

ESCVPIENDO MILAGROS

AÑO I - NUMERO 3 - OCTUBRE - NOVIEMBRE 1992 - \$ 4

IGGY POP

MUSICA ELECTRONICA

ALEMANA DE LOS '70 (II)

TANGERINE DREAM

ASH RA TEMPEL

POPOL VUH

KLUSTER

PIL - LOU REED

STEVE JONES

MANO NEGRA

DIE TOTEN HOSEN

WEATHER REPORT

TARKOWSKY - BOGDANOVICH

POESIA BEATNIK - SUP POP - RAVE

MY BLOODY VALENTINE - FUGAZI

ESCVPIENDO 4 MILAGROS

EINSTURZENDE NEUBAUTEN

DOSSIER SONGWRITERS:

LEONARD COHEN - VAN MORRISON - RANDY
NEWMAN ALEX CHILTON

GOD - PINK FLOYD - STANISLAW LEM - CRAMPS - P.J. HARVEY - A HAUSE
- LOS BRUJOS - COP SHOOT COP - TELEVISION - BEASTIE BOYS - TIA
NEWTON - GODFLESH - ALLEN GINSBERG - TOM WAITS - HELMET -
PACHUCO CADAVER - 45 GRAVE - LAWRENCE FERLINGHETTI - DAVID
MAMET - LEGENDARY PINK DOTS - SODA STEREO - NURSE WITH WOUND
- PORNO FOR PYROS - MISFITS - BABASONICOS - BRIAN ENO - BIOTA - LOS
VISITANTES - NOCTURNAL EMISSIONS - CHEAP 'N' NASTY - CONTROLLED
BLEEDING - LOS 7 DELFINES - HAPPY MONDAYS - NYMPHS - GIANT SAND
- DIVIDIDOS - DIM STARS - TRANSVITION VAMP - FOREVER EINSTEIN -
LAS PELOTAS - REM - DAISY CHAINSAW - MICHAEL BROOKS - NUEDAGO
DE SERPIENTES - TECHNO ANIMAL - EVAN EISENBERG - MANIC STREET
PREACHERS - JOHN CALE - T 99 - SUGAR - STRAFE FUR REBELLION - L
7 - SIOUXIE & THE BANSHEES - LAIBACH ...

STAFF

DIRECTOR
NORBERTO CAMBIASSO

CONSEJO DE REDACCION
PABLO AZCOAGA
EMILIO BERNINI

REDACTORES
MARCELO AGUIRRE
ESTEBAN BITESNIK
DANIEL FLORES
ERNESTO MARTELLI
ALFREDO SAINZ

ESCRIBEN EN ESTE NUMERO
HORACIO CORTI
DANIEL DELHOM
ALFREDO GRIECO Y BAVIO
MOXI BEIDENEGL
NICOLAS DIAB
MARCELO MONTOLIVO
MARIANA ARISMENDI
FABIO DE VICENTI

COLABORADORES
SOLEDAD

FOTOGRAFIA
DANIEL FLORES

PUBLICIDAD
DIEGO ANDRASNIK

DISEÑO Y DIAGRAMACION
MARIU DE SANTO
EDUARDO KRUMPHOLZ

Fe de erratas: el crédito del reportaje a Peter Hammill, aparecido en el número anterior, pertenece a Alfredo Rosso.

ESCUPIENDO MILAGROS
Registro de la propiedad intelectual en trámite.

REDACCION
Gral. Perón 4227 13 F (1199).
Todas las notas son responsabilidad de sus autores y no necesariamente de la revista.

SUMARIO

4 IGGY POP
Alfredo Sainz

30 FUGAZI
Daniel Flores.

54 THE ORB
Daniel Flores

10 STEVE JONES
Ernesto Martelli

50 MARTES MENTA
Ernesto Martelli-Esteban Bitesnik

16 SUBPOP
Pablo Azcoaga- Marcelo Aguirre

35 MUSICA ELECTRONICA
ALEMANA DE LOS '70
DOSSIER
Norberto Cambiasso

24 MANO NEGRA
ESCUPIENDO IMAGENES
Daniel Flores

19 PETER BOGDANOVICH
MEMORIA CINEFILA
Emilio Bernini

76 PIERRE BOULEZ
ENTRADA LIBRE

28 MUSICA DIFICIL

70 NADIE NADA NUNCA

26 MY BLOODY VALENTINE
Mariana Arismendi-Fabio Devicenti

33 MERCURY REV
Marcelo Montolivo

64 WEATHER REPORT
Nicolás Diab

12 ANDREI TARKOVSKY
Emilio Bernini

77 PIL-DIE TOTEN HOSEN
Daniel Flores-Alfredo Sainz

52 RAVE
Daniel Flores

8 LOU REED
DISCOGRAFIA
IMPRESINDIBLE
Moxi Beidenegl

16 NUEVO
CINE DE HAMBURGO
Emilio Bernini

72 POESIA
BEAT
LITERATURA
Alfredo Grieco y Bavio

68 SIMON REYNOLDS
PUBLICACIONES

48 NOTICIAS

78 CORREO

IGGY POP THE IDIOT

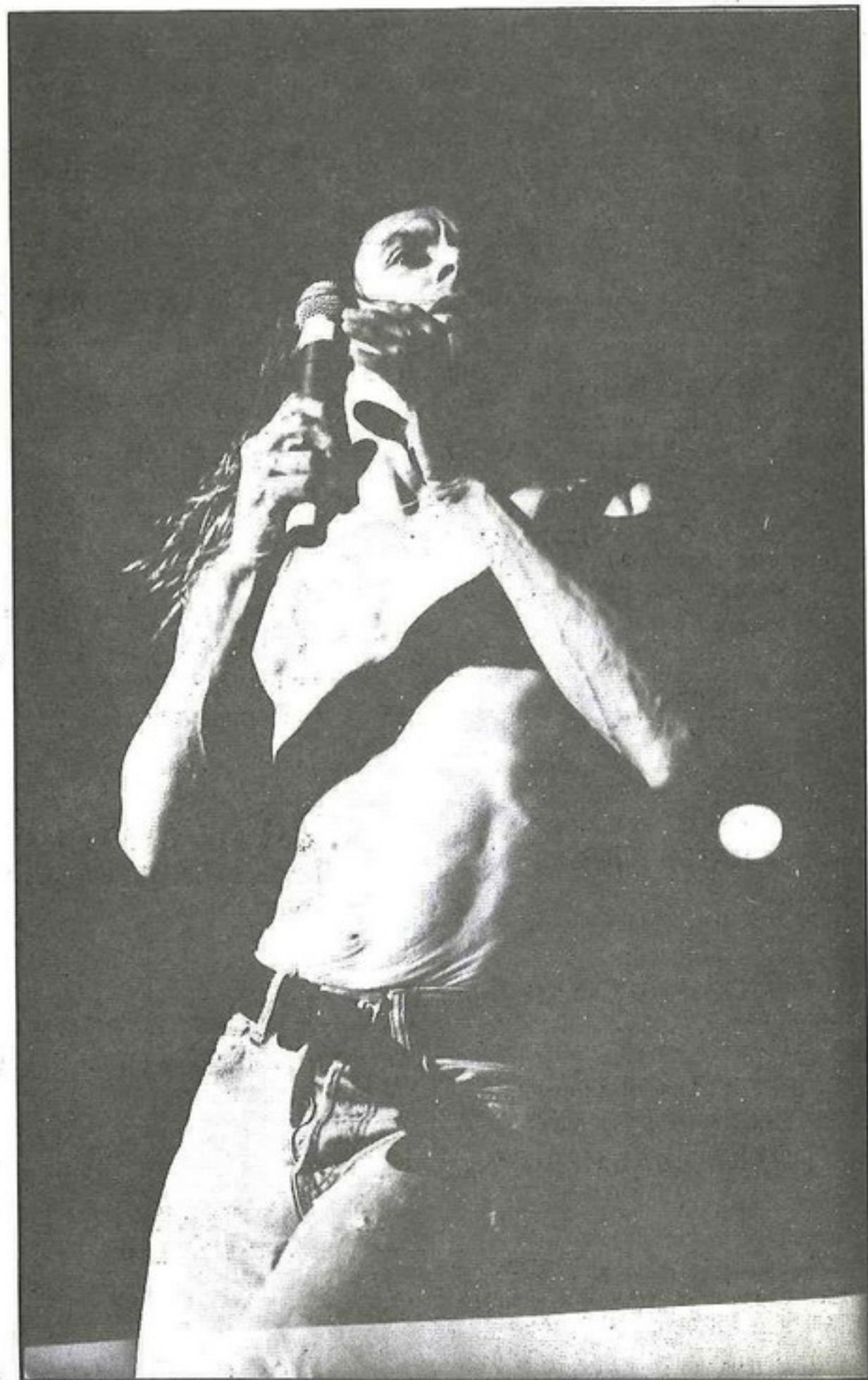
Ganadores y perdedores
¿Cuál soy yo?
¿Da lo mismo bajo el cielo?
Negras motocicletas
y el deseo de sobrevivir
Perdedores y ganadores
Bajo y alto.

En este transparente y alambrado
mundo, sanguijuelas asperas
ganan el derecho de enviar
su mensaje gritando
lo que no tiene sentido
para la gente que siente

Preguntas y preguntas
Simples como tu nariz
Pero ¿quién sobrevivirá?
¿Una pequeña rosa?
Ganadores y perdedores
Enamorados de si mismos
No hay Santa Claus
No hay duendes felices
En esta existencia
de pistolas humeantes
es más duro desatar
Tomaré mi desayuno
Trataré de guardar mis preguntas
Muriéndome de hambre
toda la noche

Afuera en los suburbios encontré
mi verdadero amor
Abajo en los suburbios encontré
mi verdadero amor
Ella me dió dinero
Ella me impulsó
Ella me dió todo
y luego se murió
Sacá tu pulgar
golpeá el camino
Ungato viejo va en un Mercedes
Tiene algo y vos nada
Juntos pueden divertirse
Ganadores y perdedores
Caballeros bebedores
Ganadores y perdedores

Rueda, rueda, rueda
rueda tu dinero hacia abajo
Rock, rock,
reemplazando esta ciudad



"Winers and losers" Blah-Blah-Blah

“Winers and losers Blah-Blah-Blah”



1. Ganadores y perdedores es una canción de 1986. Hasta ese año Iggy Pop tuvo las de perder. Reconocido mundialmente (con la excepción, desde ya, de la Argentina) por la crítica y los músicos, nunca encontró el éxito masivo en el público. Los Stooges nunca superaron el status de banda de culto. Sus influencias en el rock contemporáneo son demasiado conocidas (desde Sex Pistols hasta el actual rock de Seattle), pero nunca tuvieron repercusión más que en ciertos círculos pequeños y alternativos. Con su etapa solista anterior a **Blah-blah-blah** no tuvo mejor suerte. Grandes discos como **The Idiot** o **Lust for Life** pasaron sin pena ni gloria. Por eso cuando en la primera estrofa de la canción se preguntaba de qué lado estaba, en el de los ganadores o en el de los perdedores, la respuesta caía de madura. Aunque la suya no era la típica imagen de perdedor a la Tom Waits, que se forja una estampa de “beatiful loser” para posicionarse en el mercado. A Iggy no se lo notaba contento con esto de ser un perdedor, ya lo había intentado todo en sus discos solistas: desde el rhythm and blues hasta cierta especie de experimentación electrónica, pasando por el pop glamouroso o el hardrock, y no pasaba nada. Pero llega 1986, y se junta con David Bowie para producir lo que sería su séptimo disco solista **Blah-blah-blah**. La suerte cambia para Iggy. El disco se convierte en un éxito comercial (vendió más que los 6 Lp’s solistas juntos). Incluso lo llegan a editar en la Argentina y en la radio empiezan a pasar sus canciones. Pero todo tiene su precio: en **Blah-blah-blah** de la combatividad de la época Stooge ya no quedan ni rastros. Mucho teclado, mucha producción de estudio hacen de éste un disco pasteurizado, ideal para FM. Quizás el mayor problema es que sea un disco de Iggy, y no de un músico cualquiera. Resulta difícil perdonarle al autor del

Funhouse canciones tan insulsas como “Isolation” o “Fire girl”.

2. Para la crítica rockera tradicional de la Argentina, la trilogía **The Doors/Lou Reed/Iggy Pop** encarna el pasado venerable y oscuro del rock. Algo así como que si hoy suena algo que no sea pop, seguro tiene sus orígenes o antecedentes en algún desconocido disco de alguno de estos tres. Que en esto hay algo de verdad, nadie que haya escuchado el **VU Nico** de la Velvet, el **Funhouse** de los Stooges o el primero de los Doors, lo puede negar. Aunque tampoco habría que caer en facilismos como que todo el rock post ’76 en realidad lo inventaron ellos. Siguiendo con la idea de la trilogía, si Morrison encarnaría al poeta maldito de los excesos (el Rimbaud rockero), Lou Reed, Cale y cía. a la degeneración eléctrica del rock, Iggy y los Stooges serían la esencia primitiva del rock’n’roll, el estado puro y salvaje de esta música. En sus canciones todo suena ofensivo, hiriente. Una descarga eléctrica dirigida contra los oyentes y contra sí mismos (son famosas las escenas de autoinmolación de Iggy en sus recitales).

3. Mediados de la década del ’70. Pleno furor punk en Londres. Bowie se traslada a Berlín para realizar con Brian Eno dos de sus mejores discos **Low** y **Heroes**. No contento con esto se alista para producir, componer y tocar en la primera producción solista de Iggy Pop **The Idiot**. Cuando el punk (cuyo antecedente natural es el sonido de los Stooges) se impone en todo el mundo, Iggy realiza un disco romántico y con cierta onda glam, donde las guitarras siguen estando presentes, pero sin esa carga de violencia típica de los Stooges. Incluso Iggy se arriesga a incursionar en terrenos nuevos para él como el funk “Sister Midnight” o el cabaret “Nightclubbing”. Nuevamente Pop demuestra la extraña capacidad que tiene para encontrarse en el momento y lugar equivocados y convertirse en éxito. Los Stooges se habían adelantado una década a su época, en medio del flower-power hippie ellos cantaban rabiosamente el lado oscuro del sueño americano. Ahora cuando esta música es descubierta por el gran público, Iggy se encuentra embarcado en nuevos rumbos estilísticos. Si en el tema “Lust for life” nos avisa “...bueno, sólo soy un tipo moderno...”, no hace más que confirmarlo con el resto de las canciones. Desde la pegadiza “The passenger” hasta la rockera

“Sixteen”, **Lust...** es un disco demasiado moderno para su época, en el cual Iggy no reniega del uso de teclados (toda una ofensa al espíritu punk de estos días), pero sigue sonando tan íntegro e inspirado como en los Stooges.

4. El huevo y la gallina: Bowie y Pop. ¿Quién fue primero? ¿Quién hizo a quién? Cuando allá por el ’72, Bowie cruzó el Atlántico, para producir el **Raw Power** de unos Stooges inactivos y separados, las cosas parecían claras. Bowie no se cansaba de repetir su admiración por Iggy y cía., y de contar las influencias que habían tenido sus discos en su carrera. Pero cinco años después los papeles se parecen trastocar. En 1977 Bowie vuelve a rescatar a Pop del anonimato y la heroína, y le produce sus dos primeros discos solistas. En los dos la furia visceral de los Stooges se ve remplazada por un sonido más prolijo y cuidado. La mano de Bowie sobrevuela por los dos discos, aunque esto se va a acentuar hasta límites insospechados en **Blah-Blah-Blah**. Si en un primer momento parecía que Bowie se había valido del talento de Iggy para su propia carrera (esta idea se va a reforzar por el hecho de que Bowie toma algunos temas compuestos a medias con Pop y los convierte en grandes éxitos: “China Girl”, “Tonight”), tiempo después se confirma esta impresión en **Blah-Blah-Blah** todo, excepto el cover “Real wild child” (wild one), podría pasar por un álbum de Bowie.

5. Cuando en 1973, los Stooges se vuelven a reunir, Bowie (que había sido el mentor del encuentro) trae con un guitarrista para remplazar al violero original de la banda Ron Asheton. Se trata de James Williamson, que al poco tiempo de llegar se convierte en una de las cabezas del grupo, pasando a compartir la autoría de todos los temas del nuevo disco **Raw Power**. La relación entre Pop y Williamson no iba a tener un punto final con la disolución del grupo en 1974. 4 años después se vuelven a juntar para producir un nuevo disco (aunque ya no bajo el nombre de Stooges sino como solistas) **Kill City**. Puro hardrock con toques de rhythm and blues y heavy metal. Seguramente el disco habrá servido para reconciliar a Iggy con cierto sector más duro del público que se hubiera visto decepcionado por el sonido más pop de **The Idiot** y **Lust for life**. Pero lo que en **Kill City** gana en dureza, lo pierde en calidad. Se trata de un disco flojo, plagado de clichés del rock pesado, que va a tener

su continuación en *New Values* otra porción de hard rock convencional, con un Iggy que por momentos parece imitar la forma de cantar de Mick Jagger.

La relación de Iggy con Williamson se va a terminar con este disco. Un año después se junta con Ivan Kral (ex guitarrista del Patti Smith Group) y Glen Matlock (bajista original de los Sex Pistols), con quienes graba *Soldier*. En este LP, si bien en varias canciones persiste en el hardrock, Iggy va a tener tibios acercamientos al ska ("Loco Mosquito") aunque sin mejores resultados. *Soldier* y *Party*, el disco posterior nos muestran un Iggy desorientado, que no parece tener muy en claro lo que quiere hacer y se dedica a deambular de un género a otro. En *Party* las trompetas pasan a tener un papel preponderante y la voz de Pop parece que no estuviera utilizada en su máximo potencial (como si cantara desganado). El sonido es demasiado prolijo, y con las excepciones del ska "Happy Man", "Ban Nang" o "Jumping for Jill" (que bien podría estar firmada por Lou Reed), el disco no escapa a una mediocridad, que por repetida en la carrera solista de Pop, era alarmante.

6. El *Zombie Birdhouse* es algo así como el disco experimental de Iggy Pop. El único grabado para compañía independiente, desde la tapa, una foto de Iggy sentado en lo que parece ser un bar en el Africa, se nos da una idea de lo que va a venir: una aproximación a ritmos y músicas del Tercer Mundo, con abundantes percusiones y sintetizadores.

Al escuchar algunas de las canciones se me viene a la cabeza el *My Life in the Bush of Ghosts* de Eno y Byrne (grabado en 1981), pero con una diferencia: si Eno y Byrne lo que hacían era tomar grabaciones africanas y árabes, a las que agregaban una instrumentación de rock, detrás de su trabajo se percibía cierto interés antropológico (aquí llega la civilización a salvar a los salvajes).

Pop, por el contrario, escapa a esta especie de vampirismo musical. Lo suyo no es tomar estos estilos y agregarlos a un formato rockero. No trabaja con grabaciones previas, sino todo lo hace con su nueva banda (formada por Chris Stein ex-Blondie en bajo, y por un guitarrista y baterista desconocidos). El mejor calificativo para definir a *Zombie Birdhouse* es el de enigmático: un disco que poco y nada tiene que ver con las producciones anteriores (y posteriores)

de Pop, donde encontramos un Iggy menos preocupado por las ventas que por la música que hace, pero que, sin embargo, en los dos potenciales hits del disco ("Angry Hills" y "The Horse Song") alcanza el grado de brillantez de sus primeros LP. En el período que media entre la salida de *Zombie Birdhouse* (82) y *Blah-Blah-Blah* (86) Iggy se aleja casi por completo del negocio de la música. Acepta papeles menores en algunas películas como *Repo Man*, de Alex Cox, donde hace de un padre de familia enajenado por una secta (además en esta película compone el tema que da título al film); *Straight to Hell*, del mismo director, y *El color del dinero*, de Scorsese. Pero sus incursiones en el cine no se acaban aquí. Participa en la banda de sonido de *Black Rain*, de Ridley Scott, con el tema "Livin' on the edge of the night" y actúa en *Cry Baby*, de John Waters.

7. Si en *Blah...* nos encontramos un Iggy mucho más reposado, escucharlo cantar en este disco "...Soy un verdadero salvaje...", no deja de resultar gracioso, como si nos estuviera tomando el pelo. Pero si Bowie es el hombre de las cien caras, Iggy (vaya coincidencia) no se le queda atrás. Puede pasar de un disco a otro del pop más comercial al rock más metálico. *Instincts* una vuelta a los orígenes. Deja de lado las superproducciones del disco anterior, que no hacían más que esterilizar el veneno de Iggy, para que vuelvan a florar los instintos de Pop. Producido por Bill Laswell, Iggy recupera parte de la energía de los primitivos Stooges, y la reactualiza en un sonido metálico y duro, cercano al *Orgasmo* de los Motorhead (no por casualidad también producido por Laswell). *Instinct* es un disco austero y limpio, sin esos elementos caóticos de los Stooges. Nada de otro mundo, pero lo suficiente para resarcirse de tanta habladuría.

Cuando en agosto el '87, Iggy pisó por primera vez la Argentina, no se podía apostar mucho por él. Estaba muy fresco el recuerdo de *Blah...* e *Instinct* recién había salido al mercado. Pero los que tuvieron la suerte de verlo quedaron fascinados. Haciendo honor a su leyenda de animal de escenario su actuación causó estragos entre el público, en el mejor recital de rock que haya habido en estas tierras.

8. Lejos quedaron los días en que Iggy cantaba que quería ser tu perro. 1990 nos muestra un Iggy más tranquilo y

aburguesado, que ya dejó de lado las locuras de su adolescencia y juventud. Con 43 años encima, es hora de sentar cabeza. Como buen burgués ahora sólo piensa en tener una casa "Quiero construir una casa/donde no grite un aviso/Quiero vivir en paz, tranquilamente/Quiero un lugar de amor y seguridad." (*Brick by Brick*).

En *Brick by Brick* la bestia salvaje de la época Stooze ya está totalmente domesticada. Hasta cuando se pone a rockear sigue sonando inofensivo ("Home", "My Baby wants to Rock and Roll"). La participación de Slash, de los Guns and Roses, en el disco no hace más que confirmar las peores sospechas: Iggy está dispuesto a pagar cualquier precio con tal de ser un ganador.

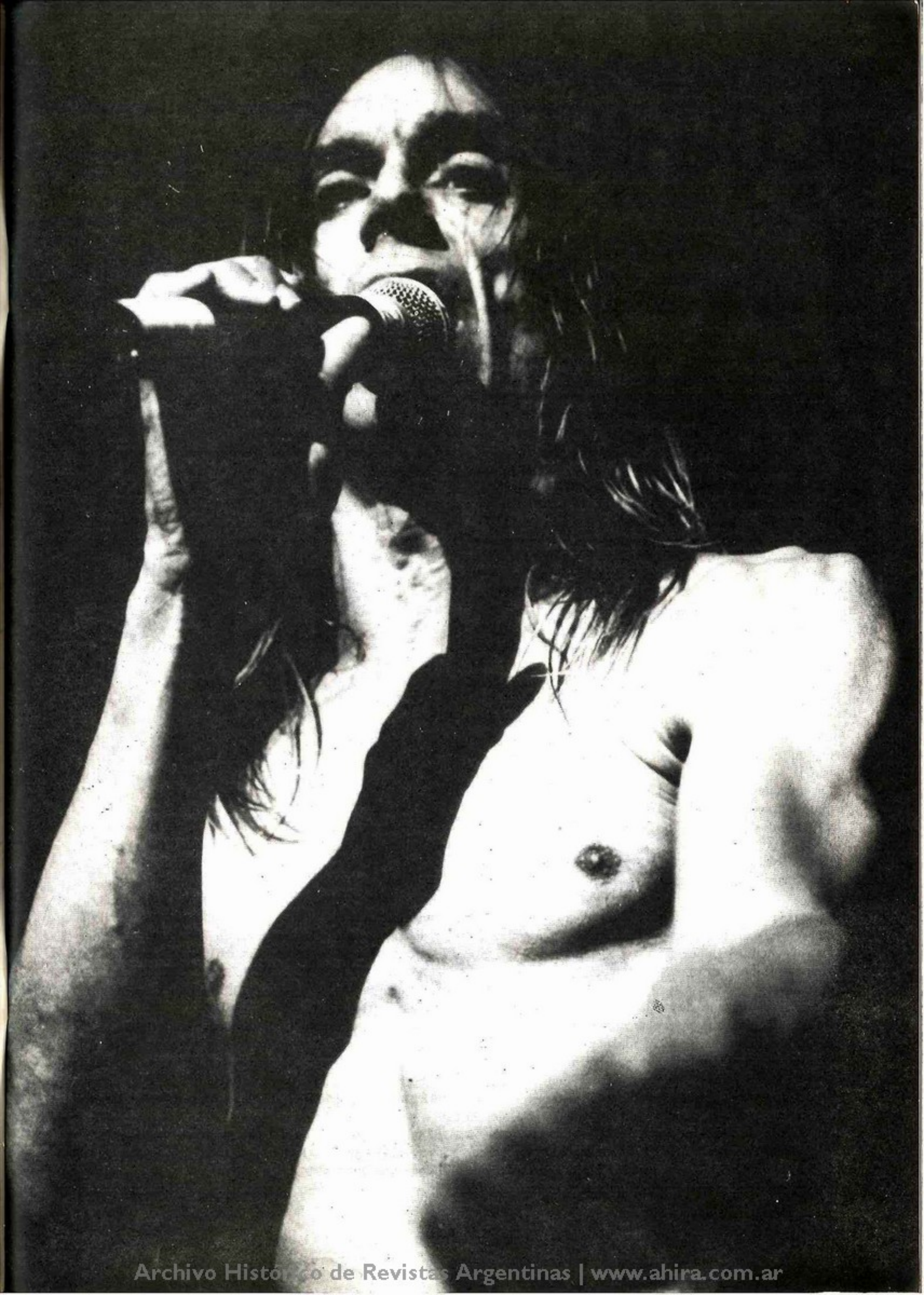
9. "No estoy acá para hablar de política. No estoy acá para hablar de cojer. Estoy para hablar de diversión." (Iggy Pop) Y, quizás, "divertido" sea el mejor adjetivo para calificar su segunda visita a Buenos Aires. Iggy parece encontrarse, en materia creativa, en un callejón sin salida en el que las dos únicas opciones pasan por reafirmar su carrera de pop-star o volcarse de lleno hacia el rock'n'roll y el heavy metal más barato y tradicional. Sin llegar al grado de descontrol de su presentación del '87, se las arregló bastante bien para demostrar que todavía puede dar pelea arriba de un escenario. Pedirle más quizás sería equivocado. A los 48 años podría resultar patético verlo arrastrándose por el escenario o autoflagelándose entre canción y canción.

La elección del repertorio fue la mejor que se podía hacer. Ocho temas de los Stooges (entre los que se destacaron "Search and Destroy" y "No fun"), los más rescatables de *Blah-Blah-Blah* ("Winners and Losers" y "Real wild child"), sólo 3 canciones de su último disco y muchos viejos éxitos de sus primeros discos solistas ("The Passenger", "China Girl", "Lust for Life"). Que todo tiempo pasado fue mejor, en el caso de la Iguana, no hay dudas. Pero después de haber escuchado sus últimos discos, no deja de ser bienvenido comprobar que todavía conserva, a la hora de tocar en vivo, un poco del espíritu salvaje de los primeros tiempos.

Alfredo Sainz

Colaboración de Esteban Bitesnik
y Pablo Azcoaga.

Fotografías: Estela Figueras.



LOU REED BERLÍN

(1973) R.C.A.

Lou Reed es aquí un espectador del mundo que lo rodea, en el que intenta oponer una visión objetiva no lograda. Su percepción es vivencia en tanto describe un submundo donde él mismo está inmerso: la marginalidad, en este caso a partir de las drogas y sus consecuencias.

El álbum, una obra conceptual que describe un extraño amor entre dos *junkies*, trasunta una densa atmósfera -percibida desde la primera canción que titula el disco- y nos cuenta los diferentes momentos de esa relación.

Sus primeros compases son los sonidos de una taberna, confundidos con los asfixiantes acordes de un piano, sumiéndonos en el clima frío y húmedo que irá de principio a final: la sombra del suicidio.

La música de *Berlín* connota las influencias de las drogas pesadas: sus melodías aplomadas, las situaciones relatadas; pese a ser invocadas en un tono remoto, lejano: esa posición de espectador que no quiere implicarse.

La personalidad de los protagonistas es minuciosamente descrita tema a tema, y evidencia la autodestrucción continua:

"... puedes pegarme todo lo que quieras/pero yo ya no te quiero/ Caroline dice mientras se muerde un labio/la vida tiene que ser más que esto/y esto es un viaje asqueroso..." ("Caroline says, part II").

Las situaciones de gradantes son peores a medida que avanza el disco, cerrándose en torno a la tragedia. El juicio de la sociedad no se pierde de vista: en "The kids", Caroline es despojada de sus hijos por no ser una buena madre.

La agonía del principio culminará con el suicidio de la protagonista femenina que Jim, su contraparte masculina, describirá en "The Bed":

"... esta es la habitación donde tomó la navaja/y se cortó las muñecas.../yo nunca hubiese empezado si hubiera sabido/que iba a acabar de esta manera..."

Podríamos decir que este disco es un producto transicional, marcado por un clima más íntimo, acústico, con excelentes orquestaciones que proveen la densidad necesaria al ambiente. Un Lou Reed alejado temporalmente de la electricidad. Un resultado absolutamente diferente de sus producciones anterior y posterior: *Transformer* y *Rock'n Roll Animal*.

Con respecto a éstos, es importante señalar algunos puntos: en primer lugar, el cambio abrupto de clima. *Transformer* es, desde el título y su portada, un álbum pletórico de alegría, alegría sexual, contrapuesto a lo espeso de *Berlín*. Segundo, la recepción del público y de la crítica fue diferente en ambos. Producido por Bowie y Mick Ronson, *Transformer* tuvo una excelente acogida y lo esperado en *Berlín* era algo así como una continuación del

"Walk on the wild side". Lejos de ellos, Reed se propuso elaborar un producto alejado de la complacencia y de la descripción de rutinas, como *Transformer*. Pero, las características de *Berlín* hacen de él un disco absolutamente anticomercial. L.R. comentaría que no pudo tocar temas de este disco con buena recepción de público, sino hasta diez años después.



Este disco podría ser comparado con *Hunky Dory* (1971) de Bowie, en tanto ambos reúnen las características delineadas (intimidad, sonido simple más no descuidado, profundidad en los temas tratados), pese a no ser estrictamente contemporáneos, y más allá de la cercanía que une a ambos personajes y de las distancias en cuanto a las temáticas. En Bowie, están desarrolladas desde un aspecto preponderantemente "cósmico" (un claro resumen de ello es la creación de Ziggy Stardust) y en L.R. la referencia es más "terrenal": en este período, las subculturas marginales (homosexualidad y drogas).

Berlín contó con la participación de músicos de la talla de Steve Winwood, Tony Levin y Ainsley Dunbar, con orquestaciones de Bob Ezrin, productor de Alice Cooper. Guitarras por cuenta de Steve Hunter y Dick Wagner, que integraron la banda que hizo la serie de conciertos del '73, de la que resultó *Rock'n Roll Animal*.

Es un álbum excelente, cuya consistencia está expresada tanto en su música como en sus letras. La calidad de su poesía exige que no sea pasada por alto.

Moxi Beidenegri

GAIA

BAR

MEXICO CCCXLV

VIDEO CLIPS

VIDEO FILMACIONES DE GRUPOS EN VIVO

ISLA DE EDICION
VHS Y S VHS

553 - 4486

GUILLERMO FERNANDEZ

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

AbraXas

LA MAS ANTIGUA Y MAS
MODERNA DISQUERIA
DE ALTERNATIVA.

SANTA FE 1270 - LOC. 74
Capital Federal

AHORA EN FLORES...

BALADA INCULTA

PUNK-ROCK-TRASH-DARK

Y TODO EL ROCK 'NROLL
PORTEÑO

REDONDOS-SUMO-HERMETICA-
ATAQUE-TODOS TUS MUERTOS

Av. Rivadavia 6713 Loc. 6

'No lo tenemos más'...
Ahora está en todos lados.

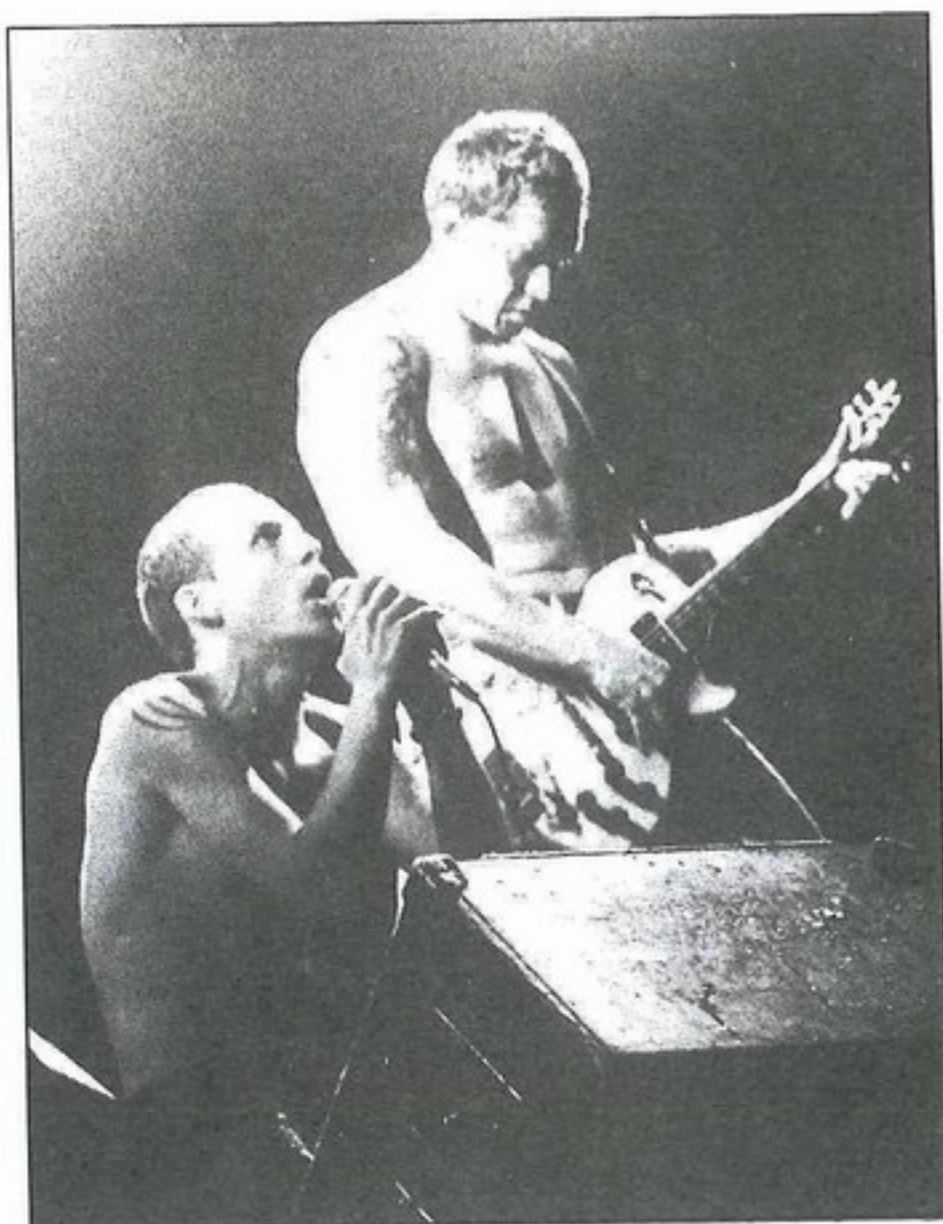


LONG PLAYS - COMPACT - VIDEOS
ROCK - POP - BLUES

SANTA FE 1440 LOC. 12 Y 16 CAPITAL
GAL. SAN NICOLAS

Steve Jones

Fue integrante de la más famosa banda punk de la generación '77; obviamente, los Sex Pistols. Tras la separación, facturó uno de los más inolvidables discos del punk-pop, el de los Professionals. Mas tarde, emprendió un trayecto irregular sin demasiados resultados -bandas efímeras como Chequered Past, su colaboración con Andy Taylor, o su cansino par de álbumes solistas-. De todas formas, nadie puede quitarle la condición de pionero. Ahora, nos visita con Fantasy 7, su nueva banda.



Como es costumbre, el entrevistado llegó casi una hora tarde a la cita. Su aspecto lucía francamente irreconocible: en vez del pelilargo que pensaba enfrentar, apareció un tipo tostado, con aspecto de hombre maduro, cabello muy corto, y ¡con la camiseta de Boca!. Después de pedir una botella de agua mineral nos dispusimos a la charla. Jones es un tipo bien dispuesto pero parco. Sus respuestas son escuetas, cortantes, pero notablemente sinceras y elocuentes.

- Pese a que estoy al tanto de la actualidad musical, jamás tuve noticias sobre esta nueva banda (Fantasy Seven)... ¿es la primera presentación que hacen?

SJ: -En verdad no... Estamos juntos desde hace un año, y ya tocamos un par de veces en Los Angeles, donde vivo, y también en San Francisco. Pero aún no nos conoce demasiada gente.

- ¿Por qué pasó tanto tiempo entre tu último disco solista (Fire and

Gasoline, de 1989) y esta nueva banda?

SJ: -Porque soy perezoso.

- ¿Es la única razón?

SJ: -Sí. (Obviamente, Steve no tiene ganas de abordar el tema de las drogas...).

- ¿Abandonaste definitivamente tu carrera solista?

SJ: -Creo que sí... me gusta estar en una banda y sólo tocar la guitarra. No me gusta cantar, no disfruto haciéndolo. Lo mejor es una banda.

- ¿Tienen algo grabado?

SJ: -Sí, un demo con diez temas, pero aún no tenemos contrato de grabación.

- Pero, ¿están tratando de conseguirlo?

SJ: -Sí, estuvimos moviendo la cinta por diferentes compañías, unas semanas atrás, y ahora mismo deben estar escuchándola (risas)... Así que, cuando llegemos puede haber una sorpresa.

- ¿Cuál es la respuesta del público ante Fantasy 7?

SJ: -Creo que aún no nos comprenden, porque aparecemos con el pelo corto y sin estereotipos, entonces se confunden y no saben como reaccionar, pero ya sabés... la gente cambia. No hay que preocuparse.

- ¿Cómo definirías la música que hacen?

SJ: -Es cruda, tiene la misma energía de los Pistols. ¡Es buena! Me gusta.

- ¿Los músicos del grupo tocaron en alguna banda conocida?

SJ: -No. Sólo en pequeños grupos de Los Angeles. Son todos norteamericanos.

- ¿Sacás algún dinero de todas las ediciones semi-piratas que se están haciendo de los Pistols?

SJ: -No..., mucha gente está haciendo dinero con los Pistols.

- ¿Y vos? ¿Aún vivís con el dinero de los Pistols?

SJ: -Sí.

- ¿Y luego? ¿Hiciste algo de dinero?

SJ: -Sólo un poco. A decir verdad, en los últimos años he vivido con el dinero de los Pistols.

- Y ahora, a la distancia, ¿qué me podés decir de tus años punk? ¿Creías en el asunto de la anarquía o era pura provocación?

SJ: -En los Pistols había personalidades muy marcadas y diferentes. John (Rotten) estaba más interesado en la política y cosas así, y yo, interesado en la diversión y las chicas. Por eso la banda era buena, por la suma de personalidades. Nunca me interesó la política.

- ¿Quién toca verdaderamente el bajo en el álbum *Never mind the bollocks*?

SJ: -Glen Matolck toca en un par de temas. Sid toca en "God Save the Queen" y "Bodies", pero su bajo se escucha muy despacio y yo grabé otro encima. Sid era muy malo tocando... solo hacía ruido. En los demás temas toco yo.

- ¿Por qué los Professionals duraron

tan poco?

SJ: -Porque, sinceramente, estábamos pasando por malos momentos... y metidos en las drogas. Además la banda no fue comprendida. En realidad, estuve tomando muchas drogas durante los últimos diez años y no pude hacer demasiadas cosas. Ahora estoy limpio nuevamente... y en carrera.

- ¿Qué bandas del momento te gustan?

SJ: -Me gusta U2... es casi mi grupo favorito (¿?).

- ¿Y las nuevas bandas inglesas neo-punk como Manic Street Preachers o Daisy Chainsaw?

SJ: -¿Quiénes?... No los conozco. No estoy al tanto de lo que ocurre en Inglaterra. Hace años que no voy. Me gustan Alice in Chains y Nirvana. No me gusta Soundgarden ni Pearl Jam... son hippies.

- ¿Tienen planes de reunir los Pistols?

SJ: -Quizás. Estuvimos hablando del asunto. Es posible. Si el dinero es bueno.

- Pero... ¿tu relación con Johnny es buena?

SJ: -Eso no importa... es negocio.

- ¿Qué me decís de tu colaboración con Andy Taylor?

SJ: -En realidad, a causa de las drogas, me creé una mala reputación, y nadie quería tocar conmigo. Andy fue el único que me dio una oportunidad. Me hizo bien ponerme a trabajar, y pienso que el disco está bien. Es sólo Pop Rock.

- ¿Quién es el guitarrista que más te ha influenciado?

SJ: -Mick Ronson... (el cronista aúlla de alegría al comprobar que comparten gustos).

- La última. ¿Cómo conseguís ese sonido de guitarra tan particular?

SJ: -No lo sé... será porque no sé tocar. Nunca me planteé nada.

Marcelo Montolivo

ESTELA FIGUERAS

FOTOGRAFIA

LAURIE ANDERSON



DAK 5054

551-8867 52-9108

Retrato de un cineasta como monje poeta

Andrei Tarkovski

*Casi un espíritu anacrónico, "un artista del siglo XIX perdido en el cine contemporáneo" (Baecque), Andrei Tarkovski, quien produjo su obra a contracorriente del realismo socialista ruso y del realismo del cine americano, recorre en esta entrevista cada uno de sus filmes (salvo *El sacrificio* que aún no había finalizado) y expone su concepción religiosa del arte y el mundo.*

La infancia de Iván

-¿Cómo ha surgido la elección del tema de su primer film, *La infancia de Iván*?

-La historia de este film es un poco extraña. Los estudios Mosfilm habían comenzado la producción de *La infancia de Iván* con otro director, otros actores, técnicos distintos. Más de la mitad de la película había sido filmada con ese equipo, la mitad del dinero había sido gastada, pero el resultado fue tan malo que Mosfilm tomó la decisión de parar la producción. La administración buscó entonces otro realizador, dirigiéndose en principio a personas prestigiosas, luego a otros

menos conocidos. Todos rechazaron retomar el film. En cuanto a mí, acababa de terminar mis estudios de cine en el VGIK, realizaba el film con el que me recibí, *Katok I Skrypka* (2). Antes de aceptar la proposición, puse varias condiciones. Quería releer la nouvelle de Vladimir Bogomolov sobre la que el guión fue escrito, para reescribirlo completamente. No quería trabajar ni siquiera con un metro de lo que había sido rodado; en fin, exigía el reemplazo de los actores y de todo el equipo técnico para empezar de cero. "De acuerdo -me dijeron- pero no tendrá más que la mitad del presupuesto." "Si ustedes me dan paso libre, yo me ocupo de la otra mitad del presupuesto", respondí. Así es como el film fue

realizado...

-*La infancia de Iván* es, entonces, un film enteramente nacido de Andrei Tarkovsky, salvo el tema...

-Así es.

-Sin embargo, el tema le es muy íntimo. El joven Iván tiene la misma edad que el joven Andrei durante la guerra...

-Mi infancia fue muy diferente a la de Iván que vivió la guerra como adulto y peleando en ella. No obstante, todos los muchachos rusos de mi edad tuvieron una vida muy difícil. Decir que algo enlaza a Tarkovski e Iván es rememorar una comunidad en el sufrimiento establecida entre Iván y todos los jóvenes rusos de esa generación.

-El film fue percibido, cuando su

presentación en Venecia, en 1962, como una reflexión profunda sobre la guerra, la Historia...

-Es cierto que el film fue muy bien recibido, pero fue totalmente incomprendido por parte de la crítica. Cada uno interpretó la historia, el relato, los personajes del film, mientras se trataba, fundamentalmente, de la primera obra de un joven cineasta, una obra poética comprensible desde mi punto de vista y no desde un punto de vista histórico. Sartre, por ejemplo, lo defendió impetuosamente contra los críticos de la derecha italiana, pero desde un punto de vista estrictamente filosófico. Para mí, no era una defensa válida. Yo buscaba una defensa artística y no ideológica. No soy un filósofo, soy un artista. Su defensa, según mi punto de vista, era totalmente inútil. El intentaba evaluar el film con sus propios valores filosóficos y yo, Andrei Tarkovski, artista, era puesto al margen. No se hablaba más que de Sartre, y no del artista.

-¿La interpretación que Sartre hizo de *La infancia de Iván* -la guerra produce monstruos, héroes que devora- no es la suya?

-No es la interpretación lo que rechazo. Estoy completamente de acuerdo con esa visión; la guerra produce héroes-víctimas. No hay vencedores en una guerra. Cuando se gana una guerra al mismo tiempo se la pierde. No rechazo la interpretación sino el marco de la polémica: en primer lugar estaban puestas las ideas, los valores; el arte y el artista olvidados.

Andrei Rubliov

-¿Cómo nació *Andrei Rubliov*?

-Muy simplemente. Una tarde, sentados a una mesa, discutíamos con Kontchalovski (3) y otro amigo. Este dijo: "¿Por qué no hacer un film sobre Rubliov? Yo soy actor, podría ocuparme del rol de Rubliov... La Rusia antigua, los íconos, sería un hermoso tema." Al comienzo esa idea me pareció irrealizable e, incluso, detestable, muy alejada de mi universo. Al otro día, sin embargo, estaba decidido a hacer el film y, con Kontchalovski, comenzamos un trabajo de reflexión. Así fue como se construyó nuestro proyecto.

Afortunadamente se sabe muy poco de la vida de Rubliov, lo que nos permitió toda libertad de acción, libertad que era

para nosotros de una importancia primordial.

-Todos los episodios, desde el del bolso de Vladimir hasta la construcción de la campana, ¿fueron elegidos y concebidos por usted mismo?

-Todo eso fue inventado. Pero antes nos habíamos documentado, evidentemente, habíamos leído mucho. De alguna manera, nosotros inventamos la vida de Andrei Rubliov en los límites históricos que manejábamos.

-Eso lo hace un film muy personal...

-No creo haber hecho algún film que no sea personal...

-Pero, la cuestión central del film, el creador abatido por el mal que renuncia a su creación, ¿es una idea de Tarkovski?

-Seguro. No tenemos ningún documento sobre Rubliov, salvo algunos de sus íconos

(4). Durante su carrera, no obstante, hubo un agujero, un momento importante sin creación. Yo decidí interpretar eso como un rechazo, pero no me sorprendería ni me chocaría una interpretación que probase, por ejemplo, que en esa época Andrei Rubliov estaba en Venecia. Incluso es posible que la destrucción de la catedral de Vladimir no lo haya trastornado por completo. Yo inventé un Rubliov, lo cual no implica que no acepte otras versiones.

-*Andrei Rubliov* es un film sobre la legitimidad del arte en un mundo presa del mal. ¿Por qué crear belleza si el mal permanece en la obra?

-Cuanto más mal hay en el mundo, más razones hay para hacer lo bello. Es difícil, sin duda, pero es, también, muy necesario.

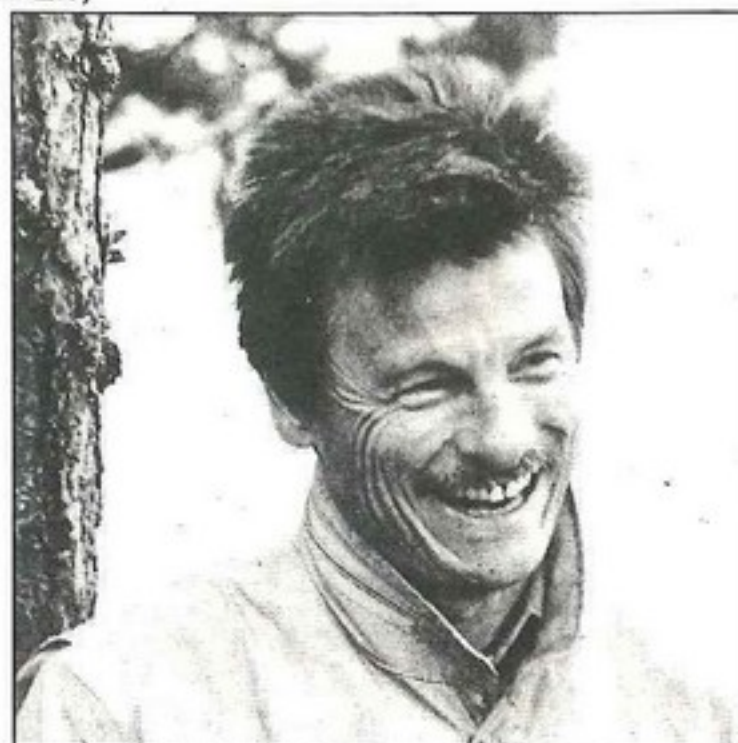
-¿A condición de que no sea cualquier arte?

-¿Qué quiere decir "cualquier arte"?

-¿Un arte que coincida con el proyecto de Dios en el mundo?

-Durante todo el tiempo que el hombre exista sobre la tierra habrá una tendencia instintiva a la creación. Durante el tiempo en que el hombre se sienta hombre, él intentará crear algo. Es allí donde hay un lazo con su creador. ¿Qué es la creación? ¿Para qué sirve el arte? La respuesta a estos interrogantes está en la fórmula: "el arte es una plegaria". Eso significa todo. A

través del arte el hombre expresa su esperanza. Todo lo que no expresa esta esperanza, lo que no tiene fundamento espiritual, no tiene ninguna relación con el arte. En el mejor de los casos, será un brillante análisis intelectual. Por ejemplo, toda la obra de Picasso está, para mí, fundada sobre este análisis



intelectual. Picasso pintaba el mundo en base a su análisis, a su reconstrucción intelectual, y a pesar del prestigio de su nombre, debo confesar que él nunca ha alcanzado el arte.

-¿No hay más arte que aquel que postula que el mundo tiene sentido?

-El arte, repito, es una forma de plegaria. El hombre no vive sino por su plegaria.

-Muchos han visto en *Andrei Rubliov* un mensaje dirigido a la URSS de hoy para que reencuentre la creatividad espiritual de la Rusia del pasado.

-Es posible, pero no es, realmente, un problema. No dirijo mensajes a la Rusia actual. Por otro lado, jamás quiero decir nada a los rusos. Las virtudes del "yo quiero decir a mi pueblo...", "quiero decir al mundo entero...", todos esos géneros proféticos, no me interesan más. No soy un profeta. Soy un hombre a quien Dios ha dado la posibilidad de ser poeta, es decir, rogar de otra manera que aquella utilizada por los fieles en una catedral. No puedo y no quiero decir nada más. Si el pueblo occidental ve en mis films un mensaje dirigido al pueblo ruso, es un problema a solucionar entre ambos pueblos, no es un problema mío. Mi única preocupación, personalmente, es trabajar, solamente trabajar.

Solaris

-Sobre el planeta Solaris, Kelvin se reúne con su mujer, muerta treinta años antes: ¿es la única historia de amor de amor contada por Tarkovski, a través de esa relación imposible?

-Esa historia de amor es uno de los aspectos del film. Es posible, efectivamente, que la misión de Kelvin en Solaris no tenga más que un sólo objetivo: mostrar que el amor del otro es indispensable a toda vida. Un hombre sin amor no es más hombre. Toda la solarística (5) tiene como fin mostrar que la humanidad debe ser amor.

-Esa aventura que parece, en principio, una historia de ciencia ficción es sobre todo una aventura espiritual.

-Es la aventura que le sucede a un hombre en su conciencia. Yo había intentado realizar un film a partir de la novela de Stanislav Lem, Solaris, sin hacer un verdadero viaje cósmico. Habría sido, sin duda, más interesante, pero Lem no estaba de acuerdo.

-Sin embargo, lo que interesa a Tarkovski en el cosmos es "el hombre que emerge", siguiendo sus propias palabras. También es una manera de desligarse del viaje cósmico.

-Es muy cierto.

-Ese cosmos, como más tarde la Zona de Stalker, ¿no es una metáfora del purgatorio, ese lugar donde no se posee más que un sólo deseo: cambiarse a sí mismo?

-Creo que incluso sin purgatorio, la vida exalta enteramente esta definición: cambiarse. La vida del hombre no apunta más que al cambio. El purgatorio nos es necesario, sobre todo, para calmar, para enfriar nuestros sufrimientos. Pero yo no excluyo que el purgatorio esté en la Tierra.

El espejo

-Para los franceses, *El espejo* recuerda el universo de Proust, aquel de la memoria.

-Para Proust el tiempo es más que el tiempo. Para un ruso todo eso no es un problema. Nosotros, los rusos, debemos protegernos. Para Proust se trataba, en realidad, de propagarse. Existe una muy fuerte tradición de la literatura rusa centrada, precisamente, sobre los recuerdos de la infancia y la

adolescencia, sobre esa tentativa de arreglar cuentas con su propio pasado, sobre esta manera de arrepentirse.

-Y *El espejo*, ¿era eso? ¿retoma este género literario?

-Sí. El film provocó, por otra parte, muchas discusiones entre los espectadores rusos. Un día, en un debate público organizado luego de una proyección, la discusión se extendía largamente. Después de medianoche, una mujer de servicio doméstico llegó para limpiar la sala, queriendo desalojarnos. Ella había visto el film antes y no comprendía por qué discutíamos tanto a propósito de *El espejo*. Nos dijo: "Es simple sin embargo, alguien se enfermó y tuvo miedo de la muerte. De golpe, recordó todo el mal que pudo hacer a los otros, quería expiar sus culpas, pedir perdón." Esa mujer simple había comprendido todo, había aprehendido el arrepentimiento en el film. Los rusos viven constantemente con esta presencia sobre ellos. La literatura está hecha de eso y la gente simple lo comprende muy bien.

El espejo, en ese sentido, es un poco la Historia de los rusos. La Historia de su arrepentimiento. Mientras que los críticos en la sala no habían comprendido, estrictamente, nada del film; esta mujer que no había terminado sus estudios primarios nos decía, a su modo, la verdad, esta verdad que está en el arrepentimiento del pueblo ruso.

Stalker

-¿Quién es Stalker, ese personaje misterioso?

-El film habla de un hombre que persigue su ideal, pero de manera muy concreta. Siendo, sin embargo, idealista es una suerte de caballero que combate por los valores espirituales. El héroe, el Stalker, se desplaza sobre la misma trayectoria que el Quijote, esos personajes a los que se llama "idealistas" en las novelas. Es justamente porque son idealistas que ellos sobrellevan las derrotas en la vida real.

-¿Se podría hablar de personajes cuyo modelo es Cristo?

-De alguna manera. Para mí, son personajes que expresan la fuerza del débil. El film habla de la dependencia del hombre en relación a la fuerza que el mismo ha creado. La fuerza termina por

destruirlo y la debilidad se revela como la sola y única fuerza.

-¿Qué hace el hombre para probar esta fuerza del débil?

-No es eso lo importante. Las acciones del hombre pueden ser completamente absurdas, irreflexivas e irracionales. La espiritualidad siempre escapó a las acciones reflexivas. Las acciones "ridículas" o "fuera de lugar" son una forma superior de la espiritualidad.

-Es lo que suele llamarse "gratuidad".

-Sí. No obstante estos actos no están hechos en nombre de la gratuidad, sino para escapar al mundo, tal como existe hoy en día, tal como ha sido construido, sin poder en ningún caso producir un hombre espiritual. Lo más importante y lo que conduce toda la trayectoria de Stalker es esa fuerza que lo lleva a no ser común, que lo vuelve ridículo, idiota, pero que lo revela en su propia singularidad, su espiritualidad. Esa fuerza no reflexiva es su creencia.

-¿La Zona es el espacio de esa creencia?

-Muy a menudo me preguntaron sobre lo que representaba la Zona. Hay una sola respuesta para dar: la Zona no existe. Es Stalker mismo el que inventó su Zona. La creó para poder llevar allí a algunos personajes muy desgraciados y concederles la idea de una esperanza. La habitación de los deseos es también una creación de Stalker, una provocación más frente al mundo material. Esta provocación construida en el espíritu de Stalker, corresponde a un acto de fe.

Nostalghia

-¿De qué se trata *Nostalghia*?

-De la imposibilidad de vivir, de la ausencia de libertad. Si, por ejemplo, se ponen límites al amor, el hombre estará totalmente desfigurado; paralelamente, si se ponen límites a la vida espiritual, el hombre se traumatiza. Algunos lo sienten más fuertemente que otros e intentan darse, entregarse por completo. Ellos se dan al otro para salvar al mundo de su falta de amor: ese es el sentido del sacrificio. Cuando se ven los límites impuestos por el mundo al amor, el hombre debe comenzar a sufrir. El héroe de *Nostalghia* sufre la imposibilidad de ser amigo, de ser amigo de todo el mundo. Sin embargo, encuentra a su amigo que sufre tanto como él, es Domenico, el loco.

-¿Ese sufrimiento, es la nostalgia?

-La nostalgia es un sentimiento entero, total. Dicho de otra manera, uno puede sentir la nostalgia en su propio país, al lado, incluso, de sus prójimos. A pesar de un hogar feliz, una familia feliz, el hombre puede sufrir de nostalgia, simplemente porque siente que su alma está limitada, que ésta no puede propagarse como él habría querido. La nostalgia es esa impotencia contra el

viene, hacia dónde va, por qué uno vive. Es decir, sentir constantemente la dependencia hacia el Creador. Sino, si el pensamiento sobre el Creador escapa, el hombre deviene animal. La única especificidad del hombre es su sentimiento de dependencia, esa libertad que se da de sentirse dependiente. Esta sensación es la vía de la espiritualidad. La dependencia es la única espiritualidad del hombre, porque esta



Nostalghia (1983)

mundo, es el dolor de no poder transmitir su espiritualidad a los otros hombres. Es el mal el que golpea al héroe de *Nostalghia*: el sufre de no poder tener amigos, de no poder comunicarse con ellos. El personaje dice: "es necesario destruir las fronteras" para que el mundo pueda vivir libremente su espiritualidad, sin choques. El sufre, más generalmente, del carácter de inadecuación de la vida moderna. No puede ser feliz frente a la miseria del mundo. Toma como propia esta miseria colectiva y quiere vivir en desfasaje respecto del mundo. Su problema exhibe muy fuertemente la compasión. Todo el sufrimiento viene de ahí: no consigue encarnar totalmente el sentimiento de compasión. Quiere sufrir con los otros hombres pero no lo consigue por completo.

-¿Qué remedio le habría dado a su héroe para sobreponerse al sufrimiento?

-Es necesario creer en las fuentes, en las raíces propias. Saber de dónde uno

fe en el Creador, esta humilde conciencia de no ser sino la creación de un ser superior, esta creencia tiene el poder de salvar al mundo. Hay que llenar la vida de sumisión. La relación es muy simple: se parece a aquella que une los hijos a un padre. Es necesario reconocer la autoridad del otro. Es este respeto, esta sumisión que da al hombre la fuerza introspectiva, su mirada contemplativa. Es lo que se llama *plegaria* (para mí, según el rito ortodoxo), pero es, igualmente, la forma que reviste mi obra cinematográfica, mi obra de artista. Sin embargo, aún estoy lejos de realizar este ideal de *plegaria*.

-¿Su fe en Dios se confunde, entonces, con su fe en el arte?

-El arte es la capacidad de crear, es el reflejo, en el espejo, del gesto del Creador. Nosotros, artistas, no hacemos más que repetir, imitar este gesto. El arte es uno de esos momentos preciosos donde nos parecemos al Creador: es por eso que nunca creí en un arte

independiente del Creador supremo, no creo en el arte sin Dios. El sentido del arte es una plegaria, es mi plegaria. Si esta plegaria, si mis films pueden conducir a Dios a los hombres, mucho mejor. Mi vida tendría, entonces, todo su sentido, aquel, esencial, de "servir". Pero no lo impondré jamás: servir no quiere decir conquistar.

-¿Cómo puede el arte tender hacia ese objetivo: "servir"?

-Es aquí donde reside el misterio, como el misterio de la Creación. Cuando uno se arrodilla frente a un ícono para rogar, uno encuentra las palabras justas para decir su amor a Dios, pero estas palabras continúan siendo secretas, misteriosas. Del mismo modo, cuando un artista encuentra los personajes, las historias, hace al modo del ruego, de la plegaria: se comunica con Dios en la creación y encuentra las palabras justas. Eso muestra el misterio de la Creación: el arte toma la forma de un obsequio. El arte no puede servir sino como obsequio.

-Entonces, ¿sus films son actos de amor hacia el Creador?

-Quisiera creerlo así. Trabajo en eso en todos los casos. El ideal, para mí, sería hacer ese obsequio constante, ese obsequio que sólo Bach pudo, verdaderamente, ofrecer a Dios.

(1) Por Laurence Cossé, publicado en "Les mardis du cinéma", France Culture, el 7 de enero de 1986.

(2) El VGIK es la Escuela Nacional de Cine de Moscú. La traducción francesa del primer film es *Le Rouleau compresseur et le violon*

(3) Andrei Kontchalovski era amigo de Tarkovski, tuvo el proyecto, creo, de filmar *Ciberiada* de Lem, el escritor polaco; en estos días hay una película suya en cartel, *El círculo del poder*.

(4) Los íconos cuyas reproducciones admira el crítico Alexander en *El sacrificio*.

(5) La "solarística" es la ciencia dedicada al estudio el planeta Solaris, según Lem.

Notas y traducción
Emilio Bernini

Crónica del nuevo cine de Hamburgo

Entre el pesimismo reflexivo y crítico, y el cinismo de algunas producciones, podrían agruparse los nueve estrenos que el Instituto Goethe y la Hamburger Filmbüro presentaron a comienzos de agosto.

El centro de atracción y confluencia fueron los filmes de Peter Sempel que escapan al intento de considerarlos junto al resto de las películas y que han generado posiciones disímiles y desencontradas. Esta nota releva los films más meritorios del ciclo.

Hermine Huntgeburth

Hermine Hungeburth fue la presencia más interesante. Ella, personalmente, prologó cada uno de los filmes de sus coetáneos con la benevolencia y la falta de sagacidad que caracterizan a los buenos colegas. Su film, **En el círculo de los seres queridos** (1991), relata la historia de tres mujeres -abuela, madre e hija- en una relación de indisoluble interdependencia, complotadas para usar y usufructuar a los hombres. María, la más joven y bella de las tres, muta su personalidad para cazar hombres corresponsales de los correos sentimentales. Ella succiona el dinero y los afectos, los deseos masculinos, como chupa sus uñas largas pintadas de rojo -en uno de los primeros planos de la película-. Sin embargo, el pragmatismo sensual de María colisiona con la necesidad desesperada de Gertrud, su madre, de ser poseída y amada por los hombres que María consigue. Emmi, la abuela de 80 años, es el vértice más poderoso de este triángulo de féminas. Exige y condiciona el trabajo de su nieta; permite y obtiene hombres para Gertrud, su hija; prepara las camas en que se amarán, y tolera comprensivamente la depresión nerviosa de su hija.

Emmi provee las soluciones a los conflictos de los amantes enamorados y estafados por María: los derriba de un golpe en la cabeza, matándolos y, luego, conserva los cuerpos momificados en el sótano de la vivienda que alquilan. La muerte y la momificación de los hombres no altera el precario equilibrio de sus vidas: ellas conservan sus rituales, juegan todas las mañanas a las cartas, miran televisión, Gertrud lava el pelo de María como lo hizo durante años.

Tienen un pacto establecido que ninguna intrusión del mundo exterior -el propietario de la casa donde habitan que incursiona y pretende vender el inmueble, logra sólo reforzar el vínculo-



La nostalgia de Warlejan Wróbel, Rolf Schübel. 1990.

evidencia. La solidez narrativa y la historia recuerdan y remiten a **Las brujas de Eastwick** (Miller), con la salvedad de que, en el film de Huntgeburth, la ausencia del diablo personificado hace aún más satánicas a las hermosas mujeres complotadas. Sin fundamento sobrenatural, el pacto deviene humano, muy humano. ¿Qué clase de venganza atávica ejercen estas mujeres sobre los hombres, que luego conservan momificados?

Rolf Schübel

En **Mi padre viene** (1991, Monika Treut) la referencia al fascismo alemán aparece manifestada en el bávaro Hans, padre de Vicky, que llega al East Village neoyorquino a visitar a su hija y a presenciar la alteración de todos los órdenes que él esperaba encontrar. Una comedia grotesca, donde la presencia de Almodóvar es evidente: hay usos y transformaciones de los géneros (sexual y narrativo), pero si en los folletines del español la automatización salva y tensiona el drama; en el film de Monika Treut el humor se desliza y deja ganar terreno a la sordidez. Quien se instala de lleno en el tema del fascismo es Rolf Schübel, precisamente, sobre el lado menos divulgado del genocidio:

el exterminio polaco. Schübel es un documentalista, ha filmado la crónica de un psicópata asesino de niños (*Necrología de una bestia*, 1983) y también, los últimos días de un hombre tomado por un cáncer de garganta. *La nostalgia de Warlerjan Wróbel* (1990), una de las mejores películas del ciclo, tiene esa marca: tiende hacia el documental en la particularización de un historia menor, la de un adolescente polaco sometido a trabajos forzados y, luego, asesinado por el gobierno nazi.

Los ocupantes nazis en Polonia exilian a Warlerjan, de 16 años, y lo llevan a trabajar a la casa de la viuda de un combatiente alemán, en Bremen. Warlerjan lleva consigo una fotografía familiar, único contacto con sus parientes, a lo largo de todo superiplo infernal: es esa fotografía la que condensa el punto de confluencia entre ambas formas narrativas, el documental y la ficción.

Walerjan provoca un pequeño incendio en un granero como ingenua táctica para volver a Polonia. Es el único recurso vital que, por otro lado, explicita un tópico de la literatura del exterminio: la falta de resistencia activa de parte de judíos y polacos sometidos, la concepción del genocidio como una fatalidad irreversible (cf. al respecto, *Lenta biografía*, de S. Chejfec). El incendio, inofensivo, desencadena la vernácula sucesión de horrores conocidos: campo de concentración, un juicio falso y la pena de muerte. Frente a las limitaciones que presupone lo previsible de la historia, Schübel recurre a la cristalización de las imágenes, decanta los colores: las fotografías devienen documentos de la ficción. Se demora en las escenas, escruta gestos y sonidos. Schübel registra la melancolía, los recuerdos nostálgicos de Walerjan cuyo tiempo es ralentado. Schübel registra ese sentimiento que los documentos eluden.

Peter Sempel

¿Qué clase de objeto son los films de Peter Sempel? ¿Qué mirada merecen? Aparentemente arbitrarios, vaciados de dramaticidad, a medias entre el videoclip y la simple sucesión de imágenes, las películas de Sempel, *Dandy* (1988) y *Solamente visitando este planeta* (1990) remiten a Jonas Mekas, el padre del cine independiente y experimental americano, para situarse en una tradición *avant garde* que los legitime.

El uso desprejuiciado y alternativo que el rock hace de la cultura alta parece estar presente en los filmes del alemán, un aficionado por el rock y la ópera. En ambos filmes, el rock y las arias de ópera alternan: Nick Cave, Einstürzende Neubauten, Nina Hagen conviven con Mozart, Bach, Schubert, entre muchos otros. Sempel los mezcla, los utiliza -Blixa Bargeld canta a Schubert; Nina Hagen el Ave María- con la misma arbitrariedad que recorre espacios, ciudades de distintos continentes. En *Solamente visitando este planeta*, el japonés Kazuo Ohno (84 años), padre del baile Butho, danza con una armonía interna y

mínima que siempre es rota por el rock y las escenas montadas a continuación. Podría pensarse que, en Sempel, el experimento es arbitrariedad: elige o coloca distintas iluminaciones sobre los personajes -con un constante uso de azules y rojos-; las escenas -si es que puede llamarseles así- se suceden sin motivo aparente entre el blanco y el negro y el color.

En sus filmes, evidentemente, no hay historias. *El Cándido* de Voltaire, en *Dandy*, se diluye en la adaptación libre. Los diálogos de los músicos actores -es imposible hablar de personajes- no tienen función narrativa, están incorporados a la sucesión de imágenes como elementos musicales: son una extensión musical, conforman el sonido de las películas.

Los primeros planos de los rostros -en particular el de Blixa Bargeld, en *Dandy*- ante la insistencia y repetitividad de las tomas van vaciándose de significado, van desnaturalizándose para devenir pura exposición de sus rasgos.

Documentales: Sibylle Schöneman y Christian Baudissin

Dos documentales, vinculados por una selección casual, formaron parte del ciclo. *Tiempo cerrado* (1990, Sibylle Schöneman) trabaja una experiencia de la directora: luego de su encarcelamiento por parte del Servicio de Seguridad de la ex RDA, durante un año, decide volver a interrogar a sus carceleros, después de la caída del muro. Schöneman no cae en la tentación facilista de sumarse al canto victorioso del liberalismo capitalista. Las tomas están trabajadas con la dramaticidad que provee



Dandy, Peter Sempel. 1988.

la oscuridad del blanco y del negro; la cámara se instala en la cárcel -un edificio inmenso y vacío, en el presente del film-, recrea las situaciones de encierro, hurga los documentos archivados que testimonian su historia.

Se busca: Monika Ertl relata otra fatalidad: el padre de Monika, un ex cineasta nazi exiliado en Bolivia, facilita el ingreso de Klaus Barbie -ex jefe de la Gestapo de Lyon- a Bolivia, quien luego organizará el aparato policial represivo de la guerrilla en ese país y, por mediación de sus órdenes, matará a Monika Ertl. El documental, interesantísimo por la historia que narra, es bastante desprolijo: intenta una simetría con la ficcionalización del asesinato del embajador boliviano en Alemania -atribuido a Monika- que se desarticula en la laxa compaginación del material de testimonios y entrevistas; la cámara es poco sagaz en tomar detalles casuales -es ejemplar el momento en que un nazi echa a una india que se cuele en la imagen-; la traducción es de un alemán que pronuncia mal el español.

Ambos documentales narran sucesivas formas del fracaso: la de la guerrilla en Bolivia; la del comunismo en la RDA, pero son poco críticos frente a esas historias. Hay cierto conformismo que se plasma en la forma en que investigan los temas; son muy ambiguos para las definiciones que exige un documental.

Otras ficciones: Hark Bohm y Jan Schütte

Una superficialidad similar en el trabajo de confrontación de dos culturas antagónicas hay en el filme de Hark Bohm, *Yasemin* (1988). Una historia de amor difícil, enfrentada a los

prejuicios raciales -una muchacha turca que cede al amor de un joven alemán- con un final optimista y acrílico. A pesar de la tradición de filmes sobre el prejuicio racial -cuyo exponente más ejemplar, en Alemania, es el Fassbinder de *La angustia corroe el alma*, respecto de los inmigrantes marroquíes-, Hark Bohm se preocupa por señalar la estrechez paternal -la estrechez de la cultura turca, en una extensión simbólica-, la resistencia a la integración cultural entendida como estolidez y barbarismo; sin criticar, en ningún aspecto, el asedio del joven alemán, las incursiones de la maestra de Yasemin, y las presiones sociales que las culturas centrales suelen ejercer sobre los grupos en el exilio y las minorías. Hark Bohm, prevemos, pronto proseguirá su carrera en Hollywood, a la manera de Schlöndorff y Petersen.

Ultima referencia a un filme interesante pero, aún, a medio camino y a la búsqueda de una estética propia. Se trata de *Los viajes de Winckelman* (1990), de Jan Schütte, un cineasta que abordó *En Patagonia*, la crónica de viajes de Bruce Chatwin. El filme proyectado en el ciclo, recrea *Alicia en las ciudades* (Wenders) en la historia de un viajante de comercio -un vendedor de tónico para el cabello-, separado de su mujer y, en la mayor parte del film a cargo, de su hija. Schütte filma la monotonía y el desgano de los viajes de comercio, la ausencia de perspectivas del trabajo de Winckelmann, casi como un símbolo que se extiende a su propia vida.

Emilio Bernini

COMPACTOS

Αα Πελελα

Βε

DISCOS

CASSETTES

VIDEOS

Galería Recamier
CALLE 2136
Planta Alta
LOCAL 21

© CARLOS MACON

BEAT

RECORDS

Desde 1984
junto a la mejor
música alternativa

VIDEOBEAT

- * Cine clase-B / Clásicos
- * Cine de Autor

y los mejores musicales

SANTA FE 2740 LOC. 10 / 13



La última película de Peter Bogdanovich

"El pasado perduraba, sucesivo, como aspirando y previendo llegar hasta un lugar virtual e inexistente que habría de ser el de su consunción y que había sido su seno."
S.C.

La última película (*The Last Picture Show*) es un filme sobre el origen y sobre el tiempo. En él, todo tiende hacia el pasado: pauta a los personajes y es valorado por ellos como época dorada. En el pasado han quedado, revalorados, las victorias y los placeres: es el pasado que emerge en el relato de Sam, el león (Ben Johnson) -el patriarca y fundador simbólico del pueblo petrolero, en Texas- como tiempo de felicidad austera con una mujer (la madre de Jacy); el pasado que relata el *western*-el de Howard Hawks, *Red River*, la última película a la que asisten, antes del cierre definitivo de la sala- como época de victorias sobre el desierto.

El oro del tiempo -como el petróleo que los habitantes extraen- es la época originaria que permanece como riqueza, bajo la superficie del presente del film. Un presente inauténtico, depósito de decepciones: por eso, los personajes -Sam, el león, Sonny (Timothy Bottoms)- se quedan con la mirada perdida, contemplando sin ver el río; o atravesados por el amanecer. La circularidad de las estaciones, en tre las que transcurre la historia -invierno, verano, in-vierno- atrapa a los personajes frente a los sucesos: no pueden más que permanecer inmersos en el ciclo del tiempo, sin futuro. La historia del film -aún más que

la educación sentimental de Sonny- narra las muertes, sin reconversión vital (la de Sam, el león; la de Billy -Sam Bottoms), como decadencia inexorable.

Lejos del costumbrismo, Bogdanovich recurre a tempos lentos, casi líricos; la cámara escruta el interior de los personajes desde sus miradas, a veces perplejas y melancólicas, sobre el pueblo "plano y vacío". El pueblo es una condensación de valores morales insostenibles, de una sociabilidad errónea, equivocada. Por ello, son intrascendentes y desesperados los adulterios, las perversiones sexuales, los ritos iniciáticos, los viajes a México. Bogdanovich comienza el filme con un plano desde el interior hacia el exterior: desde la (visión) subjetiva de Sonny, manejando la camioneta, hacia las calles del pueblo, a través de un vidrio estriado por el impacto de un proyectil. Allí, simboliza la proximidad y la lejanía respecto de los habitantes. Tiene la transparencia refleja y mimética; tiene las estrías de lo que no se dice: puras imágenes, en blanco y negro, plenas de connotaciones. Las filtraciones del pasado (del cine y del tiempo) en el presente.

Texasville (1990) es la continuación, inesperada, de *La última película*. Retoma los personajes y sus vínculos, veinte años después, en la localidad de Annarene -cuyo cartel vislumbra Sonny cuando, desesperado por la muerte de Billy, conduce automáticamente, como una pulsión de fuga hacia el futuro-. Es una película de la celeridad, del presente de la televisión y la abundancia: el relato de la edad de hierro -bajo la era Reagan-, irónico y cínico. No hay detenimientos contemplativos sino ritmo veloz y fugaz. El color profano y virtual sustituye al blanco y negro de su predecesora.

La sociabilidad falsa cuyos valores morales explicita *La última película*, tiene una continuidad formal en otros filmes de Bogdanovich. *Todos rieron* (*They All Laughed*) plantea una simultaneidad entre la importancia estructural de los personajes, salvo uno de ellos (Ben Gazzara) que condensa en sí una suerte de sociabilidad utópica. Es un personaje que asume su soledad y transita vinculándose desaprensivamente, mientras los otros permanecen sujetos a sus pasiones posesivas. *Todos rieron* despliega plenamente la concepción estético-ideológica del guión que Bogdanovich planteaba en el filme objeto de estas líneas.

Una posición alternativa frente al guión; el guión como escritura simultánea a la escritura de las imágenes y no como soporte previo e inamovible de lo que se filmará; un dejarse llevar por la trama en su transcurso sin prever lo que sucederá. En *La última película*, Bogdanovich proponía lo que el llamó el guión *re-acción*, en oposición a los guiones clásicos de la producción hollywoodense, el orden previo y determinado del realismo. En este sentido, los guiones *re-acción* son ilegibles, avaros en los diálogos, donde los personajes actúan como "bajo la mirada de un tercero (el espectador), en la que se vea la naturaleza de sus relaciones". El espectador siente que va inmiscuyéndose en la trama sin prever hacia dónde esta conduce (v. también *Nickelodeon* y *Máscara*).

Una concepción vanguardista cuyas implicancias condicionaron el "auto-exilio" de Bogdanovich a Singapur, donde filmaría *Saint Jack*, luego del fracaso comercial de sus películas intermedias, y que algunos críticos vincularon con la *nouvelle vague*. La propuesta estética tiene, en Bogdanovich, una derivación ideológica: la producción independiente y la cooperativa como sistema. Una desarquización del lugar del director.

Emilio Bernini

The Last Picture Show (USA, 1971). Dirección: Peter Bogdanovich. Guión: Larry Mc Murtry y P. Bogdanovich, sobre una novela de Larry Mc Murtry. Director de fotografía: Robert Surtees. Producción: Stephen J. Friedman. Intérpretes: Jeff Bridges (Duane Jackson), Cybill Sheperd (Jacy Farrow), Timothy Bottoms (Sonny Crawford), Randy Quaid (Lester Marlowe), Ben Johnson (Sam, el león), Claris Leachman (Ruth Popper), Sharon Taggart (Charlene Duggs).



SUB POP

REENCARNACION SUBTERRANEA



GREENRIVERS
GLAMROCKERS
CONZAPATILLAS
ALLSTAR

Seattle, capital del estado de Washington, fue en otros tiempos la ciudad del mítico Jimi Hendrix y los menos conocidos Sonics, verdaderos paradigmas de la electricidad y el garage, respectivamente. Hoy, a partir del surgimiento de Nirvana, Seattle ha dado que hablar y que escribir a los "medios burgueses especializados". Todo el movimiento se nuclea alrededor del fecundo sello independiente Sub Pop. Se habla de un sonido característico que ya tiene etiqueta propia: grunge rock. El denominador común en los grupos de Sub Pop (enarbolados como el sonido de los '90) consiste en una cierta falta de originalidad. Están siempre presentes los clásicos del rock duro de los '70, la psicodelia de garage más oscura y el punk con sus clichés. Como si la escena independiente americana que tuvo lugar en los '80 (Pixies, Swans, Butthole Surfers, Sonic Youth, Ministry, etc.) no hubiera existido.

1- El otrora modesto y desconocido sello goza hoy de un cierto prestigio. El éxito se basa en que Sub Pop tiene sonido propio, como lo tuvieron Factory en Manchester o Alternative Tentacles en San Francisco (aunque este último más extremista y desconocido). El quid de la cuestión es que la escena Seattle y el sonido grunge resultan muy redituables. De alguna manera, recuperan tópicos que, si bien han estado presentes siempre, no dejan de impresionar a la gran masa consumista. Estos lugares comunes son el espíritu rockero, la actitud adolescente del punk, la camaradería entre grupos y otros. El sonido *grunge* podría describirse, someramente, como una música basada en riffs de guitarras, feedbacks, distorsiones múltiples e inesperados cambios de ritmo, interpretada vía Detroit (MC5, Stooges) o garage sixties (The Seeds, Electric Prunes).

La historia de la gestación del sello se remonta a más de diez años atrás. Corrían los '80. Bruce Pavitt se dedicaba en ese entonces a la edición de un fanzine llamado Subterranean Pop, que venía acompañado de cassettes compilatorios. El zine era de corto alcance. Pero hacia 1986, el proyecto se hizo más ambicioso. Junto a un amigo llamado Jonathan Poneman, Pavitt decide invertir sus ahorros en un sello discográfico que promoviera los grupos locales. El proyecto Sub Pop se hace concreto en 1986, con la edición de un vinilo compilatorio. Luego, los simples de diversas bandas, de las cuales algunas ya desaparecieron, empezaron a sucederse. Los grupos pioneros de la naciente movida Seattle fueron Soundgarden, Green River y The Melvins, entre los más importantes.

El primero se destaca por sus deudas con el heavy rock de los '70. Chris Cornell, la voz del grupo, parece ser el hijo perdido de Robert Plant. Fueron los primeros en dejar Sub Pop y actualmente se encuentran en A&M (una major). Junto a Pearl Jam, son los únicos grupos que rescatan el virtuosismo: sus guitarristas se empeñan en puntear como los grandes del heavy metal. De hecho, Soundgarden fue nominado como mejor banda de metal (1991) junto a Metallica y Motorhead. Como era de esperarse, en la carrera de Soundgarden no falta un cover de Black Sabbath. La fiel reproducción se encuentra en su último maxi. S.O.M. M.S.; "Into The Void" es el tema que abre. Green River, por su parte, se distinguió por un fuerte espíritu sixties. "Soy el más nostálgico -declara Steve Turner guitarrista de la desaparecida banda-. Me interesa la música de los '60. Pienso que se trata de una celebración del garage americano, y también de la naturaleza de la bestia. Todos, cuando empezamos a tocar, lo hacemos en un garage". Junto a The Melvins, sembraron un sonido que más tarde daría su cosecha.



"LOS RAMONES CAMBIARON MI VIDA" DICE DONITA SPARKS, LA FRONT-GIRL DEL 7.



CHRIS CORNELL DE SOUNDGARDEN

2-En la segunda generación de grupos *grunge* (Nirvana, L7, etc.), se puede percibir un espíritu común. Para la mayoría de las bandas de Sub Pop la esencia del rock & roll es pasatiempo y superficialidad. No hay concepto, ni siquiera por la ambición de posteridad. Este pensamiento se puede sintetizar en las palabras de Steve Turner: "Se ha llegado a un punto en el que está todo hecho en el rock & roll pero todavía queda sitio para las auténticas emociones". Pensar en la experimentación como una búsqueda constante o en algún tipo de concepto artístico haría reír a los brutos chicos de Seattle. Kurt Cobain, voz de Nirvana, afirma: "prefiero la música al arte, ella me toca mucho más", haciendo una clara diferenciación entre arte y rock. Tad Doyle, líder de Tad, agrega: "muchas de las bandas se han desarrollado según una tradición. Tad no es precisamente nostalgia. Estamos en deuda con el sonido Detroit, con el rock duro de los '70, con el garaje. Nuestras bandas, de algún modo, cometen robo histórico. Si no lo hiciesen, no estarían tocando rock & roll, harían esa clase de mierda artística que todo el mundo apreciaría en el año 2000".

Los grupos de Sub Pop (especialmente Nirvana, L7) comparten ciertos principios tomados del punk. Son la estética de la no-imagen. Sus canciones no duran más de cinco minutos y no les preocupa tocar bien. Sin embargo, dejan de lado el reclamo o la protesta (con toda la actitud de choque que implicaba). Una postura totalmente escéptica. Y cuando no lo es, se convierte en el reclamo más inocente. Donita Sparks, voz de las feministas L7, declara: "cuando tenga 50 seguramente amaré a alguien, pero ahora creo que es bueno odiar un poco" y explica lo difícil que es ser una mujer rockera anti-establishment. La ironía o el humor adolescente es un elemento presente en L7 y, también, en Tad. De todas formas, no es la ironía corrosiva de los Butthole Surfers o el humor desenfadado con que los Cramps interpretan sus *psychobillys*. Se trata de historias cotidianas bajo títulos como "Wargasm" o "American Society" (L7). El arte de tapa e interior de los vinilos también es humorístico. Aunque siempre queda la duda de qué es intencional y qué no.

Por algunas de estas razones, en el sentido conceptual y artístico, la escena independiente actual se encuentra muy alejada de aquella de los '80. El noise y las (des)afinaciones inculcadas por Sonic Youth y Swans se han convertido en clichés. Los grupos de Seattle no continúan esta evolución tan diversificada. Lamentablemente.

3-El guitarrista y el cantante de Green River, Steve Turner y Mark Arm, formarían más tarde Mudhoney. En 1988, debutan en Sub Pop con el simple *Touch Me I'm Sick*, y ganan rápidamente un importante lugar en la escena. Son, seguramente, los más retorcidos y arriesgados. Llevan siempre consigo grandes cuotas de ironía y cierto resentimiento (ver apartado).

También Nirvana tuvo su debut, en 1988, con el simple *Love Buzz* (originalmente de Shocking Blue), ya convertido en una pieza de colección (la primer tirada fue de 1000 ejemplares y en vinilo transparente). Su sonido oscuro y distorsionado, lleno de acoples, en el transcurso de la edición de su segundo Lp, sufrió un cambio hacia un lado más pop. Pero siempre la voz áspera de Kurt Cobain es una constante. Gruñendo de forma aguda y forzada, estallando en histéricos gritos o cayendo en el mayor desgano (mostrando cuán lastimada está su garganta). Declarándose simple punk-rocker, Kurt Cobain confiesa que lo que cambió (musicalmente) su vida fue su primer recital de Black Flag. Nirvana ha cultivado un sonido con muchos referentes, pero, al fin, propio. Desde luego no es una innovación musical, ni pretende serlo. En *Nevermind* se perciben transparentes influencias de los '80, Pixies y el Sonic Youth de Goo. La edición americana en CD incluye un tema fantasma. Este bonus track no anunciado es un experimento insospechado, una excelente pesadilla galopante.

Si Mudhoney junto a Nirvana son los que llegan más lejos a pesar de su ingenuidad, entonces Mother Love Bone se sitúa a la derecha de la movida Seattle. Esta banda se disolvió luego de la edición de *Apple* (1990, único Lp) a causa de la muerte por sobredosis de heroína del vocalista Andrew Wood. Su sonido se caracterizó por ser extremadamente conservador y estereotipado aunque, a la vez, influyente. Más tarde, de las cenizas de Mother Love Bone surgiría Pearl Jam y Temple of the Dog. Bastante tradicionales en sus interpretaciones, los Pearl Jam cultivan baladas melancólicas y sentimentales bajo la nostálgica voz de Eddie Vedder. Musicalmente, Pearl Jam se encuentra, si bien sólo por momentos, con The Cult (escuchar los punteos de guitarra, y los prolijos arreglos). Este festivo revival (Pearl Jam recibe influencia directa del rhythm & blues y lo fusiona con toques zeppelinos) sumado a su imagen y a algunas declaraciones, les ha valido el mote de neo-hippies. Sin embargo, no extraña en absoluto que en EEUU hayan ganado tanta popularidad.

En lo que respecta a Tad, con su último Lp se abren un poco más hacia las canciones de voces tiernas, dando a luz sus recuerdos de los '60. Pero aún siguen practicando esos riffs densos y pesados (se podría decir los más característicos y



KURTCOBAIN
(VOZ Y GUITARRA)
CHRISNOVOSELIC
(BAJO) Y DAVID GROHL
(BATERIA).
NIRVANA.
HARDCORE
CON ESPÍRITU
ADOLESCENTE.



KIMGORDON HIZO
CORO EN UN TEMA DE
GREEN RIVER, "SWARON
MY PRIDE" DE LE P
REHAB DOLL LUEGO
MUDHONEY Y LA
JUVENTUD SONICA
SACARON UN SIMPLE
DONDE LOS PRIMEROS
HACIAN SU VERSION DE
"HALLOWEN", ORIGINAL
DE LOS YOUTH, QUIENES
EN LA OTRA CARA
HACIAN SUYO EL
"TOUCH ME I'M SICK".

menos originales) acompañados por momentos de una voz grave infectada casi en estado de putrefacción. Su música es heavy y algo satánica. No contiene mensaje alguno, asumen el rock como un divertimento desarrollado a alto volumen.

- Desde California llega L7, el lado feminista del *grunge-rock*. Este cuarteto, íntegramente formado por cuatro jóvenes mujeres, tuvo sus primeros pasos en Sub Pop. Como si la atmósfera estuviera contaminada por un virus único y contagioso, Jack Endino (productor de los grupos de Sub Pop) se empeña, en los Reciprocal Studios (aquí graban todos), en acabar el diseño sonoro Sub Pop. Mucho metal, voz podrida, temas simples y pesados (con acercamientos al punk-rock), conforman los caracteres propios del revival Seattle, con los que las L7 pretenden causar algún efecto. El resultado engaña sin conocer el contexto, apenas divierten, pero de seguro son totalmente inofensivas.

4- Por último, cabe aclarar que Sub Pop se ha diversificado, seguramente, como producto del crecimiento y alcance. Entre los grupos que trabajan otras líneas y que valdría la pena mencionar se encuentran los Dwarves. Estos desprolijos punk-rockers desarrollan una línea hardcore oscura del tipo Misfits o Circle Jerks, aunque admiten no querer etiquetarse fácilmente. Los Walkabouts, en cambio, acaban de editar su tercer Lp que según las críticas contiene ciertas connotaciones folk-pop, pero es a la vez muy amplio. Así lo demuestra la actitud de versionar a dos consagrados, Randy Newman y Neil Young. Entre las varias participaciones, figura Brian Eno en coros y sintetizadores. Pero, seguramente, la apuesta más fuerte de Sub Pop en términos comerciales se encuentre en los Afghan Whigs con su tercer Lp, *Congregation*. Este grupo a pesar de pregonar un sonido típico, intenta separarse del característico encasillamiento, buscando cierta complejidad al componer. ¿Si lo logran? Más bien, a esta altura la pregunta es: ¿qué se puede esperar?

De todas formas, Sub Pop es una buena intención, pero nunca una innovación musical o lo mejor que le ha sucedido al rock en los '90. No merece la relevancia que se le ha otorgado. Es simplemente un destello más del espíritu rockero clásico y revival que hace tiempo no sorprende.

Pablo Azcoaga

Agradezco por la colaboración prestada a Andrés Pereyra

Algunos datos para coleccionistas

● En la actualidad, Sub Pop se autodistribuye por EEUU y Europa. En otros tiempos, como buen sello independiente, trabajaba fundamentalmente por correo. Entre los servicios que se ofrecían, figuraba el todavía vigente singles club. Consistía en enviar al cliente, previo pago, un 45 rpm inédito por mes. Los grupos que han participado en el club de simples no necesariamente son de la casa: entre ellos, figuraban Flaming Lips, Poison Idea y Pussy Galore. La publicidad dice lo siguiente: "Hey perdedor, querés un poco de acción? ¿Estás cansado de que te dejen afuera? Acá en Sub Pop acabamos de crear un club para los solitarios coleccionistas como vos: El club de simples". Y el cupón de suscripción asegura: "Sí, soy un solitario y quiero unirme a su club de simples. Aquí está mi dinero".

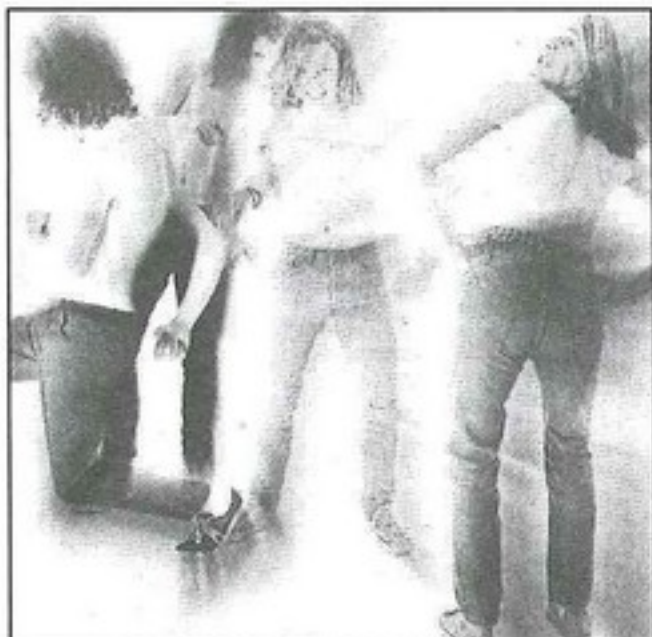
● Entre las rarezas de Sub Pop se encuentra el vinilo compilatorio *Sub Pop 2000*, un triple Lp que contiene todos los grupos que se puedan imaginar. Esta pieza de colección fue lanzada originalmente en una edición de 5000 cajas de las cuales la mitad se distribuyó en Europa. En ella, pueden encontrarse todos los grupos que luego se consagrarían. Mudhoney recrea el tema "The Rose", original de la película sobre la vida de Janis Joplin, interpretada por Bette Midler. Nirvana hace lo suyo con "Spank Thru". Por supuesto, Soundgarden, Tad y Beat Happening, entre otros, están presentes en el citado triple aportando su cuota de fuzz, electricidad, y adrenalina canalizada vía voz.

Para más información escribir a SUB POP: 1932 First Avenue, Suite 1103, Seattle, WA 98101, USA.

Pablo Azcoaga

MUDHONEY *Pistolas Fuzz*

Los Mudhoney no sólo cuentan con el mérito de conseguir un sonido personal; también su forma de estructurar y plantear el rock de guitarras es referente directo para muchas bandas de Sub Pop. La alquimia 60's/feedback y el sentimiento de "me extirpan-el-corazón" son aquello que Mark Arm estetiza con su



LOS MUDHONEY
PUEDEN REGODEARSE
DE HABER
PARTICIPADO EN
GRUPOS PILARES
DE SEATTLE:
MARK ARN
(VOZ Y GUITARRA)
Y STEVE TURNER
PERTENECIERON A
GREEN RIVER; MATT
LUCKIN (BAJO) TUVO
SUS PRIMEROS PASOS
EN THE MELVINS;
DAN PETERS
(BATERIA)
COLABORO CON
NIRVANA.

voz. Cargaron sus guitarras con un sonido ácido que envenenó las cañerías de Seattle.

Una mano apretando la nostalgia garaje y la otra sacando hilachas al noise desesperado de Sonic Youth. O la sombra de Hendrix y Neil Young. Sí, puntos comunes al rock alternativo de hoy. Pero ellos se encargaron de resaltar que el sentimiento rockero y la electricidad insustituible van más allá del propósito artístico. Como muestra de ello, el primer simple que incluye "Touch Me I'm Sick" y "Sweet Young Thing Ain't Sweet No More". Fuzz y distorsión, enfermedad en la voz de Arm. Estas piezas definieron el sonido y la actitud bastarda que los caracteriza hasta hoy. Lo más conceptual que lograron.

Actualmente, intentan oxigenar su música incorporando elementos tradicionales (armónica, hammond, guitarras acústicas), aunque no puedan disimular sus intenciones originales. *It's only rock 'n' roll*...

Marcelo Aguirre

Discografía (Lps)

L7

L7 (1987) Epitaph

(recientemente reeditado)

Smell The Magic (1991) Sub Pop

Bricks Are Heavy (1992) Slash

MUDHONEY

Superfuzz Bigmuff (1988) Sub Pop

(la reedición de 1990 incluye los primeros simples)

Mudhoney (1989) Sub Pop

Every Good Boy Deserves Fudge (1991) Sub Pop

NIRVANA

Bleach (1989) Sub Pop

Nevermind (1991) DGC

PEARL JAM

Ten (1991) Epic

SOUNDGARDEN

Ultramega OK (1988) SST

Louder Than Love (1989) A&M

Badmotorfinger (1991) A&M

(la edición en CD viene acompañada de un simple)

TAD

Salt Lick (1989) Sub Pop

(contiene el Ep *God's Balls*)

8-Way Santa (1991) Sub Pop

Apéndice del buen subpoper

No me digan que estaban esperanzados e ilusionados con el surgimiento de una escena fructífera. La realidad es la que, junto al paso del tiempo, va a encargarse de develar incógnitas, valorizar o sepultar las intenciones rockeras.

De hecho, estos/as desafiante guerrilleros/as de guitarras han hecho uso y abuso de antiguas colecciones. Estas, vía CD/reediciones, han caído como un regalo del cielo (no una escalera), las cuales se festejan. He aquí una guía de influencias para que la selección sea un hecho.

LED ZEPPELIN: Los especialistas en crescendos. Los Nirvana de *Bleach* los citan constantemente, apropiándose de riffs para usarlos en forma repetitiva.

Los Zeppelin crearon un mito grandilocuente con su música. Temas donde los riffs y solos de guitarra acompañaban los sueños místicos de Robert Plant. El 90% de Sub Pop se refiere a ellos en rasgueos metálicos.

JIMI HENDRIX: Un innovador de las seis cuerdas. Fue mucho más que una guitarra incinerada, a la que se refería como una prolongación de su brazo. Todo su espíritu está en Sub Pop, lástima que las intenciones no se profundizaron del todo. De la distorsión extendida para construir su propio blues al experimento deforme de "Third Stone From The Sun". Pasión explícita.

ELECTRIC PRUNES: El ácido a partir del garaje. También de Seattle, mezclaban fuzz con improvisaciones jazzeras, o baladas al estilo Beatles o Syd Barrett.

THE STOOGES: Los padrinos directos, junto a MC5, de quienes nos encargamos. Los brutales guitarreros y los bajos suspendidos, sumados al talento de Iggy Pop como vocalista, conformaron un sonido compacto y adelantado a su época. Las esquirlas Detroit llegaron veinte años después a Seattle.

BLACK SABBATH: Los riffs oscuros y machacantes de la primera época son todo un símbolo en la historia del rock pesado. Si les añadimos pinceladas noise, psicodélicas y cambio de ritmo inesperados, obtenemos un disco de Soundgarden.

SONIC YOUTH: En sus discos dieron las pautas antes mencionadas, pero las profundizaron de modo que mantuvieran coherencia con los tiempos que corren. Las referencias quedaron atrás y el campo de batalla de guitarras saturadas nos muestra secuencias vertiginosas: crescendos atropellados por bajos martilleantes mientras los toms galopan hasta la caída brusca. Por supuesto, Nirvana y Mudhoney con remeras de ellos.

BLACK FLAG: La tradición oscura-sabbathiana. El hardcore no como velocidad, sino como un ámbito denso y punzante. Los precursores en relentizarlo a favor de un sonido puro y espeso a la vez.

BUTTHOLE SURFERS: Comenzaron burlándose abiertamente de los clichés hardcore o mostrando devoción a Rocky Erickson. Luego, se extendieron a Black Sabbath y Hendrix (a quien admiran), sin perder cuotas de lirismo humorístico, experimentación obscena y una encomiable capacidad para hacer canciones. Imperdibles.

THE SEEDS: Una garganta garroteada por las drogas nos dice "no escape" en tono pesimista, mientras la música filtra un clima festivo. Garaje minimal, más dentelladas fuzz, y sabor amargo.

MC5: La potencia eléctrica en la ciudad-motor. Wattage frontal extraído en crudo a las cuerdas de la guitarra.

La cultura Sub Pop también se alimenta de las "inagotables" fuentes del punk. Los Ramones de la primera época, Damned, Misfits en cruza con Motorhead. A los Dwarves les encanta. El glam rock, también de los '70, suele funcionar como otro ingrediente. Green River se apropió del tema "Queen Bitch" de la época más rosa de Bowie, en su Ep *Rehab Doll*. Estética New York Dolls venidos a menos incluida.

¿Generación incomprendida?

Marcelo Aguirre

Escupiando
Imágenes



Mano Negra





El espacio y el tiempo se opusieron a que publicáramos estas fotografías de Mano Negra en el número anterior. Esta vez, no podíamos dejar de hacerlo, ya que el concierto que dieron estos franceses fue uno de los mejores del año.



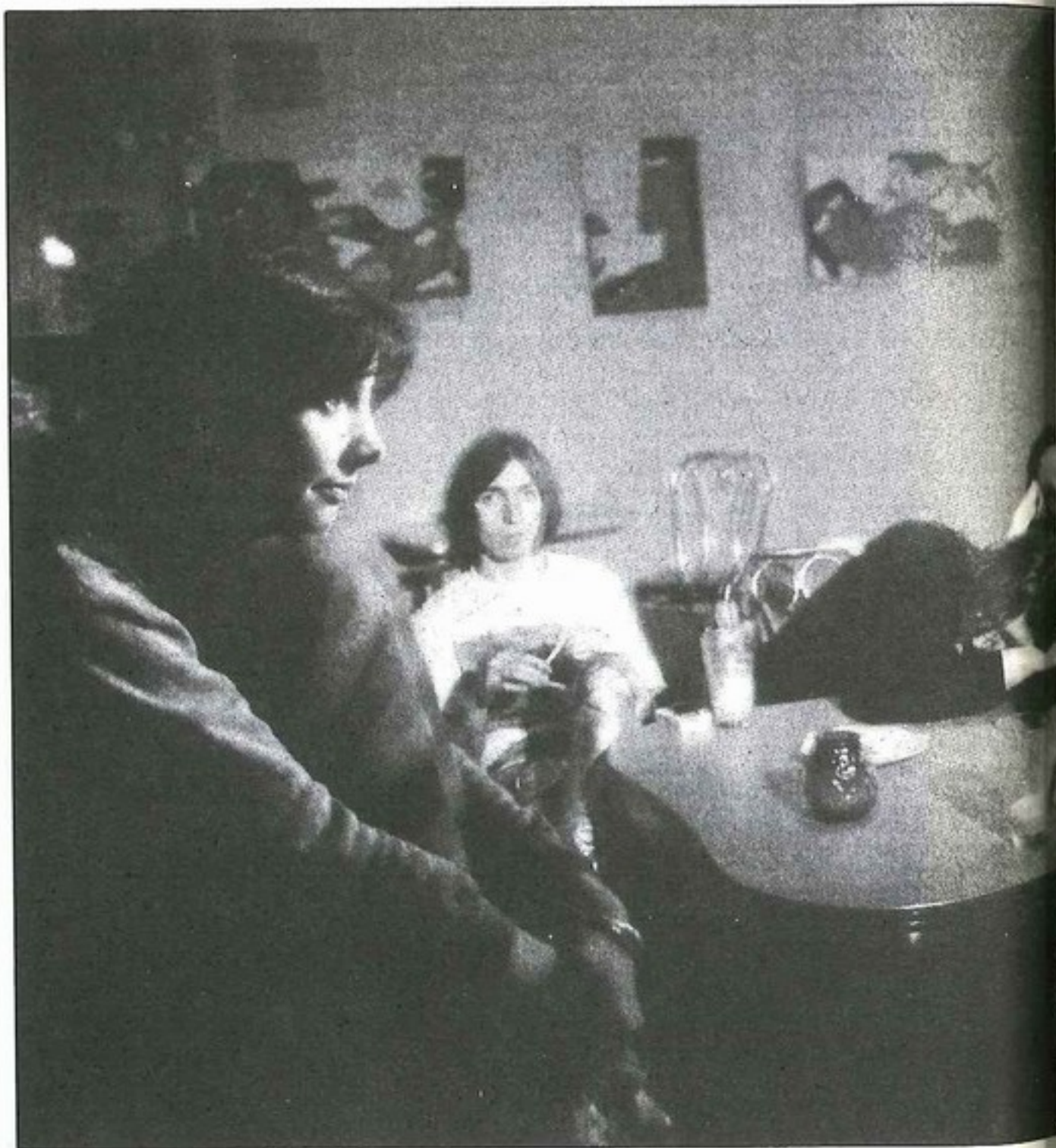
MY BLOODY VALENTINE

Si tenemos en cuenta que My bloody Valentine es uno de los grupos más originales e influyentes de esta década -hasta el punto que la muy tradicionalista **Rolling Stone** considera que "han redefinido el concepto de rock"- y, por supuesto, son virtualmente

ignorados por las discográficas los "periodistas-informadores" nacionales (lo cual ya no sorprende a nadie), creo que ya es tiempo de intentar

reparar, aunque sea en una mínima parte, tamaña injusticia.

*¿Qué se puede decir de un grupo que reniega de toda su discografía, se contradice en la mayor parte de sus entrevistas? En vez de "aclarar un poco el panorama", su líder, Kevin Shields, habla de los efectos que usa en sus canciones o despotrica contra Alan Mc Gee (cabeza visible del sello Creation) por considerar que el grupo sólo tuvo una mínima responsabilidad en los u\$s 250.000 que se gastaron en la grabación de **Loveless** y los ep **Glider** y **Tremolo**. Quizás esto nos deje la puerta abierta para hablar específicamente de su música.*



Un sangriento día de los enamorados

MBV está integrado por Kevin Shields (guitarra líder, voz, productor y cerebro del grupo), Bilinda Butcher (voz y guitarra), Debbie Googe (bajo) y Colm O'Ciosoig (batería y samplers). En realidad, esta es la formación "en vivo", ya que en estudios todos los instrumentos son grabados por Shields y O'Ciosoig. Aunque en realidad no es muy agradable etiquetar la música -mucho menos en casos donde es prácticamente imposible-, sería conveniente arriesgar una opinión como para esclarecer al que aún no conozca a MBV. Básicamente, podríamos encuadrar a MBV dentro de esa gran bolsa de gatos que se da en llamar *sicodelia*; pero no la de 13th Floor Elevator o Electric Prunes, tampoco la de los Bunynmen o los Furs, ni la de la movida *sixties-revival-Manchester-bubble-hip-hop-psycho-acid-peace and love, brother* (creo que saben a que me refiero). La cosa podría andar más cerca de Syd Barret o los Beatles (los temas de Lennon post '66), pero con sonido 90's. Los Valentine no usan el sonido como instrumento, lo usan como una excusa: una excusa para justificar melodías hiper-simples e incluso, algo tontas (no lo digo yo, lo dice Shields). Un grupo al que se define como "sónico" (?), en realidad, debería definirse como "anti-sónico" (??). Para ser más claros, toda la parafernalia sonora con que envuelven los temas, no es más que la cereza que corona la torta. Esas "melodías tontas" son justamente la característica o sello distintivo de los Valentine. Escuchá, por ejemplo, "Off Your Face" (ep *Glider*), "Soon" u "only Shallow" (lp *Loveless*). Si sabés tocar la guitarra, tratá de tocarlos con una acústica; si no tratá de aislar la melodía. Esta sigue siendo hermosa sin ningún agregado. Sumale las voces, las guitarras y los samplers. Ya tenés la cereza de la torta o concepto. Esto no significa que agarrar cuatro tonos, pasar las guitarras al revés y agregar voces "etéreas" dan como producto un tema de Valentine. Principalmente, porque el sonido es altamente estudiado, hay muy poco lugar para la improvisación y los temas son, en cierta forma, "conceptuales". Fijémonos en los grupos nuevos de aquí: toman el concepto de *noise* y lo bastardizan; o sea, para hacer *noise* basta con acoplar la guitarra contra el amplificador. Y si, es "noise" (ruido), pero ruido molesto, sin creatividad, sin una base firme por la cual hacer las cosas, excepto la moda. Lo que a MBV le llevó tres años de trabajo (el lp *Loveless*

y los ep *Tremolo* y *Glider*), aquí se hace en el momento y sin ningún problema. Esto no significa que para hacer un disco haya que estar tres años, pero no hay más que fijarse en los grupos "post Valentine" como Ride, Slowdive, Chapterhouse, Curve, Moose, Lush: a ninguno le toma menos de cinco o seis meses para hacer un disco. Y a eso me refiero con la "conceptualización": trabajar el ruido, llevarlo a una dimensión artística, usarlo como un elemento más; pero, no al azar (no por lo menos en todos los temas), sino con un sentido estético. Y esto es lo que separa a Valentine del resto. Podría compararse a Kevin Shields con Van Gogh: extrae de su "paleta sonora" la pincelada exacta que da sentido al cuadro.

Esto no es cualquier cosa

Desde la edición de *Isn't Anything* a esta parte, Valentine se ha transformado en el objeto de culto de gran parte de la crítica especializada y el público aficionado a la música "alternativa" (incluso en Argentina), a pesar de su supuesta impenetrabilidad. Y es que, en cierta forma, es reconfortante encontrar un grupo que, habiéndole encontrado la punta al ovillo, lejos de bastardear su música, emprende una obra revolucionaria, "redefinitoria" pero a la vez comercial (sí, señores ejecutivos de las discográficas argentinas: comercial). No por nada ranquean en los charts europeos y norteamericanos. Y mientras, los periodistas musicales se vuelven locos tratando de definir la música de Shields y su pandilla: desde "noise psicodélico", pasando por "pop extraterrestre" y llegando a "3ra. guerra mundial" (?). Algunos no se hacen mayor problema y simplemente dicen "sonido Valentine", lo cual es el mayor y, a la vez, el más justo elogio que se les puede hacer, ya que su sonido les pertenece por derecho propio, no sale de ningún lado (por lo menos hasta ahora nadie lo encontró); y, a la vez, influencia a todo el mundo. Si nunca los escuchaste creo que es posible ubicarte mezclando algo de *dark* con *punk rock* (no por nada empezaron haciendo covers de los Ramones), con toques de *sicodelia* sesentista. Hagamos una cosa: imaginate a Cocteau Twins, pero con Liz Fraser dormida y Robin Guthrie con el equipo de guitarra roto. Agregale al baterista de los Charlatans o al de James y los Band of Susans haciendo ruido atrás mientras los Sonic Youth hacen de sonidistas, Robert Fripp es el plomo (sin dobles sentidos).

Pero, su "deformidad" no sólo pasa por

la instrumentación: con respecto a las voces, cantan en un inglés que sólo ellos entienden (en este rubro, compiten mano a mano con los Pixies), o tararean, o tal vez están haciendo gárgaras, ¿quién sabe? En sus discos, muchas veces no se distingue la voz de Kevin de la de Bilinda e, incluso, la voz de esta muchas veces aparece sampleada. En vivo (tema sobre el cual habría que escribir una nota aparte), rara vez siguen la letra del tema original. A pesar de todo, uno se puede enterar de sus temas favoritos como, por ejemplo, las drogas -especialmente el éxtasis-, el sexo, la ultraviolencia y también los acuarios y los utensillos de cocina. Bastante amplios, por cierto...

Finalmente, podríamos añadir -para no ser menos que los periodistas extranjeros- que My Bloody Valentine es el mejor grupo del mundo. Bien, tal vez no lo sea: es demasiado arriesgado afirmar que un grupo es el mejor y otro es el peor. En último caso, ¿cuál es el modelo de comparación para emitir un juicio de valor estético? Mientras no aparezca otro disco "revolucionario", MBV se lleva los laureles.

Apartado Sonoro

Muchos músicos se preguntan cómo se logra el "sonido Valentine". Trataré de explicarlo.

La base del sonido reside en las guitarras (especialmente Fender Jaguar, aunque también usan Jazzmasters y Charvel Surfcaster) y en el uso de la palanca de vibrato. Kevin Shields usa un amplificador ADA MP-1, un rack multiefectos Yamaha SPX 900, equipos Vox y Marshall JMC 800 y varios pedales (ecualizador, tremolo pan stereo, wah-wah, fuzz y eco, entre otros).

Bilinda usa un distorsionador HM 2 y un ecualizador Boss GE 7, para pasar a un pre Digitech Twin Tube y un rack Yamaha GEP 50. Su amplificador es un Marshall JCM 900. El sonido de MBV se completa con un sampler AKAI 950, responsabilidad de O' Ciosoig.

Para terminar, quiero aclarar que tanto los efectos como las guitarras y los equipos pueden ser reemplazados por similares, pero prefiero no explicar cómo se hacen los sonidos y dejar que cada uno experimente en la medida de sus posibilidades. Tal vez, con un poco de suerte el "nuevo sonido" salga desde Argentina. Quién sabe...

Fabio DeVicenti - Mariana Arismendi

NOTICIAS experimentales

Demasiado material para tan poco espacio. Así que vamos directamente al grano.

Bevis Frond, una de las pocas bandas británicas realmente empeñada en defender el legado psicodélico, acaba de editar una colección de rarezas recopiladas en **A Gathering of Fronds**. Tal es el título de su nuevo disco, el séptimo si no me falla la memoria.

Guitarras ácidas en grandes cantidades emulando a Cream y Hendrix a veces, a Hawkwind otras, y hasta al Love de **Forever Changes**, para este grupo de culto en casi toda Europa excepto, claro está, en Inglaterra. Allí nunca se dan por enterados.

Como sus LPs anteriores, por el sello Reckless.

Segundo CD de Forever Einstein, el grupo de C.W. Vrtacek. **Opportunity crosses the Bridge** consta de 29 piezas cortas plagadas de ideas y melodías que, en una primera instancia, parecen simples pero, con el correr de las escuchas, se revelan bastante complejas.

Un fino trío instrumental de guitarra, bajo y batería. En el sello Cuneiform.

Justamente Vrtacek es uno de los colaboradores en el último disco de Biota. Este grupo de Colorado, USA, es un magnífico configurador de sonidos. **Almost Neversigue** la línea iniciada en su CD anterior, **Tumble**. Inclínados definitivamente hacia la canción. Luego de sus iniciales collages ruidístico-orquestales, es difícil creer que todos los instrumen-



RICHARD PINHAS

tos sean acústicos puesto que el resultado final tiene un marcado tinte electrónico. Esta es sólo una de las sorpresas que encontrarás al sumergirte en su fascinante universo. Siguiendo la costumbre, la parte gráfica está a cargo de los Mnemonists, prehistoria musical de Biota, ahora limitada a los magníficos dibujos que acompañan las ediciones. Sale por el sello de Chris Cutler, Recommended Records.

Otro trío, Fish & Roses. Rick Brown en batería, Sue Garner en bajo y Dave Sutter en teclados, con voces de todos los miembros. Esta estrambótica formación ha sacado su segunda placa, denominada **Dear John**.

Estructuras experimentales para un grupo de rock influenciado por la escuela europea -léase Henry Cow con todos sus derivados o la saga canterburyana de Soft Machine y Cía. Art-rock con mayúsculas y un fuerte sabor a la escena jazz del downtown neoyorquino. De hecho, Rick Brown es también el baterista de Curlew.

Y siguen los tríos. Esta vez alemán. Alboth! es el nombre del grupo y **Amour 1991**, el título del disco. Lo primero que conozco de esta gente que edita en el sello Permis de Construire.

Piezas rápidas y atonales, algo así como hardcore experimental con espasmos arrítmicos de free jazz. Elaborado y prometededor.

Teimo es el segundo disco de Thomas Köner, tan bueno como el anterior, **Nunatak Gongamur**.

Manipulaciones metálicas y electrónicas, a veces apenas perceptibles, juegan con el silencio creando una atmósfera fantasmagórica. Lo que se oye no es música sino tan sólo su fantasma. A veces me recuerda el **Sinkende Schwimmer** de otro solitario pionero de la electrónica, el alemán Asmus Tietchens.

No en vano, Köner colaboró en dicho álbum. Lo edita el sello Baaroni.

Nuevos CDs. de tres que ya aparecieron en la entrega anterior de **Música Difícil**. El de Controlled Bleeding se llama **Penetration** y está en la línea de la euro-body music. El de Richard Pinhas, DWW, es el primero que edita desde hace diez años. **Strafe für Rebellion**, a su vez, acaba de sacar su **Ochsle**.

Los sellos son Third Mind, Cuneiform y Staalplaat respectivamente.

Para terminar - mucho ha quedado en el tintero - una reedición que merece comentarse. Los tres primeros discos de los míticos Art Zoyd en un doble CD.

Musique pour L'Odysee, **Generation sans Futur** y **Symphonie pour le Jour du Brûleront les Cités**, editados originalmente en el legendario sello Atem.

Música minimal, de vocación vanguardista, que sirvió para cimentar la reputación del grupo como uno de los gestores - junto a Univers Zero - de la **Nouvelle Musique**. Tradición que hoy tiene en mucha música canadiense (Miriodor, Justine, Andre Duchesne y Rene Lussier entre otros) a sus mejores y más dignos continuadores.

Samla Mammás Manna - Máltid
Silence

Hay una historia silenciosa. Que transita por caminos muy alejados del pop convencional. Donde una música extrema se ve complementada por una ética siempre opositora al establishment vigente.

Un momento cumbre de esa historia fue **Rock in Opposition**, mas comunmente conocido por las siglas **RIO**, una organización cooperativa que pergeñaron los miembros del grupo inglés Henry Cow. Allí, hacia 1978, una serie de bandas completamente extrañas en relación con su contexto se reunieron para hacer una gira por el continente europeo. La anomalía estribaba tanto en su radicalismo ideológico como en los extremos experimentales que su música alcanzaba.

Entre los participantes se encontraban los antedichos Henry Cow, unos belgas que vestían todo de negro y ejecutaban unas melodías oscurísimas, llamados Univers Zero y unos suecos de nombre cacofónico: Samla Mammás Manna.

Los Samla existieron entre 1970 y 1984. Grabaron ocho discos, casi todos fuera de catálogo desde hace tiempo. El que nos ocupa es el segundo, de 1973, recientemente editado en CD.

El sonido de SMM consistía en una síntesis perfecta entre tradición y modernidad. El espíritu progresivo sobrevolando los ritmos folklóricos.

Toda la historia de la música parece estar resumida en **Máltid**. Czardas húngaras pasadas por la perspectiva de Brahms, los estudios trascendentales de Liszt, el interés por el folklore de Bela Bartok, los rags de rollos de pianola de Jelly Roll Morton, blues deformes, carnavalitos y hasta los vasos rotos que luego se dejarían oír en el "Sentimental Journey" de Pere Ubu o el "I Remember Nothing" de Joy Division.

En **Máltid**, las más diversas estructuras rítmicas se atropellan entre sí. ¡He llegado a contar 14 en un solo tema! Nunca son un collage arbitrario sino que guardan siempre su propia progresión.

La forma en que el grupo trabaja la orquestación merece un comentario aparte. Pianos eléctricos y acústicos, a veces preparados, guitarras, acordeón, (si bien en **Máltid** no aparece), bajo, batería donde los platillos suenan por encima de todo lo demás, congas y percusiones varias como puertas que chirrian al cerrarse, vasos que se caen y los diferentes utensillos del desayuno, todo esto acompañado por unas vocalizaciones desquiciadas que sirven como ruidos adicionales.

La síntesis entre tradición y vanguardia se reproduce en ese contraste entre lo acústico y lo eléctrico. Los acordes cortos del piano clásico son contestados por otros más extensos, producidos por los teclados eléctricos. Todo lo imaginable en cuanto a instrumentación entra a dialogar en un tema de los Samlas. Incluso los diferentes ruidos, hasta donde puedo escuchar, generados sin necesidad de tratamientos electrónicos, funcionan, no para provocar desagrado, sino como auténtico acompañamiento orquestal. Un poco a la manera en que Allen Ravenstine solía usar sus sintetizadores en Pere Ubu, con quienes además comparten un exquisito sentido del humor.

En estos tiempos de alabanzas desmedidas, es muy difícil

DISCOS



gozar de credibilidad a la hora de recomendar una banda. Pero creeme, éste es un grupo inmenso, dueño de posibilidades musicales sin límites.

Norberto Cambiasso

Biglietto Per L'Inferno Il Tempo della Semina
Mellow Records

Representantes del rock progresivo italiano de los '70, Biglietto tiene la particularidad de no abrumarnos con la clase de virtuosismos a los que acudían muchas bandas de la época.

Este estilo hizo incapié en la construcción sucesiva. O sea, los cortes rítmicos e injertos sucesivos de melodías son las partes sobresalientes de su estrategia compositiva. Cuando se trata de armar sus temas, Biglietto se vale de estos códigos dándoles una amplia variedad de opciones. Profundizan especialmente el espacio y dimensión sonora, como en "Mente Sola-Mente", o se sumergen en tranquilos oasis de flauta donde el bajo conduce la melodía, luego de las escalas marciales y disonantes ejercidas por el órgano y el mini moog ("L'Arte Sublime de Un Giusto Regnare").

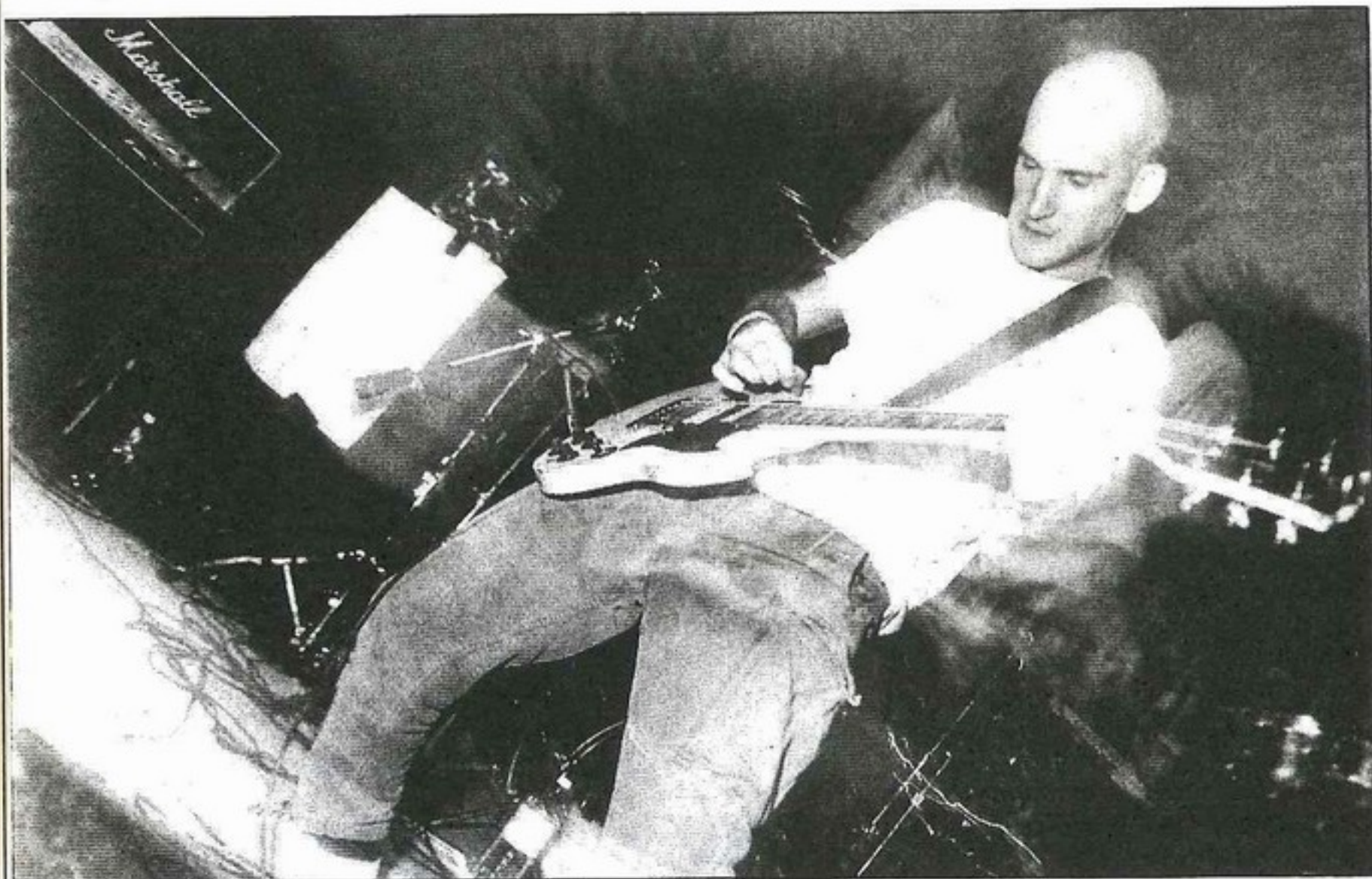
La faz radical de este sexteto parte de las vocalizaciones de Claudio Canali y de las fuertes improvisaciones; todo arreglado de forma imprevisible. En general, se manifiesta una serie de ideas cortas, casi fugaces, unidas por la pericia de músicos que saben tocar pero nunca abusan de ello.

Este CD rescata las cintas del famoso segundo disco de Biglietto, que hasta ahora había permanecido inédito.

Marcelo Aguirre

Caso
único de
puritanismo
en el rock

Fugazi



El término "hardcore" seguramente espanta a muchos lectores de esta revista. De todos modos esperamos les interese Fugazi que, de tan sanos y moralistas, son uno de los fenómenos más extraños del rock.

Washington DC es una ciudad que carece de tradición rockera. Cuenta sólo con dos corrientes de características locales originales: la escena go-go (derivada del funk), y el hardcore, en especial el straight edge. Este último surge de algunos jóvenes punks que se oponen al consumo de alcohol y de drogas, y que reclaman "respeto y solidaridad dentro de la escena". Es una respuesta a la violencia de los punks de principios de los ochenta. La música es aún más rápida y dura que la de otros grupos. El pionero de este movimiento fue el grupo Minor Threat.

Socialmente, la capital de los Estados Unidos es más parecida a otras ciudades del país. Conviven lado a lado barrios marginales negros, latinos y orientales con lujosos rascacielos donde se decide el futuro de gran parte del mundo. Muchos *homeless*, unos cuantos museos y un *Hard Rock Cafe*. En los suburbios, a distancia prudente del centro,

se concentra la clase media y alta. La guerra interna de la mafia de la droga causa estragos y le da a DC el galardón de "capital norteamericana en número de asesinatos anuales". El primer asesinato en 1991, fue el 1 de enero a las 0:20 AM. En este contexto surge Fugazi. Del suburbio característico por su tranquilidad e indignados por la violencia en la capital. Donde están los clubes para tocar y los lugares adonde concurren la mayor parte del tiempo. Y, como dijimos al comenzar la nota, sin una herencia rockera anterior al hardcore. El tríptico "sexo, drogas y rock'n'roll" (o la ridícula versión argentina "birra, minitas y rocanrol") les da náuseas. Washington DC los hace anti-rockeros. Fugazi es uno de esos grupos en los que no se aprecia nada anterior a los '80. Su música parte del hardcore pero no tiene la misma velocidad. Sí mantiene la fuerza y el tipo de composición para aprovecharla de la mejor manera posible para el delirio de los fans. Esto es logrado gracias a un estratégico uso de las pausas y los ataques de guitarras. Hay algunos ritmos cercanos al funk (funk blanco de los '80). También, guitarras con un poco de ruido. Elementos nada excéntricos pero aprovechados de una manera muy particular. Disco a disco no hay grandes cambios musicales. Sí hay un progreso lineal en el sonido. El punto es que Fugazi rompe con las convenciones

(forma de armar temas, de tocar los instrumentos, velocidad) del género en el que se formaron. Su versión libre podría llamarse "free hardcore". En ninguna canción se repite una estructura de estrofas y estribillos. Tampoco sucede esto con la forma de tocar la guitarra.

Es un grupo con una alta carga de reclamo social en sus letras. De todos modos, éstas son bastante oscuras en general. Lo que afortunadamente rompe con la idea de "grupo con mensaje" barato.



Su actitud no es nueva. Ian MacKaye (guitarra y voz) fue el líder de los mencionados Minor Threat. Su prédica de la abstinencia de estimulantes influyó en gran parte del hardcore. Casi la totalidad de los grupos, de ese estilo, actuales lo reconocen como influencia básica. Hay que aclarar que para Mackaye, "Straight Edge" sólo era el título de una canción pero nunca fue concebido como un movimiento. Muy a pesar suyo, esa canción dejó de pertenecerle y se desvirtuó en una serie de reglas estrictas. Reglas que una importante porción de la escena hardcore mundial (también en la Argentina) todavía sostiene.

Guy Piccioto (también guitarra y voz) proviene de otra banda muy influyente del área de Washington: Rites of Spring. A mediados de los ochenta se hizo popular por llorar abiertamente en sus shows en vivo. Algo bastante particular en un grupo de punks. Ese sentimentalismo sincero se mantiene en Fugazi y es uno de sus rasgos más particulares.

La Moral Fugazi

Los miembros de Fugazi están absolutamente convencidos de que las grandes compañías discográficas sólo explotan a los músicos. Ellos solos se bastan con

su propio sello Dischord. No sólo les alcanza para vender cientos de miles de discos en todo el mundo, sino que también se convirtieron rápidamente en el sello más importante de Washington DC. Casi todos los grupos del área graban en Dischord. Hacerlo les garantiza repercusión nacional en Estados Unidos; aunque Dischord casi no tiene *mailing* promocional. Como era de esperar, el público y la prensa ya han imaginado el "sonido DC" que, por supuesto, no existe.

El idealismo sigue con los conciertos. La moral Fugazi indica que no deben cobrar la entrada a sus shows a más de cinco dólares. Lo normal para la cantidad de público que los va a ver (hasta 5000 personas) es de 18 a 22 u\$s. Y cuando tocan en Washington los conciertos son a beneficio de distintas instituciones o directamente gratuitos. Finalmente, son el único grupo norteamericano que ya grabó un demo pero que no fabrica *mer-*

chandising. Así que, si tu amigo tiene una remera de Fugazi seguramente la hizo en Taller 4.

Por todas estas cosas, gran parte del público los considera el único grupo con grandes posibilidades comerciales manteniéndose totalmente independiente. Pero otro sector de la escena los acusa de tener una postura execrablemente puritana, de ser una burla al movimiento punk, una verdadera domesticación. Un grupo que es todo lo contrario a lo que fue el rock'n'roll originalmente. Testimonios de este desprecio son el Ep "Ian MacKaye" de Poison Idea y el tema "Fuck You, Ian MacKaye" de Pussy Galore. Parte de esto se debe a la inserción de Fugazi en el ambiente *college*.

Cuando el rock deja de ser progresista por lo vacío de su postura supuestamente rebelde, lo alternativo es Fugazi.

Daniel Flores

DISCOGRAFIA

- Fugazi* ep (1)
- Margin Walker ep (1)
- Repeater* lp (2)
- Three Songs* ep (2)
- Steady Diet of Nothing* lp
- (1) juntos en un solo CD
- (2) idem

JACK FLASH

RECORDS


FRONT LINE ASSEMBLY
MINISTRY-SKIN CHAMBERS
KINNY PUPPY-LAIBACH-SWAMP
TERRORIST-GODFLESH ETC.

TAMBIEN BLUES, HARDCORE,
HEAVY METAL Y TRASH

**EL MAS COMPLETO
CATALOGO UNDERGROUND
EN COMPACT DISC
Y CASSETTES.**

CABILDO 2040 LOC.84
GALERIA LOS ANDES
TEL:785-6603

HORARIO
LUNES A SABADO DE 11 A 20.30 Hs.



INFINITY

COMPACT DISC
LPS
COLECCION
NOVEDADES

MARCELO T. DE ALVEAR 628 L.7
(PLANTA BAJA)
GAL. EMBASSY (CASI FLORIDA)

FENIX

Discos

OTRA MUSICA

* SEATTLE

* THAMES VALLEY

* INDUSTRIAL/DARK

* NEW MUSIC

* NEO SINFONICO

y también lo obvio...

Av. Santa Fe 1670 loc. 13 Subsuelo - Galeria Bond Street

Mercury Rev

Son de Buffalo, USA. Una de las bandas más originales de los noventa. En su país ni los conocen, pero Inglaterra les ha tendido un camino repleto de elogiosos conceptos, que los llevaron a abrir el último Festival de Reading y telonear a Bob Dylan.



Sin duda, los Mercury Rev son cosa seria. Tanto que pueden estallar de emoción con melodías profundas, bañadas de atardeceres húmedos, como repentinamente borrar el foco de tu percepción con las pesadillas sonoras más erizantes. Los Rev son provocativos, ruidosos, caóticos. Pero, también asombrosamente líricos, sutiles, nocturnos, sensibles y, sobre todo, originales.

Todo en ellos es atípico: desde la forma en que grabaron su álbum debut, *Yerself is Steam*, -en el término de tres años, cuando alguno de ellos conseguía dinero para un par de horas de estudio-; por ser reconocidos sólo en Europa, recién *un año después* de editado el disco, que ha sido relanzado en abril de 1992, a tal punto que, en el Viejo Continente se lo considera una novedad.

Los Mercury son Jonathan Donahue (voz y guitarra), Dave Friedmann (bajo), David Baker (cantante ocasional), Grasshopper

(guitarra), Suzanne (flauta) y Jimmi Chambers (batería). Editaron el disco en su propio sello (Mint Film) en marzo de 1991. La placa, prensada en diferentes y seductores colores, reivindica la atracción del vinilo. Reconocen que casi no ensayan, para mantener viva la espontaneidad y el factor sorpresa en sus shows, donde a veces improvisan sin rumbo fijo. Además de ostentar una fijación preocupante por sus madres y las abejas, de quienes hablan, casi excluyentemente, tanto en sus temas como en las entrevistas.

Más allá de esta excéntrica actitud de desconcierto y despreocupación -detectable también en gran parte de las bandas under-, *Yerself is Steam* es uno de los discos más atractivos del momento, con su aparente falta de lógica a la hora de mezclar los temas, su salvajismo interplanetario, las inusuales guitarras acústicas, la flauta errante (aparentemente ajena al entorno), la irrupción de *wah wahs* sobre-

excitados; las cabalgatas cósmicas, los oasis de paz sublime, las abejas que revolotean en un aleroso uso del estéreo. Y las voces, expresivas y trepidantes, al borde de la explosión emocional, con claras deudas a Bryan Ferry y algo de Nick Cave.

Recientemente, han firmado contrato con la independiente inglesa Rough Trade, donde editaron el maxi *Car Wash Hair*, cuyo sonido es más convencional, adoptando las típicas vocalizaciones lánguidas de las nuevas bandas inglesas. Quizá, en pos de un reconocimiento masivo. Hace unos días apareció un nuevo simple, con el cover de Sly Stone, "If you Want Me to Stay", pero, para dar juicios definitivos, habrá que esperar al segundo álbum. Por ahora, *Yerself is Steam* es un pasaje de ida a tu cosmos particular, sin regreso asegurado.

Marcelo Montolivo

No salgas de tu casa

Suscribite a Escupiando Milagros
seis números : \$24

Enviá un cheque o giro postal a nombre de
Norberto Cambiasso
a la redacción de la revista.

Para publicitar en

ESCVPIENDO MILAGROS

LLAMAR AL
503 - 0853

EL KABURE RECORDS IMPORT & DISTRIBUTION

FROM EUROPE !

NEW WAVE - INDUSTRIAL - CYBER TECHNO -
EXPERIMENTAL - INDIE ROCK - PROGRESIVO -
NEW MUSIC - WORLD MUSIC - DARK - MINIMALISMO

CATALOGO

4 AD - CRAMMED - REC REC -
LE DISQUE DU CREPUSCULE
MINUS HABENS - MUSICA MAXIMA MAGNETICA
MATERIALI SONORI CON TEMPO - KK RECORDS
MYSTIC - STONE RECORDS - NATION RECORDS
C 'EST LA MORT - SKY RECORDS -

RARITIES - LIVES - BOOTLEG

FAX: 023 - 74 9009 TEL: 023 - 72 0841
MAR DEL PLATA ARGENTINA



CD - VIDEOS - CASSETTES
HEAVY-TRASH-PUNK-POP-ROCK SINFONICO-
PSICHODELIA-ORAP-REGGAE-
BLUES-UNDERGROUND-DARK

Cabildo 2280 - Loc. 51 - Subsuelo
Tel: 785-1240 - Gal. Rio de la Plata



COMPACT/DISC

Blues-Rock Alternativo
Bandas de películas-Rock-Jazz

CORRIENTES 1555 TE: 707099

MUSICA
ELECTRONICA
ALEMANA
de los

70

Por Norberto Cambiasso.

Entre la improvisación y el espacio transcurrió la escena electrónica berlinesa de los años '70. Una, consecuencia directa del jazz y de la música culta contemporánea. El otro, adoptando complejas formas que lo emparentan con lo mejor del arte moderno. Lo que sigue puede leerse como una serie de notas individuales sobre cuatro de los grupos más importantes de la época, más dos apéndices conteniendo información adicional. Con *Tangerine Dream*, *Ash Ra Tempel* y *Popol Vuh* nos adentraremos en la filosofía del rock cósmico, quizá la expresión sonora más importante de la época. Con *Kluster* (única banda de Berlín que no participaba de esa ideología), intentaremos, en cambio, una lectura de sus improvisaciones. Los apéndices proveen discografía y datos sobre otros grupos y personajes de la escena.

Kluster

La época de las máquinas.

Hacia Noviembre de 1969, *Konrad Schnitzler*, *Dieter Moebius* y *Hans Joachim Roedelius* dan a luz el grupo *Kluster*.

En el '70, aparece su primer LP, *Klopzeichen*, con una serie de particularidades. La cara A consiste en un entramado de música y textos de diversos autores alemanes, narrados por *Christa Runge* de manera peculiar. Las frases conforman consignas ideológicas que son ambientadas mediante una amplia variedad de sonidos por el trío.

Tanto el modo en que las palabras son pasadas por el efecto estereofónico como la interrelación entre electrónica y voz natural, recuerdan el *Canto de los adolescentes* de *Karlheinz Stockhausen*.

La cara B consta de las típicas improvisaciones instrumentales que más tarde constituirían el sello de la banda. La cubierta del disco, por su parte, presentaba unas cuantas definiciones de *Kluster*, casi a modo de declaración de principios. Tomaremos un par para describir su sonido.

a) *Kluster* es una juguetona improvisación libre

Desde los tiempos posteriores al barroco hasta nuestros días, la improvisación fue poco tolerada en la música clásica supuestamente culta. El abismo entre interpretación e improvisación no sólo se extendió con el correr del tiempo, sino que se volvió infranqueable. Una serie de convenciones

formales rígidas y de distinciones jerárquicas, que apuntaban a la necesidad de una ejecución perfecta, desplazaron cualquier germen de libertad creativa que fuera más allá de estas estrictas normas.

Tal es la tesis -polémica- de *Derek Bailey*, uno de los grandes "improvisadores" del jazz contemporáneo y autor de un libro ya "clásico" sobre el tema.

No estoy en condiciones de juzgar si *Bailey* está en lo cierto o exagera la nota. Pero, sí señalaría que la música electroacústica del siglo XX, aún con el reemplazo de la armonía por el timbre, persistió en cierto rigor matemático de la forma. La medición de frecuencias sonoras, en *Stockhausen*; los procedimientos numéricos para graduar tono, ritmo, volumen y textura, en *Boulez*; el uso de la estocástica, la geometría fractal y la teoría del caos para

generar "sonidos masa", en *Xenakis*; serían sólo los ejemplos más renombrados.

Estos compositores, si en algún momento configuraron un límite por asumir mayores riesgos a la hora de componer de los que su propio tiempo podía aceptar; hoy, se sitúan

en el inicio de una tradición que ya no trabaja meramente la tecnología sino que convive con ella.

El kraut-rock (rock alemán de los '70) ha bebido de esta fuente más que de cualquier otra, si bien las complejas relaciones que entablaron con dichos antecedentes merecerían una nota aparte.

De todos los grupos de la época, *Kluster* fue quien sostuvo la concepción tecnológica más fuerte. Los

MUSICA
ELECTRONICA
ALEMANA
de los

70

primeros en teorizar lo que en otras bandas, como *Kraftwerk* o *Tangerine Dream*, se encontraba latente.

Eso es lo que aportaron. Si se quiere, una forma más libre de trabajar los sonidos. En este sentido, se hallan más cerca de las improvisaciones experimentales de un conjunto como AMM (que en los '60 contó con el famoso *Cornelius Cardew* entre sus integrantes) que de los rigores de sus antecesores.

b) *Kluster* renuncia a la orquestación homogénea

Las manipulaciones sonoras del grupo consistían en transformaciones electrónicas y, al igual que AMM, distorsiones de instrumentos tradicionales como piano, guitarra eléctrica, órgano, cello, etc. El resultado final sustituye el ruido puro por un sonido muy retrabajado, que si bien renuncia a la melodía y armonía clásicas, descubre una serie de atmósferas que indicarían que *Kluster* supo hallar una nueva musicalidad para la próxima era que se avecinaba: la de la tecnología. Coloración: ese sería quizá, el mejor término para definir el sonido *Kluster*. Así como *John Cage*, en su famosa pieza *4' 33"*, trabajaba con la idea de que el silencio también puede transformarse en música; *Kluster* lo hace con su contracara: todo sonido es potencialmente musical. Su correlato lógico, que cada ruido tiene una nota que le es propia, desemboca en el concepto de coloración (o timbre).

De ahí que la orquestación homogénea no tenga para el grupo ninguna validez. Es justo en este punto donde la improvisación no puede menos que generar un "problema" de interpretación. Puesto que *Kluster*, a diferencia de los miembros del Laboratorio de la Radio de Colonia (*Stockhausen*, *Herbert Eimert* y cía.) no parecen estar preocupados por obtener algún tipo de medición de timbres que sea objetivable en conceptos matemáticos.

c) *Kluster* establece la individualidad del instrumento contra las características del intérprete.

Respetar la legalidad impuesta por el material estético. Ese es el modo mediante el cual *Kluster* da

rigor a improvisaciones electrónicas que, de lo contrario, requerirían (como veremos con *Tangerine Dream*) de una constitución impuesta desde afuera, externa al material sonoro.

La improvisación no promueve el mero caos. Más bien, desarrolla hasta sus extremos las posibilidades que cada instrumento ofrece. Propone un orden diferente, un espacio distinto de percepción auditiva.

En este aspecto, *Kluster* ha influenciado a los grupos que, en lo referente a experimentos sonoros, hoy día llegan más lejos. *Strafe für Rebellion*, *Nurse with Wound*, *Cranioclast*, *Core* o *Biota*, para nombrar tan sólo unos pocos,

persiguen la idea de ruido organizado. El ruido no tiene porqué ser necesariamente molesto. También, puede detentar otras funciones, como la de orquestar un discurso hablado o un entorno determinado. Los sonidos poseen consistencia propia. Cada uno vale por sí mismo además de en su relación con un todo.

Un ruido no siempre perturba; a veces puede ser bello. Esta convicción fuerte separa, en gran medida, a esas bandas de una ideología estrictamente industrial. Pretender que *Kluster* valga como precursor de dicha ideología constituiría un claro error de concepto.

d) De *Kluster* a *Cluster*: el por qué de una diferencia fonémica.

En Mayo del '71, *Konrad Schnitzler* abandonaría el grupo (cf. apéndice I). *Moebius* y *Roedelius* continuarían como dúo, bajo el nombre de *Cluster*. Sus primeros discos persistirían en la vena electrónica desarrollada en sus comienzos, si bien con una mayor musicalidad y una creciente tendencia hacia el minimalismo repetitivo. Mantendrían, sin embargo, una endurecida concepción técnica.

Más tarde, en sus trabajos solistas y en su sociedad con *Brian Eno*, derivarían hacia un minimalismo de tipo ambiental. Esta parte de la historia es bastante conocida. Por eso, dada la escasez de espacio, hemos preferido abundar en su faceta menos tratada, la de la primera mitad de los '70. Para mayor información, cf. los ítems *Harmonia* y *Konrad Schnitzler* del apéndice I y la discografía adjunta ■

Tapa disco *Kluster klopzeichen*



Tapa disco CLUSTER. CLUSTER II.



Tangerine Dream

Cosmología de una meditación electrónica

1- Entre 1969 y 1970, una inédita propensión a lo cósmico pareció adueñarse de Berlín. *Rolf Ulrich Kaiser* (crítico musical, productor y propietario del sello Ohr) y *Edgar Froese* (líder de *Tangerine Dream*) fueron sus principales instigadores.

Con frecuencia, la crítica ha malinterpretado esta tendencia asociándola con meras representaciones del espacio exterior: platos voladores, agujeros negros, constelaciones, nebulosas...

Tal vez, el error haya consistido en un mero problema de morfemas. Atribuyeron a *Tangerine Dream* una cosmografía -esto es: una descripción astronómica del mundo- cuando, en realidad, su sonido instauró una verdadera cosmología -o sea, el conocimiento filosófico de las leyes generales que rigen el mundo físico.

Dotaron de un tranquilizante empirismo a un nuevo tipo de experiencia cuyo mérito consistió justamente en lo contrario: extender los límites de la percepción auditiva.

2- Lo espacial en el rock cósmico de Berlín nunca tuvo que ver con la astronomía sino, más bien, con la filosofía. Por eso, siempre existió una respetable distancia entre los tanteos astronómicos del primer *Pink Floyd*, (pese a que fue un grupo muy influyente en gran parte del kraut-rock), los riffs cósmicos de *Hawkwind*, el space rock de *Gong* y las "meditaciones electrónicas" de *Tangerine* y cía.

Todos crearon sonoridades personales con unos pocos puntos de contacto entre sí. Lamentablemente, el ambient-house actual (en particular *The Orb*) se empeña en pasar por alto estas diferencias y reducirlas a un único esquema, despojado, además, del contexto de la época.

La problemática de la *Kosmische Musik* podría resumirse en un interrogante básico: ¿Cómo representar en términos sonoros el orden eterno del Universo? ¿Cómo expresar mediante un proceso

temporal determinado (la música) la intemporalidad inherente al Cosmos?. Esta aparente contradicción subyace a toda la herencia del rock cósmico alemán (*Tangerine Dream*, *Ash Ra Tempel*, *Popol Vuh*, *Mythos*, *Klaus Schulze*, etc.).

La respuesta de TD pasaba por construir un Universo perfectamente circular. Un ideal de totalidad, en donde confluyera el mundo antes y después del holocausto. Uno y el mismo. La especie humana no ocuparía allí lugar alguno.

La ideopsicodélica de percepción plena se deslizaba así, subrepticamente, hacia la categoría metafísica del "Uno" y la "Totalidad".

La música de *Tangerine Dream* contiene la fuerza totalizante de la mentalidad primitiva. Allí, el mundo adquiría sentido por medio de la analogía. Cada fenómeno individual se asemejaba o contrastaba con los demás fenómenos. No existía una clara distinción entre naturaleza física y entorno sociocultural, entre lenguaje y hechos, entre los signos y aque-llo que representan.

A diferencia de *Kraftwerk*, TD nos escamotea los procesos de diferenciación de la vida moderna. Su sonido crea un modo de espacialidad donde el hombre ya no se distingue como un individuo particular sino que, gracias a la propia música, pasa a formar parte de un orden preestablecido.

En sus primeras obras (básicamente, en la trilogía **Alpha Centauri**, **Zeit** y **Atem**) por intermedio de los alargados sonos electrónicos que conformaban el entramado fundante de sus esquemas compositivos, introducía al oyente en una suerte de continuum espacio-temporal. Sustraerse de las dimensiones de espacio y tiempo; entender al Cosmos como un infinito originario en el cual cada cosa ocupa su lugar correspondiente, de acuerdo a su cualidad esencial. Tal fue la forma en que la experiencia

sonora pudo, al fin, conectarse con los términos intemporales en que el Universo se hallaba concebido.

Por eso, a través de los sintetizadores, el grupo privilegió a la duración por sobre cualquier otro elemento

compositivo. Gracias a ella, pudo crear un nuevo espacio de percepciones auditivas que fluyeran en el cerebro del oyente hasta producir, debido al aspecto meditativo de esa música, la concreción de la eterna Verdad del Cosmos.

3- La primera formación de *Tangerine Dream* aparecería hacia Septiembre de 1967. *Volker Hombach* en flauta, violín y canto; *Kurt Herkenberg* en bajo; *Lanse Hapshash* en batería y *Edgar Froese*

MUSICA
ELECTRONICA '70
ALEMANA
de los



Tangerine Dream.

Formación de Electronic Meditation : Klaus Schulze, Edgar Froese, Conrad Schnitzler

en guitarra. Así dieron su primer concierto en el comedor universitario de la Universidad Técnica de Berlín; así, participaron en uno de los primeros concursos de rock, bajo el lema "Alemania despierta: música pop de tierras alemanas"; así, también formaron parte de "Los Días de la Canción de Essen" (cf. dossier anterior) junto con *Amon Düül* y *Guru-Guru*.

Con su segunda formación: *Klaus Schulze* en percusión, *Konrad Schnitzler* en cello, violín y otros aditamentos; y *Froese* en guitarras, órgano y piano, grabarían su disco inicial- **Electronic Meditation** - en el mítico sello *Ohr*. En palabras de *Froese*: "La representación acústica del espacio que media entre la vida y la muerte."

Luego de su edición, nuevos cambios en la banda. *Schulze* formaría *Ash Ra Tempel* y *Schnitzler* su

grupo *Eruption*. Entrarían como acompañantes de *Froese*, *Chris Franke* (antes en *Agitation Free*) y *Steve Schroyder* (posteriormente reemplazado por *Hans Peter Baumann*), con quienes produciría **Alpha Centauri**.

Para la época de **Zeit** (Tiempo), *Froese* explicaría el LP de la siguiente manera: "Desde Parménides, un filósofo presocrático de la Escuela de Elea, el Tiempo existió, con todas sus manifestaciones, sólo en la cabeza de los hombres. Desde entonces, esto no ha cambiado ni se ha dejado de percibir".

A partir de su quinto álbum, *Phaedra*, editado en 1974, el grupo firmaría contrato con el sello *Virgin*, comenzando de ese modo su exitosa carrera internacional ■

Ash Ra Tempel

Vibraciones para guitarra eléctrica

1- "Enviar al oyente a la calma interior del Cosmos". Cuando *Ash Ra Tempel* traduce este enunciado en sonidos, propone un ligero desplazamiento con respecto a *Tangerine Dream*. Como en el antiguo oráculo de Delfos, "Conócete a ti mismo" parece ser la única manera factible de establecer la armonía con el Universo.

Mucho más que de la descripción de ese Cosmos (como en *Tangerine*), se trata aquí de la incorporación individual a este orden sempiterno. Tal vez, el modo privilegiado de conocimiento pase, entonces, por explorar la subjetividad del que escucha.

A esta tarea dedicaría *Manuel Götsching* toda su carrera (que por suerte, aún no ha concluido). Supo encontrar belleza donde realmente la había. Si el mundo en conjunto era básicamente feo; no tuvo ningún inconveniente en recorrer con sus acordes un itinerario galáctico que lo excediera.

Dado el contexto cósmico de la época, no sorprende pues, que a comienzos de los '80, la segunda generación de bandas berlinesas, (*DAF*, *Der Plan*, *Malaria*, *Die Krupps*, *Liaisons Dangereuses* y, sobre todo *Einstürzende Neubauten*) sintiesen la necesidad de reafirmarse en su entorno urbano, oponiéndose así a las ensoñaciones de sus mayores. Como estalactitas de oro puro, caían los sonidos de la guitarra de Götsching. Podía puntuar con sus variaciones el incesante fluir de las oleadas electrónicas o convertirse en un sustituto directo del sintetizador. En *Inventions for Electric Guitar* lo lograba superponiendo cintas a diferentes velocidades y tratándolas con efectos de eco. Eso creaba el falso sentimiento de que se estaban usando sintetizadores y sequencers.

2- Extrañamiento: esa fue, siempre, la clave para producir en el oyente la inevitable transformación. Por eso, nada es en *Ash Ra* lo que parece ser. La apariencia nunca se confunde con la esencia. El supuesto minimalismo, la presunta repetición de una secuencia con variantes imperceptibles, se ve desmentido por un intrincado laberinto de efectos



Harald Grosskopf.

electrónicos (en algunos discos, cortesía de *Klaus Schulze*).

La guitarra, por su parte, ya hemos visto que no suena como tal sino como un sintetizador. De esta manera, se distancia de su propio sonido, de los valores que la psicodelia le había atribuido (hasta convertirla prácticamente en un ícono), incluso de la tradición misma del rock 'n roll.

Al ser un investigador consecuente de los medios instrumentales con los que contaba, *Götsching* demostró que ninguna pura esencialidad podía endilgarsele a la guitarra. Que sus posibilidades lejos estaban de haberse agotado.

Pero, su principal mérito consistiría en poder expresar de un solo golpe, a través de una determinada secuencia de acordes, todo el Universo de orden y perfección al que

el oyente debía unirse. Crearle un espacio que lo transportara a algún otro mundo, distinto de este. Sabía que en unos cuantos acordes pueden estar sintetizados nuestros sueños más bellos.

3- Hacia 1967, *Manuel Götsching* y *Hartmut Enke* -dos viejos amigos de la escuela- deciden formar una banda de blues. *Enke* no sabía ni una nota de música, pero *Götsching* había estudiado durante siete años guitarra clásica. En Mayo de 1970, junto a *Volker Zibel* y *Wolfgang Müller*, aparecerían en la

**MUSICA
ELECTRONICA
ALEMANA
de los**

70



Manuel Göttsching

TV alemana como la *Steeple Chase Blues Band*. Durante 1970- 71, Enke y Göttsching estudiarían composición experimental en el estudio de Thomas Kessler (cf. apéndice).

Allí, conocerían a otro estudiante llamado *Klaus Schulze*, quien por aquel entonces tocaba la batería y, así, saldría la primera formación de *Ash Ra Tempel*. El 11 de Marzo del '71, grabarían su disco debut, en el sello *Ohr* y con *Conny Plank* en la consola. Dos largas "improvisaciones cósmicas", una de cada lado, componían la placa; esquema que se repetiría en sus álbumes posteriores.

Para el segundo -*Schwingungen*-, Müller reemplazaría a *Schulze*.

Con una alineación expandida, donde entre otros se encontraba *Steve Schroyder* (antes en *Tangerine Dream*), el grupo editaría un tema, "Gedanken", que no aparece incluido en ninguno de sus discos. Inmediatamente después, conocerían al gurú de la psicodelia, *Timothy Leary*, con quien harían la placa *Seven Up*, con citas a *Hawkwind* y el *Pink Floyd* de *A Saucerful of Secrets*; en el nuevo sello de *Kaiser*, *Kosmischen Kuriere/Kosmische Musik*.

Luego de un trabajo conceptual sobre los arcanos mayores del Tarot, conocido como *Tarot Sessions*, junto a un tal *Walter Wegmuller*; el dúo básico de ART se reuniría otra vez con *Schulze* para su cuarto disco oficial, *Join Inn*, que incluiría uno de los mejores temas (y son muchos) de la carrera del grupo: "Jenseits".

Después de este álbum, el grupo se desbanda, si

bien participaría en un proyecto de *Kaiser*, denominado *The Cosmic Jokers*, que consta de dos LPs.

Junto a su pareja de entonces, *Rosi Müller*, *Harald Grosskopf* (antes en el grupo *Wallenstein*) y *Dieter Dierks*, grabaría *Gottsching Starring Rosi*; y ya, en 1975, el clásico *Inventions for Electric Guitar*.

Para el siguiente disco, *New Age of Earth*, estaba claro que *Ash Ra Tempel* era *Manuel Göttsching*.

En el '77, igual que *Tangerine Dream* unos años atrás, firmaría contrato con *Virgin*. En sus discos posteriores (cf. discografía), lo acompañarían el ya mencionado *Grosskopf* y *Lütz Ulbrich* (proveniente de *Agitation Free*). Bastante más inclinado al trabajo con los ritmos funky, pero conservando el exquisito gusto que siempre lo caracterizó. Su último CD, *Tropical Heat* (Calor Tropical), aparecido en 1991, conforma una excelente muestra de ello ■

Popol Vuh

El paraíso perdido.

La primera virtud de la música de *Popol Vuh* consiste en su ubicuidad. Evoluciona de manera casi imperceptible. Se desliza con suavidad, como si siempre hubiera estado presente. Inengendrada e imperecedera. Sin alharacas pero continua. Los sonidos nunca se apagan del todo; persisten como ecos de algún otro ámbito.

Por momentos, las coordenadas de tiempo y espacio parecen esfumarse. Su universo sonoro permanece inalterable, cerrado en sí mismo. Autosuficiente. Con sus propias reglas.

Por eso, la búsqueda de etiquetas se estrella continuamente contra el muro de lo impredecible. En sus primeros discos, utilizan el moog de un modo por entero distinto al de sus contemporáneos del rock sinfónico. Donde *Wakeman*, *Emerson* y cía. trabajan una épica que parece salida de una mala lectura del romanticismo I; *Popol Vuh* irradia sucesivas oleadas de drones en las que cada nota obtiene bastante más que un mero valor musical, casi un significado místico.

"La música que uno puede hacer con el sintetizador contiene por antonomasia las posibilidades sentimentales de los hombres.", sostenía por aquella época el líder del grupo, Florian Fricke.

Eso es *Popol Vuh*. El retorno a una supuesta Edad de Oro, a un antiquísimo paraíso perdido. Se sitúa donde se sitúa. Quizá, Los Jardines del Faraón; tal vez, el Paraíso de Dante; a lo mejor, -¿por qué no?- *Fata Morgana*, de *Werner Herzog*.

Su música resguarda un fuerte contenido religioso. Cierta quietud interior que enlaza con corrientes hinduistas. En este sentido, las aproximaciones de la banda a cosmovisiones orientales se alejan de la superficialidad de gran parte de la psicodelia.

Existe una relación directa entre la raga oriental y el valor sonoro que PV atribuye a sus composiciones. La raga es una forma en la cual el lugar que ocupan las notas musicales y el tema en general se encuentra en contacto directo con el interior del hombre, a través de una serie de puntos del sistema nervioso; lo que, a su vez, vincula a este último con el entorno externo y con determinados momentos del día.

Esta búsqueda guiaba los desvelos de *Lamonte Young*, compositor americano que descubriría que una nota alargada hasta el cansancio puede albergar infinidad de sonidos. Un nuevo tipo de percepción auditiva que culminaría en una mas alta espiritualidad.

También el universo de *Popol Vuh* se configuró a partir de esta idea. Para la época de *Hossiana Mantra* cambiaría la estrategia. Se abandonarían el drone y la electrónica por una mayor musicalidad. Sin embargo, en los pianos acústicos o en las guitarras de doce cuerdas, se conservaría esa cualidad de intangible pureza que el grupo siempre supo arrancarle a los instrumentos.

2- Los temas de la Filosofía de la Unificación resuenan, de algún modo, en la obra de *Popol Vuh*. La unificación de la vida en un Todo. Ese es el sentido mas propio de la belleza. Lo bello como anticipo de una identidad perdida en el mundo moderno; una identidad que deberá reconstruirse. Desde la tradición neoplatónica, pasando por el conde de *Schafstesbury*, hasta el poeta *Hölderlin* y el joven filósofo *Hegel*; la idea del Espíritu, como el lugar por excelencia donde la belleza tiene su asilo, ha ido cobrando cada vez más fuerza como motivo de pensamiento en la teoría de cuño germano. La música de PV, fiel a esta herencia, hace de lo extático algo bello y de lo bello, verdadera sabiduría. Si los antiguos griegos sostenían que la vida más sabia es la dedicada a la contemplación del orden eterno y la perfecta armonía del Cosmos; el grupo, en cambio, cortejará mediante la belleza al reino de lo Absoluto.

Dudo mucho que una aparente Edad de Oro haya tendido alguna vez su benéfico manto sobre éste, nuestro conflictuado mundo. Para los agnósticos

(entre quienes me incluyo), quizá la única experiencia de lo absoluto que nos sea dado vivir se encuentre en el terreno de lo estético. Todo otro entendimiento de esta clase nos esta vedado.

Si, como dicen los creyentes, la experiencia religiosa es inherente al ser humano; al menos para el orden de lo artístico, el universo sonoro de *Popol Vuh* cumple con creces ese cometido.

3- La banda surgiría en 1969 con una formación de lo más peculiar. *Florian Fricke* en sintetizadores, *Frank Fiedler* en sintetizadores y *Holger Trutzsch* en percusiones turcas y africanas. *Fricke*, cabeza visible del grupo, había estudiado

MUSICA
ELECTRONICA
ALEMANA
de los

70



piano y composición en la Escuela Superior de Música de Friburgo, trabajando luego como crítico musical y cineasta.

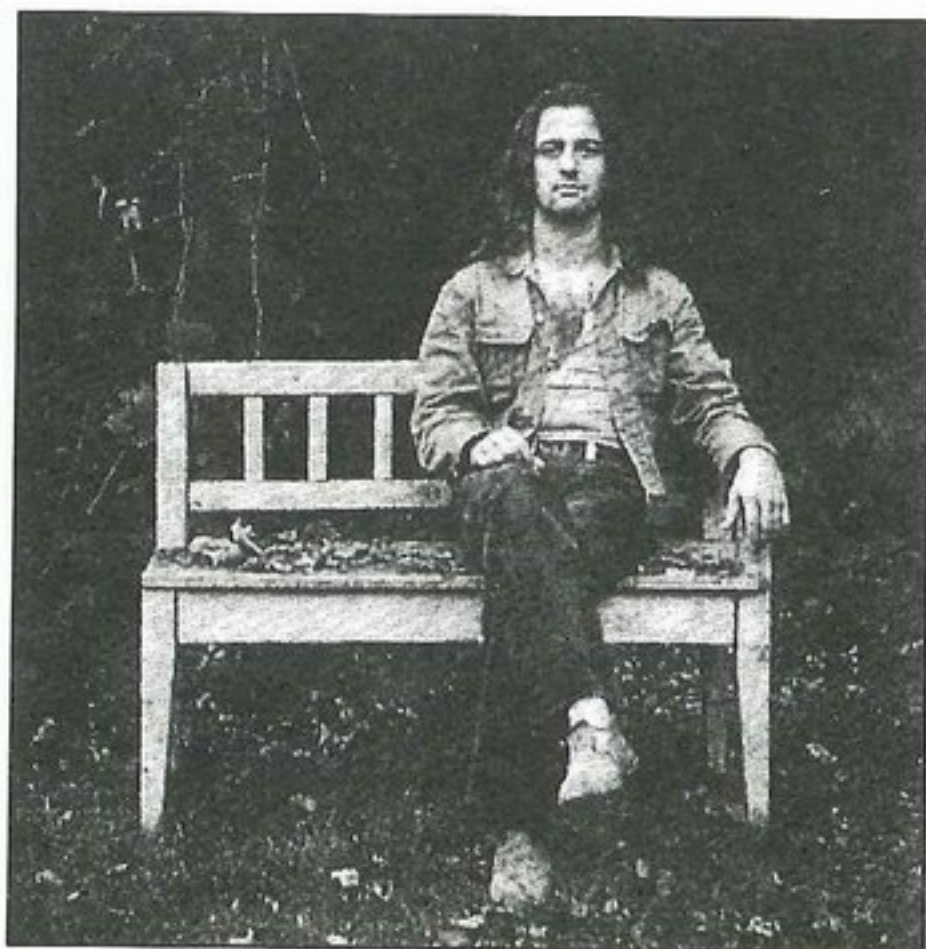
Después de su segundo disco, *In den Garten Pharaos* (En el Jardín de los Faraones), *Fricke* abandona su entusiasmo por los sintetizadores y establece un nuevo *Popol Vuh*, más acústico. Integran esta segunda versión: *Conny Veit* en guitarra (proveniente del grupo *Gila*), el americano *Robert Eliscu* (antes en una banda llamada *Between*) en oboe, *Klaus Wiese* en tambora y una cantante coreana, *Djong Yun* junto a los miembros habituales.



A partir de aquí, habrá variaciones constantes en torno a *Fricke*. La más importante, la entrada de *Daniel Fischelser*, antiguo baterista de *Amon Düül II*, quién se convertiría en la segunda cabeza de *Popol Vuh*.

La banda musicalizaría varios films del conocido director de cine *Werner Herzog*: *Aguirre*, *Nosferatu*, *Corazón de Cristal*, *Fitzcarraldo*.

Aún activos, en 1991 sacaron un nuevo disco, denominado simplemente *For You and Me* ■



Apéndice I

Quién fue quién en la electrónica alemana de los '70.

AGITATION FREE: Banda absolutamente pionera. Si bien su primer disco no aparecería hasta 1972, ya desde el verano de 1967 comenzaron a hacer shows que consistían en raras improvisaciones acompañadas de proyectores de líquidos, films y diapositivas. Se llevaban a cabo en lugares como el *Zodiac*, donde se reunía la vanguardia berlinesa de la época (*Tangerine Dream*, *Kluster*, etc.). Estas expresiones "intermedias" serían popularizadas más adelante por *Konrad Schnitzler*.

En sus orígenes, el grupo contaba con *Lütz Ulbrich* y *Lütz Kramer* en guitarras, *Michael Günther* en bajo y *Chris Franke* en batería. De los sucesivos cambios que debió sufrir AF, el más importante sería el ingreso, en otoño del '71, de *Michael Hoenig* en sintetizadores y efectos electrónicos.

Luego de una serie de giras -por el interior de Alemania, por Francia y, organizado por el Instituto Goethe, un vasto tour que abarcó Egipto, Líbano, Jordania, Chipre y Grecia- se separarían definitivamente el 14 de Noviembre de 1974, dando un concierto donde tocarían todos los integrantes que alguna vez pasaron por la banda.

La importancia del círculo experimental *Agitation Free* sería crucial para el desarrollo posterior del kraut-rock. Muchos de sus miembros constituirían piezas fundamentales en un futuro inmediato. *Chris Franke* se uniría a *Tangerine Dream*; *Michael Hoenig* trabajaría como solista y junto a *Klaus Schulze*; *Lütz Ulbrich* formaría parte de *Ash Ra*, grabaría sus propios discos y acompañaría a *Nico*; *Axel Genrich* integraría *Guru-Guru* y *Burghard Rausch* haría otro tanto en el grupo berlinés *Bel Ami*.

THOMAS KESSLER: Famoso compositor de vanguardia cuyo estudio sería punto de encuentro fundamental. Allí estudiaban *Manuel Göttsching*, *Hartmut Enke*, *Klaus Schulze*, *Michael Hoenig* y los miembros de *Agitation Free*, entre otros. De allí saldría la formación para el primer disco de *Ash Ra Tempel*. Allí, también maduraría la posterior unión entre *Schulze* y *Hoenig*. Allí, además, obtendrían todo el apoyo de *Kessler* las improvisaciones vanguardistas que *Agitation Free* comenzaba a

ensayar por aquellos tiempos.

En muchos aspectos, el Estudio se convertiría en una verdadera escuela de experimentación electrónica. Si hubiese que buscar un padre de la escena de la época, *Thomas Kessler* reuniría la mayor cantidad de puntos.

HARMONIA: Debutan, en Julio de 1973, en el Foro Musical Internacional de Viktring. Entre Junio y Noviembre de ese año permanecen en el estudio grabando su primer LP, *Musik von Harmonia*. A mediados del '75, harían lo propio con su segundo y último álbum, *De Luxe*.

Harmonia estaba integrado por el dúo *Cluster* (*Moebius* y *Roedelius*) más una parte del dúo *Neu*, *Michael Rother*. La ambientación típica de los grupos berlineses se cruza aquí con la tendencia más rítmica de los de Düsseldorf.

MYTHOS: Trío formado originalmente en 1969 y liderado siempre por *Stephan Kaske*, quien aún hoy continúa haciendo música para películas. Situados en un punto equidistante entre *Tangerine Dream* y *Kraftwerk*; donde este último es melancólico, *Mythos* aparece como francamente sombrío. En términos temáticos, su universo a lo largo de los años ha sido tan coherente como el de casi todas las bandas del período. En su primer disco, el tema de 18', "Encyclopedia Terrae", cuenta la historia de un hombre que atraviesa 32 veces una máquina del tiempo. Es enviado un siglo adelante hasta que despierta y ve que no existe más vida sobre la Tierra. La idea del holocausto se repite como leit-motiv en toda su obra (canciones como "Neutron Bomb", o discos como *Quasar*).

En algún punto, el uso que el grupo hace de la ciencia ficción me parece aún más explícito que en los propios *Tangerine Dream*. ¿Por qué esta recurrencia de motivos en las bandas de la época?. Sin duda, el

adelanto tecnológico que, en su momento, significó el sintetizador hizo que otra vez el presente se disparara hacia adelante y el futuro se percibiera como más cercano. *Kraftwerk*, de hecho, lo situó en el aquí y ahora para un renovado progreso de la humanidad.

Mythos no llega tan lejos. En sus álbumes de finales de década (*Concrete City*, de 1979 y *Quasar*, de 1980), intentarían demostrar que la electrónica y el rock más tradicional no eran incompatibles. Allí,

MUSICA
ELECTRONICA
ALEMANA
de los

'70

la influencia de *Jehro Tull* compite mano a mano con la del *Kraftwerk* de **Radioactivity**.

En su segundo LP -una producción para los *Kosmische Kuriere*-, la tranquilidad meditativa del disco es especialmente coloreada por la flauta de *Kaske*. Para mi gusto personal, su mejor placa. Para el suyo, la única de la cual se arrepiente.

CONNY PLANK : Si *Kessler* puede considerarse el padre de gran parte del kraut-rock; *Plank* fue, sin duda alguna, una suerte de padrino.

Si alguien supo imprimirle un sello al rock germano de los setenties fue este ingeniero de sonido, cuyas apariciones merecieron mucha más importancia de lo que los créditos harían suponer. *Ash Ra Tempel*, *Kraftwerk*, *Neu*, *La Düsseldorf*, *Kluster*, *Guru-Guru* y hasta *DAF* (ya en los '80) pasaron por su estudio y por su hábil muñeca de productor.

Participó además, en alguno de los discos más importantes de esta tendencia: **Lillenthal**, con *Moebius*, *Asmus Tietchens* y cía.; **Rastakraut Pasta**, con *Moebius*; **Zero Set**, con *Moebius* y el líder de *Guru-Guru*, *Mani Neumaier*; y en el recién reeditado **Phew**, junto a los integrantes de *Can*, *Holger Czukay* y *Jaki Liebezeit*, entre otros.

SELLOS OHR Y PILZ: Sus respectivos propietarios, *Rolf Ulrich Kaiser* y *Peter Meisel*. En ambos sellos, se grabaron muchos de los álbumes más representativos de la música cósmica. En *Pilz*, los de *Bröselmaschine*, *Hölderlin*, las obras iniciales de *Popol Vuh* y de *Wallenstein*. En *Ohr*, los primeros LPs, de *Tangerine Dream*, *Ash Ra Tempel*, *Guru-Guru*, *Mythos*, *Floh de Cologne*... En fin, la lista sería interminable.

Sin embargo, no poseen una importancia meramente histórica, sino también ideológica. *Kaiser*, quien a su actividad como productor sumaría la de crítico musical, se constituiría en el principal teórico de lo que se dió en llamar *Kosmische Musik* o *Kosmischen Kuriere* (Música cósmica o Correos cósmicos). Música proveniente de algún otro espacio. De hecho, para difundir la idea, *Ohr* trocaría su nombre por el de *Kosmische Musik*. Allí, grabarían sus discos posteriores *Popol Vuh*, *Wallenstein*, etc. Para mayor información, cf. la parte de *Tangerine Dream*, en este mismo dossier.

EROC: *Joachim H. Ehrig*, más conocido por *Eroc*, sería una de las piezas fundamentales del grupo *Gobschnitt*, otra banda pionera del rock alemán. Desde 1969 hasta 1983, *Eroc* se encargaría de la

batería y de los efectos electrónicos. Mientras tanto, entre el '75 y el '82, grabaría cuatro discos mucho más electrónicos que sus habituales colaboraciones con *Gobschnitt*.

De hecho, el primero aún hoy me sigue pareciendo una de las cumbres del género.

ACHIM REICHEL: Un personaje que recorre toda la historia del rock teutón, hasta llegar a nuestros días. Ya en 1961 era el cantante y guitarrista de *The Rattles*, probablemente el primer grupo pop de Alemania. A comienzos del '68, formaría una nueva banda beat, denominada *Wonderland*, que tocaría al lado de figuras como *The Nice* y *Deep Purple*, en el Palacio de Deportes de Berlín.

El período que nos interesa comienza en 1971, y *Reichel* se presenta como *A.R. & Machines*. Punto de ruptura con su propia tradición musical previa, fabrica allí, en los años que van desde 1971 hasta 1975, improvisaciones de rock meditativas, si bien mucho más aceleradas que las de sus colegas cósmicos.

Posteriormente, se convertiría en un cantante de rock convencional, intentando rescatar una supuesta "música del pueblo" (*Volkmusik*) olvidada en algún romántico espíritu del siglo pasado.

KONRAD SCHNITZLER: Otra figura indispensable. Formó parte de la alineación original de *Kluster*. Más tarde se uniría al primer *Tangerine Dream* para la grabación de *Electronic Meditation*.

Durante un corto lapso, tendría su propio grupo, *Eruption*, con músicos de Berlín. A lo largo de la década, grabaría cuatro discos imprescindibles. En la actualidad, continúa activo, colaborando con *Michel Otto* o el grupo *De Fabriek* entre otros, e iluminando, con su aguda inteligencia y su *avoir faire*, todo aquello en lo que participa.

KLAUS SCHULZE: Alumno de *Thomas Kessler*, integró las primeras formaciones de *Tangerine Dream* (con *Edgar Froese* y *Konrad Schnitzler*) y de *Ash Ra Tempel* (con *Manuel Göttsching* y *Hartmut Enke*). Hasta allí, se desempeñaba como baterista. Había estudiado en la Universidad Técnica de Berlín germanística, psicología y música, especialmente composición experimental.

Ya a comienzos del '72, emprende su carrera solista, caracterizada por un creciente interés en la composición por computadoras ■

Discografía

Grupos

1 - Agitation Free

- Malesch (1972)
- Second (1973)
- Last (1976)

2 - Ash Ra Tempel

- Ash Ra Tempel (1971) -Ohr
- Schwingungen (1972) -Ohr
- Seven Up (1973) -Kosmischen Kuriere
- Join Inn (1973) -Ohr
- Starring Rosi (1973) -Kosmische Musik
- Inventions for Electric Guitar (1975) - Kosmische Musik
- New Age of Earth (1976) -Isadora/ Virgin

- Ash Ra

- Blackouts (1978) -Virgin
- Correlations (1979) -Virgin
- Belle Alliance (1980) -Virgin
- Walkin' the Desert (1989) -Navigator
- Tropical Heat (1991) -Navigator

- Manuel Göttsching

- E2- E4 (1984) -Inteam
- Dream & Desire (1991) -Grabado en Junio del '77 -Musique Intemporelle

3 -Kluster

- Klopzeichen (1970) -Schwann
- Zwei Osterei (1971) -Schwann

-Cluster

- Cluster '71 (1971) -Sky
- Cluster II (1972) -Sky
- Zuckerzeit (1975) -Sky
- Sowieso (1976) -Sky
- Cluster & Eno (1977) -Sky
- After the Heat (1978) - también con Brian Eno -Sky
- Grosses Wasser (1979) -Sky
- Curiosum (1981) -Sky
- Apropos Cluster (1990) -Curious Music

4 -Mythos

- Mythos (1972) -Ohr
- Dreamlab (1976) -Kosmische Musik
- Strange Guys (1978) -Sky
- Concrete City (1979) -Sky
- Quasar (1980) -Sky
- Grand Prix (1981) -Sky

5 -Popol Vuh

- Affenstunde (1970) -Pilz
- In den Gärten Pharaos (1972) -Pilz
- Hossiana Mantra (1973) -Pilz
- Seligpreisung (1973) -Kosmische Musik
- Aguirre (1975) -Pilz
- Einsjager und Siebenjager (1975) - Kosmische Musik

- Das Hohelied Salomos (1975) -
- Letzte Tage, Letzte Nachte (1976) -
- Coeur de Verre (1977) -Egg
- Nosferatu (1978) -Egg
- Brüder des Schattens- Söhne des Lichts (1978) -Brain
- Die Nacht der Seele (1979) -Tis Cel
- Sei Still, Wisse ich bin (1981) -
- Fitzcarraldo (1982) -
- Cobra Verde
- For You and Me (1991) -Milan

6 - Tangerine Dream

- Electronic Meditation (1970) -Ohr
- Alpha Centauri (1971) -Ohr
- Zeit (1972) -Ohr
- Atem (1973) -Ohr
- Phaedra (1974) - Virgin
- Rubycon (1975) -Virgin
- Ricochet (1975) -Virgin
- Stratosfear (1976) -Virgin
- Sorcerer (1977) -MCA
- Encore (1977) -Virgin
- Cyclone (1978) -Virgin
- Force Majeure (1979) -Virgin
- Tangram (1980) -Virgin
- Exit (1981) -Virgin
- Thief (1981) -Virgin
- White Eagle (1982) -Virgin
- Logos Live (1982) -Virgin
- Hyperborea (1983) -Virgin

Solistas

1 - Konrad Schnitzler

- Schwarz (1971) -Egg
- Blau (1972) -Egg
- Rot (1973) -Egg
- Con (1978) -Egg
- Con 3 (1981) -Sky

2 - Hans Joachim Roedelius

- Durch die Wüste (1978) -Sky
- Jardin au Fou (1979) -Sky
- Selbstportrait (1979) -Sky
- Selbstportrait II (1980) -Sky
- Selbstportrait III (1980) -Sky
- Lustwandel (1981) -Sky
- Wenn der Südwind weht (1981) -Sky
- Wasser im Wind (1982) -Ariola
- Offene Türen (1982) -Sky
- Flieg' Vögel fliege (1982) -Sky

3 - Dieter Moebius

- Tonspuren (1983) -Sky
- Lilienthal (1978) -Sky (con Conny Plank)
- Rastakraut Pasta (1980) -Sky (con Conny Plank)
- Material (1981) -Sky (con Conny Plank)
- Strange Music (1982) -Sky (con Gerd Beerbohm)
- Zero Set (1983) -Sky (con Conny Plank)

y Mani Neumeier, líder del grupo Guru-Guru)

4 - Joachim H. Ehrig (Eroc)

- Eroc (1975) -Brain
- Eroc II (1976) -Brain
- Eroc III (1979) -Brain
- Eroc IV (1982) -Brain

5 - Achim Reichel

- Die grüne Reise (1971) -Polydor
- Propeller (1972) -Polydor
- Echo (1972) -Polydor
- A.R.3 (1973) -Polydor
- A.R.IV (1973) -Polydor
- Autovision (1974) -Polydor
- Erholung (1975) -Polydor

6 - Klaus Schulze

- Irrlicht (1972) -Brain
- Cyborg (1973) -Brain
- Blackdance (1974) -Brain
- Picture Music (1975) -Brain
- Timewind (1975) -Brain
- Moondawn (1976) -Brain
- Body Love (1977) -Metronome
- Mirage (1977) -Brain
- Body Love II (1977) -Brain
- X (1978) -Brain
- Dune (1979) -Brain
- Live (1980) -Brain
- Dig It (1980) -Brain
- Trancefer (1981) -IC
- Audenty (1983) -IC
- Dziekuje Poland (1983) -IC

7 - Edgar Froese

- Aqua (1974) -Brain
- Ypsilon in Malaysian Pale (1975) - Brain
- Macula Transfer (1976) -Brain
- Ages (1978) -Virgin
- Stuntman (1979) -Virgin
- Kamikaze 1989 (1982) -Virgin
- Pinnacles (1983) -Virgin

Nota: La discografía no es exhaustiva. De lo contrario, abarcaría el doble de las páginas que abarca. Algunas producciones solistas de integrantes de los diversos grupos han sido dejadas de lado. Sólo hemos consignado las que, a nuestro parecer, son las más importantes. A su vez, la mayoría llega hasta los primeros años de la década del '80. Es casi imposible, desde este apartado rincón del mundo, seguirle la pista a todos. Sepan disculpar. De todos modos, el listado, si no completo, es bastante amplio. Agrupa más de 120 discos.



MARIU DE SANTO DISEÑO & COMPOSICION NAZCA 439 612 0337

● ● ● ● All es un grupo formado a mediados de los ochenta que sigue la línea de los Descendents. El sello SST editó su nuevo LP **Percolator**. Su disco anterior se llama **Allroy Saves**, también editado en el mismo sello.

● ● ● Los Thin White Rope se han separado. Durante el mes de junio hicieron su gira de despedida por Europa.

● ● ● Sugar es el nombre de la nueva banda de Bob Mould (ex-Hüsker Dü). Cabe señalar que durante su etapa solista registró dos discos **Worbook** y **Black Sheet of Rain**. Sugar ya firmó contrato con el sello Creation.

Perry Farrel (ex-Jane's Addiction) tiene

po, ubicado en la línea de Zen Arcade de los ya nombrados Hüsker Dü.

● ● ● ● **Bones Machine** es el nombre del nuevo disco de Tom Waits. Recordemos que hace muy poco tiempo, Island Records editó **Night on Earth**, banda de sonido de la película de Jarmusch.

● ● ● Nine Inch Nails (un nombre que parece puesto para aprender a modular la voz) ha editado el EP **Broken**, segundo disco de su corta carrera.

● ● ● The Manson Family es una obra de teatro que cuenta las vidas, aventuras y desventuras de este famoso clan. Todo esto para decir que Iggy Pop colaboró en la versión discográfica relatando algunos

compuesto por canciones que siguen la línea de Leonard Cohen, Bob Dylan, Neil Young y Nick Cave.

● ● ● La versión en vinilo de **Dirty**, el nuevo LP de los Sonic Youth, cuenta con un bonus track "Stalker". Según la juventud sónica es una forma de protesta contra la desaparición de ese formato.

● ● ● Bullet Lavolta es un grupo de Boston. Por medio del sello Sub Pop acabando de editar un nuevo disco, llamado **Swandive**.

● ● ● God, la multibanda liderada por Kevin Martin ha sacado su segundo disco **Possesion**.

● ● ● En el número anterior te contábamos del nuevo proyecto del ex-Loop Robert Hamson, llamado Main. Esta vez es el turno de los restantes Loop. La banda tiene el curioso nombre Hair and Skin Trading Co. Su álbum debut, producido por el ex-Swans Roli Mosimann, se denomina **Jo in Nine G Hell**.

● ● ● Godflesh se encuentra trabajando en un proyecto llamado **Pure Spite** que incluiría una remix de la canción "Spite" con piezas sampleadas del track "Pure II" que cerraba su recientemente editado **Pure**. Su líder, se encuentra grabando una

NOTICIAS

un nuevo proyecto **Porno for Pyros**. El bautismo de fuego fue junto a los Red Hot Chilli Peppers, Beastie Boys, Rollins Band y Primus.

● ● ● Silverfish, grupo que ha teloneado a Fugazi y a Pigface cuentan con un nuevo LP **Organ Fan**. Sonido potente y aplastante bajo el sello Creation.

● ● ● Los Bad Manners han lanzado un nuevo trabajo **Fat Sound**. Aparentemente Buster Bloodvessel (el líder calvo) se pasea por los ritmos latinos, mambos, melodías sixties pop, reaggé y, por supuesto, el ska.

● ● ● En el momento en que estés leyendo estas líneas es probable que ya se encuentre en la calle el nuevo disco de REM **Automatic for the People**. Los muchachos de Athens no se toman respiro.

● ● ● El pop de XTC vuelve a las calles con el disco **Nonsuch**. Aseguran que el trío de Swindon continúa en la senda de su anterior LP **Oranges & Lemons**. Editado por el sello Virgin.

● ● ● Sub Pop sigue lanzando grupos. Esta vez, el turno es para Afghan Whigs y su nuevo disco **Congregation**. Igualmente, éste es el tercer LP del gru-

po, ubicado en la línea de Zen Arcade de los ya nombrados Hüsker Dü.

● ● ● Dimstars es el nuevo grupo que integran Richard Hell, Thurston Moore, Steve Shelley y Don Fleming. El disco está editado por el sello Caroline y se llama **Dimstars**.



● ● ● Los Public Enemy tienen un proyecto llamado **Public Enemy's Greatest Missies** (Grandes Fracasos). La idea consiste en remezclar canciones del pasado por gente allegada a la banda y a esto sumarle algunas canciones nuevas.

● ● ● Simon Bonney es uno de los integrantes de Crime and The City Solution, grupo creado en 1985 por Mick Harvey y Rowland S. Howard. Forever es el nombre del LP solista de Bonney,

banda de sonido experimental con el baterista del grupo Scorn, Mick Harris.

SINGLES

Recién dijimos que Richard Hell tiene un nuevo grupo. Bueno, pero también tiene un nuevo single solista **3 New Songs**.

-Primal Scream: **Dixie-Narco EP**, Creation.

-Daisy Chainsaw: **Pink Flower, One Little Indian**.

-The Breeders: **Safari**, 4AD.

granada
dublin
brussels



FABULOUS

FABULOUS®

kuropatwaPHOTOSchilliroCOSTUMEla ordenLAYOUT

Martes CAMELOS, COLORES, ACIDOS. Menta

*Una noche de agosto,
entre cubiertos,
pizzas y gaseosas
charlamos con
los Martes Menta.
La cena pasó, pero
nosotros ahora
te ofrecemos
el postre.
Aquí van
17 Caramelos.*



1 Con tan sólo un año y medio de formación, Martes Menta ya cuenta con un disco en la calle, **17 Caramelos**. El grupo, actualmente, está formado por : Ariel Minimal (voz y guitarra), Fabián Ghia (bajo y voz), Mariano Manzana (teclados), Tripi (batería) y Yanni-Da (ritual y danza). El disco fue grabado entre los meses de mayo y junio, en aquel momento contaban con Pablo Varela en batería. La producción del álbum estuvo a cargo de Alejandro Seoane y está editado por Radio Trípoli.

2 "No tenemos pasado", afirman. "No renegamos de nada de lo que hacemos, pero sucede que vamos cambiando muy rápido. Las versiones que hacemos de los temas son distintas semana a semana. Nos encantaría poder dejar constancia de eso en cada momento : podríamos demostrar que para nosotros todo cambia y que, en realidad, nada importa demasiado."

3 Comparten con los grupos de Manchester '89 la postura frente al rock de los '60, aunque prefieren aclarar : "Escuchamos mucho a los

Byrds, a los Beatles, o a los Who y lo que tengamos de sonido 'Sixties' viene directamente de ellos; nosotros lo modificamos, ya que la otra fuerte influencia es el punk-rock, de donde provenimos musicalmente". Sin embargo, al igual que los Charlatans o los Stone Roses, conocen perfectamente los "sonidos" del rock inglés de la década del '80.

4 "Las letras son como cuadros: describen, cuentan cosas, imágenes. Jugamos mucho con sabores, colores, sensaciones. Hablamos acerca de historias de televisión, de juegos, de dejar de pensar: forma parte del 'espíritu' de la banda. No nos interesa tener un mensaje de protesta o compromiso social. Apenas tenemos obra social".

5 "Cuando daba todo por perdido/ ella entró, yo la ví,/era como un rayo de sol/en una tarde de frío, apareció/ pregunté su nombre, no me respondió/ me miró/Me gustan sus labios y su cintura a go-go/Esto es amor/creo que sí/Ella es el último sol de abril/ y viene por mí".

6 Son una banda de pop-naif, deliberadamente "ingenuos", inocentes por propia decisión. Asumen la pose de grupos "retro-pop" (Transvision Vamp) y retroceden hasta la pubertad. "Nuestras historias ni siquiera son de la adolescencia, son mucho más infantiles, jugar, amar, sin preocupaciones."

7 "Nuestra actitud es conformista. No creemos que todo está ni vaya a estar bien, sencillamente no podemos hacer nada para cambiarlo. No estamos contentos pero tratamos de pasarla lo mejor posible. No somos optimistas, somos conformistas."

8 Muy a menudo, se insiste en que desde 1986/87 no había un movimiento de bandas en el rock nacional como el que, aparentemente, ahora surge. Si en el '86, la moda era punk/dark (depresión, oscuridad, escepticismo), hoy la mayoría de los grupos comparten un "espíritu de fin de semana", de "baile de la generación". A partir de cierto hartazgo por las ropas negras, convierten al rock en un hedonismo

casi insulso.

9 "Vamos a promocionar el disco en televisión. En eso, no tenemos escrúpulos, podemos estar con Tinelli o Cris Morena. Creemos que lo más importante es aprovechar el espacio y la oportunidad de tocar para dos millones de personas en lugar de quinientos o mil. ¿Por qué no hacerlo? Probablemente, en el '86, no lo hubiéramos hecho pero, ahora, no tenemos problema".

10 Las influencias musicales más notorias provienen del rock independiente inglés de fines de la década pasada, donde las guitarras distorsionadas recuerdan a Teenage Fan Club o al Jesus and Mary Chain de **Honey's Dead**; teclados al mejor estilo Charlatans y coros, ¿nuevamente los Jesus and Mary Chain? También, en "Canción de Cuna", puede reconocerse una pizca de Velvet Underground.

11 "Nuestros temas en general pueden tocarse con una guitarra

eléctrica o acústica y suenan bien, incluso con una criolla: son temas de fogón. Ahora, estamos sonando algo más fuerte, con canciones más pesadas, usamos la electricidad mucho más que cuando hicimos el disco. Tiene que ver con este momento".

12 Este eclecticismo tiene su explicación: "Nuestra música la hacemos a partir de la información que recibimos, de los discos que escuchamos, de las revistas y las notas que leemos. Todo eso influye y nos modifica constantemente".

13 Las canciones de Martes Menta son una combinación de fórmulas: guitarras distorsionadas y ruido, pero ruido decorativo, no molesta, es casi imperceptible; coros e invariablemente el beatailable impuesto por los grupos de Manchester con todas sus modificaciones posteriores.

14 De rock nacional rescatan el primer Almendra. En el disco, hacen

una versión de "Que Ves El Cielo" de Invisible. Casualmente, ellos transforman musicalmente al tema de Spinetta en un síntoma de la banda: baile y despreocupación.

15 Ideales: "Nos encantaría vender muchos discos, tantos como para poder dejar nuestros trabajos y dedicarnos todo el día a esto. Componer, vivir para la música y pensar sólo en eso".

16 Por ahora, lo intentan tocando en distintos locales nocturnos. Actualmente en vivo, como ellos mismos aseguran, suenan más crudos pero igualmente el gusto pop es el que predomina. Siempre tratan de presentarse con otros grupos como los Babasónicos, Juana La Loca, etc. Ellos son concientes de que juntos convocan gente de diferentes ámbitos y están seguros de que pueden formar una "movida".

17 Caramelos...

Ernesto Martelli - Esteban Bitesnik

diseño gráfico

asesoramiento integral en

emprendimientos editoriales

Bdo. de Irigoyen 1440 -Capital- Tel. 26.1601

Archivo Histórico de Revistas Argentinas





RAVE

Las raves son eventos a los que concurren miles de jóvenes a bailar con tecno o rave, organizados al aire libre, o en lugares no convencionales como galpones y fábricas.

Hoy se habla, directamente, de una "cultura rave". Se dice que estos "Woodstocks post-industriales" constituyen un movimiento con reminiscencias del hippismo. También, se lo considera como el disco de los '90. Inclusive, algunos aseguran que los ravers son los chicos que en el '77 hubiesen sido punks. Alguien debe estar equivocado. El espíritu del sesenta se nota en el carácter comunitario de estas ceremonias. También, en la actitud "paz, amor y drogas"; en las ropas amplias; y en la imaginación de flores, espirales y colores vivos.

Se podría decir que es el nuevo disco si se tiene en cuenta que revive aquella fiebre del baile de fines de los '70. En las nuevas **anyday's night rave fever**, miles de chicos entran en trance por medio de: tecno (en lugar de disco), ecstasy (en vez de cocaína) y equipos de luces, ahora más sofisticados.

La comparación con el punk responde a la situación social de los

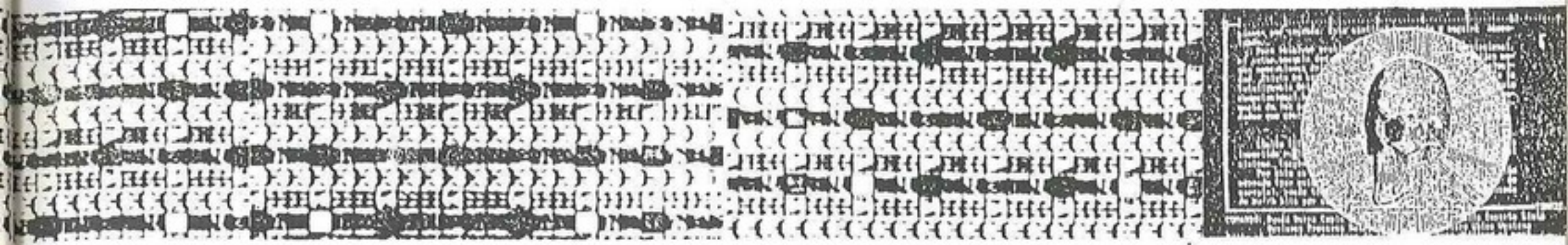
ravers. Los mayores cultores de este fenómeno, especialmente en Inglaterra, son jóvenes desempleados y descontentos. Sin embargo, con lo dicho en los dos párrafos anteriores, es obvio que su actitud dista mucho de la rebeldía del '77.

El rave corta totalmente con un punto de la cultura rock: el vedettismo. En muchas raves "tocan" artistas techno. Pero están muy lejos de ser la atracción central de la noche. En algunos casos, su presencia en escena pasa desapercibida. En otros, resulta difícil determinar cuando están tocando o cuando pasando música. De alguna manera, es el triunfo del disc jockey sobre el músico de rock: los ravers echan del escenario a los Happy Mondays y siguen bailando con Paul Oakenfold. El impersonalismo se da también en la misma música. Los autores de los "hits" techno son casi anónimos. Todos escucharon "Who is Elvis", pero a nadie le importa demasiado quién lo grabó; lo que no pasaría con "Satisfaction" o "Anarchy in the UK". Si bien en algunas discos de Buenos Aires se puede escuchar algo de rave, estos lugares son la antítesis del fenómeno original. Desde la discriminación en la

puerta, hasta la actitud "¿Dónde están las chicas?" de los que entran. Socializar es el objetivo y la música no preocupa demasiado a los concurrentes. Vale aclarar que esto no ocurre en las fiestas rockanroleras. El Condon Clú tiene mucho más puntos de contacto con la cultura rave que la disco más actualizada musicalmente. He ahí un cercano de lo que una fiesta "Nomade" y masiva (sin contar a "lo Redo" y "lo Rato").

El rave no existe

Rave, techno, hardcore, ambient house, "bleep" techno y varios más son los estilos que se pueden escuchar hoy en una rave o en una disco tecnócrata. En Inglaterra y Estados Unidos se los agrupa bajo la denominación genérica "techno". Término que dice muy poco, ya que se viene usando desde Kraftwerk hasta la última abominación tipo Black Machine. Quizás por eso, el espíritu práctico argentino prefirió la palabra "rave". Las versiones coinciden en que surge en Detroit y, hoy en día, sus centros más importantes son Sheffield, Londres, Bruselas, Ghent (Bélgica) y,



Se insiste en que el rock en los noventa será, básicamente, "música para bailar". No es la primera (ni la última) vez que surgen este tipo de afirmaciones terminantes. La música rave, seguramente, no será el paradigma sonoro de esta década. Pero, si intenta eliminar (o bien fagocitar) todo lo que no le sirve para la disco.

en menor medida, Nueva York. El rave no existe. En realidad, hay casi tantos estilos como artistas. Los grupos surgen y desaparecen luego de uno o dos maxis. Podría decirse que la regla general es un beat house o similar, un poco más duro. Esto se puede entender mejor si hacemos un rastreo de su origen:

primer tecno
tecno pop
industrial(Kraftwerk)
industrial
acid house
rave,
techno o new beat
industrialdance

música disco
house (Chicago) (70's)
electro (Nueva York)
funk (disco)
rap

Para mayor precisión, el cuadro debería tener flechas en todas las direcciones. Pero esta versión mas sencilla sirve para mostrar que el rave cuenta con elementos de todos estos géneros. La base del acid house y el new beat combinadas con sonidos industriales y con citas de todas las corrientes anteriores.

Decididamente, es música para bailar y, como tal, la mayoría de sus productores son (o fueron) dj's. Por eso, muchas de las diferencias entre grupos radican en técnicas de djing, como subir el "pitch" (afinación y velocidad) a +8, pasar discos a distintas velocidades, o variar el nivel de bajos (algunos tracks son considerados una amenaza para los parlantes). El acento está puesto en el ritmo, que en ocasiones, por su fuerza se gana la etiqueta de hardcore. Ese es el caso de T-99, cuyos singles "Anasthasia" y "Nocturne" son ya clásicos rave.

Cada grupo se caracteriza, además, por la utilización de determinado tipo de sonidos. Así aparece el "bleep techno", del cual son precursores LFO. Los **bleeps** son sonidos cortos y agudos, como los de cualquier videojuego; como una versión frenética de Kraftwerk. Por supuesto, muchos temas se distinguen por los samples que se usaron en él. Un claro ejemplo de esto es "Go" del newyorquino Moby, que tiene como melodía la del tema de Twin Peaks; altamente recomendado.

Otra tendencia es la del slogan. Un maxi muy vendido fue "James Brown Is Dead" de LA Style. Este

género es el primer maxi contra-slogan-respuesta de Holy Noise: "James Brown Is Still Alive" (James Brown todavía vive). El slogan es la forma lírica perfecta para el rave. Frases-estandartes que condenan o glorifican, listas para ser pronunciadas en el momento justo y asimiladas mediante la reiteración.

Quizás la corriente mas pretensiosa sea la **ambient**, en la que profundizaremos con The Orb. El resto, aunque muy efectivo para el baile, es bastante intrascendente.

Daniel Flores

The Orb

Aventuras más allá del "Ultraworld"

En medio de este océano de música technoailable, surgió el llamado "ambient-house". Rótulo que, como todos, no sirve por sí sólo para explicar, aunque sus referencias son bastante claras.

A comienzos de la década pasada, Brian Eno delineó lo que actualmente se conoce como "ambient". Lo que caracterizaba a sus experimentos era la intención de convertir a la música en un elemento "funcional", casi decorativo. Un zumbido, una vibración (drone) y ciertas repeticiones minimalistas aparecían constantemente en primer plano. Eno buscaba alejar al oyente de la tarea de "prestar atención", liberarlo de la necesidad de involucrarse y sentirse involucrado. En el contexto de la música "disco" de comienzos de la nueva década (que intenta "transportarnos" y que va asociada a las ideas de "trance", de pérdida de la conciencia a través del ritmo y las drogas), The Orb retrocede hasta los experimentos de Eno. La música de The Orb goza, quizás más allá de su voluntad, de una de las cualidades de aquel originario ambient: la intrascendencia.

A través de una imaginería "espacial" (que abarca desde el previsiblemente hiperfuturístico arte de sus discos, hasta el nombre de los temas: "Supernova en el fin del universo", "Encuentros cercanos", etc.), intentan llevarnos más allá. Al espacio, pero no perdidos, sino orbitando la Tierra y mirando hacia ella. Recogiendo sonidos del planeta y repro-

duciéndolos a miles de kilómetros con la mayor perfección de la tecnología digital: animales, motores, sirenas, el agua (efecto principal en el maxi **Blue Moon**);

Así The Orb, retoma a su modo, por un lado, el aspecto cósmico de "Apollo" (Brian Eno) o Tangerine Dream; por el otro, la funcionalidad de las construcciones de **Music For Airports** (B.E.).

De los elementos más utilizados hoy en el rock británico (melodías, ruido, beatailable), Alex Paterson (The Orb) elige este último para combinar con sus ambientes. El ritmo house más tradicional aparece y desaparece convirtiendo a The Orb, alternativamente, en músicaailable de "vanguardia" o discreta adaptación de los logros de Eno.

Al mismo tiempo, Paterson demuestra cierta predilección por el **dub** como géneroailable. Los temas más "convencionales" ("Perpetual

Dawn", "Towers of Dub") resultan descomposiciones de estos ritmos, desmenuzados instrumento por instrumento, vía sampler.

Aprovecha la tecnología para proseguir el juego entre el "más acá" y el "más allá": una amplia utilización del sampler le permite reproducir sonidos "reales" y combinarlos con aquellos que son producto fabricado tecnológicamente.

Pretendiendo ser la banda de sonido de una nueva versión de "2001: Odisea en el espacio", y proponiéndonos un trascendente viaje espacial, The Orb logra que disfrutemos solamente de ellos o bien como decoración auditiva, o bien como música "disco" que hace mover nuestros pies (aunque no los levante del suelo).

The Orb: pretensiones y formulismos en la discoteca.

Ernesto Martelli



211

THE ORB
FREEPOST CV744
14 NEWBOLD TERRACE
LEAMINGTON SPA
CV32 4BR



FOR DJ'S ONLY

12 INCH - RARITIES
COMPACTS 5", LP'S
OLDIES - LIMITED EDITION
PICTURE DISCS

Record
MIRROR

•RECORD MIRROR HOT LINE
Contestador automático de los
dancefloor rankings U.K

•THE RECORD MIRROR VIP CARD
Hacete socio del Mirror DJ Store
y obtené créditos y descuentos
con tu tarjeta VIP a 30 días / 20 %

Listen to us
at **POWER FM 95.1**
RECORD MIRROR MUSIC

AV. CABILDO 2040
LOCALES 105 / 107
TE/FAX 785-0357



*Si tu mente es un laberinto
en busca de respuestas,
salta al programa elegido
por la inmensa minoría.
El programa alternativo
de la Rock & pop,*

"THE LONDON CALLING".

Con la conducción y la
musicalización
de Pet a y la Sombra.

Los domingos desde las 21 Hs.

*El programa donde bailan los
fantasmas.*

DISCOS

A House
I am the greatest
Radioactive

Todo arte es inútil. La frase de Oscar Wilde es retomada por los A House en una de sus canciones. Como su compatriota escritor, el grupo irlandés parece convencido de que el arte no necesita cumplir ninguna función más que la de deleitar. Para ellos, una obra de arte se justifica por su belleza y se encargan de demostrarlo con las trece perfectas canciones del disco, que seguramente no van a cambiar la historia de la música, pero no por eso suenan menos intensas y conmovedoras. En todas ellas, que van desde el pop más amable (el difundido por la radio "Take it Easy on Me") hasta ciertos toques noise ("I don't care"), se perciben las influencias de REM y Blue Aeroplanes, aunque en ningún momento dejan de sonar personales.

Las letras juegan un papel importantísimo en el disco. Nada más lejos que las típicas y estúpidas letras románticas del pop. En sus canciones, los A House rescatan la tradición de los songwriters, contando hermosas historias de amor, confesando miedos existenciales o denunciando la realidad que los rodea, pero sin perder nunca el sentido del humor.

La manera de cantar de David Couse recuerda a Lou Reed (como éste, por momentos, habla más de lo que canta) y a Gerard Langley de los Blue Aeroplanes (con sus continuos juegos de palabras).

El disco se cierra con un alegato a cargo de tres miembros y el manager del grupo. Una especie de declaración de principios dirigida contra el negocio de la música. Uno se podría preguntar qué derecho tienen ellos para hablar así del negocio en que están inmersos. La respuesta a este interrogante la dan en la misma canción: "¿Que quiénes somos para hablar así? Somos los más grandes".

Alfredo Sainz

Blake Babies
Sunburn

Juliana Hatfield
Hey Babe
Mammoth

Tanto los Estados Unidos como Gran Bretaña se vieron invadidos en los últimos años por grupos compuestos íntegramente, o casi, por mujeres. Los ejemplos son muchos: Babes in Toyland, Lunachicks, Band of Susans, Hole. Blake Babies es de Boston y está formado por tres mujeres y un hombre, aunque los puntos de contacto con los grupos antes nombrados se terminan en esto. A diferencia de sus posibles compañeras de ruta, las influencias de las BB no hay que buscarlas en los grupos más salvajes y violentos de rock (un terreno casi exclusivo de los hombres) sino en el lado del pop más prolijo y cuidadoso de Smiths, Pretenders e, incluso, Bangles. En algunas canciones ("Star", "Sanctify"), las BB coquetean con ciertos elementos *noise*, aunque el uso del ruido que hacen no puede asustar a nadie. Las guitarras nunca dejan de sonar inofensivas y son relegadas a un segundo plano por la aguda voz de Juliana Hatfield (cantante y bajista de BB). Quizás, la única excepción a todo el espíritu del disco esté dada en el tema "Girl in a box", donde todo el sonido pop se ve reemplazado por un sobrio acompañamiento de guitarra, en el más puro estilo del Dylan eléctrico.

Las letras, cosa nada sorprendente en un conjunto integrado, casi por completo, por mujeres, tienen un fuerte tono feminista, aunque no demasiado brillante: "... sos un hombre, pero te achicás/ cuando te quedás solo/yo no me voy a hacer cargo de eso/yo no soy tu madre..." ("I'm not your mother").

Una vez finalizada la grabación de Sunburn, Juliana Hatfield emprendió su carrera solista. Hey babe es el nombre de su disco debut y, allí, la Hatfield parece decidida a no querer arriesgarse metiéndose en territorios extraños para ella. Musicalmente continúa en la misma senda que en su anterior grupo.

En los créditos del disco, figura Evan Dando, líder de los Lemonheads, aunque su participación en Hey babe pasó desapercibida. El sonido hardcore de su guitarra, que caracteriza a Lemonheads, acá brilla por su ausencia.

Las letras del disco giran casi todas alrededor del problema de la mujer, y cuando Juliana se pone romántica es cuando sale peor parada: "...te veo cada noche/te veo cada día/cuando cierro los ojos te veo/y también cuando los tengo bien abiertos..." ("I see you"). Lo paradójico de sus letras resulta que mientras canta esas historias de mujeres sometidas, lo hace con su inocente (y hasta por momentos infantil) voz.

Alfredo Sainz

Buffalo Tom
Let Me Come Over
Beggars Banquet

En un reportaje cedido a una revista española, cuando se le preguntó a J. Mascis qué estuvo haciendo durante el período de tres años que se tomaron entre Bug y Green Mind, el líder de Dinosaur Jr.



DIAMANDA GALAS

contestó que se había dedicado a producir grupos nuevos. Entre esos grupos, se encontraba Buffalo Tom.

Buffalo Tom es un trío americano formado por Bill Janovitz (voz y guitarra), Tom Maginnis (bajo) y Chris Colburn (batería). *Let me come over* (tercer LP) se para en un punto equidistante entre Hüsker Dü y REM. A diferencia de su LP anterior, *Birdbrain* de 1990, los BT se sacaron los pájaros de la cabeza y parecen alejarse de los estímulos recibidos por su productor (J. Mascis) para no caer en mimetismos exagerados.

En *Let me come over*, BT bebe de la fuente del folk al mejor estilo del Candy Apple Grey de Hüsker Dü, pero siempre sus canciones está rellenas con chispazos de guitarra incesantes. Esto se demuestra en temas de calma campestre como "Taillights fade", "I'm not there", "Frozen lake", "Crutch".

La voz nasal de Janovitz parece querer distanciarse de la época de los albatros, para sonar más áspera y sucia. De los quince tracks se destacan: "Staples", "Velvet Roof" (primer single del disco) y "Stymied".

Como nacieron grupos como Hüsker Dü, REM, Sonic Youth, Butthole Surfers y Dinosaur Jr., se los reconoció por conducirse por un camino que iba más allá de las fórmulas fijas y repetitivas del rock americano. Sin embargo, BT - diez años después - no aporta nada nuevo, pero no deja de agrandar.

Esteban Bitesnik

Chainsaw kittens Flipped out in Singapore *Mammoth*

El disco abre con unas palabras en castellano. Algo similar a lo que habían hecho los Jane's Addiction en su *Ritual de lo habitual*, pero, esta vez, ya no se trata de una advertencia dirigida a los padres de los oyentes, sino de la voz de un locutor radial haciendo un llamado para incorporarse al ejército. Las semejanzas con Farrel y compañía no terminan aquí. Al igual que ellos, los Chainsaw Kittens trabajan, en varias canciones, con el heavy metal de una forma no tradicional. Los clichés del género (voz aguda e histérica, interminables punteos de guitarra, letras entre sánicas y místicas) son dejados de lado y queda, únicamente, una base pesada sobre la cual se largan a improvisar mezclando elementos del funk, guitarras distorsionadas y cambios de ritmo. Seguramente, esto sería algo novedoso si Jane's Addiction no lo hubiera hecho unos años antes.

Todo el disco puede ser escuchado como una gran instantánea del rock alternativo yanqui de la última década. En las canciones de los Ch.K., están presentes tanto las letras combativas y "sociales", al mejor estilo Fugazi, como las aceleraciones bruscas de los Kennedys, las espirales de instrumentos distorsionados a lo Dinosaur Jr., o los riffs de guitarra de Zeppelin o Sabbath, vía Seattle. Saltan de un género a otro, incluso en una misma canción ("2 theme/Flipped out in Singapore"). Lo mejor, quizás, sea que sus influencias no se descubren a la primera escucha. Como si su intención no estuviera centrada en copiar a esos grupos y, sin embargo, a la hora de hacer su música, fuese inevitable que se colara su pre-

sencia.

Todavía conservan alguna herencia del punk, principalmente por el lado de los coros de las canciones (dignos de alguna grabación del '77), y con un espíritu del "hacélo por vos mismo" que sobrevuela todo el disco. Aunque los Ch.K. no parecen regodearse de esa cierta incapacidad a la hora de tocar sus instrumentos. Sin ser un dechado de virtuosismo, se las arreglan para sonar lo suficientemente prolijos y precisos sin perder por esto agresividad (tal vez, éste sea un punto de contacto con Bad Religion).

Alfredo Sainz

Diamanda Galas *The Singer* *Mute*

Hacer una recreación de temas tradicionales de blues y gospel no es una idea nueva. Sobre todo, si tenemos en cuenta un disco como el *Kickling Against the Pricks*, de Cave, ensombreciendo todo intento similar.

De Willie Dixon a Screaming Jay Hawkins. Diamanda, de formación clásica, se destaca por el uso de su voz en un terreno musical propio que se caracteriza por un sonido pantanoso. Su performance vocal se adapta a los requerimientos del blues primario; dígame tempo, vocalización arrastrada. Pero sus gritos y entonación cargada son prolongados hasta cruzar los límites estructurales de las canciones. A esto hay que sumarle el acompañamiento mínimo de un piano u órgano, cuyo resultado son atmósferas tétricas, casi mortuorias.

Diamanda Galas nos acosa, desde la portada, con el polémico tema de la "muerte roja", con una tatuaje en sus dedos donde puede leerse "We-Are-All-HIV". El SIDA es el tema central de su obra, apuntando a demitificar toda superficialidad, hoy en manos de la sociedad puritana. En "Judgement Day" (único de su autoría) la maldición cobra su aspecto más fantasmagórico y visceral: los

aullidos describen la sentencia por sobre la letra.

The Singer es una acertada lectura, con los tópicos asiduos en esta artista. La visión de un género acabado está exenta de limpieza.

Marcelo Aguirre

Front Line Assembly.
Tactical Neural Implant.
Third Mind.

Los grupos donde el sampler es el elemento primordial se caracterizaron por una búsqueda sonora dadas las posibilidades insospechadas que brinda. O, al menos, es lo que debería exigírseles. En algunos casos, la búsqueda desprejuiciada devino en innovaciones compositivas y conceptuales. En otros, la pista de baile con sus rígidos códigos rítmicos se vió invadida por *ciborgs* que enarbolaban los ritmos violentos, y el *hard-core*, o sonidos ácidos y corrosivos altamente maquinales. En este segundo caso, los sonidos comenzaron a codificarse, haciendo de estos caracteres post-industriales una suerte de elementos no convencionales fácilmente reconocibles. Si bien este disco de Front Line Assembly peca de estos últimos problemas, no deja de merecer una buena calificación. Un disco de tracks resueltos con inteligencia, un verdadero ejercicio de clase.

Marcelo Aguirre

His Name is Alive
Home is in your head
4AD

Este es uno de los grupos que Ivo Watta-Russell y John Fryer (mentores de 4AD) fichan por meras cuestiones de continuidad, acorde a las delimitaciones que un sello con sonido propio conlleva. His Name is Alive vendrían a suceder a los supuestamente difuntos This Mortal Coil, en términos musicales. Los climas tersos, líricos, con profusión en la solemnidad, ligados a fragmentos ambientales, están siempre acompañados por voces femeninas que, desde atrás de la armazón de los temas, impregnan su candor aterciopelado. Fragmentos acústicos se encuentran con otros eléctricos. Esto último jamás agrada, es también un retazo que se une a un

DISCOS

cuadro musical como un color pastel. El método compositivo del collage, al menos para unir los fragmentos, se emplea en términos absolutamente lineales. Es decir, sin alterar la línea ambiental de todo el disco.

Todos estos muy buenos propósitos, a pesar de haber sido desarrollados en tres obras por This Mortal Coil. El inconveniente reside en el vacío que provocan la ausencia de sorpresas y el sentimiento poco convincente. Dicho de otra manera, una naturaleza muerta de flores marchitas.

Marcelo Aguirre

Lemonheads
It's a Shame About Ray
Atlantic.

Los Lemonheads, de Boston, siempre fueron calificados como una banda pop-punk. Sin embargo, ellos -especialmente su líder, guitarrista, cantante y único miembro original Evan Dando- siempre estuvieron más interesados en el aspecto melódico de la música. En este nuevo disco, sus mayores virtudes resaltan desprovistas del exceso punk de electricidad: canciones cortas, melodías y estribillos pegadizos, y con guitarra acústica o sin distorsión. Evan Dando quita del medio todo lo que ocultaba a sus melodías; lo que deja ver es una reinterpretación de las canciones country (afectadas por el espíritu pop del grupo) de un músico que puede componer seguidilla de buenos temas.

El tema "Frank Mills" resume la idea del disco. La simplicidad llega al punto de dejar a Dando solo con su guitarra tocando unos acordes nostálgicos que nos preparan para escuchar una canción de amor. Pero la letra, característica de

los Lemonheads, es sobre una situación totalmente intrascendente: "... conocí a un chico llamado Frank Mills el doce de septiembre, acá mismo; pero desafortunadamente perdí su dirección...". Además de *It's a Shame About Ray*, no dejen de escuchar su clásica versión de la canción de Suzanne Vega, "Luka", que aparece en el álbum *Lick*.

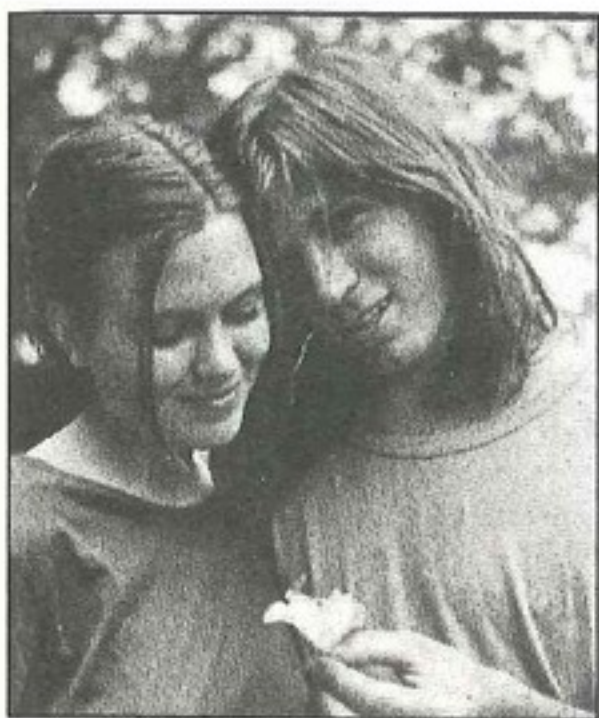
Daniel Flores

Pale Saints
In Ribbons
4AD

Con una primera escucha, *In Ribbons* puede ser que no sorprenda demasiado. Pero, a medida que la cinta va pasando varias veces quizás se maldiga por la llegada tan tardía de este disco.

In Ribbons está construido sobre una base musicalmente sólida que se desarrolla en torno a estructuras de cuerdas que van desde avalanchas de guitarras hasta violoncellos. Hoy en día, la mayoría de los grupos independientes ingleses son criticados por su incapacidad para crear atmósferas y distintos matices sonoros; Pale Saints, con *In Ribbons*, nos lleva por paisajes de plácida calma hasta pasajes de auténtico frenesí, donde el oyente no puede pararse en un punto finito.

Quizás, el mayor problema se presenta en la voz de Chris Cooper y la soprano y guitarrista, Meriel Barham, donde el



JULIANA HATTFIELD Y DANDO (LEMON HEADS)

timbre vocal los acerca a grupos como Lush y algunas reminiscencias de los Cocteau Twins.

El tono muchas veces no encaja con la melodía, es como si voz y música fueran por un mismo camino y, de repente, se encuentran con una encrucijada donde cada una sale disparada para distintos lados.

Igualmente, es un disco con buenos y gratos momentos.

Esteban Bitesnik

PJ Harvey
Dry
Island

Para los semanarios ingleses, PJ Harvey representa la nueva estrella del firmamento indie. Insistentemente, se la compara con el ex líder de los Smiths, Paul Morrissey, pero en realidad el parecido habría que buscarlo más por el lado de una especie de Patti Smith londinense y de principios de los '90. Musicalmente, Harvey está cercana a la tradición de los songwriters, aunque sus influencias no son tan rastreables en Bob Dylan o Van Morrison, sino en Tim Buckley. En sus canciones, están presentes las raíces del blues, aunque no deja de lado otros géneros como el rock tradicional o el rockabilly, ni renuncia al uso de climas y texturas que le dan a los temas un aire misterioso y sugerente. En su voz, hay un tono atormentado que

recuerda a Nick Cave. Las letras cuentan trágicas historias de mujeres violadas, de amores no correspondidos. Pero, por suerte, lo que podría terminar en una serie de referencias obvias y lugares comunes, en las canciones de Harvey se salva al haber siempre una vuelta de tuerca más sobre estos temas: no hay litros y litros de lágrimas derramadas por la violación. Es más, el título de la canción "Happy and bleeding" (Feliz y sangrando), deja las cosas lo suficientemente ambiguas como para que el oyente se haga su propia idea.

Sin realizar aportes revolucionarios al estado del rock actual, Harvey, en su álbum debut, se las arregla para desprenderse de la imagen de una Sinéad O'Connor de la escena alternativa -que le había creado la prensa-, logrando que su *Dry* tenga una personalidad propia. Al escuchar cualquiera de sus temas se reconoce a su autora.

Alfredo Sainz

Stereo Lab
Peng!
Too Pure

Quienes seguimos de cerca las evoluciones del *indie guitar rock* británico, fuimos muy ilusos, en aquel lejano 1988, en augurar una naciente década pletórica de experimentaciones sonoras a través del uso intensivo de la electricidad. Gracias al lógico desarrollo del por entonces nuevo "head rock", con bandas como Spacemen 3, Loop y My Boudy Valentine, estábamos seguros de ello. Hoy, cuatro años después, sólo una de estas tres bandas existe y -aunque parezca una broma-, salvo un par de excepciones, el restante panorama independiente inglés es desolador. Digo

inglés y no británico ya que, en Irlanda, grupos como A House y Therapy? demuestran que sólo es un mal endémico. Pareciera que la mitad de los adolescentes que deseen figurar en los rankings alternativos deben optar por copiar el sonido y la ideología del *trash* americano, (limitándose, ésto, sólo a Dinosaur Jr y Husker Du); mientras la otra mitad se contenta con sobrevivir de los desechos sónicos de aquel 88, donde la investigación sonora sólo es el toque snob que aparece en el *fade-out* de los temas.

Stereolab se adhiere de lleno al segundo modelo en su álbum debut *Peng!*, grabado en abril de 1992. Allí, nos muestra todos los clichés del género. Sin embargo, ellos tienen también algo que los diferencia de sus congéneres y creo que se llama ambición. Esta subyace a lo largo de los once temas muy sutilmente, a través de algunas tímidas y a veces subliminales apariciones de un añejo *moog*, en "K-Stars"; algunas palabras de Baudelaire, en "Envirez vous"; un extraño pulso de (¡oh!) rock'n roll en "Stomach Worm". Lo que hace que, a diferencia de sus pares del '92, uno pueda soportar toda la placa.

Tim Gane es el compositor, guitarrista y organista (toca un rancio Farfisa) y Seaya Sadier, el vocalista, cuyo registro fluctúa entre un símil Bilinda Butcher de *Isn't Anything* (escuchar el mencionado "K-Stars" y "Loose muy breath" de los Valentine) y el de una maestra de kinder. También, se encarga de algún teclado y de las letras, que son algo interesantes. En este soporífero 1992, cualquier grupo que pueda apartarse sólo cinco grados del rumbo trazado de los modelos a copiar suena excitante. Stereolab lo sabe, y se juega todo por ello, profusión de reverberancias, buenas melodías, ambientación difusa y algunas buenas intenciones. Por lo pronto, espero un segundo álbum.

Daniel Gorostegui del Hom

Superchunk
Tossing Seeds
Merge

El éxito comercial de Nirvana ha contribuido a la proliferación y efecto cata-pulta de bandas *hard-pop-core-punk-rock*, que las industrias discográficas norteamericanas presentan como un nuevo crisol de razas.

El primer problema, en *Tossing Seeds* (Tirando semillas), aunque el título presage lo contrario, es que el territorio por el cual transitan ya ha sido explorado varias veces. Todos oriundos de Carolina del Norte, Superchunk cuenta con Mac McCaughn (voz y guitarra), Laura Ballance (bajo), Jim Wilbur (guitarra) y Jon Wurstor (baterías). A esto hay que sumarle la voz que, aparentemente, pasa a ser un instrumento más, ya que se hace imposible descifrar una sola frase. Musicalmente los temas se van arrastrando entre el pop más caliente y grasiento con el descarado punk; la voz de Mac McCaughn suena como si estuviese filtrada por un megáfono.

La fórmula de Superchunk no consiste en otra cosa que no sea una sucesión de riffs en el más puro *hard setentista*, completado con algunos toques noise. La prensa inglesa los ubica entre los nuevos rockers que vienen a tapar la brecha entre Sonic Youth y Senseless Things; otros prefieren ubicarlos más cerca de los Buzzcocks.

Cabe aclarar que *Tossing Seeds* es una recopilación de singles que van del año 1989 al '91. Su anterior LP, *No poky for kitty*, fue elegido por la NME como uno de los mejores discos del mes junto a *Pleasure death*, de Therapy?; *Magic and loss*, de Lou Reed y el *Spooky*, de Lush.

Esteban Bitesnik

Swans
Love of Life
Young God

Mientras sus compañeros no wave (Con-

tortions, Lydia Lunch, Foetus) se dedicaban a masacrar diferentes estilos tradicionales como el blues o el jazz, para reflejar sus violentos submundos, Swans construía. Tortuosos testamentos cotidianos, paredes de ruido y el recitado autista de Michael Gira.

Al lado de Sonic Youth, constituyeron los pilares fundamentales del noise neoyorquino desde principios a mediados de los ochenta.

El ingreso a la nueva década los muestra más calmados y maduros. Abocados a la construcción de canciones dotadas de cierto clasicismo, la evolución devino en una cuidadosa estrategia para con los arreglos.

El estatismo en la voz de Gira es una característica aún presente. Jorbos, compañera desde Skin (dúo paralelo a Swans con el que grabaron dos LP's), es la encargada de dotar de lirismo y expresividad las composiciones, o de facilitar las disonancias en los duetos vocales.

Así, este disco transcurre con cierta epicidad que sus últimos discos marcaban de forma primitiva. En "Love of Life" (segundo tema) nos acercan al guitareo de las primeras Throwing Muses. El pasado asoma su cabeza en "Amnesis", aunque más distendido y sin la cuota torturante. También hay lugar para experimentos acústicos en fragmentos aislados sin nombre, con un aire a pesadilla.

Love of Life no es una contemplación derrotista, es un relato filosófico del protagonismo en la vida.

Marcelo Aguirre.

Therapy?
Caucasian Psychosis
Wiiiija

Es éste el debut para el grupo irlandés Therapy?. En realidad, no se trata de un LP, sino de dos EP editados en conjunto. Los siete primeros temas corresponden a *Babyteeth*, mientras que los siguientes a *Pleasure Death*.

El primero parece más atractivo: *hardcore* con algunos desatinos electro-industriales inesperados. Mientras que *Pleasure Death* es casi puramente eléctrico. En este último, se impone, una vez más, la modalidad *grunge*. Riffs de guitarras, voz y coros, describen el esqueleto impuesto a una batería más que escu-

DISCOS

chada (con todas sus variaciones).

En todo el álbum, se exponen las obsesiones del trío de Belfast que se localizan entre la locura, el tedio y la frustración humanos. Se declaran "fascinados por la gente. Y por la forma en que la gente se encuentra fascinada por el sexo, la muerte y la violencia".

Todos ellos, tópicos que fueron expuestos de diferentes maneras por revulsivos grupos noise como *Birthday Party* o *Big Black*. También el esquizofrénico Alain Jourgensen (*Ministry*, *RevCo*) ha desarrollado y materializado, en sus diversos proyectos, todo este tipo de temáticas.

La primer frase del álbum es una apelación cibernética que dice: "despierta... es tiempo de morir". El estribillo de "Potato Junkies" (el último tema), declara: "James Joyce se está cogiendo a mi hermana". Con títulos como "Loser Cop" o "Dancin' with Manson", llevan al extremo sus obsesiones, perdiéndose la seriedad y convirtiendo éstas en una marca de fábrica, puramente sensacionalista y ridícula.

La música de Therapy? (como era de esperar) se desarrolla bajo las influencias de *Ministry* y *Big Black* (especialmente *Babyteeth*), tanto musicales como estéticas. La diferencia es básica; su trabajo demasiado estructurado u ordenado; no sorprenden absoluto ni contienen intensidad, al contrario de sus inspiradores.

Caucasian Psychosis son trece electro-choques, pero de muy baja intensidad e igual voltaje.

Pablo Azcoaga



THERAPY

MOOSE
Sonny and Sam
Virgin

Yo la tengo.
May I Sing with Me
alias

Desde *Fakebook* (su anterior LP) a *May I Sing with me*, Yo la tengo parece haberse trasladado del campo a la ciudad: a un centro urbano que ya tiene sus signos (llámese Sonic Youth, Pixies, Velvet Underground, Television y el Neil Young de *Ragged Glory*). Lo de YLT es como llegar a otro país, tener conocimiento que hay otros idiomas, pero no saber nada de las lenguas. En sus anteriores LPs, Ira Kaplan (guitarra, voz) y Georgia Hubley (batería, voz) ya habían demostrado su excelente capacidad para componer canciones. Con *May I Sing with Me*, crean un nuevo dialecto: son piezas melódicas imaginativas, de vez en cuando travestidas de *feedback*, zumbidos, gruñidos, etc., donde "Siempre algo" ("Always something") trae la calma. Los nombres de los temas describen perfectamente los distintos climas sonoros desde el "Upside down" ("Patatas para arriba") hasta "Sleeping Pill" ("Píldora para dormir"). Temas que exacerbaban un declarado amor por músicas inmarcesibles desde el folk-rock a la psicodelia

Todo está atrapado en este álbum emocionante y eléctrico. Once composiciones que no tienen desperdicio.

Esteban Bitesnik

La música de Moose no produce efecto alguno, ni siquiera resulta novedosa. No es enérgica, todo lo contrario, fluye sin sentido ni dirección. Entra y sale por tus oídos sin dejar rastro, más que las construcciones obvias que sólo hacen referencia a grupos contemporáneos (en especial los del sello Creation).

Moose no asume riesgo alguno ni basa su música en algún tipo de concepto. No escapa al contexto que lo rodea, lo cual sería interesante de cualquier modo. Todo lo contrario se suma a éste. Se percibe así, una intención demasiado facilista.

Sonny and Sam se caracteriza por un uso moderado del ruido (que resulta totalmente inofensivo) y melodías pop típicas del indie inglés post-My Bloody Valentine. Detrás de una supuesta complejidad para la composición de una canción (un mismo acorde de guitarras que se repite al que se van agregando flautas, arpas, sonidos sampleados, etc.), no existe nada más que un simple propósito de recreación. En "This River Will Never Rundry", el ruido que recubre las melodías simples es típico del *Loveless* de MBV; se llega a un momento de puro ruido para luego volver a las melodías de guitarras. Los temas exclusivamente acústicos como "Jack" o "Do You Remember" demuestran cuán influyentes fueron los J&M Chain. La presencia de los hermanos Reid también se deja entrever en la forma desgana de cantar y en los coros (siempre masculinos).

El álbum debut de Moose, es un síntoma más de lo empantanado que se encuentra el actual rock inglés. ¿No existen acaso propuestas más audaces y arriesgadas, que al menos valgan respeto?

Pablo Azcoaga

SONIC YOUTH-Dirty
DGC

Podía presumirse que *Dirty*, por ser el octavo LP y segundo editado en una multinacional, producido esta vez por Butch Vig (el mismo de Nirvana), cayera en la repetición o se agotara rápidamente. Por el contrario, este es un disco aún menos accesible que *Goo* (1990). En él se consolida un estilo depurado y cada vez más personal.

Dirty conforma una pesadilla sonora perfecta. Por momentos, reina la mayor simpleza. La repetición indefinida e infinita de acordes resuena en todo el ambiente, para perderse y reaparecer luego en estallidos de vigor.

"100 %", inspirada en el asesinato de Joe Cole, un gran amigo del grupo, abre el disco con rasguídos que se hunden en el dolor. El homenaje continúa en "JC", una canción recitada por Kim Gordon que lleva consigo una carga de tristeza enfermiza.

"Youth against Fascism", todo un himno, cuenta con la participación de Ian McKaye (Fugazi) arrancando de su guitarra todo tipo de ruidos. A continuación 59 minutos de un irónico hardcore antitabaquista, compuesto por Albert McKaye. "Nic Fit", tal es su nombre, está envuelto por guitarras punzantes que junto al bajo y los gritos agudos dan el ritmo, pues la batería se encuentra oculta bajo la tormenta eléctrica. Casi sin aviso, los sonidos sicodélicos de "On the Strip" cobran vida y se prolongan en un drone de puro ruido por casi 20" para volver luego a la calma y a la voz seductora de Kim Gordon.

El caos se hace presente ahora, en plena era Sida. Su tópico es la promiscuidad bajo el atonalismo sensual de Kim Gordon que cantacanta "te amo, te amo, te amo, ¿cuál es tu nombre?" ("Drunken Butterfly"). O en "Creme Brulee" (el tema que cierra el disco), "Vos y yo incendiándonos en verano" un pseudo-country que luego de la parafernalia sonora finaliza "soy tan feliz, somos sólo amigos".

Casi 60' de electricidad. Y la Juventud Sónica que siempre parece arrastrarse hasta el límite. Trepa los riscos más altos buscando dosis de vértigo cada vez más extremas pero nunca se deja sorprender por la caída, sus ecos resuenan en todo el abismo.

Pablo Azcoaga

MINISTRY- *Sire*

La aparición de un nuevo CD de Ministry es uno de los acontecimientos que más ansiosamente espero en el calendario musical. Alain Jourgensen y Paul Baker se tomaron dos años y medio para salir con un LP y complacer a sus desesperados ministriómanos. Aunque "complacer" quizás no sea la palabra más apropiada podría ser un adiós a los fans de Ministry de la primera etapa que todavía quedaban: el lado techno-trash apocalíptico de la música del grupo se impone definitivamente. La mayoría de los temas alcanzan los bpm hardcore. Las guitarras son confiadas a Mike Scaccia (Rigor Mortis), quien aporta todo tipo de riffs y solos marcadamente metálicos. Inclusive Jourgensen luce aplicaciones de largo cabello postizo en una foto interna! De todos modos la tecnología sigue dominando.

Entre los nueve temas se encuentra "Jesus Built My Hotrod" del maxi del año pasado. En éste participa Gibby Haynes de los Butthole Surfers. Empieza diciendo: "Pronto descubrí que esto del rock era cierto. Jerry Lee Lewis era el demonio. Jesus fue arquitecto antes de su carrera como profeta". Dada la velocidad y el nivel de distorsión, el resto de las letras son casi indescifrables.

Los temas más lentos siguen también el espíritu metálico con climas densos y pesadillescos (risas malévolas incluidas). Alice Cooper con microchips.

El arte gráfico tiene un corte gótico que recuerda a Joel-Peter Witkin. Imágenes de relojes, ángeles, hojas de afeitar, estampitas de santos y otros objetos antiguos, simulando el efecto fotográfico primitivo con negativos rayados y largamente expuestos. Un contraste visual que enriquece al sonido tecnócrata.

Respecto del título es en griego y a pesar de que el carácter final parece ser incorrecto, podría significar cabeza, dolor de cabeza o herir en la cabeza.

Especialmente las dos últimas opciones suenan más adecuadas.

Daniel Flores

SPECTRUM-Soul Kiss *Glide Divine*

Disco debut de estos ex-miembros de Spacemen 3. Soul Kiss continúa en la línea psicodélica actualizada del grupo anterior. Sin grandes aportes pero muy bien logrado.

Composiciones en guitarras y sintetizadores que repiten acordes durante varios minutos, formando "Suavestars" de sonido (todo sea por evitar el lugar común). Los instrumentos están recargados de efectos, especialmente de delay. Constantemente, se repite la sensación de estar siendo pasados por un vehículo a gran velocidad (por el contexto sonoro, diría que es una nave espacial) mientras se está flotando en el aire. Títulos como "Toca las estrellas" o "Te amo hasta la Luna y de vuelta" dejan poco librado a la imaginación. En algunos temas prevalece la distorsión pero el efecto es similar. La voz está sumergida en el "colchón". La batería sólo aparece muy ocasionalmente.

En algún lugar entre el primer Pink Floyd y el minimalismo y la repetición de Suicide.

Música para levitar.

Daniel Flores

TOM VERLAINE Warm and Cool *Rykodisc*

Tom Verlaine pertenece a esa rara estirpe de "perdedores" que la historia oficial rockera ha ido acumulando a fuerza de ignorancia, pedantería y omisiones. Algunos se ven tardíamente reivindicados, como en el caso de Alex Chilton o Rocky Erickson. Otros, como Nick Drake o Scott Walker, desaparecen sin dejar mayores rastros a excepción de algunos discos exquisitos.

Líder absoluto y primera guitarra de los imprescindibles Television, ya desde aquel entonces nadaba contra la corriente.

Por eso, no sorprende que en esta nueva placa se haya descolgado con catorce exquisitas piezas instrumentales que, a veces, alcanzan momentos verdaderamente supremos.

Un LP despojado casi sin arreglos. Una instrumentación minimal. Es su condición de inacabado lo que le confiere encanto. Y esa forma de guitarra, donde una secuencia de acordes se libera de la estructura melódica general para constituir un paisaje sonoro independiente. Así, en "Those Harbor Lights" desfilan lecturas de mi infancia como "El Faro el Fin Mundo". "The Deep Dark Clouds" bien podría ser el soundtrack de algún film de Jarmusch; mientras que "Spiritual" debería musicalizar los "Cuatro Cuartetos" de T.S.Eliot. Un alto grado de abstracción para unos cuantos acordes solitarios que se elevan sobre un drone de fondo. Unas pocas variaciones del volumen y los sonidos que terminan perdiéndose en el eco de la memoria. Música para melancólicos irredimibles.

Norberto Cambiasso

OZRIC TENTACLES Live under slunky *Dovetail*

Ozric Tentacles ha ingresado con este, su último LP, grabado en vivo hacia noviembre del año pasado, en el ranking independiente inglés. El asunto no tendría nada de extraordinario a no ser por un par de detalles. Primero, los Ozric son una banda instrumental. Segundo, su sonido guarda una íntima

DISCOS

relación con el *spacerock* de los '70. El único paralelo actual que se me ocurre son los californianos Djam Karet. Artífices de un estilo semejante, la suerte hasta ahora les ha sido esquiva y continúan siendo olímpicamente ignorados.

Y es que involucrarse con la música progresiva en los '90 puede ser visto de maneras muy opuestas. O como una movida completamente retrógrada que vuelve a una tradición en apariencia agotada y carente de significado (así es como lo ve la prensa "oficial" británica); o como una de las jugadas más riesgosas que una banda pueda hacer en esta década donde nada parece valer si no se le agrega algún beat bailable, donde cualquier grupo con acoples de guitarra y "ruido por que sí", melodías bobas y un árbol genealógico que se remonte a Jesus & Mary Chain, My Bloody Valentine y Manchester '89 es festejado como la última gran innovación.

Los Ozric, en cambio, descienden de un noble linaje. El King Crimson de la primera época en el gusto por las armonías complejas; Heldon y Richard Pinhas en el uso de los sintetizadores; Hawkwind en esos riffs cósmicos de guitarra; Gong hacia la época de su LP *You* en el concepto general de su sonido y Can en el modo como trabajan los géneros más variados: dubs de reggae, melodías árabes e hindúes, flamenco y un sinfín de cosas más. El rock espacial de los '70 cosmologizado (si se me permite el neologismo) para los años '90.

Nunca son miméticos de sus antecesores. Poseen un sonido propio donde resaltan un exquisito gusto para la creación de melodías y atmósferas variadas.

Su música respira libertad, la de no tener que subirse al último carro de la

moda (por cierto, bastante chata en estos días).

¿Qué más se puede pedir?

Norberto Cambiasso

Catherine Wheel
Ferment

Ha corrido mucho ruido bajo el puente y, hoy en día, hay una gran variedad de estilos: por un lado, el de Jesus and Mary Chain, My Bloody Valentine; por otro, Sonic Youth (y la lista sigue). Catherine Wheel se aproxima a *Loveless*, pero sin llegar a saturar a la manera Valentine.

Lo que uno se pregunta es por qué el ruido no puede dejar de aparecer como una fórmula fija en este tipo de grupos (léase Ride, Curve, Boo Radley's, etc.). Es como si todos se preguntaran ¿qué es lo que tienen ellos que no tenga yo? En Catherine Wheel, las melodías resultan menos trabajadas al oído, respecto de los recursos musicales que se hacían en *Loveless*. En *Ferment*, las ideas no abundan ni se crean ambientes y texturas sonoras atractivas. El ruido no es algo permanente, entra y sale. Todas las canciones son de melodías sencillas que siguen la misma estructura: melodía y voz, repentinamente las guitarras contaminan el ambiente de ruido para luego alejarse y volver al estado natural. Su vocalista declaró: "Aún pienso que estamos



SONIC YOUTH

tratando de encontrar nuestra postura lírica. No puedo dejar de reconocer que la banda comenzó por alguna otra razón que no era convertirse en un grupo de guitarras".

Catherine Wheel está formado por cuatro holandeses: Rob (voces y guitarra), Brian (guitarra), Dave (bajo) y Neil (batería). Antes de *Ferment*, editaron el single *Black Metallic*, por el cual fueron acusados de racistas al cantar: "It's the colour of your skin/your skin is black metallic" (este es el color de tu piel, tu piel es negro metálico). Ante estas acusaciones respondieron: "Nosotros ensayamos en Londres y el ingeniero de sonido era un negro rasta y así empezamos la canción, no lo pensamos, pero más tarde sabíamos que íbamos a tener problemas".

Entre los doce temas se destacan: "I want to touch you"; el ya cuestionado "Black Metallic"; y, el más pop del disco, "Balloon". Catherine Wheel ni mucho ni poco ruido, pocas nueces.

Esteban Bitesnik.

Weather Report

Meteorología y electricidad



"...Nosotros siempre pensamos que la música debe seguir cierto camino: debemos saber dónde empieza, dónde termina y qué mensaje contiene; debemos entender claramente la definición de su melodía, su ritmo, su significado, su forma. Weather Report nos enseña a desaprender nuestras ideas sobre las distinciones musicales y sólo nos compromete con cada momento musical..."

*Robert Horwitz,
en la contratapa de
I Sing the Body Electric.*

LOS SONIDOS DE WEATHER REPORT.

JOE ZAWINUL: Como aquellos que no creían que la máquina de vapor pudiera ser superada por tecnologías más sofisticadas y, como aquellos que pensaron lo mismo de la Macintosh Plus, Zawinul actúa frente a los sintetizadores con la desconfianza de quien supone que ya no habrá otra cosa después. Y explota al máximo las posibilidades del material del cual dispone. Se debe a esta actitud de Zawinul que los sonidos de discos grabados hace más de quince años -*Mysterious Traveller*- no suenan desactualizados.

Admirador de Cab Calloway, Duke Ellington, Thelonious Monk y Lester Young, entre otros monstruos del jazz americano, Joe toca y compone con todo el feeling y el swing jazzístico, pero aún con ideas de hombre europeo (Viena, 1932): melodías simples, repetidas incesantemente y acompañadas por pocos acordes largos o muchos en *staccato* (1), sucesiones *forte-pianissimo-forte* (2), sin criterio aparente. Zawinul dice cosas como éstas: "... me gusta mantener la música en estado de complejidad, pero si le prestas atención, las melodías son simples y el sentimiento muy fuerte, si sos un musicólogo vas a ver que hay mucho para estudiar ... El sintetizador es el instrumento más natural porque podés conseguir cualquier sonido con él..."

Siendo todo un europeo para componer, cuando Zawinul interpreta o improvisa pone de manifiesto su alcoholismo: a veces, le hace *contracantos* (3) al saxo, como un borracho excitado que quiere acompañar la melodía, pero no la sabe y canta cualquier cosa ("*Volcano for Hire*", L.P. *Weather Report*).

En los solos, da la viva imagen de un beodo caminando por la cornisa, "¡se cae, se cae! ... Cuando llegue a la esquina se va a caer!". ¡Pero no! Dobla y sigue. Así son los solos de Zawinul, uno piensa que se va a ir de tempo o que va a errar la próxima nota, pero ese momento nunca llega. El balbuceo de quien ya se pas-

(1) Acordes o notas de muy corta duración y separados entre sí.

(2) Fuerte, muy quedo, fuerte.

(3) Melodía secundaria que se toca simultáneamente con la melodía principal.

(4) Frase musical que se repite una y otra vez, identificando una idea, una emoción, circunstancia o personaje.

ó de copas viene a través del uso del Vocoder o sonidos sintetizados semejantes a la voz humana ("*Three Views of a Secret*", "*Night Passage*", "*Fast City*", L.P. *Night Passage*. "*Db Waltz*", L.P. *Domino Theory*).

WAYNE SHORTER: Aunque el ensamble resulte perfecto, la forma en que Wayne toca el saxo contrasta fuertemente con el estilo de Joe en los teclados. El estilo Shorter puede definirse con tres adjetivos: "telegráfico", lúcido, tolerante. Paso a explicar por qué:

"Telegráfico": En contraposición a los ligados tambaleos de Zawinul, Wayne toca un puñado de notas; deja pasar un silencio considerable; toca unas cuantas notas más y, así, otro silencio de otra frase. Las razones de esto pueden fluctuar entre que se quede pensando en lo que va a tocar, o esperando que lo que acaba de tocar cale en lo más hondo del ser. Si la primer razón es válida, la segunda es el efecto colateral más excitante que se pueda imaginar.

Lúcido: Siempre al revés de Zawinul, Wayne puede ir desde la nota más grave de su saxo a la más aguda, o viceversa; y uno puede tener la seguridad de que lo hará una y otra vez, clara y limpiamente, a pesar de que Joe manotee eufóricamente un saturadísimo Rhodes ("*Directions*", L.P. *I Sing the Body Electric*).

Tolerante: Ya di el ejemplo del borracho queriendo acompañar una melodía que no sabe. Bueno, a Wayne parece no importarle esta actitud de Joe. Más aún, los dos disfrutaban plenamente de los matices que logran con estos contracantos y repiten una frase melódica a verdadero *piacere*. ("*Night Passage*", "*Forlorn*", "*Three Views of a Secret*", L.P. *Night Passage*; "*Freezing Fire*", L.P. *Tale Spinnin*; "*Birdland*", "*The Juggler*", L.P. *Heavy Weather*; "*Corner Pocket*", L.P. *Sporting Life*; "*Procession*", L.P. *Procession*; "*When It Was Now*", L.P. *Weather Report*; además del ya citado "*Volcano for Hire*").

LOS BAJISTAS: La importancia de los bajistas radica en que los reemplazos de uno por otro coinciden con los puntos de inflexión en el desarrollo creativo e interpretativo del grupo. Cabe una reseña de cada uno de ellos aquí.

MIROSLAV VITOUS: Quizás el primer hombre que hizo sonar el contrabajo como una trompeta -casi en la misma época en que Jon Hassel quería hacer sonar su trompeta como un contrabajo-, por ser, tal vez, el primer hombre que tocó el contrabajo a través de un efecto *wah-wah* y una distorsión ("*Medley: Vertical Invader*", L.P. *I Sing the Body Electric*).

Con el checoslovaco Vitous al contrabajo, la improvisación se adueña de Weather Report. Muy raramente se lo puede sorprender a Miroslav tocando una línea de bajo coherente, y ésta no pasa de ser algún *leitmotiv* (4) en largas improvisaciones como "*Unknown Soldier*" del L.P. antes mencionado.

ALPHONSO JOHNSON: A pesar de que Vitous era un contrabajista brillante, no sabía tocar *funky*, y Joe y Wayne necesitaban un bajista que les proporcionara una base firme en la cual apostar sus composiciones y arreglos.

Alphonso fue la persona indicada. En *Mysterious Traveller* -primer disco con Alphonso- todavía hay largas improvisaciones, incluso Johnson recurre al uso del *wah-wah* distorsionado. Pero, la coherencia en la base rítmica permite las sucesiones de intensidades diferentes tan características del grupo, las experimentaciones en la mezcla, y las sobregrabaciones de saxos, pianos y teclados. En el siguiente disco -*Tale Spinnin*- la coherencia en las composiciones se profundiza, las melodías *cantabiles* se repiten constantemente. El relevo de un contrabajista checo por una bajista eléctrico neoyorquino negro acerca a Weather Report a ritmos, principalmente, provenientes de etnias negras de Africa y Centroamérica, así como de otras latitudes ("*Man in the green shirt*", "*Badia*", "*Lusitanos*"). El amor del grupo por las minorías negras, y de las minorías negras por el grupo, queda totalmente explícito en el sexto disco de Weather Report -tercero con Alphonso- desde la tapa: mar, arena, verde, negros aquí y allá; desde el nombre: *Black Market*; y desde los títulos de algunos temas: "*Herandnu*", "*Barbary Coast*". Este disco es muyailable. Los ritmos negros cubren todas las composiciones. Pero, el amor del que ya escribí no llegaría a consumarse a causa de un joven blanco que toca en dos cortes del L.P.: "*Cannon Ball*" y "*Barbary Coast*".

-el segundo de su autoría. Un joven blanco que revolucionó completamente la forma de tocar el bajo, e hizo que Weather fuera reconocida como la mejor banda de jazz-rock de todos los tiempos. Este joven se llamaba Jaco Pastorius.

JACO PASTORIUS: Dice Zawinul: "Jaco se me presentó diciendo que era el mejor bajista del mundo y que quería tocar en la WEATHER. Yo le dije que se fuera a cagar, pero insistió en que me llevara una cinta grabada por él. Cuando la escuché me voló la cabeza".

Jaco no se quedaba en la base como Alphonso; tampoco improvisaba infinitamente como Miroslav. Pastorius inventaba melodías todo el tiempo, zapaba arreglos como si quisiera sacar una *big band* del bajo.

Siendo adolescente, Jaco comenzó con la batería, pero al lesionarse la muñeca compró un bajo. Totalmente autodidacta, intentaba sacar líneas de bajo de un tocadiscos de muy baja fidelidad. Pero, al no poder distinguir el bajo de los demás instrumentos se dedicaba a imitar a los que llevaban la primera voz. De ahí proviene ese sonido resbaloso y gomoso de un bajo *fretless* (sin trastes), que se esfuerza por sonar como un cello, un corno, un fagot o cualquier otro instrumento melódico.

Escuchar para creer. Sus innovaciones son sólo comparables a las de Hendrix en la guitarra eléctrica.

Los músicos de Weather lo llamaban "catalyst" (catalizador) porque, a partir de su llegada, el ensamble fue grandioso; y porque aportó activamente en las mezclas y la producción, dándole a la banda infinidad de matices.

Arriesgaba todo cuando tocaba y creaba. Para el L.P. *Mr. Gone* llegó a componer un tema disco (!) ("River people").

Desde Pastorius, los blancos comenzaron a escuchar WEATHER REPORT, y el grupo adquirió fama mundial con el disco *Heavy Weather*.

Zawinul habla de nuevo: "...Jaco fue lo mejor que le pasó a la banda, un blanquito simpático que nos trajo una audiencia nueva y nos hizo mucho más exitosos" (5).

VICTOR BAILEY: Bailey no aporta mucho en Weather Report. Se queda en

(5) Para aquellos que deseen enterarse a fondo sobre la sinuosa vida y violenta muerte de Jaco Pastorius, remitirse a la revista *El Musiquero*, n° 27.

el camino, queriendo imitar a Jaco. Esta es la época más floja del grupo. Pastorius ya no estaba para producir, ni para mezclar, ni para tocar, ni para componer dos o tres temas en cada disco.

Con Víctor en el bajo, Weather Report no sobrevivió más de tres discos, llenos de arreglos forzados y sobresaturación de teclados.

LOS BATERISTAS: Innumerables bateristas y percusionistas desfilaron por Weather Report. Entre ellos, se cuentan Steve Gadd, Alex Acuña, Tony Williams, Chester Thompson, etc. (Ver cuadro aparte). Fue en realidad Peter Erskine quien estableció el récord de longevidad en una gítoria casta de bateristas (1978/82 y de nuevo en 1986). Peter introdujo el uso de percusiones electrónicas y *drum-machines*, y ocupó el lugar de Pastorius como co-productor y mezclador junto a Joe. "... Una de las más grandes cosas que aprendí mirando a Joe y Jaco en el estudio fue el 'go for it' (ve por ello). Los dos han tomado algunas decisiones musicales muy audaces, como tirar un puñado de petardos dentro de una cámara de reverberancia durante la mezcla de un tema. 'Hey, un poco de *reverb* sonará bien aquí...' ¡Woosh! ¡Amaba ver a esos tipos trabajando. Sus manos iban de aquí para allá en la consola, y esto volvía locos a los ingenieros de sonido, pero ellos dos tenían buena pasta."

UNA VISION DE JONI MITCHELL.

"...Iba a buscar a Jaco para acordar algunos detalles de mi disco *Mingus*. En dos noches, la Weather tocaría en un teatro de Montreal y yo sabía que ahí estaban probando sonido. Cuando entré, no pude dar crédito a mis ojos: zapaban sobre aquél tema de Ellington, "Take the 'A' Train", mientras se tiraban del uno al otro con una trompeta. ¡Y no dejaban de tocar! Joe se la revoleaba a Peter y éste a Jaco, que tocando una nota en el bajo con una mano, improvisó algo en la trompeta con la otra. Cuando dió su solo por terminado, y antes de que me diera cuenta, la trompeta volaba hacia la cabeza de Wayne, que estaba casi de espaldas. Y aquí vino lo más increíble: siempre sin dejar de tocar, sin mirar o pestañear siquiera, Wayne levantó su brazo izquierdo y atajó la trompeta al vuelo tirándola hacia atrás, donde estaba Robert Thomas Jr. per-

cutiendo en sus artefactos. Fue maravilloso. Estos tipos sí estaban en comunicación constante..."

RESEÑA SOBRE ALGUNOS DISCOS.

I Sing the Body Electric: Una siniestra y nerviosa calma reina en los primeros compases de este disco, hasta que comienzan a sonar sirenas que anuncian un ataque aéreo. Los instrumentos huyen en distintas direcciones. Caos. Luego, otra calma se posa sobre la música: la de quien no puede más que sollozar. Zawinul recuerda su ciudad natal en 1944. "... Comenzaron a bombardear. Cientos de brazos y piernas quedaron desparramados por la calle ... muchos de mis amiguitos murieron con sus familias...". Casi todo el disco se basa en esta idea de furia, tristeza e impotencia.

Viento y reverberancias en parajes antes llenos de vida y, ahora, desolados. Explosiones. Ruidos ininteligibles. Cantos quejosos.

Es un disco brillante. Lado A en estudio y lado B en vivo. Improvisación, improvisación, improvisación.

Tale Spinnin'/Black Market: Contrariamente a *I Sing the Body Electric*, estos discos desparraman mucha alegría. Se los puede cantar del principio al fin, y bailar hasta caer exhausto. Las percusiones nos transportan a selvas y costas tropicales. Las tapas tienen mucho verde, mucha agua y muchos negros. Los arreglos armónicos y rítmicos y los cambios de intensidad ya son carta de presentación de la Weather. En *Black Market* es imposible no percatarse de que algo suena diferente en los dos temas que toca Pastorius.

Heavy Weather: El disco más exitoso de Weather Report. La mano negra persiste, pero a diferencia de los discos inmediatamente anteriores, donde un austriaco y cuatro negros hacían música negra; en *Heavy Weather* hay un austriaco, un americano negro, un americano blanco, un peruano mestizo y un centroamericano rubio queriendo hacer música cosmopolita. Pastorius introduce composiciones de belleza y fuerza muy acabadas ("Teen Town", "Paladdium"). Llega el primer Grammy con "Birdland", y empiezan a aparecer canciones donde el amor es el tema central ("A Remark You Made"). Tiempo

pesado, tormenta en el trópico que comienza a ser invadido por la ciudad.

Night Passage: Este es el primer disco en que los Weather Report tocan jazz hecho y derecho, con líneas de bajo caminantes -*walking bass*-. Versionean el clásico de Ellington/Mills/Carney, "Rockin' in Rhythm". Música completamente ciudadana que se expresa desde la tapa: un sol naciendo sobre el borde de una gran ciudad. Desde la contratapa, Shorter tocando el saxo tenor con la imponente Manhattan de fondo. Sólo en "Madagascar" la ciudad no está presente: allí, los músicos se despachan a gusto con una larga y excelente improvisación grabada en vivo en Osaka.

Lo más arreglado de la Weather: cantos y contracantos, cortes, largos silencios y arranques abruptos, sorprendiendo al público en los dos cortes en vivo ("Port of Entry" y "Madagascar").

This is this: El último. Según la Down Beat -revista especializada en jazz- es una reminiscencia del Miles Davis de los '70, un poco decepcionante para un fan de Shorter, que sólo toca en dos temas; y un muy buen disco. Según mi opinión, es un disco bastante flojo: los teclados terminan por aburrir al oyente; cuando Shorter toca, lo hace sin convicción; aunque Víctor Bailey deja de imitar a Jaco, su estilo no sorprende. El punto más alto: "Update", free jazz electrónico.

Una rareza en Weather Report: Carlos Santana en guitarra eléctrica.

Nicolás Diab



Discografía:

Miroslav Vitous:
Weather Report. CBS/1971
I Sing the Body Electric. CBS/1972.
Sweetnighter. CBS/1973.
Mysterious Traveller. CBS/1975

Alphonso Johnson:
Tale Spinnin'. CBS/1975.
Black Market. CBS/1976.

Jaco Pastorius:
Heavy Weather. CBS/1977.
Mr. Gone. CBS/1978.
8:30. CBS/1979.
Night Passage. CBS/1980.
Weather Report. CBS/1981.
Procession. CBS/1982.

Victor Bailey:
Domino Theory. CBS/1984.
Sportin' Life. CBS/1985.
This is This. CBS/1986.

Músicos:

Piano/sintetizadores: Joe Zawinul (voz, guitarras, piano tac, melódica, percusión).

Saxos altos y soprano: Wayne Shorter (piano tac, caracola, lirycon).

Contrabajo: Miroslav Vitous.

Bajo eléctrico: Alphonso Johnson, Jaco Pastorius (voz, batería, guitarra, mandolina).

Batería: Eric Gravatt, Chester Thompson, Omar Hakim, Victor Bailey, Alex Acuña, Alphonse Mouzon, Ndugu Chancler, Peter Erskine, Ishmael Wilburn, Darryl Brown, Steve Gadd, Tony Williams, Narada Michael Walden.

Percusión: José Rossy, Alex Acuña, Minu Cinelu (voz), Dom Um Romao, Alirio Lima, Manolo Badrena (voz) Bobby Thomas Jr., Greg Errico, Airto Moreira, Erich Zawinul, Don Alias, Meruga, Ray Barretto.

Músicos invitados: Ralph Towner (de Oregon). Guitarra de doce cuerdas en *I Sing ...The Body Electric*.

Carlos Santana. Guitarra eléctrica en *This is This*.

Steve Little. Timbales en *Mysterious Traveller*.

Don Ashworth. Ocarinas e instrumentos de viento en *Mysterious Traveller*.

Isacoff. Tablas y timbales en *Mysterious Traveller*.

Andrew White. Corno inglés en *I Sing the Body Electric*.

Hubert Laws. Flauta en *I sing the Body Electric*.

Wilmer Wise. Trompeta piccolo en *I Sing the Body Electric*.

Maurice White. Voz en *Mr. Gone*.

Carl Anderson. Voz en *Domino Theory*.

Gracias a Alberto Caletti, Moxi Beidenegl, Damián Herkovits y Miguel Diab por el material suministrado.

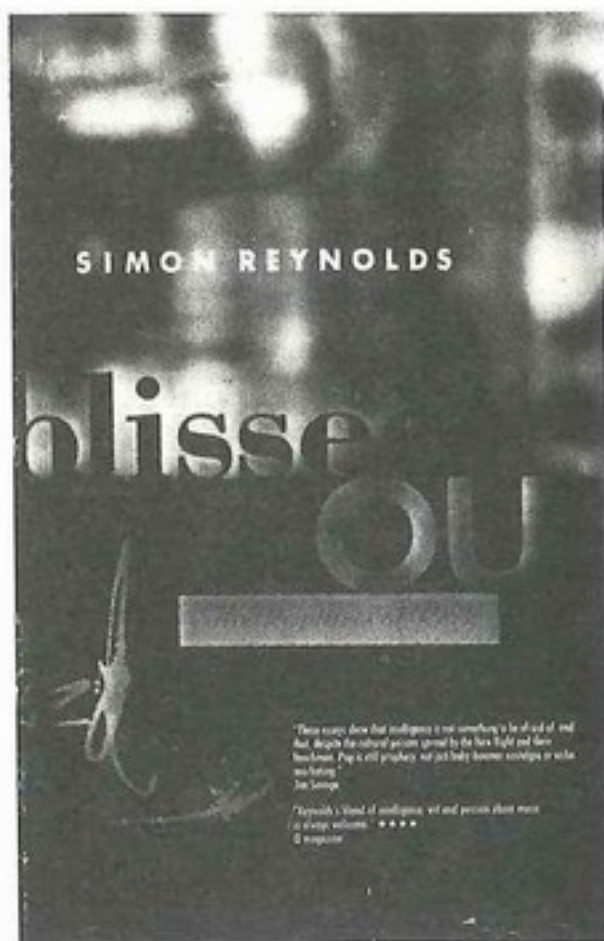
Reynolds es uno de los periodistas más importantes del rock actual. Junto a sus colegas, David Stubbs y Paul Olfeld, promovió desde las páginas del semanario inglés *Melody Maker*; no sólo una revolución conceptual sino también una transformación estética considerable en el rock británico.

Eso fue por el '88. Este libro puede leerse como un documento de aquel período. De hecho, la mayoría de sus capítulos habían aparecido antes en dicho semanario.

Ultra Vivid Scene, Morrissey, Prince, Nick Cave, Pixies, Sonic Youth, Butthole Surfers, Throwing Muses, Young Gods, Spacemen 3, Loop, My Bloody Valentine, el oceanic rock (Cocteau Twins, A.R.Kane, Hugo Largo, Saqqara Dogs, etc.), el hip-hop, el noise, la euro-body music de Front 242, el sampling o el heavy de Metallica son los grupos y géneros que conforman *Blissed out*. La estética que defiende Reynolds es básicamente la del posmodernismo. Baudrillard, Lyotard, Kristeva son los teóricos a los que recurre una y otra vez a lo largo del texto. Pero si hay una idea que reina soberana en el vértice de esta pirámide conceptual es, sin duda, la noción de "goce" acuñada por Roland Barthes. Un texto de goce, sugiere Barthes, es aquel que "pone en estado de pérdida, desacomoda, hace vacilar los fundamentos históricos, culturales y psicológicos del lector; pone en crisis su relación con el lenguaje". Es lo indecible. Por eso no se puede hablar de dicho texto. No permite la distancia reflexiva que toda crítica pretende.

Cifándose a lo anterior, SR postulará que "el poder del pop descansa, no en su significado sino en su ruido, no en su importancia sino en su fuerza". Su noción del ruido se encuentra descrita en un capítulo dedicado, justamente, al noise.

Según él, la música comunica, es un lenguaje. El ruido constituye una interferencia en ese lenguaje, bloquea el código y, por ende, impide el mensaje. Tendría así una capacidad antihumanista (el humanismo parece ser el enemigo declarado de Rey-



Simon Reynolds **Blissed out**

the raptures of rock
Serpent's Tail

nolds, si bien dista mucho de tener un concepto ajustado del mismo) al obliterar el sentido y la identidad. Este es uno de sus presupuestos básicos. Su línea de argumentación sostiene que si nosotros le otorgamos al noise ciertos atributos, los del exceso y el extremismo, lo estaríamos dotando de un significado que le quitaría el valor subversivo que supuestamente defendemos. Al restaurar el código lo volveríamos inofensivo. En esto consiste la *falacia subversiva*. En sostener la ficción de que el enemigo (el establishment) ocupa el mismo lugar que nosotros y que, por lo tanto, puede ser alterado de uno u otro modo.

Para Reynolds, la única subversión posible es la auto-subversión. La meta es el olvido, estar fuera de nuestras cabezas. Disipar la conciencia hasta disolver el yo. Un estado de pérdida que no requiera de un "otro" con el cual ser confrontado. Esto se

produce tanto con el ruido como con aquella otra música que apunta al silencio (el Oceanic).

Dos siglos antes, también un filósofo como Kant situó la cualidad estética en el efecto que la obra producía en quien la contemplaba. Sin embargo, Kant continuaba la tradición racionalista. Liberaba al arte de la praxis inmediata para dotarlo de autonomía. Pero era el sujeto quien determinaba lo bello a través del juicio crítico. No había belleza artística más allá del yo que comprende.

Reynolds, con la excusa de la objetividad de la obra, cae en el subjetivismo más extremo. Sustituye la posibilidad de un juicio estético racional para la determinación de lo bello, por la idea de que no puede existir ya un Yo conciente capaz de desarrollar la capacidad reflexiva y crítica. Lo que se produce, en cambio, es la desaparición y pérdida de la conciencia del sujeto en los sonidos que escucha. Este sujeto, en el goce estético, experimentaría un placer análogo a la supuesta plenitud del niño, anterior a la constitución de la personalidad (y por ende a la represión de los deseos).

En el intento de anular al sujeto se produce la subjetivización más extrema, puesto que el único criterio de verdad posible para las obras de arte (en este caso musicales) radicaría en el efecto individual. Efecto que tampoco puede ser aprehendido en forma conciente, ya que se trata de un efecto de pérdida, de dejarse llevar por los sonidos.

La hipostatización del goce que hace Reynolds lleva al conservadurismo más rotundo. En primer lugar, no puede dar cuenta de la existencia y constitución de la música. Una cadena de efectos del tipo estímulo musical-respuesta individual inconsciente no puede generar ningún tipo de objetividad estética.

Y lo que es aún peor, Reynolds cae en aquello que más detesta. La nostalgia propia del arte organicista por algún mundo o tradición cultural remota; se traduce en ésta otra de cierta seducción del deseo que aparentemente aflora en el arte, libre de toda regulación del mundo externo.

El supuesto anarquismo progresista mediante el cual, dejándome seducir por el libre fluir de los sonidos, libero mis deseos inconscientes reprimidos y me opongo a toda normativa (la conciencia, el sentido, el significado, la razón), se convierte en su contrario: una huida reaccionaria hacia el vientre de mamá (como en parte del rock oceánico) o a cualquier otro estado, como decíamos más arriba, anterior a la constitución de la personalidad y la sociabilidad.

Reynolds exhibe las limitaciones del discurso posmoderno, hoy intolerablemente en boga en todos los ámbitos. Su intento de traducción de dicho discurso al rock contemporáneo terminó, en gran parte, generando el actual dreampop británico post My Bloody Valentine (Moose, Blur, Revolver, Ride, Boo Radleys, Curve y una lista interminable). Creo que SR detesta tanto como yo a la mayoría de esos grupos, lo que demuestra que no es el sueño de

la razón quien engendra monstruos sino los desmedidos "goces" y las falsas "seducciones" del posestructuralismo.

Norberto Cambiasso

INDIAN TATTOO
PROFESSIONAL ELECTRIC
TATTOOING

Tatuajes artísticos al mejor estilo.
* Más de diez años de experiencia.
* Realizados por un profesional.
* Con línea fina, en color gris y sombras esfumadas.
* miles de diseños originales.
* Más de sesenta brillantes vegetales.
* Retratos en piel.
* Arreglos de tatuajes mal hechos.

PARA SU MAYOR SEGURIDAD EXIJA MATERIAL DESCARTABLE.

* Equipos sofisticados.
* Cambios de tubos y punteras higienizadas en Ultra-sonic y esterilizados en Auto clave.
* Guantes quirúrgicos y agujas de dermo-pigmentación descartables.
* pigmentos descartables

Días de Atención

LUNES - MIERCOLES - VIERNES
RODRIGUEZ PEÑA 1051 - LOC 15 GAL BOND STREET
MARTES - JUEVES - SABADOS
ALTE. BROWN 881 - 3 "2" Capital Federal
16 a 22 Hs.

OiD mORTALES



MUSICA PARA ABRIRSE DE OREJAS

DISCOS - COMPACTS
VIDEOS

Av. Corrientes 1145 Loc. 11
Tel. 35-8568 Buenos Aires

... "Allá estará la luz; junto a :
"ENERGIA POETICA MUSICAL" PARTICIPACION ESTELAR: María Eugenia Darré
EXTERIORES: Mirta De Castro / Alejandro Fassano
espacio creado con sentimiento CONDUCCION: Inés Panatti DIRECCION: Inés Panatti

RADIO LANUS F.M. 88.1 MHZ todos los sábados 20 Hs.

MUS: COMIX TATTOO

DISEÑOS EXCLUSIVOS PINTADOS A MANO
Trabajos Artesanales en remeras, camperas, buzos, jeans, etc.

SANTA FE 1670 GAL. BOND STREET LOC. 15 B

MUS: COMIX TATTOO

NADIE NADA NUNCA

Delmonico Drome.

Delmonico Drome parece carecer de una formación estable. El cassette, recibido en esta redacción, incluye dos demos distintos, donde el único músico estable es Freddy (guitarras y programas). En la primera grabación, los DD se completan con Carlos (voz, bajo y programas rítmicos) y Oscar (batería); mientras que, en la segunda, al citado Freddy lo acompaña únicamente Lidia en voz.

Los DD cantan en inglés, y quizás su mayor atractivo reside en la capacidad que tienen para mezclar en sus canciones guitarras eléctricas con máquinas, secuenciadores de ritmo y baterías acústicas. Todas las voces de los siete temas grabados están sometidas a procesamientos y distorsiones. En ningún momento se pueden apreciar las voces naturales y limpias de Carlos y Lidia, en forma similar a lo que sucede con los Butthole Surfers.

En el primer demo, grabado en agosto de este año, sus influencias hay que buscarlas por el lado de The Fall, con su mezcla de guitarras distorsionadas y bases funks y repetitivas (seguramente, no es casualidad que uno de los temas se titule "Mr. Fall"); y por el de Birthday Party, aunque los DD nunca llegan al grado de violencia de éstos. En cambio, en el segundo demo, grabado en fecha incierta -como ellos mismos se encargan de aclarar-, los DD parecen más volcados hacia el sonido de unos Cocteau Twins. La voz de Lidia tiene un leve parecido con la de Elizabeth Frazer aunque esto no le impide perder su aire etéreo, para terminar al final de un tema lanzando insultos a diestra y siniestra (en inglés, por supuesto), al más puro estilo Lydia Lunch.

El último tema del casete, titulado "Tark", parece ser una tomadura de pelo al dark, donde todos los clichés del género están presentes. Al llevarlos a un punto extremo pierden consistencia, quedando convertidos en caricaturas de los originales.

Rayos Catriel
Centro Cultural Recoleta

Una prolija iluminación, a cargo de Gabriel Lago, y una escenografía de muy buen gusto, diseñada por Andrea Lorenzi, fueron el marco apropiado para la performance de Rayos Catriel en el auditorium del C.C.R., un lugar más que apto para recitales de rock con entrada libre.

Rayos Catriel es un dúo conformado por Gabriel Lucena en bajo y voz, y Fernando Pont-Vergés en guitarras y coros; acompañados por secciones rítmicas programadas.

En sus canciones, abundan las variaciones tímbricas de la guitarra sostenidas por intensas armonías en el bajo, que es usado como instrumento polifónico (es decir, hace acordes).

Sin ser la característica sobresaliente del grupo, las letras están trabajadas con un notable sentido del humor y la parodia, y la voz que las entona se mueve por su propio registro hasta extremos que hacen recordar -aunque sea lejanamente- a David Thomas de Pere Ubu.

Quince temas, divididos en dos partes, y tocados en un orden más o menos cronológico, dieron un panorama del desarrollo creativo de Rayos Catriel: mientras las canciones de la primera parte del recital gozaban de cierta originalidad y con picos altos como "El fracaso como actividad", "El deseo es como un crimen" o "¿Cuál es la diferencia?"; las de la segunda fueron más uniformes y con claras influencias del Sonic Youth de Goo (lo que no deja de ser, en cierto modo, involutivo). De todas maneras, la cómica confesión en "Yo maté al artista", la fatalidad de una fantasía frustrada en "La propia muerte", o la ironía de "Hombrecito", hicieron,

de esta segunda, parte algo más que la versión a dúo de un gran grupo. Vale la pena ir a escucharlos.

Nicolás Diab

Sortva Like Kinda Cool

La única información sobre el grupo, en el cassette, es la de que el demo -que consta de cinco temas- está compuesto, grabado y producido por WOG & fnf (?). Sortva Like Kinda Cool (SLKC) trabajan sus canciones sin un cantante; sin embargo, las voces están presentes en casi todos los temas, vía samplers de diversos orígenes (periodistas de noticieros, un locutor que parecer ser Cacho Fontana, cantantes de rock).

En términos musicales, SLKC están cercanos a la escena electrónica americana, con grupos como Skinny Puppy y Front Line Assembly. Algunas canciones, como "Detour", nos muestran a SLKC en una vertiente decididamente industrial, donde el punto de referencia es Eintürzende Neubaten, con ruido de taladros y sierras eléctricas incluidos. El demo se cierra con un cover de Los Encargados, "Sangre en el volcán", tema que había sido votado como el mejor del año '86 en la encuesta del Sí de Clarín (¿te acordás cuando el establishment rockero vernáculo quería ser moderno?). En la versión de SLKC, sólo se mantiene el armazón de la canción original (la melodía y la voz deformada de Melero), a la que agregan una parafernalia de guitarras distorsionadas, ruidos industriales y máquinas de ritmo.

† Para finales de octubre, se anuncia la aparición del disco debut de los Culpables de Todo, grupo integrado por José Luis Alfonso (voz), Eduardo Noodt (guitarra), Marcelo Alfonso (batería) y Fernando Galucci (bajo).

La placa, grabada entre diciembre del '91 y junio del '92, lleva por título *Acosado Sexual*, y saldrá editada por Aguilar (el mismo sello que Los Brujos). Entre sus temas, se encuentran "Acosado sexual", "Mi novia es una zorra", "Las tetas de tu madre" y un par de covers: "Bailaré sobre tu tumba", de los gallegos Siniestro Total, y "Vamos muy bien", de Obús (canción que los Siniestro también versionaron en su último disco en vivo). La producción es de Mario Altamirano y la salida sólo va a incluir los formatos cassette y CD.

† Los Dalton -formados por Alejandro Afeltra (guitarra), Ariel Dolinsky (guitarra y voz), Alejandro Rapetti (bajo), Mariano Lavecchia (batería), y Martín Povlastrov (teclados)- hacen una mezcla de blues y rock'n roll, dentro de los carriles más tradicionales de estos géneros. Quizás, esta falta de innovación y riesgo sea el punto más flojo del grupo (aunque, seguramente, esta misma crítica se podría extender al estado general de este tipo de música). De los diez temas grabados en el demo, lo mejor está dado por aquellas canciones como "Lucha romana en la cocina" o "Flores verdes", donde parecen apartarse de estos esquemas más rígidos. Un cover de T-Bone, respetuoso de la versión original, completa el demo.

† Un grupo que está volviendo a empezar es Sentimiento Incontrolable. Con tan sólo un cambio de guitarrista, están grabando y tocando nuevamente. Sin duda, son un caso especial de actitud. Luego de haber grabado el EP *Les divierte asesinar*, el LP *Las nuevas tierras*, y de haber alcanzado cierta popularidad un par de años atrás, hoy comienzan de cero.

† RIP ha perdido temporalmente a su cantante. Jammie Pearlman, voz del que fuera uno de los mejores grupos de este año, volvió a los Estados Unidos para completar sus estudios universitarios. Si se cumple lo planeado (y Jammie aprueba sus exámenes finales), volvería a Buenos Aires el año entrante. Mientras tanto, el resto de la banda seguirá tocando

(tentativamente bajo el nombre de Trip) y trabajando en otros proyectos.

Antes de partir Jammie, los RIP grabaron seis temas de calidad similar a la de su anterior producción *Trash*. Fieles a su idiosincracia, traicionan a todos los estilos. Pasan por el hardcore, el funk, el thrash y el rock, consiguiendo algunos temas increíbles como "No me vas a decir". La letra de esta canción es bilingüe y es especialmente pegadizo el estribillo, con su americana pronunciación del español.

La mezcla se realizará en los Estados Unidos. Sólo resta que se edite. Esperamos que esto suceda, ya que escuchamos la premezcla del material y es realmente bueno.

D.F.

Tía Newton

Desde hace más de cuatro años, los Tía Newton vienen paseando su rock deforme por el circuito underground porteño. Su música se podría definir como un coctel explosivo, donde tienen cabida el rock sinfónico, los Beatles (en el período *Revolver* o *Sgt. Pepper*) y la

tradición del rock nacional de la década del '70 (Alas, Crucis, La máquina de hacer pájaros). En una misma canción, pueden cambiar de ritmos hasta seis o siete veces, y el desprejuicio que tienen a la hora de enfrentar (y confrontar) diversos géneros los emparenta con los Butthole Surfers.

Carca, Cañe, Capo y Seba (guitarra, bajo, batería y voz de Tía Newton) son originarios de Ezeiza (provincia de Buenos Aires) e hicieron sus primeros pasos como soportes de Las Pelotas. En la actualidad, se encuentran grabando los demos de lo que va a ser su primera experiencia discográfica: un EP producido por Daniel Melero. De los seis temas que conforman la placa, cuatro ya los tienen decididos: "Nunca va a lover", "Pajaritos", "El hombre planta" y "Olor a nubes".

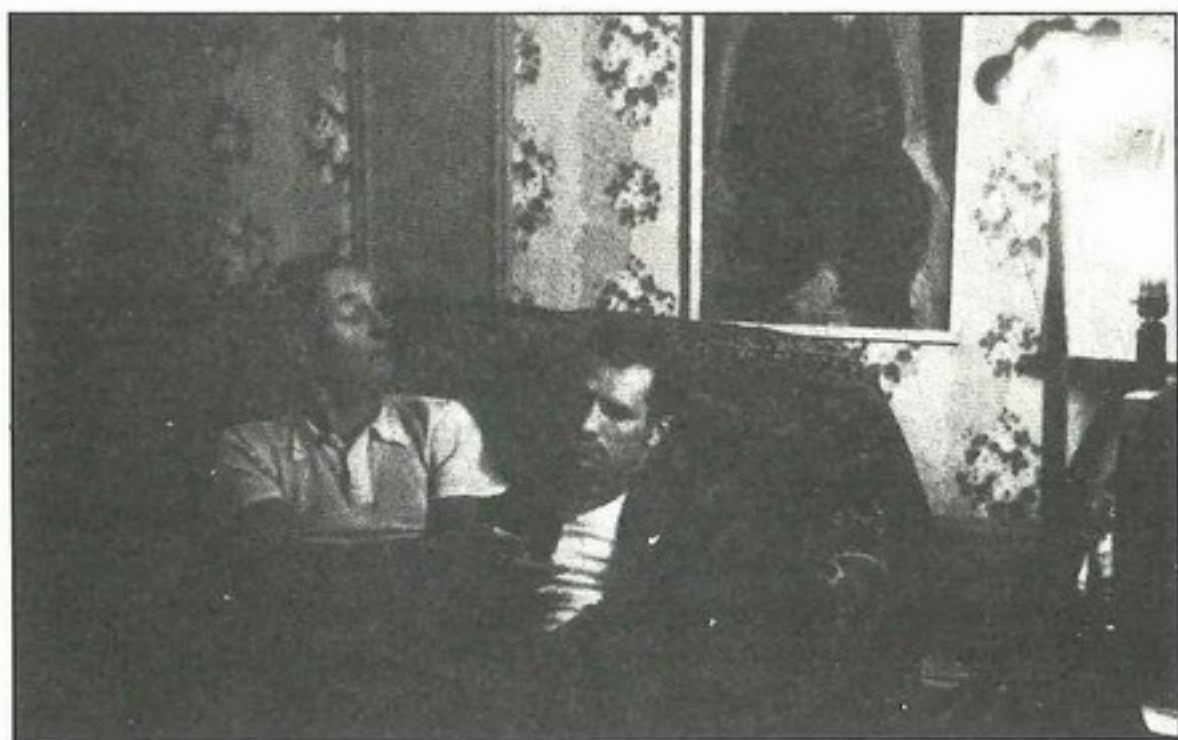
La salida del EP, todavía de título incierto, se espera para principios del '93 y el sello que lo distribuirá será Aguilar.

A.S.



BEAT!

a 35 años de
on the road



1 En 1991, Ginsberg publica un libro, **Photographs**, que quiere ser el resumen, la biografía autorizada de los beatniks. Por cierto, no se trata del memorialismo habitual, donde desaparecen las singularidades estilísticas, sometidas al régimen clásico de un género clásico. Así, cuando Robbe Grillet escribió unas memorias, no fueron sino un ejercicio contrastado sobre la tradición ejemplar de la autobiografía francesa: movimiento de reingreso en el orden perceptible en las vanguardias francesas al menos desde Cocteau -un nombre nada indiferente para los beats: droga, jazz, negros, homosexualidad y juvenalismo-. Ginsberg, muy por el contrario, quiere evitar todo riesgo de cierre, de ubicación en una perspectiva patriarcal que reordene un conjunto anárquico. Ningún cartesianismo, ningún acorde final: la complejidad de lo real sigue siendo el dato de la conciencia más inmediato.

El libro son las fotos de él y de sus amigos, hasta mucho más allá del período beat. Debajo de cada una, hay un texto, en la cursiva escolar y redonda del mismo Ginsberg -también fotógrafo en la mayoría de los casos-, siempre firmado y fechado: "Viejo jardín Villa Mouneria Tánger Marruecos 1961 Julio. Allen Ginsberg". La dicción es la misma de siempre, aunque la oralidad y el populismo del tono, como en su poesía última, vienen acompañados de alusiones más recónditas, pero indiscernibles para los espíritus no prevenidos, que no tropiezan por ellas. Es la misma que había desarrollado para sus *travelogues*, ese género de descripciones de viajes, el más amplio intento desde Whitman por abarcar la inmensa totalidad geográfica y política de los Estados Unidos. Es una voz que procede por "mind breaths" -metáfora respiratoria y rítmica que retomaría en los sesentas bajo el signo del orientalismo-, que no se interrumpe, que, aparentemente, nunca reescribe. La espontaneidad americana, en definitiva: los beats habían propagado la especie de que **On the road** había sido escrito, de comienzo a fin, sin interrupción, en un rollo de papel de teletipo que permitía a Kerouac escribir en la máquina sin cambiar la hoja.

BURROUGHS IN PARIS, 1960



Pero, más allá de cada foto individual, podría descubrirse un principio que sostiene, inevitablemente, al libro: el de la yuxtaposición, la rapsodia, donde cada texto es un relato que cobra su sentido por oposición con los otros. Kerouac había escrito "The Philosophy of the Beat Generation" para *Esquire* en 1958 -en el año anagramático de 1985 escribiría Leavitt para la misma revista, con un título más tenue, "Our Generation" (ver *Escupiando milagros*, no. 2)-. Kerouac planteaba allí una *paradoja* que impregna tanto *Photographs* como la poesía de Ginsberg, o la prosa de Burroughs: la *beat generation* eran sólo unos individuos aislados (Ginsberg, Carr, Burroughs, Huncke, Holmes, el mismo Kerouac) que se habían conocido en los cuarentas y habían abandonado Nueva York para el momento en que él escribía su artículo. Ciertamente, Kerouac desdibuja el origen subcultural (músicos de jazz y *hustlers*) de *beat* y *bop* -así como los desarrollos en la Costa Oeste-, pero resulta más significativo, en una generación que es corrientemente explicada como reacción frente al academicismo agrario, cristiano, conservador de los New Critics, que aparezca esbozada una contraposición explicable en la lengua, digamos, de Cleanth Brooks: la *tensión irónica* entre un sentido nuevo de comunidad y la soledad personal. Una foto de 1953 nos muestra a Kerouac, de pie, fumando, en la escalera de incendios del departamento de Ginsberg en el Lower East Side. Para ese entonces, ya completó -pero no publicó- *On the road* (había trabajado años en la novela). La mirada de Kerouac es como la de Rastignac, sobrevuela la ciudad que quiere dominar, cuyo perfil se ve nítido, hasta en el detalle de la ropa colgada en los patios traseros. Todos los contemporáneos coinciden en la *handsomeness* (belleza física masculina) de Kerouac. Sobre todo en el rostro -pero Holmes, p. ej., elogia también los muslos-. Casi un rostro ideal para escritor, un poco como el de Camus (Norman Mailer identificó, quizás denodadamente, a la *beat generation* con el existencialismo). O como el de James Dean: la América de Eisenhower tampoco se privó de identificar a los beats con el auge -estadísticamente indemostrable- de la delincuencia juvenil.

2 Todas las blanduras de las infancias suburbanas se agitaron febrilmente cuando *On the road* apareció en 1957. El libro tuvo una atención que no suele prodigarse a las novedades bibliográficas. Tuvo un destino deseable, pero posible en América -Mark Twain, o Salinger-: fue leído por quienes no leen. Fue leído por adolescentes que no sabían -la foto en la sobrecubierta era seductora pero engañosa- que su autor tenía 35 años. La novela es inescapablemente autobiográfica; la primera palabra es "Yo":

I first met Dean not long after my wife and I split up. I had just gotten over a serious illness that I won't bother to talk about, except that it had something to do with ... my feeling that everything was dead. With the coming of Dean Moriarty began the part of my life you could call my life on the road.

Dean Moriarty es Neal Cassady, "N. C., secret hero of these poems, cocksman and Adonis of Denver", como diría Ginsberg en "Howl". Cassady, como el apóstol, sería todo para todos en el núcleo beat inicial. Es el héroe no sólo de *On the road*, sino también de un libro gigantesco, *Visions of Cody*. La materia de *On the road* es la serie de viajes que emprende el protagonista, Sal Paradise (Jack Kerouac mismo) por el interior de América, siempre acompañado, siguiendo a Dean, que representa la velocidad, el principio vital ("salvaje", "lírico" son dos palabras preferidas de Kerouac),



PAGE FROM BURROUGHS' ST. LOUIS JOURNAL

PAGE FROM BURROUGHS' ST. LOUIS JOURNAL.



el sexo ("for to him sex was the only one and only holy and important thing in life"). Otros personajes se reúnen y se dispersan, como las moléculas de un líquido en ebullición. La narración es secuencial, como en la picaresca, por momentos como la de un diario. Y la prosa, como quería Kerouac, es lírica, bíblicamente versicular, himnica: un himno a las carreteras americanas, a la rapidez, a la fuga.

3 En 1992 Ann Charters publica *The portable Beat reader*, en Viking, la editorial que había publicado *On the road* en 1957. La antología de textos es impecable, perfecta; un clásico sigue al otro, pero no faltan piezas raras, inhallables e imprescindibles. Hay una introducción general, y cada autor, cada sección está precedida por una introducción general (Charters había escrito anteriormente una biografía de Kerouac y tal vez lo ponga siempre en el primer plano). Pero de la lectura ordenada se sigue un efecto impresionante: las notas de Charters, cuyo estilo no está a la altura de las circunstancias, se leen con una pasión que difícilmente se transmite a la mayoría de los textos antologizados. Charters escribió, sin advertirlo, algo más fascinante que una historia intelectual: un evangelio sinóptico. Finalmente, las acciones de los beats, o el relato de esas acciones, lo que es lo mismo, conservan aquello que los textos perdieron. Verosímelmente, esto estaba previsto en la primera novela beat -con parejo sentido, ya desde el título, a *On the road*-: *Go* (1952) de John Clellon Holmes: "Neither of them believed in words" (Ninguno de ellos creía en las palabras).

Alfredo Grieco y Bavio



Ginsberg en Cuba.

TALLER DE ROCK

Los años '70: otra lectura de la música progresiva

Rock in Opposition: Henry Cow - Samla Mammas Manna ...

Canterbury: Soft Machine - Caravan - Matching Mole - National Health ...

Rock sinfónico: Gryphon - King Crimson - Van der Graaf - Jade Warrior - Gentle Giant - Quiet Sun

...

Kosmische Musik: Tangerine Dream - Popol Vuh - Ash Ra Tempel - Mythos ...

Progresiva Italiana: Biglietto per L' Inferno - Area - Ossana - Banco - PFM -

Il Balletto di Bronzo ...

Nouvelle Musique: Art Zoyd - Univers Zero - Present ...

Electrónica de Düsseldorf: Kraftwerk - Neu! - La Düsseldorf - Harmonia ...

Rock Francés: Magma - Heldon - Etron Fou - ZNR - Art Moulou ...

Psicodelia en los '70: Gong - Hawkwind - Third Ear Band ...

Rock Checoslovaco: Plastic People - Fermata - Modry Efekt - Collegium Musicum

Minimalismo: Brian Eno - Gavin Bryars - Jon Hassell - Arvo Pärt ...

Rock Ale. nán: Faust - Can - Nine Days Wonder - Floh de Cologne - Amon Düül - Grobschnitt ...

TE: 865- 1602

Pensar la música hoy

A propósito de *Penser la musique aujourd'hui*,
de Pierre Boulez,
Editions Gonthier, 1963.



1 ¿Cómo pensar la música en el momento de la diáspora? Tal pregunta, que se formulara P. Boulez, por lo menos inquieta. Invita. La diáspora: la multiplicación de los ámbitos compositivos, ajenos entre sí (lo tonal, lo atonal, lo serial, el imperio del azar, el rock...); pero también, para Boulez, la revocación de la formalidad rigurosa del componer una escritura por el empleo descontrolado del azar, de la contingencia, de la suerte, del encuentro. La diáspora: ¿goce o lamentación?, ¿júbilo o desencanto?

En el prólogo ("De yo a yo"), expone Boulez, no sin ironía y cierto sarcasmo, lo que podrían ser dos lemas centrales que subyacen a su indagación técnico-conceptual, a saber: a) citando a Baudelaire, afirma: el artista no sólo se guía por su propio instinto, sino que, además, debe ser crítico: no hay arte sin reflexión sobre el arte y b) citando, ahora, a Debussy, afirma: no hay libertad sino a partir de la disciplina. Ambos lemas se sintetizan en una consigna: ir a la carne desnuda de la evidencia.

Cabe situar el ámbito de la polémica que, para Boulez, no es otro que el articulado a partir de la incidencia tardía en la práctica musical del acto *dadá*: elogio del azar y rechazo de una lógica de la composición. Quizás, y antes de reseñar la teoría de la serie generalizada que desarrolla Boulez en el cuerpo del libro, sea preciso detenerse en las implicancias, que tanto la pregunta como los lemas, tienen en nuestro estado de situación. Estado que existe, que tiene sus efectos,

que se desliza silencioso entre nuestros gustos y nuestras ambiciones, nuestro oído y nuestro deseo de componer, pero que tiende, irremediablemente, a ocultarse, ajeno a la revelación y la paráfrasis.

2. No podría negarse que el arte cumple, o ha cumplido funciones. Alabanza de los dioses, consuelo ante el dominio irremediable de lo adverso, exaltación en la fiesta, preámbulo y cumplimiento de la embriaguez, fuente de descanso o diversión. Tampoco, que es, o ha sido, un emisario de la expresión: de la desdicha ante el infortunio, de alegría, de ira, de las incontables pasiones y deseos de los hombres. El arte, y también la música, y en especial la música, agregaríamos con énfasis. Sin embargo, más allá de la materia del anhelo, la impersonalidad de un decurso lógico se impone: el arte deviene autónomo, se desgaja de todo lo que no es él mismo, de lo empírico. La música crea su mundo, con sus reglas, sus formalidades, su historia y su tragedia. De ahí, en consecuencia, la pregunta, ahora, inevitable: ¿para qué la música?, ¿para quién?, o más radicalmente: ¿por qué la música?

3. La duda: ¿cuál, la necesidad de pensar la música? Cuando nuestro cuerpo se hunde en el decurso de los sonidos, cuando no cabe pensar, ni imaginar, ni soñar o decir, cuando sólo le preguntamos a una obra ¿cómo has llegado a ser?, o cuando ante el acto vivo de la interpretación ya no somos nadie sino la materia en ebullición que se despliega en una colectividad que se abandona, ¿cuál es el valor de una pregunta sobre la significación de lo musical?

No obstante, nada hay que escape al movimiento de la reflexión, ni el acto más deleznable de los hombres. Por ende, ni el más sublime. Y si, por un lado, la reflexión opera en su impersonalidad, la subjetividad, por otro, se encuentra atada a una obligación de decir, a un mandato del hablar. Y, luego, a asumir las consecuencias de ese decir; no otra cosa es la fidelidad del pensamiento o, en palabras tradicionales y pertinentes, su honestidad.

Ciertamente, la música se resiste al concepto. Habrá entonces que forjar un concepto del concepto que sea adecuado a ella.

4. El sonido se ha liberado. En un aspecto, ello significa que se ha enturbiado la distinción entre ruido y sonido. En primer lugar, ha perdido su evidencia la escala temperada, no sólo por la composición microtonal sino por una consecuencia de la tecnificación de los instrumentos. Un *do* con un *flanger*, o distorsionado, no es más un *do*. Lo que se denomina un procesador de efectos, que usamos en la más cándida de las inocencias, tiene consecuencias que no estamos en condiciones, aún, de medir. Junto a ello, la posibilidad de "sintetizar" un "sonido". El músico ha visto trastocado su material: no ya el sonido, sino ese objeto evanescente y gráfico que es la onda. En segundo lugar, no hay reglas estructurantes que sean vividas como obligatorias, no hay ni una forma ni un procedimiento que se imponga en la evidencia de su necesidad instrumental; lo cual no significa que no haya reglas que funcionen implícitamente en determinadas regiones institucionales de composición. La tonalidad, por ejemplo, en la casi totalidad del rock y sus derivados.

En tales condiciones, cabe preguntar ¿cómo hacer música? ¿Podemos ignorar toda tradición, toda situación histórica, toda relación de concatenación con las obras del pasado y con

la simultaneidad del presente, y hacer como si nuestra obra fuera la primera de la humanidad, la virginidad de un inicio radicalmente originario?

Preguntas extrañas pues, de hecho, la música abunda, sobrea abunda. ¿Qué otra época se ha manifestado tan musicalmente como ésta?

5. Pero, además de las constataciones de hecho, hay cuestiones de derecho, aglutinadas en derredor de dos ejes: una, a) relativa a si se puede hablar de una significación histórica de los medios, a si la música -considerada como lengua a-significante y desgajada del sentido y el significado- puede ser tratada significativamente en cuanto a sus procedimientos. Medios y procedimientos entendidos de manera amplia: armónicos (tonalidad, atonalidad, dodecafonismo, serie), orquestales (instrumentación tradicional, electrónica, concreta), estructurales (forma sonata, canción), teleológicos (escritura formal, mero azar), etc. La cuestión es ¿cómo elegir?, ¿qué elegir? Es un problema práctico ante cada composición que se pretende realizar. ¿Tenemos hoy un criterio para justificar nuestra elección?; y otra, b) relativa no ya a una cuestión práctica sino propuesta, siempre, en cada práctica ¿cuál es el valor de una elección?, ¿hay una significación valorativa en cada elección? Planteo las cuestiones en términos más simples: ¿se le puede reprochar a un compositor el hacer "como si" fuera contemporáneo de Bach? O, en otro ámbito: ¿se puede componer desconociendo lo que el impacto del punk o del noise hayan importado? Valor implica valorización, es decir: un juicio y una jerarquización, una delimitación de aquello que es digno de ser compuesto y escuchado respecto a lo que no merece serlo.

En cierta forma, nadie deja de hacer las delimitaciones: lo perimido/lo innovador; lo bello/lo desagradable; lo comercial/lo desinteresado; lo culto/lo popular; nadie, a la vez, está en condiciones de organizar una argumentación fundamentadora. Situación paradójica, pues se trata de antinomias que no se dejan reducir a una predeterminación de mero gusto subjetivo. Y si algunos de estos interrogantes se encuentran en paralelismo con situaciones problemáticas de otras prácticas artísticas, no deja de ser un obstáculo, para la derivación a un tronco común, el huir de los significados que la música conlleva de por sí. ¿De qué manera nos interpela una obra musical? ¿Qué es lo que nos dice? O, a la manera de la retó-

rica de la diáspora, ¿se trata de un hablar para no decir nada? ¿Nada dice, ese fluctuar de las ondas en el aire?

¿Hay sólo el placer?

Este breve texto debía, en su encargo, referirse a Boulez, a su curioso opúsculo *Pensar la música hoy*. Hubiera sido insincero de mi parte hacerlo sin plantear mi inquietud ante la música hoy. Allí, señala Boulez que un análisis tiene sentido si es activo, si sus deducciones son fructíferas respecto al futuro. Y el futuro es la música de nuestros deseos, de nuestros merecimientos. ¿Qué anhelamos, como oyentes y compositores, que sea compuesto? ¿Qué música nos merecemos? ¿Qué música debe hacerse? Pero, el futuro no es lo póstumo, es la expectativa misma que anida en nuestro presente, es la comida de mañana. La época ofrece su material: el ruido, el sonido, la onda. A él hay que responderle. En acto. Y no hay acto sin reflexión. Ni libertad artística sin la autoimposición de reglas a las que ser consecuentes.

Tal vez el campo polémico al que se dirige Boulez no nos sea ajeno; transmutado de nombre o variado en el terreno social de sus acólitos pudiera ser de la misma naturaleza que el aire que respiramos. Opaco, enrarecido: viciado. Dominando la escena, gracias a la difusión y al despliegue del aparato técnico, aparece el rock y sus múltiples derivados -dígase rap y pop, tecno o rock and roll-. Por un lado, hay la adaptación conciente a las demandas industriales del mercado: la desnuda mercancía sin el menor reverbero de lo artístico. Por otro, el reino del capricho, el seguir el curso del instinto, del llamado "gusto subjetivo": allí donde se afirma la más absoluta de las libertades, ¿no se está sujeto a la más férrea tiranía, la de la convención inconciente, la de la regla implícita y que funciona sola, incuestionada? Dominio de la ignorancia, de la inocencia, de la candidez incluso. Pero, hay una ceguera correlativa, imperante en la llamada "música contemporánea" -dígase dodecafonismo, serialismo, estocástica...-, y que se sostiene en la ilusión de un dominio absoluto de los procedimientos compositivos, fantasma ya estereotipado de la reducción pletórica de lo viviente a una objetividad calculable y mensurada. Ilusión de la virginidad salvaje por un lado. Ilusión del dominio racional por otro. Astucias del arte, del no arte, del anti-arte, de lo que de él queda, como promesa, como esperanza, como ilusión.

Desgraciadamente, creo no haber adelantado en nada.

Horacio Corti

Miles Davis Tribute Band.

2 y 3 de octubre, Estadio Obras.



A excepción del trompetista Wallace Roney, los músicos de la MILES DAVIS TRIBUTE BAND son ex-integrantes del MILES DAVIS QUINTET. Quinteto que nace en 1963 -con el disco *Seven Steps to Heaven*- y se separa en 1968. Estos años son la clave de la idea musical de la Miles Davis Tribute Band. En palabras de Tony Williams: "Tra-tamos de retomar donde dejamos, ¿para qué volver a 1963? Queremos volver al '68 y de ahí para adelante". O como sintetiza Wayne Shorter: "No queremos ser un calco de lo ya hecho. No creo que la gente quiera escuchar nostalgia". Con esta mentalidad subió la banda a escena. Presentaron un repertorio compuesto en su mayoría por temas propios, con

algunos *tunes* de Miles. Expusieron todas las posibilidades que brinda un quinteto de jazz acústico; fueron susurrantes y explosivos, acompañantes e improvisadores; tocaron a lo grande para un público que respondió con los más profundos silencios y los más excitados gritos y aplausos.

La Miles Davis Tribute Band está integrada por Wallace Roney (trompeta), Wayne Shorter (saxos alto y soprano), Herbie Hancock (piano), Ron Carter (contrabajo) y Tony Williams (batería), y dio con uno de los objetivos primordiales de la música: hacer feliz al oyente y al ejecutante.

N.D.

Public Image Ltd.



FOTOGRAFÍAS: ESTELA FIGUERAS

Viernes 11 de Septiembre, en Halley

Die Toten Hosen llegaron a la Argentina para mostrar qué harían los Ramones si realmente fueran buenos. Punk rock muy melódico con coros y "marchas" en la línea "Oi", con obvias influencias de los estáticos neoyorquinos y de las bandas del '77 que les deben su sonido.

Aunque un tanto quedados en el tiempo, los Hosen dieron un excelente show gracias a la calidad de sus temas y a la energía puesta en escena. Los dos guitarras, el bajista y el cantante corrían de un lado al otro del escenario, subían a la tarima de la batería, saltaban. Campino, voz del grupo, se colgó cabeza abajo de una viga a, aproximadamente, veinte metros de altura (¿Y la performance salvaje de Iggy Pop?).

Probablemente, teniendo en cuenta que no eran demasiado conocidos en Buenos Aires, optaron por tocar unos clásicos de grupos punks de la primera promoción, incluidos en su último álbum *Learning English Lesson 1* editado en la Argentina por EMI/Virgin. Entre otros hicieron "Baby, Bay" de Vibrators, "First Time" de The Boys, "Born

Los que esperaban encontrarse en este recital con un Johnny Rotten modelo '77 deben haberse llevado una gran decepción. Ya pasaron más de quince años, desde los días en que los Sex Pistols se burlaban de la reina y proclamaban la anarquía en el Reino Unido. En Buenos Aires, se presentó un Lydon más maduro y consciente de que el tiempo no pasa en vano, pero que igual sigue conservando parte de aquel espíritu, principalmente en la forma de cantar (todavía tiene esa voz de eterno hijo de puta) y de moverse en el escenario.

Lo que resultó más sorprendente del recital fue la capacidad de Lydon para manejar al público. Si bien en un principio tenía toda la gente en contra -un chiste sobre Maradona no sirvió más que para profundizar el chovinismo de la gente-, sobre el final, la situación fue dándose vuelta. Hasta llegar a los bises donde, previa apelación de Johnny al público, logró que todo el estadio cantara los estribillos de "Rise" y "Dissatisfied".

El tema del público merece un párrafo aparte. Durante la mayor parte del recital, un sector de la gente se la pasó insultando y escupiendo a Lydon (quien respondía con un irónico "No quiero tu

sucio SIDA). Cuando la primera noche, el recital estuvo a punto de suspenderse, producto de un cohetazo que fue a parar al bombo de la batería, el público la emprendió con cantitos del tipo "el que no salta es un inglés" y "Argentina, Argentina"). Daba vergüenza a-jena. La banda -compuesta por John McGeoch en guitarra (ex Siouxsie and the Banshees, y algo así como la segunda cabeza de PIL), Mike Joyce en batería (ex Smiths), Ted Chan en teclados y guitarra y Alan Dias en bajo- sonó compacta y precisa, donde lo mejor estuvo dado por el despliegue escénico de A. Dias. Aunque esta formación no tiene casi puntos de comparación con otras más gloriosas de PIL, como la de sus primeros discos (Keith Levine, guitarra; Jah Wobble, bajo; Martin Atkins, batería). La mayor parte del repertorio incluyó el material de sus últimos discos (*Album*, *Nine*, *Happy* y *That what is not*); y de sus temas más viejos, rescató un "Public Image" que no logró sonar con toda la furia de la versión original. La despedida fue con una canción de los Pistols, "EMI". Lydon sabía lo que el público esperaba de él, y no tuvo ningún empacho en ofrecérselo al final.

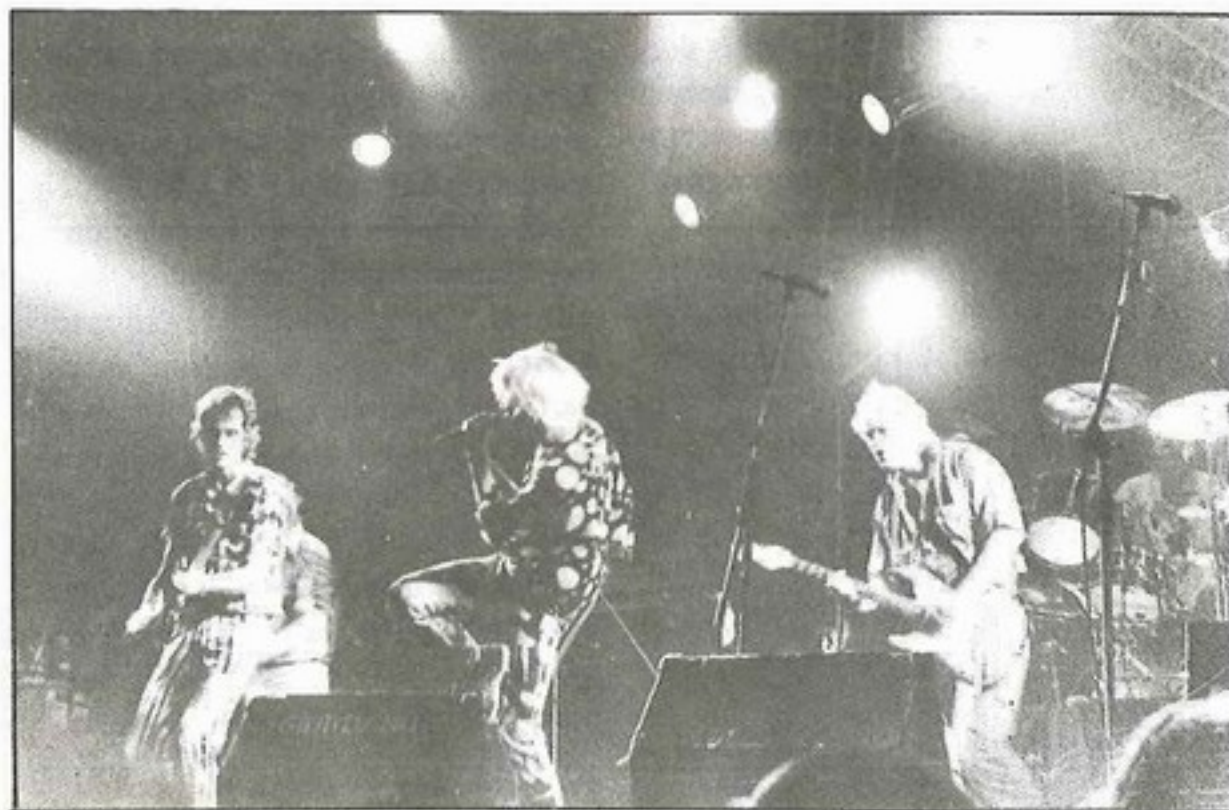
Alfredo Sainz

to Lose" de Johnny Thunders y "Blitzkrieg Bop" de ya saben quien.

Lo patético de la noche fue la intromisión de Piltrafa (ex Violadores, ahora Pilsen) en el escenario para abrazar a los Hosen e intentar cantar con ellos los temas en alemán. Una tarifa, pero afortunada, lección de punk rock.

Daniel Flores

Die Toten Hosen



CORREO

Amigos de E.M.:

Soy músico, y habiéndome pasado la vida tocando, cantando y enseñando un repertorio que va desde Monteverdi a Alban Berg, mi contacto con la mayor parte de la música que se comenta en E.M. es bastante reciente, aunque día a día me interesa y me gusta más. Aún así, me atrevo a opinar que es una muy buena revista; y lo que es fundamental divulga con excelente nivel esta rama de la música contemporánea, sobre la que creo existe muy poca información entre nosotros. El material es de primera y muy completo y los comentarios me parecen inteligentes y sólidos (¡bien por Cambiasso!).

Creo que el artículo de Bernini sobre David Leavitt es buenísimo, aunque, en mi opinión, *The lost language of cranes* merecería un comentario más extenso. ¿Alguien de la redacción fue al Instituto Goethe a ver los films de Peter Sempel? En *Dandy*, me gustó Blixa Bargeld, esta vez actuando; Nick Cave con su cruda versión de "City of Refuge" y la maravillosa voz de Jessye Norman cantando "A City called Heaven". Si alguien fue, por favor tiren algún comentario. Y por si les interesa para el archivo, les mando una copia de una foto que me dió Peter Sempel, en donde se lo ve a él junto a Kenneth Anger, el autor de "Hollywood Babilon" (o "Cómo disfrutar con las miserias de los famosos").

Un abrazo.

Julio Raggio.

Capital

Estimado Julio: Ante todo, gracias por los elogios. Al respecto del ensayo sobre David Leavitt, la incorporación de un comentario sobre *The lost language of cranes* excedía el espacio asignado y, por otro lado, la nota intentaba relevar la poética de Leavitt en su conjunto sin mayores detenimientos en cada uno de sus textos.

La respuesta a tu inquietud sobre el ciclo de cine que ofreció el Instituto Goethe está en las páginas de este número.

Gracias.

E.Be.

Hola Escupiando Milagros:

Qué tal? Antes que nada me presento. Me llamo Valeria, pero me dicen Betty Boop y soy una más de sus lectoras. Sinceramente, estoy recontenta por haber encontrado su revista. La verdad que fue de casualidad. Un día caminando por el centro con mi novio Cuko, la vimos en una disquería. Ese día no la pudimos comprar, pero al otro mi novio la fue a buscar. Me pareció alucinante. Creo que hacía falta una revista así. Como terminé el secundario y empecé a trabajar, estoy saliendo muy poco y ni al parque Rivadavia, estoy yendo.

Por lo menos, con ustedes, me entero de algo y descubro grupos nuevos como Skinny Puppy, Revolting Cocks y KMFDM (todos me gustaron mucho).

Me gustaría que agregaran una sección (aunque sea chiquita) en donde comenten lugares para ir a escuchar música. Hace poco me enteré de un boliche llamado Fledermaus, donde pasan algo de industrial, dark, etc.

Para zafar está bueno, pero me gustaría que me informen si conocen alguna otra cosa. Ah!, me olvidaba. Les agradecería mucho si me pueden decir de que forma puedo conseguir la revista *Propaganda*. Por favor, no se olviden de mí. Me gustaría mucho poder conseguir esa revista... Help me!

Bueno, me voy. Los quiero mucho.

Betty Boop

PD: Gracias por la nota de Unidad de Transmisión. Los vi actuar en *El Angel* y me gustaron mucho, pero no sabía nada de ellos.

Muchísimas gracias por tus palabras. Para conseguir la revista *Propaganda*, lo mejor que podés hacer es suscribirte. Aquí va la dirección: P.O.Box 296, New Hyde Park, NY 11040. En relación con los lugares donde se puede escuchar música, te recomiendo la casa de videogames de Rivadavia y Pringles en el barrio de Almagro, donde por un peso podés deleitarte con tres canciones de Jesus & Mary Chain, Cramps, My Bloody Valentine, Carcass, St. Etienne y Einstürzende Neubauten. Y como si esto fuera poco, la ficha para los juguetos cuesta 25 centavos. Casi te diría que es el mejor lugar de Bs. As.

Estimados escupientes:

Celebro la aparición de vuestra revista, creo que llega a un mercado que demandaba atención pese a su pequeñez. Muy buena también la fiesta de Cemento, por la calidad del material visto y oído. En el número dos me sorprendió la devoción que manifiestan por Palo y sus Visitantes, tanto en la crónica de su recital como en un reportaje hecho por el señor Alfredo Sáinz (me preguntó si será quien canta loas al hippie Spinetta en el n° 1). No es la primera vez que Palo se autocalifica de Poeta, Buscador de Verdad, etc., al tiempo que reivindica al tango, desechando la idea de rock'n roll. ¿Será por eso que las tres o cuatro veces que ví a los Visitantes no logré sacar en limpio más que frases sueltas de su abstrusa vocalización? ¿O es que ahora que están afuera del rock ya no les interesa la comunicación con el público? Porque eso es, sin duda, el rock. ¿Acaso es Poeta para regodearse en su arte mientras la gente intenta descifrar esa catarata confusa de palabras? ¡Ah...! Pero, claro, ... me olvidaba que su padrino es el poeta Fito Páez.

Carolina
Avellaneda

P.S.: Os lo ruego: sed democráticos y aceptad las críticas.

Gracias por los elogios a la revista. Con respecto a tus críticas, coincido con vos en que es muy difícil entender las letras de Palo, como las de cualquier otro cantante, debido a los muy comunes problemas de sonido. Por eso, cuando hablo de sus letras, me baso principalmente en los temas de Don Cornelio (también compuestos por Palo). Lo que no comparto es la idea de que exista una esencia del rock. Conceptos como raíz, esencia, sentimiento o autenticidad, asociados al rock, me suenan bastante conservadores y hasta reaccionarios. Por último te aclaro que no soy yo el que firma bajo el seudónimo de Manistream.



LA PEOR OPINION ES EL SILENCIO.

Usted no es apenas un espectador.
Aún cuando algunos se empeñen en hacérselo creer.
Usted no es sólo un oyente, un televidente,
un usuario, un consumidor final.

Usted tiene derecho a informarse y a informar.
A opinar y a no ser molestado por ningún factor de poder.

Usted sabe que la información es un instrumento
en la lucha por el control del futuro. Por el control del poder.
Usted, entonces, al igual que millones de hombres y mujeres
no permita que unos pocos decidan su futuro.

Usted tiene poder, impida que lo reduzcan al papel
de un simple espectador.

No deje que le roben la palabra. La Peor Opinión es el Silencio.

LIDIA FAGALE

Secretaría de Asuntos Profesionales

HECTOR SOSA

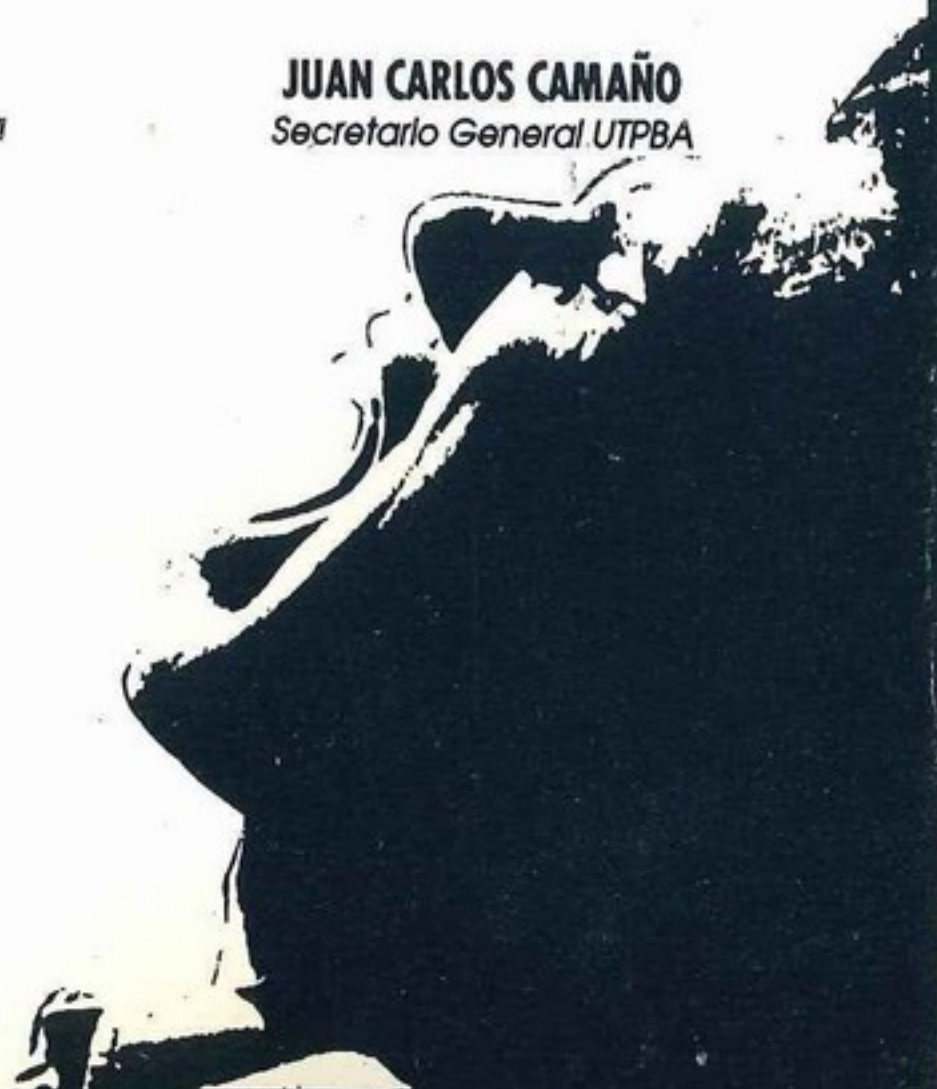
Secretario de Prensa

JUAN CARLOS CAMAÑO

Secretario General UTPBA

utpba

Unión de Trabajadores de Prensa de Buenos Aires



Carlos, Roxana y Verónica se fueron de viaje.

Carlos fué a N. Y..

Volvió con sus valijas cargadas de discos... y pensando que algún día volvería a conocer la ciudad.

Roxana estuvo en Europa. Escuchó los grupos más extraños y los volúmenes más altos. Para ella la torre Eiffel es solo el nombre de un buen emparedado comido en una calle parisina.

Mientras tanto, Verónica recorría el mundo. Conoció los lugares más insólitos y se hizo de muchos amigos, con los cuales todavía se cartea. Ella disfruta de sus días. Los discos, claro los compra en ROCK 'N FREUD.

ROCK'N FREUD

LOS GALGOS

CALLAO 1290 - LOCAL 4

TEL: 41-7057