

V Jornadas de Investigadorxs en Formación
Instituto de Desarrollo Económico y Social (IDES)
Ciudad de Buenos Aires, 7, 8 y 9 de octubre de 2020

EJE 9: Arte, cultura y medios de comunicación en la historia reciente

**La trayectoria del compositor cordobés Oscar Bazán durante los años 1983 y 1990:
Elementos de Participación en la producción cultural y artística de Córdoba**

Paula Verónica Bazán¹

Resumen

Este trabajo, que forma parte de mi tesis de grado en Historia, hace foco en la figura del compositor cordobés, Oscar Bazán (1936-2005): su trayectoria, innovación y, particularmente, su producción estética entre los años 1983 y 1990, considerando que la investigación de este artista puede aportar claves importantes para la comprensión de la producción cultural y artística de Córdoba y de sus relaciones tanto con la capital del país como con otros territorios internacionales.

El punto de partida propuesto para este trabajo es el año 1983, cuando Bazán comienza su etapa de producción musical auto-denominada “Elementos de Participación”. El punto de llegada diseñado para este trabajo se centra en el año 1990 debido a que el catálogo de obras elaborado por el compositor termina en ese año. Además el corpus de opus para este período alcanza un total de 17, cantidad significativa para el análisis que nos proponemos.

Los interrogantes que guían esta investigación son: ¿Qué características asume esta nueva etapa de producción del compositor? ¿Cómo fue su proceso de producción y de qué manera se fue constituyendo como rasgo distintivo dentro de su corpus de obras? ¿Cuáles fueron los canales institucionales e informales de difusión de estas obras? ¿Cómo fue la recepción del público que devenía, por la propuesta, en participantes de la obra?

¹ Estudiante de grado de la carrera Licenciatura en Historia (FFyH, UNC). Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades (Área Historia), UNC.

Las fuentes consultadas forman parte mayoritariamente del archivo familiar del compositor, siendo la autora de esta ponencia nieta de este. Se complementó con diarios locales y de otros países y artículos de revistas.

La hipótesis general para este trabajo expone que la trayectoria de Oscar Bazán puede ser considerada un “nudo” en la trama musical (trans) local de Córdoba en los años ´80 ya que, según el análisis de diversas “huellas” (Ginzburg, 2010) relevadas, en él confluían redes que, por una parte, conectaban el circuito oficial y alternativo local y, por otra parte, generaban lazos entre agentes e instituciones de Córdoba y otros actores externos a estos, como el público general, en un proceso de democratización de los mundos del arte iniciado con la apertura democrática tras la salida de la última dictadura militar, producida en Argentina en 1983.

Palabras claves: Elementos de Participación – Democratización – Producción artística

Oscar Bazán y la música experimental en la década del ´60: un camino a la música de participación

Para empezar este análisis nos parece importante hacer un breve recorrido por las décadas del 60 y 70, a través de un trabajo anterior (Bazán, P., 2019), ya que detectamos los primeros acercamientos del compositor a la “música de participación.”

Como primer eje hay que considerar la experiencia como becario por el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Di Tella entre los años 1963 y 1964 en Buenos Aires que le permitió alejarse de alguna manera, siguiendo los conceptos de Raymond Williams (Williams, 1981), de las tendencias dominantes que marcaban su primera formación en el mundo artístico musical (estudios en el conservatorio, clases particulares con músicos reconocidos, entre otros), acercándose de esta manera a las tendencias emergentes que estaban en boga en el mundo (sobre todo las provenientes de Estados Unidos y Europa) marcando el comienzo de un momento de exploración de algunas tendencias residuales (Bazán, P., 2018).

Al regresar a la ciudad de Córdoba fundó junto a otros compositores cordobeses el Centro de Música Experimental (C.M.E) radicado en la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Este momento abrió un espacio al Período autodenominado “experimental” donde observamos una etapa importante de producción en el cual se registran 69 obras (fuente: catálogo “Opus”), el mayor número hasta el momento. De acuerdo a las fuentes que pudimos

triangular, observamos que es una etapa donde se continuó con una búsqueda de un estilo propio pero de alguna manera ya más consolidado. En términos de Williams (1981), es un momento donde las tendencias emergentes toman curso de una manera más consciente, donde las tendencias dominantes son importantes para conocerlas y no repetirlas, para suprimirlas. Pero no podemos dejar de entender esta búsqueda en un contexto de exploración grupal. Pensándolo en términos de Becker (2008) detectamos una red de cooperación entre artistas que forman el mundo artístico musical de Córdoba durante las décadas del '60 y '70. En este sentido, entendemos que la red de trabajo no sólo se refería a la producción artística sino que funcionaba como centro de formación y difusión de las tendencias emergentes provenientes de otros lugares del mundo. Un claro ejemplo de esto son las obras llamadas "Sucesos" y obras individuales con participación de otros compañeros o compositores como así también acciones que tenían el objetivo difundir a la comunidad estos trabajos y conocimientos novedosos.

En este sentido es importante citar un texto de Quique Villar (1971) publicado en Fuente, una revista mensual editada por G.U.S.A.C. Grupo universitario y secundario artístico:

"No existen diferencias, a pesar de los esquemas difíciles de captar. Las situaciones absurdas son provocadas y el objetivo es único: hay que voltear el viejo sistema, los esquemas tradicionales tienen que desaparecer. Sí, el objetivo es único, pero las posturas son muchas, la desorientación a causa de las distintas definiciones originan conflictos en el seno mismo del grupo de los jóvenes compositores.

Pero las investigaciones no se detienen y los espectáculos son más frecuentes, se llaman sucesos y se valora tanto lo que pasa en el escenario como fuera de él.

(...)

Así las cosas, el Centro sigue adelante, con el proyecto de transmitir su quehacer, promoviendo la investigación en todos los niveles musicales." (p. 25 y 26)

Es a través de estas redes de colaboración entre músicos donde observamos los primeros elementos de participación, al formar parte de obras grupales o que en sus trabajos individuales sus colegas participarán y optando por adaptar (al menos en algunos momentos) ciertas convenciones del mundo del arte, como son la de director, ejecutante, público, compositor. "El espectador y el ejecutante se unen y confunden en este 'aquejarre', donde la 'bruja mayor' es la música. La nueva música. La música sin definición." (Villar, 1971, p. 25) Pero no podemos

pasar por alto, como vemos en el fragmento citado anteriormente, que existían tensiones entre los compositores.

También empezamos a detectar un interés por los elementos de participación para con el público. Considerar de manera sustancial lo que ocurre fuera del escenario como parte de la obra son los primeros signos de esta experimentación con estos elementos.

“En Noviembre del año pasado, bajo el auspicio de la Municipalidad de Buenos Aires, se hace el Primer Festival Internacional de Música Contemporánea. Proliferan los trabajos, las propuestas y las nuevas técnicas de ejecución. Córdoba presenta obras desde el Centro de Música Experimental bajo la denominación general de ‘Los Silencios’, experiencia valiosa y positiva.

Valoración de los silencios de la música, obras totalmente silenciosas que permiten mostrar al público que la música no consiste solo en vibraciones audibles, sino que ‘todo es música’, como postulan los visionarios de la ‘la música total’. Espontáneamente, el público participa del espectáculo y todos los pronósticos se quedan cortos: la ‘música de participación’, no es ya una quimera, es un hecho.” (Villar, 1971, p.25)

Según observamos en diferentes fuentes, el Teatro Musical junto al humor también tienen un objetivo de integración más amplio. El trabajo con otros mundos artísticos se empieza a hacer más evidente y eso nos hace preguntarnos si se relaciona no sólo con una tendencia cada vez más presente en las prácticas artísticas, sino también con la posibilidad de abarcar más dispositivos para integrar al público que no tiene formación específica en el mundo de la música, por ejemplo.

Según pudimos evidenciar en los documentos analizados, es en 1965 la primera experiencia en Córdoba y en Argentina de teatro musical de la mano del compositor Oscar Bazán.

“Por primera vez en Latinoamérica surge el llamado Teatro Musical, las investigaciones en nuevas grafías, hacen posible la concepción y ejecución de las primeras partituras tridimensionales. Son las primeras grafo-esculturas musicales en todo el mundo.” (Villar, 1971)

En una entrevista, el músico cuenta que el acercamiento a esta expresión fue en una experiencia multiexpresiva que realizó John Cage en los años 60. En ese momento, cuenta, muy pocos se animaron a seguir la propuesta. Explica que “la música viva es siempre un espectáculo y el espectáculo implica todo lo que está alrededor del sonido.” (Fuente: Alrededor del sonido.

Oscar Bazán: conocer la filosofía de la obra teatral, s/d) Retomando los conceptos de Williams (1981), Bazán se interesó en esta tendencia emergente y adaptó convenciones del mundo del arte, pensándolo en términos de Becker (2008), para poder romper aún más con la idea de concierto tradicional y lograr que el público se interese en todo lo que pasa alrededor de la música. Además, señala que “la gente ya no quiere ser pasiva en la sala, sino que cree que ella también tiene posibilidades de expresarse” (fuente: Alrededor del sonido. Oscar Bazán: conocer la filosofía de la obra teatral, s/d.).

En otra entrevista comenta:

“ Por ejemplo, tirar una pelotita de ping-pong sobre el piano para que rebote de las cuerdas al espectador, el cual la lanza de nuevo sobre el piano. Después se puede pedir una participación más disciplinada: frotar globos, obteniendo las intensidades indicadas por el director.” (Panorama, 1970)

El Teatro musical nace entonces, en los años 60, para quedarse en adelante en muchas de las obras del compositor estudiado en este caso. Nos parece relevante nombrar la obra Album de Valses, clasificada por el propio Bazán como una obra de teatro al piano del año 1969. Esta pieza agrupa elementos que venimos señalando a lo largo del texto: Teatro Musical y humor. Como vemos en una crítica de una presentación de esta obra a cargo de Oscar Bazán junto a su esposa Olga Villar del diario Clarín firmada por DAYED (1971) se menciona:

“Con un ritmo lento, que desafía al mecanismo habitual de producción de lo cómico, desarrollaron una humorada en torno a la cursilería, la timidez, la incomunicación, la broma visual, el grafismo sonoro y muchos tópicos más. (...) A veces se apoyan en la mímica, muchas en la sorpresa de un hallazgo sonoro o visual, siempre en el contraste entre lo serio y lo cómico.”

Aunque más adelante advierte que “todos demandan cierta familiaridad del oyente con la escritura musical occidental (...)” (Clarín, 1971). Lo que nos invita a pensar que es en etapas posteriores de producción musical que el compositor opta por elementos de participación más simples o más universales como el aplauso con manos o pies por ejemplo. Además, debemos señalar que Album de Valses se encuentra en el período autodenominado experimental por Bazán; como expresamos anteriormente, es este momento el cual le permite explorar diferentes opciones y elementos a lo largo de una gran cantidad de obras.

En el año 1988 se realizó en la sala Luis de Tejeda del teatro del Libertador General San Martín de la ciudad de Córdoba, la Primera Muestra de Teatro Musical con dirección general del evento a cargo de Bazán. Esta muestra estuvo organizada por la Asociación Cordobesa de Compositores, de la cual hablaremos más adelante, y auspiciadas por la Dirección de Actividades Artísticas de la provincia. Este evento es relevante, ya que, en primer lugar, destaca el interés de dar lugar a esta corriente dentro del mundo de la música. Por otro lado, al explorar el programa de la muestra, nos encontramos con 14 compositores de variadas edades que participan con sus obras (La Voz del Interior, 1988). También es importante destacar que sigue latente la necesidad de trabajar de manera transdisciplinar. Por último, y como veníamos señalando anteriormente, el Teatro Musical se mantiene desde los inicios de los años '60 hasta, por lo menos, los años '90.

Austeridad: “música de fácil acceso y comprensión”

Un segundo eje que nos gustaría explorar en este análisis se ancla en la década del '70, cuando el compositor Oscar Bazán consolidó una corriente estética original e innovadora (auto)denominada austeridad. Nos parece importante detenernos en este momento ya que, según hemos podido rastrear en diferentes fuentes, hay una intención de utilizar elementos más bien “parcos” que buscan evitar la connotación del lenguaje.

En un escrito del propio compositor donde explica el proceso de búsqueda que fue realizando para definir esta estética señala que “la música austera debe ser de fácil acceso y comprensión.” (O. Bazán, comunicación personal, s/f)

Gracias al análisis de las fuentes disponibles detectamos que la austeridad como corriente estética se define en la década del '70 pero va a condicionar todo el trabajo posterior del compositor, aunque transite otros períodos y explore nuevos recursos. Es en esta etapa donde encuentra la forma de despegarse, retomando los conceptos de Williams (1981), de las tendencias dominantes que practicaban el “derroche”, según Bazán, y buscar un estilo propio que revalorice lo simple marcando una impronta latinoamericana.

En este sentido, nos parece fundamental resaltar que la diferencia con otras etapas es que en ésta comienza con la necesidad de encontrar una música interior que atraviese lo instintivo, lo emocional y espiritual llegando a vivir así, en palabras del músico “un mejor paisaje”. Instintivo, ligado a lo biológico. La repetición como constante en la naturaleza. El ritmo del

pulso y la armonía del unísono son elementos técnicos adoptados para la música austera. Son las constantes que caracterizan el resultado sonoro. Emotivo, pensando la repetición de manera aleatoria donde es importante, en palabras de Bazán, “sentir con el oyente”, condicionarla a su expectativa. Aparece, finalmente, lo ritual o mágico. Observar el efecto hipnótico de la repetición, percibir su dinámica, entender que un cambio (mínimo o no) genera un gran acontecimiento. Bazán advierte que es necesario un “control inteligente” de la música para que el interés y satisfacción del oyente no decaiga. (O. Bazán, comunicación personal, s/f)

En una entrevista que le realiza Clyde Penedo (fuente: sin fecha) acerca de la música experimental, el compositor se detiene por un momento a explicar sobre las obras en las que estaba trabajando desde ya hace unos años, música austera y señala:

“Uno de los últimos eventos fue una obra en la cual participó el público y los músicos presentes. En un gran círculo cada uno tenía objetos sonoros que había preparado. Todos aprendieron un código para obedecer las instrucciones de un director. Durante más de una hora hicimos música austera con estos elementos. No hubo espectadores pero había más de cien músicos. Eso fue en San Pablo 1980”

En el Boletín del 18° Festival de Inverno de Sao Joao D’El Rei, llevado a cabo en el mes de julio de 1986, Mara Vanessa (encargada de la redacción del boletín de este evento) hace un recorrido de la presentación de Oscar Bazán en este evento sumando algunos fragmentos de testimonio del compositor acerca de la austeridad. Vanessa, señala, que este músico busca devolverle la música a cada persona de la audiencia para que “todos se den cuenta de que pueden hacer música”. Remarca la idea de que el compositor cordobés intenta superar todo tipo de separaciones referentes al público popular y erudito así como entre el escenario y el público a través de la participación de todos. "Por un momento, el público siente que tiene toda la libertad y esto genera una especie de catarsis." (Vanessa, 1986). También, expresa la idea de Bazán de que “todos somos músicos” en alguna medida: algunos de los cuales conocen mejor las reglas y convenciones, saben leer las partituras por ejemplo; otros pueden incorporarse más rápidamente a cualquier propuesta; y el público en general, que participa con una parte menos elaborada, más parecida a la música. Este evento nos parece relevante, ya que nos muestra que, a través del tiempo, las obras de este compositor siguen respetando su estética austera pero poniendo más énfasis en integrar elementos de participación.

Elementos de participación: un “desorden controlado”

El punto de partida propuesto para este trabajo lo señalamos en el año 1983, cuando Bazán comienza su etapa de producción autodenominada “Elementos de Participación”. A lo largo del escrito, fuimos mostrando que este concepto no es absolutamente novedoso en su obra, sino que se fue explorando e incorporando desde la década del ´60. En este apartado nos preguntamos entonces, cuál es el rasgo distintivo en este período que lleva al propio compositor a separar las 17 obras catalogadas en una etapa auto percibida nueva.

En una entrevista que se publicó en el diario local La Voz del Interior (1990), el entrevistador le consulta a Bazán acerca de cómo entiende la participación, ya que en ciertos eventos de este músico al que él había asistido la gente participaba pero era notoria la figura de un director que tomaba decisiones. A esto, el músico responde:

“Yo creo que la participación estuvo planteada casi siempre. Sólo a veces, por razones prácticas, no pude hacerlo. Establezco varios niveles en casi todas las partituras austeras. Uno es el de los músicos profesionales, que leen y estudian su parte anticipadamente. Otro es el de los músicos que acompañan con elementos varios, ensayando, lo que está escrito en la partitura. Y el tercer nivel, donde cualquiera tiene posibilidades de participar, con la ayuda del director, palmeando o contribuyendo con sonidos y ruidos.”

Este fragmento destaca nuevamente la necesidad del compositor de superar todo tipo de separaciones que pudieran existir en el público asistente como lo vimos en el texto de Mara Vanessa publicado en el Boletín del 18° Festival de Inverno de São João D’El Rei pero aparece un dato novedoso: la sinceridad de Oscar Bazán al expresar que, a pesar de su deseo, no siempre pudo llevar a cabo esta idea de participación. Además, deja entrever que al contar con un público heterogéneo las direcciones son necesarias para que todos los asistentes se nutran de la experiencia. Más adelante, reconoce que este tipo de elemento facilita la aceptación del público a la obra pero que lo importante para él era la “verdadera riqueza” que generaban estos encuentros.

En esta misma entrevista, reconoce que la austeridad es la estética que le permitió ser “auténtico” lo cual considera muy importante y además, señala, que no hay una búsqueda de lo diferente por que sí, sino que responde a esta necesidad de autenticidad. Es acá donde consideramos que podemos encontrar algunas aproximaciones al por qué de la separación entre las etapas de producción que él denomina “austeridad” y “elementos de participación”. La

música austera permanece en su trabajo porque responde a esa necesidad de ser “auténtico de espíritu” y le permite incorporar nuevos elementos que respondan a sus inquietudes del momento.

Por otra parte, en los apartados anteriores hicimos mención de ciertos eventos que estuvieron a cargo de Bazán y en los cuales también participó con sus obras, como fue la Primera Muestra de Teatro Musical en 1988 en la sala Luis de Tejeda del teatro del Libertador General San Martín de la ciudad de Córdoba. En esta oportunidad, presentó *Autobiográfica* (1988), una obra de Teatro Musical. Es importante aclarar, que al consultar los catálogos de opus de Bazán, no se encuentra un período dedicado exclusivamente al Teatro Musical y esta obra se ubica en el período autodenominado “Elementos de Participación”. Al analizar la partitura, nos encontramos con un escrito a máquina y anotaciones a mano con lapicera y fibras que va recorriendo diferentes momentos de la vida de él referentes a su producción musical a través de imágenes y sonidos. Para el final, él hace su aparición y dialoga con el público. En una crítica publicada por el diario local *La Voz del Interior* mencionan que su composición fue llevada a cabo “con pocos medios y mucho humor, con logros atractivos para el oyente.” (*La Voz del Interior*, 1988). Acá, volvemos a encontrar al humor y al teatro musical como elementos fusionados que apuntan a involucrar al público entero. En esta misma crítica se menciona que esta Muestra no se limitó exclusivamente al teatro musical sino que mostró también las diferentes posibilidades de combinar música y teatro y sumó también el mundo de la danza. Este dato no es menor, porque durante el período estudiado en este trabajo, Bazán también se aboca a la composición de piezas para algunos bailarines como María Rosa Hakimián y Marcelo Gradassi y para el grupo “Anaconda” dirigido por M. Emilia Montagnoli que se presentó en el Teatro del Libertador (Penedo, s/f). Es importante resaltar que observamos un contacto más estrecho con el mundo de la danza en esta década, como lo muestra por ejemplo el Primer Premio - Música Contemporánea que le es otorgado por el Centro de Instrumentación de la Danza y el Movimiento (CIDAM) de la ciudad de Córdoba en 1986. A través del análisis de las fuentes disponibles encontramos que este acercamiento responde a la necesidad de trasladar su música a un público más amplio, entendiendo así que responde de alguna manera a la idea de elemento de participación.

Pero también, y volviendo al concepto de redes de cooperación de Becker (2008), el análisis de las fuentes utilizadas para este trabajo nos hace preguntar acerca de una nueva manera de incorporar la idea de participación, una forma que se extiende no sólo a la producción musical sino a otras actividades. Un ejemplo, es el caso citado anteriormente donde vemos el trabajo

con otras áreas del mundo del arte como la danza y el teatro. Trabajar con bailarines y actores implica un lenguaje común entre ambas áreas, por un lado y considerar, por otro, a un público que no es el mismo que asiste a sus conciertos. Igualmente, estas son aproximaciones primeras que nos dejan más preguntas que certezas y nos invitan a seguir profundizando sobre esta área.

Por otro lado, al revisar los documentos de esta década, nos encontramos con dos eventos que merecen ser considerados. Primero, la creación en 1984 de la Federación Argentina de Compositores en el marco de las Segundas Jornadas de Música Argentina del Siglo XX realizadas en Córdoba en el mes de agosto, donde Bazán conformó la comisión organizadora. Ésta se propuso agrupar a “compositores argentinos de música erudita en sus diferentes géneros para proteger y enaltecer la actividad profesional del compositor argentino” (fuente: Informe de las Segundas Jornadas Nacionales de Música del Siglo XX, 1984). El compositor participó también de las Jornadas con una ponencia breve donde llamaba de manera urgente a la “UNIDAD” y a la apertura. Este nos parece un dato relevante, ya que nos permite entender que la idea participación no sólo se expresaba en la música sino también como clave para una red de trabajo (Becker, 2008), que ya se veía en la década del ´60 y ´70 (obras grupales o colaboración entre compositores) pero que en el marco de la apertura democrática asume una nueva dimensión. (Informe de las Segundas Jornadas Nacionales de Música del Siglo XX, 1984, p. 5).

En segundo lugar, la creación de la Asociación Cordobesa de Compositores en el año 1986, tras una asamblea realizada el 28 de junio de ese año en el Teatro del Libertador y en la cual se nuclean en el inicio más de 40 compositores. Bazán asumió, al comienzo, el rol de presidente de la Asociación. Según se puede observar en el primer Boletín (1987), el objetivo de ésta era amplio pero respondía de alguna manera al de la Federación Argentina de Compositores, tratando de visibilizar sus trabajos, sus dificultades y, un dato relevante, dedicando un apartado especial al trabajo de mujeres compositoras.

Por último, nos parece importante mencionar que en los años 1985 y 1986, Oscar Bazán fue invitado por Susana Espinosa (Coordinadora durante esos años del Centro Ricordi de Asesoramiento Musical de la ciudad de Buenos Aires) como profesor para llevar a cabo dos talleres que se dictaron en el Centro Ricordi de Asesoramiento Musical de la ciudad de Buenos Aires. En el programa de los Cursos de Perfeccionamiento Musical del Primer Semestre del año 1985 podemos observar, en primer lugar, que el encuentro se titulaba Taller de Experimentación Espontánea destinado a “docentes y músicos que deseen experimentar

modernas técnicas musicopedagógicas, a través de encuentros intensivos de taller” con asistencia gratuita (Fuente: Centro Ricordi de Asesoramiento Musical, 1985).

En segundo lugar, al analizar el temario de este taller, nos encontramos con siete ítems que nos recuerdan al período de experimentación que el compositor fue transitando desde los años ´60 en adelante. Se destacan las experiencias gráficas, el Teatro Musical y el humor entre otros.

Por último, nos encontramos con una nota final que detalla los materiales necesarios que los alumnos deben llevar en la cual observamos que además de ropa cómoda y elementos sonoros, los invitan a asistir con una actitud abierta para vivir una experiencia musical inusual.

Pudimos analizar tres notas periodísticas referidas a este taller, dos del diario Clarín y una entrevista del diario La Nación de Buenos Aires de ese año donde podemos observar que la idea de participación también se traslada a su labor docente y no se limita a un grupo de músicos profesionales: “Este es uno de mis desafíos, transmitir a quienes no son músicos la necesidad de expresarse participando en grupo. Es decir: que puedan hacer música a partir de ciertas consignas rítmico-dinámicas o mediante el uso de la voz” (La Nación, 1985).

La dinámica que venimos observando en sus presentaciones musicales se repite en esta clase:

“Hay un grupo de ´músicos oficiantes´ que son los que conocen las consignas y la estructura de mi trabajo, que coordinan para que todo suene como organizado con el público. La tarea es algo compleja por el empleo de ´multimedios, como son la danza, el teatro.” (La Nación, 1985).

No sólo podemos detectar la red de cooperación con “músicos oficiantes” sino también el trabajo transdisciplinar con la danza y el teatro, una constante en la década estudiada. Otro elemento que resalta y que también venimos observado en otros documentos de la época, es la música austera. Aunque el taller invitaba a diferentes experimentaciones desde Bazán se trataba de delinear esta estética en base a “algunos pedales (notas largas y sostenidas) sobre los que construye su idea cada participante” siendo “parte de algo”, de un “desorden controlado” (La Nación, 1985). Cada aporte enriquecía el encuentro: silencio, movimiento o sonido.

Volviendo a la pregunta que guía este apartado entendemos, luego de analizar diversas fuentes, que el rasgo distintivo del período autodenominado “Elementos de Participación” se relaciona, por un lado, con la oportunidad que encuentra en su corriente austera de ser “auténtico” y

además sumar la posibilidad de combinarla con aportes provenientes del público, que participa y termina siendo parte de la obra. Por otro lado, con el trabajo más profundo en Teatro Musical y con la danza que destaca un trabajo en red con carácter interdisciplinario donde encontramos la idea de participación presente, aunque en este caso entre diferentes artistas. Por último, reconocemos esta idea en otras actividades que forman parte de este mundo musical pero no estrictamente con la práctica, como su paso por la Federación Argentina de Compositores y la Asociación de Compositores de Córdoba o en su labor docente, como es el caso del taller que dictó en el Centro Ricordi. Si sumamos que se había empezado a vivir un proceso de democratización de los mundos del arte iniciado con la apertura democrática tras la salida de la última dictadura militar, producida en Argentina en 1983, podemos dilucidar la importancia que asume la participación en estas obras.

A modo de cierre

La idea de participación en la obra de este compositor nace, entonces, por la década de los ´60 gracias a las experiencias vividas en presentaciones de otros artistas, como las de John Cage, que desemboca en una exploración del Teatro Musical y el humor como puentes con el público. Su paso como becario por el CLAEM en Buenos Aires y los años como integrante del C.M.E en Córdoba, entre otros acontecimientos, profundizan esta idea a través de la apertura a nuevas tendencias emergentes y de la red de colaboración que se crea no sólo en su ciudad, sino también con otros artistas argentinos y de otros países. Pero no es hasta la década del ´80 donde los “Elementos de Participación” se hacen explícitos no sólo en sus composiciones sino también en todas las actividades que realiza referidas al mundo musical. Es en esta etapa en donde se permite nutrirse no sólo de colegas y artistas de otras disciplinas, sino también del público general que desconocía lenguajes y convenciones artísticas.

El haber consolidado su estética austera en los años ´70 luego de haber transitado un período de experimentación que lo separan de las tendencias dominantes aún muy presentes no sólo en Córdoba sino en todo el país, le permite incorporar elementos nuevos que acerque su música al público; combina así la parquedad en los elementos, la repetición, la escasez de los materiales con aplausos, sonidos, ruidos provenientes del público.

Este trabajo nos acercó a pensar que la idea de participación en la trayectoria del compositor, especialmente en la década del ´80, adquiere una dimensión mucho más grande y se logra trasladar a sus obras. Participación como expresión, como catarsis grupal, como puente entre

público y músico y entre alumno y profesor, como red de trabajo entre compositores y artistas. Igualmente, lejos de arrojar certezas absolutas nos invita a seguir profundizando a través de nuevos interrogantes que surgieron a lo largo de esta incipiente investigación referidos al Teatro Musical y la danza por un lado, y las acciones realizadas desde la Federación Argentina de Compositores y la Asociación Cordobesa de Compositores . También, preguntas que se relacionan con la difusión del trabajo de los compositores, ya que vimos en varios documentos una demanda explícita hacia los medios, por ejemplo. Por último, las tensiones existentes en las redes de trabajo no solo locales sino con otras ciudades y países.

Referencias bibliográficas

Becker, H., (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Chartier, R. (2005). *Historia y ciencias sociales. Re-leer a Braudel*. En: El presente del pasado: escritura de la historia, historia de lo escrito. México: Universidad Iberoamericana.

Ginzburg, C., (2010). *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. Buenos Aires, FCE.

Longoni, A. (2014) *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Ed. Ariel. Buenos Aires.

Williams, R. (1981) *Sociología de la Cultura*. Ed. Paidós. Buenos Aires.

Bazán, P. V., (2018, 15 de noviembre). *La trayectoria del compositor cordobés Oscar Bazán como “joven” becario del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella durante los años 1963 y 1964*. [ponencia]. VI Reunión Nacional de Investigadorxs en Juventudes de Argentina. Protagonismos juveniles a 100 años de la Reforma Universitaria Acciones y debates por los derechos que nos faltan. GT 6: Historia de las juventudes.

. <http://redjuventudesargentina.com/wp-content/uploads/2019/08/GT6-VI-ReNIJA-C%C3%B3rdoba-2018.pdf>

Fuentes

Centro Ricordi de Asesoramiento Musical, (1985). Catálogo de los Cursos de Perfeccionamiento Musical. Primer Semestre, 1985. Buenos Aires.

3° Jornadas de Música del Siglo XX, (1985). Catálogo. 26 al 30 de Agosto de 1985. Córdoba, Argentina.

Centro Ricordi de Asesoramiento Musical (1986). Catálogo del Curso Nuevas Propuestas Sonoras del Centro Ricordi de Asesoramiento Musical. Noviembre de 1986. Buenos Aires, Argentina.

Segundas Jornadas Nacionales de Música del Siglo XX, (1984). Informe general. Córdoba, Argentina.

Festival de Inverno, (1986). Boletim. 27 de julio de 1986. São João D'EL-Rei, Brasil.

Asociación de Compositores de Córdoba., (1987). Boletín n°0. Diciembre, Córdoba, Argentina.

Clarín, (1971). “*Encuentros*”: *con el Humor y con Sonidos Electrónicos*. Septiembre, Buenos Aires, Argentina.

Clarín, (1985). *Ricordi y los nuevos cursillos*. Mayo, Buenos Aires, Argentina.

La Nación, (1985). *Música e improvisación en medio del “desorden controlado”*. Junio, Buenos Aires, Argentina.

La Voz del Interior, (1988). *Teatro musical cordobés en polémica presentación*. Diciembre, Córdoba, Argentina.

La Voz del Interior, (1989). “*El camino que uno siente*”. Septiembre, Córdoba, Argentina.

La Voz del Interior, (1990), *La riqueza de lo austero*. Marzo, Córdoba, Argentina.

Oscar Bazán. *Alrededor del Sonido*. (s.f.)

Panorama, (1970). *Vanguardistas. No cultives tus clásicos* -. Diciembre, Buenos Aires, Argentina.

Fuente, (1971). *Córdoba; Música para todos*. (pp.25-26). G.U.S.A.C. Marzo, Córdoba, Argentina.

Clyde Penedo (s.f.) entrevista a Oscar Bazán para la Revista Artemio.

Bazán, O. (s.f.) *IV Música Austera*.

Autobiográfica, Bazán O. 1988. Bazán O. (1988). Autobiográfica [partitura]. Córdoba, Argentina.

Centro de Instrumentación de la Danza y el Movimiento. (1986). Primer Premio - Música Contemporánea [certificado]. Córdoba, Argentina.