

GRADOS DE ICONICIDAD: APUNTES BREVES SOBRE LA MÚSICA DE GUILLERMO GREGORIO

Norberto Cambiasso

Norberto Cambiasso. Estudió Letras y Filosofía en la Universidad de Buenos Aires (UBA), Profesor de Comunicación Social en las Facultades de Arquitectura y Urbanismo y de Ciencias Sociales, UBA. Publica artículos sobre música y otros tópicos en revistas y periódicos como *Página/12*, *Tres Puntos*, *Rock & Pop*, *Margen*, *Parabólica*, etc. Es editor de la revista *Esculpiendo Milagros* y autor de *Días Felices*, libro sobre sociología norteamericana editado por Eudeba.

I La música de Guillermo Gregorio es uno de los secretos mejor guardados de nuestro país. Y no es ésta una situación de la cual enorgullecerse, sino otra prueba del desprecio con que Argentina suele tratar a sus ciudadanos más creativos. Afortunadamente, luego de un peregrinaje, que a partir de 1986 lo llevaría por varias ciudades de Europa y Estados Unidos, Gregorio parece al fin disfrutar de cierto reconocimiento internacional en los ámbitos más avanzados de la *New Music*, etiqueta bajo la cual se acumulan todas aquellas estrategias que pugnan por trascender las distinciones genéricas y desconfían de los límites impuestos por la tradición.

Las peculiares ideas compositivas de este compatriota radicado en Chicago no crecieron por generación espontánea, maduraron gradualmente en un recorrido que ya lleva cuatro décadas y media. Con la ventaja de la perspectiva histórica, hoy podemos decir que fue un pionero. Si la incansable actividad de Juan Carlos Paz tendió las líneas a través de las que discurriría buena parte de nuestra composición contemporánea, otro tanto hizo Gregorio, en silencio y bajo un relativo aislamiento, con la arena más difusa y móvediza de la música experimental. A diferencia del inolvidable Paz, no formó discípulos de renombre. Y su actividad, si cabe, fue aún menos visible que la de aquél. Pero supo sintonizar con las corrientes estéticas más arriesgadas del siglo —el constructivismo soviético; el concretismo y el Madí de los años 40; el puntillismo weberniano; los experimentos *bruitistas* de Jean Dubuffet; el jazz moderno; la improvisación libre; las partituras gráficas; Fluxus; el arte conceptual y la música para cintas— hasta generar, gracias a su formación en la arquitectura y el diseño, una originalísima visión musical que tiende a traducir en sonido organizado ciertos campos de fuerza cuyos orígenes se remontan a las artes visuales.

II

Sus inicios estuvieron ligados al jazz. El clarinete fue su primer instrumento serio y el jazz de Chicago, una pasión que aún conserva. Más tarde vendría un descubrimiento trascendental: los discos de Lennie Tristano y de sus saxofonistas, Lee Konitz y Warne Marsh. Seguramente de allí proviene su interés inicial por las armonías complejas

y el rigor intelectual. De hecho, tomaría clases privadas con el propio Marsh hacia 1986, poco antes de sus primeras grabaciones comerciales con el trompetista austríaco Franz Koglmann. La mitad de los años 50 lo encuentra despuntando el vicio en un par de combos que los memoriosos recordarán: la Hot Dog's Band y la Buenos Aires Jazz Band, donde realiza sus primeros escarceos con un saxo tenor que luego cambiaría por el alto. Por entonces conoce al trompetista Carlos Miralles, una colaboración que hacia 1963/64 madurará en unas cuantas grabaciones privadas de marcada impronta *armolódica* que, de haber trascendido en su momento, hubiesen señalado los comienzos de una improvisación libre autóctona.

Más importante aún es una pieza de la misma época —*Sobre el piano, adentro del piano, alrededor del piano...*— donde el dúo en cuestión explora las texturas del instrumento en su carácter de objeto material, situado en un espacio y tiempo concretos. Anticipo de una música de acción que guarda similitudes con la estética Fluxus de piezas como el *Piano Activities* de Philip Corner. Esta voluntad *performática* se manifiesta también en *Concretion n° 2* (1969), obra que impulsa la construcción de una mesa en vivo sobre el escenario por parte de tres carpinteros que siguen el diseño y las direcciones técnicas de una "partitura" y, en el proceso, generan los ruidos que la convertirán en música.

Su interés por lo conceptual y lo concreto se afianza gracias a su participación en el colectivo *Música Más*, junto a Roque de Pedro, Norberto Chavarri y el peruano (ex becario del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales) Alejandro Nuñez Allauca, entre otros. En los estertores de la década del 60, el grupo saca la música a la calle y a las plazas e incorpora al público en su propio hacerse como tal. Cierta idea de la restricción —como tocar encerrados en una jaula o pugnar por extraer la menor cantidad de sonidos posibles de sus instrumentos— se combina con instrucciones gráficas y verbales a la manera de las (ahora famosas) *Compositions* de LaMonte Young. Gregorio extendería este *modus operandi*, a medias entre la improvisación y la *performance*, a otras unidades experimentales como el Conjunto de Música Contemporánea y el Grupo de Improvisación de La Plata, junto a Enrique Gerardi, Luis Zubillaga y Jorge Blarduni.¹

1 Lamentablemente la mayor parte de esta historia permanece oculta, dada la absoluta escasez de registros y su carácter de ocasión, espontáneo y efímero. Pero una buena muestra de este período puede hallarse en Guillermo Gregorio. *Otra Música: Tape Music, Fluxus & Free Improvisation in Buenos Aires 1963-70*. (Atavistic, Unheard Music Series, 2000).

Antes de tomarse un [año] sabático que terminaría extendiéndose por el lapso de más de una década, Gregorio realiza una extraordinaria labor de difusión de la nueva música —que nadie parece haberle reconocido— desde las páginas de la revista *Audio Universal*. Allí escribe, entre el 70 y el 72, una columna mensual titulada “Otra Música”, donde disecciona sonidos tan poco convencionales para la época como la música concreta y futurista; Earle Brown y Morton Feldman; Cornelius Cardew y AMM; *Musica Elettronica Viva*; Gruppo de Improvisazione Nuova Consonanta; LaMonte Young; Robert Ashley y Gordon Mumma; Albert Ayler, y muchos más. Un verdadero quién es quién de la experimentación que chocaría con la hostilidad de los editores y el desinterés de los músicos más académicos, condenando esas páginas precursoras a un olvido que todavía persiste.

III

En su obra madura confluyen tres vertientes que Gregorio supo forjar durante aquellos años: el jazz, la música contemporánea y las artes visuales.² Pero sus composiciones eluden con elegancia cualquier recaída en el pastiche o en el eclecticismo y detentan un sentido estricto de la forma y de la estructura. Así, su música queda a resguardo de los riesgos —menos antagónicos que complementarios— del expresionismo desbocado y el rigorismo excesivo.

Hay en el universo sonoro de Gregorio cierta cualidad transicional, una suerte de capacidad única para moverse en los intersticios entre los diversos géneros y disciplinas, que recuerda la voluntad *intermedia* de Fluxus y le concede a semejante universo una fluidez extraordinaria. Composición e improvisación, notaciones convencionales y partituras gráficas, jazz y música culta, lo visual y lo auditivo conviven sin mezclarse, guiados siempre por una concepción que privilegia lo conceptual por encima de cualquier aproximación intuitiva y hace de la libertad la consecuencia lógica de la responsabilidad creativa, no un mero rehén de la arbitrariedad como en buena parte de la experimentación actual.

Se trata de una música que apunta a la mente sin pecar por ello de alguna variable de intelectualismo idealista. Porque toda su obra permanece siempre atenta a la materialidad misma de los sonidos y a los modos múltiples de su organización y de sus metamorfosis. Una idea del carácter físico de los materiales a la que Gregorio gusta referirse con un concepto de la vanguardia soviética del 20: *faktura*, palabra que significa literalmente *textura* y alude al hecho de que esos materiales, por mor de sus propiedades específicas, dictan la forma lógica que mejor expresa sus cualidades intrínsecas. Un énfasis en lo estructural y en la búsqueda de soluciones espaciales innovadoras a la que no es ajena la música de este argentino. Y que lo contrapone tajantemente a ese organicismo modernista de la primera mitad del siglo XX, que veía en la perfección formal de las notas dispuestas sobre una partitura la cifra de una composición bien lograda. Gregorio sabe que la música no se reduce a lo que aparece en un pentagrama, sino que constituye un evento al cual compositores, ejecutantes y público aportan por igual. Por eso, más allá de su carácter aparentemente abstracto, su obra transmite una voluntad materialista que asume toda música como producto de las necesidades humanas y, por ende, como parte de la historia de la especie. Un radicalismo democrático que se encuentra a años luz de los devaneos pitagóricos y las promesas metafísicas de trascendencia que han contaminado a la tradición moderna desde el romanticismo hasta el serialismo y que todavía persisten en ciertos cuarteles. 

Discografía

Mencionamos sólo los discos a su nombre. También ha colaborado en álbumes de Franz Koglmann, Anthony Braxton y en ejecuciones de las obras de Cornelius Cardew, entre varios otros.

Approximately, hatART, 1996.

Ellipsis, hatART/hatOLOGY, 1997.

Background Music, hatART/hatOLOGY (con Mats Gustafsson y Kjell Nordesson), 1998.

Red Cube(d), hatART/hatOLOGY, 1999.

Degrees of Iconicity, hat(now)ART, 2000.

Otra Música, Unheard Music Series, 2000.

Faktura, hat(now)ART, 2002.

Coplanar, New World Records, 2005.

2 Durante unos tres meses, a finales de 1958, un jovencísimo Gregorio (nació en 1941) frecuenta los cursos que el compositor Alberto Ginastera daba todos los sábados, y descubre allí ciertas vertientes de la época como la *musique concrète* de Schaeffer y cia., el microtonalismo, las *klangfarbenmelodie* de Webern y los experimentos rítmicos de Varèse. Poco después ingresaría a la carrera de Arquitectura en la UBA y desarrollaría un interés duradero por las tendencias estéticas ligadas al constructivismo y al arte concreto, otros dos pasos fundacionales en esa suerte de *Bildungsroman* que hemos esbozado más arriba.