

Manifestaciones de vanguardia musical en Córdoba después de las Jornadas Americanas de Música Experimental: los conciertos “Sucesos” del Centro de Música Experimental

Agustín Domínguez
UNC - UBA - CONICET

Resumen

Este trabajo se enmarca en el estudio de la recepción de la vanguardia musical en América Latina. Se circunscribe a la parte de la producción del Centro de Música Experimental (CME, 1965/1971) dedicada al “Teatro Musical”. El estudio de los conciertos denominados “Sucesos” puede dar algunas precisiones sobre la forma de producción e investigación del CME. Estas piezas podrían ser pensadas como crítica a la institución-arte, aunque el CME estuviera instituido dentro de la Universidad Nacional de Córdoba. La propuesta es estudiar la forma singular de apropiación productiva –es decir, por parte de los compositores– que tuvo lugar en la Córdoba de los sesenta.

Conceptos clave: vanguardia, experimentalismo, Córdoba, historia cultural, 1960.

Manifestation of Musical Avant-garde in Córdoba after the Jornadas Americanas de Música Experimental: “Sucesos” Concerts by Centro de Música Experimental

Abstract

This work is part of the study of the reception of the musical avant-garde in Latin America. It is limited to the production part of the Experimental Music Center (CME, National University of Córdoba, 1965/1971) dedicated to the "Musical Theater". The study of concerts called “Sucesos” can give some details about the way of production and research of the CME. These pieces could be thought of as critical to the institution-art, although the CME was instituted within the National University of Córdoba. The proposal is to study the singular form of productive appropriation –that is to say, on the part of the composers– that took place in the Cordoba of the sixties.

Keywords: avant-garde, experimentalism, córdoba, cultural history, 60.

Durante la década de 1960 en la entonces Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba existieron dos grupos de compositores que desarrollaron sus actividades en torno a la música contemporánea de concierto: por un lado, el Centro de Música Experimental (CME, 1965-1971), integrado por Virgilio Tosco, Oscar Bazán, Carlos Ferpozzi, Graciela Castillo, Pedro Echarte y Horacio Vaggione; y por otro, el Grupo de Estudios liderado por el profesor César Mario Franchisena¹. Este trabajo centra su atención en la producción del CME en torno al Teatro Musical desde la perspectiva de la estética de la recepción². Con ello, nos proponemos revisar y ampliar las investigaciones precedentes³.

	
<p>Ornella Balestreri de Devoto, Asesora del Departamento de Música (UNC), tuvo un papel central en la institucionalización del Centro de Música Experimental (CME)⁴.</p>	<p>CME. Graciela Castillo, Oscar Bazán, Carlos Ferpozzi, Pedro Echarte, Virgilio Tosco y Horacio Vaggione. En primer plano, la partitura en forma de escultura de la obra musical <i>Expansión</i> de Carlos Ferpozzi⁵.</p>

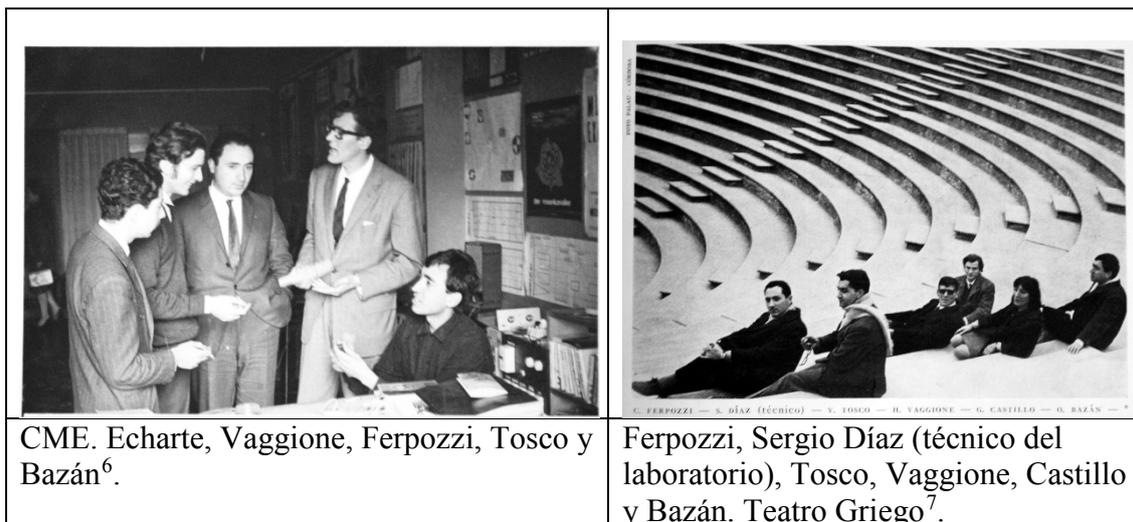
¹ He comenzado a trabajar en este tema en el año 2013 con ayuda de una beca del Consejo Interuniversitario Nacional y la dirección del Lic. Federico Sammartino y la Mgter. Cristina Rocca e integrando el equipo de investigación La Música en Córdoba en el siglo XX dirigido por el Dr. Héctor Edmundo Rubio. En ese entonces presenté una periodización provisoria de las producciones del CME que fuera publicada en 2015 por la revista *AVANCES*. Retomo el proyecto en 2017 con motivo de la postulación a la beca doctoral del CONICET, bajo la dirección del Dr. Pablo Fessel y del Dr. Esteban Juárez. Lo que se presenta aquí corresponde al avance parcial de los primeros meses de trabajo con esta beca.

² Véase Dahlhaus, Carl. *Fundamentos de la historia de la música*, Gedisa, España, 1997; Moog-Grünewald, María. “Investigación de las influencias y de la recepción”, Dietrich Rall (comp.) *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, UNAM, México, 1993, pp. 215-271 y Zenck, Martin. “Abbozzo di una sociologia della ricezione musicale”, Borio, Gianmario y Michela Garda (eds.), *L’esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*. EDT, Torino, 1989, pp. 96-116.

³ Kitroser, Myriam y Marisa Restiffo. “¿Ni ruptura ni vanguardia? El Centro de Música Experimental de la Escuela de Artes, 1965-1970”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 23, 2009, pp. 145-173; Domínguez Pesce, Agustín. “De lo epigonal a lo local: Vanguardia musical cordobesa en el Centro de Música Experimental de la Escuela de Artes (1964-1971).” *AVANCES*, 24, 2015, pp. 151-166 y Sammartino, Federico. “Apunten los osciladores a Europa. Ideología, Europa y experimentación en la música cordobesa de los '60”, inédito, 2015, snp.

⁴ Archivo IKA/Archivo Documental Museo Caraffa. Obtuve esta digitalización por gentileza de la Mgter. María Cristina Rocca y la Dra. Cecilia Irazusta.

⁵ *Ibidem*.



La recepción productiva en los “Sucesos” del CME

Según la periodización provisoria establecida en un trabajo precedente, en la producción total de los miembros del CME pueden distinguirse dos etapas claramente definidas: una, entre 1961 y 1967; y otra, entre 1968 y 1971.

El criterio [...] responde a poner en relieve la influencia y el impacto que tenía la producción de los individuos en la producción del CME. Así, en la primera etapa tendría un mayor énfasis la Música Electroacústica, por la influencia de Vaggione y Echarte; y en la segunda, el énfasis estaría volcado al Teatro Musical, por la influencia de Oscar Bazán. Esta caracterización no es definitiva y sería adecuado revisarla y enriquecerla oportunamente⁸.

La primera etapa concluye con la partida de Horacio Vaggione y Pedro Echarte⁹ a Europa. Cabe señalar que estos dos compositores eran los más activos en relación con el volumen de producción del grupo. Asimismo, que el género más empleado en las composiciones de esta etapa era el de la Música Electroacústica, y eran estos compositores los más abocados al mismo. La segunda etapa en la producción de los miembros del CME estaría marcada por el cambio de coordinación de Magda Sörensön¹⁰ a Virgilio Tosco desde abril de 1967 hasta su cierre en 1971, con la democratización

⁶ Imagen proveniente del archivo personal de Virgilio Tosco.

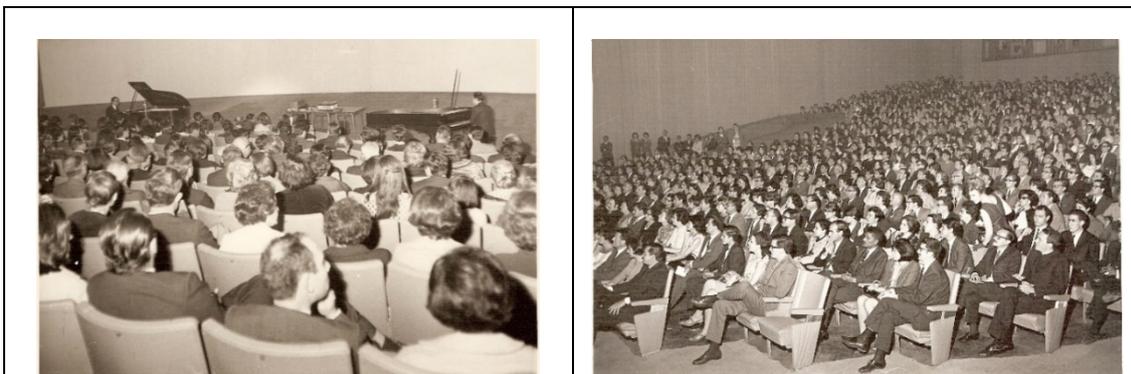
⁷ Imagen proveniente del Catálogo de la *III Bienal Americana de Arte*, Córdoba, octubre de 1966.

⁸ Domínguez Pesce. “De lo epigonal a lo local”, p. 163.

⁹ “A fines de 1967 se trasladó a París, donde realizó un *stage* en el “Groupe de Recherches Musicales” que dirigía Pierre Schaeffer.” Recuperado de http://www.grijalvo.com/Echarte/b_Echarte_1ab_Curriculum_Vitae.htm.

¹⁰ Esposa de Christian Sörensön, Gerente de Relaciones Públicas de Industrias Kaiser Argentina. Nombrada por el director de la Escuela de Artes (Arq. Raúl Bulgheroni) para la organización de las I Jornadas Americanas de Música Experimental (1966) en el marco de la III Bienal Americana de Arte.

completa del uso del laboratorio a todos los integrantes de la comunidad del Departamento de Música (UNC)¹¹.



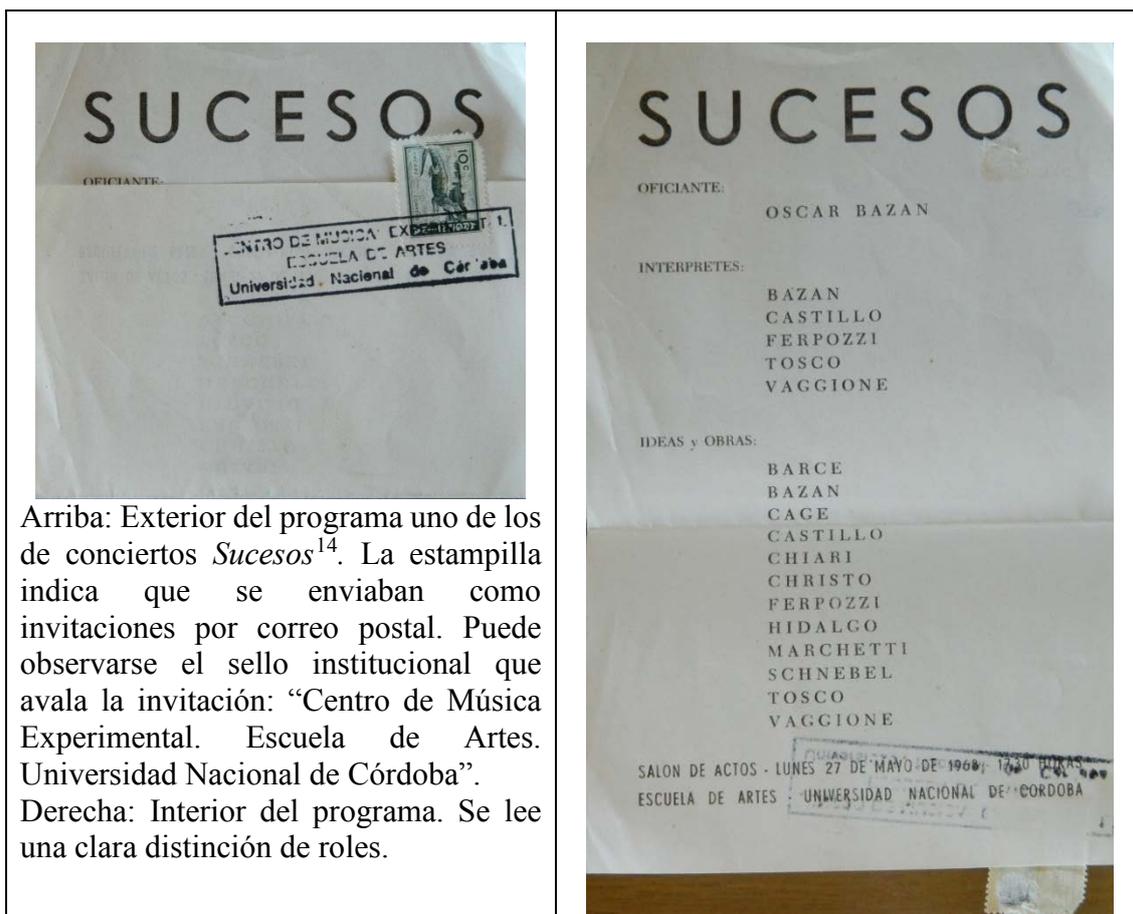
Primeras Jornadas Americanas de Música Experimental (JAME). Sala del Cine Centro República (hoy Cinerama)¹².

Luego de la participación en las Primeras Jornadas Americanas de Música Experimental (JAME, 1966), de las cuales se editaron dos LP y un extenso capítulo en el catálogo de la III Bienal Americana de Arte, el CME protagonizó en 1967 un año de “despegue a la fama”¹³. En 1968 encontramos programas de conciertos intitolados *Sucesos*, que tienen como veremos, la clara marca del *happening* con el que el grupo estaba familiarizado probablemente desde las Bienales IKA (Industrias Kaiser Argentina). De estos conciertos han quedado muy pocos registros, y se estima que eran eventos donde el grupo exponía obras electroacústicas propias, de otros centros similares y, además, indagaba en la vertiente de Teatro Musical.

¹¹ Domínguez Pesce. “De lo epigonal a lo local”, p. 159.

¹² Archivo IKA/Archivo Documental Museo Caraffa. Obtuve esta digitalización por gentileza de la Mgter. María Cristina Rocca.

¹³ Kitroser y Restiffo. “¿Ni ruptura ni vanguardia?”, p. 159.



Arriba: Exterior del programa uno de los de conciertos *Sucesos*¹⁴. La estampilla indica que se enviaban como invitaciones por correo postal. Puede observarse el sello institucional que avala la invitación: “Centro de Música Experimental. Escuela de Artes. Universidad Nacional de Córdoba”. Derecha: Interior del programa. Se lee una clara distinción de roles.

Graciela Castillo define estos conciertos como:

[...] espectáculos de creación colectiva estructurados a partir de una idea central [...]. Nos reuníamos y proponíamos posibles temas centrales para el espectáculo. [...] se consideraban y discutían atendiendo a sus posibilidades simbólicas, de elaboración o de desarrollo. [...] comenzábamos a sugerir acciones, sonidos, escenografías, conceptos o símbolos asociados o derivados de la idea central y, por supuesto, al [sic] desarrollo de la acción. Así se armaba el espectáculo que, como lo sugiere su nombre “Sucesos”, tenía una existencia efímera, [...] era algo que ocurría, acontecía, para luego desaparecer¹⁵.

Al decir de Richard Schechner¹⁶ podemos pensar estas manifestaciones como performance, en especial porque la clara distinción de roles del programa-invitación deja en evidencia la idea del concierto como ritual. Podemos notar los subtítulos que indican la distinción de roles: (a) «Oficiante» remite la idea de quien lleva adelante el ritual; (b) «Intérpretes» indica los participantes de la performance, los *performers* y (c) “Ideas y Obras” indica que el espectáculo se monta tanto con obras preconcebidas de compositores

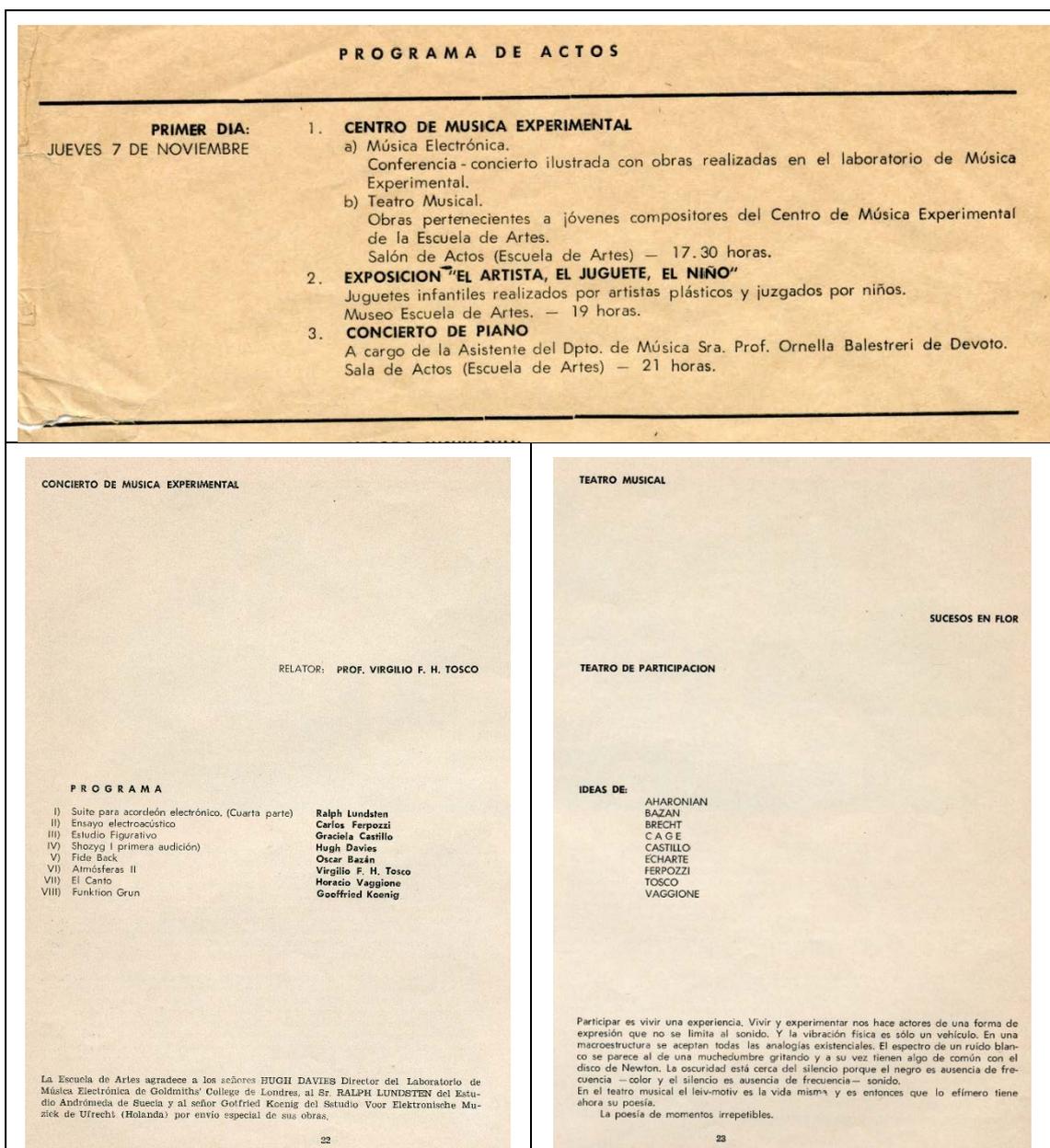
¹⁴ *Sucesos*, Programa del Concierto, Córdoba, 27 de mayo de 1968. Escuela de Artes, UNC. Archivo personal de Graciela Castillo.

¹⁵ Justel, Elsa. “Dos miradas, dos recorridos, por los senderos de la música electroacústica”, *Arte, Ciencia y Tecnología*, 7, 2014, p. 15. Recuperado de [<http://www.fundestellos.org/3.LaRevista.htm>].

¹⁶ Schechner, Richard. *Performance. Teoría y prácticas interculturales*, UBA, Libros del Rojas, 2000.

que se encuentran presentes como intérpretes de la *performance*, como con ideas de otros compositores e intelectuales ausentes físicamente en la *performance*.

En el programa de actos del 20º aniversario de la Escuela de Artes puede verse que en el concierto del CME se establece una organización de la música experimental según los medios expresivos empleados o el plano de estetización que se corresponde con nuestra periodización previa. Este concierto tiene además dos programas particulares para cada una de las partes citadas. *Teatro de Participación-Sucesos en Flor*¹⁷ presenta un parecido con el programa general citado a continuación.



¹⁷ 20º aniversario de la Escuela de Artes, Teatro Musical: *Sucesos en Flor*. Teatro de Participación. Ideas de: Aharonian, Bazán, Brecht, Cage, Castillo, Echarte, Ferpozzi, Tosco, Vaggione. UNC, 07 de noviembre de 1968.

Si observamos ambos programas podemos ver que los apellidos que figuran en “ideas y obras” o en “ideas de” hacen referencia tanto a autores de obras autónomas que formaban parte de la presentación como a ideas que eran evocadas o apropiadas para la construcción de la performance. Es una declaración de fuentes poéticas manifiesta en el objeto empírico que configuran una constelación parcial de la recepción de autores de vanguardia. Lo experimental reside en la manera de construir el espectáculo. La tabla a continuación sintetiza lo que pudimos reunir hasta ahora y abre líneas para análisis ulteriores¹⁸:

Cage, John (1912–1992)	Compositor estadounidense. Envía obras a las Primeras JAME. Publica obras del CME en <i>Notations</i> (1969). Invitado de honor a las Segundas JAME
Hidalgo, Juan ¹⁹ (1927–2018)	Compositor español. Poeta, artista visual y de acción. Fundador del Grupo ZAJ (1964) patrocinado por John Cage. Referenciado en la publicación
Marchetti, Walter (1931–2015)	Compositor español. Artista conceptual Fundador del Grupo ZAJ.
Barce, Ramón (1928–2008)	Compositor español pionero de la música experimental. Integrante del Grupo ZAJ.
Chiari, Giuseppe ²⁰ (1926–2007)	Compositor italiano. Artista conceptual y músico experimental (neo-Dada, Fluxus)
Christo Vladimirov Javacheff ²¹ (1935-)	Artista visual –arte conceptual, land art–.
Schnebel, Dieter (1930–2018)	Compositor y musicólogo alemán. Desde 1976 hasta su retiro en 1995, fue profesor de música experimental en la Hochschule der Künste en la ciudad de Berlín.
Bercht, Bertolt (1898–1956)	Dramaturgo y poeta alemán. Creador del teatro épico.
Aharonian, Coriún (1940–2015)	Compositor uruguayo. Becario del CLAEM entre 1968 y 1970 ²² . Su nombre en el programa permitiría destacar las conexiones con el Centro porteño que contunuría activo hacia el final de la década.

El mapa permite ver al CME como agente de recepción del Grupo ZAJ (España, 1964) que era a la vez agente de recepción de las discusiones de los cursos de verano de

¹⁸ Omito los miembros fundadores del CME.

¹⁹ Mencionado en Vaggione, Horacio. *Música española actual (serial, aleatoria, teatro musical)*, CME-UNC, 1967.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Justel. “Dos miradas”, p. 16.

²² Véase Castiñeira de Dios, José Luis. (dir.) *La música en el Di Tella: resonancias de la modernidad*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación, 2011.

Darmstadt (Alemania) y los aportes trascendentales que habría hecho el norteamericano John Cage en ese marco. Horacio Vaggione habría sido el informante clave ya que la publicación a su cargo fue producto de su estancia de estudio en el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, España (1964)²³. Es interesante observar que el compositor cordobés más joven de su generación habría sido uno de los responsables en transmitir las últimas discusiones sobre la música contemporánea que se daban en Europa y Estados Unidos de América.

La transgresión del campo de estetización

Existen tres rollos de film que no fueron considerados en mi trabajo anterior sobre la producción del CME²⁴. Estas producciones dan cuenta que la experimentación en tanto búsqueda llevó a los miembros del CME a la exploración de otros medios expresivos. Ponemos a consideración *Música de Participación* (4 minutos, sin sonido, 1970) que consta de los siguientes créditos:

Ideas Participación: Virgilio Tosco, Graciela Castillo, Carlos Ferpozzi, Olga y Oscar Bazán y Raquel Daniele.

El público: Luis.

Asistentes de Filmación: Mono. Sebastián. Carlos.

Guión: Virgilio. Pierre.

Realización: Pierre²⁵.

Existen dos producciones de Teatro Musical que probablemente constituyan la genealogía de este material fílmico: *Teatro de Participación...* (1968) y *Sucesos en Flor*²⁶ (1969). No obstante, la puesta de cámara, la presencia de un guión, un realizador audiovisual y un montaje singular hacen que consideremos a ésta como una producción del CME diferente a las citadas. Constituye la puesta en acto de la misma idea de experimentación, como procedimiento y actitud frente a la obra, pero abordada desde un

²³ *La Voz del Interior*, Córdoba, 19 de agosto de 1964.

²⁴ Se encuentran en el Centro de Documentación Audiovisual de la UNC que alberga el Archivo Fílmico de Canal 10 (1962-1980), canal universitario de televisión fundado en 1962.

²⁵ Se trata de Pierre Vigier, estudiante avanzado del Departamento de Cine y TV, Escuela de Artes, FFyH, UNC. [Comunicación personal del autor con Leonardo Waisman, Córdoba, 2018]. Por otra parte, aunque figura en los créditos, Graciela Castillo no está presente en el film. Según una comunicación personal que tuve con la compositora ella figura en calidad de integrante activa del CME.

²⁶ 22 al 25/09/1969. VIII Festival de Música Contemporánea. CLAEM-ITDI. Acción lúdica presentada por el CME. Ideas y obras de Oscar Bazán, Graciela Castillo, Carlos Ferpozzi, Virgilio Tosco. Intérpretes: Olga y Oscar Bazán, Graciela Castillo, Carlos Ferpozzi, Virgilio Tosco. Registro sonoro bajo custodia del INMCV, Buenos Aires, Argentina. Según la entrevista que realicé a Graciela Castillo en 2014, Alberto Ginastera habría participado de los ensayos y el concierto a primera audición de esta acción grupal. Tocaba un idiófono con sonido metálico muy resonante.

plano de estetización diferente. La nota de programa de *Teatro de Participación...* puede ilustrar claramente esto:

Participar es vivir una experiencia. Vivir y experimentar nos hace actores de una forma de expresión que no se limita el sonido. Y la vibración física es sólo un vehículo. En una macroestructura se aceptan todas las analogías existenciales. El espectro de un ruido blanco se parece al de una muchedumbre gritando y a su vez tienen algo en común con el disco de Newton. La oscuridad de esta cerca del silencio porque el negro es ausencia de frecuencia –color y el silencio es ausencia de frecuencia– sonido.
El teatro musical el leiv-motiv [sic] es la vida misma y es entonces que lo efímero tiene ahora su poesía.
La poesía de momento irrepetibles.

El problema con el estudio inmanente de estas piezas es que, debido a su carácter efímero y la ausencia de una cultura del registro como la que conocemos en la actualidad, nos han llegado solo fragmentos; “ruinas”, al decir de Benjamin, que es necesario reconstruir analíticamente. En el registro sonoro de *Sucesos en flor* (31 minutos), se aprecian un conjunto de piezas musicales electroacústicas junto con acciones escénicas y vocales que son presentadas sin solución de continuidad, como escenas musicales, constituyendo un único acontecimiento musical-teatral. Esto se infiere por las voces de los oficiantes, el ruido de los pasos, objetos o instrumentos que se acomodan en el escenario y las reacciones de un público que asiste expectante a una sucesión de escenas musicales. Parte de la singularidad de estas manifestaciones es que se trataban de acontecimientos colectivos no solo en términos estéticos sino también en términos poéticos, ya que la composición de cada evento estaba a cargo de un colectivo de compositores. Veamos las partes de esta obra:

Conferencia. Melodía para una flor. Complejo floral. Flor en expansión. Gastroflorilología. Coral para homúnculos floridos. Cambiar las flores de su lugar. Átomos en flor. Incomunicación de las flores. Florifonía. Ludus floralis. Inflorescencia mental²⁷.

Aunque haya partes que pueden asociarse o filiarse claramente a obras firmadas previamente por miembros del CME, hay un gesto evidente de presentarlas unidas por una idea-tema de “la flor” o de lo “en flor”. Esta idea, vinculada a la primavera y por extensión a la juventud, recorre todas las partes de la composición generando un acontecimiento poético colectivo²⁸.

²⁷ Castiñeira de Dios. *La música en el Di Tella*, p. 137.

²⁸ Las correspondencias de obras individuales con las partes de *Sucesos en flor* pueden consultarse en Domínguez Pesce. “De lo epigonal a lo local”, p. 161.

La nota de programa de *Sucesos en flor* denota un cuestionamiento claro a la obra de arte cerrada:

Acción lúdica. ¿La obra?, ¿La idea? Esta propuesta, interpolada, transformada, evaporada... o no...
Durante una acción lúdica puede suceder cualquier cosa o sucederle cualquier cosa a una obra. Explicitar lo que les “Sucesos” es destruirlo. Podemos penetrar en él si participamos.
¿Es posible explicar algo que... (... de que estamos hablando?)
Quizás lo más interesante sea ese evento que jamás se repetirá...
O NO²⁹.

Otros aspectos que se dejan ver en este programa son el carácter efímero e irrepetible del acontecimiento que tiene lugar. Deja en evidencia el carácter de presentación, que oponemos al de representación. La idea de que la explicación es imposible y su intento atenta contra la ontología del «suceso» es notable y dialoga con la idea del Taoísmo “El Tao que puede ser expresado/no es el Tao eterno./El Nombre que puede ser pronunciado,/No es el Nombre Eterno”³⁰.

Vemos que hay una tónica lúdica y de humor que recorre las dos obras. La invitación explícita para que el público participe del suceso recorre ambas notas y apunta en dirección a que la obra no está cerrada, que se presenta abierta a que el público la complete, intervenga, como condición necesaria para que aparezca el sentido de la propuesta puesta en escena. Además, la idea de que “durante una acción lúdica puede suceder cualquier cosa o sucederle cualquier cosa a una obra” pone a la idea de proceso como centro de su expresión artística. Estos aspectos permiten inscribir al fenómeno como expresión de la vanguardia musical, en el sentido que ejerce una crítica a la obra de arte cerrada, producto de un autor individual, una de las categorías principales del arte burgués.

En el film *Música de Participación* (1970), la imagen muestra al público ingresando a un auditorio³¹ y distribuyéndose en los asientos dispuestos a manera de un concierto tradicional. En el escenario un piano de cola, dos timbaletas, baquetas, una silla y un atril de director. Un relator en primer plano (Virgilio Tosco) presenta el concierto. Sus labios parecen decir “música experimental” y “el concierto será experimental”. Al sucederse una acción inesperada de los músicos en el escenario, el público sale rápidamente de la sala, quedando solo una persona sentada en el auditorio. Luis permanece, al decir de Jean-Luc Nancy, “a la escucha”. El intento de escuchar de Luis se

²⁹ Programa de *Sucesos en flor* (ver nota 21). Archivo personal de Graciela Castillo.

³⁰ Lao Tse. *Tao Te King*, Edicomunicación S.A., España, 1994.

³¹ La locación es el Salón de Actos de la actual Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba.

acentúa poniendo la mano en la oreja a manera de amplificador y también con un cono de papel para lograr el mismo efecto. Tres músicos, Oscar Bazán, Virgilio Tosco y Carlos Ferpozzi, «tocan» globos con gestos expresivos diversos, pero Luis decide retirarse definitivamente del concierto. Los músicos sueltan los globos, retienen a Luis por la fuerza, primero intentando explicarle razones y, finalmente, atándolo a la silla. En ese momento, la gestualidad de Luis es la de resistencia a permanecer en ese concierto experimental. A continuación, en primer plano, Tosco da un *levare* para marcar el inicio de un momento singular, enfatizado por el efecto de cámara lenta: la integración del público al escenario. Luis, ahora sentado entre los músicos y los instrumentos, es testigo de diferentes acciones de teatro musical que suceden a su alrededor: los cinco músicos, dado que se suman dos mujeres –Olga Bazán y Raquel Daniele–, se mueven libremente por el espacio escénico, cambian de lugar sillas e instrumentos, tiran los globos por el aire y tocan el piano con gestos grandes amplificados por la cámara lenta. A diferencia del momento anterior, a Luis se lo ve más tranquilo, no ofrece resistencia y puede recibir la experiencia que los músicos le proponen. En un claro gesto disruptivo para un concierto tradicional, todos los músicos juntos se dirigen a tocar en el interior del piano con sus manos, los globos, las baquetas y pelotitas de ping-pong. Luis es ahora parte constitutiva de ese acontecimiento sonoro-musical-escénico. En una toma que cruza el eje de cámara 180°, Raquel Daniele se dirige hacia la cámara para tomarla entre sus manos. Entonces, Luis ofrece nuevamente resistencia a las sogas, pero esta vez no para irse sino para sumarse en la búsqueda del público ausente. La cámara subjetiva que sigue a continuación es una metáfora de ese ir en la búsqueda. La toma, tratada ahora en cámara rápida, muestra como el sujeto sube las escaleras y mira el auditorio desde arriba: ahora los músicos han trascendido el espacio del escenario y toman a toda velocidad el espacio completo de la sala de concierto a la que modifican rompiendo su disposición tradicional. La experiencia trasciende doblemente los límites integrando el público al escenario del concierto, primero, y los músicos al espacio del público, después.





Algunos arribos

La recepción de las vanguardias musicales es un fenómeno complejo que incluye tanto la recepción del público de las obras como la recepción poética por parte de los compositores. Este trabajo es un aporte en este último aspecto.

Las piezas de Teatro Musical analizadas, que comparten la firma del grupo experimental a manera de creación colectiva, desafían la noción de autor único, una de las categorías centrales de la institución-arte. Dichas piezas que tienen el sello de los conciertos denominados *Sucesos* poseen una tónica lúdica, de humor e ironía que las recorre. Todas tienen, además la figura del presentador de concierto tradicional pero devenido oficiante de un ritual, de una performance. Podría leerse en todo esto un gesto vanguardista de poner en cuestión la institución musical del concierto y una búsqueda por revitalizar su estatuto a partir de la experimentación, con el objetivo de provocar una fusión con la *praxis*, con el mundo de vida.

La migración del plano de estetización (desde la música hacia el teatro o el film) aparecen en las producciones del CME a partir de la idea de lo experimental. Lo experimental como “actitud” y como “respuesta a una crisis”³² sería una clave de lectura que permitiría pensar esta migración, en principio, como un gesto político en el sentido que permite la expresión de ideas sobre la música y el arte. Leemos, en la materialidad misma de sus creaciones, la manifestación de ideas que resultan transgresoras en su relación con el horizonte de expectativas de la época.

³² Véase Sörenson, Magda. “Para contribuir a la confusión general”, *III Bienal Americana de Arte*, Córdoba, 1966. [Artículo lleva el mismo nombre que el ensayo del artista surrealista Aldo Pellegrini (1965)] y Vaggione, Horacio y Pedro Echarte. “Música experimental”, *GACETIKA*, 80, 1966. Se omite el análisis de las cercanías entre ambos artículos y su contenido por los límites de extensión de la presente publicación.

Agustín Domínguez: estudió el Profesorado y la Licenciatura en Composición Musical en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Allí enseña como profesor asistente de diferentes asignaturas desde 2014. Cursa el Doctorado en Artes. Es becario doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Investiga sobre las diferentes manifestaciones poéticas, estéticas e institucionales de vanguardia musical en Córdoba en la segunda mitad del siglo XX, con dirección de los doctores Pablo Fessel y el Esteban Juárez. Como instrumentista estudió piano, guitarra y canto. Toca y canta en CCI KIU. Como compositor, ha estrenado obras tanto para formaciones de cámara y orquestales como para sonorización de obras audiovisuales y de teatro. Sus obras han ganado premios a nivel local, incluyendo el 1º premio del concurso La Máquina del Tiempo (coautor, obra mixta, CCEC-2013), 1º Premio del Concurso Mozart (Banda Sinfónica Municipal) y el estreno de dos obras para orquesta por la Orquesta Sinfónica de la UNC.