

tos físicos —que ellos se encargan de destacar tocando desnudos de cintura para arriba—.

«Repertoire» es más larga y está mucho más lograda. Asistimos a otra «recuperación», esta vez de los objetos más variados —balones, sombreros, relojes despertadores— que se destinan a fines diferentes de los suyos, integrándose en lo que el autor llama un «concierto escénico». Concierto en el que también aparecen instrumentos musicales, pero misteriosa y melancólicamente «estropeados»: la guitarra se ha escapado de su funda, suena mal y se han adherido a ella unos muelles misteriosos; el platillo cae al suelo desde gran altura, pero no suena; el trombón se ha enredado en una pierna de su intérprete; el piano ha quedado empuñecido sorprendentemente, etcétera. «Repertoire» es, no hay que decirlo, una obra muy divertida, y lo sería aún más si no jugara a ser «simbólica», cosa que parece desprenderse de las notas adjuntas al programa y que, de ser cierta, reduciría un estupendo ejercicio de subversión de signos a un pedestre conato de crítica humanista sobre temas que merecerían trato más serio y profundo.

Por esto mismo, quizá sobran las explicaciones previas a cada obra; explicaciones en las que el autor, afabilísimo, nos hablaba de lo que sus composiciones tienen de «asequible»; ya su cercanía a la música «pop» o al flamenco, ya su intención humorística, ya sus propósitos críticos en el sentido antes apuntado. Y sobraban, además, porque la mayoría de los asistentes estaban al cabo de la calle de lo que allí se iba a representar. Lo cual explica la gran acogida que obtuvo Kagel con su «Kölner Ensemble für Neue Musik», pero introduce



Mauricio Kagel.

un nuevo problema: ¿Hasta qué punto tiene validez —sobre todo en España— una vanguardia que se presenta en ambiente de tubo de ensayo, entre gente que o está enterada o presume de estarlo, que tanto da a efectos del aplauso final? Mientras este tipo de actos sigan presentándose en condiciones tan especiales, tendrá la validez de un «divertimento», y no precisamente de Mozart. Será una broma pesada —a veces tan sólo un chiste viejo— que la sociedad tolera sin problemas, complacida de la originalidad de un genio consentido. ■ JOSE RAMON RUBIO.

Recital de Robert Fripp y Brian Eno. La música, deshumanizada

El día 21 de mayo se celebró en el teatro Monumental de Madrid, ante un público tan numeroso como —según se pudo intuir por sus reacciones— mal informado, un concierto que, presentado como evento «pop», causó sorpresa e incluso displacer en gran parte de los asistentes. Robert Fripp y Brian Eno comenzaron en Madrid su «tour» europeo, con poco éxito y mucha incompreensión por parte del público.

Robert Fripp fue líder y fundador del conjunto King Crimson, que

se incluyó en la línea del «rock» experimental europeo: sobre una estructura de «rock and roll» se injertan ciertos aportes de la música experimental electrónica y una gran dosis de impresionismo decimonónico. La voz humana jugaba un importante papel en King Crimson, y servía para transportar un mensaje literario de confuso contenido futurista. En 1974, después de una carrera difícil y tachonada de crisis y de «splits» múltiples, Fripp decidió disolver el conjunto; en unas declaraciones aparecidas en «Melody Maker», en octubre (cuya traducción fue publicada en el número de diciembre de la revista «Vibraciones»), explicaba sus razones: la música «pop» había dejado de satisfacerle y consideraba que debía dedicarse a un experimentalismo más avanzado y menos condicionado por los comercialismos necesarios para seguir una carrera de «pop star». Anunció entonces su unión con Eno, con quien ya había colaborado anteriormente.

Brian Eno comenzó su carrera de músico popular —aunque ya llevaba tiempo dedicado al experimentalismo— en el seno del grupo Roxy Music, en los primeros setenta. Su imagen de travesti marciano y su inteligente empleo del sintetizador contribuyeron a crear la imagen del grupo, aunque sólo grabó con él dos discos.

Después, el Roxy quedó en manos de Bryan Ferry, y siguió por derroteros que nada tenían que ver con la música ni con la imagen de Eno. Cuando Eno se separó de Roxy Music, siguió con su carrera de músico experimental, investigando cada vez más las posibilidades de la electrónica y de la distorsión vocal. Colaboró desde entonces con músicos tan importantes, dentro del «pop», como John Cale, Kevin Ayers y Robert Wyatt, hasta que en el 74 empezó a trabajar en colaboración con Robert Fripp, grabando juntos un LP, «No pussyfooting», que fue considerado por gran parte del público y de la crítica como una verdadera tomadura de pelo.

Para quien haya leído las declaraciones de Fripp antes citadas o la entrevista con Brian Eno que aparece en «Vibraciones» en el número de abril, y para quien haya oído su disco, el concierto del Monumental no pudo suponer una sorpresa: estaba en la línea del dúo, tan alejada del «rock» como podría estarlo de Bach, o quizá más. Parece, sin embargo, que se esperaba otra cosa: un Eno más «gay», maquillado y vestido de plumas, como en sus tiempos del Roxy, y un Robert Fripp que demostrase de manera espectacular su maestría en la guitarra. Quizá esperaban canciones o espectáculo, o, en todo caso, un «rock» experimental en la línea de Rick Wakeman o de Mike Oldfield. Lo que vieron —lo que oyeron, porque el espectáculo resultó escasamente visual— fue totalmente distinto y excesivamente poco humano.

Eno y Fripp estaban sumidos en la oscuridad, parapetado el primero tras sus instrumentos —sintetizador, «mini moog», magnetofones—, y el segundo tocaba la guitarra sentado en la penumbra. Al

fondo, en una pantalla, se proyectaba un film abstracto que repetía invariablemente los mismos esquemas luminosos. La primera parte del concierto fue una larga composición, una especie de caos de sonidos, del que —a veces— salía un puro sonido de guitarra, diferenciado y limpio. La segunda parte, quizá algo más variada, permitió unas mayores variaciones sobre una estructura férrea: la estructura monótona del caos.

Lo que Eno y Fripp parecen buscar es una deshumanización completa de la música, que se convierte en puro juego cibernético: el sintetizador trabaja solo —en algún momento, Eno abandonó el escenario, dejando a sus máquinas tocar y causando la indignación del público— y la guitarra se limita a dar el contrapunto de diferenciación necesario para que el magma se estructure en torno a ella. Llevaron a cabo un auténtico rito de despojamiento, bloques de sonidos se repetían como en un mantra hindú o en el ejercicio zen de meditación, que consiste en repetir una y mil veces un sonido o un movimiento —ejercicio citado por John Cage en sus entrevistas como explicación de lo que su música pretende—, creando un estado hipnótico de meditación en el vacío, del que puede surgir una nueva luz, una nueva visión. Infinitas variaciones mínimas, casi imperceptibles, puntuaban esta repetición, demostrando la monotonía de la variedad, de igual modo que las larguísima películas del primer Warhol, que mostraban la fachada de un rascacielos y cuya única acción era el encenderse y apagarse de sus ventanas. Bloques de sonido puro, brutal, creaban un movimiento entrópico de indiferenciación absoluta, contra

la que luchaban sonidos aislados.

Cualquier parecido de este experimento con la música «pop» es puramente casual, o ha de buscarse en la imaginación de quien lo encuentre. Se trata de una música evidentemente no muy nueva, cuyos antepasados han de buscarse entre los vanguardistas europeos —Pierre Henry (en trozos del «Voyage» o en la reiterativa «Variaciones para una puerta y un suspiro») o cierto Luis de Pablo—, pero jamás en las filas del «pop». Ni siquiera Pink Floyd, ni Soft Machine tienen nada que ver con esta frialdad despojada. La música «pop» experimental tiende hacia el descriptivismo, puede ser asociada con imágenes o con sensaciones, mientras que esto es puro sonido desnudo. Lo que resulta verdaderamente nuevo es que este tipo de música se dirija a un público que escucha habitualmente «rock» y que está alejado de la vanguardia estética minoritaria. Aunque la mayor parte de este público se haya aburrido, supongo que habrá muchos para quienes la experimentación de Eno y Fripp haya supuesto una nueva experiencia estética, abriendo nuevos horizontes a su sensibilidad musical. ■ E. HARO IBARS.



«Barbarella», ocho años después

Considerado como el primer «comico» moderno «para adultos», «Bar-