

# ARGENTINA

CREACIÓN SONORA EXPERIMENTAL CONTEMPORÁNEA EN ARGENTINA  
CONTEMPORARY EXPERIMENTAL SOUND CREATION IN ARGENTINA

ARGENTINA

[UN]COMMON SOUNDS

[UN]COMMON SOUNDS



El proyecto [Un]commonsounds – Sonidos [no] comunes, trata de analizar el campo de la música experimental, arte/sonoro. Un territorio poco documentado y a la vez envuelto en una especie de manta protectora con el argumento que del sonido no se habla, porque el sonido habla por sí mismo. Contra esta corriente que ocurre como falsa adaptación de parecidos argumentos en el campo de las artes plásticas hace muchas décadas y ahora ya superada, [Un]commonsounds no quiere ofrecer un “quién es quién” de las músicas experimentales argentinas, sino dar visiones e ideas expresadas por los propios creadores y ofrecer algunas pistas sobre el porqué uno empieza a experimentar con el sonido. No se trata pues de explicar y dar a conocer “la verdad”, sino de coleccionar un material que sirva para crear un debate posterior y a la vez ofrecer información sobre realidades sonoras que han trascurrido en paralelo en las últimas décadas en la Argentina.

[Un]common sounds is a project that aims in analysing the sound art/ experimental music field, a field that has been poorly documented so far and at the same time has not been questioned as it has remained under a protective tissue with the argument (remiscent from the fine arts disciplines) that sound speaks for itself and therefore we should not talk about it. Against this current, obsolete now in the mentioned visual art disciplines, with this book that focuses on the Argentinean sound creation, [Un]common sounds does not pretend to offer a “who is “who” of Argentinean sound art / experimental musics, but present some ideas and visions expressed by the artists themselves and give some light on the question: why one starts to experiment with sound. This book does not aim in explaining the “truth” but offers a collected material, which can serve as a new starting point for a debate and also inform about the parallel sound realities of the last decades in Argentina.

Quisiera partir desde una perspectiva en la cual el entorno sea concebido como aquello que se comparte, y a partir de esto pensar la escucha como experiencia compartida. El entorno no estaría constituido entonces sólo por el “material sonoro del mundo”, sino también por nuestros modos de escuchar, percibir y pensar. Pensar la relación con el entorno sería pensar la relación que tenemos con el conjunto de nuestras percepciones del sonido, implicaría pensar los modos perceptivos que nos constituyen y las experiencias culturales, corporales y afectivas involucradas. Desde esta perspectiva, y dentro del espacio abierto por la posibilidad tecnológica de manipular materiales ligados o tomados del medioambiente sonoro (grabaciones de campo, etc.) considero como el espacio de mayor interés, aquél que se vuelve un espacio para pensar nuestra relación con el entorno concebido de esta manera, para operar directamente sobre la experiencia de la escucha. La posibilidad abierta allí a la música es la de trabajar con estos materiales no como mero registro de lo ocurrido sino como herramienta crítica, como una operación que habilita la exposición de las relaciones entre nuestros diversos modos de escucha. Un espacio en el cual la música-el arte sonoro se torna “acto de pensamiento”, experiencia de descubrimiento.

“Everything that is alive is new” - Helmut Lachenmann

Utilizo esta cita del compositor alemán Helmut Lachenmann por una razón específica. Esta cita pertenece a una entrevista (\*1) en la cual H. Lachenmann critica la producción de la música electroacústica en general, aludiendo a la pobreza propia del material electrónico dada por su falta de historia y de ambivalencia y por la unidimensionalidad de las emisiones acústicas producidas por medio de altavoces. A lo largo de esta entrevista, Lachenmann sustenta su decisión de dedicarse únicamente al trabajo con instrumentos acústicos/tradicionales a partir de la posibilidad de descubrir lo “nuevo” en los modos de percepción yacentes en este material previamente conocido, aún por descubrir. El trabajo de H. Lachenmann remite al contenido latente en la historia perceptiva que cada instrumento y nuestra forma de escucharlo transportan. Este “nuevo” que plantea Lachenmann surge de la “fractura” de aquello ya conocido y de la exposición de un modo de escucha desconocido hasta ese momento. Esta nueva posibilidad perceptiva en el seno de un material conocido es un acontecimiento radicalmente distinto al de la creación de una nueva sonoridad.

Mi planteamiento es que, dentro del amplio panorama que podríamos abarcar como música producida con diferentes medios electrónicos (eléctricos, analógicos, digitales) se han abierto en los últimos años espacios que, de modo particular, se hacen eco de aquello que Lachenmann reclamaba en la citada entrevista. En la música electroacústica o electrónica que piensa al sonido como “ficción”, que no expone ni cuestiona el modo de producción energética del mismo, que no apunta al desvelamiento de su materialidad, el sonido se vuelve muerto, sin historia, sin espacio de falla o grieta. Es aquella música a la que Lachenmann hacía referencia.

Los nuevos espacios dentro de la música electrónica a los que me refiero, generados en diversos ámbitos de la experimentación musical, han abierto una nueva perspectiva a la “vida” de la electrónica. Me refiero a las experiencias en las cuales la electrónica misma expone de modos diversos su historia, su genealogía, la historia implicada en la percepción misma del fenómeno acústico de la vibración de los altavoces, y la experiencia de escucha del sonido grabado/reproducido. Es allí justamente donde expone, a la usanza de Lachenmann con los instrumentos acústicos, la estructura y el soporte material de su percepción.

Este punto es para mí uno de los aspectos de principal interés en el trabajo con el material registral/electrónico, en el cual éste se expone como provisto de una historia perceptiva propia intrínseca a su naturaleza. Por este camino, el material no se encuentra al servicio de un espacio “imaginario” o “ficcional” paralelo, camino por el cual usualmente termina enmarcándose en estructuras afectivas y gestuales preexistentes, sino que se articula a partir de su realidad material y permite una escucha del conflicto que se produce entre los modos perceptivos que lo atraviesan.

-----

La línea de evolución que parte de la música concreta y atraviesa diversos espacios a través de la acusmática, la ecología sonora, la manipulación de grabaciones de campo y el legado de la “electrónica viva” post-Sonic Arts Union, abre un espacio de creación artística ligado al sonido que no existía previamente. Este legado no es a mi criterio la posibilidad de apreciar mundos sonoros desconocidos o desatendidos previamente, ni la recreación de vivencias ya conocidas vinculadas al sonido cotidiano, sino la construcción de un espacio donde sea posible operar sobre la relación “muscular” con el sonido que nos constituye internamente. Este espacio ha sido investigado y desarrollado con particular intensidad dentro de música libre o improvisación europea. Dentro de ésta se ha desarrollado en los últimos años una tendencia conocida como improvisación electroacústica o “reduccionista”. Se trata de una música que suele apelar a la búsqueda de la máxima intensidad en la percepción de acontecimientos sonoros ultra sutiles.

Desde el punto de vista de la utilización de herramientas ligadas a la electrónica, en su larga lista de recursos suelen contarse componentes como: sonidos eléctricos marginales (procedentes de herramientas eléctricas o electrónicas cuyos sonidos involuntarios componen nuestra experiencia sonora cotidiana), sonidos producidos por sintetizadores analógicos, sonidos electrónicos puros y radicalmente “vírgenes” (como por ejemplo ondas sinusoidales), proliferación de sonoridades marginales y “errores” productos de la manipulación de audio digital, procesamiento de grabaciones de campo y otros. Todos estos materiales se encuentran de maneras y en grados diversos ligados a un “registro” de nuestra experiencia habitual.

Algunos de ellos poseen una conexión directa con el registro compartido de nuestra experiencia acústica cotidiana (los ruidos marginales que pueblan la vida rodeada de maquinarias, que emiten vibraciones mecánicas y electromagnéticas de diversa índole).

Otros operan sobre los sutiles componentes de nuestra escucha cultural (la utilización de materiales de registro analógicos o digitales que remiten a tipos tecnológicos de reproducción del sonido que componen nuestra escucha poblada de sonidos “reproducidos” via TV, radio, reproductores de diversa índole, etc. Son tipologías nutridas por características de espectro, grano y diversas variables sonoras que definen modos de escucha y características táctiles que pueblan nuestra escucha).

El carácter habitualmente rústico de algunos materiales utilizados implica, en muchos casos, la exposición de materiales con comportamientos involuntarios, azarosos, que abren el espacio de la percepción a sonidos no gobernados ni mediados por una voluntad expresiva. Esto último suele ser una variable de extremo cuidado, en la cual la rusticidad suele entrar en tensión con el peculiar control operado sobre estas materias por los artistas, con el ánimo de cuidar el despojamiento expresivo buscado.

El énfasis en materiales Lo-Fi o en las márgenes de lo digital apunta a una relación más inmediatamente viva del artista con la herramienta manipulada, casi de interacción mutua. Esta experiencia se extiende al oyente por tratarse de materiales en gran medida latentes en la cultura auditiva cotidiana, materiales que permanecen como sustento de los materiales “ficcional” de la música como producto que habitualmente nos rodea.

La utilización de materiales casi sin procesamiento (las ondas sinusoidales puras) nos invitan a una relación casi física con el sonido electrónico, sin ninguna forma de mediación expresiva y poniéndonos ante la realidad más despojada del sonido, generando una situación de ambigüedad que acerca la experiencia del sonido artificial a una vivencia casi “naturalizada”.

El uso de instrumentos y dispositivos eléctricos y electrónicos para la producción del sonido, es decir, el proceso de transformación de fuentes acústicas en vibraciones producidas por un altoparlante, el sistema tecnológico de grabación y reproducción, es una de las experiencias acústicas fundamentales de los últimos 50 años. Como tal, las prácticas recientes de la improvisación se han abocado a la exploración de este material de una manera “cruda”, colocando las manos en el seno del material, y exponiendo las posibilidades latentes en la percepción de los diversos caracteres de este fenómeno.

Por ello, esta experiencia se convierte en un ejemplo de relación con el material electrónico que explota una perspectiva diferente, en la cual el material se expone en su materialidad inmediata, y su “historia perceptiva” se encuentra presente en la superficie misma de la música.

La libre improvisación europea ha planteado a lo largo de su historia diversas formas de trabajar y manipular la energía sonora. La “reducción” del material utilizado con el ánimo de concentrar la percepción energética del hecho sonoro ha sido una constante en la historia de la improvisación. El desafío para la percepción se ha ido sutilizando y cada vez más se ubica en ese espacio mencionado, el de las micropercepciones y el descubrimiento de las articulaciones mínimas del material sonoro.

La forma ha adquirido un valor fundamental en estas últimas tendencias dentro de la improvisación, pero no como esquema diagramático, sino como puesta en conflicto de hábitos de escucha. La forma como camino del pensamiento, como experiencia sutil de trabajo con el cincel para evitar quedar atrapado en un esquema perceptivo preexistente. La forma como sintaxis de la crítica, el “hacerse el camino a través del tacto” como diría Lachenmann. El espacio al que aspira esta música es aquél donde el máximo logro es la posibilidad de hacerse preguntas: encontrar el punto de suspensión del entendimiento cotidiano en la experiencia de un conflicto sonoro, allí donde se exponen las telas superpuestas que constituyen nuestra percepción. Este es un espacio que puede ser abordado de modos muy diversos y en ningún modo se circunscribe al ámbito de la improvisación.

Nuestro entorno lo constituye también la historia presente en cada material sonoro. Así como Lachenmann plantea la exposición del contenido oculto de los instrumentos tradicionales, estos contenidos no expuestos pueden encontrarse en otras manifestaciones. La electricidad en la música de Jimi Hendrix compone un determinado acontecimiento perceptivo/artístico dentro de la misma que constituye la manera en que escuchamos y consecuentemente afecta nuestra relación con el entorno.

En la música popular el sonido de la fricción de la yema contra la cuerda contiene un valor especial, un valor sensitivo agregado a la altura producida, de la misma manera que los caracteres de la energía electromagnética involucrados en el acontecimiento sonoro electro-acústico forman parte de nuestra cultura auditiva a través del rock y su expansión.

Exponer los diferentes modos y “registros” de la escucha y los modos afectivos con los que nos relacionamos con éstos son el eje de la perspectiva que propongo en el trabajo con el material registral y electrónico. El objetivo no es escuchar eso a lo que no prestábamos atención, sino exponer cómo lo que escuchamos forma parte de nuestra experiencia y poner en conflicto los componentes sonoros y las relaciones entre ellos que damos como aceptadas.

Resumiendo, las dos áreas materiales principales a las que me refiero comprenden:

1. La utilización de registros sonoros (grabaciones de campo en un sentido amplio) como materiales ligados a nuestra escucha cotidiana y que posibilitan trabajar sobre el contenido afectivo inserto en nuestra relación con éstos y la posibilidad así de operar sobre la musculatura sutil de la escucha.

2. La utilización de los contenidos marginales presentes en los medios tecnológicos de reproducción, así como la exposición de las variables de escucha aurales que los impregnan (los diferentes modos y tecnologías de grabación y reproducción).

Estas dos áreas se interrelacionan y se alimentan entre sí, implicando de modo general nuestros hábitos de escucha.

Un pensamiento artístico es en sí una relación con el entorno, considerado como dimensión social y espiritual. Es un pensamiento de relación con la materia que constituye nuestra vida.

Me resuenan aquellas palabras de Morton Feldman en que se preguntaba “maybe music is not an art form”(\*2). Morton Feldman solía plantear como crítica habitual a la creación musical contemporánea que, al menos en la mayoría de los casos, el “plano aural” de la música no era cuestionado. La mecánica de la escucha no era cuestionada. Se generaban nuevas sonoridades, discursos novedosos, pero no se llegaba a la profundidad de ese “plano aural” para fundar una nueva experiencia de la escucha. Su propio motto “turn pitches into sounds”, expuesto tanto en su pensamiento como en su música, es quizás uno de los ejemplos más fuertes de transformación perceptiva. Allí donde a través de la construcción de un hecho musical particular, los mismos materiales de la tradición pueden ser descontextualizados (de su tradición expresiva) para generar una nueva experiencia, pueden ser escuchados como “nuevos”, como portadores de aspectos acústico-emocionales que no habíamos conocido hasta ese momento.



La relación con el entorno es espacio para poder pensar la música como arte. He aquí la posibilidad de pensarla como una herramienta para pensar la percepción, de concebirla como pensamiento crítico acerca de la vida, de abordar de manera crítica las configuraciones que constituyen nuestra percepción. Se trata de pensar el sonido no sólo como fenómeno acústico, sino como experiencia humana cargada de historia y portadora de una multiplicidad de conexiones con nuestro pensamiento/afección.

“To liberate it, for a moment at least, from the historic implications loaded into it, this is the real challenge. [...] This is the only reason for me to make music - to hear, in a new way, what you knew before.” – Helmut Lachenmann (\*1)

El desafío es pensar la música como generadora de situaciones de escucha, de pensar un arte con todo su carácter crítico del “estado de cosas”.

Hacer música sería un compromiso con la experiencia del sentir. Hacer arte como músico es aprovechar la posibilidad de hacer arte con una herramienta, la escucha, que no ha sido focalizada como central en la historia de la razón occidental.

-----

(\*1): en “Interview with Helmut Lachenmann”, por Paul Steenhuisen, en “Helmut Lachenmann-Inward Beauty” – Contemporary Music Review vol. 23, 2004

(\*2): de “Darmstadt Lecture”, Morton Feldman, en “Morton Feldman – Essays”, Ed. Walter Zimmermann, Beginner Press, Kerpen, Alemania, 1985

## REGARDING THE RELATIONSHIP WITH THE ENVIRONMENT

by Gabriel Paiuk

I would like to start out from a perspective in which the environment is conceived as being what is shared, and from this point on, to think of listening as a shared listening experience. This environment would then not just consist of the “sound material in the world”, but would also comprise our ways of listening, perceiving and thinking. Thinking of the relationship with our environment would also mean thinking of the relationship that we have with our perceptions of sound as a whole and would imply thinking of the perceptive modes that they form for us and the cultural, corporal and emotional experiences involved in this. From this perspective, as part of the space opened up by the technological possibility of manipulating materials linked to or taken from the sound environment (field recordings, etc.), I feel that the most interesting area is the one in which this becomes a space for thinking about our relationship with our surroundings that is conceived in this way as acting directly on our listening experience. The possibility that opens up here for music is the chance to work with these materials not just as a mere record of what has happened but as a critical tool, like an operation that makes it possible to explain the relations between our various ways of listening. It would be a space in which music-sound art becomes an “act of thinking”, and an experience of discovery.

“Everything that is alive is new” - Helmut Lachenmann

I include this quote by the German composer Helmut Lachenmann for a specific reason. This quote comes from an interview (\*1) in which H. Lachenmann criticises the production of electro-acoustic music in general, by referring to the characteristic poor quality of the electronic material resulting from its lack of tradition and ambivalence and from the one-dimensional nature of the acoustic emissions produced by loudspeakers. Throughout this interview Lachenmann bases his decision to devote himself exclusively to working with acoustic/traditional instruments on the possibility of discovering what is “new” in the

underlying modes of perception in this previously familiar material, and which is still to be discovered. H. Lachenmann's work refers to the latent content in the perceptual history that each instrument and our ways of listening to it transmit. This "new" element proposed by Lachenmann emerges from a "break" with what is previously known and is a result of this explanation of an unprecedented way of listening. This new possibility of perceiving things in familiar material is a radically different matter from the creation of a new kind of sonority.

I would suggest that, within the broad panorama that we could consider as music produced with various electronic (electric, analogue, and digital) media, spaces have opened up in the last few years that specifically echo what Lachenmann was demanding in the aforementioned interview. In the electro-acoustic or electronic music that considers sound to be "fiction", and neither reveals nor questions the way that this produces energy, nor aims to reveal its materiality, sound becomes dead, with no history, and with no space for faults or cracks. This is the kind of music that Lachenmann was referring to.

These new spaces in electronic music that I am referring to, created in various spheres of musical experimentation, have opened up a fresh perspective on the "life" of electronics. I am referring to experiences in which electronics itself reveals its history and genealogy in various ways; the history involved in the very perception of the acoustic phenomenon of the vibrations of loudspeakers, and the listening experience of recorded/reproduced sound. This is precisely where it reveals, just like Lachenmann does with acoustic instruments, the structure and material medium through which it is perceived.

For me this point is one of the most interesting aspects in work with recorded/electronic material, in which this is revealed to have a characteristic perceptive history that is intrinsic to its nature. By following this course, the material doesn't serve an "imaginary" or "fictional" parallel space, where it usually ends up falling within pre-existing emotional and gestural structures, but it is structured on the basis of its material reality and allows us to listen to the clash that occurs between the various modes of perception that cross through it.

The evolutionary line that starts out from concrete music and crosses a variety of fields through acousmatics, sound ecology, the manipulation of field recordings and the legacy of post-Sonic Arts Union "living electronics", opens up a space for artistic creation linked to sound that didn't exist beforehand. In my opinion this legacy doesn't consist of the possibility of appreciating unknown or previously ignored sound worlds, nor is it the recreation of already familiar experiences linked to everyday sounds; it is the construction of a space where it is possible to work on the "muscular"

relationship with sound that this creates for us internally.

This space has been investigated and developed with particular intensity in European freely improvised music. A trend has developed in the latter in the last few years known as electro-acoustic or “reductionist” improvisation. This is a kind of music that usually calls for a search for the maximum intensity in the perception of ultra-subtle sound events.

As far as the use of tools linked with electronics is concerned, its long list of resources usually include elements such as: marginal electric sounds (from electrical or electronic tools whose involuntary sounds form our everyday sound experience), sounds produced by analogue synthesisers, pure and radically “virgin” electronic sounds (such as for example sinusoidal waves), the proliferation of marginal sonorities and “errors” resulting from the manipulation of digital audio, treated field recordings and others. All these materials are in varying degrees linked to a “record” of our day-to-day experience.

Some of them have a direct connection with the shared record of our everyday acoustic experience (The marginal sounds that fill our life surrounded by machinery, that emit mechanical and electromagnetic vibrations of various kinds).

Others work on the subtle elements in our cultural listening process (the use of analogue or digital recording materials that refer to technological kinds of sound reproduction that make up our listening filled with “reproduced” sounds on TV, radio, various kinds of players, etc. These are typologies that are sustained by characteristics regarding spectrum, grain and a variety of sound variables that define ways of listening and tactile characteristics that make up our listening process).

The generally unsophisticated nature of certain materials that are used often involves the presentation of materials with involuntary, random behaviour, which open up the perceptual space to sounds that are neither governed nor mediated by any expressive intention. The latter is usually a variable that requires a great deal of attention, in which the lack of sophistication tends to clash with the peculiar way in which artists control these materials in order to meticulously achieve the stripped-down expressiveness they are aiming for.

The stress placed on lo-fi materials or on fringe elements in the digital sphere points to a more immediately lively relationship between the artist and the tool being used, that is almost like mutual interaction. This experience extends to the listener as these are materials that are latent to a large extent in the culture of everyday listening, and which remain as a means of support for the “fictional” materials in music as a product that we are usually surrounded by.

The use of almost untreated materials (pure sinusoidal waves) offer us an almost physical relationship with electronic sound, without any kind of expressive interference and bring us face to face

with the utterly bare reality of sound, by creating an ambiguous situation that brings the experience of artificial sound close to an almost “naturalised” occurrence.

The use of electric and electronic instruments and devices to produce sound, that is, the process of turning acoustic sources into vibrations produced by a loudspeaker, in a technological recording and reproduction system, is one of the basic acoustic experiences of the last 50 years. As such, recent practices in improvisation have aimed to explore this material in a “raw” way, by getting right inside the material, to reveal the latent possibilities in the perception of the varied forms of this phenomenon.

This is why this experience has become an example of a relationship with electronic material that makes use of a different perspective, in which the material is displayed in its immediate material nature, and its “perceptual history” makes its presence felt on the very surface of the music.

European free improvisation has displayed a variety of ways of working on and manipulating sound energy throughout its history. The “reduction” of the material used in order to reinforce the perception of the energy in sound has been a constant factor in the history of improvisation. The challenge for perception has gradually become subtler and is to be increasingly found in the aforementioned space: in micro-perceptions and the discovery of the minimal expressions of sound material.

Form has become fundamentally important in these recent trends in improvisation, but not as an illustrative model, but as a means of creating a clash in listening habits. Form as a way of thinking, and a subtle experiment in working with the chisel so as not to be trapped in a pre-existing model of perception. Form as the syntax of criticism, the “opening up of a path through touch” as Lachenmann would put it. The space that this kind of music is aiming for is where the maximum achievement is to be able to ask questions: trying to find the suspension point of everyday understanding in the experience of a sound clash; the space where the superimposed fabrics that make up our perception are displayed.

This is a space that can be dealt with in a wide variety of ways and is not restricted to the field of improvisation in any way at all.

Our sound environment is also formed by the history that is present in each piece of sound material. Just as Lachenmann proposes to display the hidden content of traditional instruments, these non-exposed contents can be found in other forms of expression. The electricity in Jimi Hendrix’s

music represents a specific perceptual/artistic event within his music which shapes the way in which we listen and as a result affects our relationship with the sound environment. In pop music the sound of the friction of fingertips against the strings have a special value, which is an added sensory value to the pitch that is produced, in the same way that the kinds of electromagnetic energy involved in the creation of electro-acoustic sound form part of our listening culture through rock and the way that it has spread.

Setting out the different modes and “registers” of listening and the emotional methods we use to relate to these are the focal point of the perspective that I am proposing in work with recorded and electronic material. The aim is not to listen to what we don’t pay any attention to, but to show how what we listen to forms part of our experience and to create a clash between the elements of sound and the relations between them that we take for granted.

To sum up, the two main material areas that I am referring to include:

1. The use of sound recordings (field recordings in a broad sense) as materials connected with what we listen to everyday that make it possible to work on the emotional content in our relationship with these and provide the chance to work on the subtle musculature of the listening process.
2. The use of marginal contents in technological reproduction devices, and setting out the aural listening variables that pervade these (the different recording and reproduction methods and technologies).

These two areas are interrelated and stimulate each other to generally involve our listening habits.

An artistic philosophy is a kind of connection with the environment in itself, if we consider this to be a social and spiritual dimension. It is a way of thinking that establishes a relationship with the matter that comprises our lives.

Morton Feldman words ring in my ears in which he wondered if “maybe music is not an art form”(\*2). Morton Feldman used to regularly criticise contemporary music because, at least in most cases, the “aural plane” of the music was not called into question. The mechanics of listening was not questioned. New sonorities and innovative discourses were produced, but they didn’t achieve the depth of the aforementioned “aural plane” to establish a new listening experience. His own motto “turn pitches into sounds”, stated in both his thinking and in his music, is perhaps one of the most powerful examples of the transformation in perception, where through the construction of a

specific musical event, the very materials of tradition can be de-contextualized (from their expressive tradition) to produce a fresh experience, and can be listened to as if they were “new”, as conveyers of acoustic-emotional aspects that we had not known about up to then.

The relationship with the environment is a space where we can think about music as art. Here I have the possibility of thinking about it as a tool to think about perception, to conceive it to be a kind of critical thinking on life and to critically tackle the processes that shape our perception. This is all about thinking about sound not just as an acoustic phenomenon, but as a human experience with a great deal of history that conveys a wide variety of connections to our thinking/emotions.

“To liberate it, for a moment at least, from the historic implications loaded into it, this is the real challenge. [...] This is the only reason for me to make music - to hear, in a new way, what you knew before.” – Helmut Lachenmann (\*1)

The challenge is to consider music as a generator of listening situations, and of considering a form of art that is highly critical of the “state of things”.

Making music may well be a commitment to the experience of feeling. Producing art as a musician is to take advantage of the possibility of producing art with a tool, our hearing, which has not been focused on as being central in the history of Western rational thought.

-----

(\*1): en “Interview with Helmut Lachenmann”, by Paul Steenhuisen, in “Helmut Lachenmann-Inward Beauty” – Contemporary Music Review vol. 23, 2004

(\*2): de “Darmstadt Lecture”, Morton Feldman, in “Morton Feldman – Essays”, Ed. Walter Zimmermann, Beginner Press, Kerpen, Germany, 1985

En la primera mitad del siglo pasado muchos de los grandes avances tecnológicos comenzaron a invadir el campo de las artes. Mas allá de la novedad, la intriga y las expectativas que este avance produjo, su propia razón de ser minó los procedimientos compositivos y comenzó a generar líneas de pensamiento, metodologías, logros y fracasos. La música ha estado siempre muy abierta a la interferencia tecnológica y fueron sus líneas mas relacionadas a las post-vanguardias, las que se nutrieron de la electrónica para avanzar sobre distintos temas: la captura y el procesamiento del sonido, su transformación en objeto de estudio, la generación de audio sintético, el control y la organización del material, los procedimientos compositivos asistidos por computadora, el azar o la aleatoriedad (\*1) a partir de la tecnología etc. Los compositores ya no sólo componían en base a sonidos dados, los de los instrumentos tradicionales, sino que comenzaron a producir sus propios sonidos, ampliando de esta forma el universo de la música (esto se había transformado desde principios de siglo en una necesidad, algo que oportunamente ya habían reclamado Luigi Russolo, Edgar Varèse y el propio John Cage). La composición se expandió, dejó de ser un campo de combinatorias rítmicas, melódicas, armónicas y tímbricas, articulaciones, texturas y densidades para involucrar además el diseño sonoro. Es cierto que la orquestación de instrumentos tradicionales ha permitido y permite tener una "personalidad acústica" para las obras, pero la electrónica potenció hasta el infinito las posibilidades tímbricas; un hecho ordinario a estas alturas pero que ha sido un elemento trascendental en la evolución mas próxima del hacer musical.

La idea de lo electrónico como medio de producción sonora y musical tuvo el rechazo lógico de los sectores más conservadores para los que la música "es" de una determinada manera. Nada nuevo. Para muchos, los osciladores, filtros y demás dispositivos técnicos no pasarían de ser nuevos medios de producción orientados a la industria cultural, muy relacionados a mediados del siglo XX con las bandas sonoras del cine sci-fi(\*2) o con las músicas publicitarias(\*3).

-----

(\*1): En su momento, términos sometidos a discusión entre John Cage y Pierre Boulez.

(\*2): La banda de sonido realizada por los hermanos Louis y Bebe Barron para la película Forbidden Planet puede ser un ejemplo.

(\*3): La obra de Raymond Scott y sus exploraciones electrónicas en el campo del jingle publicitario y el logo sonoro.



Sin embargo, grupos de compositores en distintos países comenzaron a reunirse alrededor de proyectos de producción e investigación relacionados con las Universidades y los medios masivos de comunicación, pensemos en Pierre Schaeffer y Pierre Henry y su relación con la Radio de París, Herbert Eimert y Karlheinz Stockhausen y la Nordwestdeutscher Rundfunk en Colonia, o Bruno Maderna y el Studio di Fonologia Musicale de la RAI por citar sólo algunos ejemplos.

En aquel tiempo la Argentina, un país que estaba mucho más relacionado con ciertas inquietudes artísticas y culturales de los países centrales que en la actualidad, tuvo su propia experiencia germinal en la relación sonido y sintaxis musical a partir del Estudio de Fonología Musical fundado por el compositor húngaro-argentino Francisco Kropfl, junto a Fausto Maranca como auxiliar técnico, en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires (UBA) (\*4). A juzgar por el resultado de los centros de producción ya mencionados, había un discurso universal de estas experiencias que se puede resumir, a grosso modo, en dos tendencias principales. Por un lado, un acercamiento fenomenológico al estudio del sonido y un acercamiento experimental a la composición, el caso de la *musique concrète* de Schaeffer y Henry, y por otra parte una línea más apolínea, la de la llamada música electrónica, ligada a ideas post-serialistas y a la necesidad de un control absoluto de los materiales.

Posteriormente estas líneas de trabajo se entrecruzarían y potenciarían dando paso a lo que se conoce como música electroacústica, una etiqueta que habla de los medios y no de la estética, pero que por su uso quedó fuertemente relacionada a un tipo de composición con medios electrónicos. El proyecto iniciado en el Estudio de Fonología Musical tuvo una continuidad-discontinua, muy propia de los avatares sociales, políticos y económicos de la Argentina. Si bien su cierre data de 1973, la actividad medular pasó de la sede de la Facultad de Arquitectura de la UBA al mítico Instituto Di Tella en la década del '60, para luego seguir un derrotero que hoy lo ubica en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires bajo el nombre de LIPM (Laboratorio de Investigación y Producción Musical). Son muchas y muy importantes las personalidades que acompañaron a Francisco Kropfl desde aquel proyecto hasta nuestros días (Walter Guth, Dante Grela, Eduardo Tejeda, Carlos Rausch, Nelly Moretto, Jorge Rotter, José Maranzano, Alberto Coronato, Jacqueline Nova, Eduardo Bértola, Jorge Molina, Gabriel Brncic, Julio Viera y Javier Leichman entre otros nombres), pero entre todas ellas destaca la figura de Fernando von Reichenbach. Un ingeniero-inventor, recientemente fallecido, que siguió atento el devenir histórico con sus chispas de genialidad y riesgo. Reichenbach fue el creador de instrumentos maravillosos, siendo uno de los más recordados, el conversor gráfico-analógico que convertía imágenes en sonidos a través de una cámara de TV y que se constituyó en una de las estrellas tecnológicas del Instituto Di Tella.

(\*4): Paralelamente Cesar Franchisena comenzó a trabajar con medios electrónicos en la Ciudad de Córdoba.

Las contradicciones argentinas dan para todo, incluso para la instalación de un centro de avanzada como el Estudio de Fonología Musical o la creación de medios electroacústicos en contextos históricos signados por las alternancias civiles y militares en el poder político, la decadencia cultural, social, económica y otras precariedades. Históricamente estos laboratorios estuvieron relacionados con el poder a través de las Universidades y los medios masivos de comunicación.

Estos marcos institucionales eran los únicos que podían avalar inversiones impensables para artistas independientes o colectivos interesados en la relación arte y tecnología, pero su propia lógica avalaba un funcionamiento que pocas veces permitía un acercamiento amplio de artistas a aquellos nuevos medios de producción. Las cartas credenciales para acceder a estas tecnologías del sonido eran una sólida formación musical y un interés verificable por estos nuevos medios. Resultado: el acceso estaba vedado a un grupo de iniciados. De alguna manera el aval académico era necesario para acceder a estas tecnologías de composición y como consecuencia de esto el recorte estético de aquellas obras es verificable. Esta situación fue cambiando lenta pero constantemente en la medida que las tecnologías electrónicas se han hecho más accesibles para una mayor cantidad de gente. Desde mi punto de vista, hoy por hoy, la existencia de aquellos laboratorios se justifica por su historia, los proyectos de investigación, la docencia y por contar con salas de grabación y especialización que son mucho más difíciles de configurar en espacios domésticos.

En este sobrevuelo por la historia, Argentina en estos temas no puede obviar un nombre fundamental: Juan Carlos Paz, para muchos el iniciador de las vanguardias musicales en el cono sur. Paz fue un outsider, un autodidacta militante del anti-academicismo y enfrentado al poder. No es poco. Quizás el tiempo termine de definir para Paz su posición de pivote entre mundos, un puesto que quizás él mismo no hubiera aceptado pero que por muchas cosas que ha hecho y escrito le calza a la perfección. Un creador y pensador que trabajó apasionadamente en la nueva música pero que al mismo tiempo fue disidente de las estructuras que la contienen.

Un párrafo final merecen importantes artistas “exportados” por la Argentina por distintos motivos. Pienso en Horacio Vaggione, Mauricio Kagel, Elsa Justel y un etcétera que seguramente será injusto.

¿Existen en Argentina artistas interesados en el trabajo con el sonido y la tecnología electrónica por dentro y fuera de la música pero desde una perspectiva más empírica? Como siempre hay una historia semiformal (en este tipo de quehaceres la falta de documentación en nuestro país es alarmante por lo que todo lo que sabemos está construido a partir de ratazos) y otras historias.

En la historia semioficial cuesta encontrar gente que haya intentado experimentar con nuevos lenguajes sonoro-musicales por fuera de ese paquete indescifrable que aún hoy, y aunque muchas veces hable del pasado, se sigue llamando “música contemporánea”. En este sentido es importantísimo el trabajo de investigación que están llevando adelante Norberto Cambiasso y Daniel Varela, con el auspicio del Centro Cultural de España en Buenos Aires, sobre “la arqueología sonoro-experimental” Argentina. Así y todo se pueden nombrar algunos nombres que han trabajado o trabajan en cosas muy distintas, aislados en la mayoría de los casos, construyendo sus torres de Babel en otros. Muchos de estos músicos o artistas sonoros tienen un background de música popular y en cualquier caso, mas allá de las diferencias, acercamientos y resultados, definen un panorama muy heterogéneo que se ha ido construyendo desde la década del '70 hasta nuestros días. De Mica Raidel -un músico emparentado a la idea de aleatoriedad- a Jorge Mancini y sus “des-conciertos” más las performances conjuntas de Mancini y la artista visual y performer Andrea Fasani, pasando por los “industriales” Qumm y Uno X Uno, las experiencias de complementación audiovisual de Claudio Caldini (un brillante artista proveniente del cine experimental), las construcciones en tiempo real del pionero electroacústico Enrique Belloc en dúo con el violoncelista Alejandro González Novoa, la improvisación de La Compañía de Música Imaginaria, las experiencias de complementación interdisciplinaria de Jorge Sad, Francisco Colasanto y el Ensamble Gest(u)alt, los inclasificables Capitanes de la Industria, Ignatz con su guitarra y orquestas digitales, Bárbara Toghandler y su voz, los mediáticos Reynols, Las orejas y la lengua, Cristian Dergarabedian, Patricia Martínez, el violoncelista y compositor Ricardo de Armas, dj Mirkin Frois, el violinista Sami Abadi y sus conciertos con juguetes, Gabriel Paiuk, Nicolás Varchausky, el trío Zort, Audiodélica, Luis Marte, Pablo Reche, Audio das Poly, Fisternni (aka Jorge Castro), Walter Sapienza, los proyectos de inteligencia artificial aplicada a la música de Santiago Peresón, y otro largo etcétera compuesto por artistas y proyectos ligados más o menos profundamente a la experimentación.

Los movimientos o escenas se definen por una serie de actividades y acciones conjuntas. El hacer artístico en una disciplina determinada necesita de la sinergia con otras disciplinas como así también con la información y la reflexión. Es la única forma de generar un circuito que proyecte sobre la pantalla de una ciudad o de un país la imagen de lo que pasa. Ha habido y hay en el campo de las “otras músicas”(\*5) una relación con el audiovisual (fundamentalmente con el video arte durante la década del '80 y parte de los'90), el teatro, la video danza, etc.

(\*5): Etiqueta acuñada en España para todas esas música que cuesta definir.

Pero también hubo intentos de información, crítica y reflexión a partir de publicaciones regidas por una continuidad dudosa y una frecuencia arrítmica. De todas ellas destacan, claramente, Lulú (con una orientación académica) y Esculpiendo Milagros, esta última una no-empresa editorial que le dedicaba una parte de sus páginas al acontecer de todas aquellas músicas cuya clasificación casi siempre suele ser un ajustado corsé. Desde aquellas páginas se informaba y se pensaba el panorama internacional al mismo tiempo que se difundía la actividad de los artistas locales.

Ahora bien: ¿Qué tenían o tienen en común todos esos artistas “experimentales” citados anteriormente? Desde mi punto de vista poco. No ha habido sociedades estéticas fuertes y definidas como tampoco proyectos colectivos con consecuencia. La atomización de este tipo de músicas, quizás propia de su lógica, se ha encontrado además con una tendencia sostenida al individualismo y a la imposibilidad de proyectar trabajos conjuntos (muy argentino, ¡che!). Lo que está claro es que son artistas que se han movido y/o se mueven en un verdadero underground, no el legitimado por las revistas cool o los diarios masivos, es decir: el midground con pretensiones over, independientemente de que alguna vez hayan actuado en el marco de alguna institución.

Curiosamente las expresiones musicales y sonoras no convencionales no cuentan con ningún tipo de apoyo oficial, como sí lo tienen el cine y el teatro por ejemplo. Parece ser que para los funcionarios la música es parte exclusiva de la industria cultural, por lo tanto puede generar sus propios recursos y no necesita apoyo para la investigación (\*6) (¿¡!?). Muchas veces ignoran, ingenuamente en el mejor de los casos, la existencia de este tipo de música o de las experiencias en el campo del arte sonoro. Sin embargo hay una serie de instituciones en las que algunos de sus gestores han puesto interés y es así como existieron ciclos de conciertos, conferencias e instalaciones como *Experimenta*, dirigido por Claudio Korembli, que se desarrolló en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires y en el Teatro Sarmiento entre otras instituciones, el ciclo *La Sonoteca en vivo* del Centro Cultural de España en Buenos Aires (ex-ICI), parte de la programación del ciclo *Estetoscopio* del Goethe Institut, el ciclo *2X1* del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, parte de la programación de *Fuga Jurásica* que se desarrolla en el Museo de Ciencias Naturales de la Ciudad de Buenos Aires, los Conciertos en el *LIMBO* y toda la red de centros culturales involucrados en su auspicio: Centro Cultural de España en Buenos Aires, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Alianza Francesa de Buenos Aires, Espacio Fundación Telefónica, Centro Cultural España-Córdoba, Centro Cultural Parque de España de Rosario, El Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional de Misiones con sede en la Ciudad de Posadas y el Centro Cultural de España de Montevideo, Uruguay.

(\*6) Cabe hacer la salvedad de algunos subsidios y créditos dados por el Fondo Nacional de las Artes.

Ahora bien: la falta de contacto entre la electroacústica académica y las músicas experimentales no es algo exclusivo de Argentina sino un hecho que se ha dado a nivel global. Como lo afirma el músico estadounidense Kim Cascone: “Desafortunadamente el intercambio cultural entre los artistas no académicos y los centros de investigación ha estado ausente” (Computer Music Journal, invierno de 2000). Debemos pensar entonces si este intercambio es necesario o pertinente en base a las inquietudes, móviles y necesidades de cada uno de los actores para plantearnos posteriormente cuales son los motivos de esta no-relación. En cualquier caso considero que los contactos entre sectores, ya sean estéticos, tecnológicos, metodológicos, etc. deberían dar siempre algún tipo de resultado mas allá de las hipotéticas diferencias de base de cada uno de los proyectos. Hoy por hoy, el único elemento en común que se ha dado es alguna colaboración aislada, el uso de tecnologías similares y algunos resultados sonoros en las obras de unos y otros. La no-relación entre “electroacústicos” y “experimentales” parece que, muy tibiamente al igual que en el resto del planeta, ha comenzado a cambiar. Quizás más por el signo de los tiempos y por las circunstancias que les toca vivir que por convicción de los protagonistas.

La idea de intermedia de Dick Higgins ya tiene mucho tiempo y en la Argentina se manifestó a través de muchos proyectos de cruce iniciados en la década del sesenta, fundamentalmente en el Instituto Di Tella, pero muchos artistas actuales, quizás por sus edades, son “impuros” por naturaleza y tienen esa idea de interdisciplina mucho más incorporada. Es así como componen o des-componen, realizan instalaciones sonoras, conciertos audiovisuales, trabajan con robótica, internet, etc. Por otra parte se puede constatar que la música electroacústica académica está en crisis en todo el mundo. Las razones son múltiples y se manifiesta en hechos concretos como por ejemplo el des-financiamiento de muchos centros de producción, difusión e investigación o por el tipo de artistas premiados en muchos festivales internacionales que antes eran sólo “territorio de eruditos” (pienso en Prix Ars Electronica por ejemplo).

Al mismo tiempo han aparecido en los últimos años en Argentina varios proyectos universitarios guiados por las máximas electroacústicas que, poco a poco, van dejando paso a otras aproximaciones (Universidad Nacional de Quilmas, Universidad Nacional de Lanús, Universidad Nacional de Tres de Febrero, Universidad Nacional de Morón, etc.). No será fácil. Hay una barrera, algo irreconciliable que quizás pueda ser superada por las nuevas generaciones, ésas que no necesitan indefectiblemente de la institución como plataforma de lanzamiento y que hoy pueden disponer además de una tecnología doméstica que les permite el desarrollo.

Por supuesto que en el mundo existen centros de investigación high tech, laboratorios en los que se experimenta con tecnologías que en algunos casos, cuando tienen interés, ingresan al mundo del arte y en otros casos alimentan la industria del entretenimiento u otras industrias, pero esos centros son excepcionales en la realidad Latinoamericana. Creo absolutamente conveniente un espacio de intersección de ideas y tecnologías en el campo de la música electroacústica, experimental, el arte sonoro y todas aquellas músicas con pretensiones artísticas y de investigación en Argentina, pero para esto habrá que volver a sembrar un campo que, hasta no hace mucho tiempo, estaba muy árido y que por ahora sólo ha podido sobrevivir a base de fertilizantes que, como buena parte de los productos químicos, tienen fecha de vencimiento.

In the first half of the last century many of the great advances in technology began to make inroads into the field of the arts. Beyond the innovations, intrigue and expectations that this advance created, its very *raison d'être* undermined compositional processes and began to produce lines of thought, methodologies, achievements and failures. Music has always been extremely open to technological interference and it was its tendencies that were most closely linked to the post-avant-gardes that were stimulated by electronics to move forward in various fields: the capturing and processing of sound, its transformation into an object of study, the production of synthetic audio, the control and organisation of material, computer-aided compositional methods, technology-based chance or randomness (1) etc. Composers now not only composed on the basis of the given sounds of traditional instruments; they also began to produce sounds of their own, thereby expanding the musical universe (this had been turned into a necessity since the turn of the century, and was something that Luigi Russolo, Edgar Varèse and John Cage himself had already appropriately demanded). Composition expanded: it ceased to be a field in which rhythms, melodies, harmonies and timbres, articulations, textures and densities were combined to also involve the design of sound. It is true that the orchestration of traditional instruments has allowed and still allows pieces to have an “acoustic personality” but electronics gave a huge boost to the possibilities regarding tone colour; something quite banal at this stage but which has been a far-reaching element in the most recent developments in musical activity.

The idea of electronics as a means of producing sounds and music was logically rejected by the most conservative sectors for whom music “is” of a certain nature. Nothing new, then: for many people, oscillators, filters and other technical devices would be merely new production resources aimed at the cultural industry, closely related in the mid-XX century with the soundtracks for sci-fi (2) films or with music for advertising (3)

1 In their day terms that John Cage and Pierre Boulez argued about.

2 LThe soundtrack written by the brothers Louis & Bebe Barron for the film *Forbidden Planet* may be an example.

3 Raymond Scott's work and his electronic explorations in the field of the advertising jingle and the sound logo

evertheless groups of composers in various countries began to get together to work on production and research projects connected with the Universities and mass media, if we recall Pierre Schaeffer and Pierre Henry and their relationship with Radio de Paris, Herbert Eimert and Karlheinz Stockhausen and Nordwestdeutscher Rundfunk in Cologne or Bruno Maderna and the Studio di Fonologia Musicale at RAI to mention just a few examples. At that time, Argentina, a country that was much more in tune with certain artistic and cultural concerns in the most developed countries than at the present time, had its own germinal experience in the relationship between sound and musical syntax as a result of the Musical Phonology Studio founded by the Hungarian-Argentine composer Francisco Kropfl, together with Fausto Maranca as a technical assistant, in the Faculty of Architecture at Buenos Aires University (UBA)<sup>1</sup>. Judging by the results of the aforementioned production centres, there was a universal discourse in these experiences that can be broadly summed up in two main trends: on the one hand, an phenomenological approach to the study of sound and an experimental approach to composition, which was the case in Schaeffer and Henry's *musique concrète*, and on the other hand, a more Apollonian line, represented by so-called electronic music, linked to post-serialist ideas and the need for absolute control of materials. Later on these working lines would intertwine and boost each other to give way to what is known as electro-acoustic music, a label that refers to the media and not to aesthetics, but which through its use was very closely associated with a kind of composition using electronic media.

The project that began at the Musical Phonology Studio continued in discontinuous fashion, that was very typical of the social, political, and economic ups and downs in Argentina. Although it was closed down in 1973 the main activity moved from the Faculty of Architecture at the UBA to the mythical Di Tella Institute in the 1960s to then follow a course that now locates it in the Recoleta Cultural Centre in Buenos Aires under the name of the LIPM (Musical production and Research Laboratory). Many extremely important personalities have accompanied Francisco Kropfl from that project up to the present day (Walter Guth, Dante Grella, Eduardo Tejada, Carlos Rausch, Nelly Moretto, Jorge Rotter, José Maranzano, Alberto Coronato, Jacqueline Nova, Eduardo Bértola, Jorge Molina, Gabriel Brncic Julio Viera and Javier Leichman among other names) but among all these the figure of Fernando von Reichenbach stands out. He was an engineer-inventor, who has recently passed away, who carefully followed the evolution of history with its sparks of genius and danger. Reichenbach created some marvellous instruments, one of the best-remembered was the graphic-analogue converter which turned images into sounds through a TV camera and became one of the technological stars at the Di Tella Institute.

4 In parallel with this, Cesar Franchisena began working with electronic media in the city of Córdoba

There are more than enough Argentine contradictions to go round, they even allow for setting up an advanced centre like the Musical Phonology Studio or the creation of electro-acoustic media in historical contexts marked by alternate periods of civilian and military political power, cultural, social, and economic decline and other deprivations. Historically these laboratories had links to the powers that be through the Universities and mass media. These institutional frameworks were the only ones that could guarantee investments that were unthinkable for independent artists or groups interested in the relationship between art and technology, but their very logic guaranteed that things were run in such a way that they rarely allowed artists to have broad access to these new means of production. The credential they needed to gain access to these sound technologies were a sound musical training and a verifiable interest in these new media. The result was that access was restricted to a group of initiates. To a certain extent academic endorsement was required to gain access to these compositional technologies and as a result of this the aesthetic style of those pieces is quite clear. This situation has changed slowly but surely as electronic technologies have become more accessible for a larger number of people. From my point of view, at this moment in time, the existence of those laboratories can be justified by their history, research and teaching projects, and because they have specialisation and recording studios that are much more difficult to set up in domestic spaces.

In this overview of Argentine history in these fields one vital figure cannot be avoided: Juan Carlos Paz, for many the pioneer of the musical avant-gardes in the Southern Cone. Paz was an outsider, a self-taught anti-academic activist who clashed with the powers that be. This is no small achievement. Perhaps time will end up defining for Paz his stance as a pivot between different worlds, a position that he himself might not have accepted but which because of the many things he has done and written fits him perfectly. A creator and thinker who worked passionately on new music but who at the same time dissented from the structures that contain it. Some important artists “exported” by Argentina for various reasons deserve a final paragraph. I am thinking of Horacio Vaggione, Mauricio Kagel, Elsa Justel and a long list that will probably be unfair.

Are there artists in Argentina interested in working with sound and electronic technology inside and outside music but from a more empirical perspective? As always there is a semi-official history (in this kind of work the lack of documentation in our country is alarming so that all we know has been built up based on snippets) and other stories. In the semi-official history it's hard to find people who have tried to experiment with new musical-sound languages outside that unfathomable



package that even now, even though it often refers to the past, is still called “contemporary music”. In this respect the research work that Norberto Cambiasso and Daniel Varela are carrying on with, under the auspices of the Spanish Cultural Centre in Buenos Aires, on Argentine “experimental-sound archaeology” is extremely important. Even so, we can name some people who have worked or work on quite different things, isolated in most cases, building their Towers of Babel in others. Many of these musicians or sound artists have a background in pop music, and in any case, beyond the differences, approaches and results, they define a very varied scene that has gradually built up from the 1970s to the present day. From Mica Raidel –a musician linked with the idea of randomness- to Jorge Mancini and his “dis-concerts” as well as the joint performances by Mancini and the visual artist and performer Andrea Fasani, not forgetting the “industrial” musicians Qumm & Uno X Uno, the audiovisual complementation experiments by Claudio Caldini (a brilliant artist from the world of experimental film), the structures in real time created by the electro-acoustic pioneer Enrique Belloc in a duo with the cellist Alejandro González Novoa, the improvisation of the Compañía de Música Imaginaria, the experiments in interdisciplinary complementation by Jorge Sad, Francisco Colasanto and the Ensamble Gest(u)alt, the unclassifiable Capitanes de la Industria, Ignatz with his guitar and digital orchestras, Bárbara Toghandler and her voice, the media-friendly Reynolds, Las orejas y la Lengua, Cristian Dergarabedian, Patricia Martínez, the cellist and composer Ricardo de Armas, DJ Mirkin Frois, the violinist Sami Abadi and his concerts with toys, Gabriel Paiuk, Nicolás Varchausky, the trio Zort, Audiodélica, Luis, Marte, Pablo Reche, Audio das Poly, Fisteranni (alias Jorge Castro), Walter Sapienza, Santiago Peresón’s artificial intelligence projects applied to music and another long list made up of artists and projects linked in varying degrees with experimentation.

The movements or scenes are defined by a series of joint activities and actions. The artistic activity in a specific discipline needs synergy with other disciplines as well as with information and reflection processes. This is the only way to produce a circuit that reflects what is happening in a city or a country. There has been and there is in the field of “other musics”(5) a relationship with the audiovisual sphere (basically with video art during the 1980s and part of the 1990s), theatre, video dance, etc. However there were also attempts at providing information, criticism and reflection by publications subject whose continuity was in doubt and came out irregularly. From all of these Lulú (with an academic orientation) and Esculpiendo Milagros<sup>2</sup> clearly stand out, the latter being a publishing non-company that devoted part of its pages to what was going on in all those kinds of music that are almost always very rigidly classified. In those pages they provided information and reflections on the international scene at the same time as they publicised the activities of local artists

5 Label coined in Spain for all those types of music that are difficult to define.

However: what did or do all those aforementioned “experimental” artists have in common? – very little as far as I can see. There haven’t been any strong, clearly-defined aesthetic societies nor have there been any collective projects of any consequence. The atomisation of these kinds of music, which may well be characteristic of their logic, has also been accompanied by a marked tendency towards individualism and the impossibility of planning joint work (really Argentine, che!). What is clear is that they are artists who have operated and /or operate in a genuine underground, not the one legitimised by trendy magazines or mass-circulation newspapers, that is, the mid-ground with over-ground pretensions, regardless of whether they had ever performed in an institutional framework.

Strangely enough the non-conventional sound and musical forms of expression do not receive any kind of official support, like cinema and theatre have for example. It seems that civil servants think that music is an exclusive part of the cultural industry, so it can generate its own resources and it doesn’t need any support for research<sup>1</sup> (!?). They are often unaware, naively at the very best, of the existence of this type of music or of experiences in the field of sound art. Nevertheless there is a series of institutions run by people who have shown interest in this and as a result there have been seasons of concerts, lectures and installations such as Experimenta, run by Claudio Korembli, that was held in the Recoleta Cultural Centre in Buenos Aires and in the Sarmiento Theatre among other institutions, the Sonoteca live season at the Spanish Cultural centre in Buenos Aires (ex-ICI), part of the programming of the Estetoscopio season at the Goethe Institute, the 2X1 season at the Museum of Modern Art in Buenos Aires, part of the Fuga Jurásica programme put on at the Museum of Natural Sciences of the city of Buenos Aires, the Concerts at the LIMb0 and the entire network of cultural centres involved in promoting these: Spanish Cultural Centre in Buenos Aires, Museum of Modern Art in Buenos Aires, Alliance Française in Buenos Aires, Telefónica Foundation Space, Spanish Cultural Centre in Córdoba, Spanish Park Cultural Centre in Rosario, The Museum of Contemporary Art at the Misiones National University based in the City of Posadas and the Spanish Cultural Centre in Montevideo, Uruguay.

However: the lack of contact between electro-acoustic academics and experimental kinds of music is not just something that is exclusive to Argentina but has occurred all over the world. As the American musician, Kim Cascone, has said: “Unfortunately, cultural exchange between non-academic artists and research centres has been absent” (Computer Music Journal, Winter 2000). So, we must think about whether this exchange is necessary or relevant on the basis of the concerns, motives and needs of each of the people involved so that we can later consider what the reasons are for this non-relationship.

6 Setting aside certain subsidies and loans provided by the National Arts Fund..

In any case I think that contacts between sectors, either aesthetic, technological, methodological, etc. should always produce some kind of result beyond the hypothetical basic differences in each of the projects. At the present time they have only made common cause in certain isolated collaborations, in the use of similar technologies and certain results regarding sound in the works produced by both sides.

The non-relationship between “electro-acoustic” and “experimental” music seems to have started to change half-heartedly, just as it has in the rest of the world: perhaps more due to the sign of the times and the circumstances that they happen to live in than to the convictions of the people involved.

Dick Higgins’s idea about inter-media has been around for quite some time and in Argentina it appeared in many cross-disciplinary projects begun in the 1960s, basically at the Di Tella Institute, but many contemporary artists, perhaps because of their age, are naturally “impure” and have assimilated this interdisciplinary concept much more deeply. This is how they compose or de-compose, stage sound installations, audiovisual concerts, and work with robotics, Internet, etc. On the other hand we can see that academic electro-acoustic music is in crisis all over the world. There are numerous reasons for this and it can be seen in specific cases such as for example the de-funding of many production, broadcasting and research centres or by the kind of artists who win awards at many international festivals that were previously only the “field of experts” (I’m thinking about Prix Ars Electronica for example). At the same time in the last few years in Argentina several university projects have appeared guided by the electro-acoustic maxims that are gradually making way for other approaches (Quilmas National University, Lanús National University, Third of February National University, Morón National University, etc.). It won’t be easy. There is an almost irreconcilable barrier that up-and-coming generations might be able to get over; as they don’t inevitably need institutions as a launch platform and nowadays they can also have domestic technology that allows them to develop. Of course there are high-tech research centres and laboratories in the world where they experiment with technologies that in some cases, when they are interested, move into the world of art, and in other cases supply the entertainment industry or other industries, but these centres are an exception in the reality of the situation in Latin America.

I think that it is an excellent idea to create an area where ideas and technologies can intersect in the field of electro-acoustic and experimental music, sound art and all those kinds of music with artistic and research pretensions in Argentina, but for this to happen we will need to re-sow a field that, until very recently, was utterly arid and has only been able to survive for now through the use of fertilisers that, like most chemical products have an expiry date.

Si consideramos el ruido como algo cotidiano, y entendemos que cada uno de nosotros es a su vez una usina ambulante del mismo, involucrados como estamos dentro de las sociedades, se nos hace imposible faltar a la hora de poner nuestra cuota.

Cada paso en nuestras vidas ha quedado atado a un encuentro con el sonido para la ocasión. El oído es un sentido que no se puede dejar de utilizar en condiciones normales, entonces tengamos en cuenta que estamos inmersos en una gran composición acústica.

En los lugares más comunes se encuentra una cantidad de información sonora para tomar e investigar, y dentro de ésta cada desecho sonoro se convierte en una pieza única que en soledad o unida a otros materiales, puede derivar en una composición más compleja.

Denomino desecho sonoro a aquellos sonidos que son emitidos cotidianamente y no son provocados intencionalmente por los emisores. Si nos planteamos que constantemente estamos produciendo sonido y no tomamos conciencia de ello por lo rutinario, estamos frente a un simple desecho. El automatismo hace que no tengamos el parámetro de la cantidad de estos desechos sonoros, y de cómo se fueron incrementando a través del tiempo.

Una ciudad brinda constantemente una cantidad de estos desechos. Ante esta realidad, lo interesante resulta acomodarnos a escuchar, a realizar un relevamiento auditivo donde tengamos en cuenta ciertas frecuencias, que podríamos denominar “frecuencias armónicas” e “inarmónicas”. Dentro de las primeras podemos incluir a los ruidos que son constantes y que forman un drone que escuchamos a diario en los distintos ámbitos y situaciones. Este drone invade nuestras vidas y no tomamos conciencia de ello por lo cotidiano que resulta. La riqueza de esta masa sonora varía según la zona, el ambiente, provocando una modulación cambiante que se puede apreciar con el simple hecho de trasladarse de un lugar a otro. Incluso podríamos decir que dentro de una aglomeración urbana, forma una cierta armonía, un fluir sonoro.

La particularidad de esta armonía reside en la percepción del ser humano. Precisamente esta habituación al drone determina el cambio de parámetro de recepción, esto significa que en realidad tendríamos sonidos que a veces no contienen la menor armonía, pero que dentro del drone y por fuerza de escucharlos permanentemente se tornarían armónicos al oído.

Por otro lado, tenemos las frecuencias inarmónicas, dentro de las cuales podemos incluir a todos los ruidos que sobresalen de la primera, por ejemplo, el ruido de un martillo neumático. Un ruido que no resulta tan cotidiano, por lo que no lo pasamos tan por alto y nos llama la atención. Estos ruidos son considerados molestos sin darnos cuenta que nuestro ambiente cotidiano está constantemente invadido con este tipo de sonidos, pero que al ser constantes nos acostumbramos a ellos.

Por tanto queda claro que existen diferencias entre ruidos y que las percibimos. Y precisamente son estas diferencias las que resultan interesantes para el músico que trabaja con la grabación de ruidos.

Dentro de una comunidad, generalmente tenemos distintos grados de emisión sonora. Aún considerando a todo ser humano como emisor potencial, podemos decir que las personas mayores están predispuestas a la emisión menor de sonido. Ésto resulta interesante como rezago de una sociedad intermedia entre Russuolo y la actualidad. Es importante contemplar las molestias que causan en estas personas el actual nivel de ruido en las ciudades; hecho que nos ayuda a comprender las diferencias que mantienen, en cuanto a cultura sonora, con generaciones posteriores y realizar la comparación en el orden de cantidad de ruido y el acostumbramiento a este. Podemos medir así un pasado sonoro en alguno de ellos, y trazar una curva ascendente comparándolo con el de la actualidad. Esta curva nos llevará a un desarrollo artístico-sonoro con otras pautas. Vivir en medio del ruido es interesante desde este punto, y la cantidad de compositores que surgen en este nuevo medio es mayor y responde a la curva antes mencionada.

Tenemos que pensar en la sociedad tanto como transmisor como receptor, ya que emite y recibe de una manera automática e inconsciente, haciendo de los desechos sonoros un corta-pega constante que es lanzado al aire y recibido por el mismo individuo o masa de individuos, que se convierten ten a su vez en compositores eventuales. Deducimos por tanto que estamos ante un fenómeno realmente global, que escapa a fronteras, idiomas, clases sociales.

El ruido como tal, está invadiendo nuestro desarrollo cotidiano, del que no tenemos tanta conciencia debido a que lo hemos aceptado como parte intrínseca de nuestras vidas.

Desde este punto podemos decir que las composiciones sonoras ubicadas dentro de la manifestación artística llamada -ruidismo- (las etiquetas no son de mi agrado, pero a veces ayudan a identificar situaciones), comparten en cierto modo, muchos elementos con otros ciudadanos que, anónimamente, prestan sus instrumentos cotidianos (autos, mascotas, voces; en definitiva desecho sonoro) al servicio de esta experiencia.

Así nos encontramos ante una situación en que miles de personas intervienen en composiciones que no sólo no saben que existen, sino que ni si quiera tienen noción de que son una forma de música. La mayoría de la gente cree que cuando oye una pieza de música, no hace nada sino que algo "se le está haciendo". Desde ahora esto ya no es verdad, y debemos disponerlo todo para hacernos conscientes de nuestra propia implicación en este proceso.

La ciudad se presta a ser monitoreada y reproducida, y lo que el artista hace al poner sus elementos de grabación a su servicio, es hacer partícipe de su obra a cada una de las personas y circunstancias que le rodean. A veces se tiene conciencia del espectro que se cubre con el trabajo de campo, pero en su gran mayoría, el tiempo empleado suele darnos muchas sorpresas, apareciendo sonidos que no imaginábamos haber captado.

Haciendo analogías con otras facetas del arte podemos decir que la fotografía documental y circunstancial es parecida al concepto que plantea este tipo de composición donde quedan registradas imágenes de gente que jamás sabrá que ha sido retratada. Podemos decir que la intervención involuntaria es riquísima y se puede convertir más que en una música para las masas, en una música de las masas.

Tenemos aquí la música más participativa que se haya escuchado jamás, la cantidad de intervinientes puede variar de sólo uno a millones. Estamos frente a un fenómeno curioso, el del compositor a través de un emisor desconocido, más aún, a través de una multitud de emisores desconocidos. Estamos ante el hombre instrumento sonoro. La percepción del artista se encuentra condicionada a convertirse en espía de lo que sucede a su alrededor y decidir sobre lo que las demás personas están brindando desde su expresión sonora. Participa por tanto en la intimidad cotidiana de las personas y toma parte de ellas para realizar su obra. Esta realidad se convierte en pasos siguientes en una composición concreta, donde el artista decidirá sobre la cantidad y tipo de intervención, mediante el proceso de mezcla, simplemente superponiendo o uniendo fragmentos de grabaciones y derivando en una deformación parcial o total de esta información.

Quisiera hacer un alto para plantear una diferenciación en los sonidos que estoy considerando a la hora de escribir este texto. Por un lado tenemos los sonidos naturales que son los que deberíamos escuchar habitualmente sin la intervención humana, simplemente son los sonidos que provoca la naturaleza misma. Por otro lado tenemos los sonidos que me parecen importantes dentro de este desarrollo: los ruidos provocados por el hombre pero de manera ajena a lo natural, aunque las ciudades, por ejemplo, son consecuencia natural de su comportamiento.

Precisamente el comportamiento humano hace que el desarrollo esté acompañado de variables que aumentan o disminuyen. Estamos frente a una cuestión de procesamiento de lo cotidiano. Un procesamiento que podemos llamar de distintas maneras, dependiendo de dónde uno se encuentra en el momento de dar nombre a cada cosa. Para algunos puede ser progreso, para otros retroceso. Pero para no desviarnos demasiado del tema, tenemos que pensar que hasta ahora, el llamado progreso ha traído consigo un aumento de la contaminación sonora, que como he comentado anteriormente, está tan presente en nosotros que muchas veces lo pasamos por alto. Diría que de no mediar algún hecho molesto fuera de lo cotidiano o que nos llame especialmente la atención, pasa desapercibida.

El desarrollo de esta tendencia dentro de la música llamada ruidismo, nos demuestra que la participación masiva se da en muchos casos. La mayoría de los compositores ha grabado grandes aglomeraciones donde los participantes eran solamente un vehículo sonoro. Tal vez, ninguno de ellos se preguntó sobre la cantidad de individuos y cosas que intervenían en su trabajo, que la participación popular era una constante y que dejaban de lado el intimismo para convertirse en “comunistas del arte”. Este intimismo que muchos artistas de esta tendencia pretenden, en realidad se ve contaminado por estos conceptos anteriores. La música o composición sonora de este tipo se convierte en la más participativa de la que tengamos memoria en estos tiempos.

Si tenemos en cuenta que la cantidad de público que interviene puede variar según el lugar o situación, veremos que la composición puede variar en intensidad y dinamismo, sin atar lo anterior a la cantidad de personas ya que puede ser aleatorio, pero en todos los casos plantea una variación.

Tal vez éste sea un futuro o por lo menos la alternativa para la música que escuchamos normalmente, ya tan quedada y repetitiva, tal vez sea la forma nueva donde los que compongan no sean los músicos sino las personas en general, y uno sea un simple juntador de experiencias que mezcla esa variedad para dar paso, con su creatividad a una nueva masa sonora.

*“Una cierta rareza en la relación con la música puede preservar nuestra habilidad para elegir lo que uno oye, y de este modo flexibilizar nuestros hábitos de escucha. Pero cuanto más frecuente es esta relación (radio, discos, etc.), mayor es la familiaridad que crea; así cristalizan los hábitos. Lo más frecuente deviene lo más aceptable y pronto lo único perceptible. Produce un rastro, como dicen los neurólogos.”*

Aquí Foucault nos plantea que la repetición crea un hábito, aplicándolo a la música mas cotidiana. Si lo aplicamos al ruido creo que tenemos que pensar exactamente lo mismo. El ruido es cotidiano y ha creado un hábito en la gente en general.

# NOISE AS MUSIC FOR THE MASSES

by Luis Marte

If we consider noise to be something cotidian and we think that each of us in turn is a wandering generator of noise as we are so absorbed in our societies, it becomes impossible for us not to emit our quota of sound.

Every step in our lifes is attached to a sound for each occasion. Hearing is a sense that cannot be stopped from being used under normal conditions, so let's have in mind that we are totally immersed in a big sound composition.

In the most common places there is a huge amount of this information to be collected and investigated; each sound scrap becomes a unique piece that, in isolation or joined to others, may result in a more complex composition.

I call "sound scraps", those sounds that are emitted non-intentionally every day . If we consider that we are constantly producing these sounds and that we do not notice them because they are so common, we are leaving our traces of noise everywhere, and we simply ignore this emission of energy and dismiss it, like when we throw something away just because it's no good to us anymore or it has run its course, and we are then faced with mere waste material. The automated nature of our lives means that we may not place limits on the amount of these sound scraps, and on how they been increasing over time.

A city is constantly providing large amounts of these scraps, and what is interesting is to get used to listening alternately to two types of sounds, that I arbitrarily call "harmonic sounds" and "non-harmonic". Among the former we can include noises that are constant and form a drone that we listen to every day in various spheres. This drone invades our lifes and we are not conscious about its presence due to its mundane-common nature. The richness of this drone varies according to the area, and atmosphere, etc. and creates a changing variety that can be appreciated just by moving from one place to another. We could say that inside a city this drone forms a certain harmony, a sound flow.

The particularity of this harmony is the human sound perception, actually this familiriaty with the drone determines the shift in the reception parametres, meaning that in reality we would have



sounds that could contain no harmony at all but within the drone and because of the fact that we listen to them constantly become harmonic.

We then have sounds that I call non-harmonic: among these we can include all the noises that stand out straight away, for example, the typical noise of a pneumatic drill. This is not something that is so routine; we can't ignore it quite so easily, and it does attract our attention to a certain extent. These noises are considered to be annoying but we don't realise that our everyday surrounding are constantly being invaded by sounds that because of their constant noise nature they become familiar to us

So we can make it quite clear here that there are differences and we perceive these differences, and both cases are interesting for musicians who work on recording noises.

Within a community, we generally have various levels of sound emissions. This may be due, for example, to the ages of the people emitting sound. We can say that the elderly tend to make less noise, and are used to lower noise levels in the spheres that they move in, which is interesting as a remnant of an intermediate society between Russuolo's and the modern world. It is important to consider the inconvenience that the current noise level in cities causes these people, so that we can establish a difference with the generations that have followed them and make a comparison regarding the amount of noise and the degree to which people have become used to this. In this way we can measure a past and we can draw a rising curve. This curve will lead us to an artistic-sound development with other criteria.

We should think of society as a transmitter and receiver at the same time. Transmits and receives in an automated way, the aforementioned sound scraps become a constant cut and paste that is transmitted and received by the same person or group of people that become eventual composers. So, socially we are facing a global phenomenon that transcends frontiers, languages and social hierarchies.

The noise itself, invades our daily developments a fact that we are not conscious given that it has become part of ourselves.

From this point of view we can say that the sound compositions within an artistic manifestation such as "noise music" (giving names to the different music currents is not something i like, but people can have a clearer idea of the context) are shared with other citizens that anonymously lend their daily instruments such as cars, pets, voices, etc. (sound scrap) to the service of this experience. So, we have thousands of people that intervene in compositions that not only they are not aware that they exist, but also don't even have the slightest ideathat this type of music exists.

As a result there are thousands of people involved in compositions who not only don't know they exist, but don't even have the slightest idea about this kind of music.

(1)...Most people think that when they listen to a piece of music, they aren't doing anything; but something "is being done to them". From now on this is no longer true, and we must arrange everything so that people realise that they are the ones who are doing something, and not that something is being done to them."

The city is totally open to being monitored and reproduced, and what artists do when they set up their recording gear is to share their work with each of the people and circumstances that surround them. Sometimes there is an awareness of the range covered in fieldwork, but in general the time employed in this usually gives us a lot of surprises, and sounds appear that we didn't think we had recorded.

If we make analogies with other facets of art, we can say that documentary, circumstantial photography is similar to the concept in this kind of composition in which images of people are recorded who will never know that they are portrayed in them.

We can say that involuntary involvement is extraordinary and this could become not music for the masses, but music by the masses.

Here we have the most participative music ever heard; the number of people involved can range from just one to millions. We are facing a strange phenomenon, that of the composer who works through an unknown transmitter, or even through a great many unknown transmitters: what we have here is the human sound instrument. The perception of artists is conditioned by the fact that they spy on what is happening and decide on what the others are contributing through the sounds they make. From this moment on artists take part in people's everyday private lives and make use of part of them to produce their work. In the following stages, this reality is turned into a specific composition in which the artist will decide on the extent and kind of involvement, from the mixing process by simply overdubbing or joining together fragments of recordings right up to the sound process where this data is partially or totally distorted.

I would like to stop here to propose a way of differentiating the sounds that I am considering for this text. On the one hand we have the natural sounds that are the ones that we should usually listen to without human intervention; these are simply the sounds produced by nature itself. On the other hand we have the aspect that I think is important in this development, which is the noise produced by mankind unnaturally, although I personally also think that cities, for example, are a natural consequence of their behaviour.

It is precisely human behaviour that means that this development is accompanied by variables that go up and down; it is a question of processing mundane elements; this processing can be described in a variety of ways, it's just a question of where you are when you hang a sign on something, for some people it may be progress and for others it's a step backwards. However, so we don't stray too far from the point, we need to think that up to now, what is called progress has entailed an increase in sound pollution, which as I have already said is so omnipresent in our lives that we often don't pay any attention to it. I would say that if nothing out of the ordinary happens that bothers us or attracts our attention, it goes almost unnoticed.

The development of this trend in the kind of music known as "Noise" makes us think that mass participation is taking place in many cases. To a greater or lesser extent, most composers have recorded large groups of people where the participants were just a sound vehicle; perhaps none of them considered the large number of individuals and things that were involved in their work, and that popular participation was a constant feature and that they were leaving intimism to one side to become "art communists". This intimist approach that many artists in this movement profess, is in actual fact being eroded by these aforementioned concepts.

It is particularly music or sound compositions of this type that are becoming the most participative of any that we can recall nowadays.

If we realise that the number of members of the public involved in a composition can vary depending on the place or situation, we can appreciate that the composition can vary in intensity and dynamism. We won't make the aforementioned dependent on the number of people involved, as this can be random, but in all cases it does give rise to variations.

This may be the future or at least the alternative to the music that we usually listen to, which is now so passé and repetitive. Perhaps this is the kind of music whose composers may not be musicians but people in general, and you may be just a mere connector of experiences and the person who mixes this variety to give rise to a new sound mass through your creativity.

(3) "A certain degree of rarity in our relations with music may preserve our ability to choose what we hear, and in this way make our listening habits more flexible. However, the more often we indulge in this relationship (radio, records etc.), the greater the familiarity it creates: that's how it becomes habit-forming. The most often becomes the most acceptable and soon becomes the only thing we perceive. It produces a trace, as neurologists say."

Here Foucault suggests that repetition is habit-forming, by applying this to the most mundane kind of music. What happens if we apply this to noise? I think that we have to think exactly the same thing: noise is routine and has become a habit for people in general.

## UN LARGO Y SINUOSO CAMINO

Experimentación sonora en Argentina bajo estado de sitio (1930-1976)

por Norberto Cambiasso

Argentina ha sido y es un país ambiguo, sumido en un estado de indecisión que parece renovarse ante cada crisis institucional, cada desastre económico o cada cataclismo social de los muchos que la han atravesado a lo largo de su corta historia. Su patrimonio más persistente consiste en la paradoja, en el hecho de que la crisis, de tan constante, ha dejado de señalar cualquier coyuntura excepcional para referirse ahora a ese estatuto de permanente anormalidad que constituye su rasgo más aprehensible. Anormalidad bajo la cual hemos aprendido a vivir los argentinos con “esa lucidez que se niega a avanzar hasta las últimas consecuencias, rehusándose a la desesperación pese a haber renunciado a la esperanza.”(\*1) Tampoco la tenue tradición que, a falta de un nombre mejor y con muchas salvedades, podemos denominar música experimental, ha logrado sustraerse a esa lógica contradictoria. La evolución del experimentalismo sonoro, lejos de manifestarse a través de líneas de continuidad y progreso más o menos sostenidos, ha sido pródiga en retrocesos y recaídas. Muchos optimismos infundados fueron seguidos por saltos al vacío, tantos tibios apoyos institucionales se convirtieron en promesas incumplidas, innumerables proyectos fracasaron a causa de la falta de medios.

Nada hay de sorprendente en este modelo de desarrollo que podríamos graficar con una suerte de espiral invertida. El paso del tiempo no ha hecho más que agravar la situación. Bajo el telón de fondo de la inestabilidad política y de la incertidumbre económica, cada nuevo comienzo ha debido arrastrar la carga pesada de los fracasos anteriores. Y aún así, no estamos autorizados a narrar esta historia en los términos simplistas de un mero decadentismo. Ni a solazarnos en esa especie de aristocratismo cultural que asume que todo tiempo pasado fue mejor y anula, de ese modo, la riqueza de contradicciones que el país se empeña en ofrecernos.

(\*1): La frase es de Tulio Halperín Donghi, el mejor historiador argentino que, en otro rasgo característico del país, vive y enseña en el exterior (Berkeley, California en su caso) desde hace cuatro décadas. Cf. Argentina en el callejón. Bs. As., Ariel, 2006, p13

Ni, menos aún, a suponer que se trata simplemente de un proceso cíclico, de un mito del eterno retorno donde todo se transforma al ritmo febril de los cambios históricos para permanecer, en última instancia, idéntico a sí mismo y regresar siempre al punto de partida. Actitudes que, por cierto, han sido recurrentes a la hora de ensayar explicaciones académicas o periodísticas de la compleja realidad argentina.

No podríamos afirmar con certeza si hoy estamos mejor que ayer. Y no nos corresponde hacer augurios respecto de un futuro que, con una constancia digna de mejores causas, tiende a mostrarse desde hace tiempo bajo la forma obcecada del signo de interrogación. La previsión no es atributo de nuestras clases dirigentes y, de los apresuramientos irresponsables ha surgido un considerable cúmulo de calamidades. Sí podemos esbozar una interpretación de varias décadas de innovaciones musicales que, una vez concluido el necesario balance histórico, ayude a mejorar nuestras intervenciones presentes y nuestras estrategias futuras. (\*2)

### Una modernización cultural

Los comienzos de la música experimental argentina se asocian a la figura iconoclasta de Juan Carlos Paz y coinciden con la depresión económica mundial de 1929. Ese mismo año Paz, junto a compositores como Juan José Castro, José María Castro, Jacobo Ficher y Gilardo Gilardi, constituye el Grupo *Renovación*. Más tarde se unirían Julio Perceval, Luis Gianneo, Honorio Siccardi y Carlos Zozaya. El grupo contaba con el apoyo de la Asociación Amigos del Arte -fundada por Elena Sansinena de Elizalde en 1924- y llevaba a cabo sus actividades en los fondos de la mítica Galería Van Riel. (\*3)

(\*2): Se trata de un inicio en un campo, el de la música experimental argentina, que carece casi por completo de tradición historiográfica, si bien del aspecto más acotado de la música contemporánea se ha venido ocupando un crítico como Omar Corrado. Como tal, este esbozo carece de toda pretensión por tener la última palabra. Constituye apenas una suerte de informe preliminar del trabajo que el autor viene desarrollando junto a Daniel Varela: la construcción de un archivo de dicha música que concluya en un ensayo de interpretación histórica y en un catálogo de sus manifestaciones más importantes. Trabajo que se lleva a cabo bajo los auspicios del CCEBA (Centro Cultural de España en Buenos Aires).

(\*3): Para un análisis del grupo cf. Guillermo Scarabino. El Grupo Renovación, Buenos Aires, Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega, Cuadernos de Estudio N° 3, 2000. Juan Carlos Paz da su versión personal de Renovación y de la posterior Agrupación Nueva Música en el segundo tomo de sus memorias: Alturas, tensiones, ataques, intensidades. Bs. As., Ediciones de la Flor, 1987, pp.24-28. Una interpretación más general del desarrollo de la música culta, que llega hasta los '60, en su Introducción a la música de nuestro tiempo. Bs. As., Sudamericana, 1971, pp.486-494.

Más que un programa estético, compartían un enemigo común en la figura de la Sociedad Nacional de Música, reaccionaria corporación que dominaba el ambiente musical de aquel entonces, monopolizaba el acceso a instituciones como el Teatro Colón y cultivaba una música de salón que mezclaba en partes iguales temas autóctonos y procedimientos *demodé*. Un eclecticismo que podía apelar tanto a Massenet y Puccini como a Fauré y Frank. Ya desde estos inicios se vislumbran ciertas líneas recurrentes que determinarían las aventuras experimentales en nuestro país. La marginalidad en primer término. Sólo la exclusión pareja de los mecanismos institucionales de consagración pudo reunir a compositores tan disímiles entre sí. Sus influencias eran diversas -de Ravel a de Falla, de Mozart a Rimsky Korsakov- pero distaban de ser vanguardistas. Su inconformismo era meramente coyuntural. No se sostenía en ideología alguna sino en el sentimiento, justificado en algún caso, de que ellos merecían aquellas oportunidades que, inexorablemente, en un patrón que no cambiaría demasiado en décadas posteriores, iban destinadas con dolorosa regularidad a los menos capaces. De ahí que el exilio, a veces como simple aislamiento interno o retiro de la actividad pública, deba considerarse clave explicativa privilegiada en gran parte de esta historia.

No obstante, el grupo cumplió con la necesaria tarea de aprendizaje y dominio de las técnicas formales, reglas y materiales de la composición. Algunas tendencias renovadoras -politonalismo, nueva objetividad, ciertos timbres liberados del jazz- ayudaron a cierta modernización que, a excepción de Paz - comprometido por entonces en una suerte de neoclasicismo stravinskiano- no bastó para romper con esa fascinación por el pasado que parece adherida a la idiosincrasia argentina. Pero en sentido estricto, recién se puede hablar de una música profesionalizada por estos lares a partir de la década del '20.

#### La era de las dictaduras

Debemos fechar con ominosa exactitud el momento en que Argentina ingresa en una debacle de la que aún hoy no logra recuperarse del todo. El 6 de septiembre de 1930 un golpe militar dirigido por el general Uriburu quebrará un orden constitucional que, al menos en sus formas, se había mantenido vigente durante 68 años. Este tipo de respuesta política autoritaria ante cada vaivén de la economía se repetirá con una constancia que bordeará la desmesura. El crack del '29 convertirá la inédita prosperidad de la primera posguerra en poco más que un agradable recuerdo. Y traerá también profundas modificaciones ideológicas. Hasta entonces, incluso los grupos más conservadores se avergonzaban de recurrir a ideas arcaicas. A partir del '30, una voluntad restauradora se opondrá con vehemencia a cualquier innovación económica o social mientras nos regala mecanismos como el fraude electoral, la intervención en las provincias y el uso sistemático de la tortura.

Puesto que buena parte de la modernización cultural se encontraba todavía en manos de las élites tradicionales -en particular la revista *Sur* dirigida por Victoria Ocampo, exponente peculiar de la oligarquía porteña- la situación no parecerá tan desesperada en primera instancia. Allí escribían Juan José Castro, Siccardi y Paz y los contactos entre la revista y el grupo *Renovación* mantenían cierta fluidez.

Sin embargo, las modificaciones del paisaje político dotan a ciertas posiciones ideológicas de un espesor inédito. Es el caso de la enconada oposición de Paz a cualquier forma de nacionalismo y al abuso de ritmos y melodías populares o folklóricas en la música culta, criollismo que caracterizaba las prácticas de la Sociedad Nacional de Música y del que no estaban exentos algunos miembros de su propio grupo como Gilardi y el primer Gianneo. Un nacionalismo que mostraría su peor rostro durante esa década: con el ascenso del nazismo en el frente externo y con las simpatías filofascistas de varios sectores en el interno. Prueba de la extendida confusión de la época la constituye el hecho de que el propio Paz, ya en 1939, arrojara algunos de sus dardos más envenenados contra el chauvinismo desde las páginas del ultrapatriótico periódico *Reconquista*, reivindicado como antiimperialista por su director Scalabrini Ortiz pero acusado de simpatías con el nazismo por sus detractores. De esas mismas contradicciones da cuenta su colaboración en el diario izquierdista *Crítica*, desde donde apoya la gestión de Castro en el Colón, a contrapelo de los ataques de otros periodistas del mismo órgano a la comisión directiva del teatro por su pertenencia a la “aristocracia vacuna”(\*4)

Pero Paz no era hombre de posicionamientos dogmáticos. Sus actitudes no deben medirse en los términos estrictos del partidismo político. Menos aún cuando los acontecimientos internacionales -la guerra civil española y los inicios de la segunda guerra- provocan un corrimiento del espectro ideológico hacia la derecha, en gran medida gracias a la desembozada simpatía que la élite gobernante demuestra por las potencias del eje. Semejante situación haría presuponer una radicalización en sentido opuesto de los intelectuales que, de hecho, no se dio. Los tibios esfuerzos modernizadores de *Sur*, cuyas preferencias en el conflicto se ubicaban del lado de los aliados, no bastaron para abrazar estéticas vanguardistas. Con frecuencia recaían en esa falsa neutralidad que renegaba de cualquier contaminación que amenazara la supuesta pureza insoslayable de la obra de arte.

(\*4): Paz describe ambos casos, los asume como absurdos y a la vez se defiende en el segundo volumen de sus Memorias, pp.112-114 .

## El abandono de la minoría de edad

Por eso la visita de Stravinsky a Buenos Aires, impulsada por la propia Victoria Ocampo, será el acontecimiento cultural de 1936, a despecho de las conexiones del compositor con el régimen de Mussolini (\*5). Ese año Paz abandonaba un grupo *Renovación* que languidecía desde tiempo atrás. Su inveterada vocación avant-garde lo había llevado a introducir el dodecafonismo dos años antes y lo encontrará al siguiente organizando la difusión de la música avanzada en un nuevo colectivo: la *Agrupación Nueva Música*. Desplazamiento éste que contrasta con la aprobación casi unánime, por parte de sus pares, del compositor soviético como ejemplo de modernismo sonoro por antonomasia.

La perspectiva histórica permite ahora una apreciación más justa de la tarea de la agrupación y obliga a admitir que es allí donde radica el comienzo de una ilustración real en el ámbito excesivamente provinciano de nuestra música contemporánea. Este abandono de la minoría de edad coincide con un período donde la reacción política y religiosa -impulsada, sin comulgar particularmente con ella, por el gobierno de Justo, sucesor del de Uriburu- se disemina en extensos círculos intelectuales, gana para su causa a importantes sectores de las clases medias urbanas, y confirma una de esas contradicciones a las que el país suele ser propenso. El Congreso Eucarístico de 1934 sanciona el ascenso de la Iglesia Católica y señala, a su vez, la abdicación del liberalismo conservador en favor de soluciones de extrema derecha.

Si bien la acción de *Nueva Música*, por mor de su restringido ámbito de influencia, escapa a las proscipciones que en aquel tiempo se volverían moneda común, debe enfrentar los furibundos ataques de una prensa antaño tan conformista como en la actualidad. Aún así, se las ingenia para introducir en nuestro medio el atonalismo, el dodecafonismo, la escritura atemática, la técnica serial y, algo más tarde, la música electrónica. Su labor se extenderá durante algo más de tres décadas y por allí pasarán algunos de los músicos capaces de trasladar la antorcha de la experimentación a las generaciones posteriores:

Carlos Roque Alsina, Edgardo Cantón, Enrique Belloc, Francisco Kröpfl, Mario Davidovsky, César Franchisena y, de manera un tanto lateral, el mismísimo Mauricio Kagel, entre los más renombrados. Pero el exilio, nunca del todo voluntario, truncará esa posibilidad.

(\*5): Sobre las repercusiones de la visita del famoso compositor, cf. Omar Corrado. "Stravinsky y la constelación ideológica argentina en 1936", en *Latin American Music Review* - Volume 26, Number 1, Spring/Summer 2005, pp. 88-101, University of Texas Press. El mismo autor ensaya una descripción del período en "Música culta y política en Argentina entre 1930 y 1945: una aproximación", en *Música e Investigación*, N° 9, Buenos Aires, 2001. Ahora en la web en <http://www.latinoamerica-musica.net/historia/corrado/musica1930-45.html>



## Nueva música y dodecafonismo

“La improvisación, que caracteriza a una larga etapa lograda en base a desechos románticos, impresionistas, “veristas”, folklóricos, ha terminado y en su lugar comienza la era de la estructuración consciente, planteada con perspectivas a la liberación de factores meramente localistas, en procura de un sentido general, universalista.” (\*6)

En la estructuración racional del material sonoro encontrará Paz la virtud más estimable del método dodecafónico. Su uso le permitirá desembarazarse por completo de cualquier resabio sentimental y convertirlo en arma formidable contra el nacionalismo que tanto le irrita. Su identificación con los valores universalistas es, en cambio, discutible. ¿Por qué elevar a semejante plano una técnica cuyos lazos con la tradición centroeuropea, hegemónica en la música culta durante casi tres siglos, era harto visible? Las obsesiones de Schönberg se inspiraban en el organicismo romántico y eran producto de una coyuntura específica: la del modernismo vienés fin de siècle. De ahí que entroncase con una corriente eminentemente germana.

No sin cierta ironía, hubo que someter al dodecafonismo a un proceso de deshistorización para cargarlo de connotaciones históricas renovadas. La época demandaba esa clase de soluciones. En el contexto del nazismo, el rigor shönbergiano se había vuelto sinónimo de música degenerada y, como tal, de resistencia. Los exiliados austríacos y alemanes -Paul Walter Jacob, Wilhelm Graetzer, Stefan Eitler, Sofia Knoll- traían noticias de la nueva música a Buenos Aires y terminaban gravitando indefectiblemente en torno a la órbita de Juan Carlos Paz. Prueba de ello es el recital de música alemana prohibida que éste comparte en 1939 junto a Graetzer y la cantante Liselotte Reger, esposa de Jacob. Se ejecutan allí obras de Mahler, Schönberg, Krenek, Hindemith y Weill, entre otros.

Pero será una condición interna la que legitime en última instancia esta adopción de la música dodecafónica como cifra de un dudoso universalismo. A partir de la presidencia del doctor Castillo el país se embarca en una política de neutralidad que no oculta sus preferencias por las fuerzas del Eje.

(\*6): La cita corresponde a “Música brasileña de vanguardia: Hans-Joachim Koellreutter y el Grupo Música Viva”, en Revista Latitud, año 1, N° 4, Buenos Aires, mayo 1945, pp. 16-17. Una suerte de artículo-manifiesto donde Paz festeja la introducción del dodecafonismo en Brasil en 1937 por parte del exiliado alemán Koellreutter. Versión electrónica en <http://www.latinoamerica-musica.net/historia/paz-koell.html> No obstante, las circunstancias políticas de esa misma operación en los dos países serán diversas.

El aislamiento diplomático y las amenazas de los aliados no bastan para impedir el agravamiento de la situación con el golpe militar de 1943 y, en particular, con el intento de restauración de un régimen clerical y autoritario que puede esgrimir entre sus logros la disolución de los partidos políticos y el establecimiento de la enseñanza religiosa. Recién en los estertores del conflicto, en marzo del '45, Argentina declarará la guerra a Alemania y a Japón. Artífice de ese intento de retornar a una normalidad siempre huidiza será el entonces coronel Perón, un hombre que desde el gobierno, en el exilio y hasta en su condición de mito después de muerto, dirimirá una parte dolorosamente amplia de las antinomias que desangrarán al país.

Los significados cambiantes de la vanguardia

Si durante la segunda guerra el dodecafonismo pudo parecer todavía sinónimo de vanguardia, hacia la fecha de *Dédalus* (1950), partitura en la que Paz corteja ese método por última vez, se había convertido en un anacronismo (\*7). Ya las composiciones para orquesta de jazz de Esteban Eitler -*Dodecafónico A y Concierto* 1948, ambas de fines de los '40 - dejaban un leve resabio a cosa superada. La instauración triunfante de la técnica serial, que dominará la música europea en la década del '50 y tendrá su base de sustentación en los cursos de verano de Darmstadt, más tarde o más temprano debía fastidiar a Paz, un antiacademicista a ultranza. En una transformación sin precedentes -ligada en no escasa medida a las necesidades culturales de la Guerra Fría y a la nueva hegemonía de

Estados Unidos- la vanguardia renunciará, sin admitirlo, a esa venerable carga de negatividad que en general la había caracterizado. Se erigirá así en cómplice de un *establishment* que hará de la abstracción en las artes el símbolo de esas libertades democráticas que tanto se empeñaba en combatir el enemigo soviético. El precio a pagar será el de un formalismo desvinculado de cualquier referente social, indefenso ante la apropiación indiscriminada de sus logros, cualesquiera que hubiesen sido en el pasado, por parte de la agresiva política exterior norteamericana.

(\*7): En sus memorias Paz afirma que introduce el dodecafonismo en 1934 y lo abandona en "Dédalus, 1959, última composición sobre planteo dodecafónico." Op. cit., tomo III, p. 87. El *Dédalus* que se conoce, y que incluso ha sido grabado en un CD de circulación restringida, es de 1950. No hemos podido dirimir si se trata de un error de impresión o si existe otra versión tardía, o incluso una obra por entero diferente, con el mismo título. De ser ese el caso, no haría más que reforzar nuestro argumento. Debemos consignar aquí que en 1958 Paz publica por la editorial Nueva Visión Arnold Schönberg o el fin de la era tonal, una suerte de obituario para sus intereses dodecafónicos.

La reacción desapareja y tardía de nuestros músicos frente a este nuevo orden obedeció a una serie de factores complejos. El primer gobierno peronista (1945-1955) fue vivido por la gran mayoría de los intelectuales argentinos como un sofocante interregno que congeló los escasos avances en curso. Decir que estos fueron tiempos hostiles a la experimentación no es en absoluto falso. Pero supone también una sobredimensión nostálgica de las posibilidades con que ella contó en el período previo. Aún bajo condiciones difíciles, las artes plásticas se las ingenieron para incorporar durante los '40 ciertas corrientes de la abstracción geométrica y darles un perfil que combinaba el cosmopolitismo con ciertos rasgos locales: fue el caso de agrupaciones como el movimiento *Madi* y la *Asociación Arte Concreto-Invención* (\*8).

La música, en cambio, más allá de las excepciones mencionadas, se mantuvo rezagada en relación con estos desarrollos. Que la experimentación sonora careciera de un público real no fue un obstáculo menor. A su vez, ese dodecafonismo con el que también flirtearon Kagel, Kröpfl, Ricardo Becher, Carlos Rausch y Miguel Gielen antes de hallar rumbos más definidos, se asumió en Argentina bajo la forma poco comprometida de un universalismo abstracto que hacía de la autonomía artística un principio incontrovertible. Útil como antídoto frente a los rasgos diletantes y coloristas de la tradición anterior, terminaría por osificarse en un vanguardismo estéril que replicaba el destino de las técnicas seriales en el primer mundo (\*9).

(\*8): Paz y Eitler participo de una exposición pionera en casa de Enrique Pichón Riviere el 8 de octubre de 1945. Bajo el título *Art Concret Invention* la muestra despliega música, pintura, escultura y poemas concretos. Anticipa la formación de la Asociación un mes más tarde. Muchos de estos artistas hallaron una solución intermedia entre el representacionalismo que aquejaba a las tendencias realistas y la metafísica que contaminaba a la mayor parte de las pretensiones abstractas. Las soluciones, tan personales como discutidas apasionadamente en la época, merecerían una explicación extensa que no podemos dar aquí. Pero para una música que retome las ideas de intervención concreta en un espacio real habrá que esperar a las actividades precursoras de Guillermo Gregorio en la década del '60. La mención a la muestra en lo de Pichón Riviere se halla en Andrea Giunta. *Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los años sesenta*. Bs. As., Paidós, 2001, p. 56, nota 25. La descripción original aparentemente pertenece al libro de Nelly Perazzo: *El arte concreto en la Argentina*, Bs. As., Gaglianone, 1983. En sus memorias, Paz da cuenta de los concretistas con bastante admiración y de los madistas con cierto desprecio. Op. cit, tomo 2, pp. 38-40. Gregorio sostiene que el opus 43 de Paz, *Música para flauta, saxo alto y piano* (1943) evoca las figuras geométricas móviles de *Madi*.

(\*9): Distinto fue el caso en Brasil, donde Koellreutter lo utilizó como medio para que la búsqueda de innovaciones formales contribuyera a la transformación social. Con ello generó una reacción populista y nacionalista, encabezada por Camargo Guarnieri pero que incluiría también a algunos de sus propios discípulos de antaño como Santoro y Guerra Peixe y terminaría con la experiencia de *Música Viva* en 1949.

La creciente voluntad racionalizadora, la obsesión por controlar científicamente todos los elementos musicales, la conversión de esas técnicas en meros recursos procedimentales, arrojaban sombras sobre ese supuesto rigor que, dada su extendida ausencia en nuestro medio, se había postulado como atributo indispensable en un círculo restringido de entendidos. Que no bastara para delatar la crisis incipiente en que se sumiría nuestra música culta se debió a que su estatuto seguía gozando de los dones ambiguos de la marginalidad. Y al inevitable retraso con el que se incorporaban las novedades provenientes de las metrópolis. La situación cambiaría drásticamente a partir de la década siguiente.

El optimismo infundado de una época

Un nuevo golpe de estado, autoproclamado “la Revolución Libertadora”, terminó en el '55 con diez años de hegemonía peronista. Como en tantas otras ocasiones a través de nuestra historia, fue recibido con alivio por sectores considerables de la población y apoyado por ciertos partidos políticos que alguna vez se habían tenido por populares. Pero los dos períodos de gobierno justicialista, para bien o para mal, habían modificado de manera irreversible las relaciones entre las diversas fuerzas sociales. Ahora la clase obrera se había constituido en un factor con el que se hacía imperioso lidiar. Y dado su apoyo incondicional al presidente destituido, se convirtió rápidamente en el blanco privilegiado de la represión policial. Esta dificultad para reconocer a las masas -que seguirían siendo empecinadamente peronistas con el correr de las décadas- desmentía la retórica democrática de un régimen poco acostumbrado a ella y sumía a la corporación militar en pugnas internas de proporciones. Los fusilamientos de junio del '56, drástica respuesta del ejército a un levantamiento justicialista, daban la pauta de una escalada inédita de esa condición de sorda guerra civil en la que se debatía el país desde la década del '30.

Pero de a poco se iría instalando un discurso modernizador que apostaba a la rápida industrialización como expediente de la ansiada reinserción argentina en el mundo. Un desarrollismo que, a partir de 1958, tendría en la administración del doctor Frondizi a un defensor un tanto equívoco. Más allá de las dualidades y dobleces del nuevo gobierno democrático, las artes se vieron saturadas de renovado optimismo y, por una vez, la música no fue la excepción.

Ese mismo año Tirso de Olazábal inauguraba la posibilidad de escuchar en vivo, con adecuada amplificación, la música concreta y electrónica de algunos compositores europeos contemporáneos. Las experimentaciones con registros sonoros sobre discos de acetato las había anticipado Mauricio Kagel hacia 1954, cuando se le solicitó que musicalizara una exhibición industrial en la ciudad de Mendoza. El resultado fue *Música para la torre*, una obra concreta en la línea de las búsquedas francesas de Schaeffer y cía.

Ya a finales de los '50 combinaba su interés por el teatro instrumental con grabaciones para cinta. Por entonces había intentado infructuosamente montar un estudio de música electrónica. Con su ida a Alemania en 1957, el país perdería a un compositor de excepción, que cuanto mayor reconocimiento obtenía en la escena internacional, tanto más olvidado era en la nuestra. El destino de Kagel -aquí tardíamente reivindicado el pasado año, en ocasión de su septuagésimoquinto cumpleaños- constituyó un ejemplo temprano de la imposibilidad de asegurar políticas culturales sostenidas que impidieran la emigración de aquellos capaces de afianzar una herencia autóctona de experimentación radical. En ese sentido, la euforia de los años '60 se demostraría, con el paso del tiempo, como otro de esos espejismos infundados que aquejaban a una idiosincrasia nacional excesivamente dada a la autoestima.

La institucionalización de la música electroacústica

El sueño de Kagel lo cumpliría Francisco Kröpfl con la fundación del *Estudio de Fonología Musical* a fines de 1958. Las circunstancias un tanto fortuitas de su creación ilustran bien acerca de cómo se hacían las cosas en nuestra capital por aquel entonces. La sede de la revista *Nueva Visión* solía reunir en tertulias informales a artistas de diferentes disciplinas. Allí escribía Kagel sobre cine y fotografía. Allí estaba, como siempre, el inefable Paz tratando de convencer a su auditorio de las bondades del puntillismo de Anton Webern. La gente de Poesía Buenos Aires -una legendaria publicación de vanguardia que se inició en la primavera del '50 para concluir con rigurosa puntualidad, diez años después, en la primavera del '60- también las frecuentaba. El más joven de sus miembros, Rodolfo Alonso, se convertía en el '57 en director del Departamento de Actividades Culturales de la Universidad de Buenos Aires. Desde esta recuperada base institucional encargaba a Kröpfl y al ingeniero Fausto Maranca el estudio, que funcionaría en la Facultad de Arquitectura gracias a que existía en dicha sede un laboratorio para mediciones acústicas en desuso, readaptado para su utilización electrónica.

La visita de Pierre Boulez en 1954, a los 29 años y con las partituras aún sin terminar del *Martillo sin amo bajo el brazo*, simboliza el camino que tomaría de aquí en más la entusiasta vanguardia local. A Kagel lo convence, luego de examinar algunas de sus partituras, de que se presente a una beca en Colonia. A Kröpfl le obsequia el esquema serial de su opus magnun. A la mayoría le contagia la reverencia por el rigor formal y la fascinación por unas innovaciones tecnológicas que, según su conocida prédica, serán capaces de orientar a la música por el sendero luminoso de una nueva ciencia exacta.

No obstante, semejante obsesión por el control y la organización racional de las diversas dimensiones del sonido, esa idea tan típica del serialismo integral acerca de que el valor de la nueva música radica en sus principios de estructuración y en su forma orgánica, conducirá a buena parte de la experimentación contemporánea por el camino de un academicismo cerril e improductivo del que aún hoy no logra desprenderse.

#### El Di Tella y el sueño trunco del internacionalismo

Habría que esperar a la inauguración del *Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales* (CLAEM) en 1964 para que el desarrollo de la electroacústica alcanzara su punto álgido. Surgido de la conjunción entre el impulso modernizador interno y la reconfiguración de las relaciones exteriores entre Estados Unidos y América Latina, llevaba inscripto en su frente el dato empírico de un desplazamiento geográfico en el paisaje de la Guerra Fría: la revolución cubana del '58.

En rigor de verdad, la repercusión de tan imprevisto acontecer no se sentiría de manera plena en nuestro país hasta 1961, con la obtención por parte del socialismo de una banca en el Senado.

El peronismo proscrito la haría valer como amenaza velada de un súbito despertar revolucionario de las masas obreras, cuyo ímpetu en esa dirección su exiliado líder tanto había contribuido a adormecer. De efectos más concretos fue la presunción e ineptitud de la administración Kennedy, la que en nombre de un supuesto progresismo convirtió a la conciencia latinoamericana en ámbito privilegiado de su imaginaria guerra santa contra los cubanos. El nuevo celo reformista de los norteamericanos se tradujo en la *Alianza para el Progreso* y se corporizó en un programa de ayuda económica y social para esta olvidada región del mundo.

Los orígenes del CLAEM se remontaban a la *Fundación Torcuato Di Tella*, creada en 1958 por su familia, en homenaje al industrial homónimo fallecido diez años antes. Se financiaba con el 10% de las acciones de su empresa SIAM, ejemplo egregio de ese pujante progreso industrial que prometía el desarrollismo. La fundación del instituto del mismo nombre dos años más tarde nos concedería una versión autóctona de la alianza para el progreso, al poner el capital privado al servicio de las artes y las ciencias. El Di Tella se diseñó entonces como un conjunto de centros de investigación de entre los cuales tanto descollaría el de Artes Visuales que su destino se volvería el síntoma ineludible de toda una época.

La función del CLAEM fue bastante más restringida. Por un instante pudo parecer que transformaba a Buenos Aires en la capital de la música de vanguardia, al menos en el subcontinente. Pero esa ilusión se disipa rápidamente cuando constatamos la estructura elitista sobre la que descansaba. Limitado a doce becarios bienales, todos los recursos se ponían al servicio de esos pocos elegidos.

Es cierto que por allí pasaron nombres que dejarían rastro en la electroacústica posterior y, en casos contados, hasta en la experimentación más amplia: los peruanos César Bolaños, Alejandro Núñez Allauca y Edgar Valcárcel, la colombiana Jacqueline Nova, el ecuatoriano Mesías Maiguashca, el chileno Gabriel Brncic, los brasileños Jorge Antunes y Marlos Nobre, los argentinos Oscar Bazán, Alcides Lanza, Eduardo Kusnir y Mariano Etkin, entre muchos otros. También lo es que el círculo de profesores de postgrado incluía a lo más selecto de la vanguardia internacional: Messiaen, Xenakis, Nono, Copland, Dallapiccola, Ussachevsky y Maderna dieron allí seminarios. Y que una vez renovado su laboratorio de música electrónica a partir de 1966, gracias a las notables ideas del ingeniero Fernando von Reichenbach (entre las que se cuenta la de un convertidor gráfico de sonido) y bajo la dirección musical del propio Kröpfl, se transformó en referencia ineludible de las pretensiones vanguardistas latinoamericanas.

Sin embargo, la profecía de Bruno Maderna estuvo lejos de cumplirse. El italiano, en un arranque de optimismo, declaraba que el próximo boom musical se produciría en Argentina y que si Italia tuviera esa calidad de músicos y ese nivel en las creaciones barrería al mundo (\*10). Pero el mundo siguió su curso sin darse por aludido. El problema consistía en el desequilibrio entre investigación y difusión que parecía constitutivo de esa música. Y la razón era sobre todo ideológica: la fe ciega en la especialización, el rigor formal y el manejo de la técnica como criterios excluyentes de validez, hicieron que los esfuerzos del centro se dirigieran a un círculo de iniciados y subestimaran a un público que, gracias al crecimiento del consumo, se hallaba por entonces en plena efervescencia cultural. Tarea de aproximación para la que serían claramente insuficientes esos ciclos anuales de conciertos que apuntaban a promocionar la actividad de los becarios y a los que daban el pomposo nombre de "Festivales". Se vislumbra aquí otra de esas antinomias que engalanan nuestra historia: el propio impulso altanero, seguro de sus credenciales, de la electroacústica siembra las semillas de su disolución como fuerza capaz de impulsar la experimentación sonora del futuro.

La vanguardia se tornará retaguardia, su aislamiento y su ceguera tecnocrática la convertirán en otro academicismo, menos inofensivo que retardatario. Un derrotero sobre el cual nuestro país ni siquiera puede reclamar algún certificado de originalidad, puesto que ese es el destino que la música académica del siglo tiende a sufrir una y otra vez, del serialismo a la composición por computadoras.

(\*10): Citado en Sergio Pujol. *La década rebelde: Los años 60 en la Argentina*. Bs. As., Emecé, 2002, p. 305.

## Aporías del internacionalismo

Debemos consignar aún un detalle que por sí mismo basta para comprender las paradójicas consecuencias de tanto espíritu emprendedor. El CLAEM fue financiado desde sus inicios por una beca de la fundación *Rockefeller*, cuyo apoyo se le retiraría en 1969. Eso influyó, sin duda, para que se nombrara a Alberto Ginastera como su director general, un puesto que cualquier otro sitio, menos ingrato con sus ciudadanos y más autónomo en sus decisiones, le habría asignado a Paz. Ginastera tenía mayor repercusión internacional y contactos más aceitados con los Estados Unidos, en parte gracias a una primera estadía allá entre el '45 y el '48, cuando buscaba refugiarse del régimen peronista. Pero representaba ese nacionalismo anacrónico que tanto fustigaba Paz.

Si bien es cierto que hacia los '60 pugnaba por incorporar técnicas más experimentales en sus composiciones, su horizonte estético seguía siendo tradicionalista. Aunque ni siquiera eso libraría a su ópera *Bomarzo* de caer en las garras de la censura, cuando la acusaran de obscenidad en 1967. Con todo, no era sólo el despecho lo que llevaba a Paz a referirse al CLAEM como la “Academia Pitman de la música moderna” y a la obra de Ginastera como “demostraciones antológicas que gustan mucho a los norteamericanos y las retribuyen alegremente con su alianza para el progreso de la música argentina”. Mientras uno redescubría el dodecafonismo, el otro incorporaba a sus composiciones los principios de indeterminación y la idea de una música más abierta, en sintonía con la brisa de aire puro que Cage, Feldman y el grupo de Nueva York habían introducido en el férreo esquema del serialismo europeo. Con este giro, Paz sentaba las bases para una experimentación argentina que recién asomaría la cabeza con la apertura democrática de las dos últimas décadas.

Porque aunque su figura se volvería pública en los *golden sixties*, su música seguiría sin escucharse. Una diferencia sustancial con el Ginastera al que versionaban los mismísimos Emerson, Lake and Palmer. Estas rencillas distrajerón a la prensa de una dificultad más grave.

El ambicioso proyecto para colocar a nuestra cultura en un plano de igualdad con las tendencias de las grandes metrópolis dependía de dos factores: la estabilidad política interna y la continuidad sin fisuras de la política exterior norteamericana. La megalomanía nacional llegó al punto de suponer que la exportación de arte argentino a los centros primermundistas no era más que el merecido reconocimiento a la calidad de nuestros artistas. Pero ni bien se modificase el escenario internacional, las veleidades cosmopolitas caerían como castillo de naipes. Bastó que Vietnam reemplazara paulatinamente a Cuba como nuevo foco de conflicto en la Guerra Fría para que ese preciado internacionalismo mostrara su verdadero rostro: la dependencia pertinaz de las necesidades estratégicas de una nación que no era la nuestra.



## Los estertores de la vanguardia

Por aquellos años se desarrolló en la ciudad de Córdoba otra experiencia vanguardista cuyos resultados serían más que satisfactorios si consideramos que carecían de los medios y de la repercusión que otorgaba el Di Tella. Al promediar los '60, gracias a la iniciativa de unos cuantos individuos y al sostén físico e institucional de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), se fundaba el Centro de Música Experimental de la Escuela de Artes. Al apoyo interno de la pianista Ornella Ballestreri de Devoto, directora del departamento de música de la escuela, se le sumó el del propio Paz, quién intervino para que pudieran obtener del Fondo Nacional de las Artes el dinero necesario para la concreción del proyecto.

La ciudad no carecía de antecedentes experimentales. César Franchisena comenzaba hacia 1959 la composición con medios electrónicos en la radio de la universidad. Y el mítico grupo de los seis que conformaba el Centro -Oscar Bazán, Graciela Castillo, Pedro Echarte, Virgilio Tosco, Carlos Ferpozzi y Horacio Vaggione - ya a comienzos de década se reunía en casa de este último.

Tendrían su presentación en sociedad en octubre del '66, en el marco de las Primeras Jornadas Americanas de Música Experimental. El evento formaba parte de la Tercera Bienal Americana de Arte, organizada por unas industrias Kaiser (IKA) que, asediadas por los conflictos gremiales y la incipiente crisis de varias de sus empresas, insistían desde 1962 en destinar enormes sumas de dinero a la promoción del arte continental.

Lamentablemente el debut se pareció demasiado a una despedida. Todas las contradicciones que se habían venido incubando durante ese decenio orgulloso y febril explotaron a la vez. Cuatro meses antes un nuevo golpe de estado ponía fin al experimento democrático del Dr. Illia. Que el determinante de otra intervención militar fuese la voluntad del entonces presidente por levantar la proscripción del peronismo, revela a las claras que el país se debatía en animosidades de vieja data. El régimen de facto, liderado por el general Onganía, dio marcha atrás con las medidas de nacionalización y control de capitales del gobierno anterior y anticipó parte de la ortodoxia liberal que asolaría a la Argentina en el futuro: devaluó 40% la moneda, congeló los salarios y limitó fuertemente el derecho a huelga de los trabajadores. Pero su infamia más recordada sería el daño irreversible que infringió a la educación, cuando intervino la Universidad de Buenos Aires en un episodio de sangrienta represión conocido como la noche de los bastones largos, obligando a la renuncia de casi 1400 profesores y al exilio de unos 300.

La Bienal de Córdoba amplificó estas tensiones. Una semana antes los estudiantes protestaban frente a la UNC que le servía de sede. Y con el título de *Primer Festival Argentino de Formas Contemporáneas* se montó una antibienal que graficaba la pérdida de consenso sufrida por la vanguardia.

Un año más tarde el directorio de IKA pasaba a manos de Renault y todo el esfuerzo de un lustro se dilapidaba de un plumazo. La única solución posible, que el Estado asegurara la continuidad de la bienal como había sucedido con la de San Pablo, era un espejismo bajo las condiciones represivas reinantes.

Lo que se quebró en esos días aciagos fue la idea de un progreso sostenido, el mito de una evolución gradual que había difundido el desarrollismo y que regía de algún modo las búsquedas del CLAEM. Los compositores cordobeses, en cambio, reemplazaban el concepto de vanguardia por el de experimentación. Las partituras tempranas de Bazán incorporaban el azar. Su música posterior se volverá aún más austera, con cierta economía en la elección de los materiales, estructuras elementales y bloques de texturas no direccionales. Su actitud contrastaba con la de los cultores de la electroacústica tradicional.

No obstante, más conocido será un disco de Vaggione, *La Máquina de Cantar*, que el legendario sello italiano Cramps editará en 1978. Dos composiciones electrónicas (una para computadora IBM y otra con mini-moog y Yamaha) que transmitían cierto minimalismo gélido de tonalidades progresivas y le valdrían comparaciones con músicos como Conrad Schnitzler. Claro que eso ocurriría una década después de que el Centro congelara sus actividades aunque siguiera existiendo en los papeles. Vaggione y Echarte optarían por radicarse en Europa; el resto sobreviviría en los márgenes, ante un clima político y social cada vez más enrarecido.

Una luz en las tinieblas

“Hice unos cuantos amigos, uno de ellos era Guillermo Gregorio, un arquitecto que tocaba muy bien el saxo, le gustaba el free jazz. Empezamos a juntarnos a improvisar de forma libre, ni siquiera jazzísticamente. Hasta que en el año ‘69 hubo un congreso de arquitectura con espectáculos no convencionales en el teatro Opera y nos propusieron hacer algo. Teníamos diez minutos, necesitábamos músicos y no había un peso. Tenemos un tiempo y podemos tener un coro. ¿Por qué no hacemos un espectáculo que se llame *El tiempo y el coro*? Pero que el coro no cante. Entonces armamos toda una secuencia para que se presentara un coro ficticio que conformamos con gente amiga, con un director, y en el momento en que iba a empezar el coro aparecía un señor bajito del costado que interrumpía el espectáculo. Dentro del público aparecieron diez personas de un grupo de mimos que de repente decían “Che, yo me voy de acá” y cuando empezó a movilizarse demasiado, y antes de que pasara mucho rato mandaron que se emitiera la cinta de explicación del evento sonoro y conceptual a través del tiempo. Eso fue el debut del *Movimiento Música Más*, hicimos espectáculos en la calle, arriba de un colectivo, en el Centro Cultural San Martín, en una plaza, dimos conciertos en los barrios, organizados por la municipalidad, trabajamos con el público.

En el teatro Armando Discépolo hacíamos espectáculos semanales. Nunca sabíamos qué era lo que iba a pasar, sabíamos que más o menos iba a haber una cosa u otra, había gente de danza metida. Hicimos un espectáculo muy lindo con los mimos de Alberto Saba. Hasta que llegó Isabelita y ahí nos tuvimos que meter adentro. Nos acogió muy bien durante un año el Instituto Goethe. Fue prácticamente la desaparición del *Movimiento Música Más*.” (\*11)

Quién así habla es Roque de Pedro y lo que cuenta es la vida breve de una agrupación que habría podido participar de cualquier evento Fluxus sin ruborizarse. Sus orígenes se remontaban a los experimentos pioneros con cintas e improvisación de Guillermo Gregorio (clarinete, saxo alto) y de Carlos Miralles (trompeta). Desde 1963, Gregorio, en particular, parecía empeñado en combinar dos tradiciones que por entonces se pensaban como antitéticas: el free jazz y la música concreta. Una pieza temprana del dúo -Sobre el piano, adentro del piano, alrededor del piano...- exploraba las posibilidades tímbricas del instrumento y lo consideraba a la vez como un objeto. El resultado guardaba cierto parentesco inconsciente con el *Piano Activities* de Philip Corner -donde se desmontaba un piano de cola para luego subastar las piezas- o anticipaba el posterior concierto homenaje a *Maciunas* de Joseph Beuys y Nam June Paik, excéntrico dueto de pianos en conmemoración del fallecido líder de Fluxus.

Esta disposición a considerar la música como un evento sónico concreto, que discurre en un tiempo bien real, delataba una actitud experimental liberada por completo del corsé de la música académica. En una época donde la vanguardia se había trastocado en mero mainstream, Música Más y otros colectivos afines con miembros en común -Conjunto de Música Contemporánea de Buenos Aires y el Grupo de Improvisación de La Plata- se involucraban en una especie de action music que hacía de la performance y el contacto con el público su razón de ser. No obstante, fiel a esa idiosincrasia tan argentina, estos sonidos permanecerían secretos, resonando en los oídos de aquellos afortunados que pudieron participar de sus conciertos, hasta que John Corbett editara algunas muestras hace unos años en su *Unheard Music Series*.

Se trataba de una música, efímera si se quiere, que tenía en las plazas y en las calles sus escenarios más adecuados y se autoimponía condiciones que dificultaban su ejecución, como en la idea de una emisión televisiva sin imagen ni audio cuyo único sonido fuera el silbido del tubo del aparato, o en la voluntad por tocar la menor cantidad posible de sonidos. Una música conceptual donde el acento se desplazaba del rigor de la partitura a la idea y el entorno.

(\*11): En La Negrita, publicación del CEMAF, Centro de Estudiantes del Conservatorio Superior de Música “Manuel de Falla”. Número 2, octubre de 2005, pp. 7-8.

Huelga decir que esta actividad lúdica hallaría la hostilidad de la mayor parte de sus pares académicos. Y lo que debía ser el verdadero comienzo de una tradición radicalizada de experimentalismo sonoro quedaba condenado a una simple nota al pie.

Los setenta: la década inconclusa

Gregorio dejará *Música Más* en el '72. Recién a partir de los '90, ya radicado en el exterior, podrá ampliar esas experiencias iniciales a través de una música que traduzca en sonidos las intuiciones de los concretistas y madistas de la década del '40. Por entonces, todo el trabajoso tinglado de relaciones institucionales que la cultura argentina había construido desde mediados de los '50 se desmoronaba sin remedio. El CLAEM cerraba sus puertas a fines del '71 por razones económicas. Su laboratorio pasaba a depender de la Municipalidad de Buenos Aires. En Córdoba el Centro de Música Experimental yacía en estado de coma desde el '68. Los aportes privados caían al tiempo que industrias como Kaiser fundían. La familia Di Tella negociaba con los militares el cierre del famoso Instituto para salvar a sus empresas de la quiebra. El capital extranjero procuraba ventajas monopólicas bajo una situación que favorecía el traspaso de los recursos nacionales a las corporaciones privadas. Ante semejante panorama, los sectores obreros ensayaban una serie de insurrecciones que culminarían en el llamado Cordobazo de 1969 y sembrarían la semilla guerrillera de la década siguiente. También entre muchos artistas e intelectuales de clase media las opciones pasaban por la radicalización ideológica o la emigración.

Esta última produciría una verdadera sangría en esa generación de músicos que se había formado a la sombra de un incansable Juan Carlos Paz que falleció en 1972. Mario Davidovsky y Mauricio Kagel habían partido tiempo atrás. Ahora los seguían Horacio Vaggione, Pedro Echarte, Edgardo Cantón, Enrique Belloc, Carlos Roque Alsina, Alcides Lanza, Carlos Rausch, Hilda Dianda, Enrique Gerardi, Eduardo Kusnir y un largo etcétera. Algunos se iban por un tiempo y regresaban. Pero la mayoría prefería una carrera segura en el exterior antes que arriesgarse a las inclemencias de una Argentina que empezaba a desangrarse en una incipiente guerra civil. La misma dinámica de becas (Ford, Guggenheim, Rockefeller, etc.) que había favorecido la modernización cultural, promovería a su vez la huida de “cerebros” hacia lugares más promisorios. (\*12)

(\*12): Aún está por hacerse una historia de los aportes experimentales de tantos expatriados, que incluso en nuestros días no cesa de crecer. Cualquier esbozo de esa época debería considerar la exposición lograda por Kagel como miembro conspicuo de la segunda generación de Darmstadt, la participación de Alsina en el colectivo de improvisación New Phonic Art junto a Vinko Globokar, Michel Portal y Jean Pierre Drouet, las aventuras vanguardistas del Gato Barbieri de los '60 a partir de sus colaboraciones con Don Cherry y la peculiar experiencia de Roberto Detreé como miembro del grupo alemán multiétnico Between y como colaborador en el primer disco de Embryo.

Bajo estas condiciones, la llama de la experimentación se trasladaba a la música popular. La extendida estadía de Steve Lacy hacia 1966 -con un cuarteto de ensueño que incluía a Enrico Rava en trompeta, Johnny Dyani en bajo y Louis Moholo en batería- lograba el milagro de gustar por igual a los vanguardistas del free y a los tradicionalistas del swing. Walter Thiers era el principal difusor de un free jazz que los argentinos denominaban “la nueva cosa”. Y excelentes improvisadores se daban cita en la *Agrupación Nuevo Jazz*, desde el mismísimo Gato Barbieri antes de viajar a Italia hasta Jorge Navarro, Baby López Furst, Jorge López Ruiz y el Mono Villegas. Por momentos, y sin la menor noticia de la existencia de esas corrientes foráneas, sus jams sonaban en la línea de la improvisación británica y de la escuela de Canterbury.

Las progresiones de un tango renovado por los bandoneones virtuosos de Astor Piazzolla y Eduardo Rovira, luego del rechazo inicial, se imponían en el inconsciente colectivo de finales de los '60. Incluso el folklore desplegaba un lenguaje más audaz gracias a la capacidad orquestal de Waldo de los Ríos, al trabajo armónico de Eduardo Lagos (¡otro discípulo de Paz!) y al gusto sinfónico y camarístico de Manolo Juárez. También el naciente rock argentino brindaba algunas gemas tempranas que se extenderían hasta mediados de los setenta.

Estaba a la orden del día la confluencia entre diversas corrientes: el folklore no tenía empacho alguno en contagiarse del jazz, el tango, en recurrir a técnicas de la música contemporánea y el rock, en mimetizarse con ritmos folklóricos y tangueros.

Pero tamaña vocación creativa no sobreviviría a la década nueva. El 20 de junio de 1973 Perú regresaba al país. La masacre en el Aeropuerto de Ezeiza ese mismo día se cobraba la vida de trece personas y dejaba claro que las diferencias entre la extrema izquierda y la ultraderecha en el seno del movimiento eran irreconciliables. El general recuperaba el poder por medio de elecciones democráticas en octubre pero fallecía siete meses más tarde. Lo sucedía su viuda María Estela Martínez de Perón, más conocida como Isabelita. Sin embargo, el verdadero gobernante en las sombras sería su secretario personal y Ministro de Bienestar Social José López Rega, alias *el Brujo*. Bajo su gobierno financió a un grupo paramilitar denominado Alianza Anticomunista Argentina o Triple A que a través de atentados, secuestros, torturas y asesinatos de militantes de izquierda y presuntos “subversivos” anticipó un siniestro modus operandi -el terrorismo de estado- que el Pocos de Reorganización Nacional llevaría a niveles atroces de perfección.

En efecto, en marzo de 1976 una junta militar se adueñó del poder y con la excusa de concluir la guerra sucia contra las organizaciones guerrilleras, limitó todas las libertades y reprimió cualquier forma de protesta social. Se iniciaba así la época más tenebrosa de un país que nunca nos había ahorrado calamidades. Aquí ya no hubo milagro posible. La tarea, ya no prioritaria sino casi excluyente, consistió en sobrevivir como se pudiese. Ninguna cualidad experimental podía florecer en tan claustrofóbica atmósfera. Por eso, con la lenta recuperación democrática a partir de 1983, la música experimental todavía busca reestablecer los lazos con un pasado que fue cortado de cuajo. No nos corresponde juzgar, en el marco de este artículo, acerca de sus éxitos o de sus fracasos.

## THE LONG AND WINDING ROAD

Sonic experimentation under siege in Argentina (1930-1976)

by Norberto Cambiasso

Argentina has always been an ambiguous country, eternally plunged in a state of indecision which seems to be reborn with every institutional crisis, every economic disaster and every social catastrophe of the many that have blighted the country's short history. Its most persistent legacy is the paradox that this permanent state of crisis no longer indicates any exceptional context, instead pointing to a state of ongoing abnormality which is its most apprehensible feature. And we Argentineans have learnt to live with this abnormality with "that lucidity that refuses to advance to the logical conclusion, rejecting despair even if it has already renounced hope."<sup>(1)</sup> Nor has that tenuous tradition which—for want of a better name and with many provisos—we might call experimental music, managed to escape that contradictory logic. Sonic experimentalism has failed to develop any sustained lines of continuity and progress. On the contrary, it has shown a prodigal capacity for retreat and relapse. Too often, unfounded optimism has ended up in a plummeting fall, lukewarm institutional support has turned up no more than unfulfilled promises and innumerable projects have failed through lack of resources. There is nothing particularly surprising about this model of development, which we could depict as a sort of inverted spiral. The passage of time has only made the situation worse. Against a backdrop of political instability and economic uncertainty, each new beginning has had to heft around the baggage of previous failures. But nonetheless, it would be unfair to tell this story in the simplistic terms of a simple decline. Nor can we relax in that cultural aristocratism which assumes that the past was always better and thus erase the wealth of contradictions the country insists on offering us. And even less can we portray this as a cyclical process, evoking the myth of the eternal return where everything changes in the fevered rush of historical change only to ultimately remain identical to itself, always returning to its initial starting point.

(1) The quotation is from Tulio Halperin Donghi, Argentina's finest historian, who (and it is another of the country's typical features) has been living and lecturing abroad (in Berkeley, California) for the last four decades. Cf. *Argentina en el callejón*. Bs. As., Ariel, 2006, p. 13.

Yet these have been recurrent attitudes among scholars and journalists seeking to explain the complex situation in Argentina.

We cannot say with any certainty whether we are better off today than we were yesterday. Nor can we make any predictions about a future which, with the characteristic constancy of all the best causes, continues to stubbornly insist on wearing a large question mark. Our governing classes are not known for their foresight; irresponsible haste has too often led to calamity. What we can do, though, is sketch the history of several decades of musical innovation and thus, with an appropriate historical analysis, perhaps help improve our present actions and our strategies for the future.(2)

### Cultural modernisation

The beginnings of Argentinean experimental music can be traced back to the iconoclastic figure of Juan Carlos Paz and the period of Great Depression of 1929. In that year, Paz and a number of other composers, including Juan José Castro, José María Castro, Jacobo Ficher and Gilardo Gilardi, created the so-called Renovation Group [Grupo Renovación]. They were subsequently joined by Julio Perceval, Luis Gianneo, Honorio Siccardi and Carlos Zozaya. The group received support from the Association of Friends of Art [Asociación Amigos del Arte]—founded by Elena Sansinena de Elizalde in 1924—and performed its work in the legendary Van Riel Gallery. (3)

Rather than sharing any common aesthetic programme, the group was united by a common enemy in the form of the National Music Society [Sociedad Nacional de Música], a reactionary corporation which dominated the music world of the time, monopolizing access to institutions such as the Colón Theatre and cultivating a kind of salon music that combined local themes and outmoded procedures in equal measure. This eclecticism drew as much on Massenet as on Puccini; on Fauré as on Frank.

(2) Se trata de un inicio en un campo, el de la música experimental argentina, que carece casi por completo de tradición historiográfica, si bien del aspecto más acotado de la música contemporánea se ha venido ocupando un crítico como Omar Corrado. Como tal, este esbozo carece de toda pretensión por tener la última palabra. Constituye apenas una suerte de informe preliminar del trabajo que el autor viene desarrollando junto a Daniel Varela: la construcción de un archivo de dicha música que concluya en un ensayo de interpretación histórica y en un catálogo de sus manifestaciones más importantes. Trabajo que se lleva a cabo bajo los auspicios del CCEBA (Centro Cultural de España en Buenos Aires).

(3) Para un análisis del grupo cf. Guillermo Scarabino. *El Grupo Renovación*, Buenos Aires, Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega, Cuadernos de Estudio N° 3, 2000. Juan Carlos Paz da su versión personal de Renovación y de la posterior Agrupación Nueva Música en el segundo tomo de sus memorias: *Alturas, tensiones, ataques, intensidades*. Bs. As., Ediciones de la Flor, 1987, pp.24-28. Una interpretación más general del desarrollo de la música culta, que llega hasta los '60, en su *Introducción a la música de nuestro tiempo*. Bs. As., Sudamericana, 1971, pp.486-494.

Even at this early stage, it is possible to discern certain recurring features which were to prove decisive to the development of experimental work in the country. Fringe to the fore. Only their common exclusion from the institutional mechanisms of consecration could combine such dissimilar composers. Their influences were diverse—from Ravel to of Falla, from Mozart to Rimsky Korsakov—but they were far from being trailblazers. Their non-conformism was merely a product of circumstance. Their only ideology was a shared feeling—in some cases justified—that they deserved the opportunities which were with painful regularity offered to less able composers, in a pattern that would change little over subsequent decades. We should therefore view their exile—sometimes consisting of no more than an internal isolation or a withdrawal from public life—as being of key importance to explaining much of this story.

The group nonetheless complied with all the necessary requisites; learning and mastering the formal techniques, rules and materials of composition. Some renovating trends—polytonality, new objectivity, certain timbres borrowed from jazz—led to a certain modernisation. However, with the exception of Paz (engaged at the time in a sort of Stravinskian neoclassicism), it was not enough to end that fascination with the past that seems to be so such an intimate part of the Argentinean idiosyncrasy. Strictly speaking, though, a professionalised music can only be said to have existed in Argentina from the 1920s on.

#### The era of the dictatorships

It is possible to pinpoint the exact moment at which Argentina first plunged into a debacle from which it has not yet entirely recovered. On 6 September 1930 the constitutional regime which had held sway in one form or another for 68 years was overthrown in a coup d'état led by General Uriburu. This authoritarian political response to every hiccup in the economy was to be repeated with almost unnerving regularity over the following decades. The stock market crash of 1929 meant that the unprecedented prosperity that followed the First World War became little more than a pleasant memory. And it brought with it profound ideological changes. Until then, even the most conservative groups would have been ashamed to resort to archaic ideas. From 1930 on, a restoration movement would vehemently oppose any economic or social innovation, leaving us such legacies as electoral fraud, intervention in the provinces and the systematic use of torture.

Given that much of the cultural modernisation still lay in the hands of the traditional elites—particularly the magazine *Sur*, edited by Victoria Ocampo, an unusual exponent of the Buenos Aires oligarchy—the situation did not initially appear too desperate. Juan José Castro, Siccardi and Paz all wrote for the magazine and it maintained relatively close contacts with the *Renovación* group.



However, changes in the political landscape lent certain ideological positions a new and unprecedented density. This was the case of Paz's fierce opposition to any form of nationalism and to the abuse of popular or folk tunes and melodies in concert music, a style of hybridism that characterised the work of the National Music Society and was not entirely absent from that of some members of his own group, including Gilardi and the elder Giannone. The ugliest side of this nationalism was to emerge during the following decade with the rise of Nazism abroad and the pro-Fascist sympathies of various sectors inside Argentina. Evidence of the extensive confusion of the era can be seen in the fact that Paz himself, in 1939, shot a few poison barbs at chauvinism from the pages of the ultra-patriotic newspaper *Reconquista*, whose editor, Scalabrini Ortiz, claimed was anti-imperialist, but whose detractors accused of harbouring Nazi sympathies. Further proof of these contradictions can be seen in Paz's contributions to the left-wing newspaper *Crítica*, from whence he supported Castro's directorship of the Colón theatre, unlike other journalists from the paper who criticised the theatre's management for belonging to the "bovine aristocracy".<sup>1</sup>

But Paz was not a man to hold dogmatic positions. His attitudes should not be viewed in the strict terms of party politics, especially given that events abroad—civil war in Spain and the outbreak of the Second World War—led to a shift to the right in the ideological spectrum, largely because of the governing elite's undisguised sympathy for the Axis powers. In this context, one might expect that the intellectual community would somehow have gravitated towards an opposing position, but this did not happen. The lukewarm pre-modernising efforts of *Sur*, whose sympathies lay with the Allies, did not go so far as to embrace avant-garde aesthetics. It frequently indulged in that faux neutrality which rejected any contamination that might jeopardise the supposed inescapable purity of the art work.

### Coming of Age

The result was that Stravinsky's visit to Buenos Aires, with backing from Victoria Ocampo, was to be the cultural event of 1936, despite the composer's links with the Mussolini regime. (5)

(4) Paz describes the two cases, accepts their absurdity and at the same time defends himself in the second volume of his memoirs (*Memorias*), pp.112-114.

(5) On the repercussions of the composer's visit, see Omar Corrado. "Stravinsky y la constelación ideológica argentina en 1936", in *Latin American Music Review* - Volume 26, Number 1, Spring/Summer 2005, pp. 88-101, University of Texas Press. The same author gives a description of the period in "Música culta y política en Argentina entre 1930 y 1945: una aproximación", in *Música e Investigación*, No 9, Buenos Aires, 2001. Now available on the web at <http://www.latinoamerica-musica.net/historia/corrado/musica1930-45.html>

That year Paz finally left the Renovación group, which had been faltering for some time. Two years before, his unwavering vocation for the avant-garde had led him to introduce the twelve-tone technique and the following year he organised the dissemination of advanced music in a new group: the Agrupación Nueva Música (New Music Grouping). This move contrasted with the almost unanimous approval among his peers of the Soviet composer as an example of sonic modernism par excellence.

With the benefit of hindsight, we have a fairer understanding of the group's work and must accept that it marked the beginning of real enlightenment in the excessively provincial area of contemporary Argentinean music. This coming of age coincided with a period in which political and religious reaction—driven by the government of Justo (who had succeeded Uriburu)—even if he did not particularly share its ideals—was being disseminated widely amongst intellectual circles, gaining the support of major sectors of the urban middle classes, thus confirming one of those contradictions that are so typical of the country. The Eucharistic Congress of 1934 sanctioned the rise of the Catholic church and also marked the abdication of conservative liberalism in favour of extreme right-wing arrangements.

If, their restricted area of influence saved Nueva Música's actions from the bans that soon became commonplace, it nonetheless had to support furious attacks from a press which was just as conformist then as it is now. The group did manage to introduce atonality, the twelve-tone technique, mathematic writing, the serial technique and, somewhat later, electronic music to the country. Its work covered more than three decades and its members included musicians who were capable of passing the baton of experimentation on to new generations, including Carlos Roque Alsina, Edgardo Cantón, Enrique Belloc, Francisco Kröpfl, Mario Davidovsky, César Franchisena and, somewhat less directly, Mauricio Kagel himself. But exile, never entirely voluntary, was to put paid to that opportunity.

New music and the twelve-tone technique

“The improvisation that characterised a long period, built from romantic, impressionist, “Verist”, and folk leftovers, has ended and has been replaced by an era of conscious structuring, which seeks to free itself of merely localist factors, in search of a more general, universal direction.” (6)

(6) The quote is from “Música brasileña de vanguardia: Hans-Joachim Koellreutter y el Grupo Música Viva”, in *Revista Latitud*, Year 1, No. 4, Buenos Aires, May 1945, pp. 16-17. In this article-cum-manifesto, Paz celebrates the introduction of the twelve-tone technique in Brazil in 1937 by the German exile Koellreutter. Electronic version at <http://www.latinoamerica-musica.net/historia/paz-koell.html> Nonetheless, the political circumstances of the same operation in the two countries would be different.

Paz saw the twelve-tone method's greatest virtue as being its rational structuring of sound material. It allowed a complete liberation from any sentimental residue, turning it into a formidable weapon against the nationalism that so irritated him. The identification with universal values, however, is more debatable. Why raise to such a plane a technique with such visible links to the central-European tradition, which had been all-powerful in concert music for nearly three centuries? Schoenberg's obsessions were inspired by romantic organicism and were a product of a specific context: fin-de-siècle Viennese modernism. He therefore formed part of an eminently Germanic movement.

It is not unironic that the twelve-tone technique had to undergo a process of de-historicisation before it could be recharged with new historical connotations. It was a solution typical of the era. In the context of Nazism, Schoenbergian rigor had become a synonym of degenerate music and, as such, of resistance. Austrian and German exiles—Paul Walter Jacob, Wilhelm Graetzer, Stefan Eitler, Sofia Knoll—brought news of the new music to Buenos

Aires, where they inevitably came under the sway of Juan Carlos Paz. In 1939, for example, he gave a recital of banned German music with Graetzer and the singer Liselotte Reger, wife of Jacob Reger. They performed work by Mahler, Schönberg, Krenek, Hindemith and Weill, among others.

But it was an internal factor that ultimately legitimated this adoption of twelve-tone music as the cipher of a doubtful universalism. Starting with the presidency of Dr. Castillo, the country embarked on a policy of neutrality which did not conceal its sympathy for the Axis powers. Diplomatic isolation and threats from the Allies did nothing to prevent a worsening of the situation, with a military coup in 1943 and particularly with the attempt to restore a clerical and authoritarian regime whose achievements included the dissolution of political parties and the establishment of religious education. Only in March 1945, when the war was in its last days, did Argentina finally declare war on Germany and Japan. One of the artifices of this attempt to return to an elusive normality was the then Colonel Peron, a man who in government, in exile and even from beyond the grave, cast his shadow over a painfully large part of the antinomies that were to cause so much bloodshed in Argentina.

The changing meanings of the avant-garde

Whereas during the Second World War the twelve-tone technique might still have seemed to be a synonym of avant-garde, by the time of the publication of *Dédalus* (1950)

a score in which Paz played with the method for the last time—it had become an anachronism.(7) Esteban Eitler's compositions for jazz orchestra—Dodecafónico A and Concierto 1948, both from the late 1940s—left a slight aftertaste of something that had already been surpassed. Sooner or later, the triumphant establishment of the serial technique, which dominated European music in the 1950s and arose out of the Darmstadt summer school, must have annoyed Paz, out-and-out anti-academician that he was. In an unprecedented transformation not unconnected to the cultural necessities of the Cold War and the new hegemony of the United States, the vanguard renounced, though it never admitted it, that venerable position of negativity that had always characterised it. It became an accomplice of an establishment that used abstraction in the arts as a symbol of those democratic freedoms that the Soviet enemy sought to undermine. The price to be paid was a formalism disassociated from any social referent, defenceless against the indiscriminate appropriation of its achievements, whatever they might have been in the past, by an aggressive American foreign policy.

For a very complex set of reasons, Argentinean musicians reacted slowly and unevenly to this new order. The first Peronist government (1945-1955) was seen by the great majority of Argentinean intellectuals as a suffocating interregnum which paralysed the few advances that had been made to that point. It is of course entirely true to say that these were inclement times for experimentation. But we should not nostalgically overstate the opportunities the movement enjoyed in the preceding period. Even under difficult conditions in the 1940s, the visual arts found ways of incorporating certain trends in geometric abstraction and give them a profile that combined cosmopolitanism with certain local features: this was the case of groups such as the Madí movement and the Asociación Arte Concreto-Invención. (8)

(7) In his memoirs, Paz said that he introduced the twelve-tone technique in 1934 and abandoned it in "Dédalus, 1959, the last composition on a twelve-tone pattern." *Op. cit.*, Volume III, p. 87. The Dédalus we know, and which has even been recorded on a limited edition CD, dates from 1950. We have been unable to determine whether the discrepancy is the result of a printing error or whether there was another later version, or even an entirely different work, with the same title. If so, this would simply reinforce our argument. It is worth mentioning at this point that in 1958 Paz wrote Arnold Schönberg o el fin de la era tonal (published by Nueva Visión), a sort of obituary for his twelve-tone interests.

(8) Paz and Eitler participated in a pioneering exhibition at the home of Enrique Pichón Riviere on 8 October 1945. Entitled Art Concret Invention the show used music, painting, sculpture and concrete poems. The association was formed a month later. Many of these artists found a half-way solution between the representationalism that was afflicting realist trends and the metaphysics that was contaminating many abstract pretensions. The solutions, as personal as they were passionately discussed at the time, deserve a more extensive explanation than we have space for here. But it was not until the 1960s, with the activities preceding Guillermo Gregorio, that a form of music emerged which reintroduced the ideas of concrete intervention in a real space. The mention to the exhibition at Pichón Riviere's home is taken from Andrea Giunta. *Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los años sesenta*. Bs. As., Paidós, 2001, p. 56, Note 25. The original description apparently comes from the book by Nelly Perazzo: *El arte concreto en la Argentina*, Bs. As., Gaglianone, 1983.

In his memoirs, Paz speaks quite admiringly of the concretistes and quite disdainfully of the Madists. *Op. cit.*, Volume 2, pp. 38-40. Gregorio argues that Paz's Opus 43, Music for flute, alto saxophone and piano (1943) evokes Madí's mobile geometric figures.

Apart from the aforementioned exceptions, however, the music continued to lag behind these developments. The fact that sound experimentation lacked any real public was no small obstacle. In turn, the twelve-tone technique with which Kagel, Kröpfl, Ricardo Becher, Carlos Rausch and Miguel. Gielen also flirted before finding more defined paths, was assumed in Argentina in the compromised form of an abstract universalism whose incontrovertible principle was artistic autonomy. Useful as an antidote to the dilettante and colourist elements of the previous tradition, it would end up ossifying in a sterile avant-gardism which met the same fate as the serial techniques in the first world. 1

A growing desire for rationalisation, an obsession with scientifically controlling all musical elements and the conversion of those techniques into mere procedural resources, cast doubt on that supposed rigor which, because of its long absence in Argentina, had been held by a restricted circle of initiates to be an indispensable attribute. That it was not sufficient to reveal the crisis into which Argentinean concert music was sliding was due to the fact that it continued to enjoy the ambiguous benefits of marginality and to the inevitable delay with which new features from the metropolises were being incorporated. The situation would change drastically from the following decade on.

The unfounded optimism of an era

In 1955, a fresh coup, the self-proclaimed “Liberating Revolution”, ended ten years of Peronist hegemony. As on so many other occasions in Argentina’s history, the coup was received with relief by considerable sections of the population and supported by certain political parties once considered popular. But for good or ill, the two periods of Peronist government had irreversibly altered relations between the different social forces. The working class had become a factor which must necessarily be confronted. And given its unconditional support for the overturned president, it soon became the main target of police repression. This difficulty in recognising the masses—who were to remain stubbornly Peronist as the decades went by—gave the lie to the democratic rhetoric of a regime which was unused to it and plunged the military junta into considerable internal struggles. The executions of June 1956, the army’s drastic response to the Peronist rising, marked the pattern for an unprecedented escalation in the deaf civil war waged in the country since the 1930s.

(7) The case of Brazil was different; here Koellreutter used it as a medium to allow the quest for formal innovations to contribute to social change. In doing so, he generated a populist and nationalist reaction, led by Camargo Guarnieri, which also included some of his own former disciples such as Santoro and Guerra Peixe and which ended with the Living Music experience of 1949.

But a modernising discourse was soon introduced which favoured rapid industrialisation to speed on the long awaited re-emergence of Argentina on the world stage. From 1958 on, this push for development was defended somewhat equivocally by Dr. Frondizi's government. Beyond the duality and deceit of the new democratic government, the arts were swamped with renewed optimism and, for once, music was no exception.

That same year Tirso de Olazábal offered an opportunity to hear live performances, with suitable amplification, of certain concrete and electronic music by contemporary European composers. Mauricio Kagel had anticipated the experiments with sound recordings on acetate discs around 1954, when he was asked to provide the music for an industrial exhibition in the city of Mendoza. The result was his *Music for the Tower*, a concrete piece along the lines of the French research of Shaeffer et al. At the end of the 1950s he was already combining his interest for instrumental theatre with recordings for tape. By then he had unsuccessfully tried to set up an electronic music studio. With his departure for Germany in 1957, Argentina lost an exceptional composer. And the greater the recognition he received on the international stage, the more he was ignored at home. The fate of Kagel—belatedly restored last year in Argentina, on the occasion of his seventy-fifth birthday—was an early example of the impossibility of assuring sustained cultural policies that would prevent musicians capable of ensuring a local legacy of radical experimentation from emigrating. In this sense, the euphoria of the 1960s would, with the passage of time, turn out to be another of those unfounded mirages afflicting a national idiosyncrasy excessively fond of self-esteem.

#### The institutionalisation of electroacoustic music

Kagel's dream would be realised by Francisco Kröpfl with the foundation of the Studio of Musical Phonology at the end of 1958. The rather fortuitous circumstances of its creation are a clear illustration of the way things were done in Buenos Aires in those days. Artists from different disciplines tended to gather in informal discussions at the offices of the magazine *Nueva Visión*. Kagel wrote on cinema and photography at the magazine. The ineffable Paz was there, as per normal, trying to persuade his listeners how good Anton Webern's pointillism was. These gatherings were also frequented by people from *Poesía Buenos Aires*, a legendary avant-garde publication founded in the spring of 1950, which closed, neatly, exactly ten years later, in the spring of 1960. In 1957, its youngest member, Rodolfo Alonso, became the head of the Department of Cultural Activities at the University of Buenos Aires. From this new institutional post he was able to entrust Kröpfl and the engineer Fausto Maranca with the running of the studio, which was located in the architecture

school because of the fact that there was an unused laboratory there for measuring acoustics, which they readapted for electronic use.

The visit by Pierre Boulez, aged 29, in 1954, with the uncompleted score for his *Hammer without Master* under his arm, is a good symbol of the path taken from here on by the enthusiastic local avant-garde. After examining part of the score, Kagel persuaded him to apply for a grant in Cologne. Kröpfl gave him a gift of the serial outline for his opus magnum. Most were taken by the reverence for formal rigor and the fascination for technological innovations which, as he was fond of preaching, would be capable of guiding music along the shining path of a new exact science.

Nonetheless, this obsession with the control and rational organisation of the different dimensions of sound, this idea—so typical of integral serialism—that the value of new music lay in its principles of structuring and in its organic form, led much contemporary experimentation off on an academic wild goose chase from which it has still not managed to return.

#### The Di Tella and the truncated dream of internationalism

The climax in the development of electroacoustics did not come until the opening of the Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales / Latin American Centre of Advanced Musical Studies (CLAEM) in 1964. Born out of a conjunction between an internal push for modernisation and a restructuring of the relations between the US and Latin America, it was indelibly marked by the empirical context of a geographical shift in the landscape of the Cold War: the Cuban revolution of 1958.

To be fair, the repercussions of this unexpected event were not fully felt in Argentina until 1961, when the socialists won a seat in the Senate. The banned Peronists saw it as a veiled threat of a new revolutionary awakening of the working masses—whose move in that direction their exiled leader had done so much to put to sleep. The presumptuousness and ineptitude of the Kennedy administration, which under the banner of a supposed progressivism turned Latin American consciousness into one of the favourite battlefields in its imaginary holy war against the Cubans, was to have more tangible effects. The Americans' new reforming zeal was embodied in the Alliance for Progress which took the form of a programme of economic and social aid for this forgotten region of the world.

The origins of the CLAEM go back to the Torcuato Di Tella Foundation, created in 1958 by the family of the industrialist, who had died ten years before. It was financed by a 10% share in the equity of his company SIAM, an eminent example of that burgeoning industrial progress

promised by those who favoured development. Two years later, the foundation created its own local version of the alliance for progress, when it put private capital at the service of arts and sciences. The Di Tella was devised at that point as a series of research centres. However, the visual arts centre stood head and shoulders above the rest, to the point where it was to become an unavoidable symbol of an entire era.

The CLAEM's function was rather more restricted. It briefly seemed as if it was turning Buenos Aires into the capital of avant-garde music, at least on the Latin-American subcontinent. But we can soon dismiss that illusion if we look at the elitists structure on which it was based. Restricted to twelve two-year scholars, all its resources were placed at the service of those chosen few. It is true that it included amongst its ranks some of the names that were to leave their mark on electroacoustic music in the future and, in a few cases, even on experimentation more widely. Amongst them were the Peruvians César Bolaños, Alejandro Núñez Allauca and Edgar Valcárcel, the Colombian Jacqueline Nova, the Ecuadorian Mesías Maiguashca, the Chilean Gabriel Brncic, the Brazilians Jorge Antunes and Marlos Nobre, the Argentineans Oscar Bazán, Alcides Lanza, Eduardo Kusnir and Mariano Etkin and many others. It is also true that the circle of post-graduate lecturers included some of the most select members of the international avant-garde: Messiaen, Xenakis, Nono, Copland, Dallapiccola, Ussachevsky and Maderna all lectured at the centre. And from 1966 on, following the renovation of the electronic music laboratory, with the remarkable ideas of engineer Fernando von Reichenbach (including his analog graphic converter) and under the musical direction of Kröpfl, it became an inescapable reference point for Latin American avant-garde aspirations.

However, it was all a long way from fulfilling Bruno Maderna's prophecy. In a fit of optimism, the Italian declared that the next great musical boom would come in Argentina, and that if Italy had the same quality of musicians and the same level of creation, it would sweep the world.<sup>(10)</sup> But the world continued on its way, without a passing glance. The problem consisted of an imbalance between research and dissemination which appeared to be a constituent part of that music. And the reason was above all ideological: blind faith in specialisation, formal rigor and the use of technique as the only criteria for judging validity, meant that the centre's efforts focused on a small circle of initiates, and they essentially underestimated a public which, thanks to a growth in consumerism, was riding the wave of cultural exuberance. The centre's annual seasons of concerts (pompously entitled "festivals"), intended to promote the work of the scholars, proved clearly deficient for this task of rapprochement.

(10) Quoted in Sergio Pujol. *La década rebelde: Los años 60 en la Argentina*. Bs. As., Emecé, 2002, p. 305



Here we can see another of those antinomies that adorn Argentinean history: that haughty promotion of electroacoustic music, so sure of its own credentials, sowed the seeds for its own destruction as a force capable of promoting the sonic experimentation of the future. The vanguard became the rearguard, its isolation and its technocratic blindness turning it into another form of academicism, not so much inoffensive as retarding. It was a course of events in which Argentina could not even claim to be original, reflecting as it did the fate that twentieth-century academic music, from serialism to computerised composition, was to suffer over and over again.

#### Aporias of internationalism

It is worth noting at this point one detail which illustrates the paradoxical consequences of all this entrepreneurial spirit. From the outset, the CLAEM was financed by a grant from the Rockefeller foundation (it withdrew its support in 1969). This undoubtedly influenced in the appointment of Alberto Ginastera to the post of general director, a position which in any country less ungrateful to its citizens and more autonomous in its decisions, would have given to Paz. Ginastera had greater international renown and smoother contacts with the US, partly as a result of a period spent there between 1945 and 1948, when he sought asylum from the Peronist regime. But he represented that anachronistic nationalism which Paz so often attacked. While it is true that around 1960 he fought to incorporate more experimental techniques into his compositions, his aesthetic horizon continued to be traditionalist. But not even that fact would save his opera *Bomarzo* from the talons of the censor, when it was accused of obscenity in 1967.

Yet Paz was not motivated solely by spite when he referred to the CLAEM the "Pitman Academy of Modern Music" and to Ginastera's work as "anthological demonstrations which the Americans greatly like and cheerfully pay for with their alliance for the progress of Argentinean music". While one rediscovered the twelve-tone technique, the other incorporated into his compositions the principles of indetermination and the idea of a more open music, in consonance with fresh air that Cage, Feldman and the group in New York were breathing into the rigid framework of European serialism. With this turn, Paz set the bases for an Argentinean experimentation that only began to emerge with the move to democracy of the last two decades. Although his figure became public in the golden sixties, his music remained unheard. It is a far cry from Ginastera, whose music even Emerson, Lake and Palmer covered. These quarrels distracted the press from a more serious difficulty. The ambitious project to position Argentinean culture on an equal footing with trends in the world's great metropolises was dependent on two factors: internal political stability and seamless continuity of American foreign policy.

National megalomania grew to such proportions that it presumed that the exportation of Argentinean art to first-world centres merely reflected a well-deserved recognition of the quality of our artists. But though the international scenario did not change, these cosmopolitan airs and graces collapsed like a house of cards. As Vietnam gradually replaced Cuba as the Cold War hotspot, that precious internationalism soon showed its true face: an abiding dependency on the strategic needs of a foreign nation.

The death throes of the avant-garde

At that time, another avant-garde experience was being developed in the city of Cordoba, with remarkable results, especially given that they lacked the resources and the coverage enjoyed by the Di Tella. The Centre of Experimental Music of the School of Arts was founded in the mid 1960s, at the initiative of a few individuals and with physical and institutional backing from the National University of Cordoba (UNC). As well as the support of the pianist Ornella Ballestreri de Devoto, director of the school's music department, the project also received backing from Paz himself, who intervened to ensure that they received the money they needed to launch the project from the National Arts Fund.

Cordoba already had some experience of experimental music. In 1959, César Franchisena had begun composing with electronic media on the university radio. And in the early 1960s, the legendary group of six who created the centre - Oscar Bazán, Graciela Castillo, Pedro Echarte, Virgilio Tosco, Carlos Ferpozzi y Horacio Vaggione - were already meeting at Vaggione's home.

The project was officially launched at the First American Symposia of Experimental Music in October 1966, an event which formed part of the Third American Art Biennale, organised by Industrias Kaiser (IKA) which, despite industrial conflict and the emerging crisis of several of its companies, insisted on devoting vast sums of money to promoting the art of the continent from 1962 onwards.

Unfortunately the debut looked more like a swansong. All the contradictions that been being hatching over that proud and feverish decade burst to the fore at the same time. Four months earlier, a new coup d'état had put an end to the democratic experiment of Dr. Illia. This new military intervention was sparked by the then president's decision to lift the ban on Peronism, clearly showing that the country was riven by long-standing divisions. The de facto regime, led by General Onganía, reversed the previous government's moves towards nationalisation and control of capital and anticipated part of the liberal orthodoxy Argentina would have to suffer in the future: it devalued the currency by 40%, froze wages and greatly restricted the workers' right to strike. But its best-remembered infamy was to be the irreversible damage it inflicted on education, when it intervened in the University of Buenos Aires in an episode of bloody repression known as the night of the long walking sticks, forcing nearly 1400 teachers to resign and another 300 to leave the country.

The Cordoba Biennale simply amplified these tensions. A week before, the students had protested in front of the UNC, used as a headquarters. An "anti-biennale", entitled First Argentinean Festival of Contemporary Forms was organised which clearly demonstrated the loss of consensus amongst the avant garde. A year later, Renault became director of IKA and five years' effort evaporated in the stroke of a pen.

Under the repressive conditions of the time, the only possible solution—for the state to ensure the continuity of the biennale as had happened in San Pablo—was unthinkable.

What vanished on those fateful days was the very idea of sustained progress, the myth of a gradual development that had been disseminated by the development movement and which in some way lay behind the CLAEM's work. The composers of Cordoba, in contrast, replaced the concept of avant-garde with that of experimentation. Bazán's early scores incorporated chance. His later music became even more austere, with a certain economy in the choice of materials, elementary structures and blocks of non-directional textures. His approach contrasts with the exponents of traditional electroacoustics. Nonetheless, a record by Vaggione, *The Singing Machine*, released by the legendary Italian firm Cramps in 1978, was to become better known. Two electronic compositions (one for IBM computer and another with mini-moog and Yamaha) which transmitted a certain cold minimalism of progressive tones, earned him comparisons with musicians such as Conrad Schnitzler. Of course, all this happened a decade after activities at the centre had been suspended, albeit it continued to exist on paper. Vaggione and Echarte chose to move to Europe; the others survived on the fringes, in an increasingly rarefied political and social climate.

#### A light in the darkness

"I made a few friends, one of whom was Guillermo Gregorio, an architect who played a very good sax; he liked free jazz. We began to meet and improvise freely, not even in a jazz style. In 1969 there was an architecture congress on, with some unconventional shows at the Opera Theatre and we decided to do something for it. We had ten minutes, we needed musicians and we hadn't a penny between us. So we had some time and we were allowed to have a choir. Why not do a show called *Time and the Choir*? But one where choir didn't sing. So we went to great lengths to present a fictitious choir comprising all our friends, with a conductor and all, and just when the choir was about to begin, this little short man appeared from the wings and stopped the show. Ten people from a mime group in the audience suddenly started saying "I'm getting out of here" and when things began to get heavy, they ordered the tape to be played with the explanation of the sound and conceptual event through time. That was the debut of *Música Más Movement*; we did shows in the street, on top of a bus, in the San Martín arts centre, in a square, we gave concerts in the barrios, organised by the municipality, we worked with the audience. We put on weekly shows at the Armando Discépolo theatre. We never knew what was going to happen; we only knew more or less that there was going to be this thing or that thing. There were people from dance involved too. We did a great show with Alberto Saba's mime artists. That was when Isabelita came to power

and we had to start performing indoors. The Goethe Institute gave us a place for a year. That practically marked the end of the Música Más Movement.”(11)

The speaker is Roque de Pedro, talking about the short life of a group which could have held its head high at any Fluxus event. Its roots go back to the pioneering experiments with tapes and improvisation by Guillermo Gregorio (Clarinet, alto sax) and Carlos Miralles (trumpet). Since 1963, Gregorio in particular was determined to combine two traditions which had previously been considered antithetical: free jazz and concrete music. An early piece by the duo -On the piano, in the piano, around the piano...- explored the timbre possibilities of the instrument while at the same time viewing it as an object. The result shows some unintended similarity with Philip Corner’s Piano Activities—in which he dismantled a grand piano and auctioned off the pieces—and anticipated the subsequent concert in homage to Maciunas by Joseph Beuys and Nam June Paik, an eccentric duet of pianos commemorating Fluxus’s late leader.

This willingness to view the music as a concrete sound event, occurring in entirely real time, reflected an experimental attitude that was entirely liberated from the constrictions of academic music. At a time when the avant-garde had gone out of its mind in mere mainstream, Música Más and other similar groups with shared members—the Contemporary Music Ensemble of Buenos Aires and the La Plata Improvisation Group—became involved in a kind of action music whose primary feature was performance and contact with the audience. Nonetheless, faithful to that very Argentinean idiosyncrasy, these sounds would remain secret, resonating only in the ears of a lucky few who could participate in their concerts, until John Corbett released some examples a few years ago in his Unheard Music Series.

It was an ephemeral music, whose best stages were the city squares and streets and it imposed conditions on itself that made performance difficult, such as the idea of television broadcast with no picture or audio, whose only sound was the whistle of the TV tube and its desire to play as few sounds as possible. In this conceptual music, the accent was shifted from the rigour of the score to the idea and the context. Needless to say, this playfulness met with hostility from most of their academic peers. And what should have been the true beginning of a radicalised tradition of sound experimentalism ended up being relegated to a footnote.

(11) n La Negrita, published by CEMAFSA, Centro de Estudiantes del Conservatorio Superior de Música “Manuel de Falla”. Number 2, October 2005, pp. 7-8.

## The 1970s: the unfinished decade

Gregorio left *Música Más* in 1972. Only in the 1990s, by which point he was living abroad, was he able to enlarge on those initial experiences through a music that translated the intuitions of the concretists and Madists of the 1940s into actual sounds. By then, all the laborious structure of institutional relations that Argentinean culture had built up since the mid 1950s had collapsed irretrievably. The CLAEM closed its doors in 1971 for economic reasons. Its laboratory was taken over by the Municipality of Buenos Aires. In Cordoba the Centre for Experimental Music had been in a coma since 1968. Private contributions fell as industries like Kaiser went to the wall. The Di Tella family negotiated with the military the closure of the famous institute to save its companies from bankruptcy. Foreign capital sought monopolistic advantages in a situation which favoured the transfer of national resources to private corporations. Against this backdrop, workers' groups rebelled in a series of risings, culminating in the so-called *Cordobazo* of 1969, sowing the seed of guerrilla warfare for the coming decade. Many middle-class artists and intellectuals were also forced to choose between ideological radicalisation or emigration.

The latter option led to the flight of a whole generation of musicians who had trained under the tireless Juan Carlos Paz, who died in 1972. Mario Davidovsky and Mauricio Kagel had already left some time before. Now they were followed by Horacio Vaggione, Pedro Echarte, Edgardo Cantón, Enrique Belloc, Carlos Roque Alsina, Alcides Lanza, Carlos Rausch, Hilda Dianda, Enrique Gerardi, Eduardo Kusnir and many others. Some left for a while and later returned. But most preferred a safe career abroad to risking the vagaries of an Argentina that had begun to bleed to death in an incipient civil war. The same regime of scholarships (Ford, Guggenheim, Rockefeller, etc.) that had favoured cultural modernisation, now inspired a brain-drain towards more promising parts of the world. (12)

Under these conditions, the focus of experimentation switched to popular music. Steve Lacy's extended stay in 1966—with a dream quartet made up of Enrico Rava on trumpet, Johnny Dyani on bass and Louis Moholo on drums—achieved the impossible, simultaneously appealing to both the free jazz avant-garde and the traditionalists of swing. Walter Thiers was the chief exponent of a free jazz which Argentineans called “*la nueva cosa*” (the new thing).

(12) The history of the experimental contributions of so many expatriates—their numbers are still swelling today—has yet to be written. No overview of this period would be complete without a mention of the exposure Kagel achieved as a leading member of the second generation of Darmstadt, Alsina's participation in the New Phonic Art improvisation group, with Vinko Globokar, Michel Portal and Jean Pierre Drouet, the avant-garde adventures of Gato Barbieri in the 1960s, arising out of its collaboration with Don Cherry and the peculiar experience of Roberto Detreé as a member of the German multi-ethnic group *Between* and as a collaborator on *Embryo's* first album.

And the Nuevo Jazz Group included some excellent improvisers, including Gato Barbieri—before he left for Italy— Jorge Navarro, Baby López Furst, Jorge López Ruíz and Mono Villegas. At times, despite having no contact with these foreign movements, their jams sounded like British improvisation and the Canterbury school.

The progressions of tango, into which Astor Piazzolla and Eduardo Rovira had breathed new life with their bandoneon accordions, although initially rejected, soon came to dominate in the collective unconscious of the late 1960s. Even folk music started experimenting with a more daring language, thanks to the orchestral capacity of Waldo de los Ríos, the harmonies of Eduardo Lagos (another of Paz's disciples!) and the symphonic and chamber influences of Manolo Juárez. The fledgling Argentinean rock scene also offered some early gems, which endured until the mid 1970s.

The era was dominated by a melding of different trends: folklore had no qualms about taking influences from jazz, tango borrowed techniques from contemporary music and rock and mimicked folk and tango rhythms.

But this creative vocation failed to survive into the new decade. Peron returned to Argentina on 20 June 1973. The massacre at Ezeiza airport on that same day, in which thirteen people lost their lives, made it clear that the differences within the movement between the far left and the far right were irreconcilable. The general was returned to power in democratic elections in October but died seven months later. He was succeeded by his widow María Estela Martínez de Perón, better known as Isabelita. However, the true governor in the shadows was his private secretary and minister of social welfare, José López Rega, better known as "el Brujo" (the Warlock). His government financed a paramilitary group known as the Alianza Anticomunista Argentina [Argentine Anticommunist Alliance or AAA] which used attacks, kidnap, torture and murder of left-wing militants and alleged "subversives", in a sinister foretaste of a modus operandi (state terrorism) which the National Reorganisation Process was to perfect to a chilling degree. On March 1976 a military junta took power and with the excuse of completing the dirty war against guerrilla organisations, restricted all freedoms and repressed any form of social protest. Thus began the most sinister period in the history of a country which has never been short of calamity. This time, there was no possible miracle. Survival was no longer a priority - it was practically the only thing that mattered. No experimental quality could flourish in such a claustrophobic atmosphere.

The result was that with the slow recovery of democracy from 1983 on, experimental music still sought to re-establish its links with a past that had been utterly eradicated. It is not the place of this article to sit in judgement on its successes or failures.



## APUNTES SOBRE LA EXPERIMENTALIDAD EN EL CONTEXTO ARGENTINO

por Alan Courtis

Tal vez debido a la fragilidad de la realidad político-económico-social o la desorganización propia de estas latitudes, es ciertamente difícil encontrar una unidad en la experimentación musical argentina. Por lo general lo experimental se dio cita aquí, más que como una escena organizada, como una multiplicidad multiforme de experiencias disímiles y mayormente aisladas, las cuales algunas veces ni siquiera fueron demasiado explicitadas, entendidas, ni reconocidas como tales. Más cerca de una maraña caótica que de un todo orgánico, la producción musical argentina ha presentado formas de experimentación de maneras diversas y en contextos sumamente distintos como ser: música contemporánea, rock, folklore, canción, jazz, tango, música autóctona, electroacústica, etc. Pero tampoco hay que desconocer que momentos experimentales muchas veces también se hicieron presentes -más o menos accidentalmente- en proyectos verdaderamente insospechados. Por eso pretender reconstruir completamente este complejo panorama resulta una empresa que excede por mucho las posibilidades de estos modestos apuntes. En cualquier caso, sabiendo estas obvias limitaciones, nos parece importante empezar a intentarlo, aunque sólo sea esbozando algunas pocas ideas y confiando en que posteriores trabajos -con mayor análisis y documentación- arriben a conclusiones más certeras que nos permitan entender mejor qué es eso que se da en llamar Música Experimental Argentina.

Presentamos entonces aquí, una lista -subjética e incompleta- de LPs, simples, temas u obras de diversa índole, género y procedencia, en el que aparece en alguna forma el espíritu experimental. La selección se orienta principalmente hacia los 60's y 70's, sin orden particular y se completa con varios renglones en blanco para que el lector pueda -de algún modo- reparar las inevitables omisiones que siempre se presentan al hacer listas de este tipo.

- Juan Carlos Paz "Continuidad 1960" (1960). Paz es probablemente el principal compositor argentino de vanguardia del siglo XX y el impulsor de los grupos *Renovación* y *Agrupación Nueva Música*. En esta obra va más allá del mero dodecafonismo para aventurarse en nuevas aguas sonoras, expandiendo las posibilidades de la Orquesta. La pieza logra su clímax en el quinto movimiento con un tributo a Edgard Varése, a quien el autor conoció en persona y que llegó a escuchar con aprecio la composición. Se trata de un inspirado trabajo de gran intensidad en el que la exploración tímbrica y rítmica se destacan por su potencia, línea que continuaría en obras posteriores como "Concreción 64".



- "Agnus Dei" en el disco doble de Almendra (RCA-Vic.1970). Este tema nos trae al oído la arista más experimental de uno de los principales grupos del rock argentino. En sus extensos 14 minutos nos muestra a Spinetta, Molinari, Del Guercio y García en su apogeo creativo, viajando desde la aparente ingenuidad de los primeros versos, hasta un oscuro puente plagado de escalas extrañas desde donde desemboca -sin previo aviso- en una catarata de exploración eléctrica pura como pocas veces se ha escuchado por estas tierras.

- Isabel Aretz "Viaje por el Noroeste Argentino" (Estudio Fidelius). Impresionante trabajo de campo con históricas grabaciones de 1952, re-editadas en un CD de tirada limitada. Músicos desconocidos como Bartolomé Mamani, Salomón Cardona, Robustiano Ovando y Polonia Cruz con instrumentos autóctonos y cantos inspirados, revelan la existencia de una tradición popular que lejos de la complacencia y los convencionalismos llevan la música desde lo festivo y lo ritual directo al éxtasis sonoro.

- Gato Barbieri-Don Cherry. "Gran Enciclopedia del Jazz N°6 (Sarpa)". Sorprendente número de esta colección española, extrañamente orientado al free-jazz, en el que Barbieri aparece en su momento de mayor osadía colaborando en furiosas improvisaciones, ni más ni menos que con Don Cherry. El LP/cassette se completa con temas de otros consagrados como John Handy y de Albert Ayler. Tampoco habría que dejar de mencionar los primeros discos de Gato, donde ya amalgamaba sin tapujos el "free" más extremo con instrumentos eléctricos y folklóricos, ni olvidar el notable álbum que en 1967 grabó para el legendario sello ESP-Disk.

- Jorge de la Vega "El Gusanito en persona" (Olympia. 1968). Reconocido artista visual ligado al Instituto Di Tella, en su único LP, De la Vega experimenta con las posibilidades del formato canción a base de poesía caleidoscópica, efectos especiales, humor y un toque algo naïf. Su aporte es una psicodelia de época que curiosamente no remite demasiado al rock.

- Alberto Ginastera "Cantata para América Mágica" (1960). Probablemente el compositor argentino contemporáneo más reconocido internacionalmente y el que más empeño puso en trabajar con los ritmos y sonidos autóctonos (quien incluso trascendió las barreras de género cuando en 1973 el grupo Emerson Lake & Palmer adaptó su concierto para piano en el disco "Brain Salad Surgery"). Ginastera se anima en este caso con una singular obra para voz (soprano dramática) y orquesta de percusión, con pocos precedentes.

- Hoover "Audio Manual de Instrucciones" (Microfón 197?) incalificable LP en el que se intercalan increíbles instrucciones y consejos para el "manejo correcto de Lavasecador Hoovermatic" con una selección musical de dudoso criterio.

- La Pesada "Tontos (Operita)" (Music Hall, 1972). Serio aspirante a quedarse con el cetro del "disco más experimental del rock argentino", este LP jamás reeditado es una suerte de obra conceptual en la que Billy Bond y sus secuaces utilizan el estudio de grabación como trampolín para catapultarse lejos del formato canción. Lo que ya insinuaban en otros discos se lleva aquí al extremo dejando al rock en un estallido al borde de la desintegración: diálogos sin sentido aparente, ecos sorprendivos, procesamientos varios, cintas alteradas y collages sonoros (en los que hasta aparece la voz de Jorge Porcel) marcan esta obra capital de la experimentación argentina.

- Sixto Palavecino "Noticias del Monte" (EMI. 197?) Desde Santiago del Estero el indiscutible maestro del violín en la chacarera, aborda con gran personalidad pasajes instrumentales que con un sonido áspero -y rozando el microtonalismo- llevan las acentuaciones alteradas del folklore hasta casi el borde del trance.

- Quadraphonic 4 Efectos Sonoros (Microfón. 1974) Aunque posiblemente pensado únicamente como una herramienta de apoyo para programas de radio y TV, esta colección de grabaciones tiene valor musical por derecho propio. Resulta en realidad una insospechada biblioteca ruidista que incluye sonidos de: montacargas, tráfico urbano, grillos, topadoras, sala de teletipos, lagos, caída de escombros, subte, etc.

- "Selk 'Nam: Chants of Tierra del Fuego, Argentina" (Folkways. 1972). Salvo honrosas excepciones en nuestro país el interés por la música indígena ha sido pobre. Por la lamentable carencia de grabaciones locales, la estudiosa norteamericana Anne Chapman realizó un trabajo de campo con los Selk 'Nam (Onas) registrando sus cantos que poseen innegables conexiones con lo ritual y lo shamanístico. Más allá del debate si Lola Kiepja es o no "la última Ona viviente", esta colección de 4 LPs editados en EEUU constituyen un documento musical de gran importancia.

- Horacio Vaggione "La Máquina de Cantar" (Cramps. 1978). Vaggione es uno de los pesos pesados de la "electroacústica" argentina, originariamente procedente de Córdoba donde comenzó sus estudios, que continuaría en EEUU para trasladarse luego a Europa y finalmente afincarse en Francia. Este LP originalmente editado por el legendario sello italiano Cramps muestra todo potencial de su trabajo con computadoras y sintetizadores, que por momentos llegan hasta rozar lo "cósmico".

- Waldo de los Ríos "Folklore Dinámico" (Hispa Vox. 1977). Uno de los grandes orquestadores argentinos, muchas veces ignorado e injustamente vapuleado por la crítica. En este caso aporta un audaz disco, en el que toca chacareras, vidalas, zambas y chayas con gran libertad de orquestación, desde donde sobresalen increíbles sonidos de sintetizadores. Se destacan títulos como "El algarrobo que hablaba con los pájaros" y "Teluria". Uno de los intentos más renovadores que se le hayan dedicado al folklore de mano del realizador de obras como "Pampa Salvaje" y las polémicas "Sinfonías".

- Rodolfo Alchourrón "Sanata y Clarificación" (Promúsica, 1970). Aunque hoy no suene demasiado extremo, este álbum muestra uno de los primeros intentos de fusionar el jazz "moderno" o "libre" con la llamada "música beat" y el intento no es en vano. En múltiples pasajes se destacan aparte de del virtuosismo de Alchourrón y los solistas, ideas interesantes y un inconfundible sonido de época.

- Música Argentina Contemporánea (Centro Argentino por la Libertad de la Cultura, 1967?). Incunable LP de edición limitada con obras de Juan Carlos Paz, Mauricio Kagel y Francisco Kröpfl ejecutadas por el pianista Jorge Zuleta. Tres de los más conocidos compositores argentinos de vanguardia reunidos en esta cuidada edición vinílica con extensos comentarios (curiosamente traducidos al francés) del crítico especializado Jacobo Romano.

- Eduardo Rovira "Sónico" (Showrecords, 1968). Sin duda uno de los mayores intentos de experimentación que se hayan realizado con el tango. Ya desde la su instrumentación (bandoneón, guitarra eléctrica y contrabajo, todos amplificadas) el proyecto es sumamente original, pero se llega aquí incluso a procesar el bandoneón con una suerte de trémolo obteniendo un sonido único. Con iguales dosis de sensibilidad y virtuosismo, Rovira demuestra rotundamente que ya por esos días había otras cosas que se podían hacer otras cosas con el tango.

- Spinettalandia y sus Amigos o La Búsqueda de la Estrella (RCA. 1972). Luis Alberto Spinetta siempre tuvo un lado exploratorio en su obra, ya lo marcamos en Almendra y siguió tanto en *Pescado Rabioso* como en *Invisible*. Pero tal vez como álbum íntegro el más decididamente experimental sea su primer disco solista que se conoce bajo al menos tres títulos y tres artes gráficas distintos. La historia dice que debía grabar un álbum por contrato y le brindó a la compañía un trabajo con nulo potencial comercial: aparecen allí voces crudas y exaltadas, flautas, guitarras y efectos múltiples, en canciones de formato abierto surcadas por el filo más ácido de su poesía.

- “Cantos de Pájaros de Misiones” R. Straneck (Editorial L.O.L.A.). Peculiar edición en cassette con libro ilustrado en la que se documentan cantos y trinos de distintas especies misioneras. Más allá del mero interés taxonómico-ornitológico se trata de un significativo aporte a la “fonografía” nacional, además de una muestra de música experimental argentina del más alto vuelo.

- Guillermo Gregorio “Otra Música: Music Concrete, Fluxus & Free Improvisation in Buenos Aires 1963-1970” (Atavistic Records). La historia de Gregorio es la típica del argentino que ante la carencia de opciones locales tiene que irse del país para poder desarrollar su obra musical. Este CD editado varias décadas después por un sello norteamericano, recopila sus primeras experiencias en el campo de la experimentación sonora tanto desde la improvisación instrumental, desde su abordaje a Fluxus o desde la música “concreta”, arribando a resultados más que interesantes.

- Música Funcional S.A.C. “Muzak” (Ed. Musac, 1977?). Singular LP de demostración de música funcional en el que una orquesta se empeña en “deconstruir”(o destruir) temas populares locales y de todo el mundo en nombre de su “aplicación psico-fisiológica”. Contiene una explicación de pseudo-científica de los beneficios de una música “que no distrae” (!), que puede ser “oída sin ser escuchada” (!) y hasta inclusive una suerte de “Manifiesto Muzak”..

- Federico Peralta Ramos “Soy un pedazo de Atmósfera/Tengo un algo adentro que se llama el Coso” (CBS Columbia. 1970). Otro de los más notorios exponentes del Instituto Di Tella y artista multifacético, en su único simple editado, aplica toda su creatividad en formato canción. El resultado son temas que destilan alegría con una poesía entre lo absurdo y lo puramente metafísico.

- María Elena Walsh “La Familia Polillal” (en “Canciones para mirar” Disco Plin 1963). Por alguna razón nadie parece tomar demasiado en serio a la “música para niños”, sin embargo si de experimentación hablamos es un género en cual se esconden muchas gemas. En este tema la famosa compositora infantil experimenta no sólo con una poesía al borde del surrealismo, sino con una curiosa secuencia armónica, en una canción notable no sólo para los niños.

- Villegas en Cuerpo y Alma (Trova.1966). Enrique Villegas ha sido uno de los referentes del jazz local y en este caso quizás la experimentalidad no radique en la radicalidad de la propuesta, sino en la particular forma de re-interpretar clásicos con completa libertad generando un lenguaje propio e inconfundible.

- Miguel Abuelo "Hoy seremos campesinos" (simple. Mandioca. 1970). Sin lugar a dudas uno de los grandes exponentes de los primeros años del rock argentino, tanto por su canto como por su personal poesía. Esta canción, que ocupa el lado -A- de uno de los simples editados por el mítico sello Mandioca, lleva la Psicodelia vernácula a uno de sus puntos más altos y extremos; lo que luego consolidaría en obras como el LP "Miguel Abuelo et Nada" grabado en Francia.

- Domingo Cura "Tiempo de Percusión" (Tonodisc. 1970). Domingo Cura fue uno de los máximos intérpretes de bombo legüero y tal vez el más reconocido percusionista argentino. En su primer y principal LP solista experimenta con ritmos variados dejando la sonoridad de la percusión siempre bien en primer plano.

- "El Color de las Voces" (197?). Anecdótico LP realizado por la Pinturería Alba en el que comisionó a Coros "amateurs" de la Unidad Operativa de Morón, La Matanza, San Martín y diversas Escuelas públicas, entonar un ecléctico repertorio local y extranjero para probar que tanto la voz y la pintura "tienen tonos colores y brillos"...

- "Mekamunaa" (Instituto Nacional de Musicología "C.Vega" 1984). Impactante trabajo de campo sobre los indios Bora de la Amazonia Peruana realizado por los musicólogos argentinos Jorge Novati e Irma Ruiz. Las intensas grabaciones de este LP documentan como pocas las intervenciones musicales comunitarias de los aborígenes en pleno ritual. Viene acompañado de un extenso texto explicativo con fotos y abundante información antropológica en una edición de antología.

- Tango "El despertar en un refugio alto" en "Tango"(Talent.1973). La figura de Tanguito fue masivamente empañada por un olvidable film comercial de escaso valor documental. Sin embargo su único disco es notable por la crudeza en la que, al borde de la afinación (o de la desafinación) desgrana poesía seminal en bruto que trepa a metáforas imposibles (por ej: "sonrisa de clavicordio"). Pero incluso más allá de las "canciones", Tango realiza un trabajo de improvisación y experimentación vocal extremo como pocas veces se ha registrado y que pocos han sabido apreciar.

- "Banda Original de la Película Juan Moreira" (Parnaso Records. 1973). Singular banda compuesta por Pocho Leyes y Luis M. Serra para uno de los clásicos de la filmografía de Leonardo Favio. Coros emotivos (a lo Morricone), una banda de vientos de afinación dudosa, ritmos folklóricos varios y oscuros pasajes de gran intensidad dramática. Otras bandas de sonido de Favio también merecerían ser tenidas en cuenta, como la de la popular "Nazareno Cruz y el Lobo".

- “Ika-Renault” (197?). Otro ejemplo de experimentación “capitalista”. La empresa Ika-Renault abre una nueva planta y comisiona una obra musical que refleje las “características” de su flamante fábrica. El resultado es una composición que combina la “potencia” de la Orquesta con la “novedad” los instrumentos modernos, y que cambia de géneros y estilos en cuestión de segundos. El LP contiene un imperdible texto editorial donde se exaltan las “virtudes” de la planta automotriz y del “progreso industrial” en momentos en que nadie sospechaba lo que eran las crisis económicas.

- Raúl Barboza. “El Nuevo Sonido para el Litoral” (Polydor 1970). Otro exponente proveniente del ámbito folklórico. Barboza desde muy pequeño se abocó al trabajo con el acordeón renovando el lenguaje chamamecero. Aquí uno de las primeras grabaciones de quien hoy es un indiscutido del chamamé moderno.

- Bubu “Anabelas” (EMI. 1978). Otro de los discos que pasaron mayormente inadvertidos en el contexto argentino. Un proyecto bastante difícil de clasificar que tiene tanto la impronta progresiva, del jazz, de la música de cámara, del rock y de la improvisación por partes iguales, con momentos instrumentales de gran calidad.

- Leda Valladares “Mapa Musical de la Argentina” (Meloepa/Discos del Rojas). Maratónica colección de 8 CDs que reúnen las históricas grabaciones realizadas por Valladares en sus viajes por la Quebrada de Humahuaca, Salta, Tucumán, Santiago del Estero, Cuyo y Pcia. de Buenos Aires. Una obra de recopilación musical inmensa como pocas en nuestro país, en la que se destaca en especial el gran potencial de exploración vocal de la baguala y la vidala.

- Color Humano “Color Humano”(Microfón, 1972). Edelmiro Molinari es uno de los guitarristas más emblemáticos del rock argentino y fue en Color Humano donde precisamente consolidó su búsqueda. En este primer disco de la banda se pueden escuchar extensos e inconfundibles solos, arreglos progresivos y la impronta de una poética propia. Vestigios sonoros de una vívida psicodelia sudamericana que pedía a gritos “Larga Vida al Sol”.

- “Las Canciones Folklóricas de la Argentina” (Instituto Nacional de Musicología “C. Vega”.1969). Esta remarcable caja de 3 LPs con libro, reúne grabaciones documentales de villancicos, vidalitas, tristes, tonos, compuestos, oraciones cantadas etc. Muestras vivas de un folklore crudo y despojado, que parece conservar rastros un tiempo sagrado ancestral no corroído por la vorágine de la “modernidad”.

- Jorgelina Aranda “Erótica” (Microfón 197?). Otra sorpresa experimental en el lugar menos esperado, la bella Jorgelina conocida por su participación en el programa de Roberto Galán se anima a hacer un disco. Billy Bond a cargo de la producción se da cuenta de sus limitaciones como cantante y dedica el proyecto a explorar la sensualidad de sus susurros y gemidos, matizándolos con bases musicales intrigantes y efectos especiales. El resultado es bastante extraño, por momentos parece casi una parodia sobreactuada del género erótico, en la que ciertos diálogos-monólogos de corte pretendidamente “sexy” llegan a transformarse en una verdadera pesadilla de “mimitis” dadaísta.

- Homo Sonorus (Dimitry Bulatov. NCCA: Kaliningrad. 2001). Caja de 4 CD editados en Rusia dedicados a la Poesía Sonora en el mundo. Mencionamos este proyecto ya que aparte de contener material de figuras reconocidas como Henry Chopin, Jaap Blonk, Paul Dutton o Phil Minton, incluye también obras de los argentinos Fabio Doctorovich y Carlos Estévez, ambos miembros del grupo Paralengua, el colectivo más activo que hubo en nuestro país dedicado a este particular género transdisciplinario.

- Cuchi Leguizamón “En vivo” (Meloepa.1983). Uno de los pocos registros conseguibles de Leguizamón, quien indiscutiblemente fue uno de los más grandes exploradores del folklore argentino. En este álbum habla y toca en el piano sus clásicos, llevando las armonías y las síncopas folklóricas donde pocos han llegado

- Grupo Cuerdas Confusas “El Hombre de las Estrellas” en “Robolín” (Parnaso Records 1974). Otro inesperado aporte experimental del género infantil: una indescifrable Opera-Rock para niños que relata un viaje espacial hacia la estrella de Ensis (Orión) donde se encuentra un misterioso Robot. Plagado de extraños efectos especiales y con un guión difícil de seguir (que incluye platos voladores, ciudades de cristal y medusas bailarinas) se trata de un disco pionero en el Rock-Cósmico-Infantil.

- Montes “Días Después” en “Cuando Brille el Tiempo” (Philips 1974). En este curioso tema Jorge Montes (también conocido como Montes Mahatma) demuestra todos los sonidos que le puede sacar a una guitarra eléctrica: munido de distorsión y probablemente algún viejo phaser o delay a cinta, logra llevarla a un punto casi irreconocible. Singular momento experimental para finalizar uno de los vinilos nacionales más buscados por coleccionistas de todo el mundo.

- Nono Belvis-Kike Sanzol “qué están celebrando los hombres” (Ciclo3. 1982). Dos integrantes de la agrupación M.I.A. realizan este trabajo difícil de catalogar en el que navegan entre improvisación, folklore, jazz, rock y música de películas sin desembarcar totalmente en ninguno de estos géneros.

- Técnicas de Concentración y Relajación Yoga (Vanguard/Ashram Yukteswar, 1977). Tal vez a más de uno pueda parecerle disparatada la inclusión de un disco como éste en el presente listado, pero lo cierto es que entre las precisas instrucciones para practicar yoga que este LP contiene, se esconden lo que posiblemente sean los dos primeros “drones” producidos y grabados íntegramente en la Argentina.

- Antología del Tango Rioplatense Vol.1 (Instituto Nacional de Musicología “C.Vega” 1977). En una caja de 3 LPs se recopilan pioneras grabaciones del Tango de 1907 a 1920. Interesante material documental en el que descubrimos un género en plena gestación tocado por bandas de viento, organitos callejeros, autopianos, quintetos criollos, guitarras crudas, bandoneones, orquesta típica y canto. Rastros fundacionales de un Tango primigenio no extento de cierta dosis de experimentación.

- Orion’s Beethoven “Superángel” (Polydor. 1973). Sin duda uno de los álbumes más oscuros surgidos del rock local. Tras guitarras punzantes, voces procesadas y títulos crípticos como “Nirmanakaya”, “El camino de los Superhombres” o “Hijo del Relámpago” se esconden temas de lírica épica, que deambulan entre el hard rock y una psicodelia misteriosa con pocos referentes. Incluye una versión adaptada a tiempo de rock de la Sinfonía N°8 en Si Menor de Schubert (!).

- Poesía Argentina de Hoy (Colección Aguilar de la Palabra 1977). Curioso LP dedicado a la poesía argentina del momento. Por la voz de Carlos Estrada, Perla Santalla e Ignacio Quiroz pasan poemas de Alejandra Pizarnik, Alfredo Veiravé, Juan Gelman, Héctor Viel Témperey Oscar Hermes Villordo, Maria E. Walsh entre otros, con pasajes instrumentales a cargo de Rodolfo Alchourrón. Un clásico “spoken word” local.

- Kubero Díaz “Spirtrepus” en “Kubero Díaz y la Pesada” (Music Hall 1973). Quizás el único tema en el que un fundamental guitarrista del rock argentino no toca la guitarra sino que se aboca al piano y al canto en una composición en la que transcurrida la primera mitad, las cosas comienzan a ponerse extrañas.



- Panorama de la Música Argentina (IRCO-Cosentino). Titánica colección de 20 CDs que reúne obras de más de ciento cincuenta compositores argentinos nacidos entre 1884 y 1965. Importante tarea de recopilación musical destacable por incluir músicos valiosos pero poco reconocidos como: Jorge Edgard Molina, Luis Zubillaga, Miguel Ángel Sugo, Silvano Picci, Daniel Alberto Cozzi, Hilda Dianda, Jorge Rapp, Enrique Belloc, Ricardo Pérez Miro, Jorge Sad y Marcelo Kok por mencionar sólo unos pocos.

- Música de los Aborígenes (Qualiton QF3005- 1967). Indispensable LP -jamás reeditado- con notables grabaciones de campo de Guaycurúes, Matacos, Guaraníes, Onas, Tehuelches y Aracanos, que nos muestran la impresionante riqueza de la música nativa. Incluye libro interno con abundante información sobre las etnias y su música. Por la calidad del material y su valor documental no sería disparatado considerarlo uno de los discos argentinos más importantes de todos los tiempos.

## NOTES ON EXPERIMENTALISM IN THE ARGENTINE CONTEXT

by Alan Curtis

Perhaps due to the fragile nature of the reality of the political-economic-social situation or the lack of organisation that is so characteristic in these parts, it is certainly difficult to find any unity in Argentine musical experimentation. Generally experimental music came together here, rather than as an organised scene, as a wide multiform variety of mainly isolated dissimilar experiences, which on occasions were not even specifically defined, understood, or recognised as such. Closer to a chaotic jumble than an organic whole, Argentine music has displayed forms of experimentation in a variety of ways and in extremely different contexts such as: contemporary music, rock, folklore, song, jazz, tango, indigenous music, electro-acoustic music, etc. However we shouldn't ignore the fact that periods of experimentation also often resulted –more or less accidentally- in utterly unforeseen projects. That is why trying to completely reconstruct this complex panorama is a task that goes well beyond the possibilities of these modest notes. In any case, bearing in mind these obvious limitations, we think that it is important to start and try to do this, even though this is only by outlining just a few ideas, as we are sure that subsequent pieces of work –with greater analysis and documentation- will reach more accurate conclusions that allow us to understand better what has come to be known as Argentine Experimental Music.

So here we are presenting a –subjective and incomplete- list of LPs, singles, tracks or works of a variety of kinds, genres and origins, in which an experimental spirit appears to a certain extent. The selection is mainly orientated towards the 60s and 70's, in no particular order and is rounded off by several blank lines so that the reader can –in some way- correct the inevitable omissions that always occur when you make lists of this type.

- Juan Carlos Paz “Continuidad 1960” (1960): Paz is probably the most important Argentine avant-garde composer of the 20th century and the driving force behind the “Renovación” and “Agrupación Nueva Música” groups. In this piece he goes beyond the mere twelve-tone system to venture into new sound territories, to expand the possibilities of the Orchestra. It reaches its climax in the fifth movement with a tribute to Edgard Varèse, who the composer knew personally and who even listened to and thought highly of the composition. This is an inspired piece of work of great intensity in which the tonal and rhythmic explorations stand out because of their power, along lines that he was to continue in later works such as “Concreción 64”.

- "Agnus Dei" on the double album by Almendra (RCA-Vic.1970): This track evokes the more experimental rough side of one of the top Argentine rock bands. Its extensive 14 minutes show us Spinetta, Molinari, Del Guercio and García at the height of their creative powers, ranging from the apparent naivety of the first few verses, to a dark bridge plagued with unusual scales that then culminates –out of the blue- in an explosion of a kind of pure electric exploration that has rarely been heard in these parts.

- Isabel Aretz. Viaje por el Noroeste Argentino. (Estudio Fidelius). An impressive piece of field work with historic recordings from 1952, reissued on this limited-edition CD: unknown musicians like Bartolomé Mamani, Salomón Cardona, Robustiano Ovando and Polonia Cruz with indigenous instruments and inspired songs, reveal the existence of a folk tradition that, far-removed from indulgence and conventionality take the music beyond its festive, ritual aspects straight to musical ecstasy.

- Gato Barbieri-Don Cherry. Gran Enciclopedia del Jazz N°6 (Sarpe). Surprising edition of this Spanish collection, curiously orientated towards free jazz, on which Barbieri appears in his most daring period collaborating on intense improvisations, with no other than Don Cherry. The LP/cassette is rounded off by tracks by other established musicians like John Handy and Albert Ayler. We should also mention Gato's early albums, where he already openly combined the most radical "free" jazz with electric and folk instruments, and also recall the impressive album that he recorded in 1967 for the legendary label ESP-Disk.

- Jorge de la Vega "El Gusanito en persona" (Olympia. 1968). Renowned visual artist linked to the Di Tella Institute, on his only LP, De la Vega experiments with the possibilities of the song format using kaleidoscopic poetry, special effects, humour and a rather naïve touch. He provides some period psychedelia that curiously has few references to rock.

- Alberto Ginastera "Cantata para América Mágica" (1960). Probably the best-known contemporary Argentine internationally and the one who strove hardest to work with indigenous rhythms and sounds (and who even transcended genre barriers when the group Emerson Lake & Palmer adapted his concerto for piano on the album "Brain Salad Surgery" in 1973). In this case Ginastera has a go at an unusual piece for voice (dramatic soprano) and percussion orchestra that has few precedents.

- Hoover "Audio Manual de Instrucciones" (Microfon. 197?) unclassifiable LP on which some incredible instructions and tips for the "correct use of a Hoovermatic washer dryer" are interspersed with a musical selection made according to some rather dubious criteria.

- La Pesada "Tontos (Operita)" (Music Hall, 1972). A serious candidate for the title of the "most experimental album in Argentine rock", this LP, that has never been reissued, is a kind of concept album on which Billy Bond and his henchmen use the recording studio as a springboard to catapult themselves well away from the song format. What they already hinted at on other albums is taken to extremes here to leave rock behind in an outburst on the verge of disintegration: dialogues without no apparent sense, unexpected echoes, various treatments, altered tapes and sound collages, (in which even Jorge Porcel's voice appears), mark what is a seminal work in Argentine experimentation.

- Sixto Palavecino "Noticias del Monte" (EMI. 197?) From Santiago del Estero the undisputed "chacarera" violin maestro, stamps his personality on instrumental passages that with a rough sound - that verges on micro-tonality- take the syncopated accents of folklore almost to the verge of trance.

- Quadraphonic 4 Efectos Sonoros (Microfón. 1974) Although possibly intended only as a support tool for radio and TV programmes, this collection of recordings has musical value in its own right. It actually results in an unexpected collection of noises that includes the sound of: goods lifts, city traffic, crickets, bulldozers, teleprinter rooms, lakes, falling rubble, subway trains, etc.

- "Selk 'Nam: Chants of Tierra del Fuego, Argentina" (Folkways. 1972). Except for certain honourable exceptions there has been little interest in indigenous music in our country. Due to the appalling lack of local recordings, the American expert Anne Chapman carried out field work with the Selk 'Nam (Onas) and recorded their songs that are undeniably linked to ritual and shamanistic practices. Over and above the debate whether Lola Kieppja is "the last living Ona" or not, this collection of 4 LPs issued in the USA is an extremely important musical document.

- Horacio Vaggione "La Máquina de Cantar" (Cramps. 1978). Vaggione is one of the heavyweight figures in Argentine "electro-acoustic" music. He was originally from Córdoba where he began his studies, which he was to continue in the USA before then moving to Europe and finally settling in France. This LP, that was originally issued by the legendary Italian label, Cramps, shows the full potential of his work with computers and synthesisers, that at times verges on the "cosmic".

- Waldo de los Ríos "Folklore Dinámico" (Hispa Vox. 1977). One of the great Argentine orchestrators, often ignored and unfairly slated by the critics. In this case he presents a daring album on which he plays chacareras, vidalas, zambas and chayas with great orchestral freedom, from which some unbelievable synthesiser sounds really stand out. Tracks like "El algarrobo que hablaba con los pájaros" and "Teluria" are outstanding. This is one of the most refreshing attempts at folklore by the man who has produced work like "Pampa Salvaje" and the controversial "Sinfonías".

- Rodolfo Alchourrón "Sanata y Clarificación" (Promúsica, 1970). Although it doesn't sound especially extreme today, this album shows one of the first attempts to fuse "modern" or "free" jazz with so-called "beat music" and the attempt is not in vain. In numerous passages, apart from Alchourrón's virtuosity and the soloists, some interesting ideas and an unmistakable period sound stand out.

- Música Argentina Contemporánea (Centro Argentino por la Libertad de la Cultura, 196?). Very early limited-edition LP with works by Juan Carlos Paz, Mauricio Kagel and Francisco Kröpfl performed by the pianist, Jorge Zuleta, three of the best-known Argentine avant-garde composers brought together in this meticulous vinyl edition with extensive comments (oddly translated into French) by the specialist critic, Jacobo Romano.

- Eduardo Rovira "Sónico" (Showrecords, 1968). Undoubtedly one of the most important attempts made at experimenting with the tango. Right from its instrumentation (bandoneón, electric guitar and double bass, all amplified) the project is highly original, but here it even goes to the lengths of treating the bandoneón with a kind of tremolo to get a unique sound. With equal doses of sensitivity and virtuosity, Rovira emphatically shows that by this time there were other things that could be done with the tango.

- Tango "El despertar en un refugio alto" on "Tango" (Talent.1973). Tanguito's reputation was completely tarnished by a forgettable commercial film with little documentary value. However, his only record is noteworthy for the crude style in which, on the fringes of staying in tune (or of going out of tune) he reels off some raw seminal poetry that achieves some impossible metaphors (e.g. "clavichord smile"). But even beyond the "songs", Tango offers a kind of extreme vocal improvisation and experimentation that has rarely ever been recorded and that few people have been able to appreciate.

- “Cantos de Pájaros de Misiones” R. Straneck (Editorial L.O.L.A.). An unusual cassette issued with an illustrated book in which songs and trills by various species from Misiones are documented. Apart from its mere taxonomic-ornithological interest, this is a significant contribution to national “phonography”, as well as an example of really high-flying Argentine experimental music.

- Guillermo Gregorio “Otra Música: Music Concrete, Fluxus & Free Improvisation in Buenos Aires 1963-1970” (Atavistic Records). Gregorio’s story is typical of those Argentines who, faced with the lack of local options, have to leave the country in order to be able to develop their musical activities. This CD, issued several decades later by an American label, compiles his early experiences in the field of sound experimentation through instrumental improvisation, his period on board Fluxus, or “concrete” music, and achieves some really interesting results.

- Música Funcional S.A.C. “Muzak” (Ed. Musac, 197?). Remarkable demonstration LP of functional music in which an orchestra insists on “deconstructing” (or destroying) popular local and international songs in the name of their “psycho-physiological use”. It contains a pseudo-scientific explanation of the benefits of music “that doesn’t distract you” (!), that can be “heard without being listened to” (!) and even includes a kind of “Muzak Manifiesto”...

- Federico Peralta Ramos “Soy un pedazo de Atmósfera/Tengo un algo adentro que se llama el Coso” (CBS Columbia. 1970). Another of the most well-known exponents of the Di Tella Institute, and a multifaceted artist, applies all his creativity in song format on the only single he ever brought out. This results in tracks that ooze joy with poetry that is halfway between the absurd and the purely metaphysical.

- María Elena Walsh “La Familia Polillal” (on “Canciones para mirar” Disco Plin 1963). For some reason nobody seems to take “music for children” too seriously, however if we are talking about experimentation, it is a genre that conceals a lot of gems. In this song the famous children’s composer not only experiments with a poem that verges on surrealism, but also with a bizarre harmonic sequence, in a remarkable song that is not just for children.

- Villegas en Cuerpo y Alma (Trova.1966). Enrique Villegas has been one of the referents of local jazz and in this case perhaps the experimentalism doesn’t lie in the radical nature of the proposal itself, but in the personal way he re-interprets classics with total freedom to create an unmistakable language of his own.

- Miguel Abuelo "Hoy seremos campesinos" (single. Mandioca. 1970). Undoubtedly one of the most representative artists in the early years of Argentine rock, on account of his singing and his personal poetry. This song, that takes up the A side of one of the singles issued on the mythical label Mandioca is one of the extreme highpoints of local Psychodelia; something he would later consolidate on works like the LP "Miguel Abuelo et Nada" recorded in France

- Domingo Cura "Tiempo de Percusión" (Tonodisc. 1970). Domingo Cura was one of the top performers on the "bombo legüero" and perhaps the best-known Argentine percussionist. On his first and most important solo album he experiments with a variety of rhythms by always placing the sonority of the percussion right up front.

- "El Color de las Voces" (197?). Colourful LP produced by the Alba paint Shop in which it commissioned some "amateurs" choirs from the Working Unit of Morón, La Matanza, San Martín and various public schools, to sing an eclectic local and international repertoire to prove that both voices and painting "have tones, colours and brightness"...

- "Mekamunaa" (National Institute of Musicology "C.Vega" 1984). Stunning piece of field work on the Bora Indians in the Peruvian Amazonian region carried out by the Argentine musicologists, Jorge Novati and Irma Ruiz. The powerful recordings on this LP document, like very few have done, musical performances by Indian communities right in the middle of their rituals. It is accompanied by an extensive explanatory text with photos and a huge amount of anthropological information in an anthological edition.

- Spinettalandia y sus Amigos o La Búsqueda de la Estrella (RCA.1972). Luis Alberto Spinetta always had an exploratory side in his work: we already noted this in Almendra and it was still present in Pescado Rabioso and Invisible; however perhaps his most deliberately experimental complete record is his first solo album which came out with at least three titles and three different covers. It is said that he had to record an album for contractual purposes and he gave the record company an album with absolutely no commercial potential: it features raw, impassioned vocals, flutes, guitars and numerous effects in open-format songs cut through by his poetry at its most biting.

- "Original Soundtrack for the film "Juan Moreira" (Parnaso Records. 1973). An unusual soundtrack composed by Pocho Leyes and Luis M. Serra for one of the classics in Leonardo Favio's film

career, with moving (Morricone-style) choirs, a wind section that's not quite in tune, a variety of folk rhythms and dark passages with great dramatic intensity. Other soundtracks by Favio may well also be worth bearing in mind, such as the one for the popular "Nazareno Cruz y el Lobo".

- "Ika-Renault" (197?). Another example of "capitalist" experimentation: the Ika-Renault company opened a new plant and commissioned a piece of music that would reflect the "characteristics" of its brand-new factory. The result was a composition that combines the "power" of the Orchestra with the "innovation" of modern instruments, and changes genres and styles in a matter of seconds. The LP contains a not-to-be missed editorial text which extols the "virtues" of the car plant and "industrial progress" at a time when nobody had any idea what an economic crisis was.

- Raúl Barboza."El Nuevo Sonido para el Litoral" (Polydor 1970). Another artist from the folk world, from an early age Barboza devoted himself to renewing the language of Chamamé with his accordion. Here is one of the first recordings by someone who is now an undisputed exponent of modern Chamamé.

- Bubu "Anabelas" (EMI. 1978). Another of the records that basically went unnoticed in Argentina, it's a project that is quite difficult to categorise as it bears the stamp of progressive rock, jazz, chamber music, rock and improvisation in equal amounts, with some top-quality instrumental passages.

- Leda Valladares "Mapa Musical de la Argentina" (Meloepa/Discos del Rojas). Marathon collection of 8 CDs that include historic recordings made by Valladares on his travels around la Quebrada de Humahuaca, Salta, Tucumán, Santiago del Estero, Cuyo and Buenos Aires Province. A huge musical compilation of a kind rarely found in our country, in which the great potential that the baguala and the vidala have for vocal exploration is especially outstanding

- Color Humano "Color Humano"(Microfón, 1972). Edelmiro Molinari is one of the most emblematic guitarists in Argentine rock and it was with Color Humano that he really found what he was looking for. On the band's first album you can hear long unmistakable solos, progressive arrangements and the mark of a poetic art all of their own. Vestiges in sound of a South American psychedelic experience that was crying out for "Larga Vida al Sol" (Long live the sun!).



- “Las Canciones Folklóricas de la Argentina” (National Institute of Musicology “C. Vega”. 1984). This remarkable box set of 3 LPs with a book, includes documentary recordings of carols, vidalitas, sad songs, tones, sung prayers etc. Living samples of bare raw folklore that seems to conserve traces from an ancestral sacred period that had not yet been eroded by the maelstrom of “modernity”.

- Jorgelina Aranda “Erótica” (Microfón 197?). Another experimental surprise where you least expect it: the lovely Jorgelina, well-known for having been in Roberto Galán’s programme has a go at making an album. Billy Bond, the producer, realises her limitations as a singer and spends the project exploring the sensuality of her whispers and moans, and blending them in with some intriguing musical backing and special effects. The result is rather strange; sometimes it seems almost like an overacted erotic parody, in which certain supposedly “sexy” dialogues-monologues are turned into a real Dadaist-style nightmare.

- Homo Sonorus (Dimitry Bulatov. NCCA: Kaliningrad. 2001). Box set of 4 CDs issued in Russia devoted to international Sound Poetry. We are mentioning this project as apart from containing material by renowned figures like Henry Chopin, Jaap Blonk, Paul Dutton or Phil Minton, it also includes pieces by the Argentines Fabio Doctorovich and Carlos Estévez, both members of the group, Paralengua, the Argentine band that has been most active in this particular trans-disciplinary genre.

- Cuchi Leguizamón “En vivo” (Meloepa.1983). This is one of the few available recordings by Leguizamón, who was undeniably one of the greatest explorers of folklore. On this album he talks and plays his classics on the piano, taking their harmonies and folk syncopation to levels that very few have ever reached.

- Montes “Días Después” on “Cuando Brille el Tiempo” (Philips 1974). On this unusual track, Jorge Montes (also known as Montes Mahatma) shows all the sounds that he can get out of an electric guitar: armed with a distortion unit and probably an old phaser or tape delay, he manages to take it to a point where it is almost unrecognisable. This is a unique moment in experimentation that brings to an end one of the most sought-after Argentine vinyl albums by collectors all over the world.

- Nono Belvis-Kike Sanzol “qué están celebrando los hombres” (Ciclo3. 1982). Two members of M.I.A. produce this piece which is not easy to classify where they drift between improvisation, folklore, jazz, rock and film music without ever totally committing themselves to any of these genres.

- Orion's Beethoven "Superángel" (Polydor. 1973). Undoubtedly one of the darkest albums that ever emerged from the local rock scene, Some epically lyrical tracks that wander between hard rock and a mysterious kind of psychodelia that has few references are concealed behind biting guitars, treated vocals and cryptic titles like "Nirmanakaya", "El camino de los Superhombres" or "Hijo del Relámpago". It includes an adapted rock version of Schubert's Symphony N°8 in B Minor (!).

- Técnicas de Concentración y Relajación Yoga (Vanguard/Ashram Yukteswar, 197?). It might seem absurd to more than one of you to include a record like this one in this list, but the fact is that what might be the first two "drones" produced and recorded entirely in Argentina are hidden away among the precise instructions for practising yoga that this LP contains.

- Kubero Díaz "Spirtrepus" on "Kubero Díaz y la Pesada" (Music Hall 1973). Perhaps the only track on which a seminal Argentine rock guitarist doesn't play the guitar but switches to the piano and vocals in a composition in which half-way through, things start to get weird.

- Panorama de la Música Argentina (IRCO-Cosentino). A gigantic collection of 20 CDs that includes work by more than 150 Argentine composers born between 1884 and 1965, this is an important musical compilation that stands out by including significant but little-known musicians such as: Jorge Edgard Molina, Luis Zubillaga, Miguel Ángel Sugo, Silvano Picci, Daniel Alberto Cozzi, Hilda Dianda, Jorge Rapp, Enrique Belloc, Ricardo Pérez Miro, Jorge Sad and Marcelo Kok, to mention just a few.



## LOS AUTORES / THE AUTHORS

Gabriel Paiuk (Buenos Aires, 1975).  
compositor, improvisador  
composer, improviser

Jorge Haro (Buenos Aires, 1963).  
compositor, artista sonoro y audiovisual  
composer, sound and visual artist  
[www.jorgeharo.com.ar](http://www.jorgeharo.com.ar)

Luis Marte (Buenos Aires).  
artista sonoro, organizador de eventos  
sound artist, events organiser  
[www.diario.de/busquedasonora/](http://www.diario.de/busquedasonora/)

Norberto Cambiasso (Buenos Aires).  
periodista, escritor  
journalist, writer  
[www.esculpiendo.blogspot.com/](http://www.esculpiendo.blogspot.com/)

Alan Curtis (Buenos Aires, 1972).  
compositor, artista sonoro  
composer, sound artist  
[http://www.geocities.com/a\\_curtis/](http://www.geocities.com/a_curtis/)

# CREACIÓN SONORA EXPERIMENTAL CONTEMPORÁNEA EN ARGENTINA

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	pg.	04
ACERCA DE LA RELACIÓN CON EL ENTORNO ::: Gabriel Paiuk	pg.	05
UN INTERCAMBIO AUSENTE ::: Jorge Haro	pg.	17
EL RUIDISMO COMO MÚSICA DE MASAS ::: Luis Marte	pg.	29
UN LARGO Y SINUOSO CAMINO ::: Norberto Cambiasso	pg.	37
HACIA UNA TEORÍA PARA-LINGÜÍSTICA DE LA MÚSICA ::: Alan Courtis	pg.	72
APUNTES SOBRE LA EXPERIMENTALIDAD EN EL CONTEXTO ARGENTINO ::: Alan Courtis	pg.	73

## INDEX

INTRODUCTION	pg.	04
REGARDING THE RELATIONSHIP WITH THE ENVIRONMENT ::: Gabriel Paiuk	pg.	11
AN ABSENT EXCHANGE ::: Jorge Haro	pg.	23
NOISE AS MUSIC FOR THE MASSES ::: Luis Marte	pg.	33
THE LONG AND WINDING ROAD ::: Norberto Cambiasso	pg.	55
HACIA UNA TEORÍA PARA-LINGÜÍSTICA DE LA MÚSICA ::: Alan Courtis	pg.	72
NOTES ON EXPERIMENTALISM IN THE ARGENTINE CONTEXT ::: Alan Courtis	pg.	83



una producción de / produced by:

**[UN]COMMON SOUNDS**



con la colaboración de / collaboration:

**CCEBA** Centro Cultural de España en Buenos Aires



edición / edition:

:::Xabier Erkizia / Dimitris Kariofilis

coordinación y diseño / coordination and graphic design:

:::Dimitris Kariofilis

traducciones / translations:

:::Servicio de Traducción de la Dirección General de Normalización del Euskera - Diputación Foral de Gipuzkoa

agradecimientos / thanks to:

:::Santi Eraso, Aina Calvo, Mercedes de Castro, Lidia Blanco, Kike León, Norberto Cambiasso, Alan Curtis, Jorge Haro, Luis Marte, Gabriel Paiuk, Mercedes Viviani, Marcela Continanza, Alba Jambрина.

\*\*\*\*\*

[UN]COMMONSOUNDS / [www.uncommonsounds.org](http://www.uncommonsounds.org)

dirección / direction:

:::Xabier Erkizia ::: Dimitris Kariofilis

coordinación y producción / coordination and production:

:::Marta Font

Con la colaboración de:

**[UN]COMMON SOUNDS**

