

Una música concreta otra en la poética de Graciela Castillo*

DOMÍNGUEZ, Agustín / UNC, CONICET, CiFFyH; UBA, FFYL, ITHA «Julio E. Payró» –
agustindominguez@artes.unc.edu.ar

Eje: Relaciones entre teoría de la música y musicología histórica

Tipo de trabajo: ponencia

Palabras clave: Vanguardias – Experimentalismos – Poética compositiva – Años sesenta.

Resumen

Este artículo expone el análisis de una de las producciones presentadas en las *Primeras Jornadas Americanas de Música Experimental* en el marco de la *Tercera Bienal Americana de Arte* (Córdoba, Argentina, 1966). Se focaliza en la poética de la compositora cordobesa Graciela Castillo (nacida en 1940). El abordaje hermenéutico de un artículo de Horacio Vaggione y Pedro Echarte, miembros como Castillo del Centro de Música Experimental de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, así como de entrevistas a la compositora arroja algunas pistas sobre las «relaciones de valores» que circulaban en la época. El enfoque desde la estética de la recepción abre interrogantes en torno al conocimiento local de las poéticas musicales experimentales.

Introducción

El Seminario de Música Experimental¹ de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional Córdoba realizado en 1965 dio como fruto un conjunto de producciones que fueron

* Este trabajo fue realizado en el marco de la Beca interna Doctoral del CONICET. Además, fue financiado por el Foncyt, PICT 2017-2138 y la Universidad de Buenos Aires, Programación Científica 2018, UBACyT 20020170100485BA, *Poéticas de la música contemporánea argentina post-CLAEM* (Di Tella).

¹ Según la «Resolución Interna No 49bis» del Director de la Escuela de Artes, Arq. Raúl Bulgheroni, fechada el 4 de mayo de 1965, el Seminario funcionó bajo la dirección y coordinación de la Asistente de Dirección del Departamento de Música, Prof. Ornella Ballestreri de Devoto. Fue integrado por Enrique Cipolla, Virgilio Tosco, Héctor Rubio, Carlos Ferpozzi, Pedro Echarte, Oscar Bazán y Horacio Vaggione (Libro de Archivo: 1965-I-f.992). La formación consistió en la realización de un curso sobre acústica musical dictado por el Dr. Estanislao Doliński y otro sobre manipulación de instrumental electrónico a cargo del Ingeniero Guillermo Fuchs (1965-III-f.433). Pero hubo además numerosas actividades de producción y transferencia: participación con obras (Echarte, Bazán y Vaggione) y ponencias teóricas (Dr. Estanislao Doliński y Prof. César Franchisena) en las *Primeras Jornadas Latinoamericanas de Acústica*, organizadas por Instituto de Matemáticas, Astronomía y Física, UNC (1965-III-f.433); participación del

presentadas en concierto en diferentes oportunidades. Algunas de esas producciones integraron un año más tarde el programa de las *Primeras Jornadas Americanas de Música Experimental* y la caja de discos de larga duración publicados por la *Tercera Bienal Americana de Arte*. Tanto la Bienal como las Jornadas fueron financiados por Industrias Kaiser Argentina (Córdoba, Argentina, octubre de 1966). Para la organización de las Jornadas y sobre la base de dicho Seminario se constituyó en la Escuela de Artes el Centro de Música Experimental (CME) cuya primera coordinadora fue Magda Sörenson, esposa del gerente de Relaciones Públicas de IKA. Un rol importante en esta gestión lo tuvieron el director de la Escuela de Artes, Arquitecto Raúl Bulgheroni y la Asesora del Departamento de Música, la pianista italiana Ornella Ballestreri de Devoto. En ese marco complejo de relaciones entre la Universidad y la empresa, los compositores miembros del CME tuvieron en las Jornadas una oportunidad única de encuentro con poéticas experimentales de todo el continente americano. Las Jornadas resultaron un hito en la vida del Centro. Y también un hito en la vida de los compositores cordobeses que participaron de ellas (Kitroser y Restiffo, 2009, pp. 148-150) [figura 1].

Para las Jornadas estaba prevista la realización de cuatro coloquios dirigidos a que los músicos y plásticos participantes pudieran presentar comunicaciones. A puertas cerradas, habrían circulado temáticas tales como actitudes del músico frente a lo experimental, el problema del material y el problema formal, relaciones entre plástica y música, y modos de comunicación entre ciencia, plástica y música.²

Los conciertos realizados en los espacios de Cinerama las noches del 12; 15; 16 y 19 de octubre de 1966, incluyeron trabajos de Herbert Brün, Christian Wolff, Gerald Strang, John Cage, Lejaren Hiller, Gordon Mumma, Ernst Krenek, Morton Feldman, Aurelio de la Vega y Earle Brown de Estados Unidos; Alcides Lanza, Pedro Echarte, Edgardo Cantón, Mario Davidovsky, Horacio Vaggione, Carlos Ferpozzi, Graciela Castillo, Miguel Ángel Rondano, Juan Carlos Paz, Nelly Moretto, Hilda Dianda, Francisco Kröpfl, Oscar Bazán, Mauricio Kagel, Gerardo Gandini, Virgilio Tosco, Mariano Etkin, y Antonio Tauriello de Argentina; José Vicente

grupo experimental en la Mesa redonda «Problemas de composición electroacústica» con la contribución de los compositores Hilda Dianda y Francisco Kröpfl en la Escuela de Artes, UNC (1965-III-f.115); la realización de un Concierto de Música Experimental en dicha Escuela (1965-I-f.544); la actuación del grupo experimental en el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral (UNL), invitados por su Directora Emma Garmendia (1965-III-f.185) y el envío de partituras del grupo a la *Exposición Bibliográfica Internacional de material didáctico de educación musical*, organizada en Rosario por el «Instituto Superior de Música» (1965-III-f.187). Fuente: Archivo de la Facultad de Artes.

² En el Archivo IKA / Archivo Documental Museo Emilio Caraffa, se puede consultar el programa completo (C3-300) y la Transcripción del *Symposium* (B2-158).



Figura 1. Centro de Música Experimental de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba [en primer plano, Graciela Castillo; se observa adelante, fuera de foco, la partitura tridimensional (de carácter escultórico) correspondiente a la obra *Expansión* de Carlos Ferpozzi presentada en las *Primeras Jornadas Americanas de Música Experimental* (1966), los intérpretes intentan leer y traducir en impulsos físicos y sonoros las diferentes partes de la escultura, fuente: Archivo IKA / Archivo Documental Museo Emilio Caraffa]

Asuar de Chile y César Bolaños de Perú. Hubo treinta y dos obras ejecutadas de las que doce fueron estrenos latinoamericanos y ocho fueron estrenos absolutos.

Las repercusiones internacionales del evento no se hicieron esperar y constan en la detallada reseña de Aurelio de la Vega para el *Anuario del Instituto Interamericano de Investigación Musical* (Tulane University, New Orleans, 1967). Allí, el autor decía: con excepción de los conciertos presentados en conexión con el *Princeton Institute for Advanced Musical Studies* que tuvieron lugar Estados Unidos en 1959 y 1960, no hubo otro intento orgánico de ofrecer en las Américas una serie de conciertos de música totalmente vanguardistas sin concesiones, sin excepciones y sin compromisos (Cfr. De La Vega, 1967, p. 91). A más de cincuenta años de las Jornadas, resta todavía actualizar este prematuro diagnóstico, en especial con relación a cuáles serían las diferencias con los conciertos del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (Vázquez, 2011), los de Música Más o los de la Agrupación Nueva Música.

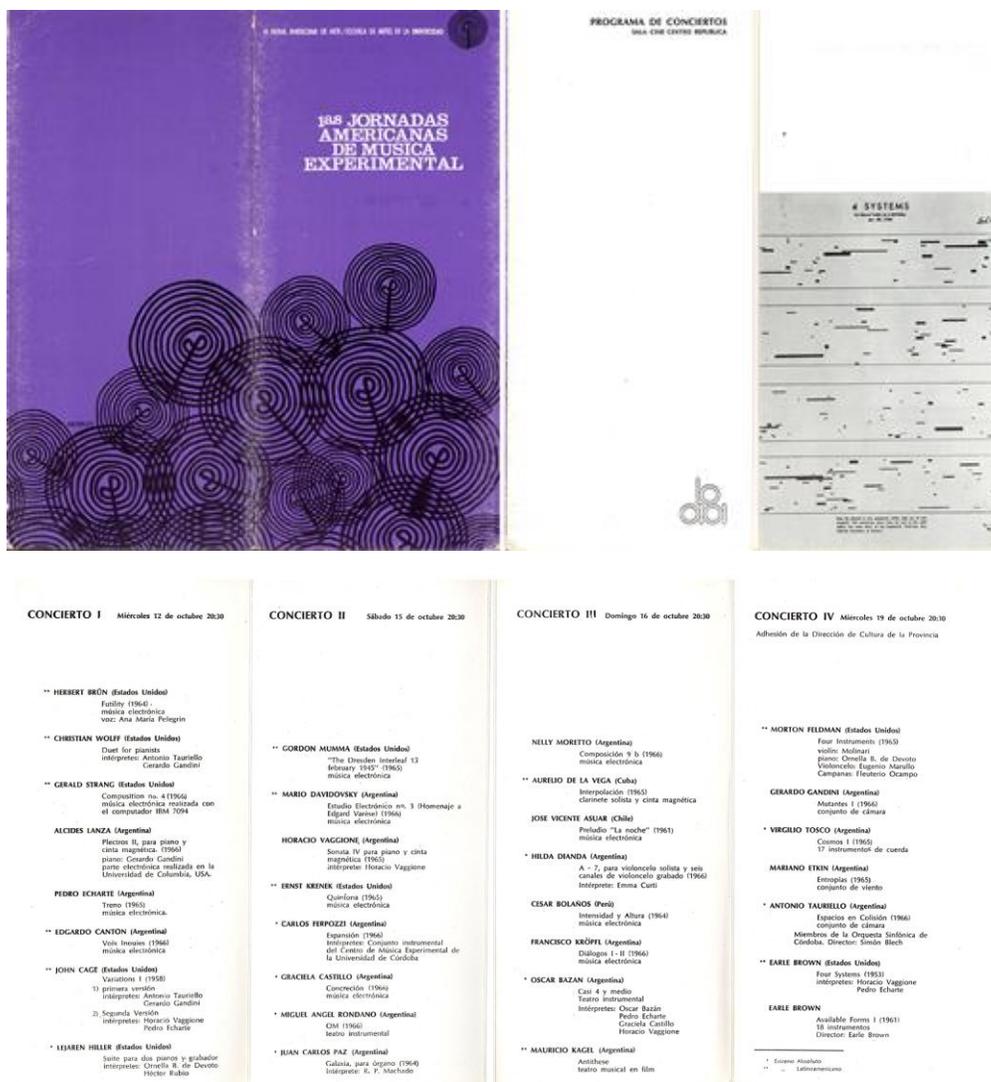


Figura 2. Programa *Primeras Jornadas Americanas de Música Experimental, Córdoba, Argentina, 1966* [el asterisco simple indica «estreno absoluto» y el doble «estreno Latinoamericano», fuente: Archivo privado de Graciela Castillo]

Un dato que informa sobre la curiosidad y apertura del público de la época es la taquilla sostenida de más de ochocientos espectadores en cada una de las cuatro noches en que se dieron los conciertos. La crítica periodística afirmaba que el público sobrepasó la capacidad de la recientemente estrenada sala Cinerama.³

En un trabajo previo (Domínguez Pesce, 2015) realicé una taxonomía por autores, lugares de origen y género de las obras de los discos como así también de la reconstrucción de la

³ Al respecto, consultar las crónicas de Oscar Figueroa en el periódico *La Prensa* (17-X-1966 / 22-X-1966 / 25-X-1966) y «Ecos sobre las Primeras Jornadas de Música Experimental» en el periódico *La voz del interior* (28-X-1966).

producción del CME realizada principalmente a partir de programas de concierto (1965-1970)⁴ [figura 2].

La única compositora mujer

Graciela Castillo nace en Córdoba en 1940. Estudia piano en el Conservatorio Provincial. Comienza a transitar la música experimental desde el juego y la creación colectiva. En los años sesenta, tuvo un dúo con su hermana Susana, también pianista, clavecinista y educadora, durante varios años. Con ella hacían «algunas experiencias lúdicas que incluían la búsqueda de sonoridades nuevas, tocar en las cuerdas, cantar adentro de las cajas acústicas...etc.» (Castillo, 2014, p. 12). Formó parte entonces de grupos de artistas jóvenes interesados en el arte contemporáneo, entre ellos, los pintores Dalmacio Rojas, Eduardo Giusiano y Raúl Pecker, el escritor Daniel Moyano, y la bailarina y coreógrafa Adda Hünicken. De este grupo de artistas y amigos participaba también eventualmente Eduardo Bértola, que vivía frente a su casa.

Conversábamos sobre arte, escuchábamos música o analizábamos algunos textos interesantes. Muchas veces jugábamos a escribir cuentos que luego leíamos y sonorizábamos en vivo, o bien dibujábamos y luego sonorizábamos. No había conciencia real de lo que hacíamos, ningún afán de trascendencia, éramos guiados por un puro placer experimental, lúdico y creativo. Teníamos un antiguo grabador Philips a cinta abierta donde registrábamos todo. Adda traducía al movimiento. [...] buscábamos el arte "nuevo" algo que nos representara en nuestra realidad de jóvenes latinoamericanos con sustanciados [sic.] con el momento tan especial que vivía el mundo, recordemos que corrían los años sesenta. Nuestros amigos artistas plásticos incursionaban en el informalismo, el tachismo, la nueva figuración, el neo expresionismo en la búsqueda de una identidad latinoamericana. Adda Hünicken era la primera mujer que bailaba descalza en nuestra ciudad y transitaba, también, un fuerte lenguaje neo expresionista (Castillo, 2014, p. 12).

⁴ Ese trabajo requiere una actualización desde un enfoque centrado en el contenido mismo de las obras como el que estoy emprendiendo con esta investigación. Con el objetivo de corregir errores involuntarios en el citado artículo, quiero señalar que las composiciones del CME tuvieron un lugar significativo tanto en los conciertos como en los discos editados. En los conciertos, sobre un total de 32 obras y 30 compositorxs, la producción de cordobeses tenía un peso del 20% aproximadamente, contra un 70% repartido entre Buenos Aires (40%) y Estados Unidos (30%); el 10% restante correspondió a Latinoamérica. La proporción aumenta en los discos: sobre un total de 15 autores, 8 fueron norteamericanos y 7 latinoamericanos, de los cuales 4 pertenecían al CME —obras de Echarte, Tosco, Vaggione, y Bazán distribuidas una por faz de cada disco— (Cf. Domínguez Pesce, 2015, p. 156). El análisis del criterio curatorial (quién o quiénes fueron los programadores, los criterios cualitativos y/o cuantitativos que rigieron esa programación) son aspectos pendientes de esta investigación que permitirían poner en contexto el impacto de estos porcentajes.

Es interesante ver como la búsqueda de Castillo sobre el arte «nuevo» la lleva luego a conectarse con otros compositorxs jóvenes con los que viviría la experiencia de la Bienal del '66.

Todas esas primeras experiencias lúdicas produjeron en mí, vivencias muy profundas, descubrí el poder expresivo del sonido, más allá de la música que yo frecuentaba y amaba a través de mi repertorio como pianista. Comencé a grabar todo lo que me conmovía acústicamente. Me prestaron otro grabador a cinta abierta, más chiquito, pero con el cual se me abrió un mundo de posibilidades, sobre grabar [sic.], seleccionar segmentos de cinta que me gustaban, cortar y pegar, volver a superponer, cambiar la velocidad a través de tubitos de goma que ponía en el eje de rotación, hacer loops cortando segmentos que pegaba para conseguir círculos de cinta más o menos extensos, etc... No sabía qué era lo hacía, no tenía idea de la existencia de la música concreta, la información de que disponía era mínima y fragmentaria, no consideraba a eso música, solamente buscaba el gozo evocativo y simbólico. Esas primeras experiencias de música concreta resultaron fuertemente expresionistas y a veces pop (Castillo, 2014, p. 12-13).

Luego, estudia armonía con Oscar Bazán [Cruz del Eje, 1936-Córdoba, 2005] y composición con Nicolás Alfredo Alessio [Santa Fe, 1919-Córdoba, 1985], este último, maestro de la mayoría de compositorxs cordobeses en la época. Bazán la presenta a los demás integrantes del grupo de música experimental que se reunía desde 1964 en la casa de Horacio Vaggione [Coronel Moldes, 1943]. Allí conoce también a Virgilio Tosco [Achiras, 1930-Córdoba, 2000], Pedro Echarte [Bell Ville, 1942-Ibiza, 2005] y Carlos Ferpozzi [Córdoba, 1937], todos vinculados a la Universidad Nacional de Córdoba. Graciela Castillo se constituye entonces en la única mujer del grupo y, a la vez, una de las más jóvenes en el campo de la composición musical. La compositora dijo en la entrevista realizada por la revista *Arte, Ciencia y Tecnología* (2014), que siempre se sintió a la par de sus compañeros de grupo.

[...] nunca me sentí discriminada, al contrario, mis compañeros me ayudaron a encontrar mi camino en la creación, enriquecieron mis conocimientos y criterios estéticos y siempre respetaron mis decisiones. Hay que recordar que yo era la más nueva en el campo de la composición pese a ser ya una pianista en actividad (Castillo, 2014, p. 14).

Pero muchas veces las tareas de cuidado de su familia no le permitían dedicarse todo lo que hubiera querido.⁵ En dicha entrevista Castillo cuenta sobre el paisaje sonoro de su vida en ese momento. Esto informa sobre el universo sonoro desde el cual tomaba materiales para sus obras:

⁵ Esto consta en la entrevista que realicé a la compositora en 2014 en su casa de las sierras de Córdoba (en el marco de la investigación financiada por el Consejo Interuniversitario Nacional. Beca Estimulo a las Vocaciones Científica). La comunicación personal continúa hasta la actualidad.

Por esa época yo me había casado y mi marido, que era artista plástico, adoraba el fútbol. Los domingos se transmitían por radio los partidos y él los escuchaba siempre. A mí, que venía de una familia de músicos, de una casa en donde solo se escuchaba música clásica y en ocasiones especiales tango, la voz de los comentaristas, los gritos de la tribuna, las expresiones de alegría por los goles, todo ese mundo sonoro me afectaba, de alguna forma me lastimaba. Así que, como respuesta, comencé a grabarlo. También registraba los sonidos domésticos, el entrecuchar de las ollas, el ruido de las sillas al correrse, el crujir de las puertas, los gritos de los vendedores ambulantes, etc. todo resultaba importante para palear la agresividad sonora del entorno. Esto me llevó a buscar también los universos opuestos es decir aquellos sonidos cargados de evocación o simbolismo que provocaban respuestas fuertemente afectivas. Así, grababa las voces de mis hijos, sus llantos, las canciones que cantaban cuando jugaban, las campanas del reloj de mi casa paterna, el crujir de la reja de entrada al jardín de mi casa, etc. Buscaba en los sonidos todo aquello que fuera significativo o evocativo. Tiempo después conocí a Pierre Schaeffer [...] (*ibidem*, p. 13).

Podemos ver que ese universo complejo de vivencias sonoras nos muestran a Graciela en diferentes facetas: como pianista formada y en actividad profesional, como esposa de un artista plástico, como reciente madre, como miembro de un grupo artistas interesados por lo nuevo en el arte visual, la danza y la música. Estas facetas confluyen en el territorio de experimentación sonora que da lugar a la obra que nos convoca.

Concreción en la indeterminación

La obra *Concreción 65* (1965) de Graciela Castillo, fue interpretada en las Jornadas, aunque no fue incluida en los discos. Las obras de Bazán, Tosco, Echarte y Vaggione allí editadas cuentan con un comentario escrito por sus autores. He pedido a Graciela que escribiera un breve comentario sobre su obra, a la manera de los que tienen las que fueron editadas en los discos.⁶ Para el análisis contamos además con el audio de la obra, gentilmente cedido por la compositora para esta investigación.⁷ No existe partitura ya que se trata de una obra realizada con técnicas de grabación y transformación del audio a través de manipulaciones analógicas de la cinta magnética (cortar y pegar, sobre-grabar, cambiar la velocidad de reproducción, entre otras). Por lo que realizaremos un análisis fenomenológico.

⁶ Esto sin duda no iguala el estatuto del comentario actual con el de los otros que son contemporáneos, ya que la que escribe es una compositora que revisa su propia obra a la distancia.

⁷ También puede consultarse en: Castillo, G. (1965) *Concreción 65*. In R. Dal Farra (principal investigator/creator), Daniel Langlois Foundation (Host organization). *The Latin American Electroacoustic Music Collection*. Recuperado de: <https://www.fondation-langlois.org/html/e/oeu.php?NumEnregOeu=o00001486/>

Me remito al programa del segundo concierto de las Jornadas citado *ut supra*. Debajo del título «Concreción» está lo que inferimos es una indicación de género «música electrónica». Esta no resulta específica, dado que los materiales de la obra no son producidos electrónicamente. Al mismo tiempo que esta indicación de género parece referirse a la corriente *elektronische Musik*, el título de la obra parecería también hacer referencia a la *musique concrète*. No interpretamos esto como una confusión sino como un signo que indicaría que la recepción local de los debates contemporáneos en torno a la música electroacústica se daba de manera fragmentaria por la distancia temporal y espacial. No obstante, el comentario actual Castillo (2020) introduce una interesante distinción:

Se llama «Concreción» referido a la música concreta, pero mi concepto del sonido no era el mismo que el de Schaeffer, que hacía referencia fundamentalmente a las características del sonido en sí mismo, en cuanto a su altura, intensidad, componentes armónicos, etc., dejando de lado todo aquello que el sonido evocaba. En cambio, a mí me interesaba grabar todo lo que me conmovía acústicamente. En aquella época era muy difícil económicamente tener un grabador [...].⁸

Vemos que Castillo hace referencia en diferentes momentos a esta cuestión de grabar lo que le producía una «conmoción acústica» (inclusive en la entrevista que realicé con ella en 2014). Hay un interés por el sonido que le resultaba novedoso para su oído de joven compositora y pianista formada en el conservatorio. Creo significativo que, en el título de la obra, la palabra «concreción» aparece enunciada como sustantivo y no como adjetivo (en referencia a la música concreta). Me hace pensar que la compositora recientemente iniciada en la composición y buscando ir más allá de su formación tradicional era autoconsciente del desafío que significaba la *concreción* de la forma musical a partir de materiales *indeterminados* desde el punto de vista de las alturas. Se suma a esto la dificultad de abordar los procedimientos de producción electroacústica analógica con equipos rudimentarios o no profesionales. Al respecto, el artículo «Música experimental» de Horacio Vaggione y Pedro Echarte puede mostrarnos el diagnóstico de la situación en la composición que tenía grupo del que Graciela Castillo formaba parte:

La conciencia musical de nuestro tiempo se ha visto conmovida desde hace poco más de una década por la introducción de una nueva realidad que se autodefine como *Música Experimental*.

⁸ Comentario sobre *Concreción 65* escrito por la compositora a los fines del presente trabajo de investigación. Comunicación personal de septiembre de 2020. La cita del comentario omite partes que ya fueron incluidas inicialmente en la biografía de la compositora. No obstante, las citas que realizo en el cuerpo del artículo respetan el orden de aparición de los párrafos del comentario.

Desde su inclusión, ninguno de los valores que constituían los pilares sobre los que se sentaba la creación musical anterior puede fácilmente quedar en pie. En pocos años todos esos valores han sido cuestionados y objeto de una revisión que no va en zaga de la provocada en los conceptos de la física clásica por la teoría de la relatividad. [...]

Un común denominador surge de la multiplicidad de sus realizaciones: la búsqueda, pero esa misma búsqueda puede orientarse hacia dimensiones distintas: el campo sonoro, la forma del devenir temporal, el acto mismo de la creación, etc.

En el campo del *acto* de la composición musical es donde lo experimental ha provocado una revolución fundamental.

El compositor tradicional era un «escritor» de música, escribía unos signos en un papel sin mayores confrontaciones con la materia real [...].

Se sentía seguro, protegido. Su principal preocupación era la de encontrar un estilo original, modificando tal o cual aspecto de lenguaje o forma.

Ahora la situación ha cambiado totalmente, la «composición auténtica» (Meyer-Eppler), se convierte en un diálogo directo entre compositor y la materia sonora.

(La) *Música experimental* es aquella que no tiene standards, aquella que se desarrollaba en territorios siempre nuevos, siempre cambiantes (Vaggione y Echarte, 1966).

En ese terreno movedizo de la composición con nuevos materiales sonoros producidos con equipos rudimentarios, nuevos procedimientos técnicos y también movilizada por ideas de la búsqueda de lo nuevo sin aspiraciones a lograr un resultado determinado es que la *concreción* se vuelve una problemática central que esta obra aborda.

Para nosotros, música experimental implica, antes que nada, una actitud; la búsqueda como valor fundamental, configura esa actitud permanente en la que incluso la «trascendencia» de la obra es un valor secundario. Es un hacer que se justifica como tal en su hacer, en su elección, en los riesgos que corre esa elección, y en la asumisión [sic.] de los mismos. Los resultados pueden existir o no.

En lo que al campo sonoro se refiere, lo experimental se manifiesta como la necesidad de explorarlo, ampliando constantemente el espacio habitable, es decir, incorporando permanentemente nuevos *objetos sonoros* que antes se consideraban incompatibles con la idea misma de 'lo musical' (*ibidem*).

El comentario de la compositora (2020) informa sobre los materiales y los procedimientos de la obra, lo que puede ayudar a ubicar mejor esta obra en la constelación electrónica-concreta.

Fue la primera vez que utilicé nuevos soportes y nuevos sonidos. Esta obra fue grabada en cinta magnética de manera analógica con dos pequeños grabadores, utilizando mi propia voz y pulsando directamente las cuerdas bajas del piano, generando sonidos no puntuales ni determinados. Con un fuerte contenido

expresionista, la obra nace de la inspiración experimental que rescata y utiliza nuevo material sonoro.⁹

Los materiales de la obra son sonidos del piano —obtenidos de pulsar directamente sobre las cuerdas— y sonidos de la voz de la propia compositora. Además, se pueden percibir sonidos mecánicos proveniente de los registros realizados por Castillo. Hay una utilización de sonidos sin altura determinada en un amplio espectro acústico: van desde lo que parecerían ser sonidos electrónicos puros (agudos y con amplio vibrato, en torno a los 1.3 KHz / 1.5 KHz), pasando por sonidos electroacústicos complejos (*clusters* graves de las cuerdas del piano pulsadas directamente en el arpa, pero también *clusters* agudos tocados sobre el teclado) y llegando hasta, en el otro extremo de la paleta tímbrica, el espectro ruido. Hay un trabajo con mezclas complejas de estos materiales que, o bien se yuxtaponen por cortes o encadenamientos de amplitud, o bien, se superponen para formar espectros más complejos en el tiempo. Se percibe además un uso de la espacialización de los sonidos en estéreo, tal vez posibilitado por el trabajo con dos grabadores en simultáneo. Hay también un claro trabajo con la envolvente de amplitud de las diferentes mezclas complejas para modificar la espacialidad de los elementos formales.

El espectrograma puede darnos un panorama de las envolventes de amplitud resultantes y la densidad del espectro de frecuencias, así como de la distribución de ambas en el tiempo [figura 3].

Desde el punto de vista formal, la obra presenta un momento de máxima amplitud y saturación del espectro armónico de frecuencias al promediar el segundo tercio (02:10 minutos) de su duración total (03:34 minutos). El contraste abrupto de la intensidad y la disminución de la densidad textural que siguen, refuerzan la sensación de un posible momento climático. Esto permite inferir que hay una autoconciencia de la temporalidad en la construcción del tiempo musical. No obstante, la obra no presenta una configuración discursiva, sino más bien procesual. Es decir, no se percibe que los elementos formales tiendan hacia un único fin. De hecho, el final abierto luego del clímax, a manera de anticlímax refuerza este aspecto de obra no teleológica. Hay más bien una estructuración a manera de collage que se escucha también en otras obras electroacústicas del CME.¹⁰ Al mismo tiempo, hay rasgos de variación en los procesos electroacústicos a los que son sometidos materiales que por momentos dan la idea de un procedimiento cercano al de desarrollo, cuestión vinculada al conocimiento adquirido por

⁹ Continuación del comentario de la compositora (2020).

¹⁰ Por ejemplo, *Treno* (1965) de Pedro Echarte, presentada en las *Primeras Jornadas Americanas de Música Experimental* y editada en la caja de discos de la *Tercera Bienal Americana de Arte* (1966).

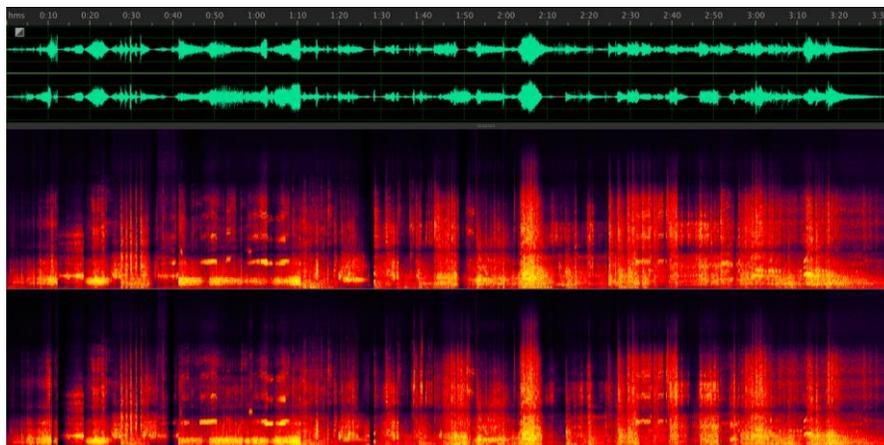


Figura 3. Espectrograma de *Concreción 65* (fuente: archivo privado de Graciela Castillo)

la compositora a través de su formación como pianista. En suma, la obra presenta una tensión entre materiales de altura indeterminada tratados con procedimientos a veces procesuales y a veces discursivos. Esta tensión es la que se condensa en el título de *Concreción 65*, que es, para mí, una suerte de concreción en la indeterminación.¹¹ En ese sentido, considero que la obra deja entrever una retórica-*otra*, la del proceso abierto, la del experimento. Es una obra que suspende la expectativa e invita a habitar un tiempo de presente continuo.

Búsqueda de una indeterminación concreta

El artículo de Vaggione y Echarte (1966) entiende la búsqueda de un sonido nuevo como producto de un tiempo de crisis, «tiempo en que el hombre asume la necesidad de su propia renovación».

Todo arte está sumergido en su tiempo: la música experimental es producto de la realidad de nuestro tiempo que lleva en su seno, como característica principal, la crisis y la búsqueda. El arte como partícipe de esta realidad se caracteriza por una permanente crisis, o, lo que es lo mismo, por una hipertrofia de la búsqueda. Una música que quiere ser testimonio vital de la realidad de este tiempo, tiene un solo camino: la experimentación, la búsqueda radical, la aventura [...] (Vaggione y Echarte, 1966).

¹¹ Cabe aclarar que me refiero a la indeterminación con relación al parámetro de las alturas.

La concreción de ese testimonio vital, podemos verlo también en el uso de nuevas grafías que habrían liberado a la compositora «de la rigidez de la notación musical tradicional». Tanto *Tensiones* para violín piano y percusión (editada en el Catálogo de la *Tercera Bienal Americana de Arte*, 1966) como *El Pozo* (editada en *Notations* de John Cage, 1969), son manifestaciones de que el trabajo de Castillo en el terreno de la indeterminación se profundiza en los años que siguieron a *Concreción 65*.

Considero que la apreciación de la compositora sobre las primeras experiencias lúdicas con el sonido «que no consideraba música» abre preguntas en varios sentidos, no necesariamente excluyentes. Primero, parece haber un juicio de valor que la compositora hace a la distancia sobre esta producción temprana, en el sentido que estas experiencias no alcanzarían el estándar de obra de arte. Pero también, el marco de producción de estas experiencias de música experimental, con el énfasis puesto en la búsqueda de un sonido nuevo y no en la eficacia del resultado, habría habilitado una visión crítica del mismo concepto de obra de arte como totalidad cerrada y autosuficiente. Esto podemos verlo tanto en lo lúdico, en el empleo de notaciones graficas o tridimensionales (partitura «escultórica»), como en la operación poético-compositiva a partir de la «conmoción afectiva» que experimentaba la compositora a través de la grabación y transformación sonora del mundo de vida. Inclusive la idea misma de experiencia puede entrar también en esa clave, como un elemento crítico. Considero que estos elementos se orientan, en el sentido de las poéticas de vanguardia, a restablecer la conexión entre la materia sonora y la práctica, musical y personal, a desdibujar el equivalente estético de la «cuarta pared», para reestablecer continuidades entre la esfera estética y la praxis vital. Esto se lee en el cierre del artículo de Vaggione y Echarte: «La música experimental es una respuesta a nuestra época, una manera de vivirla llevando a cabo una verdadera ampliación de la conciencia, una manera de modificar al hombre y su contorno» (1966). Esta posición crítica que señalamos habría habilitado exponer en concierto «experiencias» sonoras que no serían consideradas como música desde una concepción convencional.

Referencias

- Cage, J. (Ed.). (1969). *Notations*. New York, USA: Something Else Press, Inc.
- Castillo, G. (1965) *Concreción 65*. In R. Dal Farra (principal investigator/creator), Daniel Langlois Foundation (host organization). *The Latin American Electroacoustic Music Collection*. Retrieved from: <https://www.fondation-langlois.org/html/e/oeu.php?NumEnregOeu=o00001486>
- _____ (2014). Dos miradas, dos recorridos, por los caminos de la música acústica [entrevista a Beatriz Ferreyra y Graciela Castillo]. *Arte, Ciencia y Tecnología*, (7), 9-20. Recuperado de: <http://www.fundestellos.org/ACT7.pdf>
- Dahlhaus, C. (1997). *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona, España: Gedisa.
- De la Vega, A. (1967). Avant Garde Music at the American Art Biennial of Cordoba. *Anuario del Instituto Interamericano de Investigación Musical*, (3), 85-100.
- Domínguez Pesce, A. (2015). De lo epigonal a lo local: Vanguardia musical cordobesa en el Centro de Música Experimental de la Escuela de Artes (1964-1971). *Avances*, (24), 151-166.
- Kitroser, M. y Restiffo, M. (2009). ¿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 (23), 145-173. Recuperado de: <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/1048/1/revista-instituto-carlos-vega-23.pdf>
- Tercera Bienal Americana de Arte. (1966). *Primeras Jornadas Americanas de Música Experimental* [catálogo de la Bienal y Caja de discos de larga duración]. Córdoba, Argentina: edición de la Tercera Bienal Americana de Arte financiada por Industrias Kaiser Argentina. Biblioteca de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba.
- Vaggione H. y Echarte P. (1966). Música experimental. *Revista Gacetika*, (80), s.n.p.
- Valdemar A. R. (2001) Castillo, Graciela. *Grove Music Online*. Oxford University Press. Retrieved from: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.48326>
- Vázquez, H. (2011). Apéndice documental: concursos de becarios, docentes visitantes internacionales y conciertos. En J.L. Castiñeira de Dios (dir.). *La música en el Di Tella: Resonancias de la modernidad* (pp. 76-139). Buenos Aires, Argentina: Secretaría de Cultura de Presidencia de la Nación.

Fuentes

- Archivo privado de Graciela Castillo.
Archivo IKA / Archivo Documental Museo Emilio Caraffa.
Archivo Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba.