, con música aún más cósmica y más lisérgica, del que se reedita el cuarto LP de **Wallenstein**, titulado *Stories, Songs & Symphonies* (1975) y el segundo de **Mythos**, *Dreamlab* (1975).

- **Dzyan**, un particular grupo de sonido absolutamente propio -una especie de "free jazz-rock"- ve también reeditadas sus dos últimas placas: *Time Machine* y *Electric Silence*, del '72 y el '75, y aparecidas por primera vez en otro label famoso: **Bacillus**.

- Para terminar, quizá el grupo pionero de lo que luego se conocería como **Kraut Rock**. **Agitation Free** grabó sus dos primeros discos para el sello inglés **Vertigo** y ahora se reedita su LP debut, *Malesch*, de 1972.

- **Dunaj** es un excelente grupo checo que cruza el punk con la new music. Su último disco se denomina *Dudlay*. **Pavel Fajt**, por su parte, era el baterista de la banda, y acaba de editar junto a un tal **Jim Meneses** un CD con composiciones para dos baterías y electrónica. Su nombre, *Songs for the drum*.

N. C.

- Durante el mes de mayo se realizará en el Centro de Arte y Comunicación, (CAyC, Viamonte 452) un singular ciclo de música que contará con la presencia de: Jueves 5 **Les Gauchos Allemands**, **Fiori-Courtis**. Viernes 6 **Fantasías Animadas** (con **Jorge Haro** como invitado), **Burt Reynolds Ensamble**. Jueves 12 **Zigo** y **Ache**. Viernes 13 **Angel Destino** y **Claudio Caldini**. Los eventos comenzarán a las 20 hs..

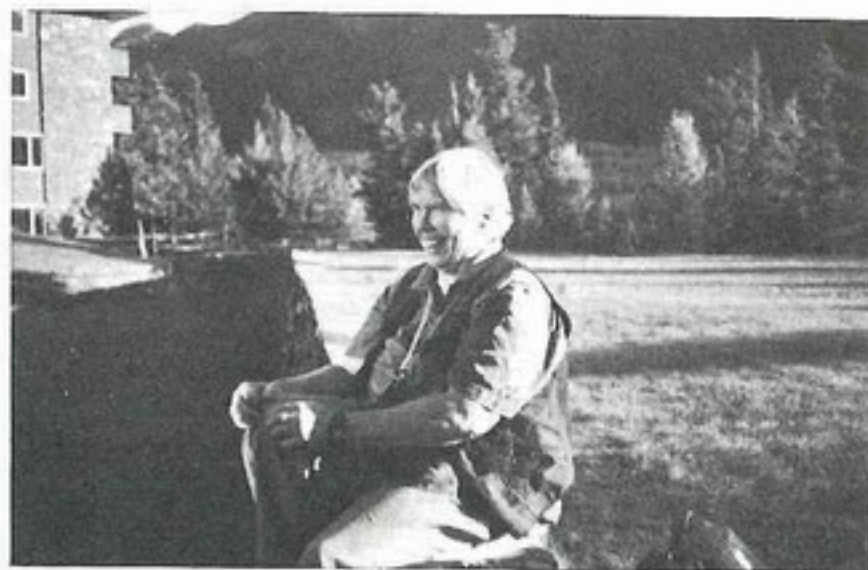
- El grupo **Quum** ha editado un nuevo cassette. *Los Talimanes de Nostradamus*, tal su nombre, conforma la banda sonora de la historieta homónima y aparece acompañando el último número de la reconocida (internacionalmente) revista de comix **Trix**.

- **Robert Fripp** dará conciertos solistas en Buenos Aires los días 8, 9, 10, y 11 de Junio en el Teatro Nacio-

nal Cervantes. Esos shows consistirán en realidad en "performances, conferencias, preguntas y respuestas y disertaciones". El grupo de apoyo será *Les Gauchos Allemands*, quienes presentan su primer cd *Hot Fat Fish* y su videoclip *The Whip*, realizado en coproducción con Pablo Rodríguez Jáuregui. Las entradas se venderán a partir de marzo pero aún queda por confirmar dónde tendrán lugar los conciertos.

- Se encuentran en venta los videos de *Pedagogías Musicales Abiertas*, que registran los talleres y conferencias dictadas por **John Painter** (Gran Bretaña) y **Michael Colgrass** (EEUU) en sus visitas al país. Los interesados comunicarse al 522-5418.

- **Uno x Uno** reedita todo su material en una caja bajo el nombre de *Uno x Uno/Carlos Alonso*. Quienes estén interesados en adquirirlo pueden escribir a Carlos Alonso: César Malnatti 1044 (1663) San Miguel. Buenos Aires o llamando al 664-7984.



Pauline Oliveros en Argentina

La compositora, intérprete y creadora del entrenamiento de **Escucha Profunda** visitará el país del 14 al 28 de Abril.

Discípula de **John Cage**, Oliveros es internacionalmente reconocida como la precursora de la música meditacional

La **Escucha Profunda** busca incrementar la calidad de escucha mediante la utilización de estrategias de atención, y apunta al logro de estados superiores de conciencia a partir de una escucha meditativa.

La líder de la "**Deep Listening Band**" dictará una conferencia, talleres, y cerrará la gira con un **concierto abierto** en la Biblioteca Nacional, el 28/4 a las 19 hs.

Informes: Pedagogías Musicales Abiertas - Tel / Fax: 522-5418 / 472-5398

THE CURE

Seventeen seconds

Fiction

Londres, Inglaterra, 1980. Un nuevo año en el que la nebulosa ciudad se cubriría de gris.

Las pautas establecidas por el nihilismo '77, todavía vigentes, repercutían aquí y allá. Las fronteras del post-punk se habían extendido rápidamente. Sin embargo, lejos de festejar, la generación responsable de tales proliferaciones se situaba en un contexto de esperanzas ausentes y confusión.

Closer, de **Joy Division**, resultaba en esto paradigmático: la aceptación de la derrota, el doloroso trazo que la posteridad iba a reconocer como una profunda reflexión existencial.

The Cure, en cambio, habría de optar en *Seventeen Seconds* por un ostracismo escéptico. No hay aquí planteos filosóficos; apenas si un cierto romanticismo sufrido tiñe la atmósfera de un solo color. *Seventeen Seconds* transcurre en el presente; deja incluso de lado toda posible y nostálgica incompreensión. La relevancia, ineludible, puede ser rastreada en la aparente irrelevancia -que, dicho sea de paso, la ferocidad de la crítica inglesa no dejó de señalar-.

La seducción se encuentra, entonces, en la más sensible y despojada simpleza, que se vuelve extrema en canciones como "A Reflection", donde se ensaya música desde un par de acordes (en esta composición no hay batería). El sonido puede sintetizarse en una guitarra que no llega a ser rudimentaria -flanger, cámara y ecos son los pocos efectos usados-, una batería fría y estática, repetitiva pero precisa, que por momentos se confunde con una caja de ritmos, y un bajo "gravitatorio" de cadencioso movimiento, sin olvidar los tímidos teclados.

Sí, se trata de la misma economía compositiva -en este caso por directo influjo de **Joy Division**- que comparte con otros tantos desconocidos, a veces mediocres contemporáneos; los mismos recursos que cuatro años más tarde los hermanos Reid (**Jesus & Mary Chain**) utilizarían para rendir culto a **The Velvet Underground**. Sin embargo, existe una concepción implícita aunque reconocible; reinan el escepticismo y la circularidad.

El entorno externo adquiere una cualidad simbólica. Robert Smith parece más centrado en sus propios sentimientos que preocupado por una realidad social. Su voz, a veces somnolienta, otras despreciativa, siempre algo quejosa y llena de miedos, describe la cadencia continua de la



búsqueda inútil. "Escucho su voz llamando mi nombre/ el sonido está en lo profundo de la oscuridad./ Escucho su voz y empiezo a correr/ entre los árboles, entre los árboles" ("A Forest"). La noche profunda, la desnudez de lo desconocido y lo oculto acogen la falta de valentía y suponen el imaginario descanso. "De noche escucho a la oscuridad respirar/ puedo percibir la silenciosa desesperación" ("At Night").

Por último, *Seventeen seconds* debe ser pensado como el comienzo de una trilogía que completan los LPs *Faith* (1981) y *Pornography* (1982). El primero daría las pautas e insinuaría los tópicos que más tarde se habrían de acentuar hasta un límite extremo. En *Faith* predominan la inercia y cierta morbidez. En *Pornography*, la levedad se convierte en violencia, el escepticismo en pesada depresión, los climas se vuelven mucho más densos y estáticos, casi crueles. Estos tópicos oscuros serían retomados y extremados por la segunda generación dark (**Sisters of Mercy**), aunque también en la saga 4AD (**Clan of Xymox**, **This Mortal Coil**) es posible rastrear la sensibilidad que había emergido en *Seventeen Seconds*.

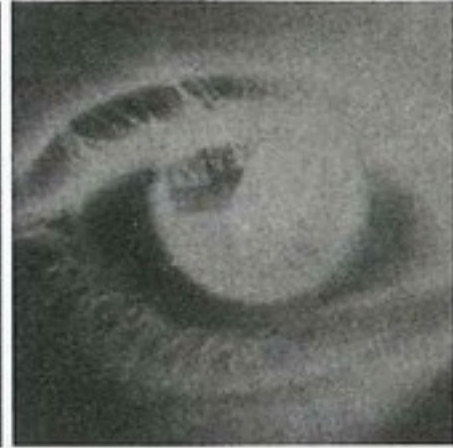
Pablo Azcoaga



LA PERFECCION



ES POSIBLE

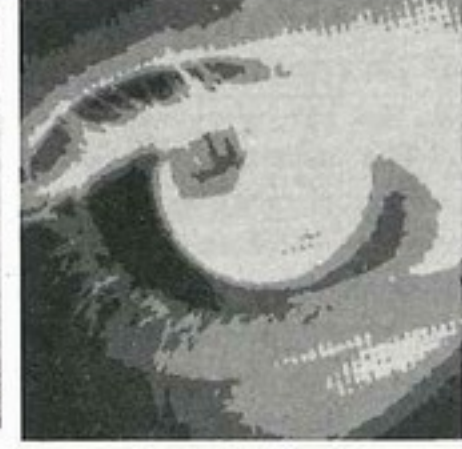
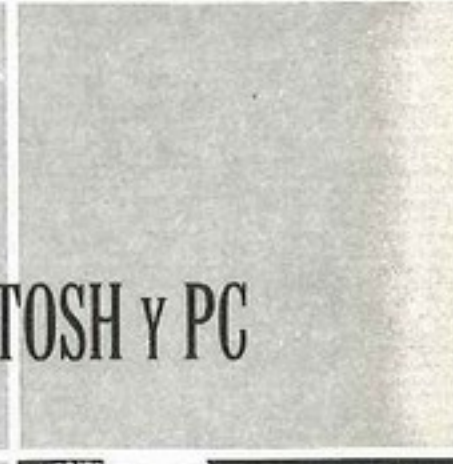


FOTOCOPIAS LASER COLOR
 FOTOCOPIAS BLANCO Y NEGRO

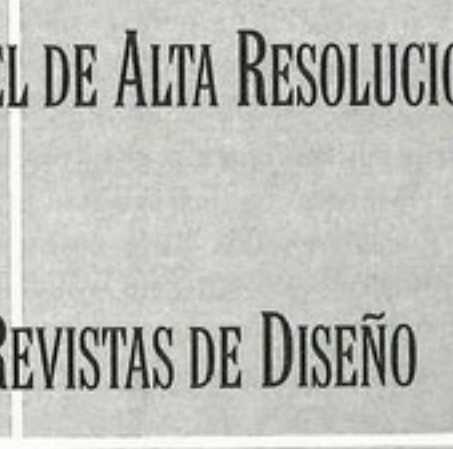


COMPOSICION LASER
 ARMADO DE ORIGINALES

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





• *Les Gauchos Allemands, 1993. Foto: Guillermo Veno*

Desde hace 7 años, este argentino residente en Berlín, conforma junto a otros ex-alumnos de Robert Fripp, *The League Of Crafty Guitarist*: ese sutil vendaval de entramados acústicos.

En otra de sus facetas, y al frente de *POSSIBLE PRODUCTIONS*, representa en nuestro país al sello *Discipline Records*, y se ocupa de acercarnos en vivo a monstruosidades tales como el *Robert Fripp String Quintet* o *The California Guitar Trio*.

Hernán Nuñez

HONRAR LA NECESIDAD

¿Cómo comenzó tu integración a *The League Of Crafty Guitarist*?

-Yo fui a un curso. Así de fácil. En Suiza. Estaba viviendo en Berlín, tocando con un grupo "Los Santos Luminosos" junto a **Andrés Jankowski**. Nos iba relativamente bien, teníamos buenas críticas, hacíamos un pop psicodélico, pero nos estábamos fundiendo. Habíamos editado un disco del que se vendieron 500 copias. O sea nos iba bárbaro artísticamente y nos moríamos de hambre. Te cuento esto, porque comencé a entrar en un período de frustración musical. Me planteaba el hecho de dejar la música. Desde los 15 años soy violero y a los 17 me fui afuera a tocar. Yo estude con **Edelmiro Molinari**, y él mismo me animó a irme al exterior. Me hice una experiencia grande tocando en Inglaterra y Estados Unidos. Tuve muchos grupos. Pude comer. Pero mi objetivo era otro, era realmente hacer una música impresionante. En ese marco de depresión berlinés, decidí comprar una computadora para trabajar solo. La expresión máxima del ego y del individualismo europeo. Y en la sección de instrumentos usados de una revista había un aviso chiquito como un fosforito, que decía "Seminarios con Robert Fripp" y un número de teléfono. Del otro lado del teléfono, me atendió **Martin Schwutke**, de *Les Gauchos Allemands*. Así nos conocimos y me informó del curso de *Guitar Craft* en Suiza. Escribí y me aceptaron.

Fue un infierno, me dió pánico. ¡Tocar con Fripp! No sabés nada, ahí está el monstruo Fripp y vos ahí adelante con una guitarra.

-¿Cuál es el criterio de selección ¿Tenés que tocar delante de Fripp?

-No es un criterio selectivo, de acuerdo a lo que ya hiciste, es más de acuerdo a lo que sos, y a donde querés ir. Me fui a Suiza y me di cuenta cuando lo vi a él, que el desafío no era ir a tocar yeites o demostrarle nada a nadie. Había aceptación. No estaban en marcha, esos sistemas de humillación, que tan bien conocemos del sistema educativo occidental. Por supuesto, había desafío, había riesgo. Pero en el transcurrir del curso, te das cuenta que además del Sr. Fripp, también está Robert. Es un gran maestro de música, **MUSICA** con mayúsculas. El primer maestro que tuve enfrente que me pareció que valía. Al cortísimo tiempo me invitó a su casa en Inglaterra, donde tenía doce o trece alumnos. Y me fui. Vendí todo en Berlín, dejé todo, y empecé de cero.

-¿Vos entraste al *Guitar Craft*, en la misma camada que el *California Guitar Trio* ?



• R. Fripp y The League of Crafty Guitarists. New York, 1989.

Hernán Nuñez: el 2do, desde la izquierda, sentado. Foto: Richard Silverness

-Sí, entramos al principio. Era muy intimidante. Yo venía de un background rockero, y estaba medio desconectado en Guitar Craft. Lo interesante era que todos respetaban mucho lo que vos eras. Por ejemplo, tocabas un tema resencillo y te lo respetaban como si fuese una obra de Bartok. No importaba el individuo. Y acá el asunto se pone un poco escabroso. Cómo ¿no importa el individuo y la propia expresión? No importaba eso, importaba quizás contribuir con una nota, para el trabajo global. Escuchar una obra que te parte la cabeza. ¡Y vos tocás solo una nota! Es muy impresionante.

-Lo que se nota en los discos de la liga, hay temas increíbles, de poca duración, que en cuanto quieres más de lo mismo, se corta y pasa a la pista siguiente.

-Bueno... La pescaste. Porque el concepto es "honrar la necesidad". HONOR NECESSITY. Es una regla, que nos vendría bien, y eso no pasa por el "Me gusta o no me gusta". Esto es así. Yo estaba esclavizado por el gusto y me dí cuenta que estaba en la superficie y en algo muy efímero. Y me decían "Tu nota es ésta". Y yo no la podía tocar! Había perdido el acceso a la música.

-Refiriéndose a esto, hará como quince años, Fripp dijo que él prefería que un músico supiera, al tocar una nota, que también hay un millón de notas más, entonces tocar esa nota por elección y no por necesidad.

-Eso está también muy ligado, a que cuando entrás al Guitar Craft, tirás tu historia por la ventana: por ejemplo, tenés el caso de tipos muy grosos, como Bert Lams, diplomado en la Academia Real de Bélgica, y le dijeron: "Dejá tu guitarra afuera, vas a tocar una Ovation, con cuerdas de metal, y lo que quiero que hagas, es que toques una sola nota durante tres meses".

-¿Entonces, parte de ahí, que los cursos de Guitar Craft sean de nivel 1?

-Vienen a veces, profesionales con un gran ego, y Fripp se encarga de reducirlo, con el cariño y la calidad de un gran maestro. En siete años que trabajo con él, pude ver que es un tipo muy abierto, y ayuda muchísimo al alumno, pero Ay! del alumno que no labure. El objetivo del maestro, es que lo supere su discípulo, apelando al maestro que hay dentro de cada alumno.

En música, primero siempre te hacen leer. Nosotros todavía no empezamos, con la lectura, el análisis o la teoría. Fripp te hace trabajar siete años, en la relación con el instrumento, como prioridad. Bach, dicen que también trabajaba así. Creo que perdimos algo, en los últimos doscientos años.

-Así, también creo que se fomenta una uniformidad al tocar.

-Es que es muy importante esta uniformidad, porque el tema es que se llegue a sonar como un solo instrumento. Por ejemplo, en el tema "Asturias" tocamos veinte personas... "Show of hands" fue un trabajo increíble.

-...que me pareció muy superior al primer trabajo de la Liga (Live).

-Puede ser, porque cada uno refleja las distintas etapas de la banda, en ese momento. Para el primer cd, se le dijo a la gente del curso: "Va a llegar un 24 canales y se va a grabar, tienen 48 horas, para preparar los temas". "Show..." fue algo más elaborado, con giras de por medio. Y lo nuevo de la liga, es muy similar al *String Quintet*: Representa eso, es donde estamos ahora. En los próximos años nos vamos a caracterizar, por editar un montón de cd's de grupitos desprendidos de la liga. Y el público se va a confundir aún más. Pero vamos a seguir.

-¿En un grupo tan heterogéneo como es la Liga, cómo ves vos el ambiente de trabajo?

-Hay fricciones como en todo grupo, pero quizás al estar el trabajo enmarcado, es sencillo trabajar sin muchos roces. Te diría que ensayamos sin darle mucha bola al tema del gusto. Una característica, es que algunos músicos de la liga vienen de la música clásica, otros vienen del rock y otros del jazz. Por ejemplo, en **Les Gauchos Allemands**, está Martín Schwutke, que es violinista clásico en Berlín; está **Fernando Kabusacki**, que es guitarrista pop en Rosario; y estoy yo. Todos pertenecemos a la liga y ahora tocamos juntos.

-*Kabusacki y Schwutze ¿Participaron en algún disco de The League of Crafty Guitarist?*

-No estuvieron ni en *Live!* ni en *Show...*, pero grabaron *Get Crafty*, que es lo que hicimos en el medio, que fue una edición limitada.

-*¿Son temas en vivo?*

-Es completamente en vivo, con un par de temas en estudio... Iba a ser un cd, pero se hizo una tirada en cassette, por un problema con E.G. Records, que era el sello con el cual trabajábamos.

Pero para contestar tu primera pregunta... Sí, hay pequeños roces, pero también se dan afinidades... Entonces, se separa la gente, hacen sus propios grupos: Primero se formó The California..., se formaron **Les Gauchos...**, después se formó el Berlín Guitar Ensemble, que reúne al California y a Les Gauchos, y que sale de gira por Holanda, Francia y Bélgica, dentro de muy poco... Con Les Gauchos..., estamos por sacar un cd en marzo, grabado en vivo durante los tres meses de gira, que está siendo mezclado en Inglaterra por Schwutke y **David Singleton**. Esto es parte de nuestra forma de trabajar, no nos interesa que todo sea muy claro para los medios. Es bueno que haya algo de confusión, porque no podés darle a la gente todo el tiempo, lo que la gente espera. Sería muy fácil que todos nos llamemos igual y que toquemos todos juntos y que nos apoyemos en el nombre de Robert Fripp.

-*¿Ustedes tienen pensado seguir en la Liga, profesionalmente?*

-La liga siempre existe. Es un trabajo que responde a necesidades. Que no se inventa. Respondiendo a esas necesidades, comenzamos, el 25 de marzo, un curso de Guitar Craft, a ser dictado por Fripp, aquí en Argentina. Los lugares para el curso están ya ocupados... Y sin publicitarlo. También estaría en condiciones de confirmarse dentro del 10 y el 20 de junio la realización del "Robert Fripp Solo Soundscape", que consiste en un evento conformado por varias partes: performance, disertación, conferencia y Q & A (preguntas y respuestas). Fripp tocará frippertronics y Les Gauchos Alemans seríamos teloneros. No te puedo, todavía, confirmar el lugar pero sería en sitios muy pequeños de no más de 400 personas, para que se pueda hablar con la gente. Esto es algo que nunca, hasta ahora, se hizo en la Argentina. Se van a realizar varios de



• *Berlin Guitar Ensemble grabando en Berlín, 1993*
H. Nuñez con Fernando Kabusacki y sentado Steve Ball.
Foto: Ingrid Pope.

estos encuentros en Bs. As. y vamos a ir también a Rosario y La Plata. La razón de esto es que hay demasiada gente con inquietudes y muy pocos pueden entrar a los cursos de *Guitar Craft*. Van a ser eventos muy accesibles para el público en general.

Con la liga, tenemos una gira planeada, de un año por Europa, para 1999. Así que estamos trabajando todos, para esa gira; para ser el **Performing Ensemble**, más pesado, en el mercado de la música. Como respuesta a algo que intuimos, que va suceder en Europa en ese período.

-*¿En qué sentido?*

-Mucha necesidad. Mucha saturación. La gente quiere música en vivo y cada vez lo ves más.

-*¿Es fácil planear de acá a 5 años sabiendo lo hiperkinético del carácter de Fripp?*

-El con King Crimson, que probablemente venga a fin de año, se compromete a trabajar por 5 años, período de servicio activo, como lo llama él. Es más fácil, entonces, planear con él a 5 años, que a 5 meses.

-*Lo que pude notar durante el transcurso de un video de la Liga, es que los seminarios se asemejan, salvando las distancias, a la concentración de un equipo de futbol.*

-Es que es la forma más eficiente de trabajar. Si vos tenés un partido y tenés que dar lo mejor, tenés un director técnico, tenés una concentración, ejercicios durante muchos días. Esto es lo mismo, laburar musicalmente en forma intensiva durante 7 días. Esa es la historia ●

Gustavo Luis Enriquez

FENIX



OTRA MUSICA

discos compact disc

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

EL AMANTE

C I N E

La crítica de cine independiente

Se le atribuyen distintos papeles respecto a su influencia en el ámbito de la nueva música, desde Padre del Minimalismo a profeta. Acerquémonos al universo sonoro y espiritual de quien realiza obras capaces de trasponer las puertas de la percepción.

Se hace dificultosa la tarea de escribir sobre este personaje hermitaño y genial que es **La Monte Young**. Las fuentes de información (dispuestas a la manera de un rompecabezas internacional) me provocaron desde hace tiempo un obsesivo interés en la obra de quien es una de las figuras musicales más insólitas y extravagantes del siglo, capaz de generar influencias desde los núcleos más oscuros de la vanguardia, hasta algunos sitios puntuales del rock. Continuando con esta introducción, tomaré las observaciones que **David Farneth** (biógrafo y encargado editorial de la obra del compositor) realiza sobre artículos y comentarios publicados durante los años 60's y 70's: estos intentos por capturar la esencia musical de LY han hecho decir cosas como "el explorador de sonidos largos", "perdido en la zona de los zumbidos" o "cuando Young dice a los músicos 'Retomen desde el principio' quiere decir 'desde el miércoles pasado'". ¿Qué es todo esto?

Mucho que escuchar

Comencemos a armar muchas de las piezas del rompecabezas el 14 de octubre de 1935 nace LY. Sus padres un matrimonio de campesinos. El lugar, una cabaña en la pequeña población mormona de Bern, en el estado norteamericano de Idaho. La infancia vivida por Young en el campo, quedó marcada en el terreno de las impresiones

sonoras, tema sobre el cual el compositor es directo a la hora de reconocer influencias o recordar gratas experiencias auditivas: el viento silbando a través de las grietas de la cabaña de troncos, el zumbido de los transformadores en la planta de energía eléctrica, el ruido de los aserraderos, el tren en movimiento, las canciones vaqueras cantadas en las reuniones familiares, las lecciones de saxo que le daban su padre y su tío. Sonidos de los campos, sonidos capaces de generar con los años una de las obras compositivas e ideológicas más particulares en la historia musical.

Pasando la mayor parte de las décadas del 40 y 50 en Los Angeles, recibe formación musical académica. Por esta época es cuando pueden situarse dos primeras etapas dentro de su trayectoria: el jazz y la experimentación con sonidos prolongados. El estudio del saxo y el clarinete lo acercaron al jazz (tocaba el saxo desde los seis años) y ya en esos años era amigo y compañero de clases del legendario **Eric Dolphy**, junto a quien tocara en numerosas sesiones con otros músicos que luego resultaron fundamentales para el desarrollo de nuevas formas en el jazz, tales como el trompetista **Don Cherry** y el baterista **Billy Higgins**.

Los estudios académicos más rigurosos eran realizados en el *Los Angeles City College* en la clase de **Leonard Stein** un asistente de **Schoenberg**, que lo introdujo a la nueva música europea desde **Debussy** a **Stockhausen**. En este

ámbito es que La Monte Young decide volcarse a la composición y aquí surgen sus primeras obras. Algunas piezas para piano, algunas fugas para distintos instrumentos, pero es *For Brass* (1957) la primer pieza con un tratamiento original e idea de sonidos largos. Se trataba de un octeto de bronce: trompetas, cornos, trombones y tubas. En 1958 compone el **Trío de Cuerdas**, para violín, viola y cello, obra basada en distintas posiciones y transposiciones de un acorde, derivada de una lectura personal de las técnicas seriales de **Webern**.

La estructura de la obra es cuidadosa, con diferentes superposiciones de notas a distinto tiempo que generan acordes de tres sonidos. Aquí se inicia un sentido de lo estático como cualidad musical que impregnará toda su obra hasta nuestros días. El trío dura casi 50 minutos y debe ser tocado en forma muy lenta y con intensidad cercana al silencio, sumándose a esto, el hecho de existir silencios de 40 segundos o más para separar un acorde de otro y el aspecto de estatuas cobrado por los intérpretes, dados los lentos movimientos requeridos por las indicaciones de ejecución. Por estos años también Young toma contacto con otras músicas donde la presencia de sonidos largos y una distinta percepción temporal son características: la música de la India, antiguas músicas occidentales como el canto gregoriano y el organum, y el Gagaku (música de la corte imperial japonesa). Young estaba estudian-

Tortugas caminando eternamente por espacios
sonoros iluminados de color magenta

LA MONTE YOUNG

do en la Universidad de California en Berkeley cuando ganó en 1959 una beca para asistir al seminario de composición que Stockhausen dictaría en los cursos alemanes de Darmstadt. Paradójicamente, allí conoce la música e ideas de **John Cage** y **David Tudor** de quienes poco sabía cuando estudiaba en California, hecho que le provocó un fuerte impacto que dió sus frutos cuando volvió a Berkeley.

Siguieron obras que rápidamente y con cierta cuota de escándalo hicieron a Young más conocido y considerado en el mundo vanguardista. *Vision* (1959) once instrumentos desparramados en un auditorio a oscuras y que consiste en la audición de once sonidos solos o combinados en un lapso total de trece minutos, sonidos cuya duración y distribución en el espacio son calculados por el director con la ayuda de números obtenidos al azar de una guía telefónica. *Poemas para sillas, mesas, bancos, etc* (1960) o para cualquier cosa que pueda ser arrastrada por el piso. Nuevamente se usan números al azar para acordar duraciones o cantidad de hechos sonoros. Con ésta obra se vuelve a plantear la eterna cuestión de la belleza en el arte, pero una posible solución es la planteada por Dick Higgins, un raro músico y artista agitador: "si bien esos sonidos pueden resultar inicialmente repulsivos, luego de un tiempo la mente se va haciendo incapaz de distinguir lo desagradable y un extraño sentido de la aceptación aparece... instalándose luego una euforia que se intensifica".

Siguió en 1960 *Two Sounds* en la que un sonido era provocado por frotar una lata contra un vidrio y el otro por la fricción de un palillo de percusión contra un gong, los que se amplificaban por micrófonos de contacto y eran grabados en cintas separadas que se emitían a distinto tiempo.

El fluir de un eterno teatro

Es también en 1960 que nuestro conocido vuelve a mudarse. Gana una beca para estudiar música electrónica con el compositor **Richard Maxfield** en Nueva York, en la Nueva Escuela de Investigación Social y allí traba contacto con un cúmulo de artistas que se encontraban en plena ebullición creativa tanto en música como en literatura y artes visuales. Un estrambótico grupo que llevó a niveles desquiciados y brillantes al arte de segunda mitad de siglo resultando influencia excluyente para búsquedas posteriores como el performance art. Algunos llamaron a estas experiencias como neo-dadaísmo, pero uno de sus líderes acuñó un extraño vocablo: *Fluxus*.

Fluxus: un continuo fluir de experimentos estéticos capaces de traspasar todas las barreras de lo imaginable y de luchar encarnizadamente contra la lógica. Música para ver, oír volar mariposas, dar de comer a un piano, reír descontroladamente o hacer chorrear un balde de agua desde arriba de una

escalera: esto es *fluxus*. Artistas como Yoko Ono, músicos como Dick Higgins, **Henry Flynt** o **Terry Riley** y muchos "clásicos anónimos del siglo XX" generando una fuerza creativamente expandida por un circuito neoyorquino de paupérrimas instalaciones bajo la forma de espacios - loft en barrios de dudosa categoría. Los desarrollos de Fluxus corrían paralelos al tema de considerar las ideas como objetos de arte. Arte Conceptual. Nuevo momento creador de La Monte Young que escribió durante esos primeros sesenta una serie de piezas - ideas que se traducían en eventos sonoros, instrucciones verbales (la llamada "prose music") plasmadas en colecciones como *Compositions 1960*: 15 piezas al estilo de "soltar mariposas en la sala de conciertos... finaliza la obra cuando la última mariposa sale por alguna de las puertas o ventanas" (Nº5) y la serie de veintinueve *Compositions 1951*.

Paralelamente, Young comienza a interesarse en otro recurso productor de música estática: la repetición. En 1960 había compuesto *Números Arábigos (Cualquier Entero)* también conocida como *X Henry Flynt* repetición de un sonido fuerte y denso en forma regular durante un largo período y, en 1962, compuso *Death Chant* dedicada a la muerte del hijo de un amigo, para coro masculino o campanas. La obra se forma comenzando con dos notas a las que se van añadiendo otras, siempre en forma de pequeñas células que se repiten "muchas veces ad infinitum". La

idea de coro de voces masculinas en registro posiblemente se vinculaba con las formas de canto en los monasterios tibetanos, pero el desarrollo de formas repetitivas se iba imbricando con otra preocupación que LY mantiene en sus obras hasta hoy: los *Medios Mixtos*. Desde 1963 empieza a considerar el aspecto ambiental en sus composiciones, el cual quedó en las diligentes manos de su esposa, **Marian Zazeela**, artista dedicada a la pintura caligráfica y a la iluminación como estética experimental. Durante este período, e intentando controlar cada vez más los distintos aspectos de sus trabajos, forma un grupo de músicos que lo acompaña en obras - improvisaciones de extensa duración (una obra de varias horas). **Angus McLise** (percusión), **Tony Conrad** (violín), **Marian Zazeela** (voz) a los que se sumó **John Cale** (viola). Este legendario grupo se llamó **The Theatre Of Eternal Music** y consistiría una base de largos sonidos como apoyo de improvisaciones que La Monte Young realizaba con el saxo. Este interés renovado en el saxo encuentra en el sopranino (el más agudo de la familia) un timbre de gran similitud al shenai, una especie de oboé primitivo de la India. Las improvisaciones consistían en grupos de escasas notas ejecutadas en rapidísimas y repetitivas oleadas que daban la sensación de un campo o "nube" sonora. De éste período son obras como *Blues Dorico en Si Bemol* o *Sunday Morning Blues* entre otros y se efectuaban como una forma de improvisación modal, lenguaje que en otro sentido practicaban paralelamente saxofonistas de jazz como **John Coltrane** y **Eric Dolphy**. El desarrollo de estas ideas musicales, el contexto del grupo y el planteo sobre el ambiente en que se realizaban las ejecuciones derivó en un proyecto llamado *Dream House*, una obra evolutiva con medios mixtos, duración extendida y un conjunto de músicos entrenados para improvisar (sobre un apoyo de notas largas producidas electrónicamente) según precisas instrucciones sobre afinación, tema que preocupaba a Young y del que se había ocupado en un escrito teórico llamado *Los 2 sistemas de once categorías*. Luego de realizar en 1963 los *Studies On The Bowed Disc* (sonidos por el frotamiento de un

arco de contrabajo sobre un gong construido especialmente por el escultor **Robert Morris**), se vuelve a alejar del saxo y comienza su interés por el canto. Era 1964 cuando comienza el trabajo de una obra gigantesca, planeada en forma evolutiva, con desarrollo progresivo y con el agregado de secciones, cada una de las cuales con su propio nombre, y que se considera como una especie de composición sonora continua: *The Tortoise, His Dreams and Journeys*.

La Armonía Vital de las Tortugas

Espacios sonoros con fuerte sentido ritual y la obsesión por la afinación y sus efectos psicoacústicos. Una frase favorita de Young resultaba ser "La afinación es función dependiente del tiempo". Esta preocupación lo llevó a componer sonidos largos generados electrónicamente que se constituían en obras por sí mismos (los *Brift Studies* de 1964). Esta "música de zumbidos" y la también obsesiva consideración del tiempo se corporizaron en la fascinación que Young desarrolló por las tortugas, dadas la longevidad, pacífica existencia y herencia prehistórica de estos animales. Todo comenzó con su quelonio "49" y un grupo de tortuguitas todas nombradas con números según la serie de los armónicos (los componentes más pequeños de un sonido, por intentar un rápida y algo torpe definición) que vivían en un estanque ubicado en un rincón del loft donde vivían Young y Zazeela. LY decidió comenzar a cantarle a las tortugas sobre la base del zumbido provocado por el motor del acuario y luego pensó que sería mejor perfeccionar los sonidos continuos con una mejor afinación, hecha con generadores de ondas sinusoidales y amplificación, lo que por supuesto, hizo. Aquí Young trabaja con mayor consistencia para formalizar un distinto sistema de afinación según diferentes relaciones de los armónicos, cosa que como él mismo dijera "es más fácil escuchar que explicar". Así nace *The Tortoise...* cuyas secciones usaban distinta selección de armónicos en cada una de ellas y mantenían una particular relación con los "soni-

dos- zumbidos- base" y un ordenamiento específico que requería de los músicos participantes un alto grado de entrenamiento y concentración. Los extravagantes y extensísimos y poéticos nombres de las distintas partes de esta obra encierran algunas claves que permiten comprender mejor su relación con los procedimientos o recursos constructivos utilizados, y no son tan delirantes como pueden aparecer en una lectura descontextualizada. Por tal motivo veremos en un cuadro algunos de estos títulos, que me tomé la libertad de traducir sólo con el fin de poder acercarnos otro poco al mundo creativo de LY. También en 1964 comienza otra obra abierta hasta nuestros días, de enorme magnitud y que también se vincula a la idea de una afinación diferente: *The Well Tuned Piano*, que podría traducirse como "piano bien afinado" del que, dado que fuera escuchado varios años más tarde en forma pública, nos ocuparemos luego.

El Problema de una Afinación Mejor

En medio de sus trabajos con el **Theatre Of Eternal Music**, Young vive una nueva experiencia que lo marca definitivamente en el hallazgo de la sonoridad buscada. En 1967 LY escucha unas grabaciones de canto Kirana (una forma vocal hindustaní) realizadas por quien es considerado su más alto exponente: **Pandit Pran Nath**, un pakistaní nacido en 1918. La impresión de perfección que Young tuvo al escuchar la afinación del cantante lo llevó a un estado de reveladora exaltación que lo hizo sentirse impulsado a estudiar con él. Luego de un tiempo de correspondencia, Young y Zazeela lograron que el maestro diera una serie de recitales en Estados Unidos. LY encontraba fascinante el hecho de que determinadas combinaciones en las secuencias de sonidos y el modo con que se producían las mismas podían provocar o modular determinados humores, percepciones y sensaciones en el oyente, un principio presente en gran parte de la música de la India respecto a ejecución musical y momentos del día, épocas del año, o finales de la música (sean



rituales, reflexivas, festivas o cróticas) por nombrar unas pocas. Esta profunda afinidad espiritual produjo un ámbito en el que Young no dejaría de avanzar, no en el sentido de un exotismo falto de sustancia, sino en el de una fuente de estudio y enriquecimiento permanente, lo que afirmó el camino por el que Young había iniciado su marcha años atrás.

Así resultó que desde 1970 Young y Zazeela se transformaron en discípulos de Pandit Pran Nath, quien se radicó en los USA y a quien numerosas veces acompañaron ejecutando instrumentos hindúes junto a otros "calificados" discípulos como Terry Riley. A fines de los 60's y principios de los 70's Young continuaba la elaboración de las grandes obras antes mencionadas y paralelamente se vinculó con unos raros mecenas que lo ayudaron en el progreso de sus experimentaciones. Se trataba de un excéntrico matrimonio de magnates del petróleo, los **Friedrich**, quienes iniciaron el apoyo a artistas experimentales a través de una fundación que crearon: la **Dia Art Foundation** en Nueva York.

El apoyo a la realización de instalaciones en gran escala brindó el marco para que pudiera corporizarse un ansiado

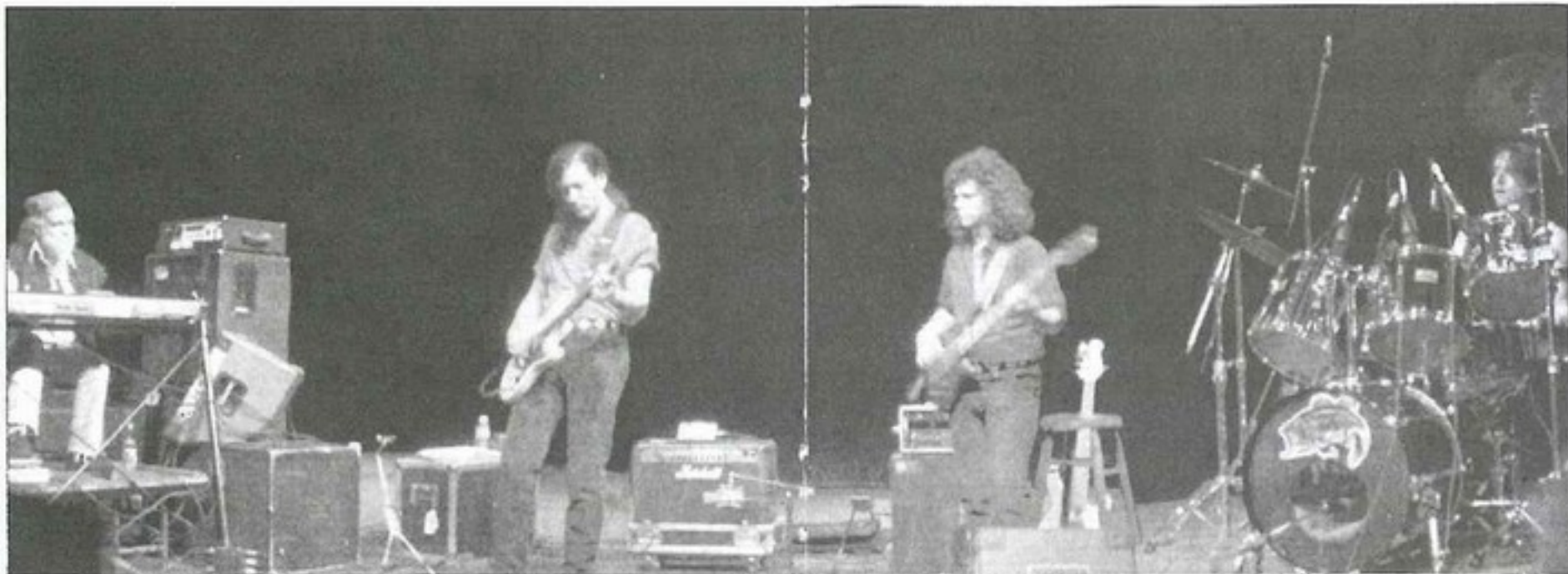
proyecto: **Dream House**. En 1975 y con el nombre **Dream Festival** se efectuaron una serie de actuaciones que duraron casi 2 meses, mientras los Friedrich encargaron a Young la búsqueda de un lugar adecuado para instalar definitivamente Dream House, lo que sellaría la cumbre de interacción creativa Young-Zazeela; la idea de una "exposición musical permanente". El lugar resultó ser un viejo edificio, la antigua Bolsa de Comercio de Nueva York, que pacientemente fuera reacondicionada como un gigantesco espacio de altísimos techos que sirvió como catedral para conciertos de Pandit Pran Nath, y para que pudiera por fin desarrollarse en *seis años* de duración continua de ambientación lumínico sonora Dream House, lo más próximo al "Teatro de la Música Eterna" que los Young pudieron lograr, una idea de sonido eterno que Young acepta como profundamente arraigada en su niñez a través de una educación mormona que le inculcara los principios de Eternidad y acceso a un reino luego de la muerte. Sin embargo, hubo un fin de los tiempos cuando en 1985 los vaivenes del precio del petróleo golpearon duramente a los Friedrich y el edificio fue perdido por motivos económicos.

Nubes desde un Piano

Los Young no se rindieron ni mucho menos, pero volvamos un poco atrás. Habíamos dicho que una de las máximas obras de LY era *The Well Tuned Piano*, así que retomémosla. En 1964 comenzó obsesivamente a aplicar al piano el principio de una afinación diferente que lleva a un titánico trabajo sobre como afinar el instrumento.

Este tipo de afinación se remonta a los estados previos de lo que se acepta convencionalmente en Occidente en nuestros días, la escala de doce sonidos a *igual separación entre sí* dentro de la octava y que vemos como teclas blancas y negras en un piano. Esto se traduce en sonidos que pueden parecer desafinados a quienes no resulten prevenidos, pero que llevan varias semanas en ser cuidadosamente preparados. Esta idea surge como resultado de estudiar conceptos sobre afinación pitagórica, así como de la India y otros países orientales.

Un título como respuesta al Clave bien Temperado de Bach y una obra que ayuda a diluir la dominación ejercida por tres siglos de una idea sobre cómo se debe afinar y escuchar la música. La gran demanda técnica y de producción



The forever bad blues Band

hizo que se pudiera realizar el estreno público de la obra recién en 1974, en Italia. Condiciones tales como cerca de un mes de ensayo por parte de LY atribuido por él mismo a "el piano y la forma de tocar, pues cada sala o espacio tiene sus propias características resonantes, así como la necesidad del piano de adaptarse a las condiciones locales de temperatura y humedad", más el trabajo de los técnicos en afinación, la ambientación lumínica y otras cuestiones hicieron que La Monte Young se convirtiera en 'el músico más caro después de Stockhausen'.

El tema es que en aquella galería de arte en Roma se pudieron reunir dichas condiciones, además del majestuoso piano Bösendorfer modelo imperial (que tiene algunas notas más que los pianos comunes) que por sus peculiaridades acústicas es el único con que Young solo admite tocar. Brevemente diremos que el principio de la obra está relacionado con la conformación de secciones de distinto carácter armónico, en el sentido de un campo o un acorde que se mantiene a partir de ejercicios de permutación en la posición y orden de los dedos que bajan las teclas provocando un efecto de "nube armónica". Las secciones están meticulosamente delimitadas por tiempo y reciben nombres que (como en *The Tortoise*) resultan poéticos a la vez que reveladores de técnicas o demostrativos de las fuentes generadoras.

Para complicar un poco las cosas hay improvisación de las secuencias de digitación de Young, por lo que, según los conciertos y las versiones, la duración de las zonas y de la obra son distintas yendo desde una duración total de 45 minutos (en 1964) hasta otra en 1987 de seis horas y veinticuatro minutos. Las zonas se titulan desde "La Nube Del Acorde de Obertura" o "Motivos Ornamentales sobre el Acorde Mágico" hasta "El Boogie del Brontosaurio Bösendorfer" y "Homenaje a Debussy" entre cientos de otros, cuya edición en CD data de 1987, y que las presentaciones se realizaron siempre en el marco de la instalación *Magenta Lights* de Marian Zazeela, un ámbito lumínico donde se producen movimientos de color y modificación de imágenes caligráficas concordantes con los momentos de cada "nube armónica" y con los cuales se busca diluir o modificar la percepción del espacio donde se realiza la performance.

Desarrollos Recientes

Paralelamente otros proyectos fueron realizados siempre con el principio rector de los sonidos de larga duración y, por supuesto, de la "afinación justa". La empresa que siguió fue la de fundar en 1984 el **Ensamble de Bronces del Teatro de la Música Eterna**, grupo destinado a interpretar diferentes ver-

siones de *El Segundo Sueño del Reductor-del-Transformador-de la Línea de Alta Tensión*, obra original de 1962 y parte de otra de mayores proporciones llamada *The Four Dreams Of China*. *The Second Dream...* había sido estrenada en 1963 interpretada por instrumentos de cuerda frotada y más tarde Young creyó oportuno intentar versiones con grupos de cuatro u ocho trompetas con sordinas de tipo Harmon. En esta obra continúa el principio de poder escuchar los armónicos a partir de un sonido continuo, sujeto a variantes de acuerdo a la entrada de los instrumentos y a una serie de consignas establecidas por el compositor que a la vez permiten distintas combinaciones. El grupo grabó una versión en CD de más de 70 minutos en 1991 bajo la dirección del trompetista compositor e improvisador neoyorquino **Ben Neilly** con la supervisión de LY.

Más tarde, Young amplió el Ensamble formándose la **Theatre Of Eternal Music Big Band**, con 23 músicos sumándose a las trompetas, voces, cornos, trombones, tubas, bajos y guitarras eléctricas tocadas con arco. El resultado, una de las más recientes obras: *El Mapa Inferior de la Division de Once en la Simetría Romántica* (sobre una base de 60 ciclos) en el Principio desde 112 hasta 144 con 119, de lo que resulta la constitución sonora a partir de un tono de 60 ciclos y donde los números aluden a la zona de la serie

armónica de donde son tomados los sonidos. Estrenada en 1990, la obra es una forma de improvisación sobre reglas estrictas y exige aguda concentración para mantener la afinación de los sonidos estipulados, que se extienden en un rango de 7 octavas y media. A fin de que la afinación fuera lo más estricta posible, Young encargó un especial sintetizador al técnico **David Rayna** (capaz de producir ondas sonoras con un grado de error o variabilidad de afinación de una o dos veces en un año) y que daría el acorde base de veintitres ondas sinusoidales; aunque así y todo, Young está preocupado de encargar nuevos sintetizadores dado que "temo que para lo que busco, al instrumento le faltan más osciladores", en fin.

Un párrafo para el último proyecto. Young reconsidera en los noventa ciertos aspectos de aquel particular acercamiento al blues de los primeros 60's. La idea de improvisación con escalas modales sobre una base continua puede encontrarse en la música India, en el jazz expandido de John Coltrane y Eric Dolphy e incluso en la más pura tradición de los blues estilo Delta del Mississippi. Este cúmulo de ideas en la cabeza de Young resultan en la formación de la **Forever Bad Blues Band** junto a los hermanos **Jon y Brad Catler** y el baterista **Jonathan Kane**. Los hermanos Catler tienen una vasta trayectoria en extraños grupos de avant rock y blues microtonales, mientras Kane ha tocado con personajes como **Elliot Sharp** y **Rhys Chatham**. El grupo realiza una notable conjunción en donde la clásica secuencia armónica del blues se ve expandida en el Tiempo con inusitada permanencia de cada armonía y con un manejo de la improvisación que recuerda a los patrones de digitación en *The Well Tuned Piano*, dado que en muchos tramos resulta difícil establecer cual es la nota sobre la que se construye esa "nube acórdica"*(ver original). Despiastaremos diciendo que hay solos de guitarra eléctrica permanentes y distorsionadas, bajo (????) y que LY comanda la cuestión desde un Korg meticulosamente afinado -como los otros instrumentos- en 'just intonation'... El trabajo de la Blues Band se corona con la grabación en 1993 del doble en vivo *Just Stompin'* en *The Kitchen* de NYC.

The Tortoise, his dreams and journeys (1964 al presente)

Habíamos dicho intentar asomarnos a puntos oscuros de las obras de LY. Los títulos de algunas secciones de *The Tortoise*... probablemente nos ayuden. Por éste motivo creí oportuno aventurarme a traducir algunos de ellos como marco para unas observaciones que en general son producto de la deducción. De ser inexactas, tal vez si pudiéramos consultar al propio Young nos quitaríamos algunas dudas...

● "La Tortuga 'zumbando' (1) sonidos seleccionados de los números sagrados(2) para los dos tigres negros, el tigre verde y el hermitaño" (estreno 1964)

(1) La idea de zumbido, tono monótono, sordo o continuo se vincula a lo comentado en el escrito respecto de la importancia de los sonidos de larga duración. Los términos que tan englobados por la palabra inglesa drone cuyo traducción puede tomarse tanto en forma literal como en su más cercano término técnico musical español de sonido ⁸ nota pedal, sonido con cierta permanencia sobre el que ocurren eventos armónicos o melódicos. (2) Alusión a números fraccionarios que se usaron para la composición.

● "La tortuga recordando el 'drone' de los números sagrados tal como ellos fueran revelados en los sueños del tornado y del gong de obsidiana(1) e iluminado por el aserradero, el ocelote-verde-diente-de-sierra y el reductor del transformador de la línea de alta-tensión (2)" (estreno dic. 1964)

No es seguro, pero podría tratarse de (1) los estudios sobre el sonido continuo en los gongs, tal como el que se había construido Robert Morris (2) recordar los sonidos largos que interesaban a Young. El 'diente de sierra' podría tratarse bien de un tipo especial de onda sonora llamada así o sólo ser otra referencia al sonido de los aserraderos, dado que generalmente LY trabajaba con generadores de ondas de tipo sinusoidal.

● "El ocelote de obsidiana, el aserradero y el diente de sierra-azul-del-reductor-del-transformador-de-alta-tensión refractando la leyenda del sueño de la tortuga atravesando la (98) región de lago ancestral perdido e iluminando fracciones de tapizados del tigre negro del 'drone' de números sagrados" (estreno oct. 1965)

El número y la expresión fracciones se vinculan a la forma de representar sonidos o relaciones entre los mismos en el sistema de 'afinación justa'.

● "La balada de la tortuga o aros colocados/ relación de 'drones'(1) transmitiendo la manifestación desde el centro de la tortuga dejando transcurren brumas del tiempo de obsidiana a través de la barrera reductora sináptica (2)" (estreno dic. 1965)

(1) La relación entre frecuencias de distintos sonidos representada por números fraccionarios cobra singular relevancia en el sistema de 'just intonation'. (2) Una manera poética de referirse a la forma de asociación de las células del Sistema Nervioso Central, recordando nuevamente la preocupación que Young muestra por los efectos psicoacústicos de sus obras.

● "El mapa del sueño de '49' (1) y los dos sistemas de once series de intervalos galácticos del trazado-ornamental-de-años-luz(2)". (estreno Dic. 1965)

(1) Una de las tortugas de Young. (2) Posible alusión a los cálculos de las relaciones interválicas y armónicos con los que se compusiera la sección dentro del sistema particular de afinación. (termina el cuadro)

La Tortuga y su Travesía

El desarrollo de muchas formas de música en el último tercio del siglo no hubiera sido el mismo sin la figura de La Monte Young. Mencionaremos algunos ejemplos de su influencia en sitios aparentemente inconexos del panorama musical. La marca, a partir de John Cage que Young provoca en el movimiento neo-dadaísta Fluxus, la utilización de sonidos tenidos en formas de "obras-de-un-sonido" como en piezas de Rhys Chatham o Charlemagne Palestine.

El uso del sistema de 'just intonation' explorado por músicos como Terry Riley y Michael Harrison (autores ambos de obras para piano inspiradas en The Well Tuned Piano) y en cuartetos de cuerda en la misma afinación tales como los compuestos por Terry Jennings o Douglas Leedy (este último un alumno de Terry Riley). También la música de los armónicos provocada por formas particulares de vocalización practicadas por David Hykes y su Harmonic Choir o hasta el mismísimo Stockhausen con su obra Stimmung (sólo un acorde cantado en forma ininterrumpida durante más de una hora) y las obras del músico y matemático sueco Christer Hennix. Hay muchos más ejemplos, posibles de ser tomados de cualquier país con un movimiento consecuente de música experimental.

Los resultados son muy variados y las opiniones sobre el valor creativo de estas composiciones son encontradas, en el sentido de tratarse de burdas copias o ser resultados originales.

Pero las influencias no sólo pueden buscarse en los ámbitos más oscuros del vanguardismo sino también en experiencias vinculadas al rock. Por un lado tenemos que a través del contacto mantenido con Young por músicos como John Cale y Angus McIlise se manifiestan repetición, monotonías varias y zonas estáticas en la producción más radical de Velvet Underground particularmente en sus 2 primeros discos (el tema "Sister Ray", por citar un ejemplo) o el álbum que John Cale realizara con Terry Riley: The Church Of Anthrax, improvisaciones modales en órgano sobre bases repeti-



tivas en un contexto rockero. También el disco que el grupo alemán Faust grabara con el compositor Tony Conrad en 1972 Outside The Dream Syndicate donde tonos sostenidos de violín se apoyan en bases densas y repetitivas de bajo (disco recientemente reeditado en CD).

Hay más ejemplos y cabría un capítulo para cada uno de los antedichos, pero no es el objeto de esta nota. Un extraño pero consecuente creador renuente a espectáculos masivos, festivales internacionales, y a un exceso de comercialización de su obra -todo lo que se traduce en dificultades para obtener información sobre él- dada su celosa actitud en el cuidado de todos los deta-

lles que hacen a la materialización de sus proyectos. Este marco que lo aleja del gran conocimiento en los círculos de la música contemporánea lo ha convertido en un objeto de culto, rodeado por un puñado de seguidores convocados por su fundación Music Eternal Light Art; Alguien de quien podemos ignorar sus próximos pasos, fuera interpretando música hindú o ejecutando fragmentos de sus composiciones-par-te-de-sonidos-eternos, pero de quien no podemos dudar que con el plácido andar de las tortugas continuará aquel lento camino iniciado hace más de treinta años ●

Daniel Varela

Lecturas Recomendadas

- Cope, D.- New Directions In Music. William Brown. IOWA 1989
- Dery, M.-La Monte Young Washed In Sonic Showers Of Rayna. Keyboard August 1990.
- Farneth-La Monte Young: A Biography en las notas a la edición de The Well Tuned Piano Gramavision, 1990.
- Schnebel, D.- La Monte Young: composition 1960 (1971). Musique en Jev N°11, 1972.
- Smith, D.- Following A Straight Line: La Monte Young. Contact N°18, Winter 1977-78.
- Strickland, E.- American Composers. 1991, Indiana University Press.
- Vidic, L.- Meet the composer: La Monte Young and Marian Zazeela. Ear vol 12 N°3, May 1987.
- Vinton, J. ed- Dictionary Of Contemporary Music. Dutton, New York 1974.
- Young, L.- notas a las ediciones en CD de The Second Dream..., The Well Tuned Piano y Just Stompin' Gramavision.



Posible Productions, representante exclusivo del catálogo

Discipline Records

presenta

Robert Fripp String Quintet
The Bridge Between

California Guitar Trio
Yamanashi Blues

Trey Gunn
Thousand Years

Les Gauchos Allemands
Hot Fat Fish

Robert Fripp String Quintet
Live in Japan '92 (Video, VHS, 73')

El Copyright fonográfico de estas ejecuciones es operado por Discipline Records en nombre de los artistas, con quienes reside. Discipline Records no acepta razón alguna por la cual el artista deba ceder dicho copyright sobre su obra en virtud de un "uso común" que no está en acorde con los tiempos, fue siempre cuestionable y es ahora indefinible.

Robert Fripp
Wiltshire, England, Agosto 10'93

Contactos: Voz y fax: 8211372 / 8052478

Correo: Av. Santa Fe 3044 1425 Capital Federal Argentina

ESCVLPIENDO MILAGROS

PROMOCION ESPECIAL HASTA EL 30 DE JUNIO DE 1994

Por 6 números us\$24. (Seis por el valor de 4).

+ Costo de envío (Tarifa Correo Argentino):

Países Limítrofes us\$ 36

América y EEUU us\$ 54

Europa us\$ 60

Resto del Mundo us\$ 72

Solicito suscripción del número _____ al número _____.

Nombre y apellido: _____

Calle: _____ Número: _____ Ciudad: _____

País: _____ Teléfono: _____ C.P.: _____

FORMA DE PAGO

Cheque, (A nombre de Estela Klett/Enrique Bianchi) Número: _____ Banco: _____

Depósito, (en Cta. Corriente N 711 332 838 Banco Holandés), número: _____

Giro Postal (A nombre de E. Krumpholz, C.I. 9.671.067) Número: _____

Efectivo.

Remitir Talón o fotocopia del mismo + cheque, Giro postal, Talón de depósito, o efectivo a
Carlos Calvo 255 7C - Capital Federal (1102) Argentina

SUSCRIPCIONES

BLUE NILE

Luces de una ciudad

Con tan sólo dos discos editados en más de diez años, y sin novedades de separación alguna, este grupo escocés ha demostrado ser esquivo, ignorado y brillante. La azarosa especulación sobre un futuro álbum es la excusa injustificable para esta prematura nota.

1- CARAVANAS NOCTURNAS

Al igual de lo que ocurría con viejos grupos como Weather Report o Steely Dan, el universo de Blue Nile es la reproducción de una abierta carta de amor y odio hacia la *ciudad* (en tanto ente concreto: como perímetro inescapable).

En sus canciones se devuelven imágenes del hombre urbano *in situ*. El ciudadano acusa recibo de esa caprichosa arquitectura, del inalterable destino a que ha sido sometido, y de un frustrado plan de evasión.

Sus letras no evocan (como el cotizado cronismo Waits/Bukowski) a una galería de personajes marginales y derruidos sino al simple habitante medio; no hay una puntillosa descripción del hecho espectacular sino la inesperada valoración de lo cotidiano y reiterativo.

La música de BN refleja la adoración por el espacio nocturno cuando éste ha sido previamente congelado y abandonado al uso de la pareja. Habla sobre las esperanzas utópicas con que la noche suele consolar al amante frustrado ("From a late night train"); de la inevitable cotización de ese "otro" frente a tanta concentración urbana ("Headlights in the parade", "Easter parade"); o del hechizo de los enamorados que encuentran las calles y los trenes vacíos para pasear su reconciliación bajo el influjo de las luces céntricas ("Downtown lights").

The Blue Nile propone un ecosistema: el hombre ya ha sido sometido a la dictadura de la ciudad, y su amable conformismo sólo encuentra sustento en el amor o la ironía.

Del ecosistema se aprende a disfrutar tras comprobar la

irreversibilidad de los dictados, y en la lentitud de sus formas se advierte la resignación.

2- RETRASO HORARIO

Del otro lado del Atlántico, dos songwriters ensayan la más verosímil descripción de un paisaje nocturno, y encuentran un buen método en la *desaceleración* de sus canciones. En "Street hassle", el relato de Lou Reed se vehicula sobre una línea de bajo y confluye en un enjambre de violines que detiene su movimiento. En "Wild to love" de Neil Young, toda la melodía se hunde en una especie de inercia.

The Blue Nile apela a la misma lentitud exasperante por la vía del *ambient*. Un uso estilizadamente británico, menos emparentado con Eno que con los más seductores momentos de Todd Rundgren (ese americano renegado).

Así, mientras canciones como "Stay" o "Heatwave" se desenvuelven con dificultad debido a una discreta retención (a la Reed), otras como "Easter parade" o "From a late night train" son cinematográficamente lentas, y se disuelven en la atmósfera de su propio acontecimiento.

Melodías ambientalizadas, sí, pero construidas con las propias partículas de la jungla de cemento; de la misma manera que los Cowboy Junkies pasean su morosidad por la gramilla canadiense.



3- OLA DE CALOR

Si en "Heavy Weather" (Weather Report) la ciudad se sofocaba ante las húmedas y virulentas emanaciones de los teclados de Joe Zawinul, en la obra de Blue Nile los instrumentos musicales se muestran, contrariamente, retardados y perezosos, agobiados por el aplastante calor.

Desde su perspectiva, BN recupera la misma voluntad por retratar un escenario de situaciones tan incómodas como felizmente cotidianas; momentos únicamente rescatables desde el romanticismo que evoca el recuerdo: hay una situación de pareja que despierta en su habitación del décimo piso, con las sábanas empapadas en sudor; un pequeño ventilador cansado de bombear aire cálido durante toda la noche; un dormitorio excesivamente iluminado para las ocho de la mañana. Y por sobre todos los desperfectos, el desvelado bostezo de los enamorados.

4- RELACIONES PELIGROSAS

Que el tándem Gabriel/Lanois les haya malogrado una copia de su *beat-world* urbano ("So" y demás), o que Sting haya pirateado las sobrias vocalizaciones de Buchanan para su aséptica carrera solista, son hechos que explican con qué margen de felicidad un artista puede ocultar sus secretos a la

felonería mainstream. La misma infranqueable distancia que separa un estilo -por definición, *individualizable*- de aquella interrupción perezosa.

The Blue Nile es un trío integrado por Paul Buchanan, Paul Moore y Robert Bell; con la ocasional colaboración de Nigel Thomas y Calum Malcolm ●

Jorge Fernández

Discografía

-*A Walk Across The Rooftops*, (1983 Linn Records/AM Records)

-*Hats*, (1989 Linn Records/AM Records)

ORDO EQUITUM SOLIS

Glorias de una pálida reina perturbada por la pena

Atrapada entre atmósferas de profunda solemnidad, el ansia de Ordo Equitum Solis por la eternidad contrapone la contemplación religiosa en su mera pasividad -salvo en el caso de que que acentúe rigores estéticos- a bien activas calumnias en torno a la ponderación del destino como determinante existencial.

El destino guarda misterio y expectativa, síntomas plagiados por el dúo en la temeraria labor de sugerirlos musicalmente a través de un oscuro replanteo de vicios medievales, instrumentación prosaica y romántico fervor. Otra labor que se refleja en el espejo del porvenir.

El camino a la redención

Ordo Equitum Solis monta el páramo de una foresta iridiscente sólo para dejar oír loas obsesionadas por la perfección expresiva, cuyo esplendor habrá de percibir la extrema sensibilidad del alma. El referente temporal del grupo no es el presente, lo que malogra las barreras temporales y su razón incólume. Los temas son odas lujuriosas que estimulan el espíritu en el desahogo de plagas que lo constriñirían a una miseria

generadora de angustias y terrores. Algunas líneas explican esto claramente: "¿Puedo aceptar mis propias convicciones / sin vergüenza, miedo o dolor?" ("Truth", *Solstitii Temporis Sensus*). Ordo Equitum Solis plantea los deseos de un desahogo como integrantes formales de su cosmovisión, y permitiendo que la duda gane posiciones en la economía psíquica, a pesar de la resistencia opuesta por sinfonías de un porte robusto, nada barroco, sino más bien gótico en su función enaltecedora que se rehúsa la sobrecarga de elementos.

Como lágrimas que caen del cielo

Ensimismado ante la hora crepuscular, Deraclamo, el integrante masculino del dúo, percibe ráfagas de salvación en el extremo de un túnel ahogado por tinieblas. A esta ceremonia, entre otras, son adictos acólitos ingleses con quienes están emparentados. Tony Wakeford colabora con una asiduidad que no hace sino reforzar esta afirmación. Es un fiel reconstructor de una religión solar que signó la Antigüedad tardía y de la cual

tomó el nombre para su proyecto, bautizado explícitamente *Sol Invictus*: comparte la misma devoción que la Orden de los Caballeros del Sol (=Ordo Equitum Solis).

La gravedad pagana de las oraciones que la exquisita voz de la parte femenina del grupo -Leithana- cubre con el esplendor de un terciopelo rojo, viene envuelta en rasgueos acústico-minimalistas que, con similar proceder, otros feligreses de religiones no cristianas deslizaron por el mismo puente. Por él transitarían los "pequeños ángeles negros" de *Death in June*, la "cara roja" del dios que David Tibet esboza en *Current 93* o el mismo dios invicto de Wakeford. Una cadena pagana que pone en juego, desde el estamento dicográfico, los papeles que religión y perturbaciones van desempeñando entre los mortales.

Maquinaria drone

Una elemental afinidad minimalista con el multifacético y obseso Steven Stapleton (aka *Nurse With Wound*) aísla a Ordo de las polémicas compara-



ciones de que fueron objeto. El referente básico, más por auge de temporada que por igualdad de proceder, se sitúa en el núcleo "dúo masculino-femenino" que en los '80s destacó entre resplandores del sello 4AD. Son los casos de **Cocteau Twins** y particularmente de **Dead Can Dance** (con quienes Ordo comparte un paisajismo religioso), con los que el periodismo estandarizó la citada figura grupal. Pero donde Dead Can Dance mixtura con el post-punk, Ordo encuentra un sentido llano en la uniformidad que se basa sobre la repetición -de donde partirán los arreglos-. Es una preferencia que todo lo desvía puesta en el zumbido, arma que Nurse With Wound manipuló y consiguió blandir victoriosamente, creando una escuela de experimentación que insiste en el infinito arco de sonidos por encima de la exigencia de regularlos mediante códigos. Expandir la valiosa idea de abstracción en la música es también paganismo musical, si las cláusulas pertenecientes a un sistema propio sirven para manipular y generar nuevas sonoridades, adoptando formas no convencionales, en camino a la libre expresión. Ordo emplea el "nuevo sistema" sólo en algunos despliegues de su obra. Sin el énfasis que el mismo Stapleton o sus

alumnos y coequipers ponen en la naturaleza de cada aporte sonoro, Ordo aísla el drone utilizándolo hasta la exasperación sensorial. En contrapartida al zumbido grave, el encuentro con pautas formales de punteo acústico y reminiscencias del celtic folk depuran la forma canción y definen un esqueleto sobre el que sostener los componentes.

Un planteo similar mantuvo **Coil** en su trato con el drone desde discos como *Scatology*, un proceso que fue enriqueciéndose en trabajos posteriores por medio de las coloraturas del collage. Para estos italianos el collage desviaría la pulcritud de cualquier pasaje de sus temas. Por ello, ese empleo restricto de planos y elementos que marca el desarrollo paulatino de Ordo.

Lo que las palabras no terminan de expresar

Si aisláramos los temas de las letras, advertiríamos qué recurrentes se transforman ante la ausencia de intensidad que la música pone en práctica. La música debe esforzarse para que las letras cumplan su cometido y, en el caso de

que se separen, seguir los lineamientos que éstas imponen. De allí la existencia de fragmentos instrumentales que representan desolación, como en "Final" (*Animi Aegritudo*), donde superponen llantos y bombardeos. Aunque la intención es proporcionar grandiosidad a través de fuertes tensiones producidas por la extensión y reverberancia de fragmentos determinados, la escucha subliminal no existe. El detalle ocupa ese espacio preponderante que le confiere su condición solista. Principios de una escuela que los convierte en continuadores y los hace girar en derredor. Entonces, la alteración buscada por el grupo re trabaja su relación de pertenencia estética, su temporalidad, y los medios compositivos; todo lo cual no hace más que rescatar su lado preciosista.

Marcelo Aguirre

Discografía

Solstitii Teemporis Sensus - 1990
Animi Aegritudo - 1991
OES - 1993 (mini CD)
 Todos editados por Musica Maxima Magnetica (Luciano Dari, CP 2280 - 50100 Firenze, Italia).

*La marginalidad
puede ser una actitud.
Pero cuando las
alternativas
se institucionalizan,
los verdaderos insurrectos
saben dar a tiempo el paso al costado.*

P u n k L o o s e r s

Black Flag

No está mal, como política de espectador, dirigir la atención hacia aquellos artistas que según la versión oficial resultan *perdedores*. Ignorados, incomprendidos y marginados despiertan una simpatía proporcional a la desconfianza que provocan las consagraciones; el éxito siempre tiene poco que ver con valores estéticos.

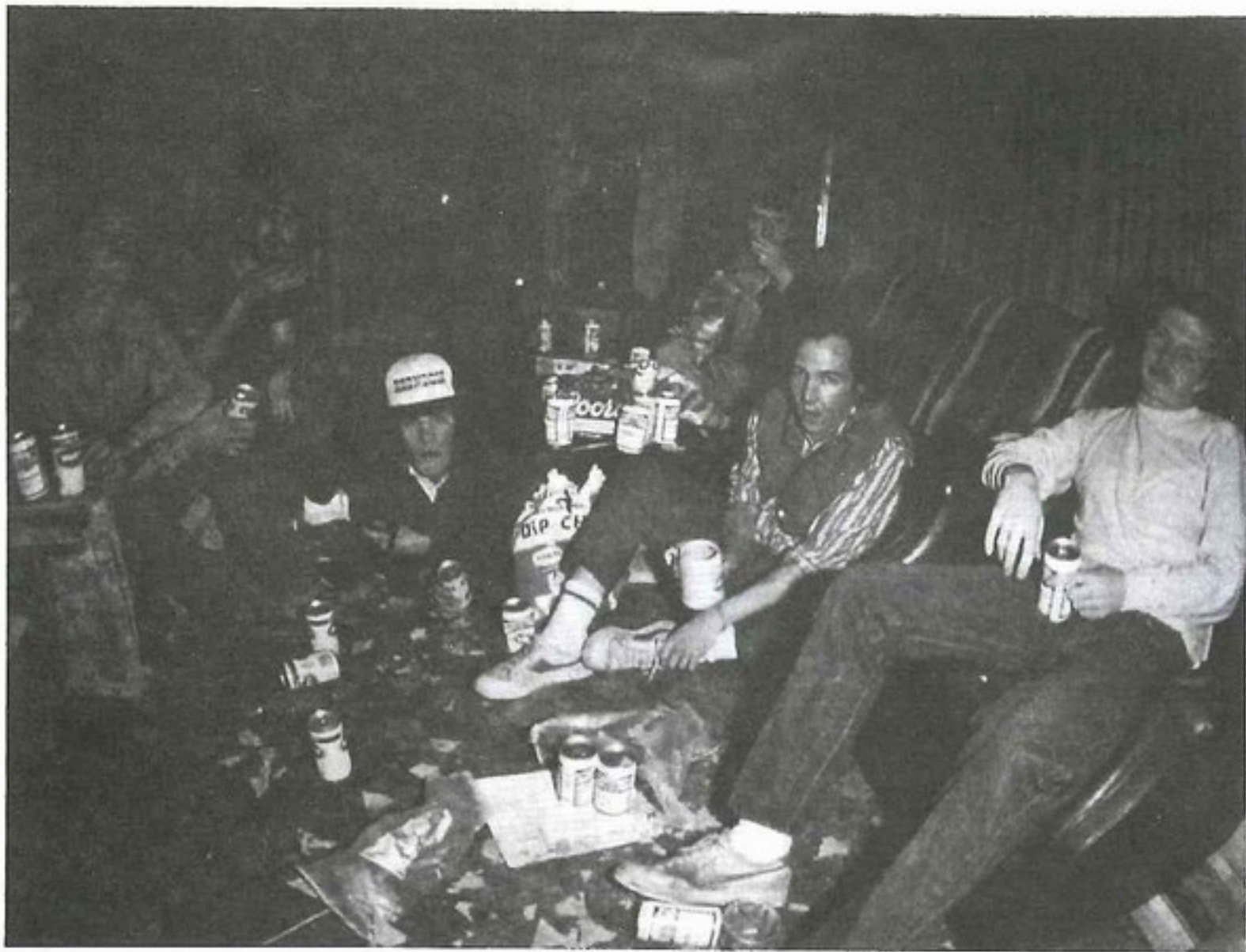
De acuerdo con la leyenda, el punk atrajo principalmente a adolescentes problemáticos, a estudiantes secundarios parias, a antideportistas. Todo tipo de *outsider* habría encontrado su lugar en esta nueva escena. Sin embargo, el que se formó no fue un espacio enteramente libre de aquellas reglas a las que no podían adaptarse. Más bien se trató de una nueva facción donde satisfacer una necesidad de pertenencia; para ello, una serie de códigos era inevitable: no es punk quien quiere.

Resulta fácil percibir en esto una contradicción. El verdadero *weirdo* no podía durar mucho, no era capaz de entender una moda; se hubiera sentido estafado. Es así que, en la historia del punk, algunos grupos lograron que sus vistosas, provocativas fotos quedaran incluidas en las canónicas "historias - del - rock", mientras que otros apenas si fueron mencionados; los más pasaron desapercibidos para los compulsivos historiadores. Black Flag habita en esa zona intermedia que la crítica mainstream y "enciclopedista" reserva para aquellos grupos que le inspiran ese respeto que excluye todo interés.

Debería darles vergüenza. Sólo después de la explosión punk británica rescatan los americanos a sus gemas autóctonas (los Stooges, MC5 o los New York Dolls): la colonia necesita, una vez más, de la metrópoli. La respuesta americana se define por sus penurias: sin un centro geográfico, sin escándalos de alcance nacional, poco preocupada por la imagen, muy poco politizada -aunque los Dead Kennedys, MDC y Toxic Reasons sean algunas excepciones-.



Black Flag aparece en Los Angeles inmediatamente después de la primera ola (76-77), justo antes de la mutación hacia el hardcore. La transición aparece con toda nitidez en el simple debut *Nervous Breakdown*: sonido Sex Pistols al doble de velocidad. Esta grabación es la única con Keith Morris en la



voz, quien sería luego el líder de otros pioneros hardcore, Circle Jerks.

La escena de California del sur, con centro en L. A., fue una de las más prometedoras; pero los dioses llaman promisorios a quienes quieren condenar. Fue indudablemente la más documentada, gracias a la punk-movie **The Decline of Western Civilization** filmada en el '80. Su directora, Penelope Sepheris, consideró a los conciertos de Black Flag, X, Germs, Circle Jerks, Fear, Catholic Discipline y Alice Bag Band los escenarios más apropiados para ilustrar la secular decadencia de la civilización occidental, de los 2000 años de cristianismo. El mismo año Derby Crash, Germ cantante, muere de sobredosis; el trabajo de imitar a Sid Vicious era algo muy importante para él.

Black Flag (la bandera negra de la anarquía) encaja perfectamente en el punk; y ellos se cuidaron por su parte de ir ampliando los límites. Disco a disco se alejan un poco más de la fórmula primitiva. Pero esto no es en absoluto una "traición"; es precisamente lo que mantiene al día la irreverencia punk. Acaso la lealtad a ideales anárquicos implique conservadurismo; podríamos citar muchos ejemplos actuales de tal filosofía.



Como en una búsqueda frenética de sí mismos graban y editan una exagerada discografía. Exagerada, pero impaciente: entre el '84 y el '85 graban cinco lps, un ep y un disco en vivo. ¡Eso sí que es hardcore, inmediatez, expresión urgente! Tal indiferencia por las normas básicas del comercio no podría ser sostenida en ninguna compañía discográfica. Aplican el "D. I. Y." y arman SST, su propio sello. A través de los años éste incluiría en su catálogo bandas como Dinosaur Jr., Bad Brains, Meat Puppets, FIREHOUSE, Hüsker Du y Soundgarden.



Parten de un acelerado punk rock "vieja escuela", definen el hardcore y se sumergen en un irrepitible estilo personal. Después de varios maxis, simples y cuatro cambios de cantante, graban su primer disco, *Damaged*.

En la voz, ya había llegado para quedarse Henry Rollins. Recién emigrado de Washington DC, donde era Henry Garfield y cantaba en State of Alert, uno de los tantos hijos de Bad Brains. Se ocupa de completar la parte lírica, la menos cuidada hasta el momento en el grupo. A Rollins le importan poco los preceptos de cualquier movimiento. Autodefiniéndose como individualista radical, acusado de pedante y prepotente, es inevitable que se concentre casi exclusivamente en letras introspectivas. Un tipo extraño: rinde culto a su cuerpo con horas de gimnasio y tatuajes (un enorme Search and Destroy en la espalda es el más famoso), al tiempo que trabaja en la editorial Illiterate Books y publica libros de poesía, propios y ajenos. El hombre ilustrado, de físico perfecto, tiene su método de trabajo: "descubrimiento, autoexamen y confrontación personal". Pero aunque su imagen aparenta seguridad, el enfrentamiento consigo mismo resulta doloroso. Es revelador escuchar de un levantador de pesas una revelación como "Estaba totalmente aterrado por mi padre. Yo era flacucho, débil, odioso y asustadizo. Constantemente me decía 'No te comportes así; te estás portando como un maricón'. Cuando tenía veinte años quería morir". Así, la agenda invariable de temas en un disco de Black Flag es:

- la depresión:
"Averiado. Que nadie entre, afuera!";
- la psicosis:
"Drink, drink, don't think, drive, kill!";
- la paranoia:
"Mi guerra. Vos sos uno de ellos. Decís que sos un amigo pero sos uno de ellos";
- el alcohol:
"Mi novia me pregunta cuál me gusta más. Espero que la respuesta no la deprima"; y
- la familia: medio *Family Man* consiste en Rollins, sin música, dándole a la familia tipo americana.

Oportunamente, los músicos acompañan el descenso de Rollins con temas cada vez más oscuros. Bajaron los bpm's y elaboran un sonido grave y "denso". Tan metidos en su música como Henry en las letras, llegan a grabar instrumentales, a veces un poco pretenciosos. En actitud *perdedora*, se introducen en un terreno pasado de moda e inexcusablemente antipopular en la

escena punk: el metal oscuro, la línea de Black Sabbath. La guitarra de Greg Ginn es sin embargo una de las más ajustadas definiciones que se puedan hacer del punk. Líder compositor, único miembro estable durante toda la carrera del grupo, es el principal responsable de la personalidad impresa en los discos. Su ambición es mayor que su habilidad. Va más allá del simple rasgueo; se complica en escalas y punteos que no puede concretar y resulta atropellado y desprolijo. Pero el hecho de que grabe con una sola guitarra, sin superposiciones para llenar espacios, dice que esto es una actitud. Así como la distorsión es una desprolijidad premeditada, y los acoples un cuidado desorden. La guitarra es insegura; trata de seguir a la banda -son demasiado rápidos para la impericia de Ginn-, pero también grita una desesperación que le es propia: el expresionismo distancia, por cierto, de la influencia metálica.

Daniel Flores

Discografía

lps:

Damaged. 1981
My War. 1984
Family Man. 1984
Slip It In. 1984
Loose Nut. 1985
In My Head. 1985

en vivo:

Live '84. 1984
Who's got the 10 1/2?. 1986

compilados

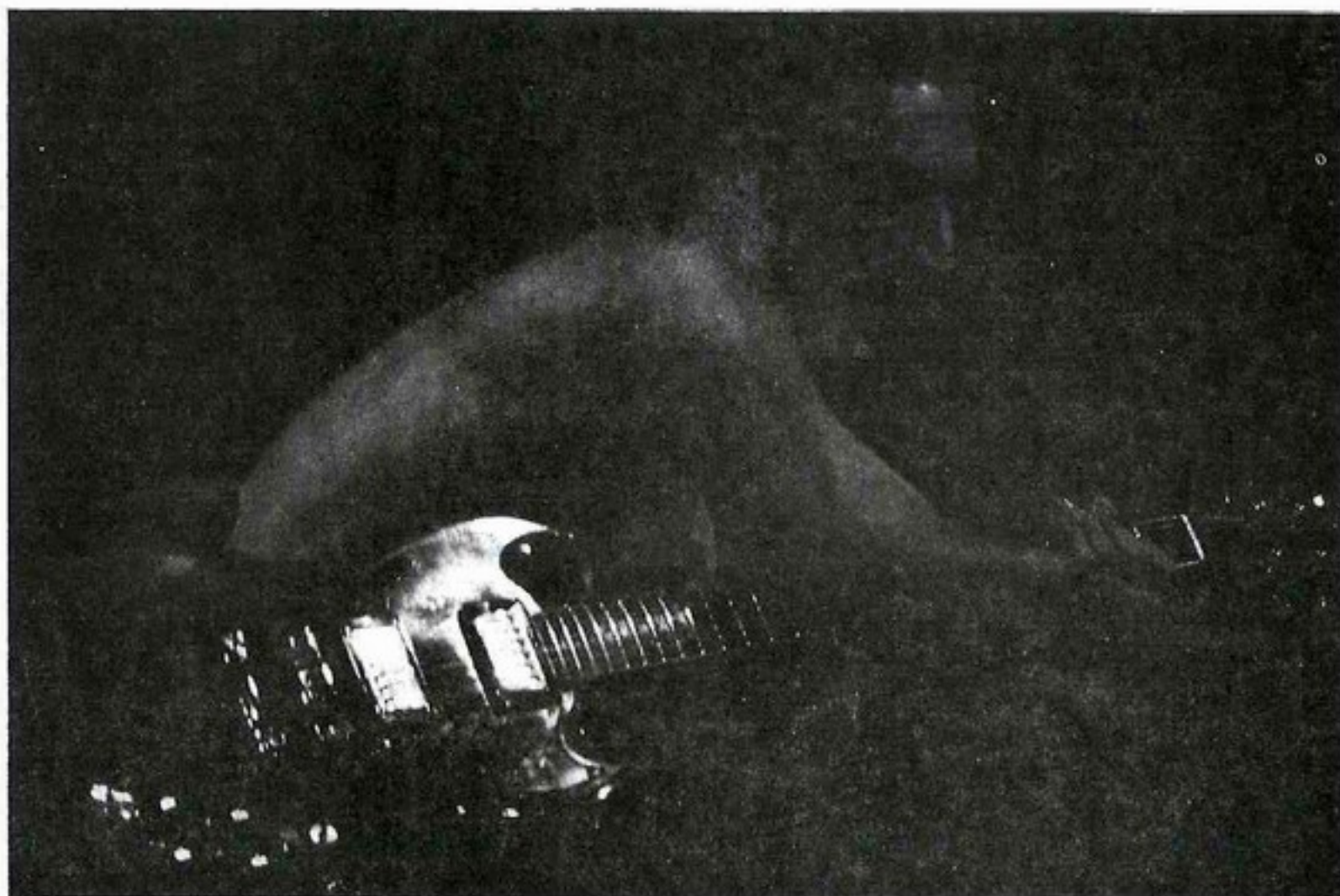
Everything Went Black. 1983
The First Four Years. 1984
Wasted ...Again. 1987

RODOLFO ALCHOURON

CURSOS DE
COMPOSICION Y ARREGLOS
 EN MUSICA POPULAR

INFORMES Y ENTREVISTAS
 72-2474 832-2474

Frank Zappa



Diversidad y rigor

Frank Zappa

Alrededor de Los Angeles

De un singular blend siciliano y griego nace en Edgewood (Baltimore, Maryland) Frank Vincent Junior, antes de que finalice 1940 (un 21 de diciembre). Las industrias enfocadas en la guerra. Pearl Harbour. Alemania, Italia y Japón serán los enemigos de América. Para el pequeño Frank, los '40 significan la niñez y otro enemigo: el aburrimiento que lo acompañaría en su itinerario durante los '50. Su adolescencia quebrará la situación.

En un momento histórico de ofertas y demandas, papá Frank comienza una emigración (1950) de costa a costa en busca del dinero que le permita establecerse. Con su familia se traslada y aterriza directamente en Monterrey. Aumentan las posibilidades de crecimiento y comienza un período de bienestar.

Rusia pasa de aliada a ser una amenaza en potencia, bajo la plena hegemonía del American Way of Life y en una atmósfera de excentricidad manufacturada. De Monterrey a Pomona y luego a San Diego, cada vez más cerca de la bruma del Pacífico. La felicidad de posguerra desemboca en la acumulación de objetos.

Establecidos en Lancaster (complejo de instalaciones militares), el aburrimiento vuelve a apoderarse de Frank Junior, y en pleno desierto Mojave vaga buscando divertirse con amigos y recorrer los barrios; no puede escapar a ciertas estructuras: la pandilla. Sus padres sentados frente a la TV personifican el aburrimiento y busca otra dirección: la música.

Descubre a Webern, Stravinsky y el universo sonoro de Edgar Varese. La familia, la educación e inclusive los amigos no eran el terreno adecuado para desvincularse de juegos sociales donde no encajan sus descubrimientos e inquietudes. La resistencia es la solución a un panorama de ambiciones limitadas. Entre una población elevada de negros y mexicanos encuentra

otra clase de resistencia y descubre el R&B como un estilo lejos del aprecio del ultra-americano blanco.

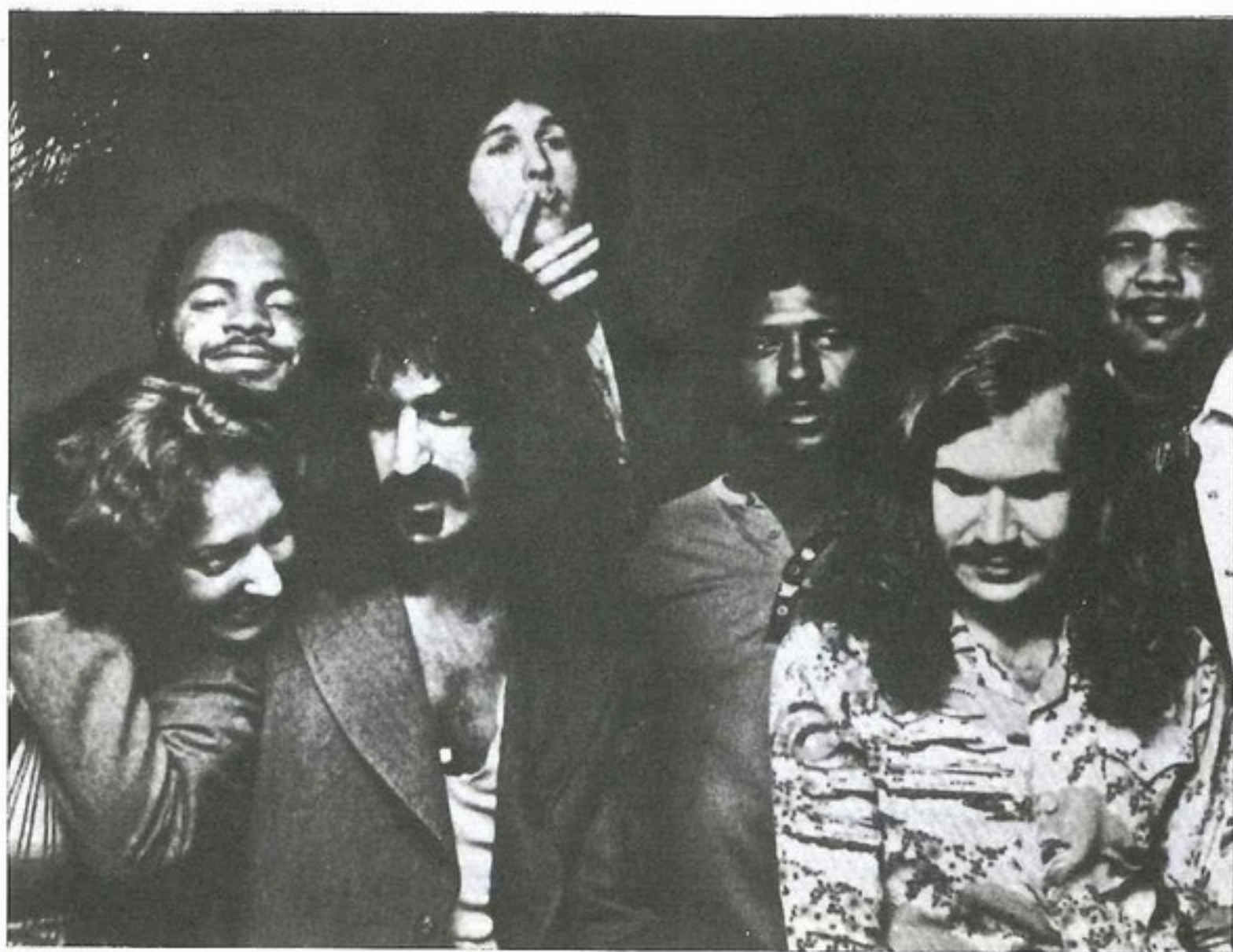
Consigue una batería y profundiza en Varese conformando su microcosmos. El abanico se expande: solfeo, clases magistrales de armonía, una guitarra y la necesidad de expresarse. Entre la esencia negra y las adaptaciones blancas, entre el original y la copia, su inspiración se inclina por transformar las preocupaciones del original. Toma conciencia de las frustraciones de una oposición minoritaria. Se refugia en un perpetuo mundo mecanizado y reúne diferentes bandas que intentan evitar la mediocridad.

De Blackouts a The Omens

Con su apariencia "extraña" y al extremo purista, se larga de casa, en busca de expansión, con sus composiciones bajo el brazo. Don Van Vliet rebautizado Captain Beefheart sería su sombra y reflejo.

En Los Angeles pasa por varios empleos y de cada uno de ellos acumula experiencia para sus proyectos futuros. Consigue dos contratos (en 1961 y 1963) para realizar la música de películas de bajo costo (*The World's Greatest Sinner* y *Run Home Slow*). El dinero lo invierte en un pequeño estudio de grabación, el **Studio Z**, ubicado en Cucamonga, un precario cuartel central.

Con Kennedy muerto, Johnson intenta frenar la rebelión juvenil. El estudio de Zappa reúne a algunos personajes salvajes del margen de L.A. La persecución a los músicos y una perfecta conspiración terminan con su estudio. Atrás quedan un primer matrimonio, el reencuentro con Beefheart, THE SOOTS, "Memorias of El Monte" y el período primario de experimentación y desarrollo.



La última Formación de The Mothers

Buscando la manera de que su música trascienda, regresa a los suburbios para un inesperado encuentro con Ray Collins y los Soul Giants: un poeta perdido, un indio cherokee y un chico. Incorpora su guitarra para rescatar los standards del R & B. Pasan por bares de segunda, recogiendo algunos dólares para comer. Las consecuencias de la "Invasión Inglesa" eclipsa el avance de Frank a pesar de haber establecido sus composiciones en el seno de unos Soul Giants que se transforman en Captain Glasspack & The Mufflers, pero la suerte no cambia, las baladas teenager y el folk dejan poco espacio y la rutina se convierte en una amenaza.

La provocación los fortalece y vuelven a resurgir como The Mothers. Con un perfil consistente llegan a la película Mondo Hollywood, y luego aparecería Herb Cohen. La "Madre" encuentra su alter-ego y la posibilidad de proyectar sus ambiciones.

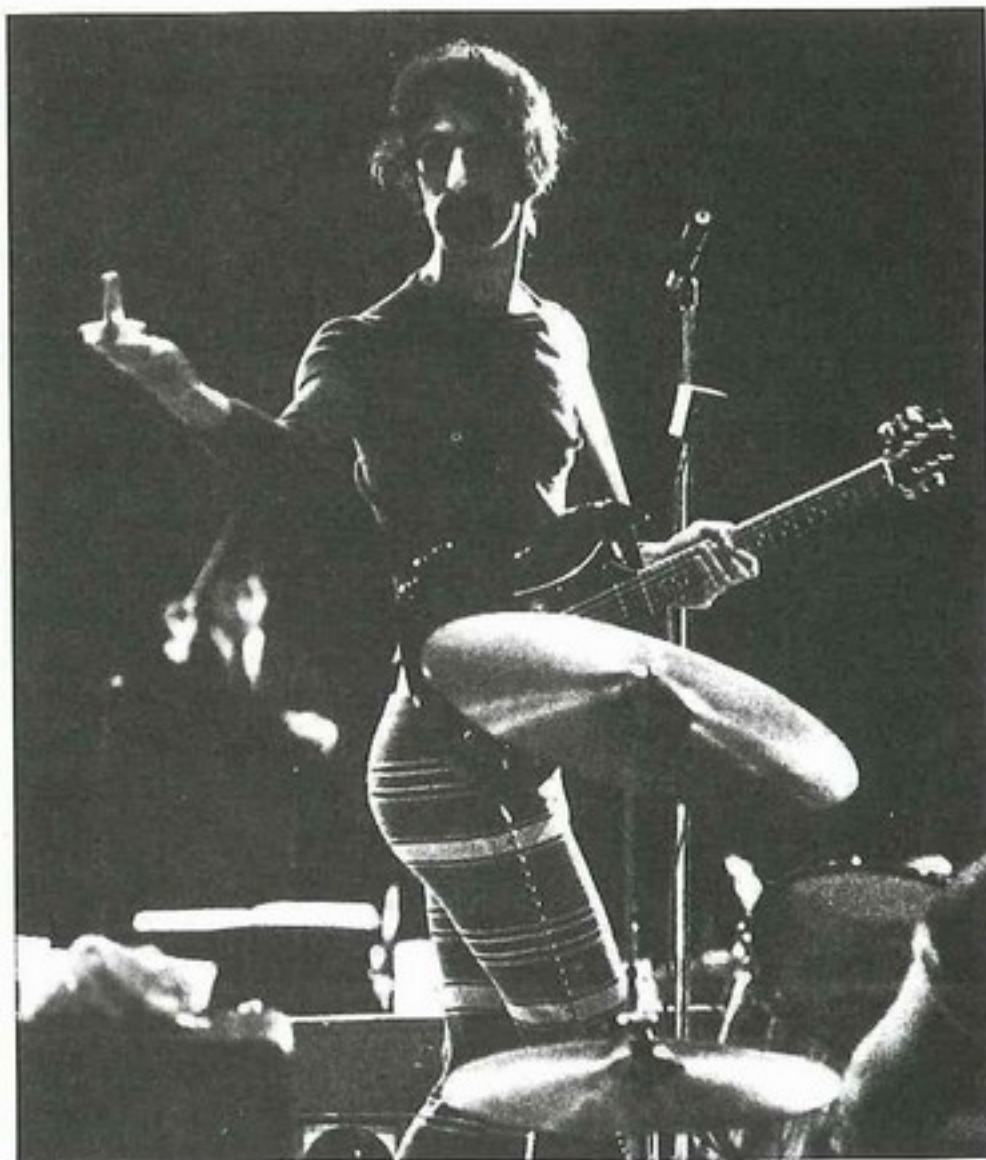
Para Frank Junior los '60 significaron la consolidación del anticonformismo. Su reputación.

Relaciones

Zappa fue un centro de atracción, y a su alrededor orbitaron una serie de personas y personajes. Algunos capitalizaron el acercamiento; otros, la mayoría, culminaron en anécdotas errantes. De esta forma funcionó el ciclo. Con el paso del tiempo se agudizó un rasgo que lo definió absolutamente: la toma de distancia.

Nunca se caracterizó por ser demasiado sociable: consecuencia de una filosofía de vida confeccionada por actos sinceros y autodisciplina. La insociabilidad no responde, entonces, a posturas caprichosas, gesto frecuente en el ámbito de la música.

Se comunicó a través de todos los medios a su alcance: buscó la traducción de sus ideas. Su punzante palabra sobre una realidad distorsionada creó molestias en distintas estructuras. La interacción entre los fenómenos expuestos y sus declaraciones cuestionaron la contundencia del establishment. La reflexión cáustica se resumió en una síntesis de pronósticos. Diagnosticó, desde un principio, la epidemia: el fraude. Y por fraude se entienden convencionalismos, actitudes elitistas, pedantería y otras atrocidades escenificadas en un sótano de New York. Atrocidades ajenas perpetuadas por el conformismo, como parte de la geografía de una problemática americana. Siempre negó pertenecer a una escena en particular por las consecuencias que ocasiona asumir determinadas actitudes molestas. El círculo de freaks que lo acompañó en sus inicios



se dispersó al norte de California, pero el destino hizo que se encontrara con individuos tan originales como Ed Sanders, en su paso por la costa este. Frente a la rivalidad creada por los críticos, Zappa declaró: "Los **Fugs** son las palabras, nosotros somos la música". De todos modos Zappa siempre tuvo consideración por el lenguaje, y sobre todo, por el contexto en donde las palabras tomarían otra dimensión.

La búsqueda de una relación sencilla a través de su lenguaje complejo, generalmente no resultó con los músicos: "No tengo nada que decirles porque la mayoría no son compositores, y los compositores que conozco no tienen sentido del humor. Entonces resulta fastidioso discutir con ellos...".

El público fue un capítulo aparte: el respeto mutuo se profundizó en Europa, su música atrapó al continente quizás por el aspecto original, su compendio de estilos se adecuó al nivel de comprensión europeo; mientras América y su "gente de plástico" respondió a otros códigos. Cansado de situaciones adversas explicó: "Los americanos son espantosos y esta música esta hecha para ellos".

"Estoy cansado de tocar para personas que aplauden cosas que no entienden".

Su corrosivo comentario social fue inevitable.

Curiosamente se conectó con Lennon y tocaron juntos en New York, pero los proyectos abortaron cuando Zappa vislumbró que controlar la situación estaba fuera de su alcance. El ex-Beatle pasaba por su etapa de encarnizado politicismo, quizás Frank no soportó sus repetitivos slogans.

En su entorno cambiante y exigente mantuvo relaciones con profesionales que respondieron a sus expectativas: Ian Underwood, Ray Collins, George Duke, Don Preston, Flo & Eddie, Steve Vai, Adrian Belew, etc.

La referencia fue la dedicación y el talento, pero ninguno estancó la evolución a pesar de los choques de personalidades. I. Underwood dijo: "Siete años con los Mothers es suficiente para cualquiera". La seducción y la recíproca influencia con su amigo Don Van Vliet reaparecieron en 1975 y la nostalgia se convirtió en un disco (*Bongo Fury*), pero la relación volvía a diluirse.

Un aparente gesto de indiferencia hacia los artistas americanos no implicó la negación de los sucesos, no pretendía estar desinformado. Con los europeos la situación fue inversa, accedió a compartir festivales con otros grupos buscando consonancias (desde Man hasta Stackridge, pasando por Caravan, Soft Machine o Fatt Mattres).

Todo el tiempo remarcó: "Estoy demasiado ocupado con mi trabajo". Tal vez fue el punto donde consolidó su relación más fuerte. Permaneció recluido en busca de la libertad total, inmerso en la Gran Nota. En su sótano siempre estuvieron presente la imaginación y la lucidez.

La autonomía del sonido

En la conflictiva relación que mantiene el arte con la industria, se producen fluctuaciones de dominio. Los Beatles rompen la hegemonía en el diseño del hit volátil, y de las posibilidades que otorga la expansión, sus excesivas pretensiones los llevan a crear un "feudo": Apple Records (1968). El desconcierto y la inexperiencia en el manejo de la empresa, terminan fracasando dos años más tarde junto a su separación.

Esta modalidad es retomada en la década del '70 por aquellos grandes "monstruos" que invierten sus ganancias en un sello privado. Un manierismo que involucra proyectos grupales ampulosos, o trabajos solistas intrascendentes. La consigna es evitar intermediarios, como punto de partida para que algunos divos alimenten su ego.

La tendencia usual es el mesianismo, el *toque personal* en la difusión y producción de un catálogo con (en algunos casos) personajes de segunda línea, estrellas alicaídas o posibles revelaciones. El negocio obliga la captura de algún relegado. La otra opción es haber pagado elevados impuestos.

Exactamente en 1968 la MGM se desliga de Zappa al expirar su contrato (una relación tortuosa que intenta interrumpir al mantener conversaciones con Capitol Records sin ningún resultado). De los efectos negativos de esta unión, que abarcan desde la imposición (el agregado "of invention" es un ejemplo) hasta la censura, Zappa junto a Herb Cohen deciden hacer realidad parte de la macroestructura develada por etapas (United Mutations, the Mothers, etc.).

En marzo del año siguiente crean Bizarre Records (distribuida por una subsidiaria de Warner Bros.: Reprise, un sello "joven" según Cohen), pero el significado de necesidad y gusto de Zappa dista bastante de la modalidad impuesta por los Beatles.

Sus manifiestos artísticos requieren un total control, y la independencia le permite mantener intacta "la Comunidad", como lo define el propio Zappa: "Un control consciente de los elementos estructurales y temáticos". Bizarre interviene con un carácter totalmente musical, a partir de *Uncle Meat* (1969), que junto a United Mutations de carácter social, se agrupan en Intercontinental Absurdities ("todos los esfuerzos en todos los medios disponibles").

Paralelamente a Bizarre surge Straight Records, que reúne a los desconocidos freaks arrinconados en una maldita oscuridad: Wild Man Fischer, Lord Buckley, Lenny Bruce, Alice Cooper, las GTO y Captain Beefheart entre otros. Sus testimonios documentan las atmósferas de desdicha y magnificencia de una América en constante contradicción; revelan sus "mutaciones" y se exponen a la sociedad a través de un discurso renovado.



Por razones económicas, el tándem Straight / Bizarre se unifica en 1973 bajo una nueva denominación: Discreet Records. La explicación de Cohen deja entrever el clima de la transformación: "Bizarre marcó una era diferente, los sixties. No siento algo por ésto, para que lo desee necesariamente en mi lápida". De *Over-Nite Sensation* (1973) a *Orchestral Favourities* (1979) pasan seis años de escasa actividad. Su catálogo conserva a artistas tan disímiles como Tim Buckley y los Amboy Dukes de Detroit, lejos del aspecto sociológico que marcó a Straight en sus comienzos. Durante este lapso se desencadenan una serie de acontecimientos fatales: los Mothers quedan atrás, su manager se aleja, la Warner Bros. se transforma en una pesadilla y Discreet se desvanece.

La continuidad es casi obvia y se llamará Zappa Records. Desvinculado de la traumática asociación con Warner Bros., recupera el entusiasmo y planifica la distribución de su material. Se habla de Virgin Records, pero el viejo Frank busca algo superior y la electricidad recae sobre las compañías Mercury / Phonogram en los EEUU y CBS para el resto del mundo. La intención de evitar rupturas en un proceso evolutivo lo induce al enfrentamiento en discusiones y demandas. Pero el infierno se aproxima con la década del '80.

Aparece EMI Records reemplazando a CBS y Zappa Records se convierte en Barking Pumpkin y con el CD se inicia el caos de ediciones, reediciones y bootlegs...

Zappa hizo la diferencia entre una aventura financiera y una empresa, en donde la estrategia demuestra el verdadero sentido de las convicciones.

The Mothers of Invention

La antítesis. El epicentro de la obra y el gesto. ¿Surrealista? ¿Dadá? Diez años y quince exposiciones que retratan las tribulaciones de una sociedad turbada. América recostada en el diván mientras Zappa toma nota.

Su primer gran vehículo de forma y modo, que surge cercano al movimiento freak de Los Angeles (una parte del Flower Power que, se supone, evoluciona en forma diferente). Las conquistas logradas hasta entonces por Zappa responden a razones diversas: el liderazgo y la conducción de los Mothers; la introducción de sus composiciones junto a un método de trabajo y las conexiones necesarias para difundirse. La primera conquista llega con un tiempo prudencial; sus compañeros, conscientes de su originalidad y carisma, acceden al cambio. Accionado el mecanismo, luego arriva inmediatamente su música que produce una particular fascinación dentro de la banda.

La inserción en una realidad cosmopolita le permite a Zappa contactarse con algunas de esas comunidades y observar a las demás. A partir de su conexión con Vito y Karl Franzoni (las dos presencias que lideran la locura desbordante de sus freaks y ejercen un magnetismo sobre cada "extraño" que deambula por L.A.), Frank le confiere a su grupo una nueva dimensión, desde el happening hasta el espectáculo total. En varias oportunidades Franzoni & Cía. se une a los Mothers y las presentaciones se convierten en acontecimientos festivos. El delirio y el éxtasis llegan con los GUAMBO (Great Underground Masked Ball & Orgy), un par de conciertos que demuestran de manera culminante la estrecha relación Mothers-freaks. Los efectos de la popularidad aparecen descriptos por Los Angeles Free Press, un eje de la prensa underground, constituyéndose en el siguiente aliado de las maquinaciones de Zappa.

Herb Cohen, su mánager, lidia con la persecución policíaca y coloca a su grupo en cada club que acepta el riesgo del desborde. Sus composiciones innovan en las costumbres, la gente descarta el baile y resuelve escuchar. La meta siguiente es el vinilo, precisamente el puente entre el underground y el acceso a una continuidad conceptual. Durante una actuación en el Whisky-A-Go-Go su deseo se personifica en Tom Wilson, un atípico productor (Dylan electrificado, el Velvet Underground primordial y Cecil Taylor entre otros) enviado por la MGM para presenciar el auge de los happenings pero que termina junto a Zappa, sorprendido por su propuesta y vociferando: "¡Hey!, Una banda de R&B blanca".

Sus músicos, que si bien se disponen a cambiar el aspecto visual y cultivar una antimagen agresiva, por consecuencia de sus limitaciones no satisfacen musicalmente al líder, y por la banda pasarán Jim Guercio, Van Dyke Parks, Henry Vestine, Lowell George, etc., tratando de cubrir los espacios vacíos. Intervienen fugazmente ante los requerimientos de un jefe severo, alternativa que no descarta y establece la principal característica en el desenvolvimiento de su "proyecto / objeto".

La intensidad de los '60:

El beat sucumbe ante nuevas tendencias, el efecto de su crisis permite el ensayo de propuestas estilísticas y la concreción de innovaciones en pugna: psicodelia, avances tecnológicos, folk-rock, acercamientos dudosos a compositores clásicos, etc.

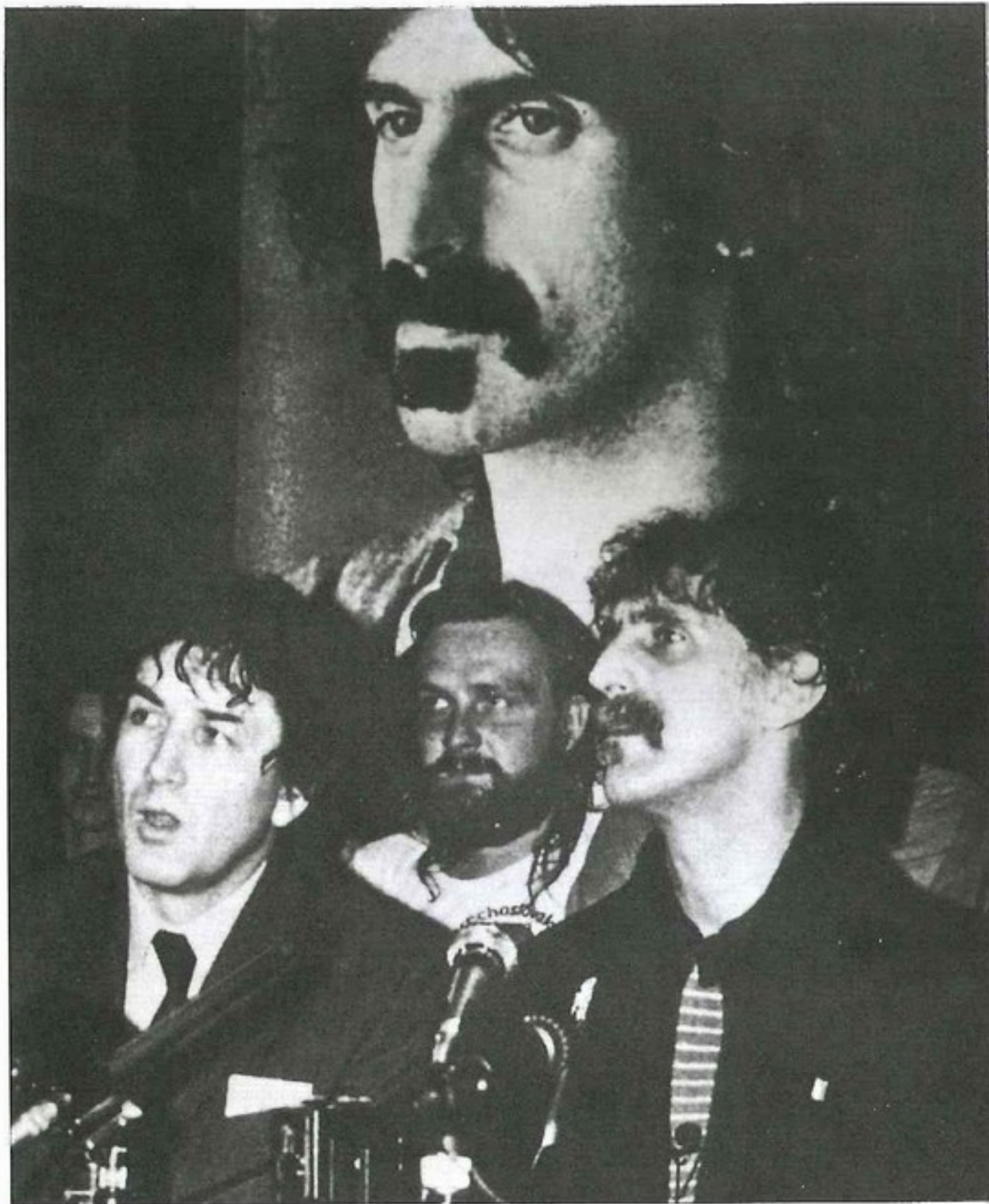
Entre una avalancha de nuevos grupos, los Mothers emergen para navegar contra la corriente, rumbo a una década llena de interrogantes. Dejan a su paso cinco obras gradualmente disímiles, que aun impactan por su lozanía. Con incesante astucia marca una tendencia desde *Freak Out* hasta *Uncle Meat* (1969), de este modo relega su examen sociológico por arquitecturas musicales complejas.

Su trilogía inicial apunta a momentos históricos de la sociedad americana. Su primer manifiesto artístico se desenvuelve desde la tribal óptica freak, realiza un cuestionamiento localista del entorno y las instituciones perpetrado por un círculo de extravagantes... En *Absolutely Free* prevalece el reflejo global del engeguencimiento americano por un juego social que obliga a la adolescencia a encallar en San Francisco tratando de reemplazar sus progenitores por el LSD. Esta situación puntual cierra la trilogía con *We're Only in It for The Money* (1968).

La parodia y el humor escalan muy alto, Zappa revierte el panorama coqueteando con su pasado de R&B, a través de la edición de *Cruisin' With Ruben & Jets* (1968), pleno de nostalgia y autenticidad. La polémica se convierte en intriga y en medio de la calma introduce sus desafiantes partituras vía *Uncle Meat*. La receta preanuncia la totalidad de su segunda entrega en solitario: *Hot Rats*, un ejercicio de alquimia, en donde creo que se agrupan la belleza instrumental y el esplendor compositivo.

Si en *Freak Out!* se percibe la cercanía a Karl Franzoni, quizás en el segundo sea el influjo de Lenny Bruce que lo empuja a cierta virulencia en su crítica al "middle class", pero en su siguiente empresa que implica desmitificar el movimiento hippie, deformando el pop más ingenuo, se produce un desprendimiento de referentes tan cercanos y posiblemente estableciéndose como influencia en su entorno, que se ve ampliado por la incorporación de Ian Underwood y Carl Schenkel (1967), dos personajes que lo acompañarán en su evolución e interpretarán sus ideas.

Paulatinamente establece el cuidado en la instrumentación, los arreglos vocales, las personalidades involucradas y un estilo a la hora de grabar. Luego su interés se manifiesta en la ampliación de su paleta tímbrica vinculándose con prestigiosos músicos ajenos a la banda. Profundiza sus denuncias y subordina la música a un orden, manteniendo la atención sobre canciones que en un punto se degeneran. Compacta el grupo y logra una complejidad melódico-rítmica disgregando determinadas formas en otras. Se mueve muy rápido, seduciendo primero a New York y luego al viejo continente. Ingresa a los '70 e intensifica la búsqueda.



La plenitud de los '70:

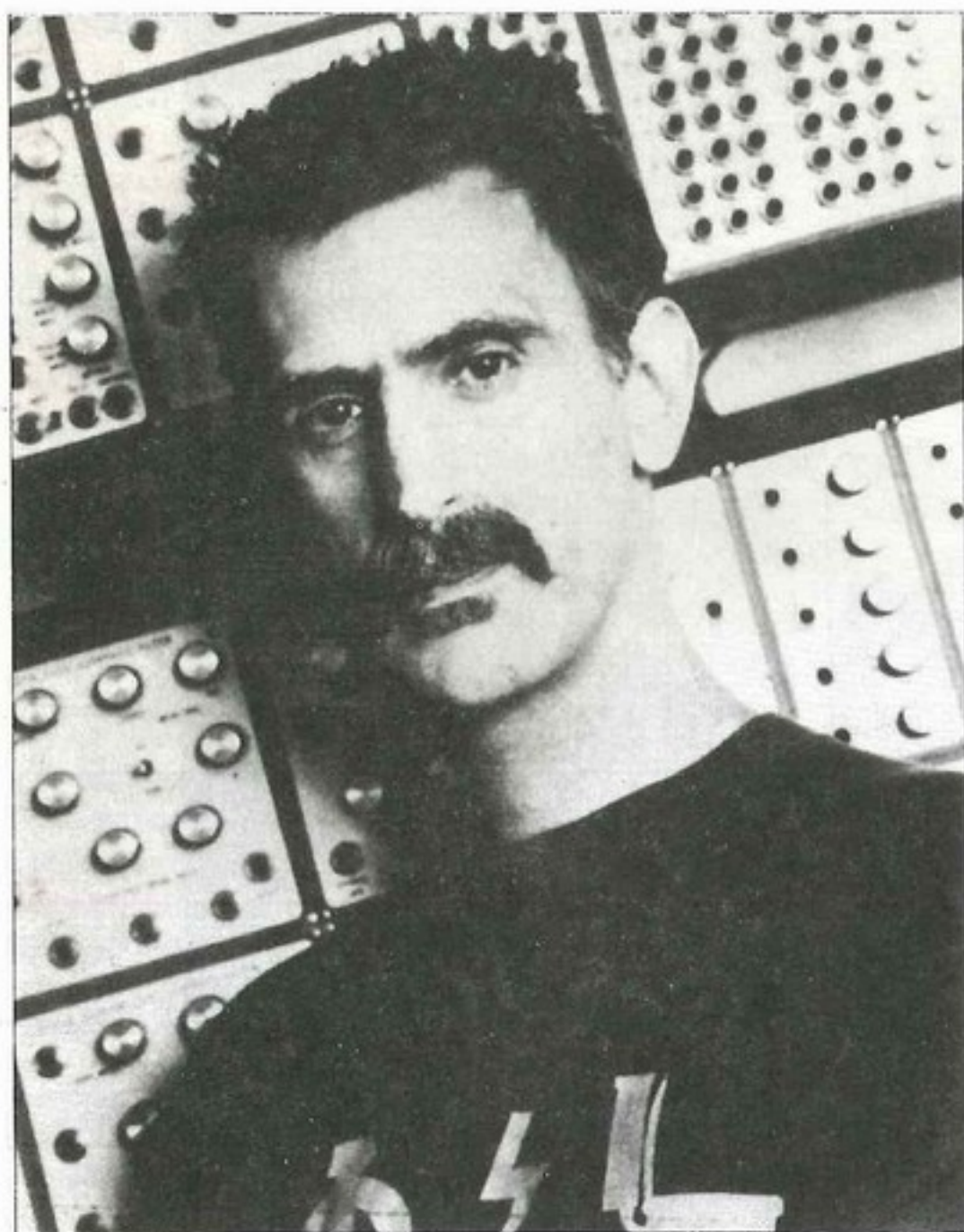
Los años venideros son conflictivos, las crisis extramusicales están por encima de los procesos creativos y el recambio se concentra en extremos opuestos. Entre la corriente conservadora, los modismos y los verdaderos investigadores, los Mothers circulan con evidente autonomía.

Desvinculado de la firma MGM por desentendimientos entre el ejercicio de la creatividad y la opinión con los condicionamiento de la ignorancia empresarial, Zappa evita otro posible sinsabor mediante la creación de Bizarre Records (en un período en que consolida su ideal de grupo, la unión de viejos cómplices junto a nuevos talentos).

El rasgo heterogéneo y el sonido consistente se prolongan en 1970 con *Burnt Weenie Sandwich* y *Weasels Ripped My Flesh*, dos antologías que marcan un impasse entre *Hot Rats* y *200 Motels* (1971).

Zappa mantiene ocupado a su público con estas ediciones por sus reveladoras características. *Burnt Weenie Sandwich* opacado por los años encierra un ambiente de crisis, su contenido mayormente instrumental indica la ruptura entre el análisis del universo teenager y la búsqueda de un nuevo público. Despliega su envolvente potencial hacia lo clásico contemporáneo y el jazz. Una isla como *Weasels Ripped My Flesh* significa tal vez un punto de partida (también de carácter retrospectivo pero más disperso y tenso). Un collage estilístico encabezado por *Didja Get Any Onya?* como un magma perfecto olvidado. La pregunta sería: de este comienzo de los '70, ¿cuánto habrán tomado los europeos para configurar lo que conocemos por vanguardia?

El remanso culmina con la ambiciosa presentación de *200 Motels* y la renovación del staff: aparecen George Duke y Ainsley Dumbar para acoplarse a I. Underwood (el respaldo de



talentos que Zappa exige). La cuota de ironía resurge con The Phlorescent Leech & Eddie (Howard Kaylan y Mark Volman), los nuevos "juguetes" de Frank. La música y la película (después de los intentos abortados con *Uncle Meat* y *Burnt Weenie Sandwich*) requiere un considerado presupuesto. La United Artists cree en la propuesta y pone el dinero. Su creador se explaya contratando la Royal Philharmonic Orchestra. Nuevamente "todos los medios disponibles" se hacen presente. Zappa explica su significado: "Es un documental surrealista, una extensión y una proyección del punto de vista especializado del grupo y de su participación en esta parte integrante de la experiencia humana contemporánea".

Atonalidad, repeticiones, contrapunto, polirritmia, onomatopeyas, disonancias, todo el tinglado acentúa el acontecimiento. La más alta expresión del sarcasmo.

Agrega Zappa: "Los que no nos soportan y piensan que somos nada más que una banda de perversos desafinados, *200 Motels* confirmará sus peores sospechas...".

El gran emprendimiento se enclava entre sus discos solistas [*Chunga's Revenge* (1970) y *Waka Jawaka* (1972)] y el divertimento de *Filmore East, 1971* y *Just Another Band From L.A.*, registrados uno en New York y otro en la costa oeste. Una cuota de histeria electrificante en la gran metrópolis en contra-

posición con la locura expuesta en *Billy The Mountain*, que apunta sus insultos a la crítica musical. Zappa cumple ciclos de obras gigantescas y pequeños respiros. *The Grand Wazoo* (1972) ejemplifica su basculante desarrollo, adosando una "big band" mientras la música progresiva explora la tecnología, los folklores o la conceptualidad.

La historia se repite: crea Discreet, forma su segundo gran grupo y graba el sucesor de *Hot Rats*.

Over-Nite Sensation (1973) instaura un diálogo entre Zappa y Duke, detrás I. Underwood encabeza un trío de vientos (Sal Márquez y Bruce Fowler) junto a un sólido bloque rítmico (Tom Fowler, Ruth Underwood y Ralph Humphrey). J. L. Ponty inserta su violín como en épocas anteriores. Los diálogos expresan una idea directriz: el sexo. The Mothers se diluyen lentamente [*One Size Fits All* (1975) y *Roxy & Elsewhere* (1974)] y Zappa se despide rescatando a Beefheart en *Bongo Fury* (1975) para rememorar imágenes del pasado. Frank crea el decorado para el blues crítico del amigo que regresa sin rencores.

Zappa en primer plano:

Actos de censura llegando demasiado tarde para hundir la verdad de un perfecto extraño perseguido en su propia tierra por las madres de la prevención. El artista encerrado en el garage prepara la rebelión.

La disolución de las madres:

Hasta el '76, The Mothers significa gran parte en la vida de Zappa, pero su decisión de terminar con el grupo obedece a la acumulación de problemas que se generan entre su temperamento y las ambiciones de cada músico. Estas diferencias se manifiestan desde el comienzo y se acentúan con el transcurso de los trabajos y las giras (los músicos mantienen una marcada orientación al pop o una total falta de ambición en contraposición a la indomable conciencia del jefe estableciendo jerarquías bajo un extravagante sentido del control). En la década del '70 reúne músicos preferentemente del jazz, con lo cual cambia la predisposición grupal hacia la partituras. Las fricciones no cesan con personas como Volman y Kaylan, quienes expresarán todo tipo de críticas hacia el líder de las madres y cuyas pretensiones de pop-star motivan el alejamiento del grupo. En realidad ningún músico, en mayor o menor medida, evita confrontarse con Zappa. Aunque éste confiesa: "Respeto la idiosincrasia de los músicos", debe soportar situaciones estresantes que actúan como detonante para cerrar una era.

Paralelamente a la existencia del grupo publica sus discos solistas, que interactúan con los del grupo de manera premonitoria o definitiva. Por ejemplo en *Lumpy Gravy* (1968) retoma elementos de música contemporánea expuestos en *Freak Out!*, para plasmarlos en una abstracción. *Hot Rats* define los parámetros trastocados en el jazz y la influencia en una posterior generación de guitarristas. *Chunga's Revenge* (1970) anuncia el próximo paso y presenta en sociedad a Volman y Kaylan (que ejercerán la sátira que inunda los *200 Motels*). La lista culmina con *Zoot Allures* (1976).

El Sheik a la caza del tiburón:

Zappa y la Warner Bros. retrotraen la pesadilla de experiencias anteriores. Luego del incisivo *Zoot Allures*, con una formación en donde se reconocen algunos nombres y se descubren otros, su compañía edita tres álbumes sin la autorización de Frank [*In New York*, *Slee Dirt* y *Orchestral Favorites* (1979)]. Originalmente les entregaría un cuádruple (*Lather*) pero la firma decide mantener una periodicidad anual y mutila la idea primaria. Nunca se terminará de entender este tipo de abusos con los artistas.

Nuevamente inicia otra travesía, luego de la nefasta experiencia con Warner Bros. Con casi cuarenta años de edad y una larga lista de cuestiones superadas, se replantea otras tantas. Busca a través de una organización cautelosa la fluidez de sus planes y atomizar su interés en la composición. Su interés se

simplifica y se bifurca durante los próximos ocho años. Dos actividades tan complejas y opuestas lo mantienen ocupado, en una fase de su carrera que algunos definen con "The Great Machine".

Contratado por CBS y luego EMI, intenta una mayor difusión de su producción (evitando dolores de cabeza), que abarca en este ciclo trece importantes obras. Su desapego de la difusión no implica que mantenga el constante control sobre su material. La otra actividad de carácter retrospectivo comprende la realización, a través de *Barking Pumpkin*, de ediciones que recopilan presentaciones o material nunca publicado. La inteligente decisión de registrar y archivar toda su labor y su posterior divulgación, no significa una vía de escape por falta de idea o inspiración, más bien diría que subraya una agilidad que lo preserva intacto.

Las agrupaciones que lo acompañan en los '80 difieren enormemente de las anteriores, los efectos de estas combinaciones (que encierran nombres como Steve Vai, Adrian Belew, etc.) dividen entre cierto público las preferencias por épocas de tantos contrastes. Camuflado de moro en *Sheik Yerbouti* (1979) introduce nuevos talentos, para tratar los mismos tópicos desde su aguda perspectiva sociológica; luego se vuelca a una conceptualidad cerrada desde *Joe's Garage* a *Thing Fish*. Con el avance de la tecnología varía el sonido de sus bandas. Zappa se alejaría de la guitarra y de las presentaciones y asume, en algunas ocasiones, el rol de director musical. Y el entusiasmo no se oculta: "Amo la dirección, algo que el Synclavier no puede reemplazar es la experiencia de conducir una orquesta. La orquesta es el último instrumento y conducirlo produce una sensación increíble.

Dentro de un panorama cambiante la trilogía: *The Perfect Stranger*, *Mother Of Prevention* y *Jazz From Hell* señala un nuevo rumbo. Si bien afirma lo que no haría el Synclavier, con la dedicación que demuestra por este instrumento logra reemplazar a los músicos. *Jazz From Hell* (1986) presenta un nuevo lenguaje tan intrincado y sutil, que el "facilismo" de cierta crítica lo clasifica como una obra "fría" y anuncia el declive del autor. Argumentos propios de acérrimos conservadores que no aceptan cambios tan profundos. Resulta difícil imaginar a Zappa como una amenaza. Lo único que logra doblegarlo es su enfermedad, y aún así en su propio universo salió a capturar el tiburón amarillo.

La percepción del riesgo

Su curiosidad por la música popular lo empuja a profundizar en el R&B, deslumbrado por su cadencia avanza junto a su fiel amigo Don Van Vliet hasta terrenos más escabrosos, y presencian el nacimiento del free jazz y las experiencias en el hard-pop. Tres estilos distintos arraigados en la adolescencia, la etapa en que no se olvida lo asimilado. Toda esa energía acumulada en dos espíritus inquietos estalla en la necesidad de comunicarse.

Mientras gran parte de la juventud se identifica con las baladas estériles teenager, ellos se acoplarían a un proceso marginal del cual incorporan datos y códigos suficientes para desembocar, aunque por caminos separados, en la reinención del rock. Cuestionamientos que expandieron su estructura en emanaciones anárquicas.

El acto de rebelión como principio creativo y el síntoma de disconformismo traducido en expresión los mantiene unidos ante la incompreensión de sus semejantes.

Pero Zappa paralelamente resguarda en su interior el descubrimiento de músicos excéntricos como Harry Partch o Edgar Varese, por quien adopta una disciplina en el intento por decodificar sus obras. El encantamiento de Varese lo lleva a perfeccionarse e investigar tan intensamente como el R&B lo obliga a comunicarse. Luego integra a Stravinsky y Webern.

Deduzco que las influencias más notorias que mueven a Zappa a desarrollarse desde estos tres extremos involucran un aspecto rítmico y melódico.

De las obras para percusión de Varese, intensamente experimentales, retiene el juego de planos y masas sonoras en pleno cataclismo. Por otro lado Stravinsky, que influenció gran parte de los compositores americanos contemporáneos (inclusive antes de su emigración a los EEUU), es citado por

Zappa como referencia a partir de la innovación que realiza en el campo rítmico. Aunque puede agregarse como ejemplo un aspecto personal de Stravinsky que es digno de consideración: la fidelidad a sí mismo, circunstancia elocuente en la producción de Zappa. Por último, quizás la tercer referencia no sea el propio Webern, sino el "culto postweberniano" que se impregna en el perfil de las constelación zappiana, precisamente el puntillismo al que apunta la música serial. Esta tendencia se traduce en células melódicas, producto de una pulverización del tejido musical en figuras inestables.

Si establecemos un orden posterior, hay que tener en cuenta la presencia de John Cage y Karlheinz Stockhausen, uno a través del aspecto gestual (intención que contempla lo irónico y lo absurdo), y el segundo como ejemplo de investigación electrónica y posiblemente lingüística.

No podemos olvidar a Erik Satie, personaje muy poco citado con respecto a Zappa. El compositor francés mantiene una actitud crítica en sus conceptos estéticos. Utiliza la ironía como liberación y lo insólito como modalidad para escandalizar.

Sus trabajos con el Synclavier se remiten a otro autor americano relegado: Conlon Nancarrow, un compositor que programó sus obras en rollos de playerpiano (pianola) debido a la alta complejidad que imposibilita la ejecución por cualquier persona.

Zappa edifica gran parte de sus composiciones sobre la base de estilos populares diferentes (R&B, jazz, vaudeville, etc.) y los enlaza dentro de una estructura con pasajes caóticos que se transforman en "zonas de conflicto", fundamento del carácter zappiano que encierra cada una de estas referencias anteriormente citadas. Lo que no se puede describir es la furia con que adapta estos elementos, esa influencia mutua con Beefheart que jamás se perdería.

J.B.

Shame.

You didn't trust your mothers.

The Mothers of Invention go
'ABSOLUTELY FREE'
on *Verve* records



Frank Zappa

La verdadera cara de la creación

"Ya no existen los molinos
pero el viento permanece".

Vincent Van Gogh

Si erigir humanos a la altura de dioses significa el más basto error, la divinización de ciertos personajes complejiza nuestro entorno e hiere mortalmente el endeble juicio que poseen los eternos incautos. Pero para agrandar el circo se necesitan más empleados y es aquí donde los medios de comunicación demuestran su especialidad por antonomasia: la tergiversación.

De esta manera toman la vida de X (sujeto raramente meritorio), la someten a pequeñísimos cambios y nos enseñan, una vez más, la efectividad de los mecanismos dispuestos para que esa persona vacía (aunque lo suficientemente orgullosa de no poseer sentido artístico, percepción sensible e idea alguna) pueda transformarse en gran poeta o músico revolucionario con la misma naturalidad y esfuerzo *necesarios* para pestañear. A cambio, la tarea será pronunciar sí las veces *requeridas*, aceptar cualquier tipo de vestuario y seguir tocando esa música preconcebida para que nosotros, en el fondo, sigamos acunando la esperanza de ser los próximos "chicos muy malos" del circo. La eterna fórmula "rebeldía y disconformidad = inmediatez e irracionalidad" tiene su contrapartida en Frank Zappa, que no sólo diluye esta receta, sino que la pone en ridículo mediante una obra inmensa e impar.

1.

Cuando uno recién se sumerge en su discografía experimenta tres sensaciones ineludibles, deslumbramiento - fascinación - pánico que conllevan un gran problema (demasiada poca distancia entre ellas). Para profundizar, debemos pasar a la etapa siguiente, la de atención en la escucha.

Aquel guitarrista y cantante de los primeros discos -que comenzaban a trastocar los parámetros que por ese entonces (y si nos descuidamos, hoy por hoy) eran propiedad inviolable del rock y del rhythm & blues-, es el mismo espíritu que concibió a *Grand Wazoo* y su textura armónica de relojería; el compositor de *Uncle Meat* es el exquisito arquitecto de *The Mothers Of*

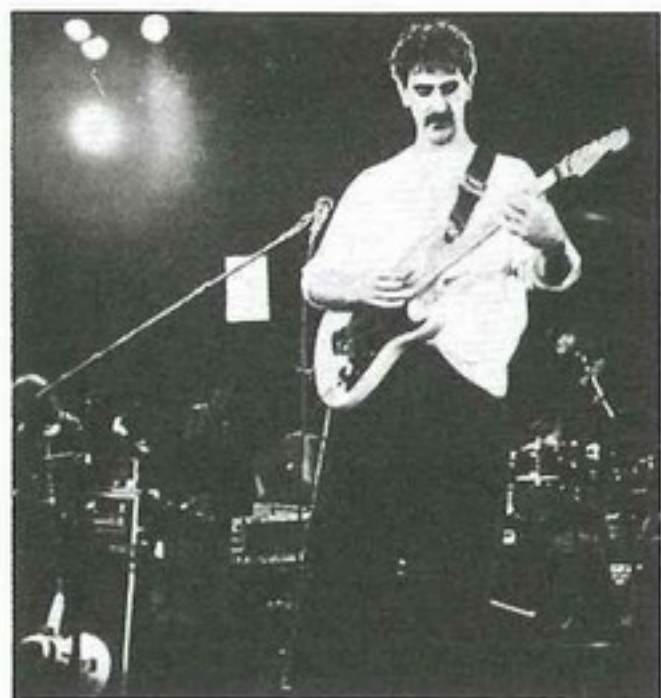
Prevention (a mitad de camino entre lo eléctrico, lo acústico y la electrónica); el maestro del "imprescindible" *Hot Rats*, sigue enseñando armonía, composición y contraste estético en *200 Moteles* o *The Perfect Stranger*, sin importar el carácter formal que las diferencia; es más: este es el punto que pretendo rescatar del repertorio zappiano, la calidad omnisciente de todas sus etapas, el mismo respeto hacia la búsqueda.

2.

Zappa, un verdadero ejército intelectual, se consagró a borrar las fronteras existentes entre la disyuntiva arte y academicismo vs. personalidad y humor, como si tuviésemos muchísimos asuntos más serios para discutir que rótulos o grilletos artísticos. Pero el museo es más fuerte y es notable que en este artista se dé algo por demás incongruente: los integrantes de este museo no son sólo los conservadores de siempre, sino también muchas mentes lúcidas y hasta fans o músicos de Zappa.

¿Por qué esta afirmación? Porque declaraciones como "lo mejor de su producción ocurrió entre 1965 y 1975" o rótulos estrechos del tipo "guitarrista-de-rock-que-se-toca-la-vida", aun desde la admiración, no hacen sino frenar el carácter expansivo que la propuesta y el músico llevan implícita: discos como la trilogía *Shut Up'n Play Yer Guitar*, *Sleep Dirt* y el mencionado *The Mothers Of Prevention*, por nombrar sólo tres, nos grafican su estatura e invitan a la información y al desprejuicio necesarios como para no cometer los mismos errores de cierta crítica; esta misma, créase o no, también llegó a dudar de su talento como compositor e instrumentista en un esfuerzo triste y emblemático por convertir a Zappa en un iceberg visible y tabulado (todo esto sin mencionar la persecución por sus letras y actitudes).

¿Qué tan lícito es el admirar su postura escéptica y digna para con la vida y terminar siendo con premeditación y alevosía, aquello que Zappa tanto aborrecía y parodiaba?



"Los mismos solos se están transformando en rutinas gimnásticas, básicamente de ocho a dieciseis barras que encajan en el medio de las canciones más comunes".

Al brillante Steve Vai, su protegido, no parece importarle mucho y sigue llenando compases y cuentas bancarias. Warren Cucurullo rasguea su acústica simpática no sin antes pasar por el gimnasio rentado de la compañía. Don Preston se quejaba del Desarmadero Zappa y con su oscuro grupo The Grandmother (junto a otros dos ex-integrantes) intentó mantener las formas primarias de la canción, allá por los '80s.

Su hijo Dweezil tampoco puede eludir la tentación cuantitativa de las fusas y el tapping.

Y siguen los ejemplos...

3.

Él sabía de estas cosas e irremediamente se convirtió en un solitario. Si bien siempre luchó por hegemonía e independencia, era muy raro suponer que algún día iba a terminar componiendo obras para Synclavier o de "estricto" carácter formal (composiciones para orquestas o ensambles) anunciando a su vez el abandono de la guitarra, los escenarios y del género magnificado por excelencia.

Observemos la belleza de Jazz From Hell, su genial obra ejecutada en synclavier.

Sus insólitos patterns, sus timbres futuristas, el concepto armónico total, la increíble descomposición melódica de un tema de Shut Up..., "While you were out", convertido aquí en "While you were art II", una lluvia de música para el solo de guitarra de "St. Etienne" (no hay adjetivos); y lo más importante del disco: la búsqueda de un nuevo lenguaje. Desde el rock: ¿evolucionaremos en términos de menos prejuicios y más comprensión artística como para acceder a ese lenguaje, a *The Perfect Stranger*, a *Yellow Shark*...?

Zappa nos acercó al mundo de la música contemporánea en pequeñas dosis: los momentos percusivos "vía Varese", y las fragmentaciones sonoras típicas de la música electroacústica comenzaron siendo insertas en temas de rhythm & blues o rock'n roll; al jazz casi siempre lo eluyó con alguna otra forma musical o estética haciéndolo más potable a los que no son amantes del género e iniciando su interés en esta música fundamental.

Estos dos ejemplos me alcanzan para justificar aquella pregunta: la investigación y la evolución quedaría en nosotros. (¿Debo confiar en esta potencialidad, en nuestra voluntad para aprender?).

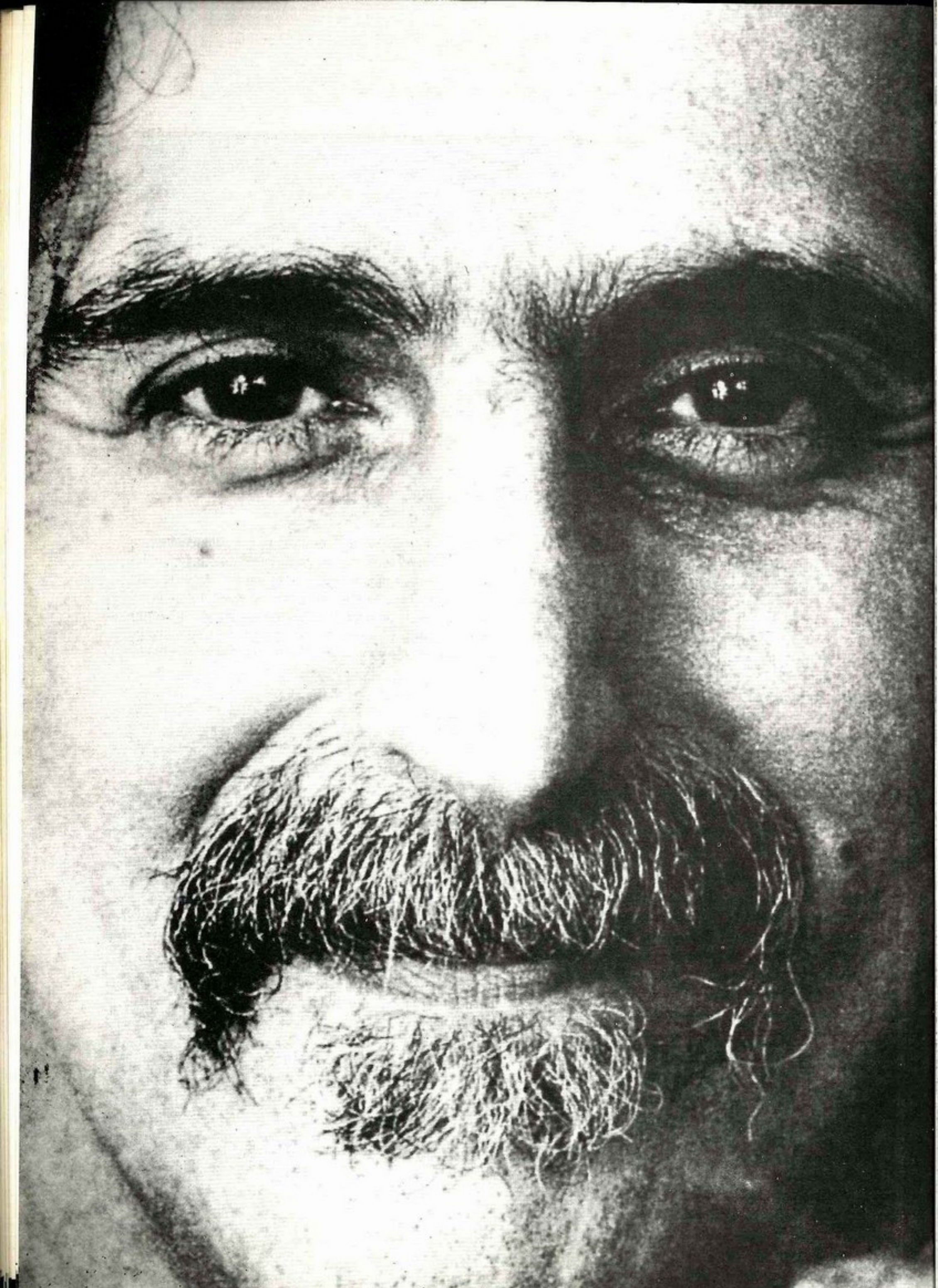
Queda todo por decir sobre este maestro y artista inclasificable: sus proféticas sentencias sobre el mundo hippie y sobre el mundo musical; sus observaciones sobre la sociedad, la estupidez ("el elemento predominante del universo"), el arte, la censura (comisiones recalcitrantes y políticos hipócritas incluidos), la religión, el sexo, las resonancias éticas y musicales de su despedida con una obra tan especial como *Yellow Shark*, etc, etc.

"El rock morirá. Es por eso por lo que le digo a la gente que lo aproveche antes de que se enfríe", dijo poco antes de morir quien trabajó hasta último momento para eternizar su coherencia.

Valga esta nota para Frank Zappa, que todavía, lo confieso, me sigue dando pánico.

Rubén Lamónica

*Un agradecimiento muy especial para
Carina Espinoza y Jorge Fernández.*



Zappa en Europa: El legado imprevisible

El estudio del enorme ascendiente que tuvo Zappa en Europa aún está por hacerse, porque nadie ha contado todavía otra historia más grande, la de un rock radicalmente distinto del anglosajón y que nunca dejó de evolucionar aunque circuló siempre por caminos subterráneos.

La atmósfera de radicalismo ideológico post '68 hizo de Europa un receptáculo por demás favorable a las ideas zappianas. El impulso anarquista de las comunas hippies, mucho más politizadas que las de sus pares americanos, vislumbró enseguida la importancia de grupos como *The Fugs* o *The Mothers of Invention*.

Ya en los nombres de las bandas se notaba la hilarante marca de fábrica del maestro. El kraut rock habría de impulsar el sentido del humor por senderos más intelectuales pero igualmente efectivos. En su mayor parte, prefirieron trocar la excesiva parodia del americano por una ironía más cool. Los tres álbumes iniciales de *Guru-Guru* -algo así como un power trio con aditamentos electrónicos- combinaban improvisación, desparpajo y un rock ácido pasado por el típico filtro cósmico.

Por su parte, *Floh de Cologne*, ignota gloria del agit-rock instalada en marchitos Kabaretten alemanes, arrojaba proclamas marxistas apenas embozadas en desquiciados collages. Los mismos collages que harían del disco homónimo de *Nine Days Wonder* la manifestación más clara en Alemania del espíritu delirante de *Mothers of Invention*.

Por aquella época, y seguramente sin saberlo, Zappa parecía estar por todos lados. En los arreglos inusuales y en las canciones excéntricas de *Cornucopia*; en las puestas en escena de *Agitation Free* (aunque no en su sonido, como pretenden demostrar algunos); en las burlonas vocalizaciones de *Grobschnitt*, en algunos momentos de *2066 and Then* y hasta en *Electric Sandwich*, cuya principal fuente de inspiración era, sin duda, *Uncle Meat*.

No obstante, ninguno de esos grupos pretendía copiarlo. Si bien todos tomaban debida nota de los aportes de *The Mothers* o de las placas solistas, habían desarrollado sin embargo, a su vez, un universo sonoro propio.

Su legado era importante porque no se limitaba a la superficie de los covers o de las giras compartidas. En el kraut rock lo esencial de Zappa consistía en la capacidad para escaparse de la camisa de fuerza del rock'n'roll, para legitimar el desprejuicio, la crítica ácida, el experimento y la ruptura de las barreras musicales.

Era la clase de enseñanza que beneficiaría a muchos grupos del underground francés de finales de los '60. *Mahogany Brain* (con un fuerte sonido beefheartiano), *Komintern*, *Red Noise* o *Mahjun* desarrollaron un rock bizarro y altamente innovativo que sólo ha permanecido en las discotecas de los memoriosos.

Los historiadores de Zappa ignoraron estas bandas y en cambio, le atribuyeron influencia sobre otras como *Heldon* o *Moving Gelatine Plates*. Por más que Richard Pinhas, sin hacerles mucho caso, declaraba a quien quisiera oírlo que la influencia más grande en *Heldon* había sido *King Crimson*. A la vez, *Moving Gelatine Plates* era otra de las tantas agrupaciones que se inspiraba en el sonido canterburyano, en particular el de *Soft Machine*.

En Checoslovaquia, según textuales palabras del autor teatral y actual presidente Václav Havel, "Frank Zappa fue uno de los dioses del underground checo en los '70 y '80". La historia es fascinante pero la contaremos en el próximo número. Digamos tan sólo que *Mothers of Invention*, *The Fugs*, *Velvet Underground* y *Captain Beefheart* constituirían los principales referentes de la música checa durante dos décadas y mucho antes de que el punk redescubriera a algunos de ellos. Entraron en Praga de la mano de Paul Wilson, un americano que durante un breve período se convertiría en vocalista de la banda más importante del país: *Plastic People of the Universe*.

La yugoslava *Buldozer*, otra oscura agrupación setentista, ha sido descrita como un cruce entre *Floh de Cologne* y *The Mothers of Invention*. Sus discos conformaban una suerte de sátira político-rockera con toques de cabaret vanguardista.

Ciertos artistas eligen un camino que saben plagado de obstáculos.

En tales casos, la voluntad individual debe subordinarse indefectiblemente a la coherencia de la obra.

Durante su vida, Frank Zappa gozó de una serie de ventajas. Nació en Estados Unidos, la patria del rock. Comenzó su carrera en el momento preciso, ése donde todo hacía suponer que los jóvenes podrían transformar el mundo. Logró ejercer una crítica inflexible de su propio entorno y articular, a su manera, las virtudes estéticas con las demandas del mercado.

Sin embargo, el tiempo mostró lo poco que significaban esas ventajas a la hora de resguardar la autonomía. En la música pop, el precio de la libertad siempre ha sido alto y también Zappa tuvo que pagarlo. El precio fue la incompreensión. La misma necedad que él denunció hasta el cansancio se encargaría de reivindicar finalmente su obra. Pero lo hizo por los motivos equivocados, convirtiéndola en su opuesto: una suerte de condena que limitó y hasta impidió su correcta recepción en los países anglosajones.

Por eso, el continente europeo fue siempre su verdadero hogar. Allí, su influencia no haya sido quizá del todo visible, pero sí inmediata y continua.

N.C.

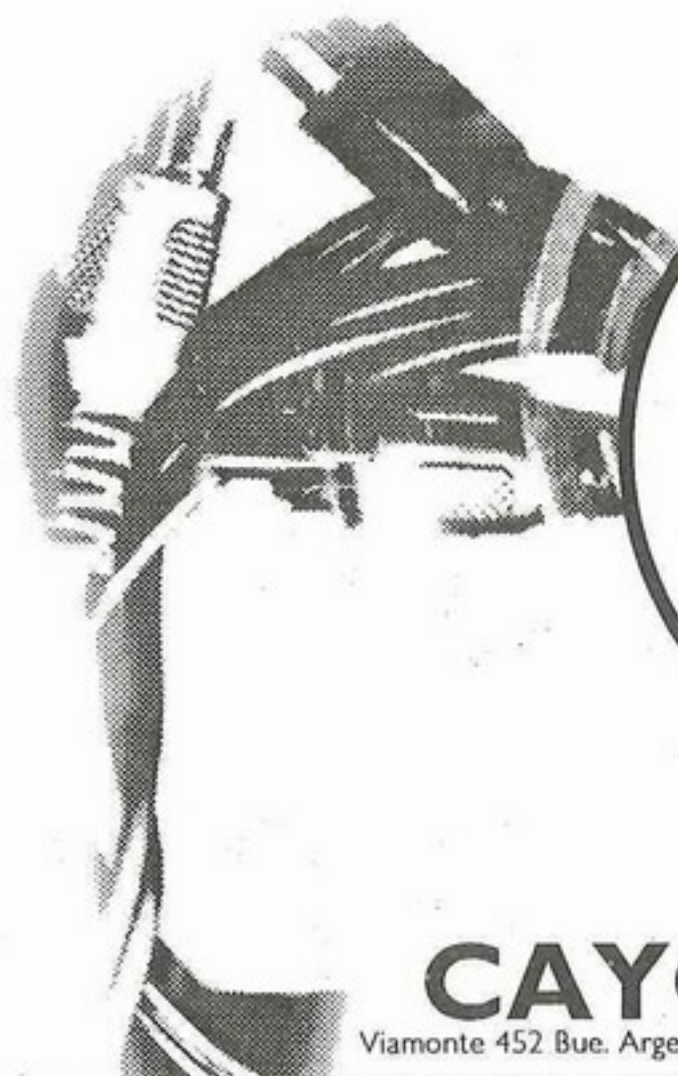
Discografía

Título / Año de edición / Sello original / Reedición CD

The World's Greatest Sinner (1961) Banda de sonido
Run Home Slow (1963) Banda de sonido
Freak Out! (1966) Verve - Ryko
Absolutely Free (1967) Verve - Ryko
We're Only in It for the Money (1968) Verve - Ryko
Lumpy Gravy (1968) Verve - Ryko
Cruisin' with Ruben & the Jets (1968) Verve - Ryko
Uncle Meat (1969) Bizarre - Ryko
Mothermania (1969) Verve
Hot Rats (1969) Verve
Burnt Weeny Sandwich (1970) Bizarre - Barking Pumpkim
Weasels Ripped my Flesh (1970) Bizarre - Ryko
Chunga's Revenge (1970) Bizarre - Ryko
Filmore East, June '71 (1971) Bizarre - Ryko
200 Motels (1971) United Artists
Just Another Band from L.A. (1972) Bizarre - Ryko
Waka / Jawaka (1972) Bizarre - Ryko
The Grand Wazoo (1972) Bizarre - Ryko
Over-Nite Sensation (1973) Discreet - Ryko
Apostrophe (') (1974) Discreet - Ryko
Roxy & Elsewhere (1974) Discreet - Barking Pumpkim
One Size Fits All (1975) Discreet - Ryko
Bongo Fury (1975) Discreet - Ryko
Zoot Allures (1976) Warner Bros - Ryko
Zappa in New York (1978) Discreet - Barking Pumpkim
Studio Tan (1978) Discreet - Barking Pumpkim
Sleep Dirt (1979) Discreet - Barking Pumpkim
Sheik Yerbouti (1979) Zappa - Ryko
Orchestral Favorites (1979) Discreet - Barking Pumpkim
Joe's Garage Acts I, II & III (1979) Zappa - Ryko
Tinseltown Rebellion (1981) Barking Pumpkim - Ryko
Shut Up 'n Play Yer Guitar (1981) Barking Pumpkim - Ryko
Shut Up 'n Play Yer Guitar Some More (1981) Barking Pumpkim - Ryko (1982)
Return of the Son of Shut Up 'n Play Yer Guitar (1981) Barking Pumpkim - Ryko (1982)
You are What You Is (1981) Barking Pumpkim - Ryko
Ship Arriving Too Late to Save a Drowning Witch (1982) Barking Pumpkim
The Man from Utopia (1983) Barking Pumpkim
Baby Snakes (1983) Barking Pumpkim
LSO Volume I (1983) Barking Pumpkim - Ryko (1986)

Boulez Conducts Zappa, The Perfect Stranger (1984) Angel - B. Pumpkim
Francesco Zappa (1984) Barking Pumpkim
Them or Us (1984) Barking Pumpkim - Ryko
Thing Fish (1984) Barking Pumpkim - Ryko
Frank Zappa Meets The Mothers of Prevention (1985) Barking Pumpkim - Ryko
Jazz from Hell (1986) Barking Pumpkim - Ryko
LSO Volume II (1987) Barking Pumpkim
Guitar (1988) Barking Pumpkim - Ryko
You Can't Do That On Stage Anymore Vol. 1 (1988) Ryko
You Can't Do That On Stage Anymore Vol. 2 (1988) Barking Pumpkim - Ryko
Broadway that Hard Way (1988) Barking Pumpkim - Ryko
You Can't Do That On Stage Anymore Vol. 3 (1989) Ryko
The Best Band You Never Heard in Your Life (1991) Barking Pumpkim
You Can't Do That On Stage Anymore Vol. 4 (1991) Ryko
Make a Jazz Noise Here (1991) Barking Pumpkim
You Can't Do That On Stage Anymore Vol. 5 (1992) Ryko
You Can't Do That On Stage Anymore Vol. 6 (1992) Ryko
Playground Psychotics (1992) Barking Pumpkim
The Lost Episodes (1993) Zappa (UK)
Civilization Phase III (1993) (UK)
Ahead of Their Time (1993) (UK)
The Yellow Shark (1993) B. Pumpkim
Zappa's Universe (1993) B. Pumpkim

Nota: Los sellos que figuran corresponden a las ediciones en los EEUU, salvo donde se indica. *MOTHERMANIA* es la única recopilación "decente", ya que contiene versiones de los álbumes de la década del '60 sin censura. Existe una gran variedad de rarezas: *RARE MEAT* (1983 - DEL - FRI) que compila material del período 1962-3; la serie *THE OLD MASTERS BOX I* (1985), *BOX II* (1986) y *BOX III* (1987); la banda de sonido de *DOES HUMOR BELONG IN MUSIC?* (1986 - EMI UK); *THE GUITAR WORLD ACCORDING TO FRANK ZAPPA* (1987 - B. Pumpkim) solamente editada en cassette y una increíble cantidad de bootlegs que van desde los conciertos agrupados en *BEAT THE BOOTS I* y *II* (1991 - 92 FOO EEE) hasta títulos como *NECESSITY IS ...*, que incluye grabaciones de 1963, *RANDONIUM* con el Kronos Quartet interpretando en 1984 una pieza de FZ titulada "None of the above", *SERIOUS MUSIC*, *SON OF SERIOUS MUSIC*, etc.



Lapso
Táctico.

5,6,12,13
mayo



#1994

CAYC

Viamonte 452 Bue. Argentina

Secciones de rubrica: Inmobiliaria, Automóviles, Artesanía, Servicios, Inmuebles, Bazar, Tercer Mundo, Transversal, Fugit, Puntos, Pezales, Selenitas, Dúctil, Flexible, Transportes, Ramificados, 15v, Sensores, Óptica, Alfareros, Eléctrica, Lateral

Piori-Courtis + Les Gauchos Alemands	5	20 hs
Burt Reynolds Ensamble + Fantasías Animadas / Jorge Haro	6	20 hs
Zigo + Ache	12	20 hs
Claudio Caldini + Angel Destino	13	20 hs

DISEÑO: ELAPRINT

PUBLIQUE SU AVISO EN ESCVLPIENDO MILAGROS

LA UNICA REVISTA ESPECIALIZADA
QUE CUENTA ADEMAS CON UNA TIRADA DE 5.000 EJEMPLARES.
DISTRIBUCION EN CAPITAL Y LAS SIGUIENTES CIUDADES DEL INTERIOR: CORDOBA
ROSARIO, MAR DEL PLATA, BARILOCHE, PARANA, MENDOZA.
EN EL EXTERIOR: MONTEVIDEO, SANTIAGO DE CHILE, MEXICO D.F.

CONVIERTASE EN UN UN NUEVO ANUNCIANTE !

ESCVLPIENDO MILAGROS

LE BRINDA UNA BONIFICACION ESPECIAL DEL 25%

VALIDA HASTA EL 30 DE JUNIO DE 1994.

SOLICITE PROMOTOR AL 362-1944
O PERSONALMENTE A CARLOS CALVO 255 7mo C

Kingdom Come

El vaudeville de la demencia

Onírica Londres

Cuando estalló San Francisco, una nube lisérgica cruzó el Atlántico y envolvió a la aburrída capital, celebrando la agonía del pop. La píldora de Timothy Leary cobró vida el 26 de mayo en *Lucy in the Sky with Diamonds*: inauguraba el Club de los Corazones Solitarios. A través de un caleidoscopio, los ingleses comenzaban a ver una ciudad agitada por los sentidos.

Sucumbía el verano del '67 con alucinaciones colectivas en el Hyde Park, y con un invitado de honor: Allen Ginsberg. De la beat generation a las comunas hippies.

Rápidamente se engendra la "Revolución Psicodélica": Loves In, Head Shops, Bell People, radios piratas que comienzan a emitir los delirios americanos y la aparición de IT (International Time), el primer periódico para el underground londinense, en busca de una razón, una filosofía. Surgen clubes como el Roundhouse, el Tires, el Pink Flamingo, el Happening 44, el viejo Marquee reciclado, y dejo para el final al símbolo del génesis: el UFO (que los hippies descifraron como Underground Freak Out), un ambiente multidimensional con free jazz, músicas étnicas y teatro, y monopolizador de aquellos grupos de vanguardia que salían a la superficie. Daevid Allen y su Máquina Blanda, Syd Barret y los Abdabs convertidos en Pink Floyd, la Bonzo Dog Doodah Band de Viv Stanshall, los Blossom Toes, Social Deviants, Syn, Tomorrow y un personaje barbudo, delgado y alto. Su nombre era Arthur Wilton Brown y estaba al frente de su banda: Crazy World.

1968 en llamas

Arthur Brown llegó a este mundo (¿de otro quizás?) el 24 de junio de 1942. Su pasado es un misterio, sólo se conoce su etapa de estudiante de filosofía en la Universidad de Reading, que abandonó supuestamente por la música. En diciembre de 1967, se presenta en el gran espectáculo montado para la inauguración del UFO. Así comienza, de club en club, mientras va ascendiendo en el gusto de los hijos de las flores: su autoestima va tan en aumento como la legión de sus seguidores. Un alienado *front-man*, secundado por Vincent Crane en los teclados y Drachen Thacker en la percusión, quienes proveían el decorado sonoro para la prédica del brujo.

A principios del '68, Vincent Crane compone "Fire", una canción pop que se convierte en un hit a ambos lados del océano. El brujo había encontrado un éxito pavoroso; "Fire" era el arma que crucificaría a Brown y terminaría por cansar al público. Pero, antes de que sucediera, encontraría por poco tiempo la fama, después de que su canción permaneciese una semana como número uno en las listas inglesas y apareciera en el programa de la BBC-TV "Top Of The Pops" con su trágico cargamento. Sólo faltaba conquistar América, pero la gloria se esfumó con el fracaso de la gira. El brujo esbozó una segunda gira por los Estados Unidos, pero con una nueva versión del Crazy World. Invadidos por la incertidumbre se alejaron Vincent Crane, para formar Atomic Rooster, e inmediatamente Carl Palmer (reemplazante de Drachen Thacker), quien se habría de acoplar al

proyecto de Crane y unirse luego a Keith Emerson y G. Lake para formar EL&P.

Los restos de su segunda versión se convierten en Rustic Hinge, bajo las influyentes formas del Captain Beefheart. El fuego ya se había apagado.

Teatro del absurdo

Brown opta por recluírse en Puddletown (Dorset) para meditar. Su próximo proyecto sería Kingdom Come pero, paralelamente, su personalidad sufriría un desdoblamiento. Imágenes del pasado, visiones del futuro. Tras haber dejado un álbum grabado (*The Crazy World of Arthur Brown*, 1968, Track Records), decide abandonar su casco de fuego y sus enormes capas junto con las prédicas de un discurso dogmático y tremendista. A su perfil salvaje, disminuido, sucede otro con matices de moderación.

Para septiembre de 1970, Kingdom Come ya era una realidad, integrado por Dave Ambrose (guitarra, ex Brian Auger), Mike Harris (órgano), Bob Ellwood (guitarra, ambos ex Arcadium), Bob Tait (batería) y la percusión adicional de Peter Bailey.

El próximo paso sería ensayar lo suficiente, puesto que para Brown la idea del fracaso no permitía otra posibilidad. En enero de 1971, luego de arduas semanas de mutuos sondeos, hacen su aparición en el Lincoln Festival, demostrando un espíritu de renovación en su nueva etapa. Desde el escenario, se mostró siempre mitad demonio, mitad ángel. Luego sería el Glastonbury Festival, en mayo del mismo año, y para octubre aparecería el primer trabajo: *Galactic Zoo Dossier*. La banda que lo grabó sufriría importantes modificaciones: el organista M. Harris sería el único sobreviviente, e ingresarían, Des Fisher (bajo), Martin Steer (batería), Julian Brown (VCS-3) y Andy Dalby (guitarra), y para sus presentaciones en vivo se agregó un operador de luces, Denis Taylor.

Después de un año de inactividad, la creación de Kingdom Come sirvió para que Brown trabajara sobre ideas reconsideradas y nuevas; alejado de toda la presión que ejercen los modismos y la desenfrenada carrera librada en 1967, con la psicodelia como punto de partida.

Cada trabajo marcó y captó diferentes obsesiones en el transcurso de la corta vida de Kingdom Come. En *Galactic Zoo Dossier*, resucita su particular idea de la conjunción practicada entre el rhythm & blues y el soul, en los otrora años '60. A partir de su reaparición, asomaría las narices en los '70. Inmerso en pleno apogeo progresivo, no fue indiferente a los experimentos de incorporar e improvisar, de recurrir al collage. Una agrupación compacta se explaya entre el rigor de los clichés rockeros y el delirio sugerido. El grueso de las composiciones se acerca más al flash-rock de comienzos de década que a las rígidas maniobras de los vanguardistas.

Una obra realizada con cautela y bajo una pasividad dominante, donde descolla el expresionismo contenido en la



eterna e indemne voz de Brown. Un registro que fusiona a James Brown con Tom Jones y con la locuacidad de un Zappa, mucho más notorio en el segundo trabajo. A pesar de la imaginativa compaginación, la sensación final es la uniformidad de los planos instrumentales; la guitarra de Dalby comparte la fachada junto al órgano de Harris y la voz de Brown, en un auténtico ejercicio de relax. Se presiente una aureola de que no todo estaba puesto allí, y que Brown reconstruye aquel crooner distorsionado por la insania. "Galactic Zoo", "Space Plucks" y "Metal Monster", serían los puntos álgidos.

Exactamente en un año, en octubre de 1972, y recostándose sobre la reputación ganada, aparece el segundo trabajo de la trilogía Kingdom Come. Para el album, titulado simplemente *Kingdom Come*, entra Phil Shutt (bajo), en reemplazo de Fisher. Una obra concebida como una prolongación de su antecesor galáctico.

Su obra cumbre. La perfecta traducción de lo escénico; su labor visual volcada al vinilo. La receta involucra la dosis exacta de psicodelia reciclada en tiempos de glamour. La sensación que cercaba al primer album, es revertida en éste por la inspiración y la unidad temática.

Históricamente, podría entenderse como una obra tardía ante una Inglaterra generalizada en extremos: por un lado, la seriedad académica junto al extravagante underground y, en la otra punta, el pop-glam y el pub rock. Mientras de alguna forma, este producto se insertaba junto a los embates de personajes como Viv Standshall (Bonzo Dog), Nick Turner (Hawkind), Mutter Slatter (Stackridge), o los hermanos Broughton (Edgar Broughton Band).

Emanaciones caóticas que navegaban por corrientes turbulentas. La franja de *Freak Out* a *Lumpy Gravy*, e incluso el *Trout Mask Replica* del tandem Zappa/Beefheart resonaban como antecedentes en el legado de Arthur Brown.

El contexto para su inquebrantable voz resultaría homogéneo; ya no prevalecería el dominio de la dupla guitarra/órgano. La trama conceptual (luego de la aparición de *Journey*) puede interpretarse como el paso de una puerta abierta a otra a punto de cerrarse. De la transformación a la intriga.

Siete atajos al futuro

El caos ronda nuevamente el entorno de Brown. M. Steer, J. Brown y D. Taylor resuelven alejarse para formar otra agrupación (Swastika). Junto a Brown permanecen A. Dalby y P. Shutt, dándoles la bienvenida a una nueva sensación en los teclados: Victor Peraino, y un extraño quinto miembro, una drum machine llamada Bentley.

De esta forma entre noviembre y diciembre de 1972, ingresan a los Rockfield Studios para grabar y completar el período más creativo del brujo de Yorkshire, con un título sugestivo: *Journey*, un viaje apático reservado a un final gris.

Journey implica la mutación de su lenguaje. Si hablé de *Kingdom Come* como una obra tardía, su último trabajo marca una actitud vanguardista, para su año de edición. Brown retorna a la pasividad del primer disco. Dos tenden-

cias se bifurcan en su integridad: su voz, inmejorable a través del tiempo; su música que realiza un giro estético bajo dos razones internas fundamentales: la fuerte presencia de la batería electrónica y el sutil trabajo de V. Peraino. Alejada en apariencia de los delirios, esta obra se acerca más a las tendencias del rock alemán. Se advierte un carácter épico, desde la novedad que gira en torno a los nuevos integrantes.

En el terreno de las conjeturas, la obviedad hubiera sido que su tercera entrega completara el rumbo hacia una trilogía posiblemente maldita, insertada en esas franjas de lo inclasificable para los críticos. La puerta parece cerrarse.

Con el fuego extinto y el reino perdido, el excéntrico Brown comenzó otro viaje, pero en la vida real, que terminó con su guitarra cantando para las tropas israelíes (1974); perdido en el medio Oriente, el retorno a Inglaterra fue inevitable. Permaneció durante seis meses tomando cursos de meditación, hasta que fue recapturado por Gull Records y vuelve a grabar un incipiente album totalmente comercial, *Dance* (1975).

Una vida artística oscilante entre el éxito y el fracaso (reaparecería en 1977, con otro album para Gull Records llamado *Chilsholm In My Bosom*, junto a V. Crane y A. Dalby). Mitad demonio, mitad ángel, un pionero del shock-rock; un ejemplo de las posibilidades del absurdo y de la exageración.

Juan José Betbeder

 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

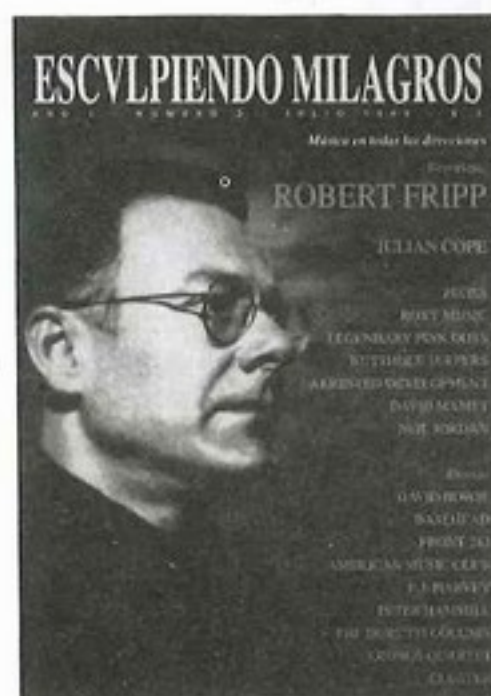
MIDI MUSIC CENTER

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

Completá tu Colección ESCVLPIENDO MILAGROS



Nro 1
Tom Waits
Be Bop Dizzy Gillespie
Pachuco Caláver - Pankow
Ozric Tentacles - Basehead
Nitzer Ebb - Robert Johnson
John Cage
Allen Ginsberg - Paul Bowles
Robert Altman



Nro 2
Robert Fripp
Julian Cope
Pixies - Roxy music
Legendary Pink Dots
Butthole Surfers
Arrested Development
David Mamet
Neil Jordan



Nro 3
Sonic Youth
New Vocal Music
Diamanda Galás
Joan La Barbara - Meredith Monk
Catherine Jauniaux
Shelley Hirsch - David Moss
Cathy Berberian - John Cage

Especial Reediciones
Canterbury- Rock Cósmico
Rock Francés de los '70
Rock sueco - Psicodelia Oscura
Progresiva Británica
Underground Checoslovaco

Frank Zappa - The Fall
American Music Club
Cornelius Cardew
La Blunder - Quum
Jonas Mekas - Greil Marcus
Michel Chion

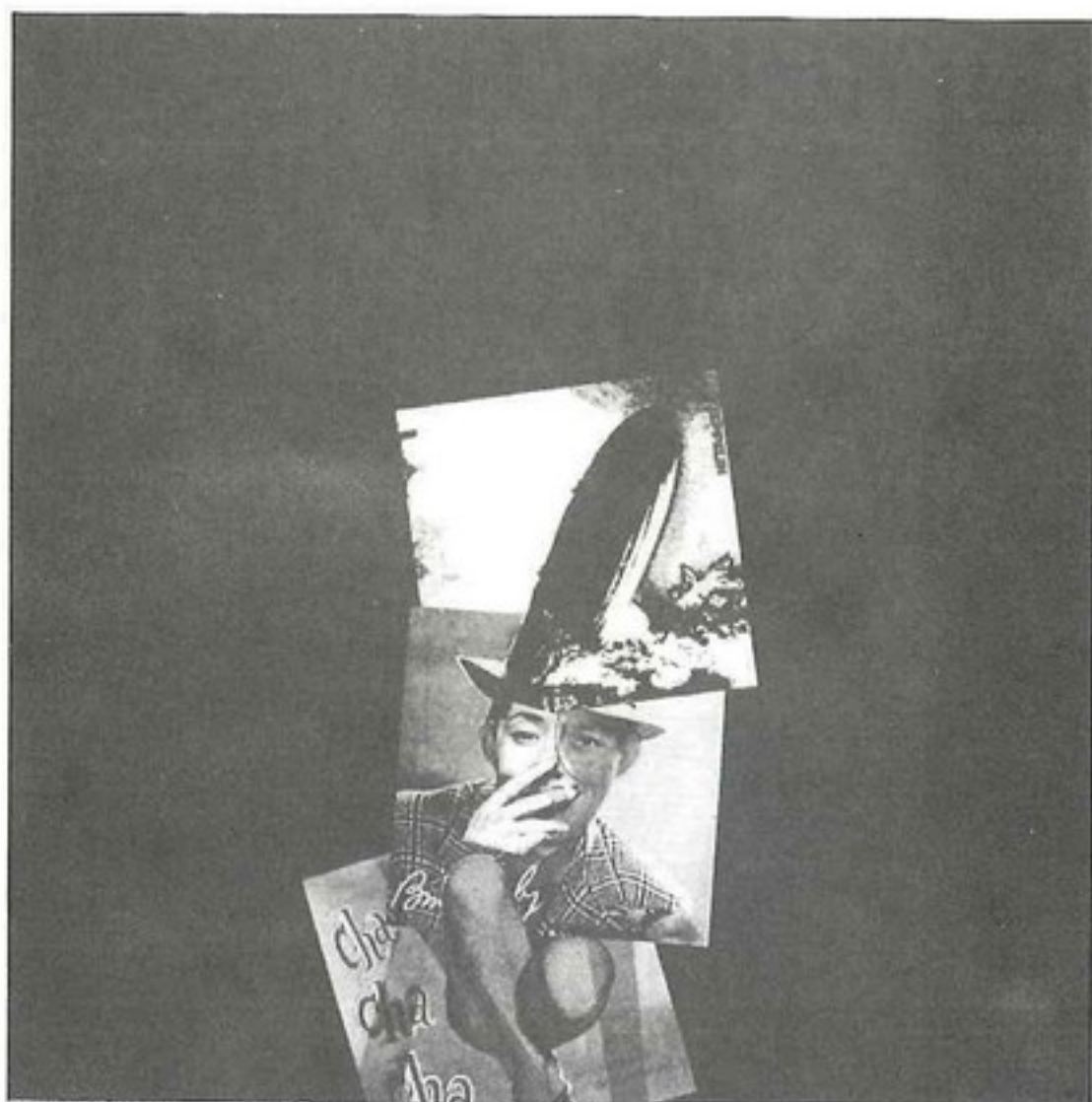


Nro 4
John Cale
Saga Velvet Underground

Nuevos Grupos
Moonshake - Dog Faced German
Hail

New Jazz
Ornette Coleman - John Coltrane
Eric Dolphy - Albert Ayler

Front 242 - AMM - John Cage
Ozu - Film Culture
David Viñas



Plexure - John Oswald

La incorporación de fragmentos de realidad a la representación artística fue una de las ideas estéticas más originales y trascendentes del siglo.

La tecnología brindó a la música una gran variedad de herramientas que sirvieron para convertir el collage en la niña mimada de las experimentaciones formales de los tiempos modernos. Desde Cage hasta Zappa, de Stockhausen a Zorn, la utilización de técnicas de montaje para la construcción de collages ha aportado a la arquitectura musical algunas de sus más desafiantes formas, mediante la mezcla de diferentes lenguajes y estéticas hasta entonces irreconciliables.

El poder de la imaginación

Linealidad, direccionalidad y simplicidad son algunas de las tendencias tradicionales que facilitan el consumo de música al oyente común. Como destaca Marshall McLuhan: el hemisferio izquierdo del cerebro, predominante en las sociedades occidentales, es lineal, secuencial, eminentemente visual y racional. El collage propone la ruptura con estos valores para dar el poder al cambio veloz, a la ruptura de la linealidad, a la multiplicidad irracional. El hemisferio derecho, más desarrollado en oriente, es el adecuado para percibir esta nueva realidad, una realidad multisensorial donde todo transcurre a la vez en un tiempo único.

La naturaleza ha sido invadida por la tecnología. "el circuito eléctrico ha demolido el régimen de tiempo y espacio"-aseguraba McLuhan en los '60- "la tecnología eléctrica está remodelando y reestructurando los patrones de la interdependencia social y cada uno de los aspectos de nuestra vida privada". El zapping, emblema de nuestro tiempo, produce en la percepción un aquelarre sensorial, moviliza y altera el sensorio preparándolo para la contemplación de formas discontinuas. La simultaneidad, la interrupción y el cambio son factores internalizados por el habitante de la era tecnológica. "La interrupción es uno de los métodos fundamentales en toda producción de formas. Llega mucho más allá del dominio del arte. Es, por mencionar uno solo de sus aspectos, el origen de la cita". (Bertold Brecht, citado por J. Derrida en "Speech and Phenomena").

Los cubistas inauguraron en la pintura la saga del collage a través de los experimentos de Picasso y Braque. Dadá, Tzara y Co. ensayaron los primeros poemas simultáneos, mientras Dadá Schwitters armaba sus collages de desechos. Dibujos, poemas y pinturas surrealistas jugaron con la fusión de imágenes antagónicas. Duchamp seleccionó objetos de la vida cotidiana e inventó los "ready-made" y los "assemblage". El Pop Art y los neo-dadaístas crearon collages con productos característicos de la sociedad de consumo. El principio del collage se introdujo en todas las disciplinas artísticas y actividades creativas, proponiendo una forma nueva para mostrar la vida.

"El propósito del "papier collé" es dar la idea de que diferentes texturas pueden entrar en la composición para hacer que la realidad en la pintura compita con la realidad en la naturaleza. No queríamos seguir engañando a los ojos. Deseábamos engañar al espíritu". (Pablo Picasso, 1964).

Las ideas de Cage ofrecieron al mundo sonoro materiales inéditos para la construcción de los futuros collages, que son celebrados hoy como cumbres de la imaginación contemporánea: "4'33" (1951), la reveladora bienvenida a los ruidos del silencio; "Imaginary Landscape N° 1" (1939), para dos bandejas giradiscos con velocidad variable, grabaciones de frecuencias y percusión; "Imaginary Landscape N° 4" (1951), mezcla azarosa de doce señales radiofónicas en tiempo real (sin olvidar el genial piano preparado).

"Haber escrito música de radio me ha permitido aceptar no sólo los sonidos que encuentro por allí, sino los de la televisión, la radio y los de la Muzak, los que casi constantemente y en todas partes se nos ofrecen" (John Cage, 1956).

La cinta magnética que utilizaron a fines de los '40 los ingenieros estetas de la "musique concrète" para registrar los sonidos de la realidad y luego cortarlos y manipularlos, instaló el proceso de interrupción y yuxtaposición que contagiosamente se extendió por todo el mapa musical de la segunda mitad del siglo. Cortar, pegar, mezclar, invertir, acelerar y disminuir, pasaron a ser mecanismos tan importantes como respirar, pulsar, frotar o golpear. La tecnología se adueñó del proceso y la música pura (la de los instrumentos) debió aceptar como materiales de igual jerarquía a los sonidos de la naturaleza, fuente de riquezas inagotables.

Los tiempos del zapping empujaron a algunos creadores contemporáneos a la construcción por caminos diferentes de formas semejantes a la de los pioneros. "Cuando creo una pieza trabajo visualmente. Escribo cosas en tarjetas. En una nueva obra sobre la China escribí: 'Leyenda de la montaña, tambores y flautas chinos... trueno... lluvia y trueno... cuerdas en registro agudo...', cada sección cuenta

un tema muy específicamente. Uso una clase de nudo visual para inspirarme porque me educé con la TV y amo las bandas sonoras de películas" (John Zorn con Edward Strickland, 1988). John Zorn podría ser considerado una montajista de imágenes acústicas. Una especie de cineasta al revés que viene a devolver algo perdido por el arte con la muerte del cine mudo, algo de la magia incomparable de los genios del primer cine (Eisenstein, Vertú, René Clair, Buñuel, Man Ray, Hans Richter, etc.). Lo inesperado, la alegoría, lo onírico, la poesía y el delirio que el cine perdió con el sincronismo del audio y su deplorable redundancia naturalista. Zorn es un hacedor de "música ciega", un posible invento participativo donde cualquiera puede completar la propia versión del evento con las imágenes o asociaciones que su imaginación desee proyectar, y, por qué no, la posibilidad de oír una película distinta en cada nueva audición.

Casi toda la obra de Zorn podría ser considerada como collage, aun sus juegos de improvisación (Archery, Lacrosse, Polo, Cobra...) llenos de abruptos cambios, yuxtaposiciones y referencias connotantes, pero ciertas obras como los homenajes a Kurt Weill y Jean-Luc Godard, ejemplifican sus estrategias y muestran su relación con el pasado. Su mirada sobre el "Happy End" del binomio Brecht-Weill, incluida en una de las maratones integracionistas del superproductor Hall Willner ("Lost in the Stars"-*The Music of Kurt Weill*, 1985, A&M), absorbió algo de la vitalidad contagiosa de aquella música militante, confrontando su efervescente vitalidad, sus marchas festivas y su ocasional melancolía, con sugestivos timbres en permanente contraste: arpas, acordeones, melodías silbadas, sonidos "concretos", lluvia de balas, arrebatos caóticos de una guitarra distorsionada, fugaces explosiones hardcore, voces japonesas susurrantes y momentos de clímax en un imaginario cabaret berlinés de aquellos años negros. Cada fragmento sobrevive sólo unos segun-

dos y en el momento menos oportuno los frágiles sonidos son sacudidos por un estruendo que deshace su forma y construye con las mismas partículas otro inesperado diseño sonoro. Zorn descrea del empalme de cintas, habitual en la música electroacústica y concreta, aunque los resultados a veces parecen semejar. Sus antecedentes están asociados a la libre improvisación y el mecanismo para construir sus secciones demuestra que ese vínculo sigue en pie. Zorn elige conocidos improvisadores, quienes leen un breve mensaje que él anotó en una tarjeta y utilizan la imaginación para interpretarlo. Cada fragmento de sus montajes es improvisado en el estudio en el momento de la grabación, Zorn sólo decide quiénes y cuándo tocan, estimulándolos con imágenes sugerentes.

Godard (1985, "*Godard ça vous chante?*", Nato), antecede a la difundida *Spillane* (1986) y podría decirse que es a París lo que la segunda a New York. Si el tributo al creador de Mike Hammer constituyó un fresco de la noche neoyorquina, con incontables referencias a situaciones y músicas vernaculas (jazz, rock, country y western, ambientes de bares, persecuciones, disparos), Godard se propone un periplo por el internacionalismo parisino y el mágico universo de sensaciones que caracterizó al genio del cine francés, héroe de Zorn y de varias generaciones de creadores de imágenes. En Godard se escuchan voces de varias zonas del mundo (japonesas, francesas, inglesas y chinas) y fragmentos musicales que abarcan un vasto universalismo (melodías clásicas, jazzísticas, pop, músicas incidentales, sonidos electrónicos), identidades que se funden integrando un espacio en donde no existen jerarquías estéticas ni barreras culturales, aunque, por cierto, las relaciones son siempre desconcertantes y de insólita belleza. Un vals celestial que va deteriorando su forma hasta disolverse en un mar de agudas disonancias; una feroz metralla interrumpida por una grácil voz japonesa, un caleidoscópico solo de saxo juxtapuesto con una simpática melodía bossanovera en versión de arpa.

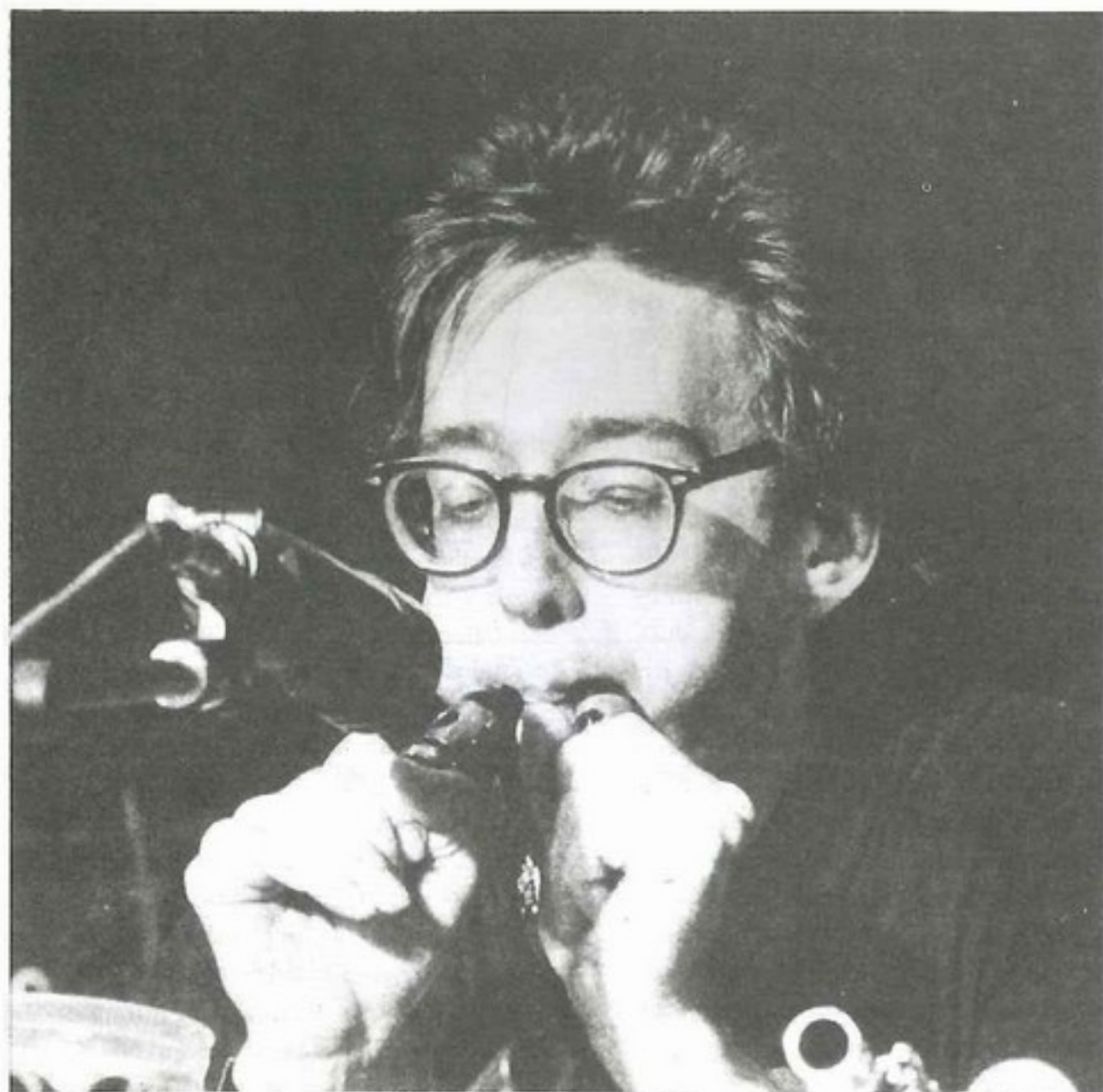
La relación de Zorn con el cine es semejante a la que experimentó el pionero Walter Ruttmann (ocasional colaborador de Fritz Lang y Abel Gance) cuando rodó *Weekend* (1929), su película invisible. Mediante una cámara de cine y un micrófono, Ruttmann contó la historia de un fin de semana a través de los ruidos de una ciudad. Los montó en una mesa de edición y los presentó primero en una radio y más tarde en una sala de cine, con ausencia de imágenes. Anticipador de la música concreta, también adelantó la sensación de desconcierto ante una narración musical "abierta" que arranca imágenes de la conciencia del espectador.

El collage ilustra de manera contundente algunas obviedades que nadie parece ver: la velocidad histórica en la que se desarrolla la vida en la sociedad actual; el dramatismo y la inevitabilidad de los cambios, lo nuevo y lo insólito irrumpiendo y modificando las costumbres; el nerviosismo que impide momentos de relajación y serenidad; el zapping como metáfora de la impaciencia cotidiana, de la incomunicación de los medios y de la simultaneidad de eventos impactantes que se suceden ante nuestros ojos indolentes.

"Las sociedades siempre han sido moldeadas más por la índole de los medios con que se comunican los hombres que por el contenido mismo de la comunicación", aseguraba McLuhan en *El medio es el mensaje*. Es el proceso y no el objeto lo que da grandeza al arte, el medio por el cual el hombre se acerca más profundamente a la vida. Kurt Schwitters juntaba por las calles desechos de la vida cotidiana para pegarlos en sus cuadros-Merz; una rueda de bicicleta ensamblada con un taburete constituía uno de los "ready-made" de Marcel Duchamp; los viejos sabios dadaístas sugerían que cualquier cosa puede ser arte, por lo tanto el arte dejaba de existir, como la Mona Lisa con el bigote adosado. Por esos mismos desmitificadores años, Dziga Vertov funda en la Rusia casi revolucionaria (1916), un laboratorio del oído donde utiliza un viejo fonógrafo (an-

tesor de la bandeja tocadiscos) para registrar y montar una gran diversidad de ruidos y palabras. Durante los años '20 tanto Francia como Estados Unidos vivieron pioneros experimentos con bandejas giradiscos, variando velocidades y manipulando registros, gracias al ingenio de músicos como Milhaud, Varese, Hindemith y Toch. En el '39 Cage inaugura su *Imaginary Landscape* con la inclusión de varias bandejas con velocidad variable. La manipulación de los íconos de la cultura universal registrados en discos (Monas Lisas del vinilo) nacía como posibilidad creativa y recurso desmitificador. La cita ganaba un medio fiel de reproducción y el collage sonoro una herramienta contundente. En nuestro tiempo, creadores como Cristian Marclay han colocado a las bandejas y a la manipulación de discos entre los materiales y procedimientos más requeridos por la nueva experimentación. Marclay agrega a las posibilidades técnicas que otros probaron antes una sorprendente capacidad de repenitización e imprevisibilidad que brotan de sus manos manipuladoras por lo general en contextos totalmente libres. Los "discos preparados" de Marclay provienen originalmente de los desechos de la sociedad de consumo; él se encarga de recogerlos de los tachos de basura y reciclarlos para su utilización en las desopilantes improvisaciones que protagoniza en compañía de sus amigos del Lower East Side de Manhattan. Ninguna descripción de los recursos que utiliza, las citas "concretas" que manipula o los contextos instrumentales en donde interviene, se acercarían remotamente a la experiencia auditiva: inédita y deslumbrante. Una de sus memorables reuniones fue durante 1983, junto a Zorn y Peter Blegvad, en una de las formaciones de Locus Solus. Su responsabilidad aquí parece haber sido la de construir un edificio (su formación es en arquitectura, no en música) para que Zorn ensaye algunos gestos propios del dibujo animado y Blegvad juegue con su voz a la poesía fonética, claro que en el momento menos aconsejable Marclay les quitará la escalera y todo se vendrá abajo. Las relaciones que establece con los instrumentos

musicales que a menudo comparten su espacio sonoro son absolutamente conflictivas, su lugar estará siempre en el extremo opuesto, en busca de la perplejidad y el absurdo. Su humor, por lo tanto, es irresistible y la inevitable asociación con la música de dibujos animados puede despertar la tentación de proyectar imágenes que completen el juego. Marclay lo tiene claro: "Nosotros deberíamos escuchar en la música los sonidos relacionados, no la imagen asociada. Yo trato los sonidos como un material, como bloques de sonido desde donde construyo una pieza texturalmente". En sus presentaciones solitarias, como la editada por Einstein Records / Roulette Intermedium, en su primera compilación de performances realizadas en el loft neoyorquino del 228 de West Broadway durante los ochenta. Marclay pone en funcionamiento sus cuatro bandejas simultáneamente y mientras va modificando la velocidad en una de las reproducciones, su otra mano insiste en el scratch chirriante de una deformada nota de disco y nadie sabe con qué mano o qué tentáculo ya lanzó al ruedo una reconocible melodía "real" que a poco de andar encontrará su defunción a manos de un nuevo incidente músico-radioteatral. En la grabación realizada en el October Meeting '87, del club-sello Bimhuis, en Amsterdam (el Knitting Factory holandés), nuestro amigo manipulador se entreveró con el saxo-clarinetista francés Louis Selavis en una larga y sinuosa improvisación, un duelo de caballeros con profusa imaginación. Selavis sopla, golpea la boquilla con la lengua, sostiene notas, toca multifónicos, se engancha con melodías populares que aparecen mágicamente de la galera insólita de Marclay que seduce a su cómplice con una canción de cuna para abandonarlo inmediatamente en busca de su majestad "el ruido". Púas que parecen desangrar con violencia la superficie de un disco (la sensación de haber arruinado algo preciado), la mano indecisa de un DJ que busca el comienzo del tema que nunca terminará de arrancar, una melodía hawaiana que multiplica su velocidad volviéndose un chillido que veloz se esconde



John Zorn

en un paisaje impresionista, para trasladarse luego a un melancólico remanso jazzero y dejar que finalmente el ruido inunde por completo el espacio.

En el año '61 el compositor James Tenney tomó "Blue suede shoes" en versión de Elvis Presley y la deshizo en miles de partículas electrónicas para dar forma a su "Collage (Blue suede)". Como es lógico ni Elvis ni sus abogados se pusieron nerviosos porque un experimentador de la vanguardia contemporánea usara una de sus inmortales piezas como material para la deconstrucción artística. Hoy las cosas son diferentes: la utilización de creaciones ajenas es casi una condición del sampleo e incluso los DJs del Hip Hop emplean todo tipo de mate-

rial circulante. En este contexto los creadores experimentales se enfrentan con la insólita posibilidad de que un abogado rapaz de algún mercader pop pueda apelar a las leyes que "protegen" el derecho de autor y expropiarle al artista su obra de arte y su dinero, como si las búsquedas de la experimentación fueran análogas a las búsquedas de dinero de los mercaderes del consumismo. El canadiense John Oswald, apologista y maestro de la piratería acústica, dirige el Mystery Tape Laboratory *(en Canadá) desde donde propuso la distribución gratuita de sus trabajos de manipulación sobre músicas bien conocidas llamados: Plunderphonic.

* (Box 727 Station P. Toronto M5S2Z1, Canadá)

Por cierto, un claro mensaje ético para el Gran Supermercado de la Música. Pero como vivimos en un mundo eminentemente comercial y preparado para defenestrar a los subversivos aunque sean generosos, Oswald recibió su merecido: la inmensa mayoría de medios especializados (¿en música?) rechazaron comentar (ni hablar de criticar) sus ediciones, aduciendo que como no eran comerciales no interesaban a sus lectores, dejando claro que la música para ellos es sólo un buen negocio. "¿Arte?... ¿Qué te pasa?". Y lo que es más rotundo y esclarecedor: la "Canadian Recording Industry Association" ordenó la destrucción de todas las copias de "Plunderphonic" junto con las máquinas y cintas masters, atendiendo a la demanda del enfurecido Michael Jackson (hasta en la tapa protagonizaba un fotomontaje con su cara y un bello cuerpo semidesnudo de mujer), amigo de millones (US\$) de fans siempre dispuestos a idolatrarlo, aún sabiendo que no tolera las bromas ni el arte. Dado que siempre queda algún medio que tiene conciencia del tiempo en que vive e interés en hablar y difundir las expresiones artísticas más valiosas, se pueden obtener copias de parte del material perdido a través del cassette que acompaña el número 47 de la notable revista canadiense Musicworks*. Allí uno puede comprobar qué le hizo Oswald a Jackson: no sólo se apropió de varios pasajes de BAD sino que los transformó en DAB, abstrayendo los gestos más efectistas del astro y diseminándolos mediante superposiciones y repeticiones de fragmentos que duran desde 25 milésimas de segundo hasta un par de palabras juntas. Los habituales ritmos metronómicos enloquecen y se enloquecen crudamente, encimándose e impidiendo la concreción de cada frase reconocible con perversa ironía.

Además de Jackson, los pirateados de aquel "Plunderphonic" eran Dolly Parton cantando "The Great Pretender", con el tempo tan flexible que de pronto se masculiniza su voz o canta en dúo con un doble de timbre infan-

til; una versión acelerada y no menos impactante de "La consagración de la primavera" de Stravinsky; James Brown en epiléptica performance de gemidos y gritos; cuatro conciertos en solitario de Cecil Taylor, Steve Lacy, Barre Philips y Larry Dubin unidos como en un juego surrealista para trazar insólitas relaciones.

La última y reciente versión de los Plunderphonic se llama *Plexure* y ha sido publicada por John Zorn en su sello japonés Avant. Oswald da vida aquí a un deforme monstruo de rítmica caleidoscópica que va metamorfoseándose en cada compás con vértigo inaudito y armando el más avasallante collage - rompecabezas que jamás se haya oído. Los centenares de fragmentos fraccionados y aprisionados en esta delirante escultura sonora pertenecen a muchas de las rutilantes luminarias de la "pop music", quienes difícilmente puedan aducir algún perjuicio ya que las citas son milimétricas, aunque por cierto reconocibles. La versión acústica de los collage de plásticos como Robert Rauschenberg y algunos "pop artists", quienes montaron en sus obras imágenes familiares de la cultura popular con otras de los medios masivos. Oswald ideó una convincente partida de defunción para la música pop, una hirviente sartén que mientras fríe los residuos de la obiedad va diseñando formas nuevas que relaciona con desparpajo y libertad saludables. El resto del tiempo que ocupa en piratear canciones lo emplea en moldear algunos de los collage más estimulantes de estos tiempos, mezclando sonidos "concretos", voces distorsionadas en proclamas estéticas, superposiciones de materiales disímiles, cintas invertidas, estribillos musicales interruptus, una ensalada de abstracciones hilarantes denominada: *Mystery Tapes*.

En el inicio de los '50, algunos compositores preparaban sus obras para ser emitidas por radio. En Francia, Pierre Schaefer y Pierre Henry experimentaban con grabaciones en cinta su

"musique concrète", en el Club d'Essai de la Radiotelevisión Francesa. En el estudio de Fonología de la RAI, en Milán, Luciano Berio, Henry Bousseur y Bruno Maderna ensayaban sus primeros trabajos con materiales electrónicos. En Colonia hacían lo propio Herbert Eimert y Karlheinz Stockhausen. Cruzando el charco podía encontrarse a John Cage una vez más jugando con los elementos de la radio, pero en esta vuelta la propia señal radiofónica se convertía en música mediante el marco que el artista proponía: superposición aleatoria de doce señales (en la primera versión de 1951) o de una a ocho radios en tiempo real durante 6' (1956 - "Radio Music"). En los años siguientes la idea de Cage es retomada por otros creadores y convierte a la radio, como medio y material, en plataforma creativa para el vuelo de un arte nuevo que encuentra en el collage un aliado indispensable. Los paisajes imaginarios de Cage impulsaron las distorsionadas nacionalidades de Stockhausen (*Hymnen*, 1966) así como los simulacros de comunicación de Kagel (*Piezas radiofónicas*, 1969, 1975, etc.). En *Hymnen*, uno de cuyos "movimientos" está dedicado a Cage, el dial de una radio va deslizándose por un mapa de himnos nacionales a los que desnaturaliza y desintegra hasta en mínimas partículas de ruido para volver a ellos y devolverles su identidad tan sólo por un tiempo efímero, que pronto los volverá a transformar. Rusia, Norteamérica, España, Suiza, Alemania, África, la Marsellesa y la Internacional ofrecen sus emblemas representativos para la confección de una forma musical mutante que dispara imparablemente significaciones y las disuelve en el aire. Una vez más los inventores de mitad del siglo brindando caminos fértiles para el arte musical del futuro. También Mauricio Kagel le dio a la radio un nuevo lugar: sus piezas radiofónicas inauguradas oficialmente con "*(Hörspiel) Ein Aufnahmenzustand*" - (Pieza radiofónica) Un estado de registro- inventan un nuevo camino para la representación artística. En ella, o mejor dicho en su proceso de construcción, se les propuso a siete músi-

* (asequible por correo en 1087 Queen Street West, Toronto Ontario M6J 1H3, Canadá)

comerciantes de arte como aquel minigitorio que Marcel Duchamp entronizó en el mundo de las "artes" plásticas para delicia del dadaísmo y contra el anacrónico esteticismo del oficialismo cultural. La otra cara de la obra es una bola de nieve que lanzaron los Negativland contra los medios y que cumplió su cometido desenmascador. Una información real: un adolescente pulverizó a toda su familia -muy cristiana ella- después de una violenta discusión que se supone comenzó con críticas al gusto musical del niño. Una gacetilla de prensa -redactada por los propios Negativland- informa a los medios que se suspende una gira programada para los próximos días por el grupo, debido a que cuentan con información sobre la música que habría estado escuchando el púber poco tiempo antes de la carnicería: "Christianity is Stupid", una de las intolerables irreverencias del último disco de los Negativland. Una cancelación preventiva de posibles incidentes sugieren con aparente inocencia los músicos.

La noticia comienza a girar por las redacciones, llega a la T.V. y a la radio y como podría suponerse desata una campaña pro - linchamiento del grupo, con la increíblemente estúpida premisa de que las canciones pueden instigar a los jóvenes a descuartizar a sus padres. "Helter Stupid" es el sorprendente montaje de esta fase que desnuda el pensamiento y los mecanismos que accionan el engranaje fagocitador de los medios de "información". Las cintas de los Negativland registraron todas las reflexiones periodísticas, las arengas prohibicionistas, los jingles y cortinas de esos medios, las voces de la "realidad"; el principio del collage se hizo presente y la parábola informacional sacudió por un instante los cimientos del demoleedor aparato de propaganda, información y consumo que tan seductora y perversamente gobierna nuestros deseos, intereses y opiniones. Claro que sólo por un instante.

Es improbable que el arte pueda cambiar la vida pero al menos puede permitir una reflexión sobre los medios y su utilización. Una búsqueda de nuevos medios y nuevas formas de comunicación, una mirada sobre los medios tradicionales que los reformule y cambie sus reglas de juego. El miserable mercantilismo que envuelve a la industria musical haría cualquier cosa por erradicar la idea de un "arte musical"; la búsqueda experimental es el único camino que tiene el verdadero artista para crecer, la utilización de todos los recursos, técnicas, lenguajes y materiales que tenga a mano. La democratización de los materiales y la disolución de las barreras musicales han permitido a los nuevos músicos acceder a formas de convivencia ideales. La libertad absoluta puede ser vivida tanto por los músicos cuanto por los sonidos, como predicó incansablemente John Cage. De lo que se trata, parece ser, es de inventar nuevas "sociedades" para que el arte y la vida se manifiesten más libres.

Claudio Korembli

Colaboración vital: Alina K.



551 8867 52 9108

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

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 depare. 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**

Entre los lugares comunes de cierta crítica rockera figura uno patente y atroz, que sorprende tanto por su ceguera manifiesta como por lo irónico de su enunciación. En su forma más áspera le atribuye al rock europeo no haber alcanzado nunca la mayoría de edad. Dicho de otro modo, haber dependido siempre de la tutela anglosajona. Típico en estos casos, un argumento mal formulado se vuelve subrepticamente contra quien lo formula. Es la tutela anglosajona la que lleva a muchos periodistas europeos y americanos a sostener ese extendido prejuicio. Que el viejo sueño del imperio británico se perpetúe en la envilecida forma de pequeños ejercicios de patriotismo musical señala apenas lo ridículo de cualquier fantasía imperialista. Pero no alcanza a invalidar una tradición que ha crecido paralela a la anglosajona y ha llegado a sitios que muy pocas bandas inglesas se han atrevido a explorar. Como también suele ocurrir con frecuencia, en nuestro país el prejuicio se ha convertido en dogma y nadie cree seriamente en un rock europeo de auténtica raíz continental. Puesto que nos gusta nadar contra la corriente, desde este número iniciamos una nueva sección destinada a aclarar las cosas en el oscuro panorama del euro-rock. Todo sea por sembrar la duda frente a tan "democrático" consenso y acceder así a una verdadera mayoría de edad.

Shylock

Las espirales progresivas del rock sinfónico

A Francia me gusta imaginarla a través de esos vals acelerados de Jacques Brel, de esos tan gos parisinos que tan bien traicionan nuestra esencia. Pero entre sus diversas líneas musicales me atrae aquella que los ingleses califican con curiosos adjetivos como "quirky" (peculiar, aguda, bizarra), o "zany" (chiflada). Sonidos que tras una engañosa ingenuidad develan un mundo plagado de movimientos sutiles, de citas disimuladas, de arreglos y

orquestraciones complejas, de ironías frágiles. Es éste un sendero por donde han paseado su desprejuicio y su savoir faire bandas con nombres mordaces: **Etron Fou Leloublan**, **Art Moulu**, **ZNR**, **Albert Marceour** y los suizos **L'Ensemble Rayé**; todos bajo la risueña mirada de **Erik Satie**.

El sentido del humor, en cambio, nunca ha figurado en la agenda del rock sinfónico. Menos aún en Francia, donde a la pesada opulencia de sus pares británicos agregaron una vena lírico-

teatral que concluiría por humedecer esas límpidas paredes instrumentales construídas con tanto empeño. Y es que el exceso de lirismo se parece un poco al de azúcar; en grandes cantidades termina produciendo diabetes.

Las muñecas decapitadas de **Pulsar**, el universo fantasioso de **Atoll** y el recatado dramatismo de **Ange** ataviaron al sinfonismo francés de falsas galas. Tras el brillo de los vestidos se adivinaba todavía la pobreza de las ideas. Ange, Atoll y Pulsar -festejados por casi todo el mundo como los tres grupos claves de la música progresiva francesa no hicieron más que acentuar los clichés del género. En procura de un afectado lirismo, exageraron las líneas melódicas clásicas hasta tornarlas empalagosas y enfatizaron la vertiente blanda y lisonjera a la que el rock sinfónico siempre había estado expuesto.

No obstante, dentro de tan estrecho marco existían otras posibilidades. Atractivas en su divergencia aunque intangibles en su aislamiento.

Quizó la casualidad que un aviso clasificado en un periódico de Niza fuera el simple agente de cierta favorable reunión. Según dicta una rigurosa memoria, el 2 de julio de 1974 se encontraron **Frederic L' Epeé** (guitarrista y autor del mencionado opúsculo), **Didier Lustig** (teclados) y **André Fisichella** (batería) para compartir urgencias creativas y con la esperanza -vana en la mayoría de los casos- de producir algo inédito, sonidos nunca antes escuchados en el eterno pretérito imperfecto que es la música rock. Para tales fines buscaron en un diccionario y hallaron que **Shylock** era un nombre tan bueno como cualquier otro a la hora de bautizar la naciente sociedad. Las resonancias shakespearianas corrían por cuenta de voraces críticos universitarios empeñados en demostrar que, pese a todo, el rock podía ser un movimiento ilustrado. Para el grupo, poco acostumbrado a la lectura pero mucho a la música, simplemente sonaba bien. Nada sabían de Venecia y sólo más tarde concierían a los mercaderes, cuando firmaran contrato con CBS.

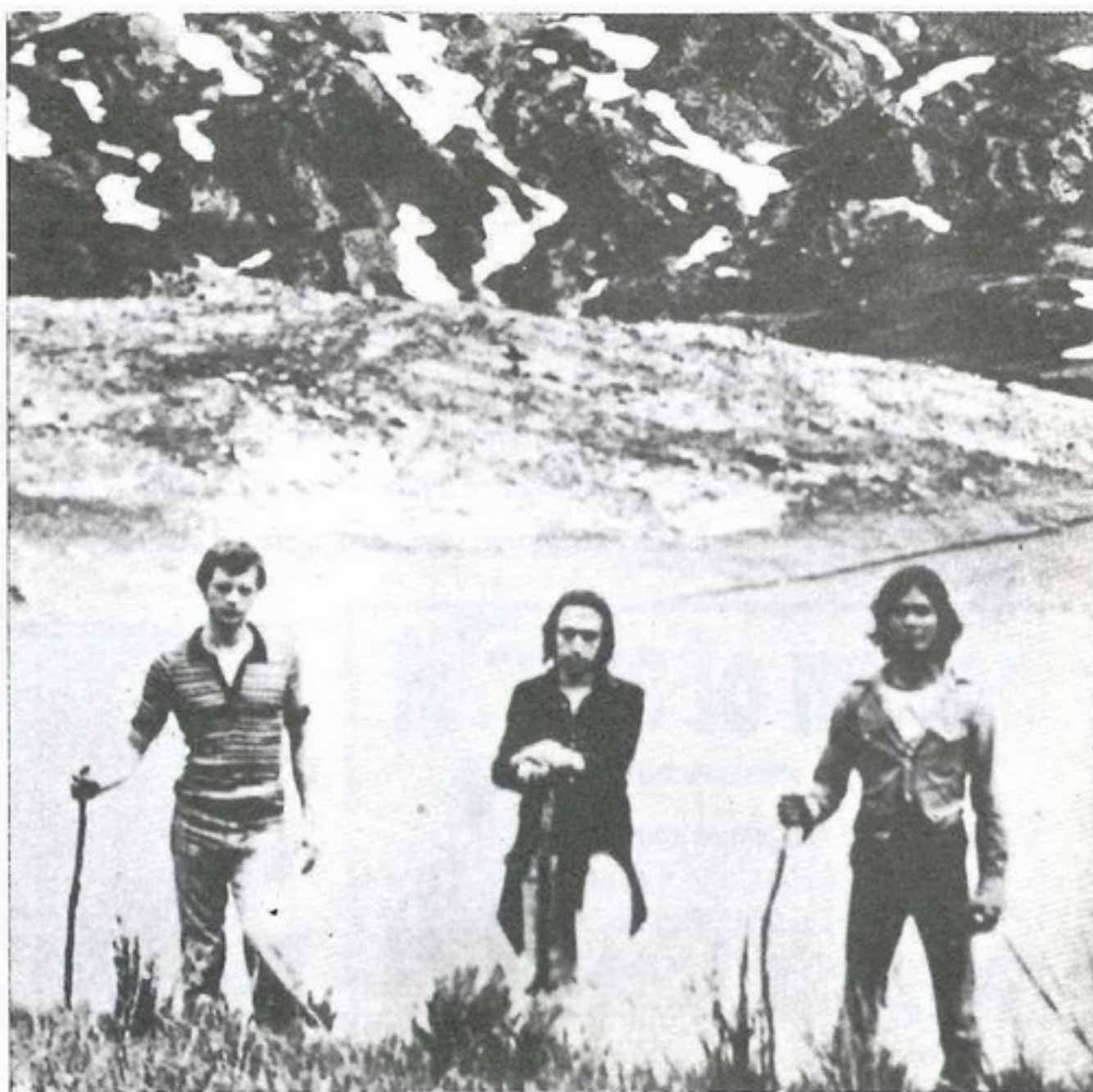
El paso siguiente consistió en un encierro de dos meses en una pequeña villa de los Alpes, Saint Dalmas Le Selvaie, en dedicarse con fervor milenarista a la composición y apropiarse impunemente de la iglesia del pueblo con el fin de perpetrar los necesarios ensayos.

Los pequeños sacrílegos, con edades oscilantes entre los 16 y 18 años, habían tenido ya otras experiencias que señalaban su precoz madurez. Frederic había tocado en un grupo intrascendente,

Highway Park, mientras los otros dos habían compartido su adolescencia en una banda de engañoso título -**Fusion**- dedicada al hard-rock.

Tal vez haya sido alguna iluminación religiosa, pero lo cierto es que el resultado de esa breve correría a los Alpes se convirtió con el tiempo en un disco soberbio: **Gialorgues**. Como suele ocurrir con casi todo lo bueno, anadie le interesó demasiado, y luego de pasear sus composiciones por los escenarios de Niza y los alrededores durante todo 1975, los tres decidieron fundar su propia compañía: **Gialorgues Musique** y autoproducir el LP. Reacios, los de CBS aceptaron finalmente encargarse de la distribución. Si bien no creían que **Shylock** fuera a modificar en demasía su curva anual de ganancias, terminaron por reeditar la placa a fines del '77.

Musicalmente, **Gialorgues** funcionaría como el antídoto per-



fecto contra la asepsia sinfónica detallada más arriba. En vez de rechazar el género, subrayarían sus características más arriesgadas: un puntilloso trabajo con la dinámica que redituaba en la creación de atmósferas memorables, una dificultad creciente en los contrapuntos, introspecciones de teclados opuestas a bruscas entradas rítmicas y un instrumental limitado que sólo la habilidad de los músicos pudo trocar en una orquestación suntuosa. Casi habrían podido cumplir el sueño de crear algo enteramente nuevo si no hubiera sido porque la presencia de **King Crimson**, cauta pero considerable, se filtraba en ciertas escalas ascendentes, en las líneas melódicas entrecortadas y en el gusto por las armonizaciones complejas.

Sin embargo, nada de eso podrá impedir que algunas frases del piano acústico o determinadas anomalías rítmicas permanezcan en el recuerdo de los entusiastas.

Incluso las empresas más dignas rebozan de candor. Tampoco Shylock pudo evitar caer en la trampa de la buena fe. Pese a que las ventas de *Gialorgues* no habían sido demasiado halagüeñas, y convencidos de que los contratos se establecen entre partes iguales que persiguen un fin común, se metieron en los estudios de CBS a grabar su segundo LP.

Todos los beneficios de una producción costosa, de un nuevo integrante (el bajista **Serge Summa**) y de una libertad conmovedora se perciben en *Ile de Fievre*. Y por cierto que son muchos. En apariencia, con la adición del bajo la base se ha vuelto más rockera. Pero otro es el punto. En *Ile de Fievre* Shylock no sólo escapa a los cánones del rock sinfónico sino a los de la propia música progresiva; hacia tierras sonoras que no reconocen sustantivos para ser denominadas. Apenas el único adjetivo de "inclasificables". Disonancias extremas, melodías espiraladas que crecen alejándose de un punto fijo y retornan luego de haberse sumido en indescriptibles recovecos, todo es sorprendente en este disco. Pero su más claro atributo, su mérito más evidente consiste en la naturalidad con que hacen fácil lo difícil, en la elegancia con que se desembarazan de cualquier esquema preconcebido, en el pudoroso velo en que envuelven sus habilidades musicales, a años luz de la pirotecnia de sus colegas famosos. En los momentos extremos, cuando el cartesianismo de la duda crece hasta límites insospechados -lo que generalmente ocurre tras haber oído la última profesión de fe vanguardista de otro nuevo joven exponente del rock local- me pregunto si, aún entre los que verdaderamente conocen de estas cosas, *Ile de Fievre* ha sido valorado alguna vez en todo su esplendor.

Volviendo a cuestiones menos introspectivas, era 1979 y los tiempos habían vuelto a cambiar. Una relación en cadena de factores diversos serviría para demostrar que, pese a lo que se diga por ahí, la historia conserva su racionalidad. Sirvió también para provocar la agonía de una banda subestimada y genial.

El pánico cundió cuando los contadores de CBS confirmaron una vez más su teoría acerca de la relación inversamente proporcional entre riesgo estético y ventas masivas. Los fríos datos del mercado arrojaron la nimia cifra de 3000 ejemplares vendidos por disco. Con su intuitivo olfato para los negocios, supieron que Shylock debía cambiar si pretendía hacerse acreedor a los costos de producción de la compañía.

Por otro lado, la new wave demandaba simplicidad y primitivismo. En una palabra, otra vez rock'n'roll. La elaborada música del grupo debía ser algo soberanamente aburrido para los teenagers que formaban la mayor parte del consumo masivo y exigían esa inmediatez que, por otro prejuicio de muy vieja data, casi todo el mundo tiende a asociar con el rock.

No se hicieron esperar las exigencias de CBS. Para el tercer LP requerían un cantante, piezas más cortas y más comerciales. El resultado no satisfizo a nadie; ni a los ejecutivos de la empresa, ni a la banda. De no haber existido una especie de justicia estética que enterró al demo en los archivos de CBS, tampoco habría conformado a sus escasos pero sensibles seguidores.

Luego del rechazo, una última y pueril discusión signaría la suerte del grupo. En un desesperado intento por subir al carro del presente Fisichella y Summa proponían un giro hacia el funk o el jazz rock. Lustig y L'Epeé supieron, con esa momentánea lucidez que la desilusión otorga, que las concesiones, como la resistencia, estaban destinadas al fracaso.

La memoria, que con el transcurso del tiempo recauda mayor material para recordar y por ende, si es buena, se vuelve más rigurosa, sostiene que Shylock se separa definitivamente en septiembre de 1979.

Su agonía coincidirá, gracias a aquella estricta racionalidad histórica, con la del movimiento progresivo ●

Norberto Cambiasso

Discografía

- Gialorgues* (1976) - edición original
- Gialorgues* (1977) - CBS
- Ile de Fievre* (1978) -CBS

Los originales de CBS sólo se consiguen al extorsivo precio de \$65 en los catálogos de collectors. El sello francés Musea reeditó ambos LPs, por su valor real, en 1989. Aún no se han reeditado en CD.

Musea: 68 La Tinchotte (57117) Retonfey - France



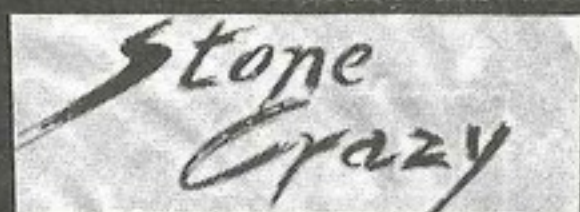
BEAT
r e c o r d s

Desde 1984 junto
a la mejor música Alternativa

Santa Fe 2740 local 10 - 13

Podés seguir escuchando LO MISMO...
O podés optar por LO OTRO:

ART ZOYD - CHROME - CRANIOCLAST
CONTROLLED BLEEDING - LUSTMORD
DEATH IN JUNE
NURSE WITH WOUND
BOYD RICE - STOCKHAUSEN



"Un lugar para espíritus inquietos y arriesgados"

Pedidos a EUROPA Y EEUU
Alternativa, Jazz, Blues, Rock, Heavy,
Clásica Contemporánea...

Sulpacha 1126 393-4177 (Esquina Sta. Fe)



FOSTEX

Marshall

Roland

DiMarzio

INSTRUMENTOS
MUSICALES

KORG

DigiTech

BOSS

Ibanez

Sarmiento 1468

(1042) Capital Federal

Teléfono 40 - 8481.

Fender

BUENOS AIRES

COMPACT - DISCS

ALTERNATIVA
ROCK
JAZZ
BLUES
SINFONICO
ETC

CDs por Catálogo

TARJETAS DE CREDITO

CALLAO 825 LOC.11 CAP FEDERAL

El Atril

Discos

J. ZORN- B. FRISSELL- J. Y E. LURIE
M. MONK- D. GALAS- SONIC YOUTH-
I. CAGE- ACID JAZZ- S. HENDERSON
I. GURU- L. COHEN- R. SAKAMOTO
I'UXEDO MOON- M. NYMAN
LES NEGRESSES VERTES- D. LANOIS
YOUNG GODS- D. SYLVIAN-
LEGENDARY PINK DOTS-
I. PASTORIOUS- M. DAVIS- VELVET
UNDERGROUND- JOHN CALE
CAMARON DE LA ISLA- ENO- NICO
A. LINDSAY- FRED FRITH-
I.IA BARBARA- F. ZAPPA-
I.A MONTE YOUNG-
BLACK FLAG-

ROCK
JAZZ
ETNICA
FLAMENCO

ENVIOS AL INTERIOR

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



Giacinto Scelsi
Tre Canti Popolari
 Sub Rosa

Hasta hace pocos años, el oficialismo de la música contemporánea mantuvo olímpicamente ignorada la obra de Giacinto Scelsi (1905 - 1988). Tal vez esto se produjo en parte por el aislamiento en que vivía el compositor; o probablemente por su personalísimo lenguaje -poco coincidente con muchas de las leyes instauradas por algunos modernistas- que en su afán de progreso hicieron dictadura y neo-conservatismo de búsquedas que, en otro momento histórico, fueron alternativas para una vanguardia musical.

Ese reconocimiento tardío sobre los valores presentes en la música de Scelsi se comenzó a realizar hace unos diez o quince años, por ejemplo, a través de llamados de atención hechos por compositores como Morton Feldman o Alvin Curran.

Extraña personalidad dotada de fragilidad nerviosa; Conde, exiliado en Suiza, viajes a la India y el Tibet, poeta y ensayista. Vuelta a Roma, místico sánscrito aislado en una mansión con vista al Foro Romano son algunas peculiaridades que enmarcan el impulso creador de su enigmático talento. ¿Qué música compuso Giacinto Scelsi? ¿difícil abstracción? Tal vez menos com-

plicado y oscurantista de lo que algunos pretenden, pero no menos genial su resultado.

Música de la austeridad, consagración de una temporalidad silenciosa donde a partir de un sonido central divergen escasos y muy controlados movimientos. Repetición de un sonido con el tiempo suficiente para percibirlo de manera física y recibir con la mayor novedad cualquier apartamiento del mismo. Lentamente escuchamos desplazamientos pequeños a partir de ese centro, a veces menores que un semitono y despaciosamente aparecen sonidos a distancias mayores (cosa que nunca parece ocurrir exaltadamente). Repetición de un mismo sonido, octavas, falta de temor al uso de intervalos consonantes. Tonicidad que no es tonalidad. Austeridad en la forma, a la vez que el discurso fluye hacia lugares impredecibles.

Las obras de este CD cubren un período de dieciséis años: "Tre Canti Popolari" (1958) para cuatro voces, "Wo Ma" (1960) para voz de bajo, el Dúo para Violín y Cello (1965), "Sauh" (1973) para los voces femeninas y "Aïtsi" (1974) para piano. Todas en distinta medida dirigidas por los principios de que hablábamos, desde la homogeneidad del dúo de cuerdas que es desbordada por la exploración tímbrica y tónica; hasta el cuidado de la sobras vo-

cales, donde los pequeños instante de cada vocal o sílaba son explotados con toda intensidad; o la pieza para piano subtitulada como "48 formas de describir la nota Fa". Una cuidadosa producción del sello belga Sub Rosa, con muy útiles notas escritas por el pianista Jean-Luc Fafchamps, quien es a su vez intérprete especializado en Morton Feldman (y que aparece ejecutando "Aïtsi").

Giacinto Scelsi, otro disidente musical del siglo que parecía condenado al olvido, alguien que da otra definición sobre la temporalidad musical, tal vez producto de un sentir budista del espacio - tiempo o de su lugar en el mundo, en sus propias palabras: "Esto es Roma, límite entre Oriente y Occidente. Al Sur de Roma comienza Oriente y al Norte de Roma se inicia Occidente. Esta línea pasa exactamente sobre el Foro Romano. Ahí está mi hogar, esto explica mi vida y mi música. No creo que pueda decir algo más".

Daniel Varela

Terry Riley
Persian Surgery Dervishes
 Shanti

Nuevamente debemos agradecer a las reediciones el acceso a material imprescindible que creíamos perdido en algún antiguo disco o en quién sabe que recóndito archivo. Terry Riley entró de manera incuestionable en la historia de la Música cuando en 1964 realizó *Endo (in c)*, obra que resultó clave para definir el minimalismo y que por aquellos años rompía absolutamente con las pautas aceptadas por circuitos de música contemporánea.

Esta obra, que aún hoy resulta detestable para muchos "vanguardistas"-dada su repetición de pequeñísimas células por un lapso de cuarenta y cinco a noventa minutos- generó un período creativo posterior en Riley que a la repetitividad agregó otro factor: la improvisación. Riley, un apasionado de la música hindú, de Bach y del jazz (pianista y saxofonista) se sirvió de otros

recursos capaces de servir a sus ideas musicales. Órganos eléctricos, grabadores y efectos varios como cámaras de eco, circuitos de realimentación y cintas sinfín ("tape loops"), recursos todos que algún desvelado tecnócrata calificaría de prehistóricas (o algún pseudo experimentalista sónico tomaría como la más nueva invención) sirvieron para que durante los años '60 y '70 Terry Riley creara una serie de obras con una fuerte personalidad que sólo tenían alguna vaga reminiscencia a ciertas experiencias de La Monte Young (amigo y colega del propio Riley).

Persian Surgery Dervishes es una obra que va a cumplir veintitrés años. Con un título evocativo de los místicos sufis que en algunas zonas de Persia (y también de Turquía) practican rituales bajo la forma de hipnóticas danzas giratorias desde hace siglos, podemos ir haciéndonos una idea de la música que encontraremos en este doble CD.

Se trata de dos versiones de la misma obra, grabadas con una año de diferencia (1971 y 1972); versiones que toman un carácter muy diferente a partir del principio de la improvisación, la que, no obstante, se ajusta a un sentido de la economía regido por una escala de Do Menor. La primera versión, grabada en vivo en Los Ángeles, posee presentación de eventos y secciones de manera más evidente, pese a su trabajo sobre elementos mínimos. Una base en forma de ostinato que se prolonga durante muchos minutos antes de presentar algún cambio y que presenta un eco a fracción de segundo para producir efectos de tipo rítmico y espacial.

Luego van apareciendo fragmentos melódicos improvisados, que a la manera de un raga, crecen gradualmente en cantidad de notas, complejidad rítmica y velocidad, y que manteniéndose en un ámbito modal, ocasionalmente incorporan giros y resoluciones del blues y del jazz. Dada la falta de varia-

AbraXas

CDs - LPs - Videos

desde 1983

(LA DIFERENCIA ENTRE
 LA IMPROVISACION
 Y LA EXPERIENCIA)

Santa Fé 1270. Loc 74/76. Capital

La Mejor Alternativa



LONG PLAYS- COMPACT- VIDEOS
 ROCK- POP- BLUES- JAZZ- SINFÓNICO

BEATLES- 60'S- 70'S- 80'S- 90'S- 100'S...

SANTA FE 1440- LOC. 12 Y 16- CAPITAL
 GALERÍA SAN NICOLÁS

ción dinámica por el uso de viejos sintetizadores (lo que contribuye al hipnotismo de la pieza) se producen otro tipo de variantes que ayudan a retomar energías para seguir escuchando atentamente; éstas consisten en la aparición de una secuencia armónica que a modo de coral resuelve en la base repetitiva preparando la reaparición de escalas improvisadas.

La segunda versión (París, 1972) varía completamente en su carácter, siendo mucho más estática y meditativa. Aquí los cambios son menos acentuados y los procedimientos rítmicos y de adición-sustracción son más abigarrados, ajustándose de forma más estricta a los principios de repetitividad y variación mínima.

Concluiré diciendo que, lejos de la objetividad, recomiendo acercarse a la música de Terry Riley, alguien con quien nos queda el "deber moral" de un futura nota, y que en el caso de esta obra permite comprender desarrollos posteriores en el rock, por ejemplo, de las producciones más lúcidas de Tangerine Dream, Klaus Schulze o de algunos recursos de grupos como Soft Machine. Acercarnos, o mejor, sumergirnos en una experiencia que a partir de lo sonoro invada el terreno de lo físico.

Daniel Varela

Nerve Events Project

Transforms

Cuneiform

Nick Didkovsky es uno de esos músicos que no abundan. Un personaje típicamente norteamericano en el sentido de combinar influencias y formaciones de aparente incongruencia para llegar a un resultado musical concreto, contundente.

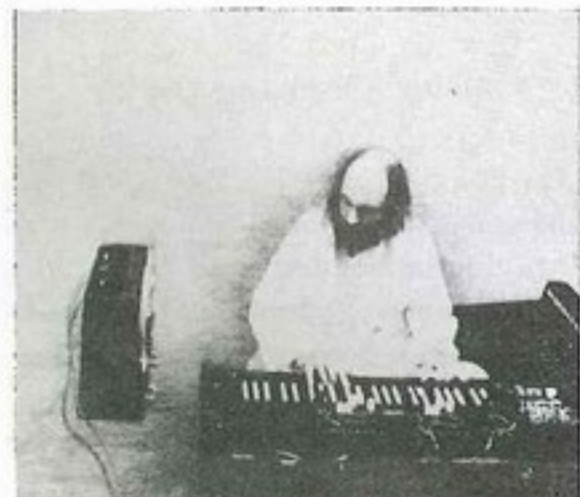
Con formación académica, experto en música electrónica (particularmente en el uso de las computadoras) es también un guitarrista eléctrico furioso, líder de

una de las bandas más interesantes del downtown neoyorquino: Doctor Nerve. Una bomba de música "difícil" con un lenguaje pirotécnico donde a cada paso más sorprende la destreza rítmica de sus integrantes y la potencia de sus piezas, una combinación de recursos dados por la composición y la improvisación. Parte del material del grupo es compuesto con computadora, siendo Didkovsky uno de los creadores de un sistema llamado Lenguaje Musical Jerárquico Específico (HMSL), que permite tanto la composición como el almacenamiento y la improvisación en tiempo real con la computadora (de manera interactiva con los instrumentos, si se desea). Con este principio fueron compuestos, seleccionados y fragmentados cuarenta y cuatro "eventos Nerve" a partir de la música incluida en el CD *Beta 14 OK*, que Dr. Nerve había publicado en 1991 con la finalidad de que el propio oyente pudiera recortar y armar su propia pieza a partir de brevísimos elementos como acordes, pasajes rítmicos con distinta combinación de instrumentos.

Esta posibilidad creativa estimulada por el propio compositor y el grupo, provocaron como respuesta que los músicos enviaran cintas a Didkovsky, con pequeñas piezas construidas a partir de la propuesta de los "eventos" fragmentarios. El interesante producto hizo encender la lamparita de efervescencia creativa en Nick y en nuestros amigos de Cuneiform, invitándose a numerosos compositores e instrumentistas a crear sus propias piezas. Toda esa gente es el Nerve Events Project, cuyos engendros aparecen en este CD producido por el mismo ND.

¿Qué podemos decir de un disco formado por piezas cuyo principio es la fragmentación?

Collage, bruscos cambios con material interpolado, discontinuidad rítmica y melódica, algunas piezas que seleccionan fragmentos para producir secuencias repetitivas que luego se irregularizan o interrumpen, contraposición y establecimiento de diálogo agitado entre instrumentos (agregados por los



Terry Riley

"segundos compositores" y los "eventos". Violentas apariciones de pasajes de improvisación libre o rock y jazz de complejidad métrica. Podríamos continuar con una fragmentaria enumeración de efectos y recursos, pero más allá de lo caótico que pudiera parecer (y que de hecho es durante muchos pasajes de la audición del disco) tenemos elementos como para poder encontrar puntos de análisis discursivo de estas piezas cuyo montaje es mucho más cuidado que lo que un primer golpe auditivo nos podría decir. Para mencionar unos pocos ejemplos, destaco la pieza de Greg Anderson (donde a los eventos se agregan instrumentos irlandeses tocando un aire tradicional), el guitarrista Henry Kaiser, un veterano de la escena downtown y experimental, con una improvisación de guitarra acústica sobre los eventos; Neill Rolnick, con una pieza en que las computadoras parecen recordar un gamelan; o Larry Polansky (otro creador del HMSL) que compuso un canon donde la escala cromática fue extraída de los propios Events. Son veinticinco piezas caleidoscópicas, enérgicas, interesantes residuos de una pulverización de las formas que es punto generatriz de otras, capaces de hacernos reflexionar ciertas cosas a la vez que disfrutar de su vorágine... y además, todo el tiempo, están marcadas por las huellas del rock.

Daniel Varela

Raksha Mancham
Chös Khor
 Música Máxima Magnética

¿Un grupo tibetano? Tampoco se me hubiera ocurrido pero resulta ser así. Otra iniciativa del sello florentino MMM que nos permite conocer propuestas musicales geográficamente distantes a nosotros. Raksha Mancham es un grupo de cinco tibetanos residentes en Bélgica, que a través de una música con fuertes connotaciones rituales expresa un llamamiento político y religioso a los pueblos del Tíbet que se hace extensivo a todas las culturas indígenas.

La música contenida en este CD está originada por dos ideas: una, de religiosidad; otra, la de un compromiso en términos de denuncia y activismo contra hechos discriminatorios o genocidas que sufren distintos grupos étnicos. Partiendo de la ocupación que los chinos mantienen sobre Nepal y otras re-

giones tibetanas, avasalladora de valores culturales y religiosos de distintos pueblos, es que Raksha Mancham toma la idea de "círculo sagrado" (tal el significado del título) para expresarse musicalmente sobre el "universo en que los hombres viven". Esto genera las ocho piezas presentes en este registro, número elegido por el sentido místico que posee en esos remotos sitios.

El grupo despliega todo un museo de instrumentos étnicos de percusión y de viento. Aparecen como sonidos menos "puros" un berimbau y ocasionalmente un bajo eléctrico que refuerza en cierta forma la melodía percusiva surgida de los instrumentos de parche más graves. Entre el muestrario instrumental aparecen instrumentos de la India y países africanos como Marruecos, Túnez, Ruanda y Camerún, los que dan un clima híbrido en muchos momentos del registro.

En general, la música es potente, vital,

con la corporalidad propia de las músicas para percusión sola. Predominan los parches, que con ritmos repetitivos generados por células simples y con superposiciones producen contratiempos y polirritmias diversas. Ese mayor uso de los parches, así como el origen de los instrumentos y por lo tanto sus timbres le dan a varias piezas un sabor africano; si bien pueden apreciarse recursos de las músicas de raíz árabe (pensemos en el Norte de África y sus grupos musulmanes). Vale aclarar que ésta presencia de los parches no es del todo ajena a la música asiática, pues existen grupos étnicos en el Tíbet y en el sureste asiático en cuyas músicas abundan estos instrumentos. Los momentos, que a mi gusto, resultan más interesantes son aquellos de clima estático donde se usan placas de metal y madera y más aún cuando aparecen las poderosísimas trompas tibetanas -las mismas que se usan en los monasterios- y en otros pasajes donde se utilizan cacofónicamente instrumentos de

BARRO ROJO

COMPACT
DISC

CASSETTES
VIDEOS

SANTA FE 1653
LOCAL 7 GALERIA
PASEO SANTA FE

POSTERS

REMERAS



COMPACT DISC

AMERICANOS

EUROPEOS

JAPONESES

DISTRIBUIDORA MAYORISTA

Esmeralda 561 Local 33. Entre Piso.
Miniphone 477-7285 Telefax 326-3934

vientos como el shenai, las propias voces de los músicos, o grabaciones de peregrinaciones a recónditos lugares. Sólo dos observaciones: hay momentos donde el ritmo de los parches parece caer en cierta monotonía, disminuyendo el interés. Otra, un texto recitado en una de las piezas, y que tiene fuerte sentido político se escucha en inglés, lo que tal vez aunque lo haga más entendible resta consistencia al reclamo de autodeterminación étnica reclamado por el grupo. Igualmente recomendable, Raksha Mancham es otra forma de acercarse a la música étnica que vale la pena escuchar.

Daniel Varela

Mick Harvey

Alta Marea & Vaterland
Mute



La saga Birthday Party no nos da tregua. En este caso, es Mick Harvey, ex batero de la banda australiana, miembro de los Crime and the City Solution y multiinstrumentista de los Bad Seeds de Nick Cave quien nos regala este *Alta Marea & Vaterland*, su segundo disco solista si contamos su participación en la banda de sonido de la película *Ghosts...of the Civil dead* junto a Cave y Blixa Bargeld.

En este LP, Harvey compila cinco soundtracks: dos corresponden a films, *Alta Marea* (1991, Lucian Segura) y *Vaterland* (1992, Uli Schüppel); uno a la miniserie televisiva alemana *Totesgeld* (1987); y los últimos dos a los documentales *Identy-Kid* (1987) y *The Real Power of Television* (1991) (el primero alemán, el segundo una coproducción germano-húngara).

La primera parte del CD (*Alta Marea*) encuentra a un Mick Harvey totalmente fascinado por el tango, desde "Obertura" hasta "Partenza", pasando por el "Tango della Alta Marea", en un estilo que nos recuerda inmediatamente al gran Astor Piazzola, y sin embargo está más ligado a lo que ac-

tualmente realiza gente como Dino Saluzzi (cuyo último álbum, *Motojoro*, bien puede ser un punto de referencia para analizar *Alta Marea* en cuanto a la manera en que construyen las frases y a la ineludible tristeza que despliegan). El segundo tramo, *Identy-Kid*, posee un tono más intimista, con temas que van desde una melodía a la Sylvian/Sakamoto ("Vibes Theme") o una guitarra a lo Bill Frisell ("Guitar Theme") o "Waynesville", que suena como el Minimal Compact de *Lowlands Flight*. El segmento perteneciente a *Vaterland* es de lo más interesante de la placa, presentando a Harvey con la invalorable ayuda de Alexander Hacke como coautor de las canciones. La experimentación, con raíces inconfundibles en la música árabe, se adueña del registro, sin por eso obviar otro tanguito afrancesado ("Abschieds Thema"), aspectos verdaderamente climáticos ("Flying") o guiños a Neubauten ("The mountain").

"Totesgeld" ("El dinero del muerto") es el típico soundtrack de serie televisiva de suspenso, donde enseguida se nos aparece Lalo Schifrin en la

cabeza; y en "The Real Power of Television" Harvey coquetea con la música húngara ("Magyar Dallam", "Hirado Theme"), y aborda la guitarra acústica de una forma similar a los momentos acústicos de Vini Reilly ("Askenazi Gitar A. y B.").

Párrafo aparte para la versatilidad instrumental de Harvey, ya vista en los discos de Nick Cave, pero aquí puesta de manifiesto en todo su esplendor, ya sea a cargo de los teclados, piano, violín, guitarra, percusión.

En definitiva, *Alta Marea & Vaterland* nos permite escuchar que es lo que hace el cerebro musical de los Bad Seeds cuando su jefe no lo controla. Y el resultado es óptimo, tanto como para ser considerado uno de los mejores discos del año que pasó.

Pablo Strozza

Rock en Ruta
Intérpretes varios
 Libervox - War

Diez intérpretes de las más diversas características ofrece este sampler de la escena cordobesa. Se trata de un verdadero intento de rock independiente, sí tenemos en cuenta que no hay sponsors, lujosos estudios, multinacionales o masterizaciones neoyorquinas detrás, aunque -paradójicamente- tampoco existan referencias -en lo musical- al college americano o al penúltimo rock inglés. Por suerte, tampoco vas a encontrar panfletos generacionales a los Babasonie Youth, el vanguardismo capilar de Juana la Loca, los espejismos experimentales de ciertos niños-ricos-que-tienen- tristeza o el innecesario revival de blues mediocre a la manera de la Fulano Blues Band de turno. ¿Esto nos dice algo acerca de la repercusión obtenida por el "Lollapalooza" de mediados del '93 entre los músicos mediterráneos? Ante todo, desconozco el fixture local, aunque las bandas que participaron en aquel festival no figuran en este CD, por ejemplo. No quiero apresurar conclusiones.

Vamos a las bandas. En principio (vale para todas) es reprochable cierta ortodoxia a la hora de enfrentar los diferentes géneros, que se traduce en una apego bastante férreo a leyes, convenciones, yeites y demás, lo cual no los diferencia de sus colegas bonaerenses. Hay, sí, un seguro dominio instrumental en la mayoría de los casos y un aprovechamiento al máximo de las posibilidades del estudio. Ultimo Deseo y Erosión son dos grupos que practican el clásico pop-rock de pub, con claras obsesiones femeninas. La Carga ostenta un pop de difícil catalogación y un cantante dramático y estridente (y más obsesiones femeninas). Los D.N.I. caminan por la senda del tecno-pop, con influencia de Talk Talk (poca pero perceptible en "He pensado mucho solo"). Por el lado duro aparece El Grito y su funk rock con riffs pesados e influencias californianas, sin los abusos "jacopastoriles" a los que nos someten

grupos del tipo Zona Púrpura. Los Bastardos (sic) son punks adolescentes en la línea de Ataque, aunque uno de los temas es más acelerado y protestón, a la manera del punk inglés del '81. El caso de Hammer es más notable: cultivan el más puro thrash a la Metallica. Creo que podrían competir mano a mano con Sepultura o Megadeth, superestrellas del género. Lo más sustancioso viene por el lado electrónico. Beat Cairo luce emparentado con la tecno-lisergia de Adamski o The Shamen, tecno de base complicada yailable confitado con toda clase de sonidos cibernéticos. Fernando Cariddi es un hombre orquesta inclinado hacia los sonidos del techno más clásico, algunos arreglos a los New Order y ciertos resabios de Jean Michel Jarré. Y lo mejor de La Creación es cuando se internan en su faceta más "technopaezspinettiana". En fin, ante tanto "pasto" viene bien a veces procurarse un poco de "peperina". Contacto: Jorge Elena, Blamei Lafore 1347, San Rafael, (C.P.: 5010) Córdoba. T.E.: (051) 80-0430

Gustavo A. Riposati

Nick Cave and the Bad Seeds

Live seeds
 Mute Records

La edición de discos en vivo no suele ser una feliz idea. Se presuponen conocidas las canciones, el sonido casi nunca logra trasladar el ambiente de los shows, los diáfanos arreglos de las producciones en estudio desaparecen o son concretados a medias, y quedan eludidos el asombro y el misterio que se reserva uno ante cada nueva producción de un intérprete. A "Live Seeds" le ocurre bastante de esto, aunque resulte una atrayente aproximación a los ejercicios de Nick Cave y su banda. La ejecución es digna, en general, del vasto repertorio. El sonido prospera y los arreglos permanecen, algunos temblorosos. Hay una versión de "The Mercy Seat" que sustenta lo acústico y lo

eléctrico en partes iguales; aparece "Deanna" en réplica inferior a la original; "Papa Won't Leave You Henry" pasea de una punta a la otra su abrumadora vehemencia; "Tupelo" ignora su insaciable fervor sanguinario y "From Her to Eternity" -tambaleante, cíclica, tenaz- cruza la placa haciendo añicos los errores. Por supuesto, hay más canciones cuyos únicos méritos no son los negativos. Lo que ocurre es que Nick Cave ha ingresado en la mitología laudatoria de la prensa cuando menos lo merecía. Olvidado o desconocido en sus momentos sublimes, es reconocido el talento del artista en el tiempo menos insólito y más previsible de su carrera. Nick Cave & The Bad Seeds suenan aquí como si a sus dos últimos LPs (sin los vociferantes fans) le agregásemos asperezas y algún que otro desajuste. De manera momentánea y epigramática, Nick Cave vuelve al pasado para demostrarnos que aún puede ser soberbio, que aún es valeroso. Su versión de "Plain Gold Ring", tema que popularizó la extraordinaria Nina Simone, es admirable. Los destinos que Cave ha roto retornan en una interpretación monumental a cargo del héroe adecuado, su apropiación de las palabras pronunciadas investiga el alma secreta humana, y sus compañeros de ruta no son menos precisos y puntuales. No me resigno a pensar que este nocturno artista nos dedique breves instantes de su capacidad inesperada. Me gusta, y prefiero, atreverme a sospechar que en cualquier momento del futuro sus tesoros ocultos asomarán la cabeza.

Casi olvido mencionar el magnífico libro de fotografías que acompaña esta edición. Ciertamente incómodo y de tapa dura, el mismo recoge, a través de la cámara fotográfica y el apropiado blanco y negro, diversas formas de felicidad o fastidio (según el caso) de un grupo en gira. "Live Seeds" es un disco apasionado, aunque sólo vuelva la cabeza una vez para ver cómo era su hacedor no tanto tiempo atrás.

Daniel H. Renne

The Gun Club
Lucky Jim

The Gun Club (garage + Teleboozion + Debby Harry Fan Club) editó durante 1993 su último disco (menos garage, menos Television, más Deep South). *Lucky Jim* (Solid, 1993) tal vez sea lo más intrascendente de lo producido por los intrascendentes Gun Club. Pero Jeffrey Lee Pierce, líder de la banda (look Stevie Ray Vaughan pero con el físico de Elvis Las Vegas) parece responder con simpatía y hasta con avidez al fracaso.

El LP fue grabado en Holanda y es producto de algunas horas corridas entre enero del '92 y febrero del '93. Ninguno de los integrantes de este quinteto es conocido ni perteneció a formaciones previas de la banda (de esto último, la excepción es Pierce) y, probablemente nunca más se sepa nada de ellos. La oscuridad de los músicos no se refleja necesariamente en la opacidad

de la producción, que es prístina si la comparamos con la de otros discos (brillantes!?) de la misma banda, pero sí en el género abarcado: el fracaso. Exceptuados "Idiot Waltz" y el tema "Lucky Jim" (a propósito, *Lucky Jim* es también el título de una novela de Kingsley Amis y el de una canción tradicional) el disco pastorea por las praderas monótonas del blues, sorteando cada tanto el atendible escollo de una tensión a la Hendrix, y esperando (ansiando) la indiferencia del gran público. Sin embargo, aunque el disco por momentos nos guste, aunque reservemos una infinidad de palabras de elogio para la banda que grabó The




Las Vegas Story y Mother Juno, no podemos dejar de admitir que el fracaso les queda grande.

Federico Fialayre

"¿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

DANCE - VIDEOS - MAXIS

MUSICA

TECHNO - BLUES - ALTERNATIVE - AMBIENT

REGGAE - ROCK - RAP - HEAVY - INDUSTRIAL

DOWN TOWN

RECORDS

Cabildo 2092 Esq. Juramento Gial. Charba Local 26
Phone - Fax: 784-7930 Capital Federal

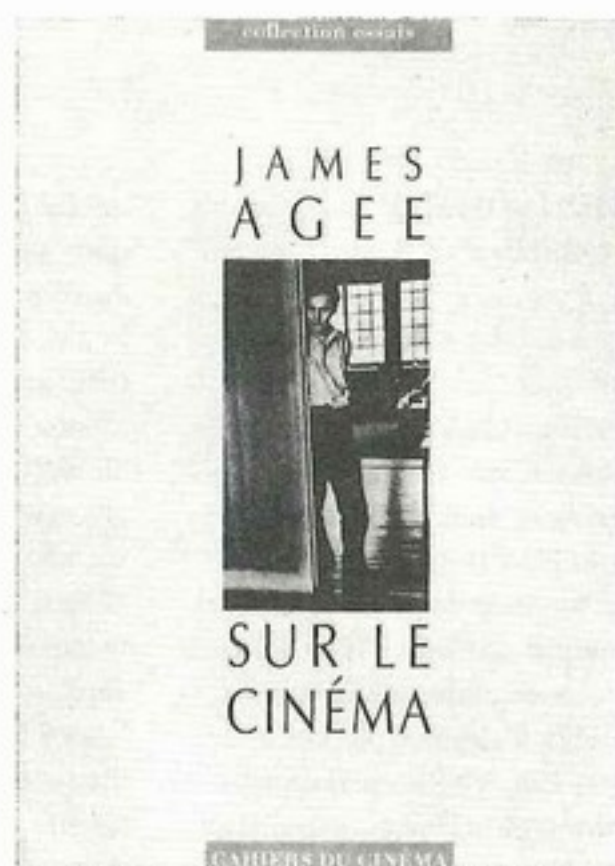
A propósito de la reedición de

Agee

on Films

por James Agee

New York: Mc Dowell, Obolensky, 1958;
Paris: Editions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, 1991



I. Los escritos sobre cine de James Rufus Agee, en los cuarentas, parecen preguntarse por el modo en que una crítica de cine puede hacerse desde una subjetividad y un impresionismo sin sistema y responder contra los cánones académicos y periodísticos con una falaz ausencia de criterios. Sus ensayos y artículos poseen los cambios de estilo de una conciencia firme de su contexto. Al leer los textos, no sólo los relativos a la cinematografía sino sus trabajos en poesía, documental y narrativa, puede confirmarse el desprecio por la acumulación y el pragmatismo del american way of life. Por eso, los críticos que proliferan sobre su vida y su obra se plantean el mismo e insistente problema: cómo entender semejante despilfarro de talento de un virtual autor de la gran novela americana. De un modo similar a como escribió sobre su maestro John Huston, Agee fue la cigarra que rechazaba el sentido del trabajo de las hormigas pero que, al contrario del autor de *Asphalt Jungle*, no recibió sino póstumamente los honores de una sociedad que él criticaba.

Agee carecía, sin embargo, del cinismo de Huston; su amor era demasiado amplio y comprometido con el sentido del cine como para ocultarlo con una elegancia imperturbable. Sus guiones más celebres descansan en comedias, y el realismo sui generis desde el cual veía el cine confluye en alegorías: sólo basta recordar las manos escritas del falso predicador o las primeras imágenes celestiales del film de Charles Laughton (*The Night of the Hunter*, 1955) o el final de *The African Queen*, 1951.

Todos los escritos compilados en *Agee on Film* (1958) persiguen un realismo cuya definición más adecuada, tal vez, sea la de poético; y permiten entrever un estado de la crítica. Sus artículos recorren todos los géneros desde el cine cómico mudo a la vanguardia de Jean Vigo. El objetivo siempre es el mismo y los espacios reducidos de la publicaciones atacan en varios frentes. En "Comedy's Greatest Era" (*Life*, 1949) parodia los términos académicos al medir al buen cine cómico a partir de

las graduaciones inasequibles de la risa. Ya no se ríe como con las películas de Sennett, Lloyd, Keaton, Langdon o Chaplin: la decadencia de las comedias sonoras hollywoodenses no posibilita las carcajadas. Por otro lado, como señaló sagazmente Peter Ohlin (v. *Agee*, 1966), el estilo del ensayista consigue superar sin dificultades el lenguaje estándar de *Life*, y contrasta notoriamente con el tono de las columnas para *The Nation*. Y, más aún, consigue retratar, desde la percepción de un cine sin palabras y de acciones, a cada uno de sus artífices.

Agee, a un tiempo, refuta las opiniones contemporáneas sobre films y autores, y defiende un sentido social del cine. Nunca las impugnaciones sobre un film se solidifican; sus artículos tienen el movimiento de una marea que elogia en lo alto y atraviesa las "debilidades morales y artísticas"; y evocan "todas las cualidades y todos los límites".

La culminación es la apología de *Monsieur Verdoux* (1947), en las pocas páginas de un ensayo para *The Nation*, donde responde por ítems las objeciones al film de Charles Chaplin y donde escribe:

"El tema de Chaplin, el más ambicioso y el más apropiado a su época que haya conseguido tratar hasta ahora, es el simple problema de la supervivencia en el mundo contemporáneo. Su instinto, como siempre infalible, lo llevó a situar el decorado de su relato en Europa; porque contrariamente a nosotros los americanos, los europeos tienen conciencia del problema crucial de la supervivencia. Con igual justicia, renunció al personaje del vagabundo cuyas encantadoras lecciones de supervivencia son demasiado ilusorias para convenir a sus objetivos, a su primera evocación del Hombre responsable y de la civilización moderna (...) Verdoux está tan cerca nuestro y es tan negro que soportamos mal reconocernos en él. Es un alma comprometida, intransigente, y ese alma está lejos de ser pacífica: nosotros asistimos a sus torturas mortales. El proceso trágico es más terrible puesto que no está descrito con gravedad sino con brusquedad, en una alegría fría y salvaje; el alma autodestructora raramente tiene conciencia de su propia suerte. (...) Pero el

film es muy poderoso como metáfora de la guerra: el hogar de los Verdoux es una Nación sitiada, la esposa y el hijo están en las primeras líneas del frente. Verdoux es un cuerpo expedicionario, el héroe de la más santa de las causas así como un criminal de guerra. Pero la obra es aún más fascinante por su estudio de las relaciones existentes entre el fin y los medios, como metáfora de la personalidad moderna -una personalidad "responsable" que reacciona a las presiones según la lógica de la ética contemporánea."

2. *Agee on Film* es un episodio que abarca unos siete años de artículos breves para publicaciones de signo opuesto. Sigue cronológicamente a los poemas whitmanianos de su *Permit Me Voyage* (1934) y a un trabajo documental en colaboración con Walker Evans, de prosa y fotografía, inclasificable, llamado *Let Us Now Praise Famous Men* (1941) que versa sobre las infrahumanas condiciones de vida de los sureños.

Ya la cita de Hart Crane y los poemas bajo el signo de Whitman lo posicionan lejos de lo que las modas y las corrientes literarias esperan. En el mismo sentido, el libro de 1941 avanza contra la serie de documentales que proliferaron en la era de Roosevelt: una rebelión contra el automatismo de la escuela

documental -que A. Kazin comparó con las novelas de Faulkner- y una denuncia implícita de la política de los hacendados del sur.

La publicación póstuma de su única novela, *A Death in the Family* (1958), hace al reconocimiento tardío y a la integración que Agee hubiera rechazado. Sólo W.H. Auden elogió la felicidad de sus expresiones y comparó su agudeza con Berlioz y Shaw, mientras escribía para *The Nation*. El resto, "la absorción de la furia", sucede después de su muerte: "La aceptación oficial es el síntoma inequívoco de que la salvación es golpeada nuevamente... y es el beso de Judas", escribió desde la opción por el fracaso adecuado ●

Emilio Bernini

RUTH SATANOVSKY

Canto - Técnicas vocales
y su manejo expresivo

Teléfono 824 - 2884

VIDEOBEAT

CINE DE AUTOR - CINE CLASE B
CULT MOVIES - CINE NEGRO
EXPRESIONISMO ALEMAN

ABONOS CON DESCUENTOS
PARA ESTUDIANTES DE CINE

Santa Fe 2740 local 10 - 13

EL KABURE RECORDS

Import & Distribution

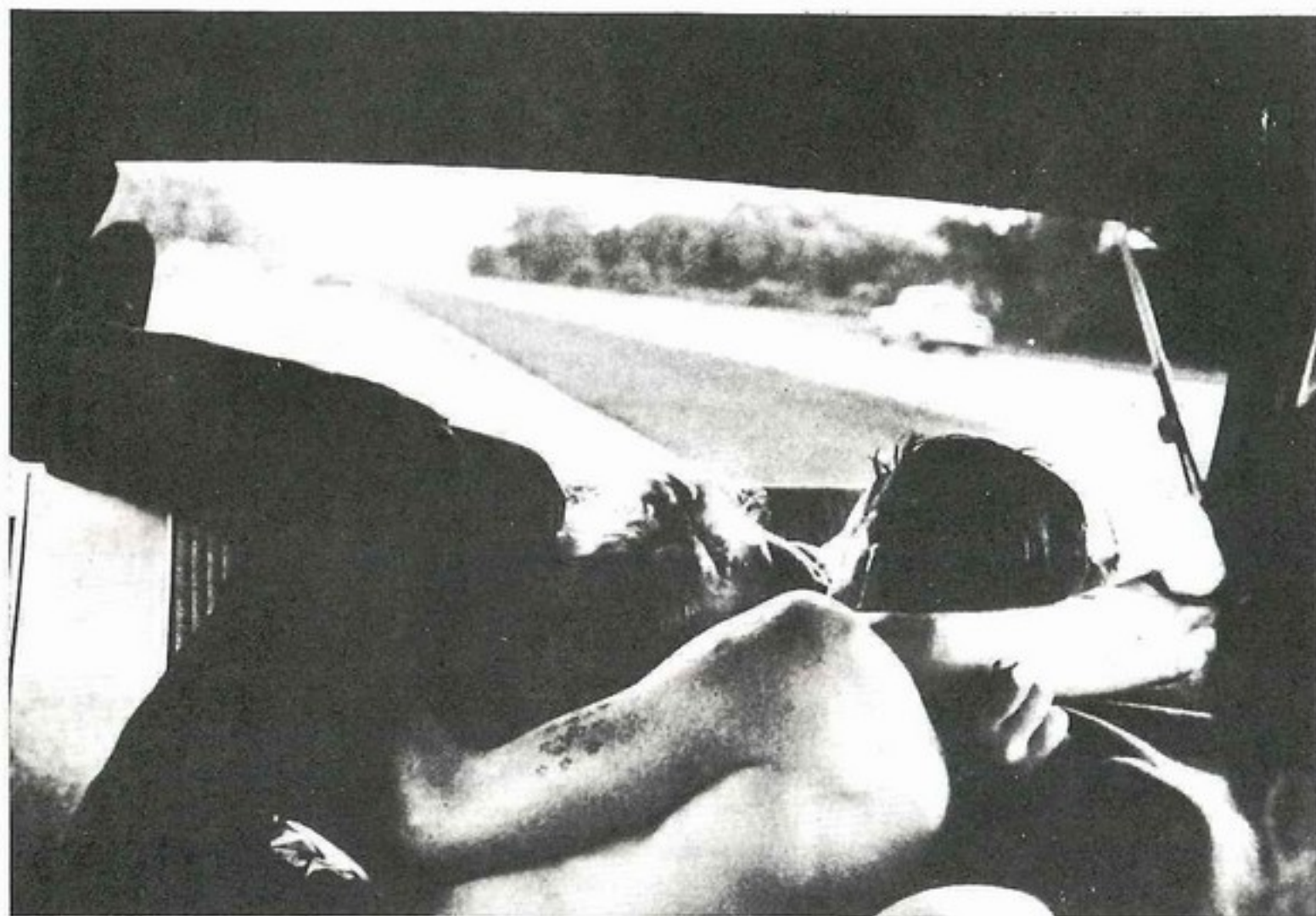
From Europe

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

NEW RELEASES / SINGLES

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

VENTA POR MAYOR Y MENOR
T.E. (023) 720841 - FAX (023) 749009
MAR DEL PLATA - ARGENTINA



Qué irresistiblemente persuasivo
de que es una chica real en un
lugar real,
en todo sentido empíricamente
verdadera!

Philip LARKIN, "Lines on a
young lady's photograph
album"

(Foto de Bruce Davidson para
Magnum. Los cincuentas)

ANTES DEL PRIMER LP DE LOS BEATLES

JOVENES IRACUNDOS

para Marc Delrez

1. Sexo

El sexo iguala, pero el gusto divide. Cuando Christopher Hope me dice que vive en Shropshire, el Atlas literario de Inglaterra segrega, inmediatamente, el nombre de Housman. Un Atlas literario es una imagen mental, una espacialización de la memoria: recordar algo siempre es recordar dónde está.

Cuando estudiaba latín, el profesor nos había repartido mapas de Italia. En cada ciudad, en cada región se clavaban unas estilizadas, netas banderas con nombres de los escritores oriundos de cada una. Pero, ¿de qué servía conocer la vinculación de Propertio con Perugia si no habíamos leído el final del libro primero de las elegías, las muertes de la guerra civil, *his own private Bosnia*? Para la literatura inglesa, nadie me repartió un mapa: en la Universidad de Buenos Aires no hay un English Department. Este atlas es

así un lugar imaginario, al que va poblando la perezosa lectura.

The Shropshire Lad es la obra más visitada de Housman. El muchacho del título es el objeto del deseo de Housman, y representa aquella clase, me dice Hope, con la que Housman podía tener relaciones íntimas, pero no familiares. Es, también, un héroe característico de la literatura inglesa -como los de Saki, Hornung, Waugh-, en su mezcla de idealización del proletario rural (es la Inglaterra del sur) y del muchacho dorado, el hijo de mamá, el playboy que nunca creció.

Los angry young men aparecen en los cincuentas, y son más actuales, pero afortunadamente no *más maduros*. Es el héroe ideal de Housman, pero que ha perdido toda abstracción. Son los primeros de su clase que pueden ir a las universidades, gracias a las becas del laborismo y el Welfare State. En Oxbridge no aprenden la sabiduría humanística de sus ancestros sustitutos, sino la sorna de los tíos solteros -los Lewis Carroll y los Edward Lear-. Para Hope, escritor sudafricano, cuyo retrato multiplican folletos del British Council postcolonial, los angry young men son un pasado remoto, demasiado británico e insular. Hablando de Larkin, dice que todos sus poemas están impregnados por la muerte, pero que es una muerte inglesa, como de Mark & Spencer. Pienso, cuando oigo esto, en que M & S es la tienda donde Margaret Thatcher, la única mujer que Larkin admiró sin reservas, compraba su ropa interior; por una asociación fatal, en que a Larkin le gustaba la pornografía, especialmente el *bondage*.

2. A question of upbringing

Que a Hope los angry young men le resulten inadecuados para los noventas, confirma a la inadecuación como rasgo casi definitorio de aquel nuevo tipo social, como categoría de la que no puede prescindirse, que penetra con insidia en las superficies semidocumentales de sus libros, pero también en nuestra lectura y en nuestra posición frente a ellos. Los héroes angry young men son inadecuados porque se desplazaron; los títulos mismos de las obras canónicas insisten en *arriba, abajo, atrás*: las novelas *Hurry on Down* (1953), de John Wain, y *Room at the Top* (1957), de John Braine, la comedia de John Osborne *Look Back in Anger* (1956). Todos estos textos, como la también arquetípica historia de *Lucky Jim* (1954) de Kingsley Amis y los poemas de Larkin, Davie, Enright, Gunn, proponen una identificación triple e inescapable: la de los autores con los protagonistas o personas poéticas y la de éstos y aquellos con un tipo social que estaba por primera vez en la calle. "I Spy Strangers", de Kingsley Amis, es el relato de sus orígenes. La acción se sitúa en las semanas entre el fin de la Segunda Guerra y las elecciones de 1945 -un período de activa especulación sobre el futuro de Gran Bretaña- y se sostiene

en el contraste de las actitudes de Archer, un soldado, y su superior, el mayor Raleigh. Archer desea el triunfo del Labour Party y una Inglaterra "llena de chicas y bebidas y jazz y libros y buenas casas y buenos trabajos y donde cada uno es su propio jefe". Para el mayor, por el contrario, "algo monstruoso e indefinible iba aumentando en vigor, algo contrario a su acento y a sus gustos en ropa y a las ambiciones para sus hijos y a su casa de ladrillo a la vista en Purley con cancha de tenis en el fondo". La victoria del laborismo no traerá opulencia sino austeridades nuevas, pero la abrupta supresión de algunos privilegios centenarios, fundamentalmente en la enseñanza -a través de un sistema de becas-, producirá esos desplazamientos que el sistema de clases inglés siempre había tenido éxito en desalentar. Una vez abandonadas -y es el mejor de los casos- las hasta entonces infranqueables cercas del proletariado o de las bajas clases medias, comenzaban las tensiones entre concesión y rebelión de las que el laborismo supo desentenderse; Clement Attlee, el candidato que le había ganado a Churchill en el '45, iniciaba en un pequeño auto un viaje por la campaña, preparando la elección de 1950.

3. Resaca

Jim Dixon, el *Lucky Jim* del título y de una vieja canción, aprende a mentir con accitada, vaselinosa eficacia. Recién recibido, la ayudantía es su primer puesto en la universidad y tiene que conservarlo. Con este fin, trabaja gratis para Welch, el titular de cátedra: le hace fichas, le arma bibliografías, le corrige los artículos. Todos los oficios serviles que censura cuando son los otros quienes se humillan, ellos también, con la mejor gracia. Jim imagina todo un repertorio de venganzas para Welch, pero nunca las pone en práctica, nunca deja de ser *digno y decente*, de prestarse con imitación simiesca a los gestos de la adaptación social; de la misma manera, precisamente, que la clase de Welch -la burguesía provincial- imita a las upper-classes metropolitanas.

Resulta curioso que también en los poemas que escribían los angry young men (más o menos identificables, en lo que a poesía respecta, con lo que se llamó *The Movement*) había siempre lugares métricos gastados en las modalizaciones más inertes de la defensa social: "One question, *though*, it's right to ask, / Or, *at the least*, hint tactfully" (John Holloway). Aunque, al menos, sin duda, supongo, por supuesto, casi, quizás: apartes conversacionales que intentan persuadir al lector, como Jim a Welch, de que es modesto, amigable, de buenas maneras: presentable.

Una ambivalencia impregna todo: los viejos valores -desigualdad social, cultura elitista, condescendencia londinense para con las provincias- son preservados precisamente cuando parecen estar sometidos al más feroz de los ataques. Una incómoda pero no infrecuente armonía entre la consciencia de clase y la aceptación de las divisiones de clase; un



John OSBORN, en Shropshire y en invierno (Foto: The Douglas Brothers)

conocimiento dolorosamente exacto del privilegio, pero una sumisión final a la estructura que lo hace posible.

No obstante, los angry young men no eran tan crédulos como para suponer que las desigualdades y los prejuicios de clase habían sido disueltos por las reformas laboristas. En su panfleto *Socialism and the Intellectuals* (1957), Amis denuncia, una vez más, la concepción británica de la cultura como propiedad de un club exclusivo. Coincidió en esto con Orwell, un escritor de los '30s al que su crudeza y orígenes de clase volvían inevitable para los angry young men. Gordon Comstock, el protagonista de *Keep the Aspidistra Flying* (1936), odia los libros que desbordan cultura, "la clase de cosa que las bestias de Cambridge escriben casi durmiendo. ¡Dinero y cultura! En un país como Inglaterra, la cultura, como ingresar al Jockey Club, sólo es posible para los que tienen dinero!".

Gordon Comstock lamenta la mañana siguiente lo que ha bebido la noche anterior. La de Jim Dixon es también una epopeya de la resaca, el momento en que hay que tragarse el vómito junto con los insultos, y buscar el reajuste. Cuando Dixon se despierta, descubre que "su boca había sido usada primero como inodoro y después como mausoleo por alguna criatura de la noche". Resulta difícil, incluso para los

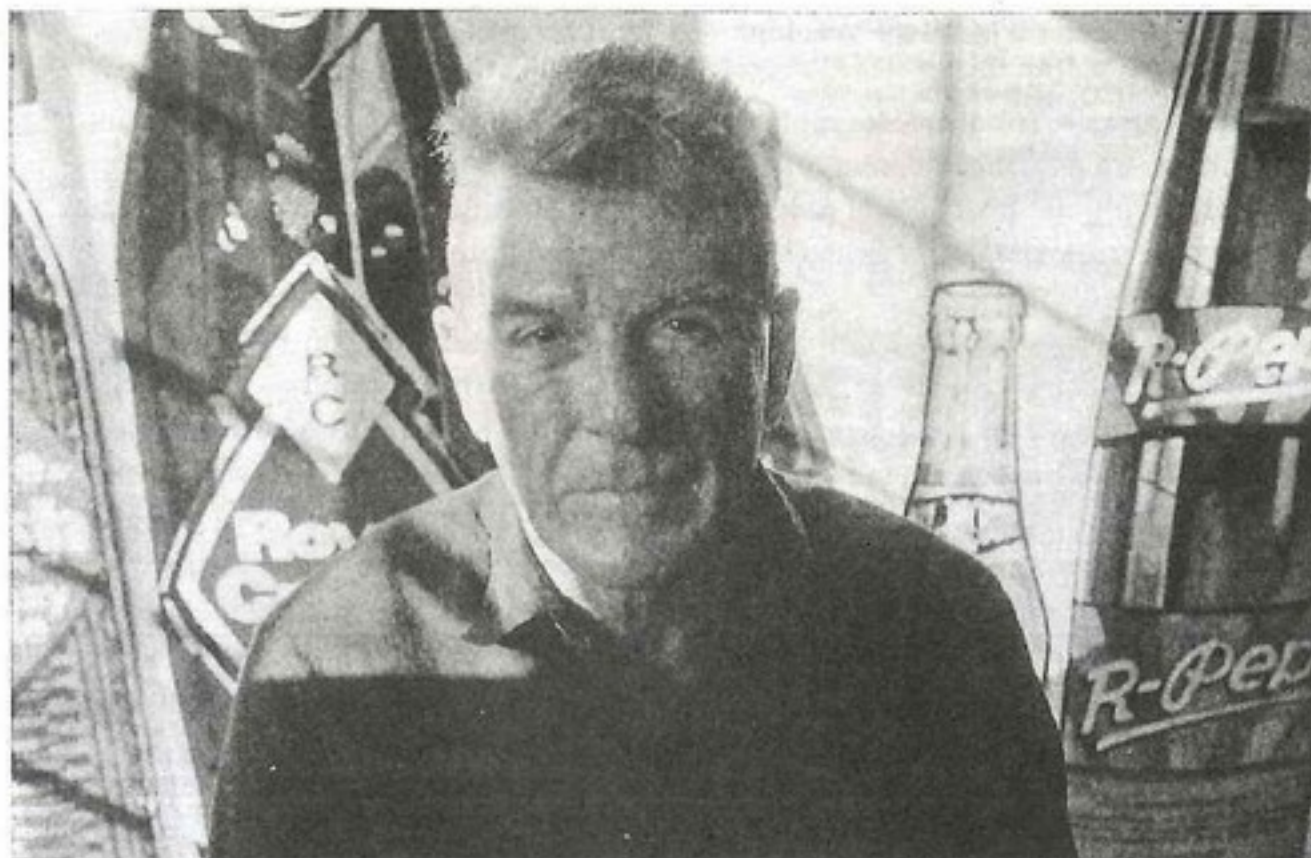
novelistas cómicos que no lo llevan en sus genes, sustraerse al influjo de Kingsley Amis. Su hijo Martin Amis hará despertar así a Charles Highway, el héroe de *The Rachel Papers* (1973), para descubrir los síntomas de una enfermedad venérea: "el viernes siguiente me levanté para darme cuenta de que alguien había apretado todo un pomo tamaño familiar de pus en la bragueta de mi pyjama". Orwell y los dos Amis se encuentran en la anti-homosexualidad (ninguna estetización de la fisiología), en la materialidad casi barroca (cuerpo es todo aquello que se corrompe). También, aunque la proporción de sexo es previsiblemente mayor después del primer LP de Los Beatles, en el trueque del lenguaje del placer por el de los trabajos forzados, la ansiedad y el aburrimiento. El momento del abrazo, del contacto físico, la relación concreta es posible sólo gracias a un equívoco, a una incongruencia. Lo concreto destruye siempre la idealidad abstracta. El materialismo, la importancia dada al cuerpo, la pura fisicalidad de lo que debe repetirse compulsivamente, son un bagaje que hará más fácil la ulterior conversión de Kingsley Amis al thatcherismo; encaja perfectamente con católicos y conservadores (basta con pensar, por ejemplo, en los títulos de Waugh: *Vile Bodies*, o *A Handful of Dust*). También la recusación del romanticismo de la izquierda. No la ecuación decimonónica de romanticismo y liberalismo, sino como capacidad irracional para inflamarse por intereses y causas que no son propias. El Welfare State, en cambio, era una causa tan racional que no podía despertar ningún fanatismo.

4. Nada de merca

Diferencia de los angry young men con los beatniks (a pesar de que se los antologizaba juntos): ni el alcohol ni el sexo producen experiencias sensoriales, no amplían ni expanden las puertas de la percepción. Thom Gunn podrá responder a una consulta de *Contemporary Authors* (para escribir su entrada en la enciclopedia): "avocational interest: drinking". Pero Thom Gunn emigró a USA, para horror de uno de sus críticos (otro autor de noticias de diccionario, Neil Corcoran): abandonó las formas métricas y estróficas perfectas y limitadas por los más californianos de los desbordes. O mejor: ritmos realmente efectivos en su punición por ilusiones liberadoras.

Otro tanto ocurre con cualquier experiencia comunitaria: el infierno son los otros. Y frente a los espacios abiertos de América, en Inglaterra no hay a dónde irse, estamos condenados a ellos; la privacidad es un bien tan mentado como escaso. Según Larkin -en una carta-, es preferible masturbarse antes que salir con una chica. Ningún sentido, entonces, de comuna. La sinceridad sólo es posible a través de una agresividad que siempre debe acabar por replegarse sobre sí misma.

Thom GINN. Religion: Atheist.
 Avocational interest: Drinking.
 Residence: San Francisco, California.
 Respuestas a Contemporary Authors.
 (Foto: Tom Levy)



5. Rock n'roll

*Ah'll be parp tar gat you in a taxi, honny,
 Ya'd batter be raddy 'bout a parp-parp eight
 Ahr, baby, dawn't be late,
 Ah'm gonna parp parp parp when the band starts
 playeeng*

[Tema que baila Dixon en *Lucky Jim*: la parodia bajo la especie de lo documental]

Los angry young men no fueron políticamente correctos; se regocijaban demasiado abiertamente con las dislocaciones que sabían darles perpetuamente algo de que reírse. Pero el mundo social del que se burlaban era el que secretamente querían infiltrar. A diferencia con lo que va a ser el punk: los valores de las clases medias no son reemplazados por un estilo. Al contrario: el estilo de las clases medias erotiza. Novelas como *Jill* (Larkin, 1946), *Hurry on Down*, *Lucky*

Jim, *That Uncertain Feeling* (Amis, 1955) confunden inextricablemente status social y status sexual. Las heroínas - Jill, Veronica, Christine, Elizabeth- son tanto más deseables por pertenecer a un rango social superior. La conquista final de Christine por Jim Dixon es uno de los problemas de la novela: cómo retener nuestra admiración por el héroe una vez que lo vemos ascender a una clase que él mismo parecía, y que nosotros habíamos sido incitados a, despreciar. Amis intenta resolver este problema con un énfasis: Dixon no infiltra el mundo inauténtico de Welch, sino el moralmente legítimo de Christine y su tío, quienes secretamente admiran el fracaso de Dixon para ajustarse a los valores de Welch. La novela empieza con una pontificación de Welch que Jim escucha reverencialmente, y termina con la fusión de las voces de Christine y Jim.

Alfredo Grieco y Bavio

V DE VIAN

Una revista casi de literatura

Correo

E.M:

Quisiera por medio de esta sección exponer mi punto de vista -como integrante del **Burt Reynolds Ensemble**- sobre los comentarios hechos en la última EM. por el señor Riposati acerca de "nuestro grupo" y otros temas.

1) Ud. dice que mereceríamos ser vapuleados por la crítica. Para serle sincero ninguno de nosotros "hace música" para que nos pongan una nota y seamos aprobados y menos por la crítica. Supongamos que esta revista nos pone un cero. ¿qué cambiaría? ¿Y si nos pusiese un diez? Nada cambiaría, salvo que el puntaje dado sería de dominio público. Yo trato de evitar a los intermediarios para que me empiecen a gustar o no las cosas. Además, más allá de las clasificaciones y de la música ¿existen para ud. solamente dos clases de jerarquizaciones: merecen ser vapuleados o endiosados (saco por deducción de su carta)? y ¿qué pasa, por ejemplo, con lo intrascendente? Vamos a seguir existiendo como personas; "la música" no es el único problema.

2) Sobre "Ser subsidiarios de la escena de N.Y."

Yo estoy convencido que "nuestra música" es más subsidiaria de ud., de nosotros mismos y del vecino de la esquina y de quién ud. desee nombrar y no solamente de un lugar y más personas. Y al decir esto no estoy hablando de estar influenciados por diversas corrientes. Para nada.

3) Sobre "Recurrir a algún gag humorístico"

Le diría que esta es una interpretación totalmente subjetiva suya. Por ejemplo: si alguien se cae en la calle no es para resultar gracioso; que así lo vean los demás es otra cosa, otros tal vez se preocupen, no existe una sola lectura. Debo confesarle que ninguno de nosotros salió satisfecho con la actuación - fue nuestro peor recital-; creo que el "problema" se debió a que no lo disfrutamos, forzamos las cosas.

4) Sobre "Ser neoconservadores de la disonancia"

Cuando ud. dice que somos disonantes le diría que eso se deberá a un "problema" de encajamiento suyo. ¿Cómo ser disonantes si nosotros trabajamos con sonidos y las pocas notas que usamos estaban afinadas en de tono? ¡Igual siguen siendo sonidos! Ud. los clasificó, nosotros sólo tratamos de dejarlos salir, ¿qué necesidad tiene de meterlos en una jaula? Con respecto a lo de *neoconservadores*, le confieso sinceramente que no sé lo que significa.

5) Sobre "El sonido menemista".

Debo comentarle que me agradó mucho. ¿Nos produciría un disco con "este" sonido? Aunque creo que los sonidos son simplemente eso, no personas. Aparte no recuerdo haber percutido o amplificado peluquín alguno, si a eso se refiere.

6) Cuando ud. se pregunta en voz alta si no existe otra manera de romper los

clisés de la música "convencional", como así también la "experimental", creo que la mitad de la "solución" está en ud. si permanece como público, y un 100% si es a la vez músico.

Si quiere respuestas debería responderse ud. mismo, y si es con hechos, mejor. Nosotros, por el contrario, no intentamos ser vanguardia ni romper con nada. No "hacemos música" para aparecer en los Guinness Records como mejor-grupo-más-vanguardista. Nosotros tratamos de jugar con la música; no de llevarla a la fuerza al parque de diversiones. Nada más.

Por otro lado, el público podrá irse, quedarse, putear, burlarse, etc., etc. Yo no me subo al escenario para darle la cuchara en la boca a la gente; que a todos les guste.

P.D.:

Señores Escvlpiedo: ¿Para cuándo el poster desplegable de Patricia Sosa y Einstürzende Neubauten?

Sr. Riposati: Cuando ud. comenta la elegancia del vestuario de Jirafa en Llamas, ¿me podría contestar qué agrega esto en sí a la música? Es algo que ni Stevie Wonder puede aún contestarme. A mi entender algo deja de ser experimental cuando ya se saben los resultados y hacia dónde va, aunque puede pasar que una de las dos partes no lo sepa (público o músico).

C.D.,
Integrante de Nuégado de Serpientes

CD's para coleccionistas, especialidad en:

**BIG
BEAR
RECORDS**

- 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



*Los D*esconciertos
de *M*ancini

Mayo 7 1994

Jorge Mancini

Guitarras, Bajo

Alejandro Bisceglia

Teclados

Marcelo Peralta

Saxo

Andrea Fasani

Pintura en Acción

Mayo 28 1994

Agüitas Argentinas

Andrea Fasani

Mancini/Bisceglia

Peralta

21:30 hs.

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

Sin Músicos no hay Música...



Sin duda las nuevas tecnologías ponen al alcance de una cada vez mayor cantidad de gente la posibilidad de plasmar sus ocurrencias creativas. Sin embargo muchas veces el intento de concretar estas ideas es frustrante. Es que no todo se puede con la tecnología de punta. Por ejemplo, no puede haber imagen sin profesionales de la imagen, y ese es nuestro yeite.

Traiga su idea... y que empiece el baile.

Diseño Gráfico & Imprenta

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



ROCK'N'ROLL

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