

cosas más antiguas, pues en el nuevo estallido renacen la frecuencia y la improvisación. Pero esa perfecta fusión se verá excelentemente reflejada en el extraordinario *Indianer Im Morgen*, su mejor disco hasta la fecha. Sintético y a la vez lleno de improvisación. Atmosférico y denso al mismo tiempo. En el LP colabora de nuevo Dagmar Krause con su voz llena de profundidad que tanto se acerca al cabaret alemán como al *free jazz* y también participan la trombonista Anne Marie Roelofs y Andreas Boje. Es en este disco donde se encuentra el tema "Berlín Ku-Damm 12-4-81", también aparecido en el doble LP *Recommended Records Sampler* y que es un exacto trabajo de música electrónica que voy a tratar de explicar aquí: la grabación hecha con un cassette durante una manifestación pro-Squatters en Berlín, recoge las voces de los manifestantes y, en concreto, la de un policía que apunta con la pistola a la cabeza de un joven, conminándole a detenerse. El policía va de paisano y el joven le pregunta quién es. El otro responde "Policía". Ruido de cristales rotos y de disparos, carreras y gritos. Toda esa dramática grabación está re-organizada en un collage que aumenta y resalta el terror del miedo, la exaltación de la ira o del odio, y esa textura no-musical se mueve sobre un fondo de frenética caja de ritmo, sintetizador y guitarra distorsionada. Un perfecto trabajo de síntesis, producto de un verdadero esfuerzo sintético, el de Goebbels & Harth. Un tema a conocer y un grupo para apreciar porque, además, todas estas palabras no son nada ante la claridad y la evidencia de su música.

## Capítulo Cuarto

### A) INGLATERRA, PRIMERA PARTE (PSICODELIA Y MAS COSAS)

### B) BRIAN ENO

"Al principio, los sueños eran caóticos; poco después, fueron de naturaleza dialéctica."

Jorge Luis Borges, "Las Ruinas Circulares"

Hemos hablado, en el capítulo alemán, de psicodelia.

Para empezar por alguna parte, hagámoslo por el 1965. Para hablar de algo, hablemos de eso que sucede de vez en cuando, de lo cual tenemos noticia gracias a algo llamado historia. Si sólo sucede cuando lo dice la historia es algo que no podemos demostrar ahora, lo que sí es claro es que, a veces, todo el mundo se fija y la historia lo apunta. Así que, como por mi parte tengo que explicarte algo —algo— de lo que hizo que la música inglesa se dirigiera al punto en que ahora se encuentra, y por lo que, a todos respecta, Pink Floyd, Canterbury, Soft Machine, Kevin Ayers, Robert Wyatt y otros cadáveres exquisitos y binomios fantásticos, son más o menos una idea común, una serie de impresiones, recuerdos, emociones más o menos comunes, habrá que empezar por decir que antes, cuando uno se sorprendía porque algo nuevo estaba ante



él, y trataba de comprenderlo y cuando lo comprendía pues parecía como si el tener eso fuera lo más importante, y así, como eso era común a cientos, más tarde a miles de jóvenes, ahora todo el mundo, oh, sí, sí, todo el mundo lo sabe... aquello fue la psicodelia. Como antes había sido otra cosa y como ahora es otra desde luego.

Precisamente hemos de hablar de música y de unos músicos que hacen una música. Por otra parte, si queremos enterarnos, es el mejor camino porque no hay nada interesante en la vida de un músico, nada más interesante que en la vida de otro, simplemente es una vida y si en ella hay música, pues quizá sea más alegre, o más así o más asá, pero si queremos realmente ver que ha llegado de todo aquello, lo mejor será escuchar los discos (fantástico invento) que nos han dejado desde que hicieron el primero hasta ahora, o pasado mañana.

Entonces, si hemos de suponer que todos esos montones de discos se han vendido y se venden por la música que contienen (permíteme dudarlo en un sentido no restrictivo)... Por la música que hay en ellos contenida, desde luego nos vamos a sorprender mucho. Porque entre los primeros grupos psicodélicos y los grupos industriales ingleses de finales de los setenta, puede resultar difícil encontrar un parecido profano. Como también en los pasos intermedios (Roxy, por ejemplo). Como entre todos ellos. Y podemos tratar de separar esas diferencias.

Bueno, puede ser que, técnicamente, ya sabes, ellos deben haber aprendido mucho en todos estos años. Todos aprendemos en aquello que nos ocupa. Aprendemos de los errores o de las opiniones o de los consejos o de los aciertos. Es lo que imagino que no habrá faltado en la carrera de estos chicos oportunidades para mejorar, aprender. Entonces... debemos suponer que lo que más valor tiene es lo último, lo de ahora, porque lo anterior fue primitivo, ya sabes, demasiado simple. ¿Es posible? Pero el "valor" es algo muy difícil de comprobar, de distinguir, y, a lo mejor, no sirve para nada. ¿Qué

hubiera sucedido sin el punk? Cada vez los músicos ingleses hubieran sido mejores técnicamente... el mundo estaría lleno de múltiples y múltiplos de Yes, Emerson, Lake y Palmer, habrían Al Dimeola y Chick Corea ingleses...

Llegó el punk y disipó el aburrimiento. Nuevos músicos rompieron viejos moldes. Ese aspecto exterior, altamente transformativo, no puede pasar desapercibido, ni a los ojos de los profanos. Pero... ¿qué pasó en el interior?

Tenemos, por una parte, un hito en el transcurso de la paleontología rockera: La desaparición de los dinosaurios. Robert Fripp, eminente guitarrista de los que aprendieron a tocar, tocando, dejó muerto (y no muy enterrado) a su King Crimson para estudiar en un monasterio sufí de las costas escocesas. Peter Gabriel, excelente cantante y actor de la compañía teatral-musical Genesis, dejó en manos del sencillo Phil Collins el funcionamiento de la nave; ambas cosas sucedieron a la vez. Ambos aducieron argumentos semejantes. En la vida de estos dos exquisitos personajes se había atravesado un no menos exquisito dandy, que no mucho tiempo antes se había travestido para animar el cotarro del primer nuevo grupo de nueva música inglesa que aparecía en toda una década de tedio y rocambole. De todas maneras, nos hemos adelantado un poco en nuestra historia y, sin darme cuenta, te he contado casi el final. Volvamos un momento la vista atrás para convertirnos en documentistas estatuas de sal...

Decíamos que la psicodelia (consecuencia quizá no imaginada por los expertos de la CIA cuando se decidieron a propagar el LSD descubierto por Abbie Hoffman en los laboratorios suizos de la Sandoz) consistió —en Inglaterra como en U.S.A. o en Alemania— en grupos de músicos formados en los años sesenta con la intención de hacer música electrificada (electro-acústica estaría bien), interpretarla en directo ante un público previamente rodeado de atmósferas fingidas por luces de color, decorados irreales y sonido constante. Piensa



una cosa: para entender esto hará falta ponerse en la época en que estaba naciendo, haciéndose, florecía en las manos y pies de estos muchachos. Cojamos la máquina del tiempo. Un ligero estremecimiento y ya estamos aquí. 1965: Ah... sí, sí,<sup>1</sup> es cierto! Son ellos, ahí están, cabello sobre los ojos, algo flacos y llevan ropas bastante coloridas, camisas de cuello indio y cosas así. Son los Architectural Abdabs, que más tarde se llamarían Pink Floyd, no, desde luego, un grupo más de compañeros de la escuela de Arte, sobre todo desde la entrada en el grupo de un tal Syd Barret, naturalmente amigo y procedente de una escuela de arte.

Hay que aclarar que esto de las escuelas de arte, que en Inglaterra parece ser el origen de la mayoría de los grupos ahora "clásicos" no es una especie de preparatoria para esto del rock, ni el tocar en un grupo rock era tampoco una especialidad para el final de los estudios, simplemente los chicos se conocían allí, y se matriculaban muchos porque el tipo de enseñanza impartida en las escuelas de arte se adaptaba mejor a las aspiraciones de una juventud bastante "diferente". Precisamente, oh casualidad, fue el año en que el servicio militar dejó de ser obligatorio, cuando las escuelas de arte registraron el mayor aumento de alumnado.

¡Ah!, no nos alejemos tanto en la máquina del tiempo, porque... lo que realmente parece interesarnos es: ¿qué ideas tenían estos muchachos para hacer semejante cosa?

*"Respira, respira en el aire.*

*No tengas miedo de sentir.*

*Vete, pero no me dejes.*

*Mira a tu alrededor y escoje tu propio terreno.*

*Vivirás muchos años y volarás muy alto.*

*Dejarás muchas sonrisas y llorarás muchas lágrimas.*

1 "Sí" es una deliciosa palabra psicodélica, impensable colocar un "no" en un momento como éste, tal como Yoko Ono explicaba después de una exposición conceptual en Londres, el día que conoció a John Lennon. (N. del A.)

*Lo que puedes tocar y lo que ves  
es lo único que tu vida será..."*

Quizá esas ideas no fuesen muy diferentes de las de otros muchachos que por aquél tiempo también formaban grupos, Wild Flowers y otros. Muchachos como Kevin Ayers, Robert Wyatt. Mmmm... una generación.

Ah, todavía no hemos llegado al meollo del asunto porque, yo me pregunto: ¿Pero el rock and roll no es una música popular? ¿No es el folklore de nuestro tiempo? ¿No es puramente algo físico, algo para los sentidos? ¿No se mueven los cuerpos al ritmo frenético del rock y no se piensa, no se piensa...?

Ese olorcillo a filosofía, algo de misticismo, no, realmente no parecen querer decir sólo RAN RAN TUP TU PA TUP PA RAN RAN baby baila conmigo RAN RAN. Claro, es que esta generación parece mirar más allá. No vayamos a pensar que sólo están preocupados por la mente y algún informable mensaje, fíjate en el esfuerzo por darle una nueva dimensión a todo: luces, colores, textos dirigidos a tu interior. Para todos y para cada uno. Sí, ha estallado la Psicodelia, o sea que tampoco una pretensión hacia los clásicos, ya sabes, la música clásica, la fría música de las orquestas, todo eso que el llamado "rock sinfónico" se sacó más tarde de la manga.

Hemos dejado bien aparcada la máquina del tiempo y caminamos por Londres, muchos jóvenes en la puerta de un local cuyo nombre puedes leer de dos formas: Unidentified Flying Object. Underground Freak Out. El UFO. Donde los primeros espectáculos psicodélicos tuvieron lugar sobre suelo inglés. O más exactamente, sobrevolando Inglaterra en alguna nave volante (*Flying Teapot*) desde donde *Radio Gnome* emite sin parar.

Así que, como te sonará un poco a chino, me explico: toda esa filigrana de luces y efectos visuales que las mil, dos mil, etcétera, discotecas que puedas conocer exhiben como prin-



principal atractivo de su "espectáculo" no es más que lo que queda de aquello. Ya sabes, parpadeo de los focos de colores, luz estroboscópica que aquí llamamos "flash" (de esto te hablé en el capítulo 2º), o las antiguas luces de aceite, desbancadas por el laser en la tercera fase, todo eso. Allí, en el UFO, era así, pero sólo para disfrutar y experimentar, con el efecto combinado de todos aquellos dispositivos, incluida la música indefinible de aquellos grupos "psicodélicos", es decir, ir y venir de la marea de ondas electroacústicas, improvisación, música que se construye y se desmorona, música que te conduce por paisajes, sentimientos, situaciones,

*"Entonces, tú crees que puedes diferenciar  
El Cielo del Infierno  
los cielos azules, del dolor..."*

O sea, me digo yo, que lo que se contaba era con la participación de todos los muchachos que iban a escuchar, presenciar, sentir aquello. Vivir aquello, como una experiencia. Participación activa. Y qué participación, en una amalgama de impresiones que no tenía ningún fin... concreto. Todo podía servirte para pasarlo muy bien, o quizá marchases sin comprender nada.

¿Y no hay ningún antecedente para poder saber mejor de qué iba esto? Bueno, parece ser que poco antes y también durante aquel tiempo, en Estados Unidos, en California, otros muchachos habían comenzado con lo mismo. Y no te puedo contar muchas cosas tuyas, sus aventuras no caben en este capítulo, sino en el capítulo americano. Para lo que sí nos hace falta su historia es para hacernos una idea del UFO y todas estas cosas.

El término "psicodelia", actualmente sustituido por otro más exacto: "psiquedelia", se refiere al movimiento "psicodélico", al descubrimiento de las drogas llamadas por lo tanto "psiquedélicas", y a los efectos de su ingestión en la concien-

cia. Son drogas psiquedélicas según A. Kleps, el LSD, la Marihuana, el Peyote, el óxido nítrico y el STP. No hubiera existido el término en su sentido colectivo si estas drogas no hubieran tenido un componente social seguramente no previsto, desencadenante que debemos a un buen novelista, Ken Kesey y a su sentido de la amistad.

En Estados Unidos, donde el LSD tardó algún tiempo en ser declarado ilegal, cientos de jóvenes participaron en los Love-In, Be-In, masivas reuniones en locales acondicionados para la "experiencia". Y corrió como la más rápida de las noticias, porque después de experimentar con aquello, muchos jóvenes iniciaban un camino muy distinto al de sus mayores. Una generación NUEVA.

La cosa llegó a Londres y se produjeron allí también los acontecimientos de que te hablo. Para qué extenderme en todas las nuevas aplicaciones que se dieron al descubrimiento, médicas, psicológicas, artísticas... sí es de remarcar que los avances tecnológicos que se dieron en el campo visual también fueron llegando en el terreno musical, que es a lo que vamos en este capítulo. Hemos hablado un poquito de ello cuando veíamos Tangerine Dream en el capítulo segundo. Alemania también tuvo su psiquedelia, ya lo sabes. Imagínate, hasta los Beatles probaron el ácido (Paul sólo una vez) y grabaron Sgt. Peppers.

En todas las artes, las sustancias psiquedélicas activaron un gran cambio que nos llega ahora sólo con aquella forma. Eso es lo que quería decirte.

Así pues, me dirás, "no he oído hablar de semejantes experiencias actualmente y tampoco me parece que los Beatles sean nada 'psiquedélicos' y Tangerine Dream no me gustan y Pink Floyd sí pero he oído decir a un amigo que prácticamente no hay nada que ver entre Pink Floyd 1984 y estos chicos de quién me hablas."

Acertaste, un poco.

Seguimos en el 66 y a nuestra máquina del tiempo ya



le han puesto una multa por aparcamiento indebido. Los grupos aún tocan en teatros con la blanca iluminación de la sala a plenos watios. Ni un rincón de sombra.

Pink Floyd actúa en la inauguración del UFO.

La luz blanca a pedacitos.

En el 67 los Pink Floyd van a Estados Unidos: una gira por la Costa Oeste. Ese mismo año, el UFO cierra sus puertas y Syd Barret, quien, desde que llegó al grupo, compuso todas las letras y un buen número de canciones, abandona (o todos llegan a la conclusión de ello) en vista de su agotamiento; el carácter de Barret fue siempre algo excéntrico, reservado; al parecer dejó de asistir a los ensayos y cosas así...

Rogers Waters dedicó en el 76 estas palabras a Syd el jardinero:

*"...vamos, blanco de la sonrisa remota.*

*¡Vamos, extraño, leyenda, mártir, brilla!*

*Buscaste el secreto demasiado pronto,*

*lloraste por la luna.*

*Brilla en ti loco diamante..."*

Barret había dado muestras de agotamiento, de alejamiento y de desentendimiento durante la gira americana. Grabó pues con el grupo *The Piper at the Gates of Dawn* (1967) y *A Saucerful of Secrets* (1968), en el que Barret está presente de manera más etérea que real.

Ya casi tenemos todas las piezas, con el agotamiento de Syd, se agotaría un poco la psicodelia.

Cuentan que Syd Barret se sentía como pez en el agua cuando se metían en un estudio a grabar.

Hemos llegado a otro punto importante. La evolución tecnológica, que en Inglaterra tomó inicialmente el camino de la sofisticación de estudio, de la forma de grabar, de la reproducción de los efectos psicodélicos para convertir el extraño maridaje de un pedazo de plástico negro y una má-

quina de metal, madera y cable, en algo parecido al resultado de la interpretación simultánea de la música de un grupo. La técnica del estudio de grabación es eso realmente: aprovechar los trucos, efectos e innovaciones que un estudio de grabación permite, para reflejar en lo posible esa atmósfera, el clima propicio para sentir al menos a través del pedazo de plástico circular, un poco de la energía y la sugestión conseguidas en las reuniones como la del Alexandra Palace, el 29 de abril de 1967, siete mil jóvenes presenciando el "Technicolor Dream", show en el que también participaban Soft Machine; y aquí hemos llegado a otro punto importantísimo: Soft Machine y los grupos de Canterbury, a ellos vamos, pero déjame concretar lo antes dicho: más que la reproducción en un estudio de los efectos psicodélicos, surgió la posibilidad de crear otros nuevos, apropiados para la escucha individual, y así nació también allí el nuevo lenguaje, mientras el número de neuronas desaparecidas por la ingestión de LSD era ya excesivo y el ácido pasaba a ser proscrito en tanto los grupos firmaban sus primeros sustanciosos contratos con las compañías discográficas, siempre ojo avizor. El nuevo lenguaje quedó aletargado y se transmitió sólo a través de grupos como Henry Cow y otros insignes herederos de la escuela de Canterbury, dejando lugar al hard rock o rock duro, grosero sustituido del pop psicodélico y canalizador de la música inglesa hacia el aburrido y aplastante rock sinfónico de los dinosaurios.

Hasta muy extenuados los setenta no pasaría nada. Pero algo se tramaba mientras tanto: estaban los no-músicos y el estallido punk que nadie esperaba. Ambas cosas operaron el milagro. Pero hagamos honor a esos grupos llamados de Canterbury, en algunos casos acertadamente y en otros no tanto...

La experiencia psicodélica, se concentró en torno a los grupos de Canterbury (llamados así por tener su origen en reuniones de una casa de esa ciudad, el grupo embrión —Wild



Flowers— de los que más tarde serían Soft Machine), y esa concentración tuvo los particulares ingredientes del jazz. Por ese motivo, la tecnificación y la tendencia a producir música hermética fue mucho más acentuada, con lo que grupos como Soft Machine (Kevin Ayers, Mike Ratledge, Robert Wyatt y Daavid Allen) y Gong (formado en Francia por Daavid Allen, que tuvo que abandonar Inglaterra por problemas con el M.U. o sindicato de músicos—Allen es australiano—), produjeron joyas de la música electroacústica. En épocas más adelantadas de Soft Machine, cuando sólo quedaba un miembro original, la utilización de dos teclados (piano eléctrico y sintetizador) fue tan peculiar que se adelantó algunos años al secuenciador. En cuanto a Gong, el hombre de los sintetizadores en ese grupo fue Tim Blake, y produjo efectos electrónicos realmente innovadores a lo largo de toda la discografía de Gong. Tanto uno como el otro grupo desarrollaron un lenguaje propio que más tarde, grupos surgidos de sus proximidades, llevaron a la máxima perfección, por ejemplo Henry Cow, Hatfield & the North, Robert Wyatt, por supuesto, que hizo el mejor disco inglés de todos los tiempos: *Rock Bottom*.

Robert Wyatt ha permanecido hasta ahora “inclasificable”, cosa que hay que agradecerle, participando aquí y allá, y sacando poco a poco sus excelentes discos, siempre sorprendentes y delicados.

La psicodelia dejó rastros muy importantes en Inglaterra, quizás en ese país más que en ningún otro, y por ello me he permitido que la introducción a este capítulo fuera un texto psicodélico. Espero que te hayas hecho una clara idea de lo que significó y, ahora, piensa que esos vertigios se han reproducido de dos maneras. Por una parte, pasado el momento punk, varios grupos ingleses se agruparon en una “nueva psicodelia” que también, o sobre todo, se extendió a la moda del vestir, a la moda de salir y que, como fenómeno social tuvo escasa trascendencia. De todas formas, esa pequeña

eclosión inesperada del *after-punk* nos ha proporcionado grupos como los Psychedelyc Furs, quiénes finalmente, han tenido que ampliar su sistema de trabajo, utilizando buenos productores y dirigiendo sus miradas al mercado norteamericano. De todas maneras, este es un buen grupo. Otros ejemplos de los vestigios psicodélicos en la música inglesa actual son más musicales y profundos, caso de Metabolist, un grupo industrial muy interesante y actualmente desaparecido, que se descuelgan en su único LP con un pedazo en el más genuino desarrollo a la Pink Floyd. También los Legendary Pink Dots, cuya estructura rítmica podría pertenecer directamente a unos Der Plan, trabajan letras y melodías como Syd Barret lo hubiera hecho. Existen más muestras de todo ello, pero basten estos dos ejemplos. Ahora, veamos qué pasó mientras los hard-rockers dominaban el panorama inglés. Por un lado, Robert Fripp y su King Crimson se descolgaron con una discografía llena de excelentes muestras de lo que la música inglesa puede llegar a producir. De otra parte teníamos a Peter Gabriel. De otra a Peter Hammill y Van der Graaf Generator. Cuando Brian Eno colaboró en el doble LP de Genesis (*The Lamb Lies Down on Broadway*), éste abandonó el grupo poco más tarde. Fripp iba a hacer lo mismo tras su colaboración con Eno que produciría dos muy buenos y electrónicos discos *No Pussyfooting* y *Evening Star* además de una controvertida gira. Los argumentos aducidos por ambos líderes hablaban de un futuro formado por unidades individuales de trabajo, equipadas electrónicamente y autosuficientes. Los dos se pusieron a practicarlo inmediatamente. Brian Eno siguió con sus múltiples trabajos. Peter Hammill había ya dejado Van Der Graaf, separación que duró algunos años, tiempo durante el cual, Peter Hammill trabajó básicamente sólo, tocando la mayoría de los instrumentos en sus discos, etcétera. ¿Quién más nos queda?, ah, claro, a Mr. David Bowie le produjo Eno una trilogía, tres discos imprescindibles y que iban a proyectar a Bowie en una



nueva dirección musical: *Low*, *Heroes* y *Lodger*. A escuchar sin dilación.

Nos queda hablar de Marc Bolan, como auténtico precursor en muchos aspectos del tecno inglés y del rock inglés moderno en general y nos queda Mr. Lou Reed, quien se descolgó con el álbum más inesperado de su historia musical y uno de los que menos gente ha escuchado de la historia de la música europea, me refiero a *Metal Machine Music*, un doble LP de música industrial en el más puro y radical sentido, que ha hecho que se escriban algunos ásperos insultos hacia Lou Reed. Por mi parte, considero su disco como profético en algunos sentidos, punk en otros, y lo escucho bastante (seguramente, bastante más que él).

Ya habéis visto cómo en una página se puede explicar una década entera, pero he dejado algo... y ahora todo será más comprensible:

Mientras en 1972, todo el mundo iba haciendo tranquilamente sus cosas, sin preocuparse demasiado por el futuro ni por la autenticidad de cada una (pensemos que en Alemania, Kraftwerk y Kluster estaban ya trabajando con sintetizadores por esa época), un grupo de nada jóvenes músicos preparaban algo que hiciera saltar el estereotipo musical inglés. En aquellos momentos, gentes como Gary Glitter, Marc Bolan, David Bowie, Lou Reed, eran clasificados por la crítica en el cajoncito de "Glam Rock" cosa que hacía furor por entonces y que en España se llamó "Gay Power", primero era el aspecto provocativo de todos ellos, ropas de mujer, maquillaje, tonos decadentes en la música a través de los cuales entraron las primeras innovaciones. A esa época pertenecen las más sorprendentes fotografías de Bowie, que todos habréis visto... Y no fue poco importante tal moda o corriente, puesto que, como antes he dicho, Marc Bolan produjo unas cuantas de las mejores canciones del rock inglés, lo mismo Bowie, quién produjo el *Transformer* de Lou Reed, devolviéndole el éxito y lanzándolo de nuevo al mercado. Algunos



Cierto día en Berlín...



de los temas de aquellos años han sido versionados sin cesar hasta ahora. Y no olvidemos a Gary Glitter, sumido en el olvido actualmente, a quién me atrevo a dar el papel de directo precursor de muchas cosas que nadie se imagina.

Pero hacía falta algo que lo resumiera todo y que estuviera más pensado, que tuviera elementos *Glam*, toques futuristas, calidad canterburyana y energía rockera. Ese algo fue Roxy Music (1972), cuyo lanzamiento publicitario fue anterior a su primer disco, lo que produjo una expectación prácticamente mundial. En Roxy Music estaba Brian Eno, quién iba a ser en un principio el técnico de sonido y que se incorporó al grupo plenamente, encargado de los sintetizadores y con un "look" verdaderamente atractivo para el funcionamiento publicitario del rock en aquellos momentos: plumas, cabellos de colores, etcétera.

Pero el grupo estaba dominado por la personalidad de Brian Ferry, cantante melódico con aspecto de artista maduro de Hollywood. De todas maneras, el período Roxy Music sirvió a Eno para alcanzar popularidad dentro del rock, llegando incluso a eclipsar a Ferry en las fotografías y las entrevistas. Pero Brian Eno, artista conceptual, conferenciante, aristócrata y escritor, había ya trabajado en el dominio musical anteriormente, aunque no, claro, dentro de la escena rock. En el 68 había publicado su libro *Music for Non Musicians*, había trabajado con compositores como Cornelius Cardew o Christian Wolf, había expuesto pintura conceptual y organizado happenings. Había construido también esculturas musicales. Se le encuentra también ligado a la "Porsmouth Sinfonía", orquesta formada por maestros músicos y alumnos retrasados a iguales proporciones, lo cual resulta (aún existe) extremadamente divertido al oírles interpretar composiciones clásicas, además de las posibilidades de improvisación que permite. Eno entró en Roxy Music con curiosidad y un aire divertido, no preocupado con los habituales motivos de preocupación que un músico profesional tiene; para él fue

seguramente un experimento curioso... que se convirtió en un trampolín. Las ventas de los dos primeros álbumes de Roxy (únicos en los que participó Brian Eno) fueron suficientes como para, utilizando el prestigio y el dinero ganados, lanzarse a hacer todas las cosas que tenía en mente y muchas otras que fueron apareciendo. Tras el LP *For your Pleasure*, Ferry despide a Eno y le sustituye por Eddie Jobson (teclista-violinista).

Hablemos, pues, ahora de la colaboración Eno-Fripp.

En un concierto de King Crimson, se encontraba Eno como asistente. Quedó fuertemente impresionado por Robert Fripp y por lo que hacía con la guitarra (y no era el único en quedar impresionado...). Entonces pensó de proponerle hacer algo juntos y fue directamente a decírselo al acabar el concierto. Fue así como *No Pussyfooting* pudo encontrarse más tarde en las tiendas de discos. Portada doble, fotografía glacial para la época (una habitación de espejos azules) y por la postura de maniquís de los músicos. También la música del disco es fría, y en el momento que apareció, resultó desconcertante (estamos en Inglaterra y, recordemos, que Brian Eno ha dicho a menudo que los únicos grupos que le interesan son Kraftwerk, Can y Neu!) ya que no recordaba en absoluto a lo que Fripp o Eno estaban haciendo antes en sus respectivos grupos. Es un disco que ha influido mucho y a muchos por su concepción poco convencional: bases cíclicas hechas con cintas y "loops" grabados por Eno sobre las cuales Fripp desarrolla voces guitarrísticas sin interrupción. No es un disco de evasión, en el sentido de Klaus Schulze, por ejemplo. El sonido es muy en primer plano, como suele suceder cuando se graba con un Revox en tu casa, hay realmente muchos sonidos en ese disco, lo cual (y sobre todo pensando en la época — le convierte en un discreto *Metal Machine Music* de Robert Fripp — usa la comparación pero no se la cuentes a nadie).

Hasta 1975 no aparecería el segundo álbum de la colaboración Eno-Fripp. Por eso, paso ahora a hablar de los tres



primeros álbumes de Brian Eno en Solitario, para llegar a 1975 y comentar éste *Evening Star* de Eno-Fripp.

Eno sabe explorar la personalidad musical de muchos grandes instrumentistas. Es así que puedes encontrar a Robert Fripp también en los discos-solo de Eno, y también a Phil Manzanera, Robert Wyatt, Fred Frith o Percy Jones, entre otros. Los músicos, en estas colaboraciones con el "profesor Eno" están cambiando constantemente, de un tema a otro, en función de los estados de ánimo que Eno sabe inducirles. ¡Estamos ante un no-músico trabajando, cuidado! Los discos de Eno suelen presentar una estructura bastante convencional (rock), canciones cortas que exigen un cambio total de actitud de los músicos para conseguir diferenciar las particulares ideas de cada pedazo y el sentido o estado de ánimo que se le quiera imprimir.

*Here come the Warm Jets* es el primero. Puedes encontrar en él la influencia de Roxy Music, pero la personalidad de Eno comienza a hacerse sentir. De todas maneras, no estaba de más intentar vender bastante este disco, lo cual desde luego permitiría hacer más cosas después... De cualquier manera, *Here Comes the Warm Jets* tiene regusto a Beatles o a Stones en la misma medida que es un disco de estribillos y melodías fáciles.

*Taking Tiger Mountain (by Strategy)* es el siguiente LP (1974), muy cercano al precedente en muchos sentidos, al que le podemos sumar las influencias de Syd Barret y de las sencillas canciones folklóricas. Esta vez las colaboraciones son igualmente distinguidas: Wyatt, Manzanera... y algunos temas, por el tratamiento dado a los instrumentos, nos acercan ya a la "new wave" o como quieras llamarle. Pensemos que dentro de dos años, muchos grupos *after-punk* estarán escuchando los discos de Eno...

El tercer disco es *Another Green World* (1975). En todo este proceso, la imagen de Eno ha ido simplificándose paulatinamente, llegando a la máxima sencillez y discreción. Se



Brian Eno, la discreta sonrisa del no músico

acabaron las plumas, Eno lucirá a partir de entonces, en sus más escasas fotografías, un aspecto siempre de haberse levantado pronto y desayunado bien que produce envidia. Paralelamente, *Another Green World* es un disco mucho más serio, más progresivo, donde los esquemas van desde la música industrial "In Dark Trees" al aire impresionista de algunos



temas, muy en la línea de los discos "Cluster & Eno". Hay pedazos básicamente electrónicos junto a un aire a la Brand X, más remarcado por la participación de Phil Collins y Percy Jones. También se encuentran trozos tranquilos y vaporosos, anticipo de sus experimentos ambientales. *Another Green World* es el embrión para mí, de todo lo que Brian Eno iba a hacer en lo sucesivo, y si le estamos dedicando prácticamente un capítulo a este prolífico caballero, no es por casualidad, y tampoco por necesidad, sólo no olvides que Inglaterra estaba mucho más aburrida antes de Eno que después de Eno, pero eso se irá viendo. Ahora, te hablo un poco de su segundo álbum con Robert Fripp: *Evening Star*. Es un disco grabado en 1975, el año de la muerte de muchos grupos ingleses, el año del fuerte cambio que se da en Inglaterra con la disolución de muchos "dinosaurios" y la "horterización" de otros. Ello iba a propiciar la aparición de otras muchas cosas, cosas nuevas... En el caso de Robert Fripp, fíjate que King Crimson acababa de sacar su disco en directo *U.S.A.* que era la despedida del grupo, ya que no su testamento (ése fue *A Young Persons Guide to King Crimson*). Para el dúo Eno & Fripp, *Evening Star* es el disco de la madurez. La portada es muy bella, representando una isla en la que están simbolizados los cuatro elementos. El primer tema se llama "Viento y Agua" (Wind and Water). El sonido, por comparación a *No Pussyfooting* es más claro y los pedazos están contruidos con más rigor. Fripp produce con su guitarra pasajes mucho más bellos que en el disco predecesor. ¿Quizá la muerte del Rey Escarlata le había devuelto el buen humor? Su trabajo con los armónicos de la guitarra es precursor de lo que más tarde hará en solitario, incluso al reorganizar King Crimson. Esa forma de secuenciador-arpegios que tan bien ha desarrollado Robert Fripp.

La música de *Evening Star* es desde luego tan cíclica, de un movimiento sutil, pero igualmente cíclica, que en *No Pussyfooting*. La primera cara es muy aérea. La segunda se le



Robert Fripp



opone, mostrando ambientes angustiosos, misteriosos y metálicos. *Evening Star* sienta de alguna manera las bases de una nueva música. Brian Eno, el no-músico capaz de introducir cambios profundos en la música de sus amigos profesionales, ha vuelto a actuar de nuevo. Hasta 1977, Brian Eno estará ocupado en cosas como su sello Obscure Records, la música para films, la producción de otros músicos, y en ese año aparece su cuarto LP, *Before and After Science* (Antes y después de la Ciencia), en el que de una manera muy explícita, Eno nos da a entender que lo que hacía antes ya no es lo que hace ahora, y para demostrarlo, una cara del disco contiene temas de producción similar a los de sus anteriores LP, mientras que la otra cara nos introduce en unos temas impresionistas, más al estilo de sus trabajos en Obscure Records y en su posterior creación empresarial y discográfica: Ambient Records. ¿Significa una despedida del rock? El trabajo de Eno como productor en el terreno rock ha proliferado o, al menos, ha rendido excelentes resultados, aparte de la trilogía de Bowie, su reciente éxito con la producción de los Talking Heads (*Remain in Light*) nos induce a pensar que sus ideas están más claras que nunca. De todas formas, no han aparecido más discos bajo su firma que contengan canciones pop o rock. Su disco en Obscure *Discreet Music*, su fantástico *Music for Films*, las músicas de las películas *Sebastiane* y *Jubilee*, o la serie *Fourth World*, de la que te recomiendo el disco *Possible Musics* de Brian Eno y John Hassell. Todo parecía indicar su interés por alejarse de la escena rock, al menos en el estricto sentido de líder (no olvidemos su trabajo con Moebius y Roedelius). Ha sido el año pasado cuando hemos tenido completo alcance a lo que su cerebro venía maquinando, cosa que ha quedado popularmente reflejada en el citado *Remain in Light*, pero que tiene su origen en el soberbio disco *My Life in the Bush of Ghosts*, con David Byrne, el cantante-guitarrista de Talking Heads, cuyo título está basado en la novela de un nigeriano llamado Amos Tutuola. Este disco es de hecho

anterior a *Remain in Light*, ya que su elaboración ha sido muy lenta y costosa. *Remain in Light*, sería la aplicación comercial de todas las ideas, verdaderamente revolucionarias, que Brian Eno ha desarrollado en ese disco, con músicos americanos, y que marca de hecho su etapa norteamericana, al poner en práctica las teorías del llamado "Cuarto Mundo" (Fourth World), producto de la mente de nuestro protagonista y de la de David Byrne y John Hassell. Esta puesta en práctica le acerca a los últimos trabajos de Holger Czukay, el ex-bajista de Can que actualmente trabaja con Conny Plank. De cualquier manera, si la producción de Eno de los primeros discos de grupos como Ultravox, no es suficiente pista para pensar que la importancia de este personaje es mucho mayor de lo que parece, en la nueva música mundial, *My Life in the Bush of Ghosts* es la demostración palpable. De la teoría del Cuarto Mundo, hemos hablado ya en las páginas de este libro. Para comprobar lo que significa su puesta en realización, no tienes más que oírte los discos de la serie Fourth World o escuchar atentamente este disco con David Byrne, auténtico trabajo de ingeniería musical donde el desarrollo de las técnicas de estudio, tan avanzado como el de la fabricación de instrumentos electrónicos, ha permitido la consecución de uno de los discos más importantes de este final de siglo, un disco que quizá tardará algunos años en valorarse convenientemente, pero que contiene todo lo que los discos de Kraftwerk no contienen y que resulta igualmente imprescindible para entender la existencia de una nueva música. Me explico: los grupos alemanes han trabajado en una música europea, buscando sus raíces en Europa y desechando todas las influencias negro-americanas que son tan queridas a los músicos anglosajones (cuestión de culturas). Estos, por su parte, han indagado y buscado esa fusión entre la música de etnias tercermundistas y la técnica europea, su camino era más difícil, indudablemente. Un correcto acercamiento al tercer mundo, para un músico occidental, no es la utilización de un sitar en una bala-



da pop, desde luego. Sí lo es, utopías cuartomundistas aparte, el *My Life in the Bush of Ghosts*. Este disco es, a la música de este planeta, lo que el Emulator es a la naturaleza. Este es el camino anglosajón, básicamente, el camino también norteamericano (sobre todo neoyorkino, como veremos más tarde) y la consecuencia lógica del proceso seguido por la música inglesa desde la psicodelia, no explotando el mundo de los sintetizadores, sino el del estudio de grabación. De ahí, el "dub" resulta ser un invento inglés, al igual que el "scratch", o al menos sus incorporaciones son genuinamente inglesas.

Pero todo esto sucedió tras el punk. ¿Qué pasó con el punk? ¿Qué conmocionó Inglaterra tan fuertemente tras la caída de los dinosaurios? Estamos hablando de un país más aislado que sus vecinos europeos. Inglaterra es una isla. Hemos visto el camino oblícuo de Brian Eno, tras su participación en Roxy Music, un grupo que hizo saltar algunas barreras cuando el país estaba dominado por las multinacionales y el rock sinfónico. Un camino prolífico y pletórico, en el que Mr. Eno se ha ido inventando todos los conceptos que iban a ser caros a los grupos *post-punk* que nos interesan, es decir a los grupos tecno e industriales. No te pierdas el próximo capítulo de esta extraordinaria historia.

## Capítulo Quinto

### INGLATERRA, SEGUNDA PARTE (PUNK, INDUSTRIAL, TECNO...)

"... es más, ¿tienen algo de Dadá Cabaret Voltaire o Bauhaus de la Bauhaus?"

Szevo Maderna, "La destrucción de la cuadratura", *ADN*

"¿Qué tenía de volteriano el citado cabaret", pregunta Sergio Luque.

Con el punk, todo pareció romperse. Ya he dicho antes que el 76 fue un año especial y productivo para la historia de la música moderna. En Inglaterra fue un año además de renovación de las estructuras sociales juveniles. He hablado ya de todo ello en el capítulo anterior. Quiero recordarte los puntos básicos: No saber tocar fue más importante que saberlo hacer. No-músicos como Eno manipulaban la música ya establecida hasta hacerla saltar por los aires. Los grupos alemanes comenzaban a ser conocidos en el resto de Europa. La tecnología había alcanzado el nivel de poco precio igual a portabilidad y grandes posibilidades técnicas. Los grupos numerosos de música grandilocuente y aburrida morían. El reggae pasaba a triunfar absolutamente en Inglaterra y los grupos adaptaban sus estructuras. También los técnicos de grabación,