

Pablo Fessel:

Política y tradición en la música de Juan Pampin, Jorge Horst, Carlos Mastropietro y Oscar Strasnoy.

Para poner en perspectiva algunos segmentos de la producción reciente en la música contemporánea argentina es conveniente remontarse a la situación en la que ésta se encontraba en la década del 60, en el transcurso del proceso de modernización estética que se articuló fundamentalmente a través del Instituto Di Tella. Me interesa destacar sobre todo dos características de su sección de música.

La primera está dada por el hecho de que, a diferencia de otros espacios dirigidos a la formación de compositores en Buenos Aires, el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales asumió una orientación decididamente anti-tradicionista: el Centro se fundó con la idea de promover una modernización en la música latinoamericana, una actualización de sus técnicas compositivas que la ubicara en sincronía con los debates estéticos y la producción contemporánea internacional. El CLAEM, con su programa de cursos regulares y conferencistas y profesores visitantes, posibilitó un conocimiento y una confrontación con las orientaciones más recientes de la música de posguerra.

La segunda característica radica en las exiguas manifestaciones de politización explícita en el medio musical en esos años, en comparación por ejemplo con las que se daban en las producciones de los otros centros de arte.¹ En una caracterización de las posiciones estéticas vigentes hasta fines de los años noventa, Omar Corrado señalaba que:

“En las antípodas de las marcas expresas [en un sentido social y político] practicadas por numerosos músicos latinoamericanos en distintas épocas, la producción musical argentina permanece casi exclusivamente

¹ Esto hace más significativa aun, en ese contexto, la visita de Luigi Nono en 1967; cf. Esteban Buch, “Ginastera y Nono: encuentros y variantes”, *Revista del Instituto Superior de Música* 9 (2002), pp. 62-84. Sobre las relaciones con lo político en las artes visuales, cf. Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Paidós, 2001. Esto no implica desconocer una diversidad de manifestaciones de politización en las poéticas de la generación del Di Tella, e incluso anteriores (Omar Corrado se ocupa de la política en la música de concierto de los años 30 en *Música y modernidad en Buenos Aires. 1920-1940*. Buenos Aires, Gourmet musical, 2010), sino que intento señalar una diferencia en los modos con que ésta se manifiesta en el texto musical.

contenida en la serie estética, en la arraigada autonomía formal de lo artístico, porfiadamente resistente a revelarse como texto social.”²

Esa posición distanciada en la música argentina respecto de una explícita implicación de lo político en la obra se extendió así durante décadas.

En los años que siguieron a la última dictadura militar en Argentina surgió una nueva generación de compositores, formados por lo general con algunos de los compositores que participaron de la experiencia del Di Tella. Esa generación se destaca en la escena del arte argentino con una producción que exhibe características que la diferencian de la de sus maestros. Algunos aspectos que singularizan sus poéticas compositivas ponen de relieve una nueva relación con la tradición musical y con el campo de lo político; una relación que puede observarse ejemplarmente en cuatro obras, de Juan Pampín, Jorge Horst, Carlos Mastropietro y Oscar Strasnoy, nacidos entre fines de la década del 50 y del 60 (precisamente, los años del Di Tella).³

Las dos primeras ponen de relieve un vínculo de la composición con la política. Ajena a esa contención en la serie estética que Omar Corrado había identificado en las poéticas argentinas una década atrás, la música de Juan Pampín incluye una dimensión política expresa. Esto se manifiesta, entre otras obras, en *OID*, para piano, procesamiento en tiempo real y video digital, compuesta para la pianista Susana Kasakoff, quien la estrenó en Seattle el 15 de febrero de 2003.⁴ En un escrito reciente dedicado a la obra,⁵ Pampín se sitúa frente a un dilema ético:

“¿Es posible componer en la Argentina post-dictadura sin salpicarse de sangre? La imposibilidad de desligarse de su tradición pone al Compositor

² O. Corrado, “Del pudor y otros recatos. Apuntes sobre música contemporánea argentina”, *Punto de vista* 60 (1998), p. 29.

³ Juan Pampín, nació en Buenos Aires en 1967 y se radicó en EE.UU. en 1996. Jorge Horst nació en Rosario en 1963. Carlos Mastropietro nació en Buenos Aires en 1958 y reside en La Plata. Oscar Strasnoy nació en Buenos Aires en 1970 y se radicó en Francia hacia fines de la década del 80.

⁴ Cf. J. Pampín, *OID*, en Susana Kasakoff, *Piano ex machina*. Buenos Aires, Bau records, 2007. BAU 1165.

⁵ J. Pampín, “Ética, Poética, Política: Apuntes sobre la composición de *OID*”, en *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina. Escritos de compositores* (P. Fessel ed. Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2007), pp. 245-50.

Argentino en una encrucijada: compone con ella o queda exento de sus efluvios y beneficios, excluido y forzado al exilio cultural.”⁶

Esa tradición encuentra un inicio simbólico en el Himno Nacional Argentino:

“Si quisiéramos rastrear el origen de esta desgracia, deberíamos quizás remontarnos a nuestra composición nacional original, a ese esperpento musical llamado Himno Nacional Argentino. Codificado en ese híbrido entre canción guerrera y polca, cual ADN de nuestra cultura, está el pedido de sangre que designaría para siempre nuestro destino catastrófico. ... En mi obra *OID* he buceado en las profundidades de esa construcción musical despiadada, intentando hallar su relación con el regreso cíclico de nuestras catástrofes nacionales, aquellas que vienen siempre acompañadas del pedido de masacre. La obra se enfoca en los asesinatos de Maximiliano Kosteki y Darío Santillán a manos de la policía de Duhalde, quizás el hecho político más relevante de nuestra más reciente caída al vacío.”⁷

Pampín se refiere también al procedimiento compositivo elaborado, que toma la música del Himno como un objeto de alusión y desnaturalización:

“*OID* es una serie de variaciones en espiral de la versión para piano del Himno Nacional Argentino, más precisamente de su introducción...”

Todas las notas ... de la introducción del Himno Nacional (...) están presentes en *OID*, pero sometidas a brutales distorsiones temporales y transformaciones formales que extienden su duración a casi quince minutos. La construcción formal de la obra está basada en un proceso de descomposición. ... Este procedimiento es aplicado tanto a la escritura pianística como a la parte electrónica que lo extiende al nivel del timbre. El piano mismo es sometido a esta descomposición por medio del procesamiento en tiempo real, tomando la forma de un instrumento imaginario, por momentos transformado en una orquesta, un carillón, o una cajita de música; siempre con un color oscuro y distante. Este piano extendido se entrelaza con grabaciones procesadas de la versión original del Himno, ejecutada por una banda militar.

El procedimiento de descomposición musical usado en *OID* es análogo al que Leónidas Lamborghini aplica al texto del Himno en su poema *Seol*. Al igual que en el poema, en cada momento de *OID* pueden reconocerse los elementos constitutivos del Himno, pero su sintaxis y su estructura han sido violentamente alteradas. De entre las vísceras de ese cuerpo musical en descomposición se revela una nueva forma, quizá más

⁶ *Ibíd.*, p. 245. En la misma pregunta resuena el dictum de Adorno sobre la poesía después de Auschwitz.

⁷ *Ibíd.*, pp. 245-46.

cercana a lo que el Himno simboliza, y más eficaz para representar nuestro derrumbe permanente.”⁸

La metáfora de la descomposición, en su sentido biológico, proyecta sobre el Himno (y sobre la nación a la que simboliza) una dimensión temporal signada por la catástrofe. Las transformaciones que se operan sobre la música del Himno, tanto en la parte del piano (una expansión que distancia los eventos sonoros en el tiempo, una sutil exageración en la acentuación, la repetición y fragmentación del material, su multiplicación en un canon disonante) como en la parte electroacústica (la transformación de las armonías en sonoridades estáticas, tímbricamente modulantes, mínimas asincronías en los ataques, suaves *glissandi* descendentes), producen sobre los restos de esa música familiar el efecto de lo ominoso. Como si la asociación que, como un fenómeno de recepción heredado de la última dictadura militar, se impone del Himno con un patriotismo nacionalista de derecha se extendiera hacia la música misma. El extrañamiento, que restituye para esa música su adscripción a los convencionalismos del estilo clásico, no está exento de ironía. Puede pensarse *OID* como una actualización, una figuración de cómo sonaría el Himno si pudiera sustraerse de su cristalización estética e histórica.

La obra se completa con un video, en el cual el destino trágico cifrado en el Himno se particulariza en un acontecimiento aciago:

“En paralelo con la música, el video de *OID* muestra una serie de variaciones del piso de la estación Avellaneda. En una toma fugaz, realizada momentos después de los asesinatos, pueden verse sobre él los trazos de la masacre. Un pasamontañas, una remera, un brusco trazo de sangre, un pañuelo, un buzo, más manchas de sangre esparcidas sobre los mosaicos, todo esto puede verse en el *traveling* circular que realiza la cámara en mano en menos de un minuto. A partir de transformaciones de este documento, imprimiéndole a las imágenes una temporalidad similar a la de la música, el video de *OID* recorre este territorio de la muerte en forma dramática. Proyectado sobre el piano y controlado en vivo por el ejecutante, el video se despliega en contrapunto diacrónico con la música: si esta última es un presagio de la masacre que exige ser oído, el video es definitivamente un eco de lo que ya ocurrió, testigo tardío de la muerte inevitable. Entre ambos está nuestro canto

⁸ *Ibíd.* pp. 248-49.

mudo, nuestro grito sordo, nuestra voz ausente que reclama sangre. Es a esa presencia fantasmal a la que apunta *OID*.”⁹

Lo político impregna la poética de Jorge Horst en un sentido más abstracto y universal. Sin una referencialidad a acontecimientos políticos concretos como la que encontramos en Pampín, el posicionamiento político de Horst no es menos radical. Podría decirse que lo político se manifiesta en la obra de Horst en dos niveles. En uno de ellos se presenta explícitamente como tema: aquí hay que incluir sus escritos,¹⁰ los títulos de algunas de sus obras, como *Insurgente imaginario* (2000, para cuarteto de cuerdas), *Selva inescrutable libertaria* (2000, para orquesta), *Akratos* (2002, para orquesta de cámara), *Barro sublevado* (2003, para piano), *Barricada* (2007, para conjunto de cámara); así como diversos textos que se incluyen en sus obras.¹¹

En el pensamiento estético de Horst, lo reglado y normalizado de la vida social tiene un análogo en la convención musical, que se manifiesta como cosificación. De allí la necesidad de una trasgresión que tome por objeto el lenguaje musical en sí mismo. En su ensayo “Acracia y composición musical”, Horst escribe:

“Contra los obsesivos ataques de sistemas económicos perversos, que pretenden imponer su dominio económico y hegemonía cultural, generando el mayor empobrecimiento posible de las personas en todos sus niveles, es urgente y necesario plantear, en lo general, nuevas formas de resistencia, en el campo de la educación y de la producción artística, en contravención de aquella agresiva actitud institucionalizada.”¹²

La música de Horst tiene así la

⁹ *Ibíd.*, pp. 249-50. La incorporación de un video a la obra muestra otro rasgo nuevo de algunas poéticas compositivas recientes: una apertura de la música hacia medios como el cine, la danza, la plástica, el teatro o la literatura.

¹⁰ Véase J. Horst, “Acracia y composición musical”, en *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina*, pp. 41-50; y “Necesaria transgresión”, *Anuario 2002-2003* (Universidad Nacional de Rosario, 2003), pp. 81-84.

¹¹ Más adelante transcribo los textos que se pronuncian, desfigurados, en *Sin dogma IV*, “Primigenia” (2007), para orquesta de cámara.

¹² J. Horst, “Acracia y composición musical”, p. 47.

“Intención de hallar brechas y quiebres en lo reglado y normatizado, para salir de un posible estado de condicionamiento y anulación provocado por convenciones y fórmulas instauradas.”¹³

En “Necesaria transgresión”, un escrito que dispone 11 fragmentos centrados en la relación entre arte y política, Horst escribe:

“Esta situación convierte a la transgresión en una urgencia orgánica, pues es una de las pocas opciones para no permitir los estancamientos. De esta manera, se ampliarán los confines de posibilidades para, por un lado, buscar impedir la alienación y consecuente cosificación del individuo, que inhiben su capacidad crítica y creadora, y por el otro, para luchar contra el establecimiento de pensamientos hegemónicos en todos los ámbitos.”¹⁴

El sexto fragmento dispone las dicotomías que articulan el pensamiento político-estético de Horst:

“En el arte suenan y reverberan las emergencias corrosivas de su desacato, provocándose así el combate entre dogma y anomalía. Conflicto que expresa la dialéctica y sus fricciones entre la ley y la anomia, [lo] convencional y [lo] marginal, entre lo heredado impuesto y la discrepante disconformidad. Es la metáfora de la lucha y también la lucha misma, de la libre elección contra el canon, la pauta, el arquetipo.”¹⁵

La formulación de estas dicotomías, que pueden leerse en términos tanto de acción política como de práctica artística, conduce el segundo orden de lo político en la obra de Horst, un orden que se juega en el plano de la inmanencia compositiva. Como señala Graciela Paraskevaídís en su ensayo “Algunas reflexiones sobre música y dictadura”,¹⁶

“no basta con musicalizar un texto de procedencia comprometida (...) ni aludir simbólicamente al mismo. No es suficiente celebrar u homenajear o esgrimir pertenencias político-partidarias, aunque todo parta de irreprochables intenciones. Porque la utilización de un texto o un producto puramente instrumental o electroacústico puede limitarse a modelos o

¹³ *Ibíd.*, p. 41.

¹⁴ J. Horst, “Necesaria transgresión”, p. 82.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 83.

¹⁶ Escrito disponible en <http://www.gp-magma.net/esnayos.html>. Última consulta: 19/11/2010.

patrones convencionales de la historia de la música reciente o lejana y no enterarse de que debe asumir el riesgo natural e inherente a toda creación que intente fracturar y modificar esa historia generando contramodelos.”¹⁷

Estos contramodelos representan precisamente este segundo nivel de lo político en la obra de Horst: se trata de una dimensión política implícita en la ruptura de los convencionalismos compositivos.

Sin dogma, cuatro piezas para orquesta de cámara, compuesta entre 2006 y 2007 y dedicada a la Compañía Oblicua, presenta ambos niveles.¹⁸ La crítica del dogmatismo se realiza mediante el establecimiento y la deconstrucción de dicotomías. La primera pieza, “Cantare e sonare”, se dirige a la dicotomía entre los instrumentos musicales y la voz (una dicotomía que tiene por objeto una cierta forma de la mediación en la producción sonora): los músicos no sólo ejecutan sus instrumentos sino que también cantan. En la segunda de las piezas, “Pedernal”, los músicos dejan hacia la mitad de la pieza sus instrumentos y pasan a ejecutar música con piedras. Significativamente, son las piedras, con su simbología arquetípica de lo inerte, las que se oponen a la música ‘instrumental’, y desarticulan lo petrificado por la convención. La tercera pieza, “LZ” desdibuja la distinción modernista entre *alta* y *baja* cultura, conformando su material a partir de la música de Led Zeppelin. La cuarta pieza, “Primigenia”, presenta una apelación a lo arcaico, representado por los didgeridoos, un instrumento ancestral australiano, con análogos en las más disímiles culturas. Los músicos deben pronunciar, al ejecutar el instrumento, una serie de fragmentos textuales, entre ellos los siguientes:

“Si transgresión implica quebrantamiento, por negación y contravención, provocando translímites, insubordinación y desacato; si transgredir es infracción, profanar, y para muchos, hasta delito, entonces la

¹⁷ G. Paraskevaídis, “Algunas reflexiones”, p. 2.

¹⁸ *Sin dogma* I, “Cantare e sonare”, y *Sin dogma* II, “Pedernal”, ambas para flauta, oboe, clarinete bajo, fagot, saxo contralto y barítono, corno, trompeta, percusión, piano, violín, viola, violoncello y contrabajo; se estrenaron en el Centro Nacional de la Música (Buenos Aires) el 2 de diciembre de 2006 por la Compañía Oblicua, con la dirección de Marcelo Delgado. *Sin dogma* III, “L.Z.”, para guitarra, flauta, oboe, clarinete bajo, fagot, corno, trompeta, percusión, piano, violín, viola, violoncello y contrabajo; y *Sin dogma* IV, “Primigenia” para dos didgeridoos, fagot, saxo barítono, corno, trompeta, viola y violoncello; fueron estrenadas en el Teatro Colón el 31 de mayo de 2008, por el mismo ensamble. Las cuatro piezas fueron registradas en el CD *Latitud Sur*. Buenos Aires, Bau records, 2008. BAU 1171.

transgresión, dentro de universos entumecidos, hegemónicos y resignantes, deviene en resistencia y sublevación.”¹⁹

“La transgresión, con su carácter libertario, de búsqueda de liberación del atomizante estado de cosas reglado, de lo normatizado, propone la sublevación en cualquier contexto a toda pretensión dominante y totalitaria. Es el fuego que envuelve, el agua que horada, la espada que atraviesa.”²⁰

Estos fragmentos formulan expresamente los vínculos entre trasgresión estética y acción política.

En síntesis, lo político se manifiesta en la obra de Horst en dos niveles: en un nivel explícito, como tema, por así decir, de su poética compositiva, y en un nivel implícito, como trasfondo de una idea de ruptura, en un plano inmanente de la construcción musical.

Un segundo eje que se articula en algunas de las poéticas recientes en la música contemporánea argentina tiene que ver con una nueva orientación hacia la tradición. Ésta ya no representa un pasado del cual sería necesario alejarse para definir una modernidad, sino un objeto al que se le reconoce una presencia estética, y con el cual es posible dialogar de variadas formas. Quiero detenerme acá en dos de esas formas.

La chinche, una obra de Carlos Mastropietro para bandoneón, piano, violín y contrabajo, compuesta en 2005 y estrenada en 2006,²¹ refiere al tango, pero sin hacer de él un objeto de figuración. No hay en esta obra una reelaboración de determinados tangos, sino más bien una deconstrucción de algunas de sus características genéricas. Mastropietro procede cartesianamente, disgregando elementos que en el tango se presentan fuertemente articulados. Esos elementos, a veces minúsculos, son objeto de una ampliación que los ilumina con una nueva escucha.

¹⁹ J. Horst, *Sin dogma* IV, “Primigenia”, c. 5.

²⁰ J. Horst, *Sin dogma* IV, “Primigenia”, c. 9.

²¹ *La chinche* se estrenó en el Centro Cultural Ricardo Rojas de Buenos Aires el 12 de mayo de 2006, en una versión a cargo de Alejandro Labastía en piano, Juan Dargentón en bandoneón, Matías Grande en violín, Facundo Ordóñez en contrabajo y la dirección de Cecilia Castagneto, en el marco de un ciclo denominado *Cuarteto típico*.

La primera sección de *La chinche* (cc. 1-34) trabaja con la armonía; proyecta sobre el conjunto instrumental el cuerpo del sonido. Se presentan sonoridades que recuerdan el momento en el que el bandoneonista abre el fuelle, toma aire, por así decir, para ejecutar su tema. Mastropietro soslaya el tema, y se concentra en esa sonoridad efímera. Estas sonoridades extienden su duración más allá de lo que lo hacen en el tango, y adquieren así una cualidad estática. (Ejemplo 1)

ca. 72

Bandoneón

Violín

Contrabajo

Piano

u.C.

Ejemplo 1: *La chinche*, cc. 1-7.

La segunda sección (cc. 37-70) se concentra en el ritmo del tango. Pero éste no llega a constituirse como tal, sino que aparece fragmentado. Apenas subsiste su característica acentuación, que conforma un material en el que no es posible identificar ya las estructuras rítmicas que singularizan al género. (Ejemplo 2)

Ejemplo 2: *La chinche*, cc. 52-57.

Por último, en un pasaje hacia la mitad de la obra (cc. 83-87), el bandoneón pareciera comenzar a articular una melodía, pero ésta no alcanza a conformarse: el material presenta un movimiento melódico mínimo, dos notas en una alternancia reiterada que muy pronto se disuelve en la armonía inicial. (Ejemplo 3)

Ejemplo 3: *La chinche*, cc. 77-85.

En todos los casos, las referencias al tango en *La chinche* son no figurativas: sus atributos característicos se presentan desarticulados y amplificados, y se vuelven de este modo objeto de un extrañamiento.²²

La tradición musical se presenta en una forma más ostensible en la música de Oscar Strasnoy. En “Dos palabras”, un escrito sobre su poética,²³ Strasnoy se distancia de la idea de lo radicalmente nuevo:

“Nunca me interesó la invención de un nuevo lenguaje (o tabula-rasa). Nunca me interesó terminar con una tradición hipotética, ya que no provengo de ningún medio atado a una tradición musical precisa. No tuve profesores tan intervencionistas como para tener que desarrollar un reflejo parricida. Fueron, tanto Grisey, como Zender, como los otros, gente modesta, abierta, tolerante y antidogmática. Nada importante que negar o eliminar.”²⁴

La tradición cifra para Strasnoy un cruce entre historia social e historia personal:

“Creo en el poder evocador (¿proustiano?) de la música, capaz de despertar en la memoria cosas tan vivas como las que despierta la palabra, el olor o el tacto. Me baso en elementos prefabricados, predigeridos, con un fuerte componente identificable. Uso conscientemente la noción de *figura*, que vendría a ser la unidad mínima cargada de *significación afectiva*. Fabricados, adaptados y reconocibles, esos *neumas* son ladrillos que sirven a construir una forma. [...] Mi arte es un arte refinado (en un sentido étlico) de la convención. Manipulo cosas que existían antes de mí y seguirán existiendo mientras el mundo siga mirando indefectiblemente hacia atrás. Y en un arte de la manipulación de arquetipos musicales, el compositor no es más que un reorganizador.”²⁵

²² Conviene señalar que la relación de algunas de las producciones en la música contemporánea argentina reciente con una determinada tradición musical, en este caso la del tango, no está dirigida a la construcción deliberada de un ideario nacional, en el sentido en que lo fue la incorporación del folklore en la música de los compositores nacionalistas de la primera mitad del siglo XX. Cf. Melanie Plesch, “La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el *topos* de la guitarra en la producción del primer nacionalismo”, *Revista Argentina de Musicología* 1 (1996), pp. 57-68.

²³ O. Strasnoy, “Dos palabras”, en *Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina*, pp. 295-98.

²⁴ *Ibíd.*, p 295.

²⁵ *Ibíd.*, pp. 295-96.

Estas ideas se manifiestan claramente en *The End*, compuesta en 2006, y estrenada el 3 de marzo de 2007 por la Orquesta Filarmónica de la Radio Francia, bajo la dirección de Jean Deroyer. La obra toma como punto de partida las fórmulas de clausura del estilo clásico. Estos materiales se reiteran, se desgrefían y finalmente diluyen. *The End* comienza con un final (los últimos compases de la octava Sinfonía de Beethoven), como relectura irónica de uno de los momentos de la forma más permeados por las convenciones del estilo, y se extiende en el interior de ese momento conclusivo, prolongándolo y al mismo tiempo desnaturalizándolo. La ironía está dada no sólo por la distancia histórica, sino también por la repetición sutilmente exagerada de la cadencia, que le quita direccionalidad y a la que vuelve mecánica. La desnaturalización conduce al ridículo y abre camino a la comicidad. En la música de Strasnoy la convención no es tanto objeto de ruptura como de parodia. Ésta no es menos crítica: es difícil rehuir la crítica social formulada en *The end* hacia la circulación reificada del repertorio tradicional en la programación de buena parte de las orquestas sinfónicas en el mundo.

Tanto la apelación a la tradición como la incorporación de lo político sustraen la obra de la inmanencia (de la apariencia de lo inmanente); la disponen en un horizonte entreverado con lo heterónimo. Tentativamente, en la medida en que propusimos un recorte muy fragmentario de obras, pareciera que en los compositores argentinos radicados en el extranjero, como Strasnoy y Pampín, tanto lo político como la tradición se presentan con plenitud de sus atributos concretos. La referencia de Pampín a la violencia política tiene los nombres de las víctimas y victimarios y la fecha de los acontecimientos. La tradición en Strasnoy exhibe las marcas que permiten su reconocimiento: el material musical proclama, por así decir, “yo soy Beethoven, Bach, etc.” En compositores que residen en Argentina, como Mastropietro o Horst, la tradición o lo político aparecen más mediatizados, ya sea bajo la forma de una universalización (como la de lo político en Horst) o bajo la forma de una destilación (de los materiales del tango en *La chinche*). En cualquier caso, se aprecia en todos ellos un distanciamiento de una idea de música circunscripta a su estructura material. *OID*, *Sin dogma*, *La chinche* y *The end* hablan

de la historia argentina, de su condición política, de su identidad cultural, del pasado de la música de concierto y de su presente socialmente fragmentado.²⁶

²⁶ Este trabajo fue escrito en el marco del proyecto UBACyT F118 (Universidad de Buenos Aires). Una versión previa fue leída en las VIII Jornadas de investigación del Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” (Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2008).