

ESCULPIENDO MILAGROS

AÑO 2 - NÚMERO 6 - AGOSTO 1994 - \$ 6

Música en todas las direcciones

NUEVA MUSICA
MEXICANA

SUICIDE

SUN DIAL

PAULINE OLIVEROS

PAIN TEENS

BEACH BOYS

KURT COBAIN

ROBERT FRIPP

ENSAYISTAS

NORTEAMERICANOS

DEL '30

ROBERT ALTMAN

ALAN RUDOLPH

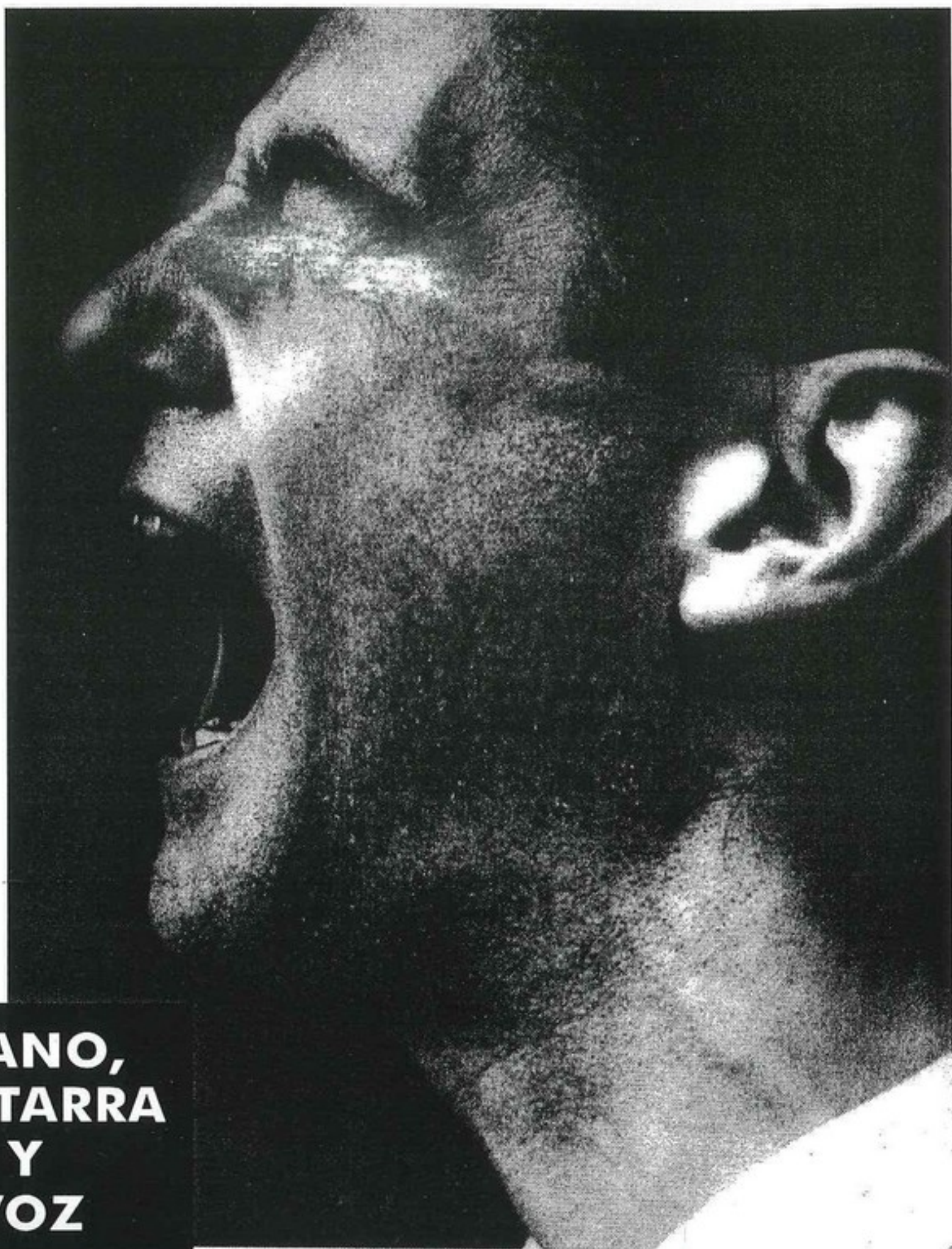
John Zorn

ENTRADAS EN:

EL AGUJERITO: Maipú 971 (Gal. del Este)
BIG BEAR RECORDS: Santa Fe 1556 (Gal. Armenia)
ROCK'N FREUD: Arenales 3337 (Paseo del Sol)
VITAL RECORDS: Corrientes 1242 (Gal. Taurus)

Peter

HAMMILL



Solo

**PIANO,
GUITARRA
Y
VOZ**

Sábado 6 de Agosto

**Auditorium
de Belgrano** (Virrey Loreto y Cabildo)

CONTENIDO
6
ESTAFETA

John Zorn 4
Claudio Korembli

Sun Dial 18
Jorge Luis Fernández

Pauline Oliveros 14
Claudio Korembli
Daniel Varela

Pain Teens 22
Pablo Azcoaga.

Beach Boys 30
Daniel H. Renne
Luis Chitarroni

Kurt Cobain 28
Daniel H. Renne

Suicide 24
Daniel Flores

**Robert Fripp
Les Gauchos
Allemands** 66
Juan Betbeder

**Nueva
Música
Mexicana** 34
David Cortés

**Altman
Rudolph
y el sueño americano** 54
Emilio Bernini

Discos 40
Daniel Flores
Pablo Azcoaga
Daniel H. Renne
Juan Betbeder
Jorge Luis Fernández
Pablo Strozza
Daniel Varela
Alejandro Montequin

La Década Roja 62
Alfredo Grieco y Bavio

Nik Cohn 58
Luis Chitarroni

Noticias 8
Pablo Azcoaga. Daniel H. Renne . Norberto Cambiasso

Publicaciones 58
Norberto Cambiasso

Directores: Emilio Bernini, Norberto Cambiasso. **Colaboradores:** Marcelo Aguirre, Pablo Azcoaga, Moxi Beidenegel, Juan José Betbeder, Hugo Chavez, Luis Chitarroni, Jorge Luis Fernández, Daniel Flores, Claudio Korembli, Soledad Mendez, Daniel H. Renne, Pablo Strozza, Daniel Varela. **Escriben en este Número:** Alfredo Grieco y Bavio, Ernesto Montequin. **Corresponsales:** New York, José Halac. México: David Cortés. **Fotografía:** Daniel Flores, Estela Figueras. **Diseño y diagramación:** Eduardo Krumpholz.

ESCVLPIENDOMILAGROS. Registro de la propiedad intelectual en trámite. Perón 4227 13F (1199) Bs. As. Argentina.

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: **OneLine**. Perú 675.362-6890

Los factores económicos y exististas suelen condicionar las actitudes de ciertos músicos de convicciones endebles que sólo admiten la libertad creativa en condiciones extraordinarias. Toman la música como un bien de consumo popular y facilitan su digestión para obtener una generosa recompensa. Esta música apócrifa que inunda radios, disquerías y oídos no alcanza a neutralizar un latido irreverente del corazón de Manhattan. Allí, la experimentación no ha cesado. Zorn y sus amigos arremeten con prodigiosa imaginación contra la esclerosis de las formas y la mezquindad creativa que han caracterizado a la música en los últimos tiempos

John Zorn

MUSICA SIN GOBIERNO

"Hay buena música, gran música y falsa música en cada género y todos los géneros son The Fucking Same! La gente creció mucho en los '60 escuchando blues, rock, clásica, vanguardia, música étnica; creo que todos nosotros compartimos una creencia en común: toda esa música es en el fondo igual; no hay un arte elevado y un arte menor".

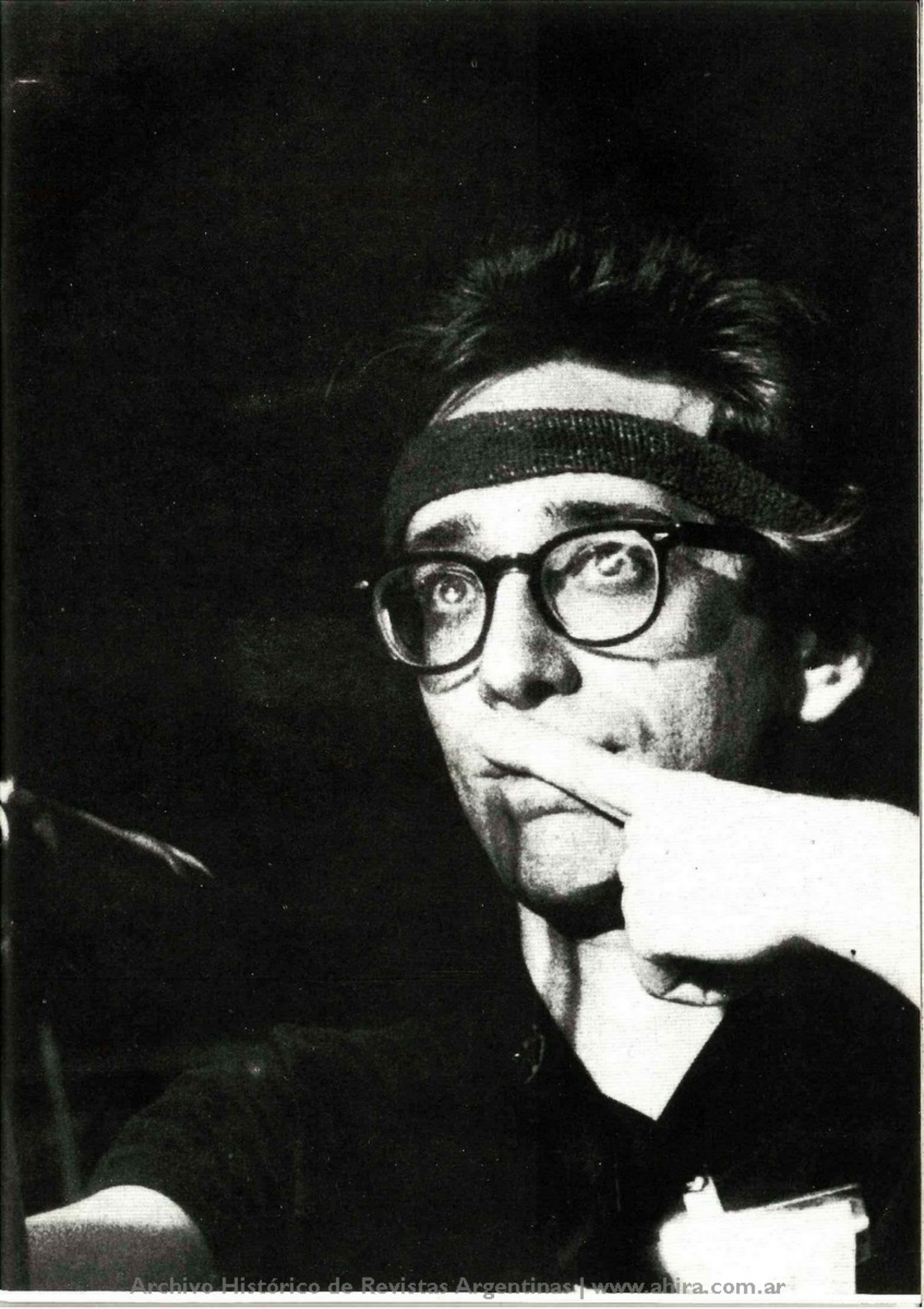
John Zorn, 1988, en *American Composers* de Edward Strickland.

Dinosaurios oficialistas, mercaderes de sonidos malolientes, segregacionistas musicales, ya no pueden impedir que algunos miles de oídos atentos hayan detectado los insólitos y deslumbrantes malabares de Zorn en su lucha por la abolición de la jerarquización estética y por la imposición de una sociedad musical igualitaria. Fucking Bullshit!, dirá Zorn cada vez que alguien intente diferenciar lo clásico de lo popular como lo excelso y lo mundano. Sus testimonios artísticos son claramente ejemplificadores de su pensamiento. Una batalla tras otra ganadas en el propio corazón del imperio mercantil, sugiriendo que no hay armas para impedir la rebelión del arte ni límite para frenar la

corrosión ante las nuevas ideas. Jazz, rock, pop, klezmer, clásica, electrónica, concreta, improvisada no pueden concebirse como compartimientos estancos sino como materiales de posible interacción disponibles democráticamente en la imaginación del creador. Un juego para gente libre, particularmente placentero para quienes han llegado a dominar las herramientas tradicionales y le perdieron el miedo a la libertad.

"Las obras maestras de la música occidental ejemplifican monarquías y dictaduras. Compositor y director: rey y primer ministro. Al establecer analogías entre las situaciones musicales que tenemos y las circunstancias sociales deseables de las que aún carecemos, hacemos una música importante y sugestiva, con los graves problemas que encara la humanidad. Algunos compositores no ejemplifican en su obra los cambios sociales deseados, ya que utilizan su música como propaganda de tales cambios o como crítica a la sociedad insuficientemente modificada".

John Cage, *Empty words*. 1973-78



Desde las experiencias aleatorias de los '50 la improvisación ha ocupado un lugar destacado en la música del siglo XX. Asimismo, la escritura gráfica resultó un medio adecuado para transmitir una música indeterminada, librada a la imaginación o intuición del ejecutante. Cuando el jazz se internó en la marea anárquica de la improvisación colectiva se vislumbraron algunas semejanzas con los amigos "cultos". Las diferencias podían encontrarse en los vínculos: el que se crea entre el músico y la idea que da origen a una obra (un gráfico, una melodía popular, notas aisladas con breves instrucciones, una imagen). El vínculo que relaciona a un grupo de instrumentistas que tocan en un mismo tiempo (el diálogo con los demás o el camino interior). El vínculo con el propio instrumento y con la cultura.

La problemática implícita en la obra de John Zorn es heredera por igual de las distintas corrientes literarias de los '50 y '60. Su música auspicia un acercamiento nada convencional de los ejecutantes a sus instrumentos, imprimiendo tanta velocidad en los cambios como variedad en los timbres. Con expresiva gestualidad ordena sus juegos de improvisadores y posibilita insólitas relaciones y comportamientos, que resultan en una música de frenética espontaneidad eternamente imprevisible. Cage y sus secuaces preferían que los músicos no se relacionaran sino que los sonidos se mezclasen azarosamente. Los colectivos improvisatorios del nuevo jazz instaban a la celebración de un ritual conjunto para hermanar los gritos en el máximo nivel posible. Al azar y la comunión de almas vino a sumarse el individualismo inconformista de los cultores de la música improvisada.

La generación de Zorn aprovecha los hallazgos de los maestros para buscar nuevas relaciones, nuevos vínculos.

En la sorprendente estructura abierta que presenta *Cobra* (recreada cada mes en Knitting Factory, New York, editada hace algunos años en Hat Art y ahora en vivo por Knitting Factory Works), los músicos son empujados a desnudar sus personalidades en público e incorporar sus sentimientos más inmediatos a la construcción de una arquitectura inestable y nerviosa. Un juego donde aparecen los que necesitan expresarse verbosamente y otros que irrumpen con violencia para imponer sus ideas. Una vasta gama de códigos gestuales habilita a las distintas ideas musicales con absoluta libertad.

"La música compuesta es el relato de un viaje de exploración, que bien puede haber sido importante, pero que ha concluido antes de que tuviéramos noticias de él, en tanto que la improvisación es el viaje mismo".

Christopher Small, Música. Sociedad. Educación.

Cobra no es sólo un hecho musical, sino que también es teatro. Un teatro instrumental que expone el comportamiento y la gestualidad del mundo de los músicos en el momento de la creación. Los actores, estimulados por el ingenio de las consignas, juegan a la música con una emoción inusual. Zorn elige los colores instrumentales y marca las entradas con signos que disparan la creatividad

dad. Agresividad, humor, inquietud, búsqueda de poder, candidez, necesidad de convivencia: cada estado o actitud es reflejada en *Cobra* a través de la expresividad de los músicos. Algo del mundo infantil vive en los juegos de Zorn, algo extraviado quizás en la traumática conversión a la adultez. Para él, la música puede devolvernos lo mejor que alguna vez tuvimos y mostrarnos a la vez cómo podemos ser.

Zorn reconoció en alguna oportunidad que una obra del argentino *Mauricio Kagel* le cambió la vida: *Match*, de 1964. Un duelo de gestos y sonidos entre dos contrabajistas, con la intervención de un árbitro percusivo que interrumpe y dispara el encuentro. La idea de Kagel, como toda obra maestra, abrió nuevas puertas para la organización musical. Zorn aceptó el desafío y se sumergió en el espacio inexplorado que había por delante. Hoy *Cobra* es recreada en distintos ámbitos, con versiones vocales, instrumentales, con la coordinación de músicos diferentes en cada ocasión y siempre en sintonía con el espíritu liberador en el que fue creada.

"El mejor gobierno es el que no gobierna en absoluto. Y cuando los hombres estén preparados para él, esa será la clase de gobierno que tendrán".

Henry D. Thoreau, Desobediencia civil

"Muchos músicos ya están preparados. Tenemos ahora muchos ejemplos musicales de la practicabilidad de la anarquía. Música con partes indeterminadas, sin una relación fija entre ellas. Música sin notación. Nuestros ensayos ya no tienen director. Los músicos pueden lograrlo sin gobierno".

John Cage, Empty words

● Zorn 93-94

Mientras *Buries Secrets* y *Radio* han servido para clamar el apetito de idólatras del hardcore y del jazz, las otras novedades avanzan por caminos inéditos. Casi nadie duda ya que *Pain Killer* y *Naked City* ensanchen los márgenes del rock más denso y de un jazz abierto al eclecticismo. Como un tumor purificador, Zorn cumple allí una tarea sanitaria: cambiar las costumbres anquilosadas inyectándoles su savia revitalizadora que vuelve verdadero lo falso. También la tradición judía del klezmer encontró en *John Zorn's MASADA* una medicina modernizadora. Comenzó a exponer allí su visión de la música hebrea que encontró en *Kristallnacht* un momento de esplendor. El conmovedor recuerdo del nazismo utiliza algunos de sus sonidos emblemáticos: la voz del führer, ruido de cristales rompiéndose, voces hebreas rezando. Delicadas letanías de música judía van entrelazando su melancolía y envuelven voces genocidas que transforman la belleza en perplejidad. Zorn se instala en el drama y expone sus símbolos: una interminable secuencia de cristales quebrándose sacude nuestros tímpanos hasta la saturación. Sin palabras ni instrumentos crea un estremecedor alegato contra la intolerancia. La música de

Kristallnacht cambia la habitual fragmentación zorneana por un desarrollo más extenso que las nuevas ideas parecen pedir, una extensa serenidad que no parece dispuesta a resignar la emoción. Un grupo de amigos neoyorquinos tiene a su cargo la representación: **Anthony Coleman, Mark Feldman, Mark Dresser, Marc Ribot, Joey Baron y Frank London**, miembros selectos de la cofradía del Lower East Side de Manhattan.

Elegy, otra de las recientes aventuras de Zorn, se sugiere como un tributo al escritor - mártir **Jean Genet**. Un párrafo de una de sus novelas, una simbólica rosa, un explícito par de torsos desnudos y una distorsionada foto de su rostro señalan la dedicatoria. Como en la obra anti-nazi, la música de *Elegy* contrapone distintos lenguajes de estéticas que se suceden y se mezclan proponiendo una multiplicidad de imágenes y sentidos. Secciones de música rigurosamente escrita se alternan con grabaciones de melodías de lejanas etnias. Flautas y cuerdas encarnan la pureza y la quietud en un contexto de latente agresividad donde discos distorsionados, golpes abruptos y armas que se martillan desplazan la sutileza y propagan el descontrol. Puertas que se cierran, gemidos que se superponen, voces agitadas que se entretajan con cantos del Medio Oriente. Zorn desafía las convenciones conectando lo disímil como si fuera familiar y formula un idioma musical integrador. Un camino árido y sin complacencias. Sonidos que duelen en el cuerpo y perturban en la mente.

Las nuevas ideas de Zorn descansan en el misterio y el simbolismo. Cerca estaban entonces los poetas que inauguraron los movimientos vanguardistas de la historia literaria: **Baudelaire y Verlaine** también tuvieron el homenaje de Zorn. *Absinthe*: una planta que consumida en exceso puede conducir a la locura. La obra más calma de su trayecto artístico, una extraña paz colmada de densidad. Las voces instrumentales de *Naked City* transforman sus reconocibles timbres habituales en inusuales sonidos producidos por técnicas de ejecución no convencionales. El ocaso del siglo XIX, tan bien graficado en los poetas simbolistas, es recordado en nuestra hora crepuscular por inquietantes imágenes acústicas que retienen la tensión en telarañas estáticas.

Si *Absinthe* supuso una inmersión en atmósfera "simbolista", podría sugerirse que *Leng Tch'e* es un baño de hiperrealismo de los más contundentes que haya producido Zorn. La ciudad desnuda en la estación del apocalipsis: una guitarra que se desangra en la prolongada agonía de los acoples y las distorsiones, un bajo estremecedor envolviendo el tiempo en un espacio de tensión, frenéticos golpes de parches en las llagas de la sensibilidad y el alarido intolerable de una voz que parece inmolarse obscenamente en público. Y casi en las sombras de este chirrido sobreagudo que deja claro -ni falta que hacía- que el juego de Zorn es en los límites de la tolerancia, entre la sensación de pánico y la visión de la muerte. Un fresco sobre el horror contemporáneo (y milenarrio), sin anestesia.

Zorn necesita establecer nuevos canales de comunicación y esto parece volverse evidente tanto entre los músicos como en el vínculo con el oyente. Busca el encuentro con lo nuevo, lo desconocido. Un espacio de búsqueda experimental en donde reencontrarse con los viejos maestros y a través del cual adelantarse a los sonidos del mañana.

John Zorn es el paradigma de la vanguardia finisecular. Su

música es un refugio espiritual para los saturados oídos contemporáneos.

Claudio Korembli

Discografía

-
- Environment for Sextet (1978) (Ictus/New Tone)
 - Archery (1979) (Parachute)
 - Yankees (1980) (Celluliod)
 - Improvised Music New York 1981 (Muworks)
 - Locus Solus (1983) (Eva)
 - Sebastopol (1984) (Einstein)
 - The Sonny Clark Memorial Quartet (1985) (Black Saint)
 - Lost in the Stars-Kurt Weil (1985) (A&M)
 - Godard ça vous chante? (1985) (Nato)
 - The Big Gundown (1986) (Nonesuch)
 - Cobra (1985-86) (Hat Art)
 - Spillane (1987) (Elektra-Nonesuch)
 - October Meeting-Total Loss (1987) (Binhuis)
 - News for Lulu (1987) (Hat Art)
 - Spy us Spy (1988) (Elektra)
 - More News for Lulu (1989) (Hat Art)
 - Naked City (1989) (Elektra-Nonesuch)
 - Torture Garden (1989) (Toy's Factory-Earache) **Naked City**
 - Live at Knitting Factory V.3 - (1990) (A&M) **Slan**
 - Film Works (1986-1990) (Elektra-Nonesuch)
 - Guts of a virgen (1991) (Earache) **Pain Killer**
 - Heretic (1992) (Avant) **Naked City**
 - Grand Guignol (1992) (Avant) **Naked City**
 - Buried Secrets (1992) (Toy's Factory) **Pain Killer**
 - Elegy (1992) (Eva)
 - Leng Tch'e (1993) (Toy's Factory) **Naked City**
 - Masada - Klezmer (1993) (Knitting Factory Works)
 - Kristallnacht (1993) (Eva)
 - Radio (1993) (Avant) **Naked City**
 - Absinthe (1993) (Avant) **Naked City**
 - Cobra - Live in Knitting Factory (1993-94) (Knitting Factory Works)
-

Rock

□ Brian Ferry se reunió con Brian Eno después de la salida de éste último de Roxy Music, hace ya 21 años. Eno está trabajando en el nuevo LP de Ferry como "consultor musical". El título provisorio de la placa es *Horoscope*.

□ El sello Rhino lanzó al mercado un disco tributo a Gram Parsons, *Commemorative, A Tribute To Gram Parsons*. Algunos de los nombres que rinden homenaje al country-rocker son: Bob Mould, Clive Gregson, Victoria Williams y The Mekons.

□ Hole tiene nuevo registro. La viuda de Cobain continúa ofreciéndonos el punk post-feminista en *Live Through This* a través de City Slang o Geffen, dependiendo este de la procedencia del CD.

□ Screamin' Jay Hawkins, el hombre que se inventó a sí mismo, puso a disposición, a cuenta del sello Demon, el CD *Somethin' ' Funny Goin' ' On*. En él se puede oír a Hawkins gritar y murmurar sus diferentes modales en canciones que suenan como clásicos del R&B por las aguas pantanosas y las sombras del pecado.

□ La etiqueta Dojo tuvo la gentileza de colocar al alcance de la mano todo el catálogo de The Undertones. Al mismo tiempo, se editó *The Peel Sessions Album*, que no son otra cosa que las sesiones que el grupo hiciera para el famoso hombre de la radio inglesa. Tomadas en 1979, 1980 y 1982, las mismas están llenas de entusiasmo y energía; va por Strange Fruit, como siempre.

□ Henry Rollins es un hombre de varias facetas: artista de rock, escritor y, recientemente, actor (se lo puede ver en *The Chase*, con Keanu Reeves y Charlie Sheen). Aunque es de su primera veta de la que vamos a hablar. Su material más novedoso se llama *Weight*, tiene crédito para The Rollins Band y contiene una docena de monolíticas canciones que sirven como retrato de su psicótico estado. El sello editor es Image / BMG y la banda tiene flamante bajista, Melvin Gibbs.

□ Esta noticia ya salió en todos lados: vió la luz la autobiografía de Johnny Rotten, *Rotten: No Irish, No Blacks, No Dogs*. La editorial encargada fue Hodder & Stoughton y lo que no se dijo tanto es que la autoría corresponde al propio Lydon y a Keith y Kent Zimmerman.

□ El LP *Take Me To God* es la última producción de Jah Wobble's Invaders Of The Heart. Fue lanzado por Island y cuenta con colaboraciones de Dolores O'Riordan (The Cranberries), Natacha Atlas (Trans-Global Underground), Chaka Demus & Pliers,

Henry Rollins



Henry Rollins

□ Polygram está armando un *Best Of* de The New York Dolls que incluirá material previamente inédito y un "cover" de "Back In The USA" de los MC5. De modo adicional, el sello compiló un video con segmentos de giras inglesas y americanas, incluyó algunos shows televisivos y le agregó entrevistas a Debbie Harry y a Joey Ramone.

Baaba Maal y el baterista de Can, Jaki Liebezeit. Para este registro había sido invitado Bryan Ferry, pero declinó el ofrecimiento.

□ The Fall y su disco de cada año. Se trata de *Middle Class Revolt* y es el número 18 de su carrera. Digamos también que Mark Smith grabó junto a los Inspiral Carpets y se lo puede escuchar en el simple de estos últimos "I Want You".

□ Vuelta al disco para Johnny Cash con *American Recordings*, placa que incluye canciones escritas por Glenn Danzig, Nick Lowe, Tom Waits, Leonard Cohen, Kris Kristofferson y el mismo Cash. El sello de Rick Rubin, que ahora se llama American, confió en el talento de Johnny.

□ David Mc Comb, ex líder de The Triffids, emprendió su carrera solis-

□ No hay que esperar más la reedición (esta vez en CD) del album instrumental de John Cale *Church Of Anthrax*. Finalmente, la placa grabada en 1971 con la participación de Terry Riley en teclados y saxos, está disponible gracias a los servicios de Sony-Francia. Siguiendo con el galés, digamos que su trabajo junto a Bob Neuwirth bautizado *Last Day On Earth* ya está en las disquerías. MCA se encargó de publicarlo.

NOTICIAS

ta. Bajo la protección del sello Mushroom editó *Love Of Will*, allí la sencillez familiar de las melodías hacen desear que Mc Comb no vuelva a desaparecer por tanto tiempo.

□ Después del fantástico *Let Love In*, Nick Cave & The Bad Seeds están listos para su sucesor. Ya comenzaron las sesiones de un álbum que será una colección de "baladas de asesinato" y el cantante/compositor quiere que su compatriota Kylie Minogue participe en un tema, pero aún no está confirmada su presencia.

Tindersticks Fan Club, PO Box 187
London W10 5ZS.

□ Libros que hay que leer: *The Dark Stuff* a cargo del aristocrático periodista británico Nick Kent, y *Scott Walker: A Deep Shade Of Blue*, biografía del excepcional cantante escrita por Mike Watkinson y Pete Anderson. Las editoriales respectivas son Penguin y Virgin.

□ El nuevo disco de Ride se llama *Carnival of Light*, previo a su edición el grupo grabó como simple el tema "How Does It Feel To Feel" de The

NOTICIAS

□ El sucesor de *Liberation* se llama *Promenade*, su sonido continúa la línea del debut con un adicional proveniente del cabaret y la música de cámara. Me estoy refiriendo a ese nuevo exponente del pop británico que se lo conoce como The Divine Comedy.

□ The Orb tiene listo su primer álbum para Island, *Pomme Fritz*, el mismo fue descrito como un pequeño disco dedicado a tópicos culinarios. Para conseguirlo habrá que esperar hasta septiembre.

□ Telegramáticas novedades para el final. Siouxsie & The Banshees está registrando su nueva placa con John Cale... Van Morrison con flamante LP, *A Night In San Francisco*, va por Polydor... Frank Black y su 2º solista, *Teenager Of The Year*, siempre por 4 AD y con 22 canciones... Moonshake sacude el polvo con *The Sound Your Eyes Can Follow*. Participa la ex-compañera de sello PJ Harvey... The Auteurs ofrece su LP *Now I'M A Cowboy* por gentileza de Hut... Los legendarios Monochrome Set piden revancha con *Misere*, etiqueta: Cherry Red... Creation (el sello) celebra 10 años y como parte de los festejos lograron que vuelvan a estudios The Creation (el grupo) después de 26 años, lo hacen con el simple "Creation"... Otra rama de este "indie", Rev-Ola, nos entrega algunas viejas sutilezas: Jonathan Richman and The Modern Lovers, *Back in Your Life* y *Modern Lovers Live*; Shadows of Knight y un álbum en vivo del año 1966... Se publicó la biografía de un músico ejemplar, Robert Wyatt, *Wrong Movements: a Robert Wyatt History*, la escribió Michael King y la publicó SAF.

Daniel H. Renne



Creation. Simple y álbum por Creation, como corresponde.

□ Ultramarine está listo para dar a conocer su nuevo EP doble, *Hymn* y *Hymn 2*. El primero fue escrito por Kevin Ayers (miembro fundador de Soft Machine, entre tantas otras cosas) y la canción originalmente se encuentra en el LP *Bananamour*. Ayers voló desde España para colocar voces en la pista, luego de que los Ultramarine lo contactaran por correo. Actualmente, la banda se encuentra trabajando con Robert Wyatt y Lol Coxhill.

□ Un CD de 38 minutos de duración es lo nuevo de Insides. Su título es *Clear Skin* y contiene solamente una canción electrónica. Lo lanzó Guernica y puede resultar hipnótico e irritante a la vez.

□ Tim Buckley y su gimnasia vocal se hacen presentes en *Live At The Troubador 1969*. Como casi con cualquier cosa que hizo, su audición es imprescindible y los elogios se hacen extensivos a Edsel, sello editor. El bueno de Tim tuvo hijos, y entre ellos se encuentra Jeff, quien debuta en el mundo de la música con el LP *Live At Sin-é*, los ingleses de Big Cat pagaron las deudas.

□ Esperemos que la compilación de Nick Drake, *Way To Blue*, encuentre el público adecuado; no lo tuvo en vida y ahora Island rescata parte de la breve y espléndida carrera del cantante.

□ Tindersticks por correo. Sólo así se tendrá acceso a *8th Feb 94, Amsterdam*. El sello es This Way Up y para los interesados dirigirse a:

□ Rock Nacional

□ Todavía se encuentra en los kioscos el nuevo número de la revista **Juventud Perdida**. Persevera con su habitual línea anarquista comprometida. Esta vez con más páginas, se incluyen reportajes a **Todos Tus Muertos**, **Daniel Viglietti** y **La Tabaré River-rock Banda** y notas sobre **John Cale**, la colaboración **Tom Waits/William Burroughs**, el **A.L.A.** (Alternativa para la Liberación Animal), Santiago del Estero, y un cassette de la banda de hardcore **Detenido Desaparecido**. Cabe agregar que desde este número se ha sumado a sus filas como colaborador Enrique Symns (ex director de "Cerdos y Peces").

Contacto: Casilla de Correo 40 (1842) Monte Grande, Bs. As.

□ Esquenoso Records ha lanzado el nuevo cassette del **Burt Reynolds Ensemble**. *Portatil* compila improvisaciones de sus shows en el Centro Cultural Recoleta, el Teatro San Martín, y la Librería Clásica y Moderna. El **B.R.E.** se encuentra en tratativas para editar esta cinta en el exterior. Contacto: Casilla de Correo 152 (1428) Sucursal 28 (B) Bs. As.

□ Cuatro producciones independientes de disímil carácter han llegado a nuestra redacción. *Solitude* es uno de los trabajos de **NB-544** (agrupación del catálogo Beat Records); la propuesta continúa los estilos descriptos en estas páginas: ambient influido por los trabajos de Brian Eno y no obstante suficientemente distanciado en el trabajo de cintas y voces tratadas. **Tus Hermosos Perdedores** ofrecen un pop de tristes canciones eclécticas, que van desde el Sonic Youth era Sister hasta las limpias guitarras de Big Star. *Reacción*, de Casual Danza, muestra a una banda que intenta revivir el espíritu nuevaolero del pri-

mer Virus con un tinte algo más oscuro (Sisters Of Mercy) que el de la banda de los hermanos Moura; por último también **La Mácula Lútea** pretende reproducir la oscuridad de los '80. Todas estas cintas se encuentran en venta en disquerías del circuito.

□ El turno para dos demos de promoción. **Angel Destino** es el dúo que componen Alejandro Fiori (ex Los Encargados) y Osvaldo Alegre. La cinta contiene tres temas en la onda Ultra Vivid Scene: pop inteligente con un buen trabajo de programación de máquinas.

Santos Inocentes, en cambio, pretende, sin demasiadas renovaciones, ofrecer un noise de guitarras estilo Jesus and Mary Chain o My Bloody Valentine. El demo fue producido por Charly Alberti.

□ Myriam Belfer (voz), Ana Foutel (piano, sampler), Sandra Olskin (flauta dulce), Miguel Luchilo (sintetizador, sampler) y Alejandro Labastía (sampler, coordinación) integran la **Compañía de Música Imaginaria**, agrupación dedicada a la construcción de irregulares estructuras electrónicas desde donde se proyectan precipitados giros improvisatorios. La experimentación primordial, distanciada notablemente del rock y no obstante cercana a la tradición electrónica eu-

ropea y a la música contemporánea, demanda una atención poco usual para los somnolientos oídos académicos. Contacto: Tres de Febrero 2528 (1678) Caseros Bs. As. TE: 750-2329

□ Otra de Esquenoso. Esta vez se trata de **El Matadero**, un trío integrado por Fernando Presumido (guitarra y voz), Néstor Giménez (bajo) y Claudio Gangi (batería), que rescata lo más emparentado con Joy Division que hubo por estas tierras (Sumo, Corrosivos, el Don Cornelio de Patria o Muerte) pero con la dosis de visceralidad necesaria para esta clase de música. Altamente recomendado.

□ El grupo marplatense **Mellonta Tauta** vió la luz finalmente. Su single debut *Ocean* fue editado por el sello alemán Hyperium. En poco tiempo y por la misma compañía, se espera el album *Sun Fell* ya grabado en Florencia Italia.

En los meses pasados **Mellonta Tauta** participó con su tema *Pull the Carriot* en la compilación *Heavenly Voices* del mencionado sello. El disco incluye también canciones de Ordo Equitum Solis, Rise A Fall of Decade y Love Spiral Downwards.

□ También **Reincidentes** y **El Horreo** creen en la utopía de un rock con identidad. Los primeros en *Tarde*, su

Elatraso



primera producción en cassette, mezclan vals, arrabal, sangre, opaco romanticismo y sucias guitarras. Las influencias (saga Nick Cave) son ahora menos evidentes, el deseo de recoger historias de noche, borracheras y culpa, no obstante, más encendido.

El Horreo, por su parte, logra la particular confluencia de la tradición nacional más rica -el floreciente rock progresivo de los '70- con el desprecio de la década posterior, éste último administrado en dosis más homeopáticas. La influencia de Sumo (letra de "Abajo las calorías") y la de Virus en la voz algo descuidada, el énfasis en las melodías, el desarrollo de ritmos disímiles, afirman la propuesta de **El Horreo**: "crear fantasías y deformar realidades".

□ Por último, entre las nuevas ediciones en CD se destacan *Traka-Traka* del trío sureño **El Otro Yo** (Random Reds.) y.....de los rasta-core **13 al Diablo** (Frost Bite Reds.). **Porco**, por su parte, autoproduce su debut homónimo.

P.A./P.S.

Pedagogías Musicales Abiertas

Pedagogías Musicales Abiertas ha anunciado sus próximos eventos. En septiembre presentarán a la **Dra. Susana Weich** de Israel. Una destacada experta en la tradición del flamenco, dictará tres talleres orientados a músicos y educadores musicales.

La **Dra. Weich**, etnomusicóloga, investigadora y docente de la Universidad Hebrea de Jerusalem y la Universidad de Tel Aviv y especialista en formación docente, es autora de numerosos libros, artículos y discos compactos sobre educación musical y musicología.

La temática será el flamenco, sus géneros, estructuras rítmicas, palmas y zapateado.

Para noviembre se espera la visita de **Murray Schafer**. Uno de los más grandes especialistas del mundo en el campo de la música y el sonido regresa al país para dictar talleres y presentar la edición en español de su libro "The Tuning of the World" (La afinación del mundo), su sexto trabajo traducido en nuestra lengua.

Un importante didacta y compositor y pionero en la investigación del medio ambiente sonoro, su obra pedagógica ha sido traducida a cinco idiomas y constituye un material ineludible de estudio en América del Norte, Europa, Latinoamérica y Japón.

Para mayor información, llamar a los tel./fax: 522-5418 y 472-5398.

A partir del 11 de agosto se llevará a cabo en San Pablo, Brasil, el trigésimo Festival de Música Nova. Participarán diversos grupos de Bélgica, Estados Unidos, Brasil, Portugal, España y Uruguay, quienes ejecutarán obras de compositores contemporáneos: **Cage, Berio, Part, Ligeti, Stockhausen, Nancarrow** y varios otros brasileros.

BEAT

records

Desde 1984 junto
a la mejor música alternativa



Santa Fé 2740 local 10 - 13

El Atril

Discos

J. ZORN- B. FRISSELL- J. Y E. LURIE
M. MONK- D. GALAS- SONIC YOUTH-
J. CAGE- ACID JAZZ- S. HENDERSON
T. GURTU- L. COHEN- R. SAKAMOTO
LUXEDO 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-
LA BARBARA- F. ZAPPA-
LA MONTE YOUNG-
BLACK FLAG-

ROCK
JAZZ
ETNICA
FLAMENCO

ENVIOS AL INTERIOR

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

Noticias Experimentales

□ Alwin Nikolais murió el año pasado a la edad de 80. Iluminador, diseñador, coreógrafo, técnico y compositor; los círculos de vanguardia jamás reconocieron su talento. Un resarcimiento parcial puede ser la edición en CD de *Electronic Dance Music*, una muestra de su temprana experimentación con la electrónica.

□ AMM, pioneros de la improvisación avant-gardista, han atravesado ya casi tres décadas de existencia como si nada. Aparecen tres nuevos discos en su sello Matchless. Para el primero, *To hear and back again*, se reducen a un dúo (Lou Gare en saxo y Eddie Prévoost en percusión). Los otros dos, *Generative Themes* y *The Inexhaustible Document*, son del '82 y el '87 respectivamente. Según el crítico David Toop, en el primero uno puede apreciar la brillantez de los músicos; en los otros, la brillantez de AMM.



□ ¿Recuerdan a Charles Hayward? Estuvo detrás de algunos de los grupos más interesantes de los últimos 20 años: Quiet Sun, This Heat, Camberwell Now. Su última producción, junto a un tal Nick Doynce-Ditmas, se llama *My Secret Alphabet* y consta de evocativas "canciones" que generan una atmósfera misteriosa, un poco a la manera de David Sylvian. El sello, Sub Rosa.

□ Dos que nunca descansan: Andrew

Mc. Kenzie de The Hafler Trio y Nigel Ayers de Nocturnal Emissions. El nuevo proyecto de Mc. Kenzie se denomina Cosmic Trigger y el disco, *Polar Regions*. Música tan fría como los hielos nórdicos en los que se inspira, combinada con ciertos rasgos espirituales. Sale por el sello Silent. Nocturnal Emissions también tiene nuevo CD, *Glossalalia* y el sello Soleilmoon está empeñado en reeditar todo su catálogo: los últimos en digitalizarse han sido *Stoneface* y *Spiritflesh*.

□ La cantante Amy Denio, miembro de los desaparecidos Tone Dogs, tiene nuevo CD. *Tongues*. Como su título indica, canta allí en seis lenguas diferentes e incluso frecuenta territorios verbales inexplorados. El sello, Fot Records.

□ La reedición del año. Tan inesperada como fundamental. Estoy hablando de *Silver Apples Contact*, el CD que compila los dos bootlegs de los pioneros neoyorquinos *Silver Apples*. Un dúo, cuya orquestación consistía en batería, banjo y un sintetizador casero y precario llamado Simeon, que constaba de 9 osciladores y 86 controles manuales, tocados con las manos, los codos, las rodillas y los pies. Sus dos LPs, del '68 y '69 influirían más tarde en bandas como Suicide.

Rock europeo

□ Pierre Bastien fue conocido en los '70 por formar parte del grupo hipertextual francés Nu Creative Methodes. Más tarde inventó a Mecanium, una suerte de máquina que puede ejecutar varios instrumentos (violín, xilofón, guitarra, etc.). Consecuentemente, su nuevo CD se



denomina *Musiques Machinales*.

□ Hablando de inventores, mientras se están reeditando los indispensables LPs. de Catherine Ribeiro, su compañero de ruta, Patrice Moullet, reúne a los Alpes y edita *Rock sous la*



Dalle. Ricas coloraciones y espaciaosas texturas generadas con instrumentos convencionales o fabricados por él mismo.

□ ¡Dos reediciones claves!. El segundo LP de Moving Gelatine Plates que, debo confesar, ignoraba que existiera. Su nombre, *The World of Genius Hans*. El otro, *Gialorgues*, el primero de Shylock. Ambos por el sello Musea.

□ El label Rec. Rec. de Suiza también tiene novedades.

Tiere der Nacht es un dúo compuesto por el baterista de Guru Guru (Mani Neumeier) y el guitarrista/bajista Luigi Archetti. Improvisaciones avant-gardistas en su CD *Wolpertinger*.

Por su parte, los estonianos Ne Zhdali, quizá sean el mejor grupo de rock en existencia. Podés confirmarlo escu-

■ Fusión Nórdica

En los lejanos '70, los países escandinavos promovieron un híbrido genial entre sus propias tradiciones folk, el jazz y la música progresiva. Sonidos con identidad que eludirían muy bien cualquier clasificación reduccionista.

■ Uno de los íconos de esa escena, Lars Hollmer (líder de Samla Mammas Manna) retorna con dos nuevos CDs. El primero pertenece a la Looping Home Orchestra, que reúne a ex miembros de Samla junto a Fred Frith y Jean Derome. Se llama *Door floor some thing window* y recopila grabaciones en vivo del '92 y '93. El sello, Victo. Del otro sólo sé que se titula *Vandelmässa* y que aparece por el fino sello francés AYAA.

■ La herencia progresiva continúa muy vigente en Suecia. Manticore se denomina el último hallazgo y comparte con los demás (Landberk, Anglagard, Anekdoten) el uso frecuente de órgano y mellotrons y la

simpatía por Crimson and Co. El disco, *Time to fly*. El sello, Laser's Edge.

Isildurs Bane, en cambio, llevan más de veinte años en escena y son una banda básicamente instrumental. *Lost Eggs* compila grabaciones de archivo, radio y masters olvidados.

■ También el folk (a la escandinava) contó y aún cuenta con frenéticos seguidores. Kebnekaise fue uno de los grupos más populares en los seventies. Liderados por el guitarrista Kenny Hakansson, ejecutaban versiones eléctricas y alteradas de temas tradicionales suecos. *Electric Mountain* recopila lo mejor de sus LPs largamente agotados.

■ Orient expressen también se dedicó a la música de Europa del este por más de veinte años. *Balkanica* selecciona surcos de sus cuatro primeros discos.

■ Myrbein, en cambio, perteneció a una línea que en Suecia cultivaron bandas como Fleshquartetten o Kraljusantalten. Ritmos entrecortados, guitarras disonantes, vocalizaciones paródicas; todo con reminiscencia de Zappa, Beefheart, Henry Cow y Crimson. Se reedita *Myrornas Krig*, su único disco, de 1980.

■ Dos clásicos de la progresiva nórdica setentista ven la luz en CD. Los dos primeros álbumes de Tasavallan Presidenti, la banda del guitarrista finés Jukka Tolonen, aparecidos originariamente en el sello alemán Brain, en el '69 y '72. También, dos placas de los suecos Trettioariga Krieket. Sus títulos, *Kriegs* y *War Memories*.

■ Kaipa fue otra banda progresiva sueca que editó cinco LPs a lo largo de su existencia. Musea reedita los dos iniciales (*Kaipa* y *Inget Nytt under solen*).

Die Vögel Europas



chando su nueva producción, *Hey Driver Cool Down the Horses*.

□ También los yanquis Suu's tienen nueva placa. Luego de un largo silencio, el grupo de Dave Kerman vuelve a la arena con *Hunger's Teeth*. El sello, ReR.

□ Otra gran banda europea actual, los ¿austríacos? Die Vögel Europas, editan por fin su nuevo disco. En el anterior (*Best Before*) de 1989 mezclaban la moderna tecnología con temas de fuerte raigambre clásica. El nuevo se llama *Short Stories* y parece

que aquí se atreven con la polka, el folklore búlgaro, el blues y el country & western.

□ DOM fue uno de los secretos mejor guardados en la Alemania de los '70. Una mezcla del Pink Floyd primero, Amon Düül II, Popol Vuh y Gila. Se reedita su LP *Edge of Time*.

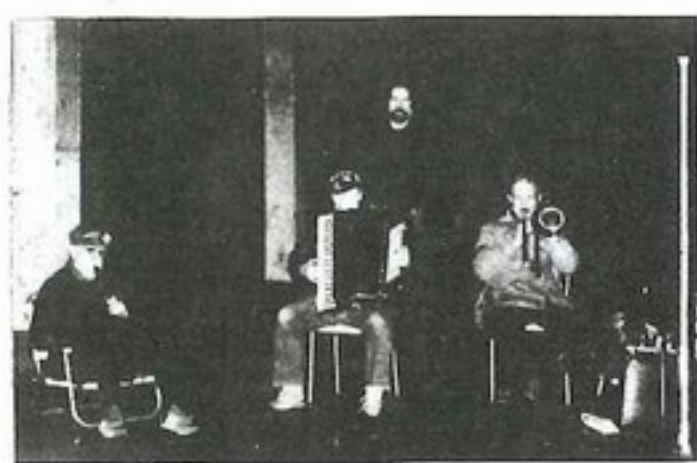
N.C.



PAULINE

De visita en Buenos Aires, Pauline consagró su tiempo a los talleres de su *Deep Listening Training*, organizados por la Fundación Pedagogías Musicales Abiertas. En la despedida brindó un momento musical con su acordeón "just intonation" y compartió un diálogo con Esculpiendo Milagros.

REPORTAJE



OLIVEROS

■ EM: ¿En qué contexto comenzó a componer su generación?

PO: Fue en la década del '50, poco después de la segunda guerra. Había entonces mucha experimentación. En Europa empezaba a surgir la música electrónica y en EEUU estaba John Cage con sus experimentos. Había un clima como de querer oír nuevos sonidos. En San Francisco, donde comencé mi carrera, había un grupo interesante de compositores. Todos trabajamos juntos, de una u otra forma, explorando el sonido, improvisando, utilizando los "objetos de sonido" que encontrábamos, haciendo música para cinta y música electrónica. También partituras para instrumentos y voces. Algunos de los que estaban en ese momento eran Terry Riley, La Monte Young, Steve Reich.

■ EM: ¿En qué momento se produjo la transición entre la experimentación electrónica y -tal como la definió el crítico - compositor Tom Johnson- "una especie de música religiosa"?

PO: Yo vivía en California en ese momento. La costa oeste (Los Angeles, San Francisco) era como un puente a Oriente y en Berkeley había una estación de radio de mucha influencia en el campo de la nueva música y la "world music". Una estación de radio no comercial. Los directores musicales eran compositores que siempre han estado interesados en la música (Charles Armikhanian y otros). A principios de los '50 la radio transmitía música contemporánea y toda la música que venía de cualquier parte del mundo. Fue entonces cuando escuché por primera vez música del Tibet.

■ EM: Hay un vínculo muy firme entre su música y la del Tibet.

PO: Yo creo que cuando alguien escucha algo interesante, diferente de lo que está acostumbrado a oír, es como si todo el cuerpo tomase conciencia de lo nuevo. Por lo menos esto se aplica a mí. Siempre estuve interesada en la música o los sonidos que no fuesen familiares, desde que era chica. Por eso me interesó esa extraña música, hacen ya casi 40 años. El pulso del mundo que empezó a verse ahora comenzó en aquellos tiempos.

■ EM: En la música tibetana tienen mucha importancia los sonidos largos, tanto en las partes vocales cuanto en las sonoridades de las largas trompetas. ¿Es posible pensar en una relación entre esas técnicas y parte de su trabajo, o el de La Monte Young o David Hykes?

PO: David Hykes fue a estudiar con la gente de Mongolia, con los Lamas. Yo no he ido a estudiar con ningún maestro del Tibet o India, lo he hecho informalmente. La Monte Young y Terry Riley hicieron un profundo estudio de la música de la India con Pandit Pran Nath, quien ha enseñado a muchos compositores de mi generación. Aunque encuentro su música muy interesante, mi propia forma de trabajar es oír y absorber lo que escucho. Así consigo recibir la influencia de esa manera, pero no tuve interés en dedicarme a estudiar con devoción la música tradicional de una región. No sé si para bien o para mal.

■ EM: ¿Que diferencias hay entre los conceptos que usted ha desarrollado: "Sonic Meditations" y "Deep Listening"?

PO: Las meditaciones sónicas son sólo versiones anteriores de lo que estoy haciendo ahora. En 1988, cuando con la Deep Listening Band hicimos la grabación dentro de la cisterna, buscamos la forma de articular lo que estábamos haciendo en ese momento. Cómo estábamos escuchando... cómo considerábamos el sonido que venía del espacio, el sonido que nosotros producíamos. Por lo tanto las dos palabras se unieron: deep listening. Escribí un pequeño artículo sobre eso y fue como una especie de síntesis de lo que buscábamos. Tengo una forma de decirlo que aún es misteriosa. Uno se pregunta ¿qué es esto? y mi respuesta es siempre un poco diferente. Es una categoría muy resbaladiza.

■ EM: Y ahora ha surgido la necesidad de ir a distintos sitios del mundo a explicar qué es la "escucha profunda".

PO: Sí. Hacemos talleres y conferencias que incluyen las meditaciones sónicas y cosas nuevas que pienso. A veces incluyo composiciones que hago, por ejemplo tengo una pieza que se va a presentar en noviembre: *Epígrafes en el tiempo del Sida*, dedicada a un medio hermano mío que murió de Sida. En la pieza hay una parte donde se llama a su nombre, se canta el nombre y luego la audiencia responde a él, también hay un zumbido que tiene lugar, y este ejercicio lo hicimos acá en el taller y me dio la oportunidad de practicar la obra un poco más.

EM: ¿Pensó en dejar de componer música escrita?

PO: Todavía pienso en eso. Tengo la posibilidad de escribir con notación convencional, unirla con instrucciones y también hacer música espontáneamente, como lo hacemos con músicos como Stuart Dempster, quien entiende realmente la práctica. También utilizo grabaciones, procesos electrónicos...hay una paleta de materiales que se va armando, se acumulan diferentes tipos de trabajos, no tenés que tirar nada. Por ahí uso ésto y me puede ayudar a expresar otra cosa. A veces hasta me gusta hacer una construcción musical a través de un modelo matemático. Esta es una época en que tengo muchas maneras diferentes de pensar. Algunas personas creen que sólo hago las meditaciones sónicas pero hay una gran variedad de categorías que uno puede encontrar en estos 40 años de trabajo.

EM: ¿Ha trabajado con orquesta alguna vez?

PO: Tengo dos piezas para orquesta. En realidad muchas de mis meditaciones son adecuadas para orquesta, pero su entrenamiento es de tal manera que es difícil para ellos tomar un enfoque tan diferente. Tengo una obra para orquesta que se va a ejecutar muy pronto en Miami, con la New World Symphony. En esta pieza no hay partituras, son opciones para los ejecutantes mientras yo leo un texto. Vamos a ver como sale, van a estar muy sorprendidos cuando miren y vean esas opciones.

EM: ¿Cuál es el resultado más importante de su prolongado vínculo con la improvisación?

PO: Parece ser lo más excitante... la música más excitante. Porque es tan directa, porque promueve esta comunicación de escucha entre los ejecutantes. Y cuanto menos sabe uno lo que va a tocar, más interesante parece ser.

EM: Hace pocos años realizó una experiencia inédita que incluía la improvisación de varios músicos desde distintas ciudades.

PO: Estoy muy interesada en los medios interactivos, así es que en 1991, cuando festejé los 40 años con la música, hicimos un evento en seis ciudades al mismo tiempo con un teléfono - video (un conversor de análogo a digital que va cambiando y se necesitan dos líneas de teléfono: una para el audio y otra para el video. Y se pueden tomar las señales y proyectarlas en pantallas, con parlantes y demás). Entonces había un puente entre todas las ciudades, nos podíamos ver y oír. El sistema se llama video de scanneo lento (5 segundos) y algunas imágenes quedan estáticas y luego cambian. Entonces yo invité a mis amigos a que toquen cualquier cosa que quisieran y cada lugar organizó su propia transmisión. Unimos estas ciudades y al final hicimos una improvisación que fue realmente divertida. En New York estaban Roger Ashley y Guy Klucsevsek, en San Diego David Behrman y George Lewis, en Los Angeles David Rosenbaun, en San Francisco algunos amigos de los primeros días.

EM: Su obra vocal "Sound Patterns", de 1961, fue de gran importancia para las siguientes generaciones de vocalistas que comenzaron a experimentar con nuevos lenguajes.

PO: Sound Patterns fue un trabajo exploratorio. Quería escribir algo para un coro pero no estaba interesada en el texto o en las palabras y quería hacer una pieza donde el coro sonara más instrumental: quería disolver el sonido coral convencional. Entonces se me ocurrió hacer un coro a partir de sonidos vocales; desde que era chica disfrutaba produciendo todo tipo de ruidos con la boca, lo que me ocasionaba problemas en el colegio. Algo me quedó de aquellos días.

EM: ¿Cómo fue su encuentro con el acordeón?

PO: Desde que tengo 9 años toco el acordeón, un instrumento que tiene una trayectoria de exclusiones. Y como no podía tener un contacto real con las organizaciones de música convencionales, decidí hacer la mayor parte de mi música tocando el acordeón espontáneamente. También cambié la afinación y eso fue muy interesante. Está afinado en dos sistemas en un límite de 7 notas y el izquierdo es un sistema de 5 límites, por lo tanto hay 6 notas que son comunes entre uno y otro teclado y 6 notas que difieren. Son 19 notas que se pueden combinar.

EM: ¿Hay alguna similitud con obras como The Well Tuned Piano, de La Monte Young?

PO: En algunos aspectos sí, pero en la afinación La Monte está más preocupado por la complejidad, las relaciones complejas. El escucha un intervalo durante mucho tiempo, lo hace sonar todo un día en su casa. Yo creo que está interesado más que nada en la relación de tiempo. En mi caso estoy más interesada en la calidad de los colores del sonido, en mezclar esos sonidos. Cuando toco en forma acústica es una cosa y cuando utilizo también medios electrónicos (como unos pedales de pie) todo cambia, parece que el sonido se va doblando, se tuerce. Pero no es nada fácil afinar el acordeón.

EM: ¿Tiene interés en otros tipos de música para acordeón o música étnica?

PO: Me gusta la combinación entre música francesa e indígena, eso es lo que escucho desde que era muy chica, cuando vivía en Louisiana.

EM: ¿Como el Zydeco?

PO: Sí, claro. El acordeón tiene un sonido muy fuerte y los que lo tocan escuchan de una forma muy particular, están realmente interesados en el sonido que producen. Cuando ellos usan solamente la parte que se expande, escuchan profundamente. Luego los ejecutantes de acordeón mueven las teclas y a veces no están oyendo los efectos... eso me gusta mucho de estos músicos.

■ EM: Meditación y música han estado conectadas por ciertas músicas religiosas y por la a menudo poco interesante "new age". ¿Cuál es su opinión sobre esa música meditativa comercial o "new age"? ¿Concibe usted música para acompañar meditaciones?

PO: Yo ejecuto para mi propia meditación, si otras personas quieren meditar está bien, pero pueden escuchar simplemente. New Age es un término de marketing hoy en día y no siento que yo esté dentro de esa categoría. Al menos nadie me ha invitado a ningún encuentro de la New Age (risas). De todas maneras creo que hay una relación, una idea de utilizar sonidos sostenidos, lentos... pero muchas veces es una música soporífera, sin ningún contenido. Tiene una sensación comercial y eso a mucha gente le gusta. ¡Pero yo no estoy ganando nada de dinero! (risas).

■ EM: ¿Ve en este momento un estado de madurez en los nuevos músicos, académicos o no-académicos, que se enfrentan con caminos experimentales?

PO: Hay muchos más compositores de los que haya habido antes. Las universidades, tanto en EEUU como en otros países, han producido más compositores y en algunos casos con un entrenamiento excelente. Mucho trabajo artesanal: aprenden cómo trabajar juntos; mucho de lo que se llama artesanía sale de las academias. Lo que no está claro es cuál es la función de la música, es decir, ¿esta música sólo tiene como función que se admire lo artesanal? ¿Para un grupo exclusivo de personas? O que esta música tenga un significado muy alto que pueda ser transmitido a todos. Veo mucha gente que está aprendiendo, está explorando, buscando nueva música para crear, y el sentimiento que ellos tienen es un poco de aislamiento. Tal vez una pregunta se encuentra en algún lugar debajo de la superficie: ¿Para qué lo estoy haciendo?, ¿Qué significado tiene?, ¿Cómo voy a ganarme el dinero?...¿o ganarme la vida? Voy a hacer esta música para después ser profesor y enseñarle a otras personas cómo hacerlo, en la academia. Creo que se debe explorar la función o el uso de la música. Cómo la usamos bien para que pueda ser un buen miembro de nuestra comunidad. Cómo hacemos para que las personas se interesen por lo que estamos haciendo. ¿Por qué tengo que estar interesada? Creo que algunas de estas preguntas son importantes para hacerse.

■ EM: ¿Tiene ideas relacionadas con la política educativa?

PO: Sí. Creo que la educación musical está perdiendo un poco el estimular a los niños para que compongan ellos mismos su propia música o que improvisen. La educación musical les enseña a los niños a ejecutar la música de otra persona o a aprender a apreciar músicas de otros, un sentido crítico. Pero no hay suficiente trabajo creativo en los primeros tiempos de los niños, porque si así fuera todos podrían tener el sentimiento de saber cómo expresarse hacia los demás, para ser menos víctimas de la música comercial o incluso de la música académica.

■ EM: ¿Cuáles son las experiencias musicales más interesantes que ha escuchado en los últimos tiempos?

PO: La Deep Listening Band ha comisionado a una joven compositora, Ellen Fullman, una obra que se estrenará en noviembre: *Epigraph*. En enero y febrero pasados trabajamos juntas; creo que es muy interesante el momento en que una persona crea un instrumento nuevo y aprende a ejecutarlo ("The Long String Instrument"). He estado tan ocupada con mi propio trabajo que no he tenido tiempo de escuchar muchas cosas, excepto experimentar con otras personas de esa manera.

■ EM: Su música es muy pacífica. ¿Es así su alma?...¿Es usted feliz?

PO: (risas) Me divierto mucho ... a veces siento que es importante expresarlo. ¡Pero puedo hacer música muy ruidosa también!

■ EM: Teniendo en cuenta que el mundo en que vivimos no es muy pacífico, ¿no piensa a veces que está yendo hacia el lado para donde nadie va?

PO: El mundo está muy caótico, no es muy pacífico, pero en la "Teoría del caos", cuando hay caos también hay un movimiento hacia el orden. Por lo tanto en medio del caos yo puedo estar muy pacífica, entonces la dirección se puede desviar hacia ahí. Si todos fueran muy pacíficos tal vez me gustaría hacer mucho ruido. Tenemos esa dualidad, pero pienso que es importante para mí deshacerme del caos que hay dentro mío. Es mi responsabilidad y es la única forma que conozco de participar en el mundo, empezando conmigo.

■ EM: John Cage proponía que los compositores ejemplificaran en su música la sociedad ideal en la que desearían vivir... ¿Cuál sería ese ideal para usted?

PO: Esa es la anarquía de Cage que a mí me encanta. Me gusta mucho la idea de que cada persona haga lo que tiene que hacer, siguiendo sus propias reglas. Me gusta tener la libertad para expresarme y tener el apoyo de la comunidad; también quisiera sentir que estoy contribuyendo a ella, de manera tal que se dé un dar y recibir entre el individuo y el grupo. Y si yo soy libre para hacer lo que quiero, me gustaría que todos pudieran serlo. Y sin herir a los otros ni a sí mismos, porque de otro modo...

Daniel Varela & Claudio Korembli

Sun Dial



LA HORA DEL ROCK A ENERGIA SOLAR

Surgidos en la radical avalancha de revisionistas del rock progresivo inglés

(Bevis Frond, Strobe), los Sun Dial se destacan como un extraño caso de eclecticismo debido a su personal adaptación al medio. ¿Camuflaje o simpatía?. Probablemente la respuesta se encuentre en su esencia: un calendario solar dispuesto a atestiguar los mejores momentos del rock.

0:00 Hs.

RETROSPECTIVA ABRUPTA

En los años 70 existió una reiterada cosmogonía rockera que buscaba en el sol a un ancestro. Desde delirantes reconocidos como tales (Pink Floyd con "Set the controls for the heart of the sun"; Steve Hillage con "Talking to the sun") hasta desconocidos itinerantes (Andromeda con "And now the sun shines"; Misunderstood con "Children of the sun"), los músicos preferían realizar sus conciertos a plena luz del día y con las ruinas de Pompeya como marco.

La escalada de Sun Dial en los 90 no encubre un injustificable oportunismo sino que emprende con orgullo aquel viejo ideal utópico, mientras que cada uno de sus discos expresa la persistencia en no olvidar las buenas costumbres.

12:00 Hs

REVISIONISMOS I

Durante las doradas tardes del 80, Gary Ramon fue probablemente un chico a quien no comprendían sus compañeros de colegio. En vano los habrá sentado innumerables veces frente al estéreo de su casa, para reparar las sacralizadas placas de Misunderstood, Czar y Andromeda, con una desatenta expectación general. El resultado era sin duda magro y hasta conocido: desaprobación, partida de los amigos, y depresión solitaria. Sun Dial nace con la misma reticencia, con la involuntaria intención de ser un grupo destinado al fracaso.

La alternativa propuesta de *Other way out* trascendió con la impureza de un hijo bastardo las filas del indie británico en 1990.

En Sun Dial influye el temprano progresivismo de Andromeda (punto intermedio entre la lisergia de tres minutos y las extensas canciones tabuladas), mientras que a sus oficializados colegas les corresponde el tardío descubrimiento de los primeros Byrds y las troqueladas armonías de Love.

De Love, los SD extraen su tradición menos predecible: la versatilidad expresiva ("She's looking all around"), la inaprensible destreza ("Magic flight").

De Andromeda, aquello que permite el pasaje de tenues melodías vocales hacia caóticas explosiones instrumentales. Mientras que a sus primos de Ozric Tentacles y Magic Mushroom Band les ha tocado concluir las incompletas cosmogonías de Gong y Hawkwind (verdaderos viajeros espaciales), los SD exploran un sonido de fuertes connotaciones épicas más emparentado con el pretérito trabajo de Misunderstood, y cimentado en las bases de inconfundibles riffs barretianos ("Interstellar overdrive", "Astronomy domine")

El uso del wah-wah por parte de Ramon se halla frecuentemente tan radicalizado que remite a grupos completamente excluidos de la genealogía rockera (Fuzzy Duck, Warhorse, etc.), mientras que el uso de instrumentos como flautas de bambú, tambores turcos, y campanas tibetanas en manos de Anthony Clough (bajo) y Dave Morgan (batería), realza el exotismo sonoro.

Other way out es un exaltado compendio de manifestaciones anacrónicas que de a poco se irán diluyendo, junto a los versátiles acompañantes de Ramon.

A este propósito, resulta significativa la complementaria audición de *Return journey*; trabajo recientemente editado que recoge canciones perdidas del período 90'-91' (singles previos, demos y out-takes), y que registra la transición hacia el sonido más frontal y eléctrico que SD ha adoptado en la actualidad. Un disco imperdible que arroja luz sobre el costado más crudo y desconocido del grupo.

17:00 Hs.

UN RELOJ DE SOL PARA LA HORA DEL TE

Reflector es un álbum tan refinadamente británico como lo fue (salvando las distancias) el *Something else* de los Kinks. Ambos comparten esa camaleónica tendencia de lo aparente (no hay mucha diferencia entre Ray Davies disfrazán-

dose de mod para cantar una vieja balada inglesa, y Gary Ramon adaptando su cosmogonía al ritmo de las pistas y los efectos del ecstasy), así como la delicada sugestión que provoca un uso *manipulador* de la expresividad vocal.

Aunque guarde una secreta vinculación con su predecesor, las nuevas canciones de Sun Dial rebalsan de lirismo. El grupo se muestra menos hermético, más adaptado al sonido contemporáneo.

Las canciones de *Reflector* devuelven un efecto preciosista al oyente. Tanto el rock en "Never fade" y "Mind train" como el pop en "Slow motion" y "Easy for you" siempre reflejan un plus que bien podría condensarse en esa maravilla artesanal "Tremelo".

La crítica empieza a considerarlos, y muchos son los que se apresuran para ubicarlos junto al melancólico batallón del sello Creation.

Pero en Sun Dial resalta la ironía del observador como elemento de contraste: un paseo vespertino bajo la tenue luz del sol invernal; el recuento del agolpamiento urbano diario a una hora en que (como en la poesía de Davies) la soledad del cronista siempre resulta necesaria.

22:00 Hs.
REVISIONISMOS 2

Libertine devuelve al grupo su espacio *ritual*, demostrando una nueva madurez y libera un contenido más instrumental y atmosférico.

Desde los iniciáticos golpes tribales de "Send" (íntimo recordatorio a Klaus Schulze), y el geométrico arte de tapa, Ramon se muestra decidido a retornar al pasado usando un poco de la nueva tecnología. La evolución de SD es similar a la experimentada por las columnas berlinesas en la primera mitad de los 70: de la exploración eléctrica a los intrincados rondó electrónicos.

Si el contexto de aparición de *Libertine* es la opción masiva entre rave ó Chilli Peppers, los SD aportan un grano de su reconocido eclecticismo: chillones wha-wha mezclados con ritmos sampleados ("Around and around"); saturación para extensos solos; Sly Stewart junto a los eternos coros de My Bloody Valentine. Queda la guitarra de Gary Ramon como único gesto reconocible de aquel exacerbado y primitivo puritanismo expues-

to en *Other way out*.

Con una trilogía básicamente definida, queda claro que Sun Dial no vino al rock para desviar rumbos sino para observar la inminente actualidad desde la perspectiva de un viajero explorador llegado de épocas remotas. Sus visitas fueron cronológicamente exactas, y el conductor jamás olvidó regresar al lugar de origen.

La portada de *Libertine* representa la noche eterna: el sol se ha sumergido en un mar inconmensurable; los relojes de piedra se fueron ocultando con la noche.

Jorge Luis Fernández

Discografía:

- Other Way Out
- Reflector (UFO, 1992)
- Libertine (UFO/Beggars Banquets, 1993)
- Return Journey (ACME, 1994)

SUSCRIPCIONES

ESCVLPIENDOMILAGROS

Por 6 números us\$ 30. (Seis por el valor de 5).

+ Costo de envío (Tarifa Correo Argentino):

Países Limitrofes	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

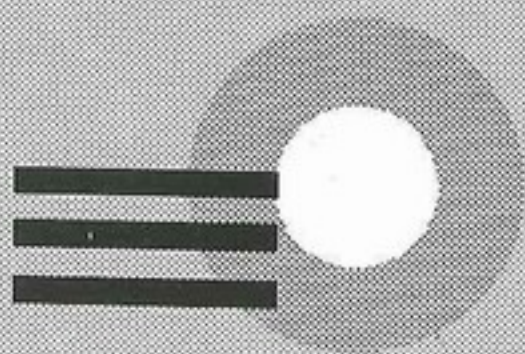
Cheque, (A nombre de Estela Klett/Enrique Bianchi) Número: _____ Banco: _____

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

Giro Postal (A nombre de N. Cambiasso, DNI 17.749.545) Número: _____

Efectivo.

Remitir Talón o fotocopia del mismo + cheque, Giro postal, Talón de depósito, o efectivo a
Perón 4227 13F (1199) Bs As. Argentina



FENIX

OTRA MUSICA
discos compact disc

Av. Santa Fé 1670 Local 9
subsuelo Galería Bond Street
Buenos Aires

CD's para coleccionistas, especialidad en:

**BIG
BEAR
RECORDS**

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

- MARILLION-FISH
- ROCK SINFONICO
- ROCK PROGRESIVO
- ROCK NEOSINFONICO
- MUSICA CELTA Y ETNICA
- GENESIS
- PETER GABRIEL
- FUSION
- CANTERBURY

EL AMANTE C I N E

La crítica de cine independiente

*p
a
i
n
t
e
e
n
s*



*Las composiciones de **Pain teens**, grupo con asiento*

en Houston (Texas), prefieren inspirarse en los aspectos

siniestros de una sociedad en crisis.

Violencia y alienación se vuelcan en un rock visceral,

a veces confuso, otras comprometido con intentos de resistencia.

festival de simulación



Bliss Blood y **Scott Ayers**, letrista y compositor del grupo, comparten un extraño, gozoso sentido del sufrimiento. Comprimen su música en el espacio que existe entre la maldición y el lamento; fascinados denuncian la crueldad sensacional que los medios (especialmente la TV) favorecen. El abuso de menores, el ultraje, el asesinato en serie y el fanatismo religioso desfilan en opresivas, reiteradas imágenes.

"El dolor se encuentra en todas partes", declara la letrista a modo de justificación, y citando a Buda.

Las composiciones son producto de un fervor ciego, casi alucinógeno, tan obsesivo como el fervor del maniático predicador latino a quien samplean.

La monotonía y la repetitividad de las primeras producciones se remiten a una inescapable claustrofobia; la música, alienada, se entrega al mundo que vanamente intenta objetivar. Así como la sociedad se horroriza de las brutalidades que ella misma engendra pero sólo sufre por aquello que la toca de cerca, la ingenua visión de **Painteens** no va más allá del terror al daño.

En ese sentido, no existe ninguna ideología definida. Sí en cambio una postura estética asumida más por derivación que por mérito reflexivo, producto de un intento de repulsiva resistencia al aburrimiento burgués.

Blood revela, en su cantar frustrante y desganado, la influencia de cantantes como **Lydia Lunch** o **Jarboe** (**Swans**). **Ayers**, por su parte, se encarga de la producción discográfica.

Tres formas de trabajo pueden percibirse a grandes rasgos en la composición, aunque reste indefectiblemente la voluntad post-punk.

En primer lugar la experimentación ruidosa y repetitiva, fundada en loops de cintas y uso no convencional de la instrumentación -pequeñas y desafinadas percusiones en guitarra, golpes a objetos no identificados, ruido sostenido-. El collage, aunque fragmentado, remite indefectiblemente a la at-

mósferica oscuridad industrial. Entonces es lícito acusar al resultado de monótona provocación ya que los movimientos guiados por la pura y rudimentaria intuición rockera, oscilan entre la repulsión y el fetichismo. Sin embargo, las preferencias por el ritmo -ambos se declaran acólitos de músicas africanas, balinesas o esquimales- y el conglomerado de influencias llevan al grupo a dos nuevos recursos.

Por un lado, el acercamiento a la canción, nunca acabado. Desde el garage psicodélico (que les valió un single por Sub-Pop) y la no-wave neoyorkina, riffs, distorsión y sonidos saturados se suceden con un impulso sólo abandonado en la melódica "RU 486" y en "The Story Of Isaac", donde revisan la balada de **Leonard Cohen**.

Por otra parte, la creación de bases, a veces fuertemente rítmicas, otras sólo cíclicas y atmosféricas, el recitado de textos, los endemoniados crescendos, las sobregabaciones y los arpegios de guitarra (**Ayers** supo participar de la **Crafty League** que **Robert Fripp** dirige), inclusive la caótica versión de "Wild World" de **Birthday Party** suponen una síntesis del experimentalismo más primitivo y espontáneo y el ya descripto acercamiento a la canción.



Bliss Blood y **Scott Ayers** (ambos multinstrumentistas) comienzan su apologética carrera hacia 1986, junto a **David Parker** (batería) y **Steve Cook** (bajo). No obstante, actualmente integran el grupo, además de la pareja líder, **Kirk Carr** (bajo) y **Frank Garymartin** (batería y percusión).

Editán en forma autónoma sus dos primeras producciones y es en 1990

cuando **King Coffey** de los **Butthole Surfers** los ficha en su sello **Trance Syndicate**.

A pesar de su grupo, **Ayers** vuelca sus inclinaciones hip-hop en **Fortunes Of Vice**, banda de sonido de reciente edición, compuesta especialmente para el film cyberpunk **No Resistance**. El crédito de **Painteens** se encuentra en un virtual alejamiento de los estereotipos "alternativos". **Destroy Me Lover**, tan irregular como diverso, sintetiza ruido, canción y experimento. La virtud parecería ser hoy encontrarse lejos de lo previsible, reivindicar la música ignorada desde la dignidad que supone la independencia.

Pablo Azcoaga

Discografía

Painteens (1988) Anomie Rcds.

Case Histories (1989) Anomie Rcds.

*Born In Blood** (1990) Trance Syndicate

Simulation Festival (1992) Trance Syndicate

Destroy Me Lover (1993) Trance Syndicate

*la edición en CD contiene *Case Histories*.

Su iCide

Siempre fuimos
un grupo
optimista

Una historia repetida. Otros artistas ignorados en su momento y reivindicados una década mas tarde. Beneficios y desventajas de no tener los pies sobre tierra.



La cita no es textual, pero en varias oportunidades Martin Rev y Alan Vega declararon que lo de ellos no era nada negativo. Ambos siempre tuvieron problemas para entender la realidad en los términos en que lo hace el resto del mundo. En verdad creían que con su disco debut alcanzarían el éxito comercial. Su primer lp llegaba recién en el '77. Habían pasado siete años presentándose en vivo; el público había tenido la misma constancia en su rechazo. Si por algo los conocían era por arreglárselas para "telonear" a otros grupos y tocar frente a una audiencia tomada como por asalto. La mayoría los odiaba y se retiraba del lugar, pero algunos preferían los proyectiles e insultos. La unanimidad no existe: una mínima porción de los presentes pensaba que tenía ante sus ojos a una de las mejores bandas del mundo. Para Rev y Vega todo era perfectamente normal: a los cuatro años juntos ya habían compuesto tres canciones enteras.



Ellos no entendían muy bien eso del "rock moderno". Corrían los progresivos y glitter '70s. El tecladista Martin Rev venía de un grupo free jazz. Alan Vega se desentendía del presente con sus discos de Sun Records. Se habían conocido en el Project Arts Center de downtown Manhattan, donde Vega exponía esculturas lumínicas construidas con tubos fluorescentes.

Cuando Nueva York se puso a tono con la banda y les ofreció refugio en el punk, el grupo ya tenía sus años. Las escenas del CBGB's y el Max's solo hacían un poco más aceptables sus excentricidades.

"Alan Suicide: voz; Martin Suicide: instrumento". Cuanto más simple, más controlable. En algún momento incluyen a un guitarrista, pero cuando éste se cansa, no se preocupan ya por conseguir otro. Un equipo compacto hacía más fáciles el traslado e instalación en el lugar de ensayo.

Un suicidio comercial. Sólo a los lunáticos de Suicide podía extrañarles que el grupo no fuera aceptado masivamente. "Instrumento" abarcaba varios teclados (entre ellos un Farfisa) y una primitiva beatbox. Rev, el músico, se limitaba a elegir una determinada nota

y la mantenía a través de todo un tema. Sin interrupciones, sin variantes en el ritmo. Sólo un pulso continuo rodeado de octavas y de acentos percusivos.

Cada acorde que ejecuta un rockero persigue la excitación en forma desesperada. Músico y audiencia comparten una ansiedad que el rock'n roll supuestamente sacia. Ambos son demasiado demandantes e impacientes: no hay tiempo para explorar los sonidos en sí (rápido, denme un solo!). "Bajarse" de esa montaña rusa puede ser bastante difícil; la mayoría prefiere no intentarlo. ¿Cómo volver de Detroit a Düsseldorf? ¿Cómo regresar de Hollywood a Moscú?

Sin embargo, Rev desconfía de aquella estimulación. Más bien lo aburre, como tantas otras cosas en la vida. Entonces parece frío. Tocando una parte mínima de rock durante cinco minutos. Parado frente al Farfisa escucha impasible como la frase se repite. El rockero reloj interno espera que irrumpa un cambio, algún puente hacia el estribillo. "¿Para qué? Puedo hacer suficientes cosas con esta nota sola". El oyente se empieza a sentir agredido. Rev es violento.

Vega es el rocker. Aunque quizás no se trate de una demanda de satisfacción, lo suyo es mucho más pasional. Definitivamente, Suicide esta compuesto por dos exactas mitades. La performance de Vega responde al soundtrack de Rev. Con influencias de Elvis, Sinatra e Iggy Pop, al cantante le tiembla la voz, grita, se revuelca por el estudio o se lanza sobre los espectadores. Parecen luchar para hacer subir y bajar respectivamente el termómetro rockero. ¿La dicotomía de la desesperación? Son dos opciones: ¿cuál lleva más rápido al suicidio?

Todo esto se refiere fundamentalmente al primer disco del grupo. Sucede que esta grabación, no solamente es ya un clásico en la historia del rock, sino que está muy lejos de sus sucesores. La distancia es cualitativa y cronológica. Pocas discografías son tan desaparejas como ésta. En realidad, el segundo trabajo (1980) está firmado "Alan Vega-Martin Rev" y *Suicide* figura como título y no como nombre del dúo. Más allá del probable juego, la música es muy distinta. Las mitades empiezan a mezclarse. Rev se entusiasma tocando un poco más, Vega se relaja. No hay novedades hasta el '89 (salvo en vivo y respectivas carreras solistas), cuando llega "A Way of Life" y en el '92 "Y B Blue".

"Suicidio: una forma de vida"

"Suicidio: ¿por qué estar triste?"

Se suele decir que cuando viejas bandas se reúnen sólo consiguen imitarse a sí mismas, en una ingenua autoparodia. "Es ridículo, nosotros nunca nos fuimos" se quejan, manteniendo la ya tradicional mutua incompreensión con el mundo.

A veces sucede que un grupo alcanza su pico artístico demasiado temprano. El debut de estos downtowners incluye un pasaje definitivo. Los 10'24" de "Frankie Teardrop" contienen todo aquello de lo que se trata Suicide. La historia de un joven trabajador que no puede librarse de su adicción ni mantener a su familia. Un día regresa a casa y mata esposa e hijo. Inmediatamente, se suicida. Vega relata en tercera persona sobre una base más repetitiva que nunca (Craig Leon, productor, confiesa





Suicide

Siempre fuimos
un grupo
optimista



que un disco que escuchaba mucho en esa época era "Monster Movie" de Can). Esto acontece hasta la mitad de la canción; Frankie ya se disparó pero el drone continúa. Ya van cuatro minutos durante los cuales el vocalista nos dejó solos con el alienante sonido. Algo está mal; la música parece seguir para nosotros. Funciona como una cámara que, luego de enfocar cierta escena, gira ciento ochenta grados para capturar al espectador. En los últimos segundos Vega sentencia: "Somos todos Frankies". El suicida es, al fin y al cabo, y ya previsiblemente una víctima. Se trata de un asesinato: "America is killing its youth" ("Ghost Rider").

Demasiado raros para la new wave y demasiado impulsivos para la vanguardia seria. El reconocimiento llegó recién en los '80, con el postpunk, sobre todo en aquellos primeros dúos techno pop. Alan Vega no reclama ningún premio: "Nunca me pareció nada avanguarda. Para mí era solo New York City Blues".

Daniel Flores

(1) El grupo continúa una oscura tradición de músicos neoyorquinos como Silver Apples y Tonto's Expanding Headband. Recientemente se editaron en CD algunas grabaciones de los primeros. Si los CDs de Suicide no son fáciles de encontrar, ya pueden imaginarse.

Discografía

Suicide 1977
24 Minutes Over Brussels 1978 *
Suicide (Martin Rev/ Alan Vega) 1980
Dream Baby Dream (ep) 1980
1/2 Alive 1981 *
Ghost Riders 1986 *
A Way of Life 1988
Y B Blue 1992

* Discos en vivo

Abtraxas

Cds - LPs - Videos

desde 1983

**(LA DIFERENCIA ENTRE
LA IMPROVISACION
Y LA EXPERIENCIA)**

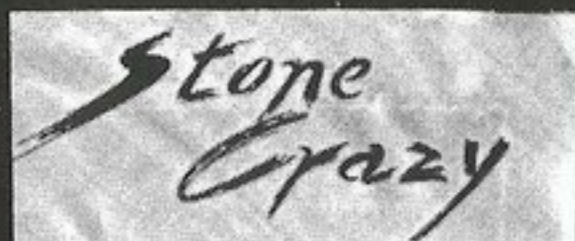
TARJETAS DE CREDITO

Santa Fé. Local 74/76. Capital.

Podés seguir escuchando lo mismo...

O podés optar por lo otro:

ART ZOYD - AIN SOPH
CONTROLLED BLEEDING
LUSTMORD - SOL INVICTUS
BRAXTON - STOCKHAUSEN
DREM BRUINSMA - TUXEDOMOON



"Un lugar para espíritus inquietos y arriesgados"

**Pedidos a Europa y EEUU
Alternativa, Jazz, Blues, Rock, Heavy,
Clásica Contemporánea...**

Suipacha 1126 393-4177 (Esquina Sta Fé)

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



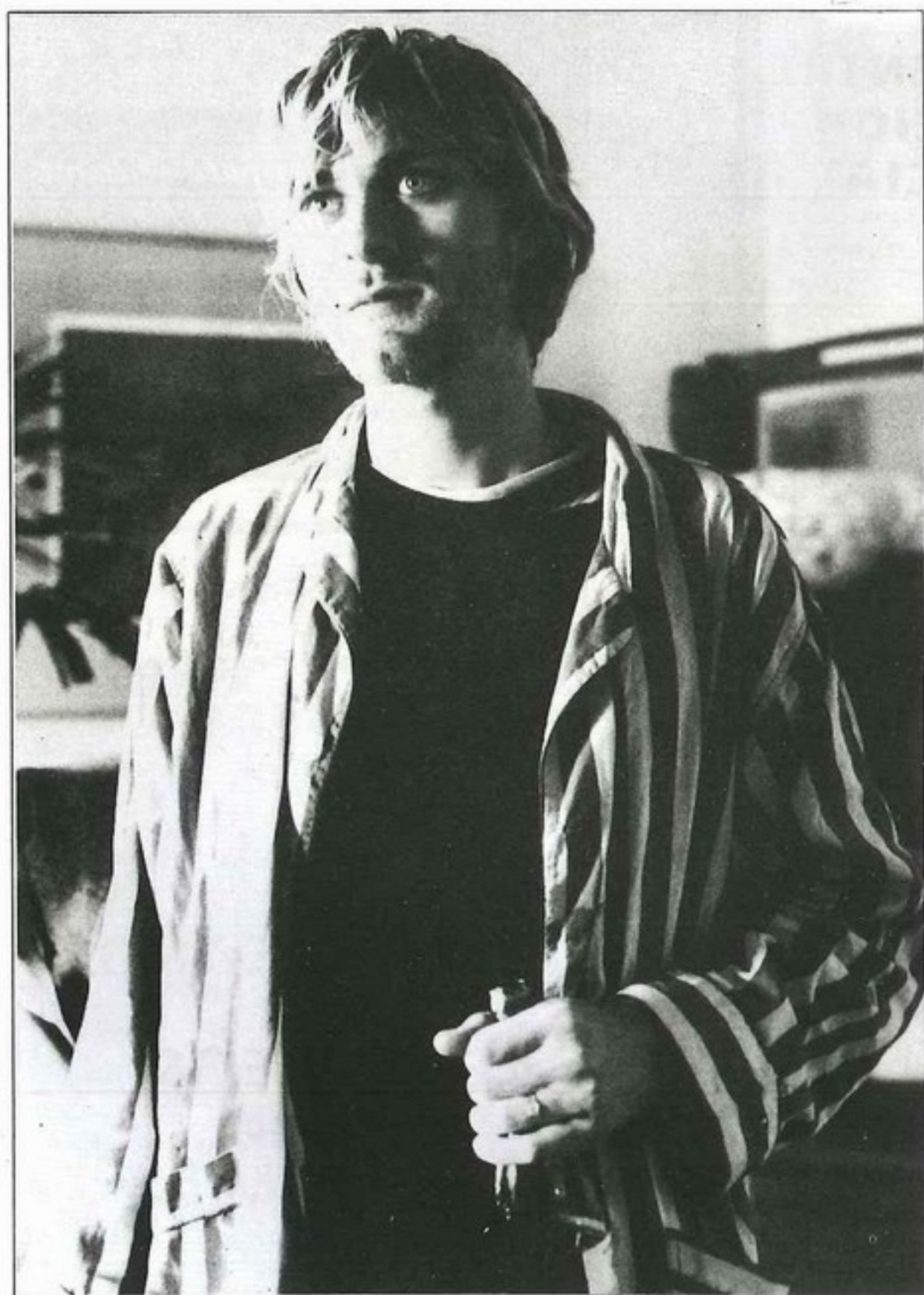
COMPACT DISC
AMERICANOS
EUROPEOS
JAPONESES

DISTRIBUIDORA MAYORISTA

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

KURT COBAIN

1 9 6 7 - 1 9 9 4



Cobain en Bs.As. Foto: Estela Figueras

VIDA DE FAMOSOS

Otro obituario que no desearán leer. Tal vez el término obituario no sea el correcto ya que contiene demasiadas implicancias de neutralidad moral. La muerte eleva el grado de hipocresía emocional. Después que ocurre, es común que un extraño sentimiento de tristeza o pena oscurezca (a modo de sentimiento de culpa) nuestro oscilante pensamiento de la realidad. La vaguedad monolítica de las afirmaciones humanas tambalea frente a semejante 'desgracia'.

Los medios locales enriquecieron su vano museo necrológico encargándose del suicidio de Kurt Cobain. Y ¿cómo no hacer notar nuestra admiración ante tantos datos triviales e incorrectos, ante tamaña escritura industriosa, ante la variación de fango periodístico, ante todas esas anomalías? Incluso hubo una publicación que, sólo Dios (¿serán necesarias las mayúsculas?) podrá conocer el misterio oculto, confundió los muertos combinando las facciones de River Phoenix acompañadas por un epígrafe de letra destacable donde podía leerse el nombre del ex-líder de Nirvana. ¿Será esto lo que llaman "doblaje"? En los mamarrachos que suelen ser los medios autóctonos cualquiera hace cualquier cosa. Será aconsejable escribir sobre lo que se conoce y hablar sobre lo que se está capacitado. Los diarios y revistas que *no* se ocupan del rock deberían limitarse a informar los hechos, a detallar lo fáctico. En buena lógica, mostrar las pruebas que se les exigen; tener el pésimo gusto de pasear su analfabetismo sin memoria resulta altamente desagradable.

Subordínense a lo que prefieren, a lo que les es propio; de ese modo podrá entenderse sobre lo que se escribe. Una nota publicada debería poder leerse como tal, no como una adivinanza.

Cuando, a principios del mes de marzo, Kurt Cobain fue internado en una clínica romana debido a una sobredosis de barbitúricos y alcohol, se podía prefigurar, sin intentar futurología, la aproximación de la muerte del guitarrista y cantante de Nirvana. Seguramente, Cobain hacía con frecuencia cosas

estúpidas. Pero, también seguramente, nunca quiso ser retratado como el mártir de una generación desinteresada. Cobain nunca fue feliz con eso. El hecho es que su preferencia pasaba por ser un incendiario músico más que por satisfacer como producto la demanda del mercado. El problema es que ¿debe corresponder el tiempo del arte (no me gusta esa pala-bra) al tiempo de la realidad?. Las contestaciones pueden ser múltiples y no es una pregunta que nadie se haya hecho antes. Creo que no. El tiempo del artista no es el tiempo de la rea-lidad, o no debería. Se barajan de manera distinta. Si la sincro-nización fuese perfecta deberíamos asistir al ejercicio narcisista del festejo en todos los casos. El mundo real suele resolver sin subordinación del imaginario el tiempo solitario de las ideas.

Mucho se ha hablado, y se habla, de una especie de malaria existencial que azota a la juventud norteamericana. Con esos restos diurnos, en términos de moda, los mariscales de la industria crearon el 'grunge'. Dotado de humanidad haragana y con aires de nihilismo moral, el 'grunge' pretendió hacernos creer que tal empeño era la contrapartida a "los horrores de la moda". Pero, a la "moda" se la atacaba con otra "moda". No existen algunas de naturaleza diabólica, así como tampoco las hay sentimentales o de buenas intenciones. Lo que quiero decir (o justificar), es que el 'grunge' no es nitan accidental y des-creído ni tan dócil y amigable. No es el momento ni el lugar para juzgarlo, digamos tan sólo que la continuidad de pasado y presente en el plano ideológico y sonoro no alcanzó para adquirir una nueva dimensión.

El suicidio de Cobain es real, explícito. Un hombre harto del sistema en el cual estaba inmerso. Conocía las reglas. Le tocó ser multitudinario, mostró a quien quisiera su disconformismo, su

sinceridad, su pretendida autonomía, su característica rebelde y caprichosa. Trató de destruir el desarrollo histórico del mercado con actitudes y conductas de ideología fuerte. Inversamente, con sus manifestaciones consiguió ser más exitoso, más conveniente para una industria que lo necesitaba. Es que desde siempre, y mucho más estas épocas, las posturas heroicas e ingenuas acaban por convertirse en lugares comunes, en clichés, en tristes desenlaces que el público reclama. Los desplantes opositores no hacen nada más que confirmar lo que de ellos se espera. El mundo del rock es ambiguo, y dentro de esa ambigüedad, Cobain quedó atrapado. Su "irracionalidad" articulada para desacralizar el universo de los negocios en la música la ejecutó antes de conocer la verdad. Precisamente, esa verdad queda emulada por la misma mentira que toda una sociedad (sus fans) festeja.

Kurt Cobain fue, ante todo, una estrella de rock y, por lo general, admiradores y periodistas, managers y empresarios, demandan demasiado de las estrellas de rock. Sin querer darles nada, obtuvieron todo. Hubo indicios y revelaciones como para querer torcer su irremediable futuro. Cobain no fue un santo, aunque sea inevitable que se lo eleve como un mártir. Si un suicidio fue el acto de un hombre enfermo o un gesto petulante de un irresponsable, carece de importancia. Su muerte es una cuestión personal, sus reflexiones antagónicas, porque él lo quiso, se hicieron públicos. Tal vez por eso haya estado tan impaciente por sacrificar su vida a sus ideas. El complot aparente y el complot real se yuxtaponen para que todos festejemos, condenemos, observemos y olvidemos otra gran, salvaje, broma del rock 'n' roll.

Daniel H. Renne

REVISTA DE CRITICA CULTURAL
NUMERO 5 PRIMAVERA DE 1994

ELOJO MOCHO

A qué
llamamos
política?

DERRIDA
GARCIA
VIÑAS
CORREAS
DRI
FORSTER
MIZRAJE
CASULLO
ABRAHAM
KONAN
QUIROGA
PESCE
RINESI
GONZALEZ

BARRO ROJO

COMPACT
DISC

CASSETTES
VIDEOS

SANTA FE 1653
LOCAL 7 GALERIA
PASEO SANTA FE

POSTERS

REMERAS

The Beach Boys

➤ La vida de Brian

La historia del rock discierne cuatro períodos en la carrera de The Beach Boys: el surf, los hot-rods, la etapa experimental (Pet Sounds, Smiley Smile) y la supervivencia o decadencia. Nosotros consideramos que la historia tiene dos partes, de las cuales nos interesa sólo la primera.

Primera y única parte

➤ A comienzos del sesenta, ser joven y haber nacido en California era un privilegio a punto de convertirse en un milagro. Todas las actividades de los californianos adelantan el paraíso terrenal, están casi despóticamente relacionadas con el ocio. (Alguien dijo que el único filósofo de California fue Josiah Royce; esto, por supuesto, no da pie para decir que Brian Wilson es el último. Ocurre que a este vasto estado le gusta menos proponer paradojas que encarnarlas.)

➤ La idea que tenemos tal vez no coincida con lo que ocurrió, pero con lo que ocurrió -con esa estofa imprudente a la que llamamos realidad-, ellos -Brian Wilson, Murry, hermanos y secuaces- hicieron arte. "Lo que Brian Wilson estaba haciendo era genuino arte pop", escribió Nik Cohn a

escasa distancia de los hechos. Arte sin las atribuciones posteriores de los evangelistas de segunda mano, arte ajeno a la legitimación de los expertos que firman catálogos. La sociología que lo justifica estaba tan expuesta que el artificio desaparece: no es necesario que alguien señale el taciturno carburador bajo el capot de un Mustang para darnos a entender que la literalidad es enternecedora.

➤ Era difícil articular un arte -con todas sus divisiones y todos sus venenos- a partir del surf y los autos preparados para la competencia intercolegial, en las horas que median entre la despedida del profesor y los nerviosos escarceos en el asiento de atrás. Inconvenientes añadidos por la emergencia acnéica y la precoz ortodoncia.

➤ En una de las postales insustituibles con que Nik Cohn hizo posible la representación de la escena eternamente postergada, cuenta: "Vacaciones. Carl trabajaba por un dólar la hora en la gasolinera, Denny se había llevado el auto... Y Brian, en la casa, en su cuarto, sentado frente al piano, con sus problemas de peso y su enfermedad del oído, sus alergias, su timidez patológica, escribía sueños de intemperie, donde el sol brillaba, el surfer domaba su ola constante, y donde todos permanecían bronceados, bellos y jóvenes por siempre." La inspiración del líder de The Beach Boys proporciona todo lo que es necesario saber sobre una canción.

➤ Brian Wilson, con su gusto maníaco por las coincidencias se aferraba a una que no lo era: se consideraba gemelo musical de Paul McCartney (que por un capricho transatlántico había nacido dos días antes). Esta debilidad inicial, acentuada por su incompetencia física -cada una de sus fotos revela que sólo podía ser un atleta del talento- fue ahondándose en desafíos soledados, secretos. Cuando escuchó por primera vez **Rubber Soul**, creyó que era un crucigrama que le estaba dedicado. Su respuesta, **Pet Sounds**, fue definida con persuasión megalómana por él mismo como "el disco más importante de rock que se haya hecho". Con fraternal benevolencia, dando curso a una historia de solicitudes y ofrendas interrumpida, McCartney aseguró que **Pet Sounds** constituyó su principal influencia para hacer **Sgt. Pepper**.

➤ La invención musical que incorporó **Pet Sounds** fue toda una proeza. Técnica: Wilson realizaba sin tecnología lo que la tecnología tuvo que aprender para olvidarlo. Resolvía la base instrumental en tres o cuatro pistas, luego las pasaba a una pista de una consola de ocho canales, reservando las otras siete para las voces. Conceptual: **Pet Sounds** sigue teniendo hoy una espaciosa unidad. Tal unidad no proviene de un argumento o de un núcleo narrativo. Nada más lejos de las intenciones de Brian Wilson que la autorreferencialidad o la parodia. La sinuosa sencillez del álbum contrasta con el exhibicionismo cultural de **Sgt. Pepper**: ni la India y sus harapos convertidos en vistosos atavíos, ni la solemne condición de permanecer en los alrededores del Adlib -musas mesméricas y dandies desdeñosos-, ni las químicas de Hoffman literaturizadas en acrónimos ingenuos, ni David Bailey y Ethan Russell, ni Jean Shrimpton y Penelope Tree, ni Peter Blake y su repertorio de insignias high-brow y emblemas de la clase media comparecen en el álbum de los californianos. Basta verlos en la portada, ridículos como un grupo coral que practica pases de rugby en el patio de la parroquia, dándole de comer a animalitos inofensivos, jugando con el título de una manera tan obvia que el riesgo de parecer obtusos carece de importancia, para advertir que el propósito y la proporción de **Pet Sounds** tienen una identidad menos complicada, menos culposa. Artística: A partir de "Wouldn't It Be Nice", la suspensión de la incredulidad... Mark Smith decidió, con oportuna perspicacia, que una canción pop puede ser una parábola moral en un minuto y medio. Antes de la garantía, The Beach Boys grabaron "I'm Waiting For The Day". Si la letra fuera innecesaria (no lo es: hay que olvidar los cinismos postreros, hay que olvidarse definitivamente de Tom Waits), la resolución musical aportaría los méritos: genial alternancia de **tempo**, cruda resistencia lírica en pugna con la eficacia marcial de los coros, violencia residual del final feliz, opuesto a la dirección dramática de la canción. Un número del Kingston Trio permite oír devocionalmente "God Only Knows". "Yesterday", "Michelle", "Girl", nos acostumbraron a esa delicada fantasía hecha ejecución que traducía el pop barroco, casi rococó. Ahora bien, la delicadeza fue obliterada una noche en una playa: la chica que queríamos había traído la guitarra. Aunque quisiera, no



habría podido cantar "God Only Knows". Bowie pudo muchos años después: la experiencia rezumaba verosimilitud, talento aparte. Scott Walker, David Bowie y Bryan Ferry preservaron la única actitud posible. ¿Qué culpa tiene alguien de Jon Anderson y Freddie Mercury? "I Just Wasn't Made For These Times" es casi una declaración de principios. Seguramente no había sido hecho para esos tiempos Brian Wilson, que en el apogeo de su talento se había vuelto impresentable. En la víspera de convertirse en el hombre más gordo del rock (Bob Hite y David Thomas serían luego sus antagonistas, con una salvedad: gordos sin vergüenza), el líder de The Beach Boys contrajo la enfermedad de tomarse demasiado en serio. Unos años después tendría cuatro automóviles para elegir -un Pontiac Grand Prix, un Mercedes 200 SL, un Porsche '68, un Rolls Royce Phantom '67 (comprado a Brian Epstein)- y una elección sonámbula: perderse en los boulevares californianos "como el Howard Hughes del pop". Esa habilidad para el anacronismo, para la obsolescencia prematura lo condujo genialmente a Leo Theremin, un precursor. Ruso genial (de quién algunos comentan que fue raptado por la KGB), el inventor de un proto-sintetizador en la década del '20 (y de un embrión de TV en color) hizo justicia a su nombre con resonancias de Ciencia Ficción. En algún estudio había dejado olvidado (desde los tiempos de **Spellbound**: una ofrenda a Miklos Rózsa) su teclado virtuoso. Brian lo introdujo por primera vez en un disco de rock en el tema mencionado, volvió a utilizarlo en "Good Vibrations", y recientemente, en uno de esos programas ingleses que se ocupan de exhumar oscuras celebridades, le rindió homenaje público a su creador.

➤ **Pet Sounds** es también la apoteosis y la culminación de un período. Un año después, las dilaciones y frustraciones que acarrearó la elaboración de **Smile** (el álbum sumergido de The Beach Boys), convirtió no sólo a Brian sino a sus hermanos, Mike Love, Al Jardine, Glen Campbell, Bruce Johnston y a algunos colaboradores ocasionales -Tony Asher, Van Dyke Parks- en veteranos de una guerra con el tiempo que ni siquiera los consideró víctimas. El centro era ahora San Francisco. Los jóvenes lampiños carecían de fisonomía ante barbas y bigotes de lo que empezaba a ser "la generación Pepsi".

➤ Jimi Hendrix definió lo que el grupo hizo como psicodelia de peluquería (es cierto que el buen Jimi no se caracterizaba por "dar en el blanco": su blanco favorito fue, poco antes de morir, Terry Kath, guitarrista de ese híbrido interminable bautizado inicialmente Chicago Transit Authority).

➤ Cinco jóvenes californianos (sometidos al padre de tres de ellos) hacían la música que les gustaba hacer. La música era una mezcla carente de la única raíz que podría haberles garantizado autenticidad ante los defensores de orígenes y esencias: el blues. A los chicos les fue bastante bien durante unos años. Crearon canciones inolvidables e himnos irresistibles: "I Get Around", "Spirit Of America", "Be True To Your School". Eran los tiempos de los Hondas, los Ripchords, Ronnie and The Daytonas, Dick Dale y cosas por el estilo. Por el estilo hicieron a Jan and Dean, ideales para cerrar los ojos en la playa sola. Del '62 al '65 colocaron

dieciséis temas en el Top Forty (un récord a la altura de la beatlemania). Cuando se quisieron acordar, ya eran demasiado buenos para el rock'n'roll, demasiado tercos para morir. La cultura que asimiló **Sgt. Pepper** no pudo asimilar **Pet Sounds**. Esta persuasión de cultura - la intriga ambientada por el secreteo de las vanguardias y el cómodo lugar que le adjudicamos cuando nos eximimos de pensar-, suplanta todo juicio crítico, otorgando a los agentes de tal confusión la dignidad sin honra de los muy engañados.

➤ The Beach Boys no estuvieron nunca con Bill Burroughs, Allen Ginsberg ni John Cage. Su arte de hacer canciones está próximo a ese gran arte de los escarnecidos del pop: Paul McCartney o Elton John. Intimos, tranquilos, triviales, distraídos, The Beach Boys tuvieron después dos décadas y media para hacerse amigos de Charles Manson, bucear en el **booze**, seguir engordando, librar y perder batallas legales, ver morir al padre, cantar con Julio Iglesias, renacer sin júbilo. Su historia -la historia de la carrera de The Beach Boys- no se esconde en la estudiosa oscuridad sino que nos hace felices a cada rato, como una escapada diurna e irresponsable. Un noble escritor ecuestre aconsejaba: "Muchas veces inicié el estudio de la filosofía, pero siempre fui sorprendido por la felicidad".

Luis Chitarroni + Daniel H. Renne

Discografía en CD

- Lost And Found (US DCC) 1961-1962 (Incluye material grabado como The Pendletons)
- Surfin' Safari/Surfin' USA (Capitol) 1963
- Surfer Girl/Shut Down Vol. 2 (Capitol) 1963-1964
- Little Deuce Coupe/All Summer Long (Capitol) 1963-1964
- The Beach Boys' Christmas Album (Capitol) 1964
- The Beach Boys Today!/Summer Days (And Summer Nights) (Capitol) 1965
- Beach Boys Concert/Live In London (Capitol) 1964-1970
- Party/Stack-O-Tracks (Capitol) 1965-1969
- Pet Sounds (Capitol) 1966
- Smiley Smile/Wild Honey (Capitol) 1967
- Friends/20/20 (Capitol) 1968-1969
- Sunflower (Título original: Add Some Music) (Epic) 1970
- Surf's Up (Epic) 1971
- Carl And The Passions-So Tough (Epic) 1972
- Holland (Epic) 1973
- The Beach Boys In Concert (Epic) 1973
- 15 Big Ones (Epic) 1976
- MIU Album (Epic) 1978
- LA (Light Album) (Pickwick) 1979
- Keepin' The Summer Alive (Caribou) 1980
- The Beach Boys (Caribou) 1985
- Still Cruisin' (Capitol) 1989
- Summer In Paradise (US Brother) 1992
- Good Vibrations-Thirty Years Of The Beach Boys (Capitol) 1993 Caja conteniendo 5 CD's en USA y 6 CD's en Inglaterra

La discografía arriba mencionada da cuenta de los años originales de edición, en el caso de los títulos con barra aclaramos que se trata de dos discos en un sólo CD.



La nueva escena
mexicana



L

a ciudad de México se ha convertido, gracias a un constante proceso de inmigración, en la metrópoli más grande del mundo. Más de 20 millones de habitantes confluyen en el valle; aunque un 70% de ellos son jóvenes, la urbe, paradójicamente, se ha diseñado según el gusto de los mayores.

Los espacios para ejercer el rock se cuentan con los dedos de una mano. Y si eso sucede con un estilo musical estrictamente convencional, quienes practican búsquedas sonoras aúnan a los retos propios de esta “insolencia” la falta de foros para mostrar su quehacer. No obstante, si uno logra penetrar más allá de la superficie, encontrará los signos de una expresión que, mediante brotes aislados, ha sentado los cimientos de una nueva escena, un movimiento que aún no se consolida como tal, pero vital en cada una de sus manifestaciones.

La nueva escena

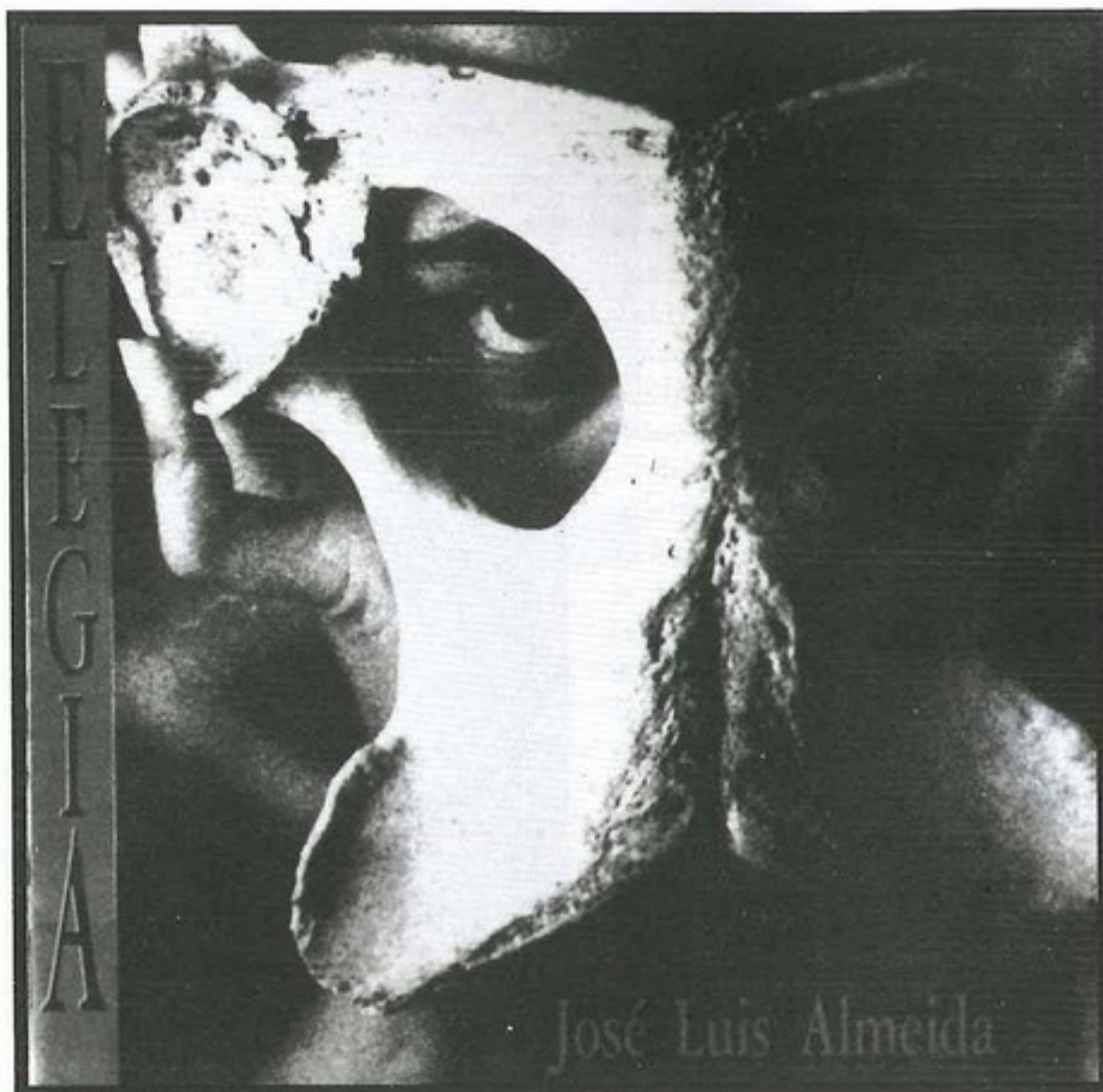
DECIBEL: UNO DE LOS COMIENZOS

E

n los primeros años de la década de los setenta, los grupos mexicanos de rock cultivaban los géneros predominantes en Estados Unidos: blues, hard, psicodelia. Nadie parecía estar atento a lo que sucedía más allá del mainstream progresivo europeo. Emerson, Lake & Palmer, Yes, Moody Blues, King Crimson y similares eran moneda corriente; poco se hablaba de otras bandas como Henry Cow, Camel, Magma... Por esos años, Walter Schmidt, músico y periodista, fundó junto con Carlos Robledo

el grupo **Decibel**: un colectivo radical e iconoclasta cuyas influencias (Cage, Messiaen, Magma, Henry Cow) pronto los colocaron fuera del circuito tradicional. Casi una década funcionó Decibel y no obstante su exigua producción discográfica (un álbum apenas, reeditado hace un par de años con *bonus track*), su ejemplo sirvió para alentar a otros en el seguimiento de la creación original.

De esa manera surgieron colectivos como **Krol Voldarepet Knoot**, **Didáctico**, **El Queso Sagrado**, **Vía Láctea**, **Hi Fi Orchestra**, **Oxomaxoma** y **Como México No Hay Dos** (un proyecto de los decibeles aumentado por amigos y caracterizado por su anarquía sonora e icónica). **Como México No Hay Dos** realizaba una única presentación cada 15 de septiembre -en conmemoración de la independencia del país- siempre bajo el signo del caos y la irreverencia.



VERTIENTE PREHISPANICA

La riqueza histórica de México es esplendorosa, pero a diferencia de otras expresiones artísticas, no existen documentos fidedignos mediante los cuales pueda efectuarse una recomposición de la música precolombina. Los restos arqueológicos de instrumentos musicales, así como los códices y otras fuentes han permitido formar un cuadro especulativo en el cual predomina el carácter ritual y festivo de la música.

En 1982, **Luis Pérez** hace el primer intento formal por mezclar esta herencia étnica con instrumentos eléctricos al grabar *En el Ombligo de la Luna*, un disco seminal, pero de escasa difusión. Las características de esta aleación abrieron

Reyes había viajado extensamente por Europa, Asia y el norte de África. El bagaje sonoro adquirido le sirvió para grabar una primera producción como solista, *Ek-Tunkul* (1983), que extiende la vena inaugurada por Luis Pérez.

El siguiente trabajo de Reyes, *A la izquierda del Colibrí* (1986), cuenta con la colaboración de **Antonio Zepeda**, un estudioso de la música prehispánica que en sus intentos como solista encara un sonido netamente acústico en un afán por reconstruir con mayor precisión las atmósferas precolombinas. (Zepeda ha efectuado algunas alianzas interesantes en su trayectoria; una de ellas con el grupo de percusionistas **Astracarnaval** y la otra, reciente, con el

mexicana

varias posibilidades que otros habrían de explotar; sin embargo, la ausencia de promoción truncó el potencial de Luis Pérez y unos años después emigró a Estados Unidos.

Paralelamente al trabajo desarrollado por Luis Pérez, tenemos a **Jorge Reyes**. En los setenta, Reyes formó parte de **Al Universo**; después se uniría a las filas de **Chac Mool** (un quinteto en el estilo progresivo clásico que terminó sus días en las veredas del pop). Antes de la formación del grupo,

jazzista **Eugenio Toussaint**, de la cual se desprendió el disco *Paisajes*).

Uno de los puntos culminantes de la carrera de Jorge Reyes es la aparición de *Comala*, un disco oscuro, denso, con un balanceado manejo de la vertiente prehispánica y de la electrónica. En él, Reyes se hizo ayudar por **Arturo Meza**, **Humberto Alvarez** y el grupo **Tribu**. A diferencia de Luis Pérez, Reyes establece contacto y comienza a difundir su



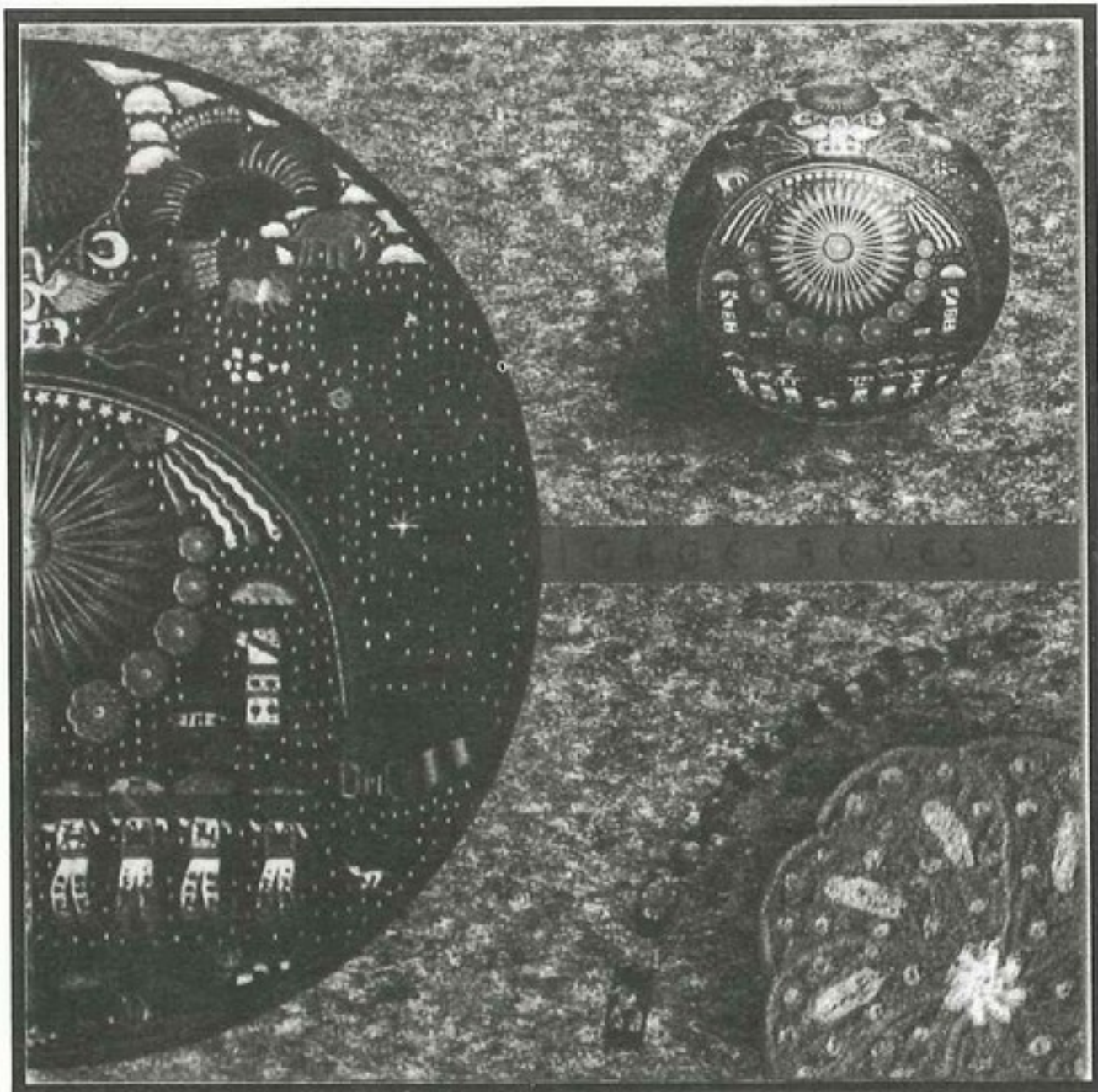
música en Estados Unidos y Europa. Lo que comenzara como un tímido acercamiento, ha rendido frutos y hoy su trabajo goza de mayor reconocimiento (sellos como Silent, Extreme y Hearts of Space lo incluyen en su catálogo). Sin embargo, su obra empieza a mostrar cierta repetitividad, sobre todo al utilizar de manera desmedida recursos como la percusión corporal o los instrumentos prehispánicos de reducidas cualidades tímbricas. De sus recientes trabajos, han funcionado mejor aquellos en donde comparte créditos. Es el caso de *Crónica de castas* (con el guitarrista hispano **Suso Saiz**) y de *Suspended Memories, Forgotten Gods* (con el norteamericano **Steve Roach** y Saiz), un album excepcional.

MIRADAS AL PAISAJE

Tribu, citado con anterioridad, es una agrupación que tardó en adquirir su vocación. En sus inicios se inclinaron por hacer música comprometida políticamente; luego descubrieron su verdadero filón y se adentraron al estudio de la herencia prehispánica. Sus necesidades de investigación los llevaron a reconstruir instrumentos tratando de apegarse siempre a los vestigios arqueológicos. En 1987, sin duda bajo la influencia de trabajos similares, editan *Cuauthémoc Aquila Solar*, disco en donde mezclan sus saberes étnicos con instrumentos de rock. Al estilo emanado de allí lo autodenominaron *etno-fusión*, una etiqueta -junto con la de etno-rock- muy en boga en esos años, pero pronto desechada por imprecisa.

En su siguiente disco, *Compartiendo el universo*, deciden ampliar sus miras y emplean instrumentos provenientes de todo el globo. Desde entonces, Tribu se encuentra inserta en una búsqueda por entretejer las antiguas sonoridades con las posibilidades instrumentales más recientes.

Al hablar de *Comala*, citamos a **Arturo Meza**. En él, tenemos a un obstinado de la escena. En sus principios, estuvo ligado a Decibel y Krol Voldarepet. Fastidiado por no ver progresos, emprende una carreta en solitario que, conforme han pasado los años, ha observado un proceso de desdoblamiento. Una de sus tendencias es netamente experimental, buscando un manejo de las texturas y de las atmósferas, con propensión a las orquestaciones abigarradas, incluso por momentos grandilocuentes. A esta faceta pertenecen obras como *Suite Koradi* (un fragmento de ésta se editó en una cara de la Recommended Quarterly), En el



Principio, En el Monte de los Equinoccios, *Crónica Sonora* (recopilación) y *Venadito del Sol*, una de sus creaciones más recientes y en donde explora, acompañado por elementos de Tribu, las posibilidades de la fusión étnico-electrónica.

Poeta, cuentista, inventor de instrumentos, fundador del sello Gente de México (en el cual ha editado a otras agrupaciones, además de su propia música), Meza también gusta de cultivar una vena más convencional que no tiene cabida en este informe. Basta señalar, como punto de transición, el album *Ayunando entre las Ruinas*, obra a medio camino entre la canción y los nuevos sonidos.

Humberto Alvarez, por su parte, integró *Música y Contracultura* (progresivo) y *Camino Shangai* (tecno-pop). A finales de los ochenta se ve imbuido por una sed de encontrarse con sus raíces y forma *Sangre Asteka*, grupo de rock con acordeón y un sonido emparentado con el tex-mex. Con ellos graba un disco epónimo y luego se retira a Malinalco, una provincia cercana a la ciudad de México y centro ceremonial de la cultura mexicana antes de la conquista. Su contacto con el lugar lo llevó a realizar *Malinalxochitl*, "un disco de carácter ritual, relacionado con el culto lunar" y en el que encontramos colaboraciones de Antonio Zepeda y Tribu.

La nueva escena mexicana



OTROS ACERCAMIENTOS

Probablemente la ausencia de una herencia sinfónica trajo como consecuencia el lento desarrollo de la música concreta y electrónica, así como de otras expresiones contemporáneas en este país. Si a esto añadimos la carencia de la tecnología necesaria hallamos la causa del bajo número de exponentes de este género. Sin embargo, en la segunda mitad de los ochenta surgió una hornada de músicos que si bien no se sumergen enteramente en el universo digital, toman como punto de partida algunos elementos del mismo -los menos subversivos- y los cruzan con sonoridades propias del país sin llegar a la fusión almibarada. Entre ellos tenemos a **Eblen Macari**, **Alejandro Velasco**, **José Luis Almeida**, **Enrique Aroeste**, **Yeyazu Kon**, **Soft Passion**, **José Luis Fernández Ledesma** y **Ronny**.

Aunque todos funcionan aisladamente podemos trazar puntos de convergencia. El guitarrista **Eblen Macari** lanzó en 1984 el disco *Glaciares/Cuatro Canciones*. Como indica su título, la obra muestra a un creador en estado de indefinición; en una de sus caras la tendencia a manejar estados de ánimo, a pintar paisajes y crear atmósferas; en la otra el formato de canción. Macari se desembarazó de esta última postura tres años después al editar *Música para Planetarios* que, contra lo que sugiere su nombre, no es una producción de carácter cósmico, sino un espacio introspectivo y una mirada al cielo inmediato para observar las estrellas rodeados por la selva, la fauna y los ríos.

En trabajos posteriores, *Cartas de Navegación* (en colaboración con el tecladista José Luis Almeida), *Viento Solar* y el recién estrenado *Tientos*, Macari ha afinado su sonido hasta conseguir el equilibrio entre su guitarra acústica y los teclados, evitando con oficio los edulcorados territorios del new age.

Otro que ha soslayado las tentaciones del muzak es el tecladista **José Luis Fernández Ledesma**. En los ochenta, militó en **Nirgal Vallis**, un grupo de inclinación progresiva, pero antes de finalizar el decenio inició su trabajo solista con una serie de producciones todavía inmaduras. Su faceta experimental no llega a extremos. En ella mezcla la voz como elemento narrativo y amplía sus fuentes sonoras: desde esporádicos ruidos, hasta música del mundo y con

raíces medievales. En ese tenor se hallan *Evos Ltz* y *Un Símbolo*, casetes liberados de influencias, con personalidad y sonidos propios.

Como Macari, el tecladista y guitarrista **Ronny** es un excelente pintor de paisajes. *Puertas de Arena*, su primer trabajo (editado en casete), guarda reminiscencias de *Tangerine Dream*. Será hasta su tercer disco, *La Zona del Silencio*, cuando el oriundo de Torreón, Coahuila, logre una placa autónoma. Luego sigue *El Arbol de la*

Noche Triste, un disco menos logrado. Sin embargo, en *Los Espejos de la Memoria*, Ronny consigue retomar la pauta al asimilar otros sonidos: flamenco, jazz, atmósferas etéreas y voces que se integran a las texturas de sus teclados para propiciar un repunte. El nuevo disco de Ronny se llama *Edén, Oración a la Tierra*, una oda a los ritmos del planeta, y actualmente prepara *Nómada*, una obra enteramente acústica en la cual experimentará con diferentes combinaciones de instrumentos.

DE CARA AL NEW AGE

Al despuntar los noventa, la popularidad del new age inspiró a varios músicos mexicanos a seguir ese trazo. En esta vertiente podemos ubicar a **Enrique Aroeste**, **Soft Passion**, **Yeyazu Kon** y **Alejandro Velasco**. Los tres primeros no exploran ni buscan nuevos sonidos, siguen pautas ya elaboradas y en algunos (como es el caso de Yeyazu) es advertible incluso un desfase con los tiempos modernos.

Aroeste es el autor de *Suite Espacial*; **Soft Passion** posee un disco epónimo y **Kon** ha efectuado un par de obras: *Guerre- ro de la Conciencia* (únicamente en casete) y *Return Through the Cosmic Gate*. En *Suite Espacial*, Aroeste se va al cosmos, busca descubrir agujeros negros, enfrenta supernovas, atestigua despertares de luz y ocasos en un viaje que recuerda periplos del rock teutón de los inicios de los setenta, pero sin alcanzar su intensidad.

Similar es el caso de Yeyazu Kon. Su primera producción recurre a estereotipos gastados, principalmente *Tangerine Dream* o *Kitaro* en sus períodos menos fértiles; pero en *Return...* nos enfrentamos a una obra con mayor autonomía en la cual ya se avizora originalidad.

Por su parte, **Soft Passion** se adentra en los territorios de la meditación, creando un sonido limpio, aséptico, idóneo para la relajación y que incluso se antoja para usos terapéuticos. He dejado al final de este grupo a **Alejandro Velasco** y a **José Luis Almeida**. El primero, si bien practica y se reconoce como exponente del new age, ha tratado de edificar una sonoridad auténtica, meliflua pero distintiva, apegada a las directrices del género, pero con espacios para la inclusión de novedades, de briznas de ritmos con los cuales da a su composición un nuevo sabor. *Urbe máxima* y *Círculo de*



Intuición son el primer par de producciones que hasta el momento ha realizado.

Finalmente, tenemos a José Luis Almeida, un tecladista que ha trabajado frecuentemente con Eblen Macari. Almeida es uno de esos ejemplos que oscilan en la inclasificación. La suavidad de sus sonidos lo ubica en el new age, pero su trabajo es mucho más profundo, busca incidir en espacios menos idílicos y para ello echa mano de elementos como el jazz, aunque no de manera obvia. La integración lograda por Almeida es muy fina y privilegia los sonidos armónicos, mientras en la base desarrolla *drones* que le sirven de soporte para confeccionar atmósferas ambivalentes. Su único trabajo hasta la fecha es *Elegía*.

X DE EXPERIMENTAL

Quince años lleva **Oxomaxoma** en el medio, quince años intermitentes, prolíficos para ellos mismos, pero parcos para el público. En su nacimiento se hicieron llamar **Hilozoísmo** y aunque en sus filas llegaron a enrolarse diferentes integrantes, el núcleo básico lo conforman **Arturo Romo** y **José Alvarez**.

Oxomaxoma utilizó por más de una década instrumentos fabricados por ellos mismos (el trombatrón, el yelogerizet, detefram y desechos industriales) y la voz de José Alvarez, una especie de sacerdote a la manera de Damo Susuki que susurra, gime, ora, fabrica sonidos ininteligibles, improvisa. Parte de la producción de su primera etapa se concentra en el casete *En el Nombre Sea de Dios*; entonces el material era en su mayoría improvisado y sus presentaciones podían ir del caos a lo sublime.

En años recientes, Oxomaxoma integró a un guitarrista, a un bajista e iniciaron el uso de samples. Es un período en el que dejaron el carácter aleatorio de su música para conformar un repertorio reconocible. Como trío (trombatrón, samplers, guitarra y voz) editaron *La Sombra de un difunto*. Actualmente, Romo y Alvarez trabajan como dueto y para este año se espera la aparición de un compacto en el sello Música Máxima Magnética y de una cinta en Neuro Habitat, ambos de Italia. Asimismo, Opción Sónica editará en mayo el casete *Un Difunto Lleno de Vida*.

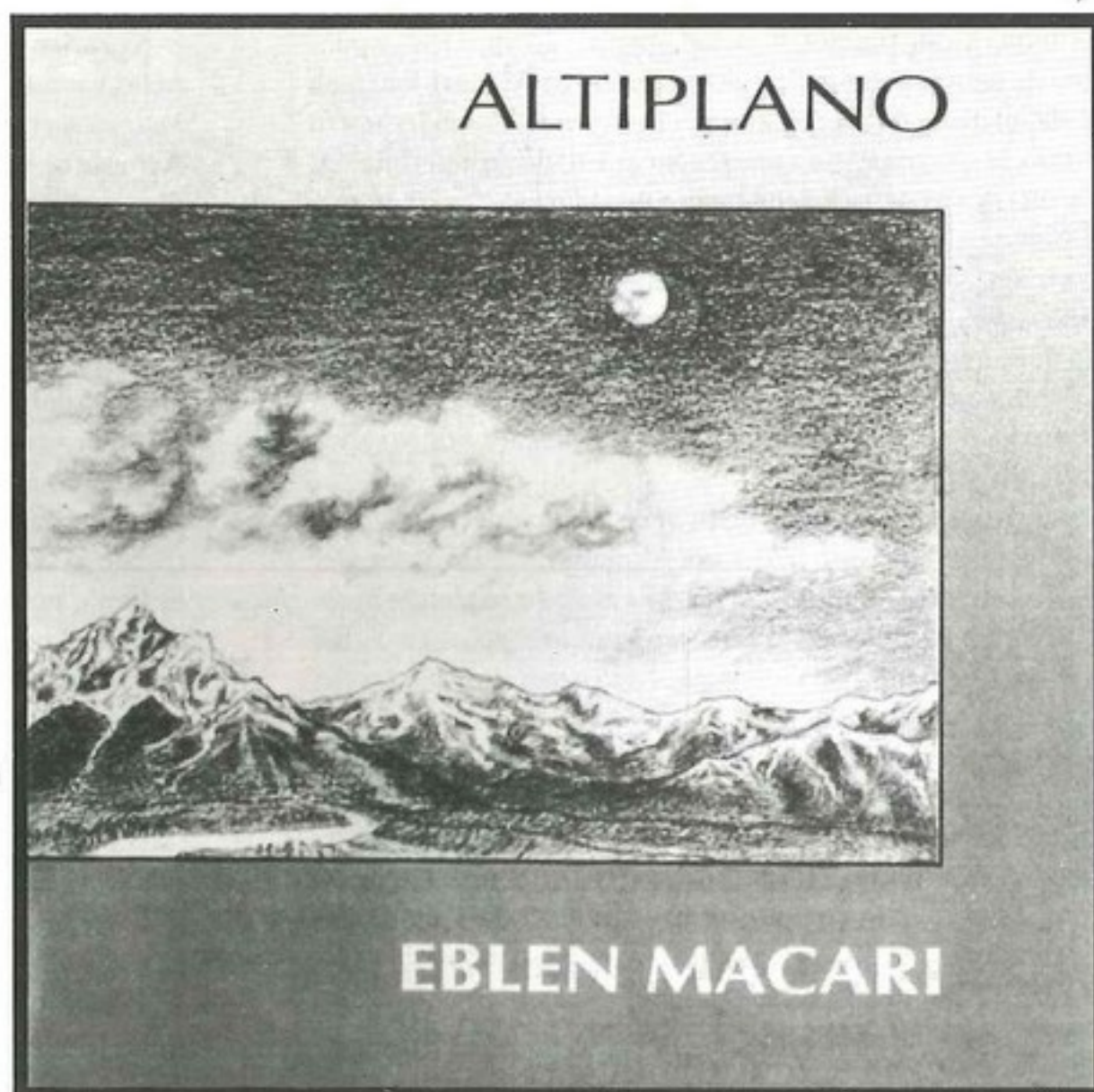
Dentro de los territorios experimentales sobresalen **Las Animas** (aka **Antonio Sánchez Uribe**). El inició su proyecto solista con un álbum epónimo en 1989. Allí plasmó la tendencia oscura, depresiva, íntima y minimalista que desde entonces ha perseguido. Fundó el sello Dark Side y estableció contactos en Europa, lo que le permitió aparecer en acoplados en Portugal, Francia, Noruega, Alemania, Bélgica. Siempre en el *underground*, Las Animas cuentan con una abundante producción:

Atmósferas I, *Kahlo*, *New Music Across America*, *Sonidos Oscuros* (compartiendo una cara de la cinta con los franceses de Bovoso), *Photographs I* (esta vez con el grupo Flesh y en donde ambos musicalizan una serie de fotografías) y *Photographs II* (un acoplado con agrupaciones procedentes de varios países).

En formato de compacto, Dark Side es responsable de la coproducción, al lado de Opción Sónica, de *Falling Dreams* (con bandas como Endraum, Germán Bringas, Attrition) y *Different Faces* (Patternclear, The Venus Fly Trap, Justine), un par de compilaciones muy interesantes. Su más reciente producción editada en Europa, más una tercia de cortes nuevos.

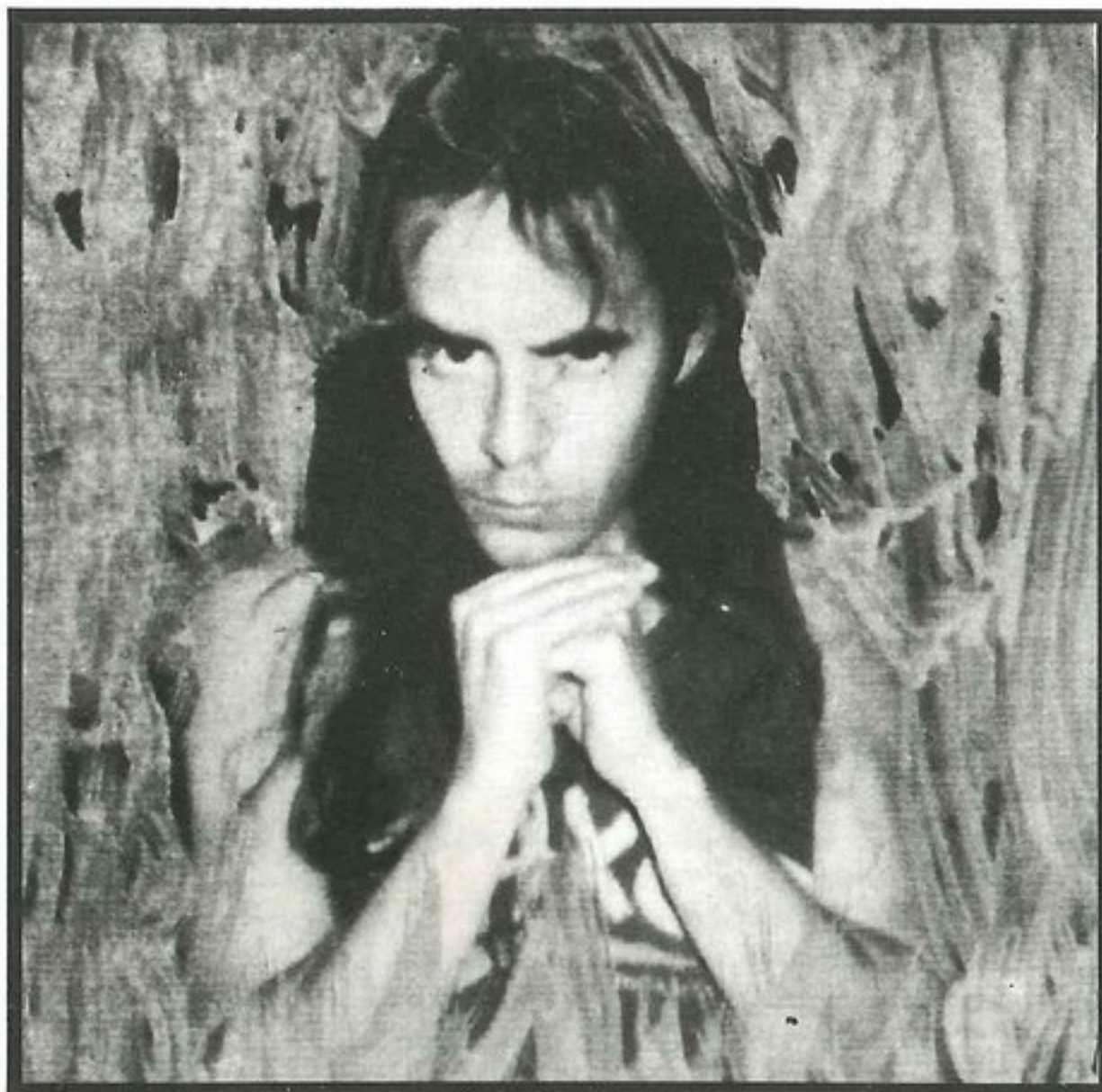
Mediante Dark Side, Antonio Sánchez dio a conocer parte de la obra de *La Función de Repulsa*, un grupo oriundo de Ciudad Victoria, Tamaulipas. Inspirados en Dada y con el concepto de No Objetivo bajo el brazo, la agrupación ha seguido una ruta que va del caos al orden. Sus primeros trabajos son experimentales, amorfos y conforme la banda ha evolucionado han asimilado a su repertorio influencias cyber, trash, techno, funkys. Un ejemplo de ello es *Sácalo y enséñalo*, un compacto precedido por varios trabajos editados en casete y que muestra solidez instrumental aunque todavía penurias vocales.

En su sello Genital Productions, La Función de Repulsa ha desarrollado otros proyectos, algunos de ellos en la onda techno (*By the Light* de **Left Cross** o los trabajos solistas de **LAPM**) y otros más radicales como el **Experimento de Cuca**, **Humus**, **Wooden Spirit** y Sociedad de la Función de Repulsa para desarrollar sonidos que no tienen cabida en el grupo matriz.



Epílogo

En este apretado informe se han citado aquellos exponentes cuya orientación implica una búsqueda. Curiosamente, esta escena ha crecido por esfuerzos aislados y no mediante la unión de fuerzas. Paulatinamente se han generado afinidades estilísticas hasta crear la apariencia de un movimiento, pero las ligas apenas son tenues y se encuentran en proceso de afianzamiento. Un músico como Jorge Reyes, más conocido en otros lares, está en proceso de ascender al *mainstream*, mientras el resto forma diferentes caras de un estrato en ebullición. En él existen otras agrupaciones como **Banda Elástica** (quienes en un largo período han grabado un par de discos y se encuentran próximos a editar uno titulado *Los Aguacates de Napanla*; **Sincronía**, orientados a la electrónica al estilo de Vangelis o Tangerine Dream, tienen un disco titulado *Odisea del Tiempo Eterno*; **Musicante**, un ensamble de cámara-jazz-étnico que sintetizaron en *Sonoridades Mexicanas* el trabajo de dos elepés ya descatalogados; **Germán Bringas**, saxofonista, tecladista, guitarrista que une el jazz con algo de rock muy al estilo de los músicos de ECM, de quienes ha tomado influencias. Bringas dirige el grupo de jazz rock



Los Sueños de la Tierra, quienes editaron una cinta epónima al iniciar 1994. Asimismo, posee otro proyecto paralelo llamado **El Túnel** y una producción bajo el nombre de *Caminatas*; el desaparecido cuarteto de **Vector Escoplo** (con los Oxomaxomas como invitados) grabó *Represión* para luego perderse; y la tecladista y vocalista **Alquimia** que emigró a Londres, desde donde nos hizo llegar *Coatlicue. Goddess of the Earth*, su debut, así como diferentes recopilaciones con su participación, algunas de ellas con críticas muy favorables recogidas en Audion.

Si bien la producción no es abundante, hay indicios de organización a fin de equilibrar los trabajos y hacerlos más profesionales (algunos de las citados adolecen severos problemas técnicos y de diseño de portada); incluso esta organización, aún en ciernes, busca abrir espacios de trabajo colectivo que permitan una mayor difusión a nivel local, así como estrechar contactos con otros países.

Por cuestiones de espacio quedó fuera la efervescencia techno que tiene su meca en la ciudad fronteriza de Tijuana. De allí provienen grupos como **Ford Proco** (*Fragments de Ocio en el Hocico del Cerdo*), **Artefakto** (*Desconstrucción*), con el cual han sido fichados por el sello alemán

Zoth Ommog) y **Bostich**, de buen nivel y que junto con los defeños **Deux Ex Machina**, **Od, 29** y **LLT** trabajan en la construcción de una escena mexicana. La mayoría de ellos aparecerán en el *Primer Acolado Tecno Mexicano*.

Una última mención, pero no por ello menos importante, debe hacerse del trabajo de Grabaciones Lejos del Paraíso, Opción Sónica, Dark Side y Gente de México, sellos impulsores de esta oleada de sonidos y que en un principio fueron fruto de esfuerzos obstinados. El tiempo ha venido a demostrar que tenían la razón.

David Cortés

TOÑO SANCHEZ URIBE

DISCOS

Sonic Youth
Experimental Jet Set,
Trash and No Star
David Geffen Company

Si consideráramos a *Experimental Jet Set...* como la tercera parte del capítulo iniciado en *Goo*, cometeríamos el error de ser parcialmente injustos.

Empecemos por reconocer que en este disco ya Sonic Youth no es un grupo noise, ni práctica el abúlico hardcore de sus últimas entregas. Y es que tal vez éste sea el disco más "agradable" (no de manera peyorativa) que la banda haya grabado hasta la fecha.

En *Experimental Jet Set...* suenan agradablemente limpios; no aportan nada nuevo a su trayectoria dado que, de primera escucha, suenan como una banda nueva; han perfeccionado curiosamente sus "canciones" mediante texturas más relajadas, sin recurrir a los apresuramientos rítmicos que ya daban muestras de cansancio en sus últimos discos. Las guitarras de Thurston Moore y Lee Ranaldo suenan sobrias, medidas, buscando "interjuegos" psicodélicos que excluyan las habituales explosiones sónicas, las que más de diez años atrás celebraran su nacimiento.

Si alguna vez fueron interesantes como grupo por su refinada carga de violencia, lo son hoy (asumiendo que ese refinamiento se ha consumado) por minar con perversidad el motivo "canción" (el tema "Tokyo Eye" es buen ejemplo).

Uno se sentiría tentado de hablar de "rock de avant garage" (citando la marca registrada de ese enorme grupo que es Pere Ubu) sin querer buscar un apresurado paralelismo, sino sólo intentar una aproximación acertada. Pero es que hay algo de aquel sardónico sentido del humor; y hay poco de la cruda solemnidad de *Dirty*, el penúltimo álbum.

Sorprenden las intromisiones sónicas en el quisquilloso rock'n roll de "Androgynous

Mind" (que mucho recuerda al "Modern Dance" de la legendaria banda de Cleveland), y los pulidos riffs de "Screaming Skull". O que se arriesguen con la tierna perversión de baladas como "Winner's Blues" y "Sweet Shine" (allí donde la Gordon juega con el papel de Rickie Lee Jones), o la perfecta manufactura de un tema como "Doctor's Orders". Con este nuevo disco, los Sonic Youth se presentan por momentos *impredecibles*.

Jorge Luis Fernández

Porcupine Tree
Up the Downstar
Delirium Records

Luego del EP *Voyage 34* éste es el segundo álbum de Porcupine Tree, una de las numerosas bandas psicodélicas que están apareciendo en el underground inglés. A diferencia de otros grupos que han sido abordados ya en las páginas de la revista (Strobe, Harrold Juana, Sun Dial, etc.) los PT enfatizan la psicodelia de discoteca, ambient house de por medio, situándose así más cerca de The Orb y compañía que de los Ozric Tentacles (sin duda los verdaderos abanderados de toda esta movida).

El resultado es previsible. *Up the downstar* muestra a un grupo más preocupado por ingresar al circuito *college* a través de la disco que por experimentar una apertura perceptiva. De este modo van transcurriendo los temas, lenta, impecablemente producidos, con voces que explican lo que estamos oyendo ("What you are listening to..."). Caen, sin embargo, en el error de alargar las canciones, cuando todos bien sabemos las maravillas que se pueden hacer en dos minutos y medio o en diez minutos si hay buenas ideas en la cabeza. La excepción podría ser el tema que titula el disco, donde la intervención en teclados del ex Japan Richard Barbieri logra oscurecer un poco ese intento de sonar perfectos que posee la banda.

Porcupine Tree no alcanzó los objetivos con su primer LP. La psicodelia no logra, por su concepción, enrolarse dentro de la movida, los charts indies, ni se enteraron del debut, y las discos están interesadas en el post ambient house y no en su música. El collage lisérgico - discotequero que quieren desarrollar demuestra las limitaciones de sus ideas. Ya conocemos que éstos (sin una dosis de experimentación que los respalde) pueden terminar siendo pastiches descoloridos.

Pablo Strozza

Revoluting Cocks
Linger Fiken'Good
Sire

Hubo un slogan: "Sexo, drogas y rock'n roll". Pero no fue el inofensivo *glam metal* de los ochenta el que lo mantuvo vigente. En general, los rockeros demasiado preocupados por mostrarse salvajes consiguen su propósito con la peor exactitud: aparecen como idiotas. ¿Resultan irreconciliables aquella trilogía y la simple inteligencia?

Revoluting Cocks es el proyecto más "S. D. & R." de Al Jourgensen. ¿Qué podría hacer para pasarla bien un rato (más o menos cuatro meses)? Primero consigue un lugar; por ejemplo, un estudio de grabación en Chicago, equipados con lo mejor. Después llama a unos cuantos amigos; en lo posible un grupo de intensas y variadas personalidades: Paul Barker y Chris Connelly (Ministry), Luck Van Acker (escena techno belga), Mike Scaccia (Rigor Mortis, death metal), Duane Denisen (Jesus Lizard), Louis Svitek (Mindfunk). Para el toque exótico, Timothy Leary, legendario precursor en cuestiones lisérgicas; sin duda lo más cercano a un héroe que debe tener esta gente.

Cada uno hace lo que quiere, intercambiando instrumentos, arriesgando sin compromisos. Prevalece el grueso colchón de samplers que tanto les gusta, siempre sobre una base funk, y si es disco, mejor. Recrear la música disco es proyectarse a una etapa fuertemente hedonista en la historia del rock.

A Chris Connelly, que es el más psicótico, le da el micrófono. Como de costumbre, se va a transformar y grita frases arrogantes acerca de *sexo, drogas y rock'n roll*. En un momento alguien propone hacer "Da Ya Think I'm Sexy?" de Rod Stewart. La tocan y es el pico hilarante de la fiesta.

Ya en las últimas, se descargan con un "Linger Ficken'Good" de nueve minutos durante el cual una bailarina go-go pregunta "Who's your favorite cock?". Para terminar, la ex esposa y la hija de Jourgensen entonan el himno del "Mundo Revco". Algo así como "hedonismo ingenioso".

Daniel Flores

Blue Aeroplanes
Life Model
Beggars Banquet

El último trabajo de los Blue Aeroplanes es rigurosamente placentero. Las diez canciones que contiene forman la trama compacta de sus

ejercicios musicales. Allí, el grupo se distiende y emplea su fórmula conocida para exhibir, con vertiginosa continuidad, los argumentos veraces e ingeniosos que le son propios. Ante tanto contrapunto de bandas idealizadas por lo previsible, ellos explotan rasgos diferenciales e infinitamente más eficaces: saben ser explícitos y no los atrae un propósito innovador; por el contrario, escriben sus temas de manera tradicional, clásica, estructurando las diferentes intensidades en una relación formal. Ignorando toda exigencia post-modernista, aceptan las diversas convenciones del rock, sabiendo que su victoria se basa en la marcada singularidad de un estilo. Es precisamente ese estilo el que funciona como elemento de autoridad, el que los hace distintos. Proceden a dejar la huella definitiva de su verdad con un desenvolvimiento sonoro brillante y panorámico. Desdeñan el individualismo instrumental prefiriendo modificar las melodías con los recursos de la ejecución. Las letras, mezcla de cultivada nostalgia y épica ilusionista, dejan grabado el relato como ilustración. Son suficientes pretextos inapelables, aunque si estos aciertos estéticos no son suficientes, los Blue Aeroplanes nos procuran un presente lleno de encanto, colmado de valiosos momentos. Las tres primeras canciones pueden ser pensadas como un prólogo donde la superficie de imágenes queda un tanto atrapada por la apariencia. La cuarta pista del álbum, "Frightened

At Night", descerraja, con sus guitarras vehementes, la estilización que el grupo impone a sus composiciones, a su idea de las convenciones. De ahí en adelante, y en toda su extensión, el disco vindica la predilección que los Blue Aeroplanes tienen por las canciones. De naturaleza violenta o de arreglos pausados -no importa el tempo que hayan elegido- ellos ofrecen el resumen de su explícito talento. Tal vez sólo haya que molestarse por el abuso de cierto procedimiento: la voz de Gerard Langley siempre es tomada a mitad de camino entre la entonación y el relato. Es justo decir que encaja adecuadamente en el escenario de los ingleses, pero su "narratividad" indisimulable podría ser canjeada por alguna otra imposición en determinados pasajes. Esto no es suficiente para debilitar el universo de los Blue Aeroplanes, un grupo con argumentos tan poderosos que difícilmente alguien pueda confundir sus facciones.

Daniel H. Renne

Tindersticks

Tindersticks

This way up

Los Tindersticks son una banda cuya popularidad en pequeña escala va creciendo considerablemente. En este intenso debut, fluyen límpidamente muy cerca de las aguas del mainstream independiente, aunque no corren el riesgo de hundirse. El álbum se beneficia por una construcción musical bien pensada, según un modelo clásico de las premisas Country & Western + blues + rock + colaboración propia. La coartada de los ingleses les permite asomarse a la dramática solitaria que formará parte de su plan. Un plan que animan con 19 sólidos episodios. Los Tindersticks no se propusieron desmontar la confección de los géneros aludidos y poner al descubierto su trasfondo ideológico. Sí se permitieron limitarse a interpretar aquellos arquetipos con una dimensión de verosimilitud que no admite posibilidad de engaño. En un mundo que no es perfecto, ellos manejan costumbres lóbregas y la inspiración puede haber sido tomada de Hank Williams o Nick Cave, de Lee Hazelwood o Leonard Cohen; poco importa, ya que permanecen encubiertos. La imagen del elemento que necesita mayor atención es la de los pormenores, que sin una particular complejidad de sonido con-

Buenos Aires

Compact - disc

ALTERNATIVA

ROCK

JAZZ

BLUES

SINFONICO

ETC

CDs por Catálogo

TARJETAS DE CREDITO

Callao 825. Local 11. Capital Federal

EL KABURE RECORDS

Import & Distribution

From Europe

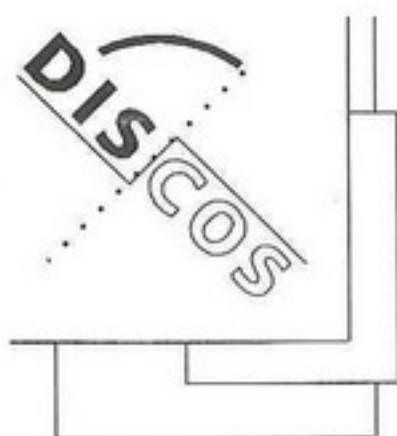
NEW WAVE - INDIE GUITAR - PSYCHEDELIA
UNDERGROUND - INDUSTRIAL - PROGRESIVO
ELECTRODANCE - TECHNO INDUSTRIAL
MINIMAL-MUSIC - DEATH METAL EUROPEO
NOISE EXPERIMENTAL - DARK - GOTIC
ELECTRONICA ALEMANA
PROGRESIVA ITALIANA
ROCK FRANCES ALTERNATIVO

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



sigue revertir parte del proceso tenebroso. Hay algo acerca de ello que lo convierte en sustancia glamourosa, las pruebas más contundentes: "Tyed", "Milky Teeth" y "Marbles". En el universo musical de la banda sobresalen guitarras versátiles que se desplazan civilizadamente; arreglos concebidos como detalles que se adecuan perfectamente a las melodías; apariciones ocasionales de bronces que se imponen por omnipotencia; la agradable voz de Stuart Staples, quien con buena voluntad podría embaucarnos y hacerse pasar por John Cale o Leonard Cohen indistintamente. Fríos, oscuros, desolados, he aquí a una banda que proyecta su extrema modestia y su falta de ambición, su pena mesmérica. Si la alternativa británica sólo va a pensar en Oasis, elijo el magnetismo estilizado de los Tindersticks. Por su mezcla de refinamiento y brutalidad, por su desmesura.

Daniel H. Renne

Pram

The Stars Are So Big, The Earth Is So

Small... Stay As You Are

Too Pure

Seefeel

Quique

Too Pure

Too Pure forma parte de la enorme lista de sellos independientes ingleses, además de haber sido el encargado de colocar a PJ Harvey en la superficie. Esta etiqueta parecería conservar la capacidad para utilizar el dinero ganado en propuestas que, a priori, no resultarían tan rentables.

La primer propuesta que nos ocupa es la de Pram, cuarteto británico integrado por igual cantidad de miembros masculinos y femeninos. Este es su LP debut, lanzado a fines de 1993. Gran parte de su sonido tintinea con la posibilidad de instalarse en algún lugar del pasado europeo. La invención de melodías minimalistas resueltas a modo del movimiento mecánico de un reloj, nos hace pensar en cierto método coincidente al de los alemanes Can. Ocurre que una "consagración póstu-

ma" paralela llega internacionalmente como tendencia. Pero, más que un método, preferiría hablar de un gusto que florece por parte de publicaciones establecidas que impactan en una efervescencia que, quién sabe si logrará asentarse. Pram deriva de esta corriente y, con artificiosa imprecisión, gusta de las nuevas academias y las nuevas vanguardias. Los pulsos de un sampler estilo 70's chocan con el mantra extendido de hipnóticos riffs, el bajo gravita geométricamente, la percusión es detallada, los teclados dibujan formas "free" de los 60's y hay una burbujeante reverberación en el uso de la trompeta. Todo esto no desconoce, o no puede eludir, el defecto central: la voz de la cantante Rosie (también tecladista). Desganada, imperfecta y ambiciosa me insta a juzgarla como una suerte de continuo ejercicio incompatible con el propósito. Pram parece trabajar con arena, construir un castillo y luego ver cómo naufraga su sueño en un balanceo.

La segunda propuesta se llama Seefeel, también ingleses, también un cuarteto. Este caso es parecido, pero distinto. Es cierto que uno podría acusar que llegó el momento de usufructuar viejos testamentos no tan viejo. Aunque la música puede romper los límites del lenguaje.

En los últimos años, mucha de la cultura pop se desplazó más allá de la palabra. El tecno es principalmente instrumental, allí el lenguaje es confinado a un pequeño sonido, a un fragmento, a una breve sugestión. El Ambient tecno procede casi como una revancha contra la tradición del rock; la extensión, el espacio, el carácter lo son todo. A finales de los 80's, grupos como AR Kane y My Bloody Valentine estuvieron a la cabeza de un rock oceánico desfalleciente, donde las voces eran mezcladas dentro de los efectos. Discos como *Glider* o *Tremolo* (Ep's) intercalaban reconocibles pasajes musicales con voces que trabajaban a la manera de ruido ambiental. Seefeel arranca en el pináculo de este proceso. En el punto donde el avant-rock se intercala con el ambient para mezclarse con el tecno. Y pensemos que el tecno de hoy absorbe el rock y/o el dub. Las nueve piezas del disco contienen un movimiento tecnológico con elementos de la instrumentación dance (beats minimal mecánicos, el bajo dub), pero enraizado en el rock por el remonlino de las guitarras. Las estructuras repetitivas se mueven sutilmente dentro y fuera de la fase de una y de otra. En los mejores pasajes, Seefeel hace prevalecer la espaciosa liviandad ambiental aludida en sus títulos: "Climatic Phase#3", "Filter Dub", "Signals". Raramente destacan un instrumento por encima de otro y los monótonos zumbidos se alternan con los loops de las guitarras.

Esta banda es un austero ejemplo de rock que es parte de las obsesiones del momento.

Se dice que con Pram o con Seefeel se puede oír el futuro posible. Creo elegir compartir las memorias del pasado, después de todo el tiempo está hecho sólo de eso.

Daniel H. Renne

Cocteau Twins

Four Calendar Café

Fontana

Desde su debut (*Garlands*, 1982) el trío escocés delineó un sonido característico que en 1986 tendría su culminación con el lp *Victorialand*, fundando, sin proponérselo, una tradición subjetiva e individualista, francamente desinteresada, que la prensa se ocuparía de legitimizar.

Dos fueron las virtudes, valga la extensión al sello 4AD, que agruparon e instituyeron un sonido: en primer lugar la capacidad paisajística de su música; en segundo lugar, la creación de atmósferas envolventes. En fin, la reelaboración del formato canción - pop.

Más allá de las teorías psicoanalíticas que festejaron el suceso -el escucha se disuelve y retrotrae en una experiencia sónica - orgásmica-, vale la pena analizar, esta vez sin caer en las típicas adjetivaciones del género ("como un canto de sirenas la etérea voz de Liz Fraser se balancea sobre un disipado océano de guitarras") el fenómeno espiralado por el que el rock británico se ha venido pronunciando. La historiografía oficial indefectiblemente nos remite a valores y a referentes musicales cada vez más explícitos. La contrapartida, no obstante, existe: grupos como Butterfly Child, Disco Inferno o los mejores exponentes del sello Too Pure amplían las fronteras de la canción revisando elementos del rock europeo o el post-punk; además conservan todos un salubre desinterés por la consagración.

Four Calendar Café, surge en un contexto de conformismo; resulta consecuente con el discurso preponderante; supone una reinterpretación del género, trillado infinitas veces por grupos como Lush, Chapterhouse o Ride; de la misma forma, responde a las demandas del mercado masivo (Fontana es una subsidiaria de Polygram).

Se trata de música tipo FM o que genéricamente llamamos funcional, *shopping music* según Tom Waits.

Apenas un caso más, ni triste, ni alarmante: previsible.

Pablo Azcoaga

Ice
Under The Skin
Pathological Rcds.

Ice, agrupación que reúne a Kevin Martin (God) en voz, sampler y saxo tenor; David Cochrane (God, Head Of David, Sweet Tooth) en bajo; John Jobaggy (Terminal Cheescake) en batería; Justin Broadrik (Godflesh, Napalm Death) en guitarra y programaciones y a Alex Buess también en saxo tenor, supone un descenso en laberíntica tensión hacia sórdidos estados de conciencia.

En *Under The Skin* el golpe bruto lucha por desencadenarse del encierro cerebral. El sometimiento y la subversión se engendran allí, en la tirantez generada por opuestos irreconciliables.

Vigas oxidadas, riffs oscuros, timbres hirientes, saturación, y gritos desgarrados se superponen una y otra vez; el devastador espasmo improvisatorio se articula bajo la luz negra de programaciones y percusión de elíptica complejidad.

La monolítica estructura tiene su origen conceptual en una intrincada relación triádica. En primer lugar, el resultado de *excesos adrenalínicos* metaforizados en el nombre de la agrupación. Ice es una droga japonesa de duraderos efectos usada en un principio por los kamikaze. Luego la *paranoia* en tanto

estado que supera la propia voluntad y el eminente *acecho del daño* simbolizado en una de sus formas más simples: el virus, entidad que se multiplica corrompiendo.

Los nueve temas -setenta y siete pesados minutos- guardan similitud con las composiciones de Godflesh y God; no obstante, la influencia del free jazz (evidente en los saxos histéricos) y el minimalismo contemporáneo -"The Swimmer" bien podría formar parte del Tributo a John Cage- hacen de este disco un antecedente para tener en cuenta al hablar de rock de fin de siglo.

Pablo Azcoaga

Material
Hallucination Engine
Axiom

Escribir acerca de Axiom, sello que dirige el inquieto Bill Laswell, requiere un ejercicio poco usual de apertura a otras músicas.

Poco se habla, y por ende poco se sabe, de proyectos como Bahía Black (ritmos bahianos bajo el liderazgo de Carlinhos Brown del grupo Olodum), Mandingo (músicas africanas, techno contemporáneo, hip-hop) Praxis (fusiones futuristas funk-hardcore) o Ginger Baker (texturas y ritmos afro).

Los logros de Laswell, mejor conocido por

sus trabajos de producción (como *Album de Pil* o *Future Shock* de Herbie Hancock) que por su voluntad de trascender las limitaciones de estilos diversos, se originan en la reunión de artistas tan diversos como capaces. Jazz, funk, música étnica clásica y contemporánea, hip-hop, dub y reggae con mayor o menor frecuencia e intensidad se mixturán para dar lugar a un nuevo sonido.

Nicky Scopelitis, Bootsie Collins, Shankar, Wayne Shorter, Bernie Worrell y William Burroughs, entre otros, contribuyen a este nuevo y aventurado viaje.

Hallucination Engine reafirma una oposición: la universalidad de la música versus el turismo musical (Paul Simon, David Byrne). Y aunque sea debatible el primer término, sin duda es hacia el "ideal" de mestizaje estilístico y cultural que intenta dirigirse la música de Material.


La colorida miscelánea se condensa y a la vez se disipa entre la enajenación rítmico-tribal y la ligereza de la improvisación.

Las atmósferas invitan tanto a las imágenes ciudadanas como a la danza ritual.

La improvisación es un origen pero no un desarrollo; los ambientes surgen de un ensamble de sonidos que a medida que es más compacto se alejan proporcionalmente de aquella fragmentación que caracterizó anteriores trabajos.

"Quién dijo
que todo está
perdido?"


Podés comprar, vender,
canjear, pedir compactos de
Europa y EEUU o elegir lo
que te gusta entre
nuestros 8.742 títulos



CAMBIDISCO

ESMERALDA 562 TELEFAX 322 - 0359

Magical Dreams



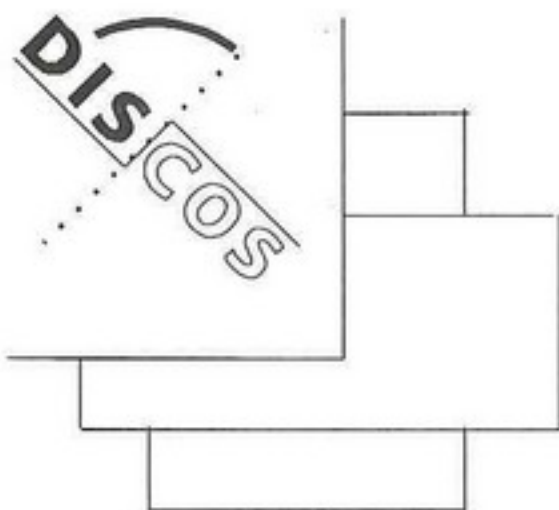
CD's
NACIONALES
AMERICANOS
EUROPEOS
JAPONESES

ROCK - SINFONICO - CELTA
AMBIENT - NEW AGE - ROCK NACIONAL

VIDEOS MUSICALES - AUDIO

PEDIDOS ESPECIALES

Cabildo 2350 Gal. Marga. Local 31. Capital Federal



Las bases, envolventes, desinteresadas de la frivolidad propia de la músicaailable, asumen una participación funcional. Sobre un complejo dub, saxo tenor, soprano, hammond, violín, guitarra, sintetizador, tablas y otras percusiones, se confunden en sonidos de expectante intermitencia.

Material, grupo líder del sello, sugiere una nueva aprehensión tanto de las músicas orientales como de los estilos contemporáneos de occidente.

Pablo Azcoaga

Tom Waits
The Black rider
Island

Tom Waits, William Burroughs, Robert Wilson y Greg Cohen escribieron y musicalizaron *The black rider*, comedia musical que el Thaila Theater de Hamburgo representó el año pasado. La banda de sonido (cantada por Waits sobre textos propios y de Burroughs) plantea una leyenda conocida por todos: la de vender el alma al diablo a cambio de que éste satisfaga nuestros deseos. La diferencia, en este caso, son los intérpretes: Waits, Burroughs y compañía dándole un giro de 360 grados al asunto. Así es como Tom rompe con la pureza musical de uno de los íconos bluseros por excelencia (recordar "Crossroads" de Robert Johnson, popularizada por Clapton y hasta llevada al cine de manera inolvidable); y así es como Burroughs demuestra que puede seguir escribiendo a los ochenta años de manera tan escatológica como siempre.

Waits se dedica a pasear por todos los géneros narrativos que domina a la perfección: desde el *crooner* melancólico de "November" o "I'll shoot the moon" hasta el narrador de "Crossroads", pasando por el testigo blusero de "Lucky day". Y lo señalado anteriormente también puede ser aplicado a lo musical: se atreve a su manera con el folklore del este europeo ("Russian dance"), continúa con las habituales texturas percusivas de sus últimos discos para dotar de clima cada situación y

hasta le pone la música adecuada para que el viejo Bull Lee pueda recitar una vieja canción tradicional norteamericana ("I ai'nt no sin"). Este disco es un gran encuentro. Encuentro entre Waits (que tanto le debe a la Beat Generation) y uno de los principales protagonistas de ese movimiento. Encuentro que es la placa que Waits nos estaba debiendo desde aquel *Rain dogs*. Y encuentro con una historia tradicional a la que creíamos agotada. Nos vemos más allá, en la encrucijada.

Pablo Strozza

Blur
Modern life is rubbish
Food Records

Ubicados debajo de los glaucos Suede en el tambaleante podio del actual pop inglés, los cuatro integrantes de Blur pueden permitirse prodigar ciertas sarcásticas certidumbres legitimadas no por la presunción, sino por la supervivencia. Luego de emerger a fines de 1991 con un disco que merece ser recordado sólo por ser inexcusablemente olvidable, Blur parecía ser una agrupación indie más que de aquella legión de *shoegazers* que, enlutados tras el deceso de la escena de Manchester, pisaban un pedal tras otro mientras entonaban melífluas tonadas al son de baterías anodinas, creyendo que así progresaban *artísticamente* (porque decir *musicalmente* les hubiera parecido un anacronismo feroz) cuando en realidad se trataba de un cambio de patologías: de la oligofrenia a la neurastenia. Sin embargo, ellos eligieron desaparecer por un tiempo. Ausentarse en el apogeo de la fiesta. Por eso mismo, cuando reaparecieron a comienzos del '93, pasado ya todo fervor sónico, los críticos se dividían entre quienes carraspeaban y quienes tosían, cada vez que ellos anunciaban su regreso. Pero habían desempolvado discografías, iconografías y guardarropas. Y volvían con un cantante, Damon Albarn, que se había redescubierto como heredero insoportable de la cultura Mod, de esos *working class heroes* cuya estirpe les exige el protocolo del *cockney* y la elegancia de quien pretende vivir como un cadáver bien parecido.

Modern Life is Rubbish es el pasaporte con el cual Damon y su gabinete nos invitan a visitar la *terra incognita* del pop británico por excelencia, de los Kinks a los Undertones, demorándose en The Jam y en arbitrios incólumes, como X-Ray Spex, o mutables, como los Stranglers; para restaurar esa soterrada exquisitez de los tres minutos y medio de vanagloria que es la matriz insular del pop de las islas, con sus hipérboles crispadas en la gloria, ridícula o impúdica, de un estribillo

que justifica una existencia plena de sordidez y equívocos. Blur se atreve a poner un pie en el umbral de aquel mundo que Paul Weller ya aborrecía disciplinadamente en 1977 ("The Modern World" / "Chemical World") y a revertir el exabrupto con el que Johnny Rotten inauguraba *Never Mind the Bollocks* en el mismo año de otro milenio, "I don't want a holiday in the sun..." ("Holidays in the Sun"), que Damon Albarn transforma en un consejo socarrón pero dolorido, ("You need a holiday somewhere in the sun / with all the people who are waiting / there never seems to be one...") en el exaltado "Advert", canción que junto con "Starhaped" son las más brillantes del disco. Así, en el campo referencial exhibido en las letras se corresponde fielmente con el despliegue musical, produciendo resultados apabullantes, como en "Sunday, Sunday" donde una orquestación de vientos colorean, como en una postal antigua, la penuria del tema, o "For Tomorrow" que combina un cuarteto de cuerdas con la insistencia de un órgano doméstico, para que la voz de Albarn conspire junto a un coro de voces infantiles en contra del eterno retorno. A pesar de su extensión, dieciséis canciones más dos menudencias virtuosas burlonamente tituladas "Intermission" y "Commercial Break" que alguien más animoso que este reseñista calificaría de experimentales, no hay gratitud ni estolidez en "Modern Life is Rubbish", aunque sí, y esto es una declaración de principios, exceso.

Sólo queda esperar que los miembros de Blur sigan excediéndose de este modo (ya editaron su tercer LP, titulado *Park Life*) porque es gracias a ello que ciertos discos logran volverse un pie puesto en el camino de los tiempos que corren.

Ernesto Montequin

John Cale
23 Solo Pieces for La usissance de l'amour
Les Disques du Crepuscule

Cuántas cosas se pueden decir acerca de cada nuevo trabajo de John Cale. "23 solo piezas..." es la banda de sonido del film *La usissance de l'amour*, una coproducción franco-suiza dirigida por Philippe Garrel (director injustamente ignorado en este país, y que supo trabajar con Nico que supo trabajar con Nico). Un álbum que muestra al galés interpretando hermosas melodías al piano que ofician como música de fondo para algo demasiado complejo de describir como el nacimiento del amor.

Para dotar de sonido a las dudas, al temor, a la

felicidad, a la temprana pasión, Cale nos arroja una pista en el booklet del CD: "Letting the piano breathe" ("Dejando respirar al piano"). Y así es como el hombre que asfixió a este instrumento hasta límites que rozaban con la demencia (recordemos lo premonitorio en cuanto a título y a contenido de discos como *Fear o Music for a new society* quizás su obra cumbre), esta vez aparece manejando las teclas de un modo mucho más convencional, pero sin dejar por eso de conmover. No esperemos tensión como en "Brahms" (*The academy in Peril*) o "Songs without words" (*Words for the dying*); pero sí a un británico que sentado en su apartamento parisino encontró una manera menos torturada de ver las cosas, influenciado por el nacimiento de un nuevo estado de ánimo.

Por lo demás, ¿cuántos músicos pueden tomar un trabajo por encargo, mutar radicalmente su estilo pero al mismo tiempo seguir manteniendo intacta su personalidad después de tantos años de carrera? John Cale es esa clase de genio ignorado por el gran público, y es también esa clase de artista que aún mantiene el porte para seducir a quien lo escucha hasta no poder dejarlo nunca. Sigue manteniendo encendida la llama de la pasión, la duda y el misterio. Como los verdaderos amores.

Pablo Strozza

Bob Dylan
World gone wrong
Sony

Bob Dylan parece haber vuelto atrás en el tiempo para dedicarse a profundizar su faceta de trovador ruterero. *World gone wrong*, al igual que su anterior trabajo *Good as I been to you*, nos muestra a un Dylan acústico que sigue rescatando aquellos temas que constituyen las raíces del folk y del country & western americano.

En una primera escucha podemos notar que la famosa voz nasal del viejo Bob está cada vez más gastada, y qué hay que tener en cuenta: el tema del álbum, "Blood in my eyes", y "Lone pilgrim". Pero cuando volvemos a escucharlo entran a surgir las dudas: ¿No hubiera sido más conveniente editar los dos últimos discos en uno doble, para evitar el problema de la repetición de un concepto? ¿Por qué Dylan vuelve a ser acústico justo ahora, con la moda imperante de los *unplugged*?

En su favor puede apreciarse que Dylan, veterano de mil batallas, todavía puede darle una lección a más de uno que se sube a la moda de desenchufar la guitarra y cantar canciones

"comprometidas". Aún sigue poseyendo esa capacidad de hipnotizar al oyente con sus historias, su guitarra acústica y su armónica y curtida voz.

World gone wrong es un registro que puede generar lecturas que tendrán todas su pizca de razón. La aparición de un disco de Bob Dylan es un hecho que jamás logra pasar desapercibido para cualquier amante de la música y la poesía. Pero, seamos justos, muchos somos los que esperamos que Bob se enchufe (en todo sentido) y vuelva a regalarnos aquel trabajo que reduzca nuestra cabeza a pedacitos, como hizo por última vez con *Oh mercy*, para no nombrar a clásicos que todos conocemos. Cuando lo escucho cantar veo lo que ocurre en las calles, todavía se me ocurre pensar que puede volver a hacerlo.

Pablo Strozza

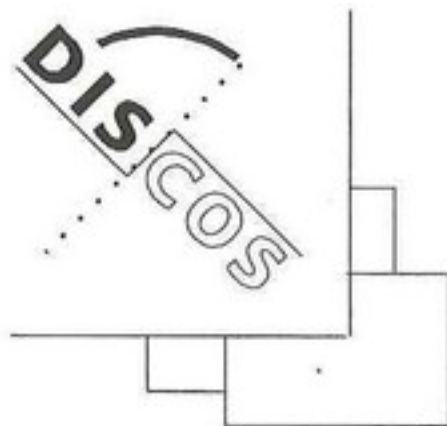
Nocturnal Emissions
Magnetized Light
Música Máxima Magnética

Una vez más, el músico ejecutante (Charlotte Mill, en este caso) encuentra sus propias partituras de-compuestas y des-arregladas por un tal Niger Ayers (o sea, la cara visible de ese proyecto llamado Nocturnal Emissions).

Durante estos últimos años, la música de NE ha encontrado un margen de estabilidad dentro del convulsionado ámbito de la música electrónica. A partir de aquel fragmentario *Tissue of lies* (1981), el grupo de Ayers ha evolucionado hasta apartarse sensiblemente del camino de viejos conocidos (Controlled Bleeding), o directos herederos de su obra (lugar donde caben desde el escatológico ambiente de Cranioclast, hasta el complejo cyber - techno del grupo italiano SigillumS).

Magnetized light explora a fondo todas las posibilidades del minimalismo, inoculándolo con la más áspera tecnología, pero sin despreciar incursiones en la acústica y el sonido sintetizado. Las composiciones de este disco emulan procedimientos de vieja data, pero aquí se encuentran agobiados por un caudal electrónico que tal vez admita poco parangón con obras anteriores. Lo que este proyecto de Ayers desarrolla con máxi-





mo énfasis es el elemento - loop: octavados, reverberados, a veces fusionados a un mismo tiempo y sumergidos en múltiples timbres. Otra vez, los loops se encuentran colgados en forma de adornos, como complementando el paso de un drone muy grave que conforma el basamento de la composición.

Mediante un minimalismo ambiental con intervenciones inesperadas (principalmente en las abruptas formas que adopta para resolver los finales), *Magnetized light* se define a un paso más allá de *Catedral*, la obra anterior (muy a la manera teutona de gente como Peter Frohmader), revela una curiosa conciencia rítmica. Un ritmo implícito (tal vez razón de ser de este minimalismo "atmosférico") y diluido en atonales soplos de flauta, marca distancia con sus obras precedentes (y aquí me vienen a la mente nombres como Fred Frith, o el señor Hans Joachim Roedelius). Articulado por canciones con nombres tales como "Abductor", "Aponeurosis", o "Fosa", *Magnetized light* parece acudir en ayuda de su autor, cuando éste quiere evitar los rótulos "industriales". Sus espiralados drones son pura energía humana, nada ajenos a la inestabilidad del sistema nervioso. Y el conjunto de su música provoca la anestesia de un viaje celular; sin que por eso pueda uno descansar con tranquilidad.

Jorge Luis Fernández

The Pogues
Waiting for Herb
Chamaleon/Elektra

Todos conocen a los Pogues como a un grupo de borrachos folk-rockers irlandeses. Sólo la mitad de ellos son de Irlanda; la leyenda alcohólica termina con la partida del cantante Shane MacGowan y la opción sobria de los siete restantes; por último hay una decidida limitación en llamarlos folk-rockers.

Con la excepción de los Pogues mayores de cuarenta años - Terry Woods y Andres Ranken -, el resto no se compromete tanto con el pasado irlandés. La elección de instrumentos como la mandolina o la cítara responde más bien -si

se tiene en cuenta que son un grupo post-punk británico- a una ruptura con el contexto. "¿No querían sonido Detroit?". El reto fue hacer rock con herramientas poco probables. Es cierto que el interés por la música folk existía aunque en esto son tan importantes las tradiciones norteamericana, española o árabe como la irlandesa.

The Pogues sin Shane MacGowan. Tres años después del último disco con uno de los borrachos más famosos, vuelven con ganas de decirle al cantante que si quiere puede quedarse con Nick Cave. Sin su compositor tradicionalmente principal, todo el grupo debe sentarse a escribir. Y, para decirlo desde ahora, ninguno llega al nivel del mejor MacGowan.

Junten a siete músicos con alrededor de veinte instrumentos y al menos media docena de influencias étnicas distintas y tendrán un disco esperablemente variado. Quizás porque siempre necesitan organizarse un poco es que procuran conseguir la ayuda de productores estrella. Para *Waiting for Herb* Michael Brook se suma a la lista después de Elvis Costello y Steve Lillywhite y Joe Strummer. Brook agrega su toque a las irresistibles aunque nada sorprendentes canciones, con una mezcla perfecta donde aportó su propia "guitarra infinita".

Sin pretensiones, para ser indulgentes con nuestro ingenio nostálgico. No solo en St. Patrick's Day.

Daniel Flores

Nick Cave and The bad seeds
Let Love In
Mute

"Desesperación y desengaño, perversos hermanitos gemelos del amor, golpearon mi puerta. Los dejé entrar". Aunque Nick Cave se lamenta, suplique o implore no debe confundirnos: la está pasando bien. Con una carrera basada en recrear la más profunda angustia existencial, supo hacer de sí mismo un personaje casi de ficción. En el rock, personalidades seductoras como la suya suelen devenir estrellas o artistas de culto (¿sólo una cuestión de ser o no masivo?). La peor de todas las semillas no desaprovechó su potencial heroico y consiguió ubicarse en un lugar intermedio donde hacer lo que le gusta con cierta comodidad.

Aunque Cave es mucho más que un "cómodo" músico de rock. En los últimos quince años nos ofreció momentos de increíble inspiración. Por un lado crecía como un género en sí mismo, a la vez que disco a disco renovaba el enfoque. Así llega a *Henry's Dream* (1992), en el que pesa más la espontaneidad que la exploración. El Cave mas

visceral está de vuelta con un lp sobrecargado de country después del apagado *The Good Son*. Quizás las canciones sean tan buenas como de costumbre, pero el tratamiento es lineal, sin sorpresas. Demasiado respetuoso.

Siete discos no pasan en vano (a decir verdad, son más los casos que indican lo contrario); *Let Love In*, además del amor, hace pasar a la inspiración. Cave reaparece como el estilista que solía ser. Como si las buenas composiciones de *Henry's Dream* fueran aprovechadas con un trabajo sonoro acorde. Parecería que en algún momento Cave incurría en la siguiente falacia: para recibirse de músico "serio" debía introducir orquestaciones grandilocuentes, acercarse más a la tradición y olvidar sus caprichos juveniles. El nuevo lp cuestiona tal concepción. Acaso la señal más clara sean los ruidos guturales en "Jangling Jack".

Un buen disco de Nick Cave debe resolver equitativamente la disputa entre la elegancia y la desprolijidad, entre el crooner y el punk, entre su mitad oscura y su lado inocente. Este último esfuerzo lo consigue como pocas veces.

Malas semillas mucho más inquietas y su jefe tocando piano y órgano, como nunca antes, en casi todos los temas. El nuevo verbo favorito de Cave es "jangle" ("Do You Love Me", "Jangling Jack", "Red Right Hand"); sólo para hacer explícito el recuperado interés por el ruido. La distorsión, especialidad de la casa, contraataca. Coincidentemente, la grabación fue realizada en un estudio en Melbourne. De todos modos la experiencia del grupo los deja más cerca de la sutileza que del noise.

La otra palabra clave es "love". Cuatro de los temas la incluyen en su título, otros dos dicen "baby" en el estribillo. "Deja entrar al amor" aconseja Cave, mientras reincide en su faceta de Scott Walker siniestro. Es una invitación del diablo. Por supuesto, a este Scott excedido de Johnny, lo que más le importa es el sentimiento frustrado, no correspondido.

Hay quien sugiere que existen sólo dos grandes temas: el amor y la muerte. Nick Cave nos dice que es imposible separarlos. Y nunca nos deja en claro si eso le gusta o no.

Daniel Flores

Beck
Mellow Gold
Geffen/Bong Load

El debut discográfico de Beck tiene más de un aspecto que lo hace emblemático de los 90. Una serie de circunstancias que ya empiezan a delinear el esquema de la cultura pop de esta década.

Por un lado, Beck llega con su "primer" disco (en realidad cuenta ya con una serie de ediciones de mínima tirada) a través de una multinacional. Sin embargo, es lanzado como la típica estrella indie modelo 80. La compañía cuida de mantener su imagen e idiosincrasia "alternativa". Esto ya había pasado con otros artistas de la escena *college*. Con la diferencia de que las grandes discográficas se ponían a preparar sus contratos sólo una vez que el grupo o solista en cuestión estaba ya en ascenso seguro. Con Beck las multinacionales por primera vez se animan, al menos en gran escala y con efectividad, a poner en funcionamiento su máquina de fabricar estrellas, ahora con el switch en "alternativo". La paradoja de un artista no mainstream que se hace conocer al público con buen aire en MTV y es recibido en los primeros puestos de los rankings.

Vender Beck fue fácil. Sólo tomó un estribillo que dijera "Soy un perdedor, así que ¿por qué no me matás?". Sin embargo, hasta hace poco, la estrategia de marketing de la industria rockera consistía en vender éxito. Demasiados videoclips de hard rock sirven de ejemplo. Pero en tiempos de la generación x y slacker ser un perdedor no está tan mal visto. Beck, con un hit autorreferencialmente titulado "Loser", aporta el eslavón que sigue al *Nevermind* de Nirvana. Precisamente, otra canción del disco es "Pay No Mind". Nada importa; y si la apatía paga, mucho mejor.

De cualquier modo, lo que nos llegue de Beck via satélite tiene poco que ver con una persona real. Ni la imagen, ni la música. El precedente es aquella subordinación de Primal Scream a un dj para que reinterpretara su disco. La fusión hip hop-folk en "Loser" es un nuevo ejemplo de esto.

Beck surge de una pequeña nueva escena americana ya catalogada como "neo folk". Un joven que descubre la música tradicional de su país después de haber pasado años escuchando noise; es decir, con oídos distorsionados. Para hacer "Loser", un productor con sensibilidad hip hop sampleó al novel cantautor y armó el tema a su gusto, utilizando solo fragmentos mínimos. Luego le pidió que "rappeará" sobre el nuevo track. Cuando Beck se dio cuenta del poco "soul" que tenía y del pobre rapper que había resultado, enseguida pensó en el título.

La sobreproducción presenta al aburrimiento de Beck como algo divertido. "El hip hop salvó mi vida", podría decir.

Daniel Flores

Red House Painters

"Red House Painters"

4AD

Nunca me pareció correcto incluir a la banda de Mark Koselek dentro de la actual "apatía juvenil norteamericana" donde se los quiere encasillar, sino que, por el contrario, siempre, dentro de su melancolía, bebieron directamente de aquellos songwriters acústicos (Leonard Cohen, Neil Young, Tim Buckley). Y en éste, su tercer álbum, hay un sutil cambio dentro de la propuesta: una preocupación por "americanizar" el sonido y la temática del grupo para lograr un resultado, si se quiere, más "positivo" que en anteriores entregas.

Las pruebas que reflejan esta "americanización" las encontramos en la remake en plan eléctrico de "New Jersey" (original de su segunda placa); el cover de "I'm a rock" de Simon & Garfunkel, donde hacia el final (coqueteando con la canción de cuna) dejan en claro la huella triste de lo que parecía hasta ahora el tema más alegre cantado por Mark Koselek; el "Star Spangled Banner" donde la comparación es inevitable: si Hendrix intentó incendiarse subversivamente en Woodstock, Koselek resume lo expresado más arriba en una versión dentro de las características de la banda pero que no deja de traslucir un dejo de esperanza.

Por lo demás, las cosas continúan tal cual eran. Los tristes arpegios de Gordon Mack, la fineza de la base rítmica, y la cálida voz de Mark Koselek en "Helicopter", "Evil" o "Bubble", nos permiten seguir creyendo en esta banda que quiso ser vista al principio como una lectura de American Music Club pero que, disco a disco, fue logrando una personalidad propia, cosa rara de ver cuando cualquier copista triunfa debido precisamente al desconocimiento de los orígenes.

Pablo Strozza

Morrisey

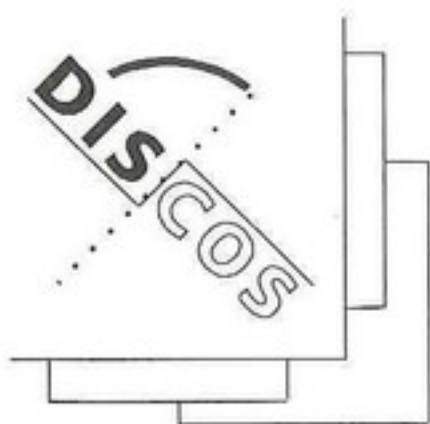
"Vauxhall and I"

Sire

Rara vez el entusiasta de Morrisey consigue sortear la trampa que se agazapa detrás de cada nuevo disco del hijo pródigo de Manchester: temple la voz, ensancha el pecho, repasa mentalmente agudezas y argucias que arrasarán con el desdén del interlocutor de turno, brotan los primeros epítetos... pero es inútil, lo que comenzó como un panegírico acaba pareciendo un obituario. Ocurre que el caudal que Morrisey, ese esteta de la incapacidad, derrochó durante los años dorados de los Smiths ('83-'86) alcanza para opacar la genialidad de cualquier arrebatado tardío que lo libre del reino de lo póstumo.

Beck





Luego de la polifonía acérrima de *Your Arsenal* y del estentóreo *Beethoven Was Deaf*, Morrissey pareció aletargarse, perdiendo esa fantástica puntualidad discográfica que caracterizó sus primeros años sin la tutela musical de Johnny Mar. Llegó incluso a proferir a modo de amenaza que su próximo disco sería el último. *Vauxhall and I* encarna entonces el cincuenta por ciento de aquella trémula bravuconada; la mitad restante es tan susceptible de volverse mandato como de volverse traición, lo cuál sería ponderable, según Genet, si eso lo hace cantar.

Vauxhall es el nombre de una avenida que irrumpe en el elegante distrito de Pimlico, al sudeste de Londres, y que va perdiendo su lustre a medida que atraviesa Brixton Hill: inmensos depósitos abandonados, "derelict houses", monoblocks de sordidez contemporánea, y tiendas de dudosa calaña y más que dudosa clientela. Junto con todo el East-End londinense, zona que ejerce una obvia fascinación sobre Morrissey, la avenida Vauxhall es parte tangible de aquel sueño de la Inglaterra eduardiana que se ha convertido en la pesadilla emblemática de la Inglaterra actual, y que es la escenografía que domina la vigilia de Morrissey. Calles como Vauxhall hacen de las promesas fallidas y del desencanto una vía transitable.

Now My Heart is Full inaugura, en primera persona del singular, el vagabundeo por las ruinas del Imperio, y la evocación gira alrededor del glamour que la vida criminal tiene para Morrissey (dominio ya explorado con más exaltación en "The Last of the Famous International Playboys"), quien siempre revela sus fuentes, en este caso, desgranando los nombres de guerra de los jóvenes delincuentes que Graham Greene cataloga en su novela *Brighton Rock*.

"Jim 'talones inquietos' guiña un ojo / él lo 'hace', a él nunca se lo 'harán'". Así comienza "Spring-Heeled Jim", aclarando desde la primera línea que Jim reina en un mundo tarifado, y sus triunfos son celebrados en sordina, sin llegar a la efusión de "Picadilly Palare", antologado en "Bona Drag", el cual estaba enteramente escrito en el *slang* de los taxi boys londinenses. El *pendant* con "Billy Budd" tan brusco en lo musical (un pseudobeat a lo Searchers) como suspicaz en su abordaje: el

tema es el mismo que el de la canción anterior pero cambiando la segunda persona del singular por la primera, pluralidad de ángulos típica de Morrissey. Además, es una celebración de la contraseña que en Melville era clandestina.

Luego de una balada de doble filo, "Hold On To Your Friends", se llega a una de las cúspides del disco. Recostada en una melodía de guitarra que ostenta su pura inminencia, la retracción de su módica gloria, para que Morrissey vuelva a demostrar su don de lograr que una simple vocal, sometida al vaivén de su inflexión, se abra y se vuelva a replegar, expandiendo el caprichoso matiz de la pena de la que finge surgir, en este caso, para formar parte de una alabanza al despecho. Difícil proseguir con ese clamor saturnal, y "Why Don't You Find Out from Yourself", aunque albergue relumbrones tales como "Y entonces verás el vidrio/ escondido en el pasto/ los malos ratos vienen y van...", y la canción que le sigue "I'm Hated for Loving", a pesar del temblante helicoidal vocal que la horada y de la reversibilidad de su título, ambas no logran cobrar demasiada altura.

Contradiendo la opinión de la revista inglesa que recientemente publicó una suerte de *Vidas paralelas* apócrifas de poetas y cantantes británicos en la que a Morrissey le tocó ser el símil de Philip Larkin, "Lifeguard Sleeping, Girl Drowning" trae a la mente un poema de W. H. Auden, "Musée Des Beaux Arts", cuya estrofa final evoca un cuadro de Brueghel que registra la caída de Icaro al océano mientras "todo, perezosamente, se aparta del desastre", ya que para el campesino que oye el chasquido de su cuerpo al tocar el agua, ése no era un fracaso importante; y para el barco "costo y delicado" que atraviesa la escena, aunque haya contemplado algo tan sorprendente como lo es un muchacho cayendo del cielo, tiene un destino al que arribar, y por lo tanto sigue navegando tranquilamente. Aquí la voz de Morrissey comprime en un susurro quebradizo la hipérbole de su melodrama, haciéndolo frágil e insostenible: "Cuando despertó/ el mar seguía sereno/ y otro día pasa como un sueño".

Las dos canciones siguientes oscilan entre la reminiscencia plañidera ("Used to Be a Sweet Boy") y el extenuado sarcasmo ("The Lazy Sunbathers"). Pero la redención, casi al borde de lo póstumo, llega con "Speedway", última pieza del disco. Aguerrida, exhibiendo sus aristas; es la canción más consistente del disco. En ella apenas se domestica un brulote que crece velozmente hasta que su tono burlón se vuelve hipnótico, culminando en una apoteosis sónica. El peso específico de su ironía puede palpase en frases como "Cuando intentes / romperme el alma/ será imposible/ porque ya no queda nada que romper".

Musicalmente, *Vauxhall and I* sigue el modelo

orquestrado por Vinnie Reilly en *Viva Hate*, primer disco solista de Morrissey: texturas cambiantes, trémolos que eclosionan y vuelven a ensordecerse, crotos que son como trampolines para que su funambulismo vocal salte y efectúe sus melodramáticas proezas.

Vauxhall and I es un disco imperdible ya que sea como testamento, certificado de defunción sonora, o como lápida audible, porque poseerlo y apreciarlo es parte de la desgastada épica de todo oyente que defiende lo indefendible con el donaire de un don nadie.

Ernesto Montequin

Alan Holdsworth

Hard Hat Area

Restless

Reciente visita a nuestro país, Holdsworth es uno de los máximos guitarristas eléctricos del mundo, uno de esos magos del instrumento que ocupan la atención de las consabidas revistas técnicas que buscan, a través de un reportaje, la fórmula de cómo tocar mejor, más rápido o sonar igual que Fulano o Mengano. En medio de esa vorágine, nuestro amigo puede compartir páginas con Van Halen, Satriani, Malmsteen y toda la legión de atletas de la guitarra, así como muchos otros lo sitúan cómodamente en el mundo del jazz fusión pero las cosas (afortunadamente) no son tan sencillas de definir.

Allan Holdsworth lleva más de veinte años de transitar un disperso mapa cuyas rutas pasan por el rock, el jazz, la música progresiva y la improvisación en formas no tradicionales. Desde apariciones con la banda solista de Bill Bruford, pasando por algunos proyectos no muy felices (el manierismo sinfónico del grupo UK) y ocupando papel fundamental en bandas históricas como Gong y Soft Machine (y otras más antiguas y oscuras como Tempest, Nucleus y Sunship), es tal vez en este último grupo de músicos vinculados a la escuela de Canterbury con quienes podría pensarse tiene un mayor parentesco. Como los canterburianos, Holdsworth esquiva una y otra vez los veredictos que lo definen como músico de jazz rock o similares formas. Si bien es cierto que es un guitarrista con un sonido propio y una técnica demoledora, también es justo comentar que no sólo es un tocador de escalas a la velocidad de la luz. Su amplia gama de recursos técnicos y su uso racional, dosificado y sensible de la tecnología (su guitarra - sintetizador Synthaxe, por ejemplo)

le permiten expresarse a través de una música con zonas muy diferentes que pueden ir desde un suave impresionismo hasta la más brutal tormenta eléctrica.

Hard hat area es su último disco (1994) donde se rodea de músicos tan virtuosos como él: Steve Hunt en teclados, Skuli Sverrison en bajo y su camarada de tantos años, el impresionante baterista Gary Husband. Es verdad, la música es de altísima complejidad técnica y se expresa con ese sonido digital típico de estos tiempos, pero, además de las velocidades exorbitantes y limpieza de los solos, las escalas con asimetrías de todo tipo y los cambios de direccionalidad que ocurren sobre los enlaces armónicos (que de por sí, no son la norma más típica de acompañamientos) existen momentos introspectivos, con algunos pasajes casi ambientales de guitarra y teclados y con clima contenido incluso en los momentos frenéticos como si se esperara el momento justo para expresar un grito ya incontenible. Los temas parecen estar ordenados con creciente dramatismo, con un buen ejemplo en el inicio del último *Postlude* a la manera de otros discos de Holdsworth (por ejemplo, el final de *Athauachron*, 1986) y el crescendo hacia el desborde tecnológico de la guitarra sintetizada a los aplastantes solos de sus compañeros de equipo. Finalmente, pienso que la música de Allan Holdsworth sigue siendo progresiva, con mucho de jazz fusión (puede ser) pero con mucho de rock y con una actitud que interpreto como un cuidadoso uso de las máquinas, donde éstas ayudan realmente sin gobernar al músico. Para quienes conozcan a AH sería la oportunidad de un grato reencuentro pero a quienes no lo conozcan, les recomiendo escuchar a este verdadero monstruo que lejos de ser un tecnócrata, parece tratarse de un hombre que toca la guitarra.

Daniel Varela

The Robert Fripp quintet
The Bridge Between
Discipline Records

California Guitar Trio
Yamanashi Blues
Discipline Records

Trey Gunn
One Thousand Years
Discipline Records

Con el regreso de King Crimson en los años '80, Robert Fripp realiza un particular giro en su carrera, enmarcado entre la contundencia y la sutileza.

Cada nuevo vehículo creativo forma parte de una estrategia, y la acumulación gradual de experiencias contribuye a reafirmar su perseverancia. El avance de su propuesta conlleva el siglo y la pausa, un puntual mecanismo donde se respira el riesgo pero donde también se presiente la cautela, cuando se equilibran las obras abiertas con trabajos herméticos.

Con el surgimiento de la League of Crafty guitarist, Fripp concreta sus propósitos sólo en la disciplina y la introspección mientras en el otro extremo, en la superficie, reina la saturación y la estridencia. Desde un semicírculo de discípulos y una atmósfera serena, en donde conviven el silencio y el sonido, comienza a tomar forma una estructura que no tarda en expandirse. Estos son tres ejemplos de una trama interactiva que se mueve con agilidad rumbo a un apogeo, más allá de toda denominación en particular, el esplendor de una idea.

The Bridge Between es un compilado de actuaciones del RFSQ (Fripp, Trey Gunn y The California Guitar Trio) realizadas entre mayo y junio de 1993. Las tomas pertenecen a conciertos en Inglaterra, California, Argentina e Italia con algunas sobregabaciones aunque respetando las texturas. La fusión de las partes se resuelve en una solidez

grupal excitante, y quizás el mismo calificativo grafique un repertorio equilibrado. Democráticamente cada unidad desarrolla su potencial: los Fripper-tronics se escurren, diluyen, se convierten en una masa sonora compleja que paraliza (Threnody for Souls in Torment); el Grand Stick de T. Gunn remarca un perfil más visceral como protagonista sumado al ensamble; The California Guitar Trio impregna el contexto de brillo y movilidad.

Con la agrupación a pleno se nota la suma de los aspectos dispuestos a combinarse, y de acuerdo a las notas de Fripp, esta formación despliega una música para estados críticos de una realidad, de una posición. El "impulso creativo" nos mantiene transitando sobre nuestras creaciones. Algunos permanecen girando en torno al cinismo, otros terminarán de cruzar el "puente" y la presencia de Fripp será contundente.

The California Guitar Trio se ha afianzado como una entidad con personalidad propia, la combinación de sus composiciones y arreglos devela el temperamento y la imaginación de cada integrante. *Yamanashi Blues* es un álbum pleno y apacible; Bert Lambs es la vitalidad (*Yamanashi Blues* y *Carnival*); Hideyo Moriya una mezcla de sobriedad y compulsión (*Melrose Avenue* y *Kanon Power*) y Paul Richards lo incisivo y vigoroso (*Beeline* y *Blockhead*). La diversidad y la soltura

• **COMPACT-DISC**



• **CAFE Y CIGARRILLOS**



• **DISCUSIONES ACALORADAS**



• **CURSOS ACELERADOS DE FILOSOFIA, SEMIOLOGIA Y RETORICA PARA ENTENDER ALGUNAS NOTAS Y COMENTARIOS DE ESCULPIENDO MILAGROS**



La disquería más improvisada
de Buenos Aires

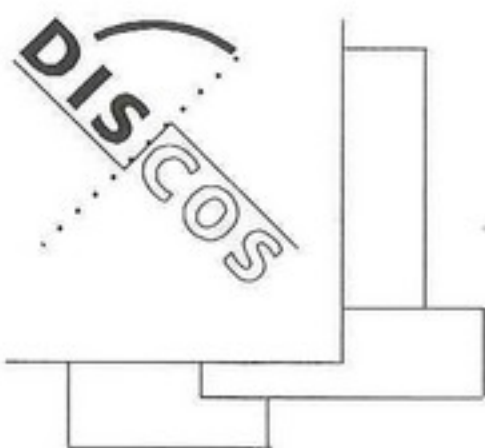
Apenas un poco más barato (no mucho) y algo mejor atendida (bastante)

SORDOS & CROTOS

COMPACT DISC

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

BIEN AL FONDO, PASANDO LAS ESCALERAS,
PREGUNTA POR JORGE O LLAMA: 633-1243



son los principales ingredientes para que la atención no decaiga. La compenetración es el producto del training y la seguridad el influjo de la disciplina impartida por el maestro, que los produce y junto a sus colaboradores (Tony Arnold Y David Singleton) remasterizan el material. Una obra acústica, intimista que invita a caminar más que a correr.

En el caso de *One thousand years* de Trey Gunn el resultado es más etéreo, vaporoso. Gunn se desenvuelve sin alardes, inclinándose hacia una propuesta de matices tenues con una orquestación simple: el Stick explotado en todas sus posibilidades y reposando sobre una base rítmica, variable en su configuración y repetitiva en su desarrollo.

Las señales de su relación con Fripp son notorias (puntualmente, su participación en *All are over the world*) pero no determinantes, ya que el cuidado en todas las facetas de su realización lo presentan con una personalidad sólida y definida.

Las voces de Gunn y Serpentine aparecen relegadas, ocultas. De los momentos álgidos y los descoloridos surge una noción de estatismo y liviandad; la sensación final permanece dividida por el efecto. Es discutible pensar en un resultado de apariencia anémica puesto que no es una obra categórica, reluciente, pero la melancolía no implica la opacidad. Detrás de los tres ejemplos hay una energía que intenta evitar el cinismo.

Juan José Betbeder

MUSICA CONTEMPORANEA

Arlo Bigazzi
Polvere Nella Mente

Roger Eno
In a Room

Materiali Sonori

“La cantidad de datos que hoy podemos memorizar es infinita. La misma idea de tiempo, distancia, ritmo, etc., nos ha llevado a un lugar desconocido, destruyendo las ideas sobre separación geográfica y temporal, creando puentes que permiten ir del pasado al futuro con relativa facilidad... la música podrá sobrevivir únicamente superando barreras de estilos o formas, siendo música en todos los sentidos de la palabra, Kaleidoscopio memoria del pasado y profecía del futuro”. Esta idea, que parecía tomada de algún texto donde se traten algunos problemas de fin de siglo es en realidad parte de la presentación del catálogo del sello italiano Materiali Sonori. Cuestiones como para pensar en la existencia de una estética posmoderna o sobre una cultura de aldea global más allá de cholulismos pseudofilosóficos pretenciosos. Línea de trabajo claramente definida por el sello: una especial dedicación a expresiones que podríamos llamar una nueva música de cámara donde aparecen recursos de música populares, de la tradición de los conservatorios y gestos o desarrollos prestados del rock y algunas músicas étnicas. En medio de grupos camarísticos como Tuxedomoon, Third Ear Band o Karo y la idea general de una música con pureza melódica, instrumentación cálida y convencional y clima intimista se mantiene indudablemente en estos discos.

Arlo Bigazzi es un bajista, pianista y compositor que desde los setenta estuvo vinculado a grupos que desarrollaban nuevos lenguajes para la música folklórica de su región. Los proyectos se sucedieron hasta que se dio la oportunidad para editar este CD ocupado por piezas propias. Las raíces folk que Bigazzi mostraba desde hacía tiempo, aquí se renuevan como un punto central de interés: la inspiración provocada por ritmos, cánticos o melodías de distintas culturas indígenas norteamericanas. En realidad, más que limitarse a imitar estas músicas AB desarrolla una particular expresión donde están utilizadas las fuentes con ritmos repetitivos, percusión con parches y “sonajeros” varios las guitarras que recuer-

dan el arpa (usada en las zonas de USA de influencia española) y las flautas con suaves melodías notables. Pero donde surgen aires a Satie, algunos retazos de tango o chacarera (un guitarrista del ensamble es argentino) y hasta algún giro de jazz. Una música lineal, melódica, con secuencias armónicas sencillas y donde las bases repetitivas y de carácter modal nos hablan de una clara presencia del rock.

Roger Eno (hermano de Brian y uno de sus colaboradores en obras ambientales) aparece con un CD donde se alternan pequeñas piezas para piano con otras escritas para el Harmonia Ensemble, un trío italiano de clarinete, piano y cello.

La instrumentación ya nos habla de la fuerte presencia de la música de cámara. Un clima introspectivo melancólico e impresionista acompaña a todas las piezas en las que aparecen delicadas melodías y armonías a la manera de un pasado revisitado por los caminos de Debussy, Ravel, Satie o de algún vals chopiniano en miniatura, cuando no hay formas de danza; poéticos momentos casi con forma de canción o recursos neoclásicos como si viéramos el viejo Amadeus a través de varias capas de vidrio esmerilado.

Discos en donde se aprecia una serena y placentera elección de la simplicidad. Reconsideración del valor de la melodía acompañada sin extravagancias y el rescate de una música con momentos de un romanticismo que parecía destinado a ser sepultado por la historia del arte, recuerdos de un pasado con proyección actual. Sensibilidad. Emoción.

Daniel Varela

Autores Varios
A Chance Operation.
The John Cage Tribute
Koch

Seguimos insistiendo con el viejo anarquista. Un doble cd que intenta rendirle homenaje a través de un variado grupo de músicos pertenecientes a distintos campos, desde algunos que fueran sus colaboradores o discípulos directos hasta músicos de rock cuya creatividad o pensamiento estuviera influido en alguna medida por los alcances de su ideología. La edición es muy completa, acompañadas por notas ilustrativas sobre cada compositor o músico participante y cuenta con algunos ensayos. Respecto a esas reflexiones será bueno destacar la observación que hace Gary Davis (el productor de la edición) señalando lo inaprehensible de la experiencia sonora dado el

carácter siempre distinto de la audición de cualquier música. De esto surge la razón por la cual Cage negaba valor a los registros sonoros en el sentido de experiencia congelada (no tenía grabador ni registros de sus propias obras). La pregunta sería por qué acumulamos registros que, si bien quedan petrificados en la grabación, nunca son vividos por igual al escucharlos. La respuesta nos lleva diariamente a desafíos, pero probablemente escuchar la música de Cage, conocer su pensamiento a través de lecturas o piezas inspiradas en él -tal como aparecen en este tributo- nos ayude en un ejercicio reflexivo sobre problemas de la música actual.

El tema es largo y los logros a partir de ideas inspiradas en Cage llevan a resultados varios; prueba de ello es el disco que nos ocupa. Las piezas están inspiradas en distintos momentos del pensamiento y creación cageianos, así es que brevísimamente destacaré los que me parecieron más interesantes. Jackson McLow (pionero de Fluxus y del "sound text") con una composición fonética donde la destrucción del lenguaje en partículas sonoras se articula musicalmente. Christian Wolff (colaborador de Cage) con unas miniaturas para violín basadas en las seis melodías para violín y piano de Cage. Earle Brown con una interpretación de solos de trompeta tomados del *Concierto para Piano y Orquesta*. David Tudor (pionero de la música electrónica injustamente desestimado) con un fragmento de una obra electrónica para ballet. Yoko Ono, aquí con una composición concreta donde se usaron desde canto de ballenas hasta sonidos de elefantes y voces de niños. James Tenney con una obra original de 1963, de las primeras experiencias en música por computadoras y con una de sus peculiares construcciones matemáticas.

Meredith Monk interpretando el *Aria* de John Cage (1958) o el activista Fluxus Takemisha Kosugi con una obra vocal procesada por delay. Entre los músicos menos visiblemente asociados con la música y la estética de John Cage aparecen John Cale, Laurie Anderson, Oregon, Frank Zappa, Patrick Moraz y Ryuichi Sakamoto, cuyos resultados son algo dispares en cuanto a lo técnico y musical. Aunque sea destacable de por sí el hecho de participar en el homenaje, es aquí el punto donde parece útil la pausa para considerar la idea de valor -por cuestionable que sea- técnico o estético en las obras de vanguardia. De este grupo de artistas hay muestras sólo anecdóticas, mientras que hay otras verdaderamente interesantes con las que podríamos dar una nueva vuelta de tuerca a la cuestión del azar en la composición: si ciertas formas de música son producto de una elección medida

(aunque por supuesto intervengan aspectos experienciales, emocionales, etc.) o de una trampa tendida por los excesos de una intuición desbocada. Nuevamente la idea es que John Cage resulta no por casualidad una de las figuras más importantes y polémicas. Sus ideas y su praxis son a veces muy claras, otras no tan fáciles de aprehender. Más allá de acuerdos o concordancias ideológicas, su obra o lo que inspira en otros músicos puede darnos elementos de análisis, discusión, pensamiento y emociones variadas y hasta contradictorias. Creo que principalmente en este terreno es donde puede colaborar este homenaje: a una reflexión, a establecer criterios o sencillamente a aprender.

Daniel Varela

Arvo Pärt
Te Deum
ECM

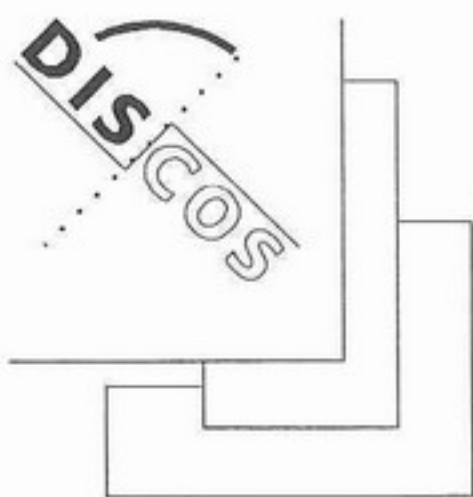
Que las músicas del pasado sean influjo o presencia concreta en la obra de compositores actuales no es ninguna novedad. El uso de antiguas técnicas -o una adaptación creativa a partir de las mismas- permite a algunos músicos formar una identidad que escapa tanto del oscuro conservatismo, como de una reaccionaria repetición técnica, o de una (supuesta)

vanguardia ya anquilosada. Este tipo de elecciones genera polémicas, y más aún cuando además de lo estrictamente musical intervienen otros factores que tienen relación con el contenido expresivo en una composición, o de la música como vehículo lanzado hacia la metafísica. Concretamente me refiero al tema del papel de la religión, tanto en el arte como en cualquier otro ámbito.

Estos factores ocupan la música de Arvo Pärt en forma capital. Nacido en Estonia y emigrado a Occidente por vía de Viena y Berlín, este personaje que parece salido de *El nombre de la Rosa* nos pone ante una particular y extraña posición: la de vivenciar una música que en apariencia puede provenir de siglos pasados y en la que el mensaje de religiosidad -junto a una manipulación del tiempo en sus vertientes cronológica y psicológica- se presentan como una atmósfera introspectiva, meditativa, sensible, contenida, austera. Pärt no conformó su lenguaje por generación espontánea; en los primeros 60's sus composiciones tenían ecos de la vanguardia internacionalista, técnica dodecafónica, sonoridades más duras y cierta "plástica" en el uso de recursos orquestales a las que gradualmente hizo coexistir con materiales tonales que finalmente resultaron triunfando en su obra. Hacia mediados de los setenta su lenguaje se va haciendo más puro y su técnica más personal, usando materiales muy simples y comenzando su peculiar manejo de

Harmonia Ensemble interpreta a Roger Eno





los aspectos rítmicos. En este sentido es que sus obras exhiben una aproximación a antiguas músicas, desde el canto gregoriano pasando por el organum y otras primitivas formas de polifonía, hasta desarrollos propios del canon o la adopción de formas de música religiosa así como recursos técnicos del barroco temprano. Una música cuyo estasis y austero repertorio de alturas hace que algunos lo consideren un compositor emparentado con el minimalismo (algo por lo demás dudoso). La otra vertiente es la fuerte presencia religiosa dada por textos y formas de música litúrgica que ocupan buena parte de su producción imbuida por la fe Cristiana Ortodoxa.

Esta vez el registro fue tomado en una remota iglesia de Finlandia en medio de las nieves cercanas al Mar Báltico e interpretados por la Orquesta de Cámara de Talinn (capital de Estonia) y el Estonian Philharmonic Chamber Choir. Las obras fueron el Te Deum, Silouans Song, un Magnificat y la Berliner Messe, cuyos nombres hablan del contenido religioso del disco. En líneas generales se podría resumir que estas obras, si bien respetan o se inspiran (en distinta medida) en las clásicas formas homónimas de música sacra, tienen detalles, procedimientos y sonoridades resultado de las técnicas de Pärt. Debido a esto, y contrario a lo que algunos argumentan, las obras tienen una identidad actual por más que dicho perfil sea materia de discusión. Arvo Pärt tuvo ciertos problemas en su Estonia natal al momento de querer usar motivos y títulos religiosos en su música. Pese a su relativa aceptación hoy en Occidente, parece ser aún controvertido su acercamiento místico al fenómeno sonoro. Tal vez pese a los múltiples lenguajes musicales existentes, los dictados de un estalinismo de la razón y sus voces desde vanguardismos reaccionarios continúan teniendo más peso del que se cree. Aplaudo la decisión creativa de Arvo Pärt. Su identidad. Su música.

Daniel Varela

Andrew Poppy

Recordings

Bitter & Twisted

Por esas cuestiones del "destino" (o de complejas circunstancias económico sociológicas, según se prefiera) los compositores jóvenes extranjeros -término que aproximadamente engloba a gente de menos de 40 años- tienen posibilidades de escuchar sus obras en conciertos, en incluso llegar al disco. Uno de esos casos es el de Andrew Poppy, quien forma parte de una generación de músicos que globalmente se definen como una tercera o cuarta generación de minimalistas, mientras que de manera más puntual podríamos decir que se trata de compositores marcados por recursos musicales que, lateralmente a la vanguardia modernista, marcaron buena parte de las expresiones musicales más recientes: la reconsideración del discurso y la tonalidad tradicionales, la ritmicidad, el minimalismo (por repetición y ritmo más que por cualidad estática) y recursos de la música popular, en especial el rock. Con centros de acción en Londres y Nueva York (y en cierta medida Holanda) estos músicos conforman un heterogéneo grupo que no disimula la huella generacional dejada por el rock. Es habitual que incluyan en las obras de cámara sintetizadores y bajos o guitarras eléctricas junto a cuerdas o vientos, lo que confiere a las piezas una personal flexibilidad entre los campos de la música popular y académica.

Algunas de estas características son registradas por este cd, donde podemos comprobar esa voluntad compositiva dirigida a distintas fuentes, lenguajes y estilos (en definitiva, un interés en diferentes momentos históricos) aunque aquí el soplo influyente del rock esté velado por la instrumentación usada. Se trata de tres recientes obras: *Poems & Toccatas*, un extenso dúo para violín y piano donde alternan esos poemas, más intimistas con un lenguaje de connotaciones románticas y las tocatas, de fuerte despliegue rítmico con un vitalismo que puede rastrearse desde el romanticismo tardío, pasando por Stravinsky y Bartok hasta Nyman. Destaco que no sólo se trabaja rítmicamente sino que la presencia melódica a través del violín es desarrollada en distintas secciones. *Ember: String Quartet*, otra obra de larga duración que consta de tres movimientos: un primero de predominio tímbrico y de presentación de elementos; un segundo donde la explotación rítmica y de desarrollos melódicos llega al clímax y un tercero donde se apagan las intensidades y una desintegración rítmico melódica hasta retomar algunos pequeños fragmentos reconocibles del primer movimiento. *Movie Momento* es una

delicada pieza para piano, interpretada por el autor y es la de carácter minimalista más obvio, con un repertorio limitado de notas, repetición, adición -sustracción y un clima estático que por momentos recuerda a la música para gamelan. Andrew Poppy. Otro compositor que no teme apropiarse de distintas fuentes y que tampoco teme al rock, saludable tendencia que en muchos creadores jóvenes (aunque principalmente fuera de nuestro país) ayuda a refrescar ideas al momento de pensar o sentarse a escribir una composición aparentemente académica.

Daniel Varela

REEDICIONES

Deviant's

Ptooff!

Drop out,

Andromeda

See into the Stars

Saraja

Steamhammer

MKII

Repertoire

Black Widow

Black Widow

CBS

Existe un esquema de tramas y desenlaces entre el grado de impacto de una obra, el influjo de la crítica y las reacciones del público. Un movimiento perpetuo de mecanismos que desencadena extremas consecuencias. El pasaje al reconocimiento o a la oscuridad. Lo masivo y lo minoritario. La tradición del mito y la leyenda o el culto. La crítica ha encajonado bajo el rótulo de "Segunda Liga" a grupos

en permanente transición, efímeros en su mayoría y cuyos trabajos en el futuro pasan a ser valorizados y consultados, o citados como "influencia". El destino de los que no llegan, lo incierto establecido en una terminología a veces tan perversa como el paralelismo perpetuo entre la industria y el arte.

De estas agrupaciones inglesas reeditadas, los Deviants es la más recordada, una mutación en progreso desde el magazine IT (International Time) a los Social Deviants, y como antesala de los Pink Fairies, una comunidad de principio de los '70.

El International Time (1966), creado por un grupo de intelectuales, fue la palabra del underground londinense, portavoz de la explosión psicodélica. Como una extensión los (Social) Deviants agitaron un Londres caleidoscópico bajo el slogan: "Cuando la música cambia, los muros de la ciudad tiemblan". Al amparo del UFO (primer club inglés de la psicodelia) asaltaron a los desprevenidos con un proyecto multimedia que alertó sobre una América amenazante, reunió la drug culture junto a Blake, Dylan, Beefheart, expresiones lisérgicas que trataron de explicar la convulsión de la contracultura.

Ptoof! (1967), denominado el LP underground, reúne todo: el British Art School, el Rock and Roll, la Electrónica, los ecos de los FUS desde New York, los "jardines perfumados" por la obscenidad, el grito profundo del sentimiento freak. Liderados por Mick Farren (voz/piano) junto a Sid Bishop (guitarra), Russ Hunter (batería) y compañía, registraron un conjunto de instantáneas explosiones sónicas, flashes de una nueva bohemia revestida por un humor corrosivo que alteró las formas. John Peel los definió, al igual que a la escena underground, como una fuerza tan vital como indefinible.

Andromeda fue un power-trío, y aunque contemporáneo de Cream, grabaron *See Into The Stars* entre 1968 y 1969; los dos CD's contienen toda su obra. El talento de John Cann (voz/guitarra) y Mike Hawkesworth (bajo/voz) fue demoledor, pero el deseo de producirse los llevó a perder; celosos de su música y su sonido pagaron el precio de la incompreensión y el desinterés de los mercaderes.

Gozaron de una buena reputación ganada sobre la base de la convicción, el culto que no tardó en surgir a través de estilistas de Hard Rock, que reflataron su nombre como una fuerte influencia.

El perfecto ejemplo de tándem guitarra - bajo - batería, con un gran perfil melódico, reminiscencias pop y una cuota de investigación en los arreglos. La versatilidad de Cann, Hawkesworth y Jack Mc Culloch (batería, luego sustituido por Ian Mc Lane) no se resumió

a prácticas pirotécnicas; la extraordinaria virtud de la agrupación fue el rol que ocupó la imaginación en el modelado de las ideas.

Para cuando lograron el control absoluto de todas las etapas en el proceso creativo, la RCA los relegó y la consistencia se dispersó: Cann terminó sus días en Atomic Rooster (otro grupo minoritario) y Hawkesworth apareció en Fuzzy Duck.

Cream había determinado una contienda, un juego de egos mientras que Andromeda demostró ser un alter-ego. Es imprescindible disfrutar la excelencia en toda su magnitud.

Steamhammer es el producto de diferentes estilos: Martin Quittenton (guitarra) y Kieran White (vocal) arribaron de la escena folk de Liverpool, mientras Martin Pugh (guitarra), Steve Davy (bajo) y Michael Rushto (batería) intervinieron en diversas agrupaciones de R&B. En 1968 acompañaron a Alfred King por la isla como su backing band; inmediatamente, al año próximo, firmaron con CBS y lanzaron su primer LP Steamhammer, una moderada combinación de clásicos del género con prematuras composiciones propias; en el preciso momento en que muere el boom del British Blues.

Desde estilos tan radicales como el Blues y el Folk, y a través del acceso a la difusión de sus propósitos artísticos, se produjo una evolución lógica hacia las tendencias progresivas. Luego de una crisis interna por el alejamiento de Rushton y Quittenton, se renovaron las expectativas con la incorporación de Steve Joliffe (saxo/flauta) y Mick Bradley (batería). Las nuevas composiciones exhibieron improvisaciones y pasajes jazzísticos, el enlace de los aportes individuales y las performances aseguraron la total compenetración y el Blues Urbano se intercaló y relacionó con una extensa variedad de climas. Estas atmósferas quedaron registradas en su segundo LP *MK II* (1969), un paso tan complejo como provocativo hacia su gran obra *Mountains* (1970). Los álbumes transitivos generalmente son olvidados. En este caso *MK II* compiló un material heterogéneo y cargado de pasión, y como tantas otras bandas fueron más populares en Europa Continental que en la propia Inglaterra. White en la composición, Joliffe en los arreglos y Pugh estampando sus riffs no pudieron mantener el nivel y el caos se apoderó de la situación. Steamhammer dejó de existir en 1972: el naufragio se llevó a cada integrante rumbo a rotundos fracasos posteriores. Una vez más el R&B había sufrido la marca de la incontrolable creatividad.

En 1969 Pesky Gee tras editar su único LP *Exclamation Mark* y convertirse en el arquetipo de las bandas de Heavy Metal desapareció

tras una respetable aceptación.

La esperanza suplantó la desilusión y en 1970 reaparecieron encabezados por Jim Gannon (guitarra) y Kip Trevor (vocal) como Black Widow (una sugestiva y premonitrice elección). Con el colapso del primer intento la agrupación buscó una nueva dirección musical y, como las bandas anteriores, no pudieron escapar al auge del Rock Progresivo, puesto que el toque de distinción era fundamental para la época. En este caso K. Trevor se encargó de tallar el perfil *widowiano*, y a sus espaldas J. Gannon como el principal compositor. La intención fue proyectarse hacia lo oculto, la magia negra, retrotraer el Gótico (elementos presentes en la obra de otros artistas contemporáneos, y un fenómeno que se repetiría posteriormente). La creciente obsesión los llevó a consultar un antiguo libro de magia y a solicitar la participación de Alex Sanders (jefe espiritual de una asociación inglesa de magia) para reproducir en escena la ópera prima que grabarían para CBS: *Sacrifice* (1970). El grupo comenzó a girar en torno del potencial visual del show, su acentuación crearía un conflicto entre la imagen y el sonido (casi postergándolos). Con un par de incidentes sobrevino el escándalo, la iglesia, la prensa sensacionalista y los promotores intentaron ir desplazando la ceremonia.

Al final del año, el consecuente efecto negativo y la presión del contexto convinieron con el grupo mientras preparaban su segundo trabajo denominado simplemente *Black Widow*. Con una instrumentación atípica para el estilo (flauta, saxo, vibráfono, órgano y guitarras acústicas) intentaron concentrarse en la expansión de su universo sonoro. Un disco de ciclos y fuertes presencias, con el concepto de elevar su música al primer plano frente al fantasma de su anterior trabajo. Sobre una base de riffs y una estructura de su experiencia anterior. Sobre una base de riffs y una estructura rítmica dura se desprendían las incursiones de cada instrumento. Historias fascinantes contadas por una banda afianzada y articulada. El resto involucró la disipación y el intento del bajista Geoff Griffith por rescatar el pasado con un ambicioso *Black Widow III*; pero el sonido oculto, el magnetismo, quedaron atrás.

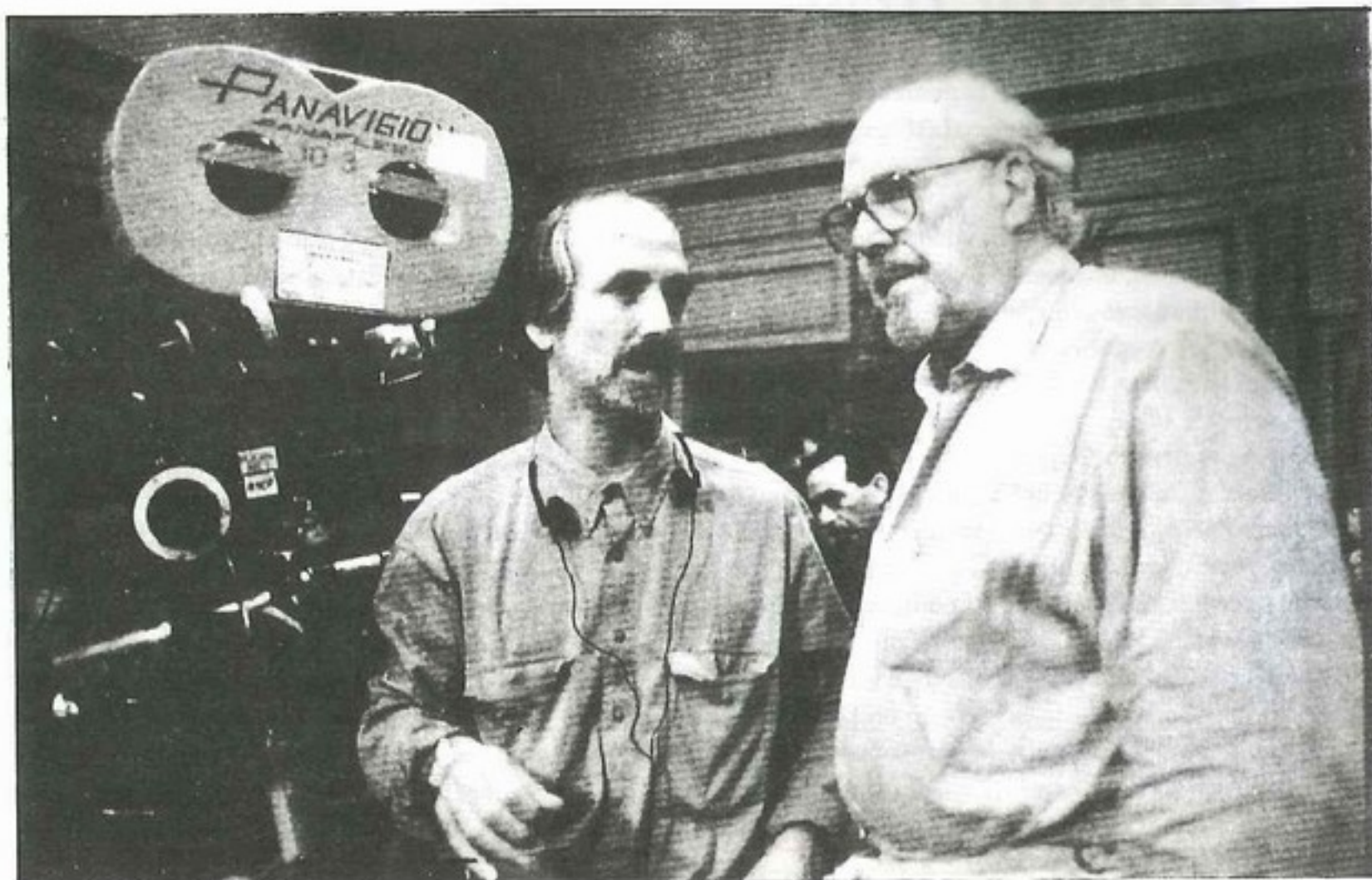
Juan José Betbeder

Altman, Rudolph y el sueño Americano

No tienen las afinidades electivas de Maurice Pialat y Cyril Collard ni las divergencias insalvables de Luchino Visconti y Franco Zeffirelli: los une la relación discipular de esos someros ejemplos, el trabajo conjunto en guiones y dirección de algunos filmes de los setenta, el mismo derrumbe de las viejas formas realistas, algunas zonas semidesiertas del oeste norteamericano (Nashville, Los Angeles, California, Texas). Entre Robert Altman y Alan Rudolph todo lo demás son diferencias; en especial la política.

1. Parejo con las modalidades que van transformando el cine a principios de los sesenta, Altman sin embargo no participa de la vanguardia neoyorquina y elige otro alejamiento. No obstante o por eso, desemboca en una recurrencia que apunta contra los mitos norteamericanos. Desde 1957 (año de la teoría del *auteur* y a tres del manifiesto del grupo *Film Culture*) *The Delinquents* inaugura una serie de elecciones cuya clave encierra una política de los nombres: iniciales, siglas, localidades (*m.a.s.h.*, *O.C. & Stiggs*, *Brewster Mc Cloud*, *Tanner '88*, *Nashville*, *California Split...*), eluden las historias que caben en los verbos de Rudolph: *welcome*, *choose*, *remember*, *endangered*. Ladrones, jugadores, mujeres alienadas, médicos, enfermeras, soldados y oficiales conforman una galería de tipos liberales cuyas cualidades, en Altman, distorsionan el sueño americano. Rudolph, por el contrario, piensa ese sueño desde las insuficiencias emotivas de sus personajes. Ninguno es Mailer. Si en su maestro, las putas leen a Sade y fuman opio, los negros matan y roban, y los homosexuales no conforman un potencial de votos; en Rudolph, los marginales y los desposeídos no perturban ni incordian: están ahí, intercambiables, formando parte de los escenarios de una metafísica sentimental.

La historia política es a los relatos altmanianos lo que una geografía de las emociones a los de Rudolph. Ambos ignoran la gran novela burguesa hollywoodense y ambos piensan en ella cuando uno prefiere la sátira política y el otro los clichés del romanticismo.



Trabajo conjunto en los 90: en el set de filmación de la próxima *Mrs. Parker and the Vicious Circle* (dirigida por Rudolph y producida por Altman). Foto: Film Comment.

La dulce agonía y la muerte de Lilian Gish en uno de los pisos superiores de la mansión de *A Wedding* ('78, *Un día de boda*) hace a sus ironías sobre los íconos del cine, cuya culminación es *The Player* ('92, *Las reglas del juego*). Hacia atrás, el penúltimo Altman condensa sus contradicciones y su furia respecto a la industria: el único lugar, podría decirse, del que irremisiblemente ha hablado y que nunca terminó de abandonar. La hipótesis improbable que sostiene ese filme se asemeja a otras -tan irónicas, tan equívocas- que versan, tal vez, sobre los modos de falsificar la historia política y sobre los modos en que ella es manufacturada. El realismo altmaniano podría acercarse al que James Agee reclamaba para el cine, pero no las distopías ni los episodios aislados que perturban el sentido preferido por el crítico. Altman distorsiona todas las complejidades, clude los conocimientos estables sobre la vida de sus personajes: persiguen pistas erróneas; nada sabemos de sus motivaciones pretéritas ni de lo que les sobrevendrá; todos, de algún modo, son excéntricos, irregulares.

Pero es en sus versiones de los tópicos donde Altman (al modo de un César Aira con la literatura argentina del XIX) corroe: Buffalo Bill urdiendo mentiras y discutiendo casi mansillescamente con los indios y el espectro de Toro Sentado (*Buffalo Bill**, '76); la disimulada cobardía de Mc Cabe y las putas felices en el relato de los orígenes de la nación que es el western (*Mc Cabe and Mrs. Miller*, '70; *Del mismo barro*); los ladrones que fracasan en el sur de los treinta circundados por la invasión publicitaria de coca-cola y la manipulación de la radio (*Thieves Like Us*, '74; *Los delincuentes*); Vietnam y Corea satirizados en *M*A*S*H** ('70) y dramatizados en una barraca olvidada cuyo tiempo

transcurre entre el amor viril de oficiales borrachos, soldados seducidos por otro y un doble asesinato que puede ser una venganza histórica por parte de un negro (*Streamers*, '83; *Atrapados*).

2. Rudolph no posee esa dimensión histórica; tampoco el cinismo y la diversidad del misántropo. Hizo de una coyuntura política -la guerra de laboratorios; los monstruos de la razón- un elemento que se pierde en los pliegues previsibles de esa serie (*Endangered Species*, '82; cfr. de F. McLeod Wilcox, a Joe Dante). Prefiere el relato intimista, las mismas y siempre disímiles variantes de las emociones; la abstracción de todas las realidades. En él, los vínculos emocionales son más precisos, más reales y representativos de un propósito ulterior de la vida que cualquier dato tangible. De allí que los espacios de sus ficciones vayan desrealizándose progresivamente: de las rutas despobladas del oeste a las ciudades imaginarias. Sustituibles copias en neón de un arquetipo, los espacios son imágenes de una ciudad ideal en cuyas calles transitan sujetos problemáticos en busca de encuentros amorosos. *Trouble in Mind* ('85, *El callejón de los sueños*) pone en escena la maqueta de Raincity, análoga a la Empire City de *Equinox* ('93) donde los datos sociales quieren una función crítica, paralela a una decorativa. *Made in Heaven* ('87, *Gracias al cielo*), aunque una perfeccionada mercancía por la productora que encargó el filme, no es más que la saturación de sus ciclos: ciudad de abundancia, plena de ángeles y ciudad terrenal donde el fracaso social no impide la coincidencia amorosa.

Trabajaron juntos en los setenta de las producciones Lions' Gate. Del guión para *Buffalo Bill*, Rudolph mantuvo la trivialidad de los diálogos, la aparente incongruencia de lo que se dice o de lo que pasa; de la asistencia en la dirección de tres filmes de Altman formalizó la dispersión episódica y la linealidad quebrada que los caracteriza. Puede contar diversas historias que convergen en algún plano privilegiado -una estación de radio, un estudio de grabación, una sala de pesquisas policiales, un supermercado, un gimnasio americano de Montparnasse-, ninguna de ellas escapa a una final congruencia que conjura el azar de los cruces. Del close up al zoom, la distancia contemplativa cede al artificio de la felicidad.

Rudolph sigue pensando que los acontecimientos trascienden la voluntad de sus sujetos -como Altman, como Sidney Lumet-, que no hay nada que aprender de los viajes sentimentales. Pone especial énfasis en socavar cualquier certeza material; teoriza una especie de comunismo de las necesidades sentimentales. Por eso sus historias reiteran ciclos: sus personajes vuelven a la Ciudad o la habitan, con un pasado oscuro -crimen, cárcel, fracaso-, o con un presente insatisfactorio, para recuperar lo vivido o lo soñado (*Welcome to L.A.*, '76; *Remember my Name*, '78; *Choose Me*, '84, *Quédate conmigo*). Tienen algo que los hace bovaristas; padecen la inadecuación de lo que buscan.

Esa melancolía posee los límites de los clichés que Rudolph quiere reciclar en una frontera indecisa entre la autoparodia y el pastiche. Los estereotipos -épocas, situaciones de género (los años veinte en *The Moderns* ('88); los cincuenta y los detectives sentimentales de *Love at large* ('90, *Sorpresas de amor*)- son las ruedas de un mecanismo intercambiable; escenarios que contienen el mismo e imprevisible drama amoroso de un optimista que siempre tiende al happy end.

3. Estereotipo y happy end tienen en Rudolph una relación no dilucidada. En ambos subyace la ironía suave de un biógrafo autocomplaciente o la burla sobre las formas consabidas no alcanza a la ingenua *trouvaille* amorosa que reiteran los finales. Nada en común con la acidez de Altman que nunca se detiene en los clichés salvo en *The Player*, pero bajo otro signo. Rudolph parece un cinéfilo melancólico fiel a los sueños melodramáticos de los cuarenta. Altman, un

político displicente que revierte las sedimentaciones imaginarias inventadas por la industria del cine.

Sin embargo, el último Altman se acerca a su discípulo. Ya en *Jimmy Dean** ('82) y en *Beyond Therapy* ('87, *Terapia de grupo*) el cine es una utopía individual: hace al sentido de las vidas de varios fans corroborándose en roces y cercanías inverosímiles con el astro adolescente, agrupados en un club rodeado por el desierto texano; interviene en las persecuciones eróticas de los psicoanalistas y sus pacientes, en un París que se confunde con California. En esas mezclas y en esas subjetividades es experto Rudolph. También en la comedia y en la liviandad de otras tensiones que no sean las amorosas. Como en *Short Cuts* ('93, *Ciudad de ángeles*): la comedia gana el tono de desavenencias sexuales de los personajes blancos de Los Angeles, observados desde helicópteros, o virtuales víctimas de un sismo. Naturaleza y cultura están aquí tan escindidas como sus pasiones son transitorias, y sus cruces indeterminables. Con una forma que alguien quiso *dospassiana*, la política no interesa: sobrevuela historias de las clases medias y altas desde una distancia similar a la del reciente Rudolph, muy indiferente de los *zoot suiters*, -los pachucos- protagonistas de *American Me* ('92, del independiente Edward J. Olmos), reprimidos por los marineros en 1948, y de los levantamientos negros del '92. Datos que Altman, a pesar de no ocuparse de la coyuntura (salvo en la malograda *Countdown* -'68, *Cuenta regresiva*-), tal vez hubiera trabajado en la década de los setenta.

Emilio Bernini

**Buffalo Bill and the Indians, or Sitting Bull's History Lesson* (*Buffalo Bill y los indios*); *Come Back to the 5 and Dime, Jimmy Dean, Jimmy Dean* (*James Dean's Party*)

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

RODOLFO

ALCHOURON

CURSOS DE
COMPOSICION Y ARREGLOS
EN MUSICA POPULAR

IN FORMES Y ENTREVISTAS
72 - 2474 832 - 2474

Completá tu colección

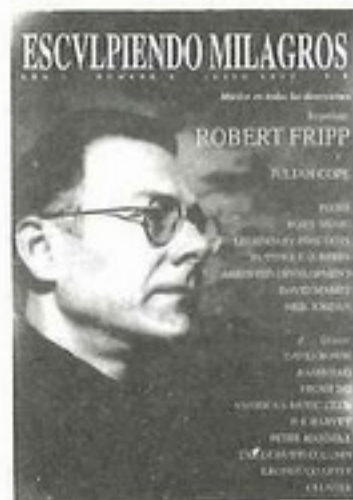
ESCVLPIENDO MILAGROS



Nro 1 Tom Waits

\$ 6,00

Dossier Be Bop: Dizzy Gillespie.
Pachuco Cadáver. Pankow. Ozric Tentacles. Basehead. Nitzer Ebb.
Robert Johnson. John Cage.
Allen Ginsberg. Paul Bowles. Robert Altman



Nro 2 Robert Fripp

\$ 6,00

Dossier Liverpool '80: Julian Cope.
Pixies. Roxy Music. Legendary Pink Dots. Butthole Surfers.
Arrested Development.
David Mamet. Neil Jordan



Nro 3 Sonic Youth + Cassette de Quum

\$ 7,50

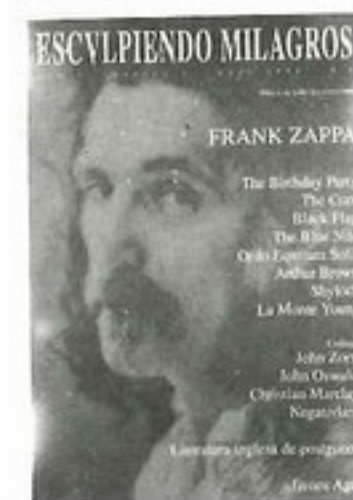
Dossier New vocal music: Diamanda Galás, Joan La Barbara, Meredith Monk, Catherine Jauniaux, Shelley Hirsh, David Moss, Cathy Berberian, John Cage.
Especial reediciones: Canterbury, Rock Cósmico, Rock Francés de los '70, Rock sueco, Psicodelia oscura, Progresiva Británica, Underground Checoslovaco.
Frank Zappa. The Fall. American Music Club. Cornelius Cardew. La Blurder. Quum.
Jonas Mekas. Greil Marcus. Michel Chion.



Nro 4 John Cale

\$ 6,00

Dossier Saga Velvet Underground
Nuevos grupos: Moonshake, Dog Faced Herman, Hail.
New Jazz: Ornette Coleman, John Coltrane, Eric Dolphy, Albert Ayler.
Front 242. AMM. John Cage.
Ozu. Film Culture. David Viñas.



Nro 5 Frank Zappa

\$ 6,00

Dossier
Collage: John Zorn, John Oswald, Christian Marclay, Negativland.
The Birthday Party. The Cure. Black Flag. The Blue Nile. Ordo Equitum Solis.
Arthur Brown. Shylock. La Monte Young.
Literatura inglesa de Postguerra. James Agee.

Llamar al 865-1602. O en Perón 4227 13F (1199) Bs. As. Argentina.. De 14 a 18 Hs.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Awopbopalooobop Alopbamboom
Ball The Wall

Un padre experto en milenarismo, y la repetida reputación de andar a solas por el mundo cuando el siglo comenzaba a rodar hacia el fin, le dieron a Nik Cohn la oportunidad de ser quien quería ser mejor que nadie. Antes que a Marcus se le ocurriera iluminar la escena con sectas escarnecidas, Cohn ya había renunciado al conocimiento genealógico sin renegar de él. A los dieciséis años era capaz de discriminar el sonido y la furia, preferir la furia y corregir de paso las juiciosas erratas en el cuento contado por un idiota. Acompañaba a The Who sin devoción y sin hacer de la displicencia un alarde: conocía por dentro el Ad Lib y de cerca la complicidad cobarde de uno que otro advenedizo; volvía a su casa a pie, con muchas sospechas y ningún enigma. Llamado a decir qué pasaba, Cohn lo hacía con una certidumbre indigna de los tiempos (malos en general) en los que toca vivir. Insuperable e insuperado, sólo la bendita Julie Burchill y el temible Nick Kent han demostrado la misma singularidad en el jardín de infantes del lugar común.

Su primer libro, *Awopbopalooobop Alopbamboom*, pertenece, no sólo por énfasis onomatopéyico opuesto a la sensatez del padre auténtico, a la mejor literatura del siglo. ¡Dios mío, qué estilo! Cohn define rápido, enseña a tientas, se va rápidamente de los lugares en que parecía estar cómodo. A fines de la década del sesenta es ya un profeta hastiado. Conoce la materia que trata -el rock'n'roll, el rock de los primeros años- como Philip French los westerns, mejor, puesto que estuvo (y no era un testigo cualquiera: niño devuelto de la Irlanda protestante en la que prevalecía la acción) en el campo de batalla. De ahí que sus tempranas certezas resulten infalibles, como, por ejemplo, la evangelización de esos personajes oscuros con nombres de arco iris: Billy Fury, Cuddly Duddley, Marty Wilde, Vince Eager, Johnny Gentle, Dickie Pride, Duffy Power, precursores en suspenso apadrinados por Larry Parnes. En la Antigüedad del rock, tales criaturas parecen menos memorables o coleccionables que los bluesmen casi homónimos entre sí, pero tienden una cuerda resuelta que

los conecta con otros, (a Vicious y Rotten puestos en circulación cuando un apocalipsis asténico convirtió a la década del '60 en una especie de mecano del eterno regreso. Es cierto que entre uno y otro régimen la onomástica pareció cambiar de costumbres pero siempre se trató de lo mismo: bautizar cockneys dudosos en el umbral de la industria -el Jordán sirvió de ejemplo: hubo un tal Jordan Cinderei tan efímero como el resto. (Esto tiende un arco -se diría que superciliar- entre Cohn y otro animador contemporáneo, el Jon Savage de *England is Dreaming*).

La simpatía de Cohn por los héroes del rock'n'roll y el viejo rock comulga eucarísticamente con el desconsuelo que le provoca la maquinaria adulona capaz de incorporar a veteranos de guerra a una celebración sin concierto en el museo de fetiches de la estupidez. Después de la psicodelia y el apocalipsis, Cohn reconoce con una arcada nada demagógica la victoria de la generación pepsi. A esa altura, la misma ha sido caracterizada por la respetabilidad de los concurrentes que hacen su papel, higiénicos. Nada queda ya de las contorsiones de Elvis o las muecas de Little Richard. Son los tiempos (1969) de *Abbey Road* y *Let it Bleed*, cuando las víctimas de los Hell's Angels tenían nombre y apellido (enumerables, en un libro de Marcus, como "Casualties") y todos agradecíamos que nuestra amiga parecida a Melanie Safka apelara a su mala memoria.

Con estos años de tribulación pueden solidarizarse ausentes y amnésicos, pero no Nik Cohn. Como en el poema de Eliot, él había visto ya "los ojos,/ todos los ojos".

Ball the Wall recopila y sintetiza el oficio literario y crítico de Nik Cohn. *Ball the Wall* es un libro abrasivo donde encontramos los artículos favoritos de *Awop...*, pero también, bajo el atinado título de "Juvenile Delinquencies", escenas irreconocibles de un pasado reciente. La infancia en Derry, por ejemplo, en la que un patriotismo obligatorio ayuda a Cohn a amputar el "London" oficial. Recreada en Shelter Island, New York, casi treinta años después, esta memoria se deja pervertir por la invención, cosa que desde ya se agradece, porque estamos un poco hartos de los



ajustes de cuentas obsesivos. También aparecen aquí las ficciones necesarias de Cohn, tan negligentemente tratadas por quienes se ocupan de estas cosas. No hay relación directa entre Cohn crítico y cronista y Cohn fabulador y narrador. Una comparación civil de ambas actividades arroja el tipo de resultados que enorgullece a los necios. Cohn es un inspirado inspirador, no un hombre de letras. No en vano "Pinball Wizard" y *Saturday's Night Fever* ocurrieron a su pesar. Es el Jimmy Webb de la literatura rockera; su exactitud retórica, su prosodia coloquial y exacta y los buenos servicios de su subordinación proponen el triunfo del mito y la prolongación de un olvido compasivo y renovador. Como esos aborígenes sabios examinados por un antropólogo sin sosiego, puede responder "nosotros no tenemos arte, pero tratamos de hacer las cosas lo mejor posible". Cohn no endiosa el conocimiento estético para tener acceso a la verdad. Ha frecuentado sótanos y bibliotecas sin que una inquieta veracidad lo perturbe. Como los débiles personajes de Dömitz, descrea de la fantasía cuando implica una sospecha. ¿Un realista? Un escéptico cuya pasión lo obliga a volver como dandy al pasado. Un pasado que se ha vuelto huérfano a fuerza de simultáneas y sucesivas paternidades. Leerlo es amarlo, requisito inútil que parafrasea la ligereza apócrifa de otro desvelado "característico" de sus páginas: el pequeño, empequeñecido Phil Spector, a quien los años y los malos hábitos de una posmodernidad envilecida por abuso de ignorancias superpuestas le concede hoy la condición de héroe y heresiarca.

Luis Chitarroni

England's Dreaming - Jon Savage

Los Sueños Fracturados

Jon Savage - *England's Dreaming. Anarchy, Sex Pistols, Punk Rock and Beyond*. New York: St. Martin's Press. 1993

Desde que el rock & roll se instaló dominante en la cultura adolescente, al comienzo de su segunda década, se supo que el período de inocencia había terminado. Tanto para los músicos como para los críticos cambiaba la naturaleza de las cosas. Con el arribo de los Beatles a los E.E.U.U. se selló el fin de la primera etapa del rock & roll en un momento en el que su periodismo se balanceaba entre los tímidos ensayos sociológicos - ¿Por qué hacen esto los jóvenes? - y las simples superficialidades - Son fabulosos y lindos muchachos. Consúmanlo.

El punto de partida para una "estética escrita de rock" es de discutible comienzo, aunque, para muchos, haya sido **Paul Williams** con su revista mimeografiada - *Crawdaddy* -, en el invierno de 1965, el causante de una nueva terminología. Ha transcurrido el debido tiempo desde entonces y el rock, espejo y paradigma de la juventud, tiene escritores, críticos, libros, revistas, periódicos, archivistas, etc., capaces de contar la historia de su drama. Los expertos más notables de esta travesía infinita suelen encontrarse en el periodismo anglosajón.

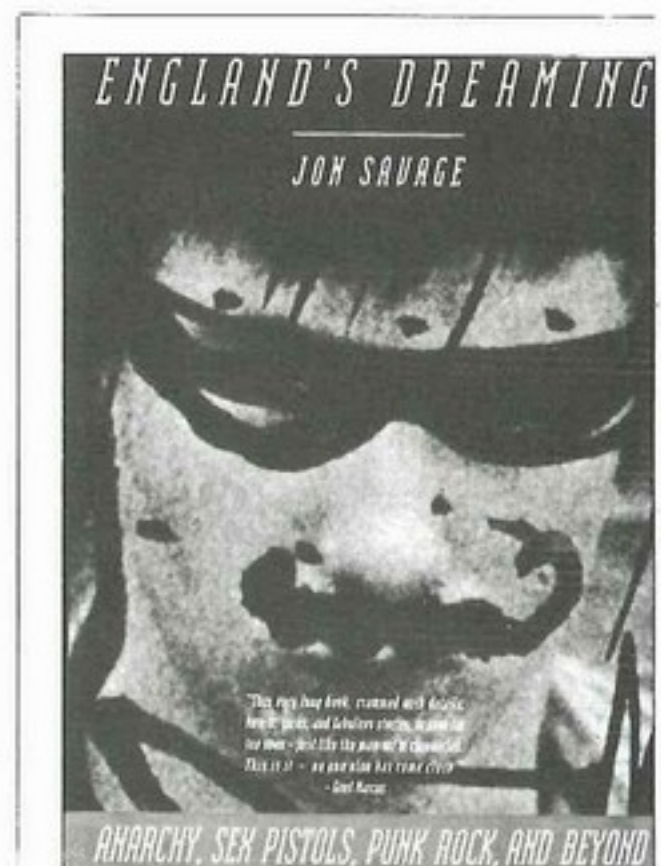
Jon Savage, hombre docto en los ficheros del rock y versado absoluto en los catálogos del punk, escribió *England's Dreaming*. El subtítulo *Anarquía, Sex Pistols, Punk Rock y Más Allá* es bastante descriptivo, puesto que el británico no cuenta únicamente la historia de los cuatro más famosos después de los Beatles, sino que, además, explica exactamente, sin pedantería y con poco formalismo, el fenómeno que alguna vez causó alarma. A partir de la historia del 430 de King's Road en Londres, el autor realiza una cadena de relaciones tan complicada como precisa de los diferentes comienzos del punk. Por allí desfilan los lugares estratégicos, el

nihilismo romántico, el insatisfactorio urbanismo y la simpleza musical de aquellos años. La panorámica recopilación de declaraciones de los protagonistas (Savage, entre otras cosas, fue uno de ellos) y la adaptación inspirada del autor convierten a *England's Dreaming* en irremplazable. En este espacioso libro se hace evidente que la brigada punk tenía a sus propios defensores de la fe. La estética que de allí surgía, más reaccionaria que revolucionaria, pregona un retorno al estado de inocencia, una vuelta a los básicos, claro que con una diferencia esencial de aquella invención fantástica; el punk no fue una explosión espontánea, y si Elvis Presley no se preguntaba por qué hacía lo que hacía, Patti Smith sí.

Nos acostumbramos a leer demasiados artículos apócrifos sobre lo que "realmente" ocurrió. Esa superposición de immaculados errores (aún vigentes) es neutralizada por la meritoria fidelidad de los relatos y la excelente prosa narrativa que ostenta *England's Dreaming*. No se trata, por suerte, de un volumen celebratorio; tampoco se preocupa por la resurrección y no contiene expresión sentimental alguna. El desempeño feliz es específico y expone las propiedades sacramentales y los fetiches ocultos del punk como objetos obvios, ordinarios, al alcance de la mano. No podría haberse contado mejor la vasta arquitectura con la que se construyó la memoria opositora del punk. El rock como sociedad privada encierra la fantasía que lo exalta. Muchos libros giran en torno a términos solemnes, sociológicos, teológi-

cos, místicos, sub-culturales o artísticos. *England's Dreaming* tiene un poco de todo eso y no se prohibió de administrar fantasía y trivialidad, de llenarse de detalles y contar historias fabulosas. Después de la etapa de la inocencia, y la era de la inercia, se llegó a los méritos del extremismo: había que ser lo más fuerte y raro que se pudiera, lo más anárquico, lo más auto-denigrante, lo más santo o lo más satánico, lo más violento o lo más militante, lo menos sexual y lo más fastidioso. La muerte y la destrucción estaban en todos lados, aunque años más tarde fuesen derrotadas por el lujo. La energía sudorosa y real sobrevivió únicamente en los bolsillos que se llenaron (los diferentes factores del mercado de la moda están sujetos a cambios), pese a rehusarse, en un principio, a aspirar el polvo general. Los sueños del punk permanecen en soledad, en visiones privadas o en obsesiones personales. Esta es una de ellas.

Daniel H. Renne



RECIBIDAS

Cada vez son más las revistas que circulan por el mundo, dedicadas a cuanto aspecto de la música puedas imaginarte. Sus funciones han sido y son bastante diversas. Algunas veces, sirvieron como baluartes ideológicos de subculturas y contraculturas varias. El caso de los fanzines punks es conocido. Lo es menos, quizá, el impulso que periódicos underground como *The Berkeley Barb*, el *Oracle de San Francisco*, el *Free Press* de Los Angeles y New York o el *Oz* en Londres brindarían al movimiento hippie.

Otras veces, incluso tradiciones enteras lograron sobrevivir subterráneamente gracias al esmero de unos pocos. Basta pensar cómo en los '70 el magazine americano *Eurock* y la francesa *Atem* mantuvieron encendida la llama del rock continental -una música que por sus propias características no podría gozar de una difusión masiva-, diseminando una red de informaciones que conectó a aficionados de las principales ciudades del globo.

Una publicación manifiesta siempre una ideología. Aquello que cubre y aquello que ignora, el diseño, los compromisos y las alianzas que establece, cuánto dice y, aún más, cuánto calla, su voluntad comercial y su autonomía.

Por eso, en esta nueva sección comentamos las revistas que comúnmente recibe nuestra revista. Esculpriendo trata de no parecerse a ninguna pero guarda buenas relaciones con la mayoría, convencidos, como estamos, de que sólo el internacionalismo puede redundar en beneficios mutuos.

Inglaterra

The Wire #123

Una de las mejores revistas inglesas, no sólo por la variedad de músicas que abarca sino también por la calidad de su staff (donde colaboran entre otros Ian Penman, Biba Kopf, Greil Marcus y Kevin Martin). El número de mayo trae a Nick Cave en tapa y notas sobre Sonic Youth, Harry Parsch y un A-Z del dub entre otras. El plato fuerte, un artículo de Simon Reynolds sobre nuevas bandas de rock británico.

Audion #26:

Una revista de New Music dirigida sobre los hermanos Freeman. Su especialidad, la progresiva europea de los años '70. Retrospectiva sobre Arthur Brown (tapa), el alemán Peter Michael Hamel y su grupo Between, y los suecos Trettio-åriga Kriget. Completan el número

una excelente nota sobre Luigi Russolo (pionero del noise) y un informe sobre reediciones psicodélicas. Hay muchos comentarios de discos pero no todos son confiables. Ya salió el número 27 pero aún no lo tenemos.

Freakbeat #8:

Una publicación de irregular frecuencia dedicada con exclusividad a la neopsicodelia. El último número que tenemos es del año pasado y trae puntillosas biografías de Sun Dial y Mandragora y un reportaje a Cris Karrer y John Weinziel (miembros de Amon Düül II) entre muchas otras cosas. Diseño (en papeles multicolores) y lenguaje conforman un túnel del tiempo hacia las ácidas experiencias de los sixties. De hecho, uno de sus directores, Richard Allen, ha sido un incansable batallador de esta escena en la última década. Incluye un 7" con tres bandas nuevas. Una de ellas, los

germanos Nova Express, suena verdaderamente soberbia.

Music From**The Empty Quarter #9:**

en cambio, se especializa en sonidos electrónicos e industriales. Una suerte de librito con diseño formal. Contienen artículos y reportajes sobre Revolting Cocks, Sleep Chamber, Tear Garden (este último, especialmente bueno ya que se lo hacen a Edward Ka Spel, también miembro de los Pink Dots). Su fuerte son los listados de las últimas ediciones del género y una considerable cantidad de discográficas. Como bonus para los integrantes de EM, aparece comentado nuestro número de diciembre, el de John Cale en la tapa.

Facelift #11:

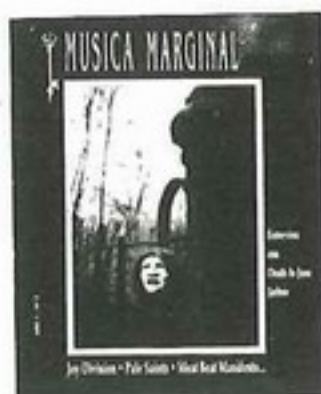
Dedicada a la escena de Canterbury y a cualquier cosa que guarde alguna conexión con ella (por más remota que sea). Entrevistas a Pip Pyle, Peter Blegvad y Mike Wedgwood junto con la historia de Caravan. Un tesoro de información para fanáticos canterburianos.

Resonance #2: La revista del London Musicians' Collective, compañía de músicos dedicados a la improvisación y un reportaje al grupo Morphogenesis, entre lo mejorcito. Chequear también las discográficas, que van de Magma, Faust y Zappa hasta John Cage, Miles Davis y Morton Feldman.

USA

i/e #6:

Una publicación nueva que mejora a la velocidad de la luz. Todo aquello de lo que el resto de las revistas jamás habla. Entrevistas al flautista Robert Rich, los americanos Thinking Plague y nuestra reciente visitante Pauline Oliveros entre otras no-



tas. Muy buena sección de discos y la imprescindible "Slipped Discs". Allí, Tony Coulter se dedica número tras número a exhumar oscurísimos discos que trastornan irreparablemente tu forma acostumbrada de escuchar la música, con un criterio impecable y con comentarios muy exactos.

Ah, y además hay mucha opinión y polémica!. El único defecto, ciertos coloquialismos yanquis que a veces convierten el inglés en alguna otra cosa que no logro entender.

Option #56:

Una desilusión. Hace ya largo tiempo que Option ha caído en una pendiente que no parece que pueda remontar. Los nuevos intrascendentes: el americano Beck en tapa. ¿Se acuerdan de cuando las tapas eran Fred Frith, Carla Bley o John Zorn? Lo que antes constituyó una política de saludable diversidad se ha convertido ahora en eclecticismo liso y llano. Conviven Medicine con Marc Ribot, Luscious Jackson con Julius Hemphill. El nivel de los artículos es bastante flojo y el de los comentarios de discos mejor ni hablar (excepto, claro, los de Dean Suzuki, quien cada vez escribe menos). Mucho lujo para tan poco contenido. El colmo: un suplemento que produce náuseas dedicado a la moda (y también buenos anunciantes, claro está). ¿Un síntoma de la América postreaganiana? Ya lo decían unos chicos de Liverpool, Money can't buy me love.

Bélgica

Gonzo Circus #11:

Una revista escrita en holandés. De lo mejor que he visto en los últimos tiempos (dada la lengua, "leer" sería mucho decir). Lee Ranaldo, Tuxedomoon,

Glenn Branca, Caspar Brötzmann, Pavement, Melvins, Die Vögel Europas, Jorge Reyes, William Burroughs y música posindustrial (Nurse with Wound, Current 93, etc.) ¿Hace falta agregar algo más?: -Sí, que incluye una sección dedicada al cine, que las discográficas pasean su desprejuicio entre Faust, ZNR, Blue Aeroplanes y Cop Shoot Cop y que si todo lo anterior no te alcanza, viene con un CD de regalo! (en este número con Ranaldo, Muslim-gauze, Etant Donnés, Ana Homler y varios más). Casi dan ganas de aprender holandés... Un claro ejemplo del amplio criterio musical que detentan los periodistas del continente.

Italia

musiche #14:

El nivel de (sana) locura puede medirse desde la cubierta, donde aparecen los no menos delirantes Negativland. Naked City, Tom Cora, Lindsay Cooper, Tim Hodgkinson, Bill Frisell, Billie Holiday, el Fripp String Quintet y los B-Shops for the Poor forman el contenido -parcial- del número. Reconforta ver cómo las consideraciones comerciales no hacen mella en el radicalismo ideológico de los que hacen semejante revista. Notas profundas, discografías completas, información de primera mano y comentarios sobre libros, catálogos, discos, festivales de nueva música. Algunos la consideran la mejor revista del planeta.

Chile

Música Marginal #3:

Una revista con particular preferencia por los sonidos góticos. Entrevistas con Death in June y Jarboe. Artículos

sobre Joy Division, The Smiths, Sol Invictus, Love is Colder than Death, Young Gods, Godflesh, etc. También, alguna que otra nota a bandas chilenas. Buena presentación y aún mejores intenciones.

México

Corriente Alterna:

Una pequeña publicación que coordina nuestro colaborador David Cortés. Cada número un monográfico. Los temas tratados hasta ahora han sido rock mexicano, cyber punk, Frank Zappa, sadomasoquismo en el rock, acid jazz, grunge, etc. Hay opinión, inteligencia y conocimiento de las más diversas cuestiones.

Directorio:

Corriente Alterna: Sin Dirección
Música Marginal: Gath y Chaves 2441 Dep. 101 -Santiago 9- Chile.
Musiche: Via della Canonica 38, 19121, La Spezia, Italia.
Gonzo Circus: Blijde Inkomstraat 162, B-3000, Leuven, Bélgica.
Option: 1522- B Cloverfield Blvd., Santa Monica, CA 90404, USA.
i/e: 2300 N. Yucca, Chandler, AZ 85224, USA.
Facelift: 39 Nicolas Road, Manchester M21 1LG, UK.
MFTEQ: P.O. Box 87, Ilford, Essex IG1 3HJ, UK.
Resonance: London Musicians' Collective, 5 Caledonian Road, London N1 9DX, UK.
Freakbeat: The Freak Emporium, PO Box 1288, Gerrards Cross, Bucks, SL9 0AN, UK.
Audion: Ultima Thule, 1 Conduit Street, Leicester LE2 0JN, UK.
The Wire: 46/46 Poland Street, London, W1E 3EL, UK.

Al cierre de esta edición llegaron los últimos números de Wire, Option, Música Marginal y Corriente Alterna.

N.C.



La Década Roja

INTELECTUALES DE NUEVA YORK AMIGOS Y MAESTROS DE MARY McCARTHY

Es curioso. Después de la guerra Nueva York. Nadie puede escapársele. Nueva York es la capital ahora. John DOS PASSOS, *The Big Money* (New York: Random House, 1937, p.63)

La fotografía de Lewis HINE muestra el momento de las últimas soldaduras en la estructura del Empire State Building (1931). Hine fotografió la construcción piso por piso; la suya no fue una mera glorificación del trabajo. Sus declaraciones demuestran una ambivalencia en la actitud: *Dos cosas quería hacer. Quería mostrar las cosas que tenían que ser corregidas. Quería mostrar las cosas que debían ser apreciadas.*

To the Vassar girl presently among us

1. *All that jazz*

Marx y Engels se reían de Kautsky porque no tomaba cerveza ni probaba alcohol. El tiempo demostró que tenían razón. Kautsky, convertido en diputado socialdemócrata cuando estalla la Gran Guerra, acabó por votar los presupuestos armamentistas en el Parlamento alemán. La anécdota circulaba en los treintas y era una fábula sin moraleja sobre un dilema que no era tal para los neoyorquinos. La vida se desarrollaba contra una escenografía ininterrumpida de meeting halls, hoteles de tercera donde se hacían bailes para recaudar fondos, cocktail parties y cenas, frenéticos viajes en taxi, marchas, piquetes. Ignoraban que vivían a cuenta: cada uno de estos regocijantes eventos sociales y socialistas podía ser el motivo de una citación ante el comité senatorial de actividades antiamericanas en los 50s. Un comité frente al que, sorprendentemente, nadie defendió el derecho constitucional de ser un comunista. La ética sufre muy a menudo una humillante derrota precisamente por obra de aquellas circunstancias para enfrentar a las cuales fue creada. Pero la caza de brujas y las listas negras no podían divisarse en la América del New Deal, del final histórico de la Era del Jazz. Por cierto, los oráculos predestinaban en las incertidumbres, pero era la euforia de una revolución posible, contagiada por una Unión Soviética a la que todos, incluso -o especialmente- los cada vez más numerosos viajeros, conocían sólo de segunda mano, la que sobredeterminaba el espíritu del tiempo. La decepción y el fracaso de los procesos de Moscú y la guerra civil española mitigaron un entusiasmo que parecía no reconocer otros límites. Por primera vez existía una política al alcance de todos y en la que todos estaban dispuestos a participar de un modo que no admitía solución de continuidad con la vida diaria. Las consideraciones que presidían cada opción concreta reflejaban una realidad social transformada, y no una transformación de los deseos -no por ello menos real-. Cualquier egresado de Harvard o Yale siempre había podido ingresar en la política; simplemente, hasta entonces habían preferido no hacerlo.

La concepción hedónica de la militancia política impregnaba los proyectos culturales. El programa de la *Partisan Review*, tal como había sido reconstituido en el 37, combinaba el radicalismo político con el vanguardismo artístico cuando éste último era abandonado en Rusia por las piedras del realismo socialista.

La vida francesa de Simone Weil (1909-1943) ofrece tal vez el más seguro contraste con la experiencia de la política de los neoyorquinos; no es quizás casual que Elizabeth Hardwick y Susan Sontag hayan escrito sobre ella. Weil descubrió muy tempranamente (en 1932) los males stalinistas, y ya por entonces había descubierto los del colonialismo. No hablaba en los cafés de la alienación, sino que tenía un conocimiento de primera mano por su trabajo en la Renault. Y sin embargo, y a pesar del estilo brillante con el que escribió acerca de todo esto, qué *difícil* que era. Los granjeros para quienes trabajó no querían acercarse porque nunca se lavaba las manos o cambiaba de ropa, y estaba siempre hablando sobre la pobreza, las deportaciones y el martirio de los judíos. Cuando le ofrecían queso crema, lo rechazaba, diciendo que los niños indochinos estaban hambrientos. En los treinta y cuatro años que le llevó morir de hambre, pasó de la abjuración del judaísmo a un amor nunca consumado por la Iglesia Católica; de una filosofía política que mezclaba a Marx con Descartes, a una teología que mezclaba a Platón, Pitágoras y los gnósticos.

2. Vidas paralelas

A Lionel Trilling le horrorizaron las revueltas estudiantiles de 1968. Desde el fin de los 20s y la Depresión, sus mutaciones habían sido las de muchos intelectuales americanos. Había desembocado en el conservadurismo, sin privarse de los rigores, los austeros placeres y las estridencias más anticomunistas. No obstante, Trilling conservaría en su decantación conservadora ideales que habrían de extrañarse en la New Left académica, y que estarían también entre aquellos que en los reaganianos ochentas los neoconservadores reivindicarían para sí: *plain English*, énfasis en la cotidianidad, prosa lúcida y pública. La izquierda se había refugiado en la universidad, y adoptado, como sin advertirlo, los ademanes untuosos, eclesiásticos, gregarios de la élite de Eliot. Es claro que la fácil complicidad de parte de la Old Left con el ala "progresista" de la CIA, la felicidad con que viajaban para defender la libertad de expresión a conferencias de escritores pagadas por la United States Information Agency, provocaron un rechazo en masa durante los 60s por parte de la New Left.

Otras carreras son menos lineales, pero quizás no menos previsibles en sus zigzagueantes avatares. "Un riesgo para la seguridad de todos", llamó Irving Kristol a Dwight McDonald, quien fue un esteta en los 20s, un camarada de ruta y un trotskista en los 30s, un pacifista, anti-stalinista y anarquista ("anarchocynicalist") en los 40s, cuando fundó la revista *politics*, un crítico de la cultura de masas y elitista cultural en los 50s, un activista contra la guerra de

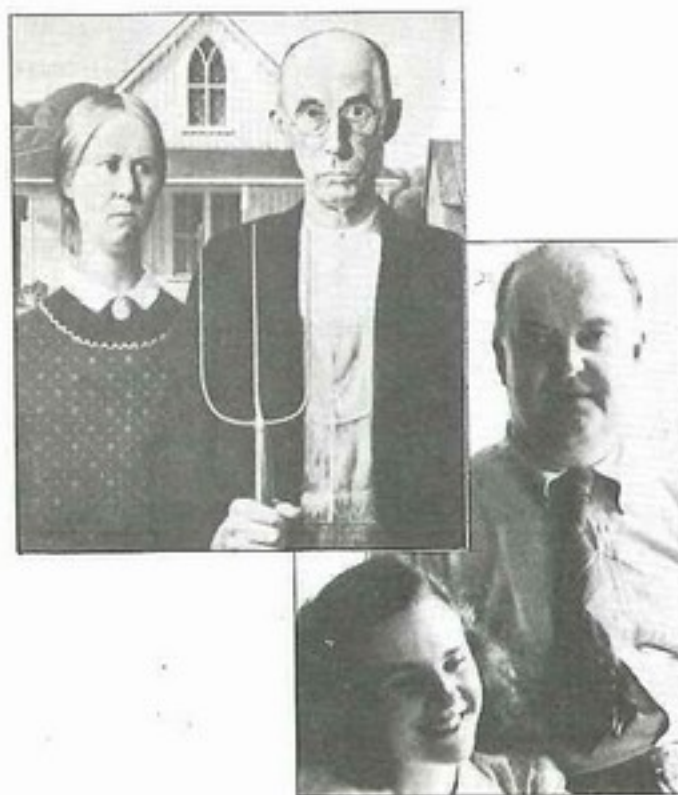
Vietnam en los 60s, para concluir en las barricadas de Columbia, en la primavera del 68. Uno de los mejores prosistas americanos, no vaciló sin embargo en adoptar el lenguaje de la Guerra Fría. Ridiculizó a Henry Wallace en la campaña presidencial de 1947: "A diferencia de Hitler, Roosevelt y otros demagogos modernos, Wallace no es un experto manipulando multitudes". Wallace era "un instrumento de la política exterior soviética"; los rusos, por lo demás, "un pueblo primitivo y semiasático".

Nadie creía que Fred Dupee, el más literario, mandarinal de los lectores, graduado en Yale como MacDonald, fuera editor de *New Masses*, la más encendida, decididamente proletaria de las revistas. Ahorró varios años para comprar una dentadura postiza, que la policía rompió -irremediamente-: se había obstinado en ponerse primero en las líneas de piquete en el 68, con sus estudiantes, en Columbia.

3. Señor doctor, es bueno de tu parte.

All the towers of ivory are crumbling

En la novela de Owen Johnson, *Stover at Yale* (1911), el sophomore Hugh Le Baron pasea al joven Dink Stover por el campus para enseñarle cómo medrar en la universidad. "Uno podría pensar -le dice- que el mundo empieza fuera del *college*. No es así; empieza acá mismo. Necesitarás hacerte los amigos que te puedan ayudar, aquí y afuera". En los años de la guerra de Corea, John Gregory Dunne escribirá en su *entrance essay* a Princeton que deseaba entrar ahí para hacer los "contactos" que habrían de ayudarlo el resto de su vida.



Padre e hija. Regionalismo de los Estados Unidos rurales: Granja, Iglesia y Familia. *American Gothic*, por Grant WOOD (1930).

Edmund WILSON y Mary McCARTHY.

Mary McCarthy abandonó a Philip Rahv, a quien quería, por Edmund Wilson, veinte años mayor que ella, a quien no quería. Alguien explicó: la prosa de Wilson era mejor. No era cierto.

El protagonista de "A portrait of the intellectual as a Yale Man" (1942) de Mary McCarthy tiene todas las seguras e ilícitas ventajas de la normalidad. Es el hombre medio sensual, cuya adhesión a la izquierda no puede atribuirse acríticamente a ningún pequeño desarreglo, a ningún resentimiento explicable y secreto para los que dosis masivas de democracia funcionen como antídoto y bálsamo. A diferencia del proletariado, quienes han nacido en las clases altas pueden ser democráticos por libertad y no por necesidad. Pero a estos prestigios de desclasado voluntario se suman los de los honores académicos en la universidad del Este y los de la tradición gentil. Por cierto, algo de inadecuación habrá en su vida, pero las aristas más filosas no lo cortarán. Cuando firma un documento que apoya al creador del Ejército Rojo, ve cómo sus compañeros son acosados por los stalinistas, quienes sin embargo a él mismo le ahorran todo acoso. Consigue siempre, casi sin proponérselo, pero sin inocencia, el compromiso de una vía intermedia, que los extremos no rechazan sino que reclaman. El desenlace de la historia es previsiblemente alcohólico, inesperadamente parco y sobrio en su ausencia de argumentación, en su empecinada linealidad de fácil descenso al infierno del tedio y la banalidad suburbanas; es una historia de los treinta que presagia a Doris Day -o a la impaciencia frente a Doris Day- y los cincuenta (*the movies are better than ever!*). Es la narrativa de un fracaso escrita sin complacencia alguna, pero tampoco con derroches de buena conciencia y de rectitud. Cuando Edmund Wilson reseñe la historia de otro fracaso intelectual, *The Rock Pool* (1936) de Cyril Connolly, señalará cómo el autor sacrifica nuestra simpatía por el héroe al hacer que su caída sea tan rápida y completa de modo que sólo pueda movernos a una risa horrorizada.

A pesar de las reiteraciones en su antipatía por el feminismo, McCarthy arroja una luz cruel, pero no engañosa, sobre las peculiaridades del matrimonio burgués, la desigualdad impuesta a las mujeres, el infantilismo de la heterosexualidad masculina.

Toda la ficción que escribió Mary McCarthy produce habitualmente un estremecimiento único: está siempre corriendo peligro, avanzando por un desfiladero desde donde amenaza deslizarse al abismo de las parábolas y de las alegorías, o de los panfletos que prefieren travestirse. Como una heroína gótica, Mary McCarthy sale airosa pero transformada. En el intelectual de Yale le interesa, y quiere que nos interese, por lo que tiene de general y no de específico, por un valor de representatividad y significación que sin embargo es presentado bajo las especies más concretas. Del personaje pueden deducirse invariantes históricas del intelectual americano -su incapacidad para la renuncia, su busca de conciliar contradicciones-, sin que su naturaleza concreta quede aniquilada por las presiones del tipo sociológico, vencidas finalmente por la evocación de las presencias físicas, los objetos y los acontecimientos.

4. El dolor de no existir

En 1957 Alfred Eisenstaedt fotografió para LIFE la graduación de Danny Hansen en Yale. Cuando Hansen se suicidó en febrero de 1991, el breve obituario del *New York Times* no incluía foto alguna. Había sido la máxima promesa de Yale, el mejor intelectual al que se prometía un destino público. Sus compañeros pensaban que llegaría a presidente de la república; como a M. T. de Alvear, ya no le quedaba ninguna otra cosa.

Estas expectativas coincidían muy difícilmente con el cadáver encontrado en el garage de un amigo, con un libro y una sartén trabando el pedal de encendido de un Honda. Donde el protagonista de Mary McCarthy experimentaba todas las suavidades de la neutralización, incómodas solo para los raleados despertares alcohólicos, y conocía un fracaso que era únicamente relativo -trabajo intensivo, que excluye cualquier otro proyecto, para una revista de actualidad-, Hansen evita las metáforas de la muerte. Para desmayo de sus compañeros de Yale, que experimentaron frente a su suicidio un asombro templado sólo por la indignación, *The Blade*, un periódico gay de Washington, también publicó un obituario.



Roger ("Danny") Hansen se despidió del famoso entrenador de natación en Yale, Bob Kiphut. Fotografía de Alfred EISENSTAEDT para LIFE (Junio 1957): historia de la graduación de Hansen. Eisenstaedt no es nunca intrusivo; usa sólo cámaras pequeñas (la familia de la Leica de 35 mm que entró al mercado en Alemania en 1925). Aquí se ubica en la difícil transición entre la pose y la instantánea.

5. Sacco, Vanzetti y otras ejecuciones

We can grow ignorant again, brutish, formall and slavish

John Milton, *Aeropagítica*

William Dean Howells abandonó la escuela a los quince años. Esto le permitió convertirse en una persona realmente muy instruida. Leía simultáneamente libros en los idiomas que se había enseñado (griego, latín, alemán, español, francés e italiano). Escribió muchos libros, algunos de los cuales son de primer orden. Pero no sólo en todo esto es diferente de nosotros. Ningún respetable escritor americano había escrito contra el sistema de gobierno de su país desde los tiempos de Thomas Paine -quien no era ni respetable ni americano-. En una carta abierta al *Tribune* de Nueva York, Howells pedía que todos se aliaran con él para que el gobernador de Illinois conmutara las sentencias de los anarquistas condenados a muerte por "conspiración para asesinar". Eran así expeditivamente declarados responsables por la bomba que estalló -arrojada por alguien nunca identificado- después de la huelga de Chicago del 1º de mayo, 1886, en pro de la jornada laboral de ocho horas. Howells instaba a que los pocos días anteriores a la ejecución se emplearan en insistir por el perdón ante el gobernador; la prensa americana los empleó en atacar a Howells junto a los enemigos de la propiedad.

Howells estuvo solo en su reclamo de justicia; resulta irónico que hoy se lo recuerde -las raras veces que alguien (p. ej., Lionel Trilling) lo recuerda- como al pusilánime defensor literario, frente a la novela rusa y las oscuras crueldades bizantinas del zarismo, de los aspectos sonrientes de la vida americana, aquellos que no producen SIDA. Pero era la misma fe en la democracia la que hacía que Howells prefiriera las cartas abiertas al tráfico de influencias. La misma fe en que la verdad está momentáneamente oscurecida, pero que el público la apoyaría incondicionalmente si tan sólo pudiera conocerla. Mark Twain, el otro escritor contemporáneo de fama pareja, el autor de libros de la colección Robin Hood que los historiadores de la literatura suelen agigantar, guardó su habitual silencio sobre los temas que podían enemistarlo, aunque fuera un milisegundo, con el público americano. Cuando finalmente ahorcaron a los huelguistas, todos los diarios nacionales se unieron en lo que Howells llamó un "Te Deum" de agradecimiento por la sangre. Howells engendró a Dreiser (a quien no ayudó), y a Stephen Crane, a Frederic y a Norris, a quienes ayudó mucho. Esta descendencia intentó despertar al bostoniano cultivado de su sueño en donde el dinero que sacaba de las acciones de South Braintree -su agente de bolsa les había aconsejado que invirtieran allí- no había ayudado a prender la corriente que electrocutó a Sacco y Vanzetti.

Una mujer llamada Ella May Wiggins murió cuando la policía, para prevenir una reunión sindical, "dispersó" a la multitud desarmada durante la huelga textil de

Gastonia, North Carolina. John Dos Passos había pedido a *The New Republic* que lo enviaran como reportero pero el editor, Herbert Croly, tenía otros planes. Quien se encargó de la crónica tenía una boda respetable en Asheville, no lejos de Gastonia, y no vio nada, a pesar de que estuvo en el clímax mismo de los acontecimientos. Croly tenía una política ambigua, y había sido reclutado por el representante americano de Gurdjieff; el actual editor de *The New Republic*, Andrew Sullivan, reúne asimismo un cúmulo de contradicciones: "the first openly gay editor" según celebra Andrew Kopkind desde *The Nation*, es también modelo de GAP y católico romano que se enternece por la última encíclica papal. La huelga de Gastonia era la primera conducida con éxito por un sindicato comunista; con Ella May Wiggins, viuda y madre de cinco hijos, los comunistas tenían una esperada mártir. Un mes después, en octubre de 1929, el presidente Hoover, incapaz de entender qué pasaba, tuvo que enfrentarse con un colapso de la Bolsa frente al que muchos intelectuales, como Edmund Wilson, sintieron el alivio que se siente cuando un fraude se revela al fin indubitablemente como tal. Wilson partiría hacia la Unión Soviética -pero con una beca Guggenheim-. El resultado del viaje al país que podía jactarse de que sus problemas industriales y financieros eran cuidadosamente estudiados por el gobierno se llama *Travels in two Democracies*.

Alfredo Grieco y Bavio



Paul CADMUS, *La masacre de Herrin* (1940)

¿Cuánto tiempo pasamos con una pintura? ¿Treinta segundos, dos minutos enteros? Los mineros huelguistas de Herrin (Illinois) miran, borrachos, cómo sus compañeros matan a los rompeshuegas; en el fondo, un negro participa en el linchamiento de un blanco. Es el lugar común del mundo al revés. Los huelguistas están excedidos de peso; sus víctimas son de músculos trabajados, tienen los privilegios de la sangre y la semidesnudez. La figura central tiene los pantalones desabrochados: como la Venus clásica, esconde pero a la vez atrae la atención sobre su sexo.

Robert Fripp / Les Gauchos Allemands

Teatro Cervantes
9-10-11-12 de junio

Entre dos puntas tan exitantes como su debut en Buenos Aires con el **Robert Fripp String Quintet**, y el ansiado retorno de King Crimson en septiembre de este año (donde dará comienzo una gira mundial), Robert Fripp compartió sus *Soundscapes* durante cuatro días con un público generoso (según sus palabras), secundado por **Les Gauchos Allemands**, trío surgido de la archiconocida Liga. En un oscuro y desértico escenario fueron intercalándose los tratamientos sonoros de Fripp con las composiciones del terceto, que respetó una rígida disciplina ceremonial. Para la parte central de la performance, y a pedido del público, se recurrió a un "Questions & Answers" con resultados bastante polémicos. Las presentaciones de Fripp incurren en una serie de atractivas rutinas: ingreso desde la platea; minutos parado frente al auditorio en busca de silencio y mutua concentración; por supuesto, su despedida con los músicos, que en este caso fue en el hall de entrada rodeado de espectadores tan sonrientes y expectantes. Sus desarrollos provocan placer e intriga. Las capas de sonidos emergen o sucumben como segmentos cíclicos, condicionados a la decisión última del artista; encierran cierto matiz de sorpresa y admiración. La fluidez en las composiciones se complementa con el efecto visual de poder observar la elaboración en cada detalle. Inti-



Fotografía: Daniel Flores

ma relación con la guitarra, rack de efectos y los pedales demuestran un arduo trabajo de investigación; sus renovados *Frippertronics* le dan una dimensión nueva al concepto. Les Gauchos Allemands contrarrestaron su rigidez con un breve repertorio inventivo y personal. La contundencia de las guitarras acústicas le imprimieron a la noche fría una cierta temperatura, y

la respuesta del público fue inmediata. Dado el aspecto austero de los conciertos, menos funciones y un recinto más reducido hubieran logrado una interacción efectiva e intimista con el público. Mientras esperábamos el regreso del Rey Carmesí, tuvimos la oportunidad de apreciar a un artista en vivo, generando música.

Juan José Betbeder

551 8867 52 9108

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

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- Junipher 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- Quintaessence- Raccomendata Ricevuta di Ritorno- 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.

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