

Mesa N°25: Entre la politización y la experimentación: prácticas artísticas y culturales en la historia reciente de América Latina (1960 – 2010)

Coordinadoras: Burkart, Mara (CONICET/UNSAM) González, Alejandra Soledad (UNC-CONICET) Lucena, Daniela (UBA-CONICET)

Oscar Bazán y la música experimental en la década del '60

BAZÁN, PAULA VERÓNICA

Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades - UNC

paulavbazan@gmail.com

Resumen

Palabras claves: Centro de Música Experimental – Redes – Producción artística

Este trabajo, que forma parte de mi tesis de grado en Historia, busca historizar la trayectoria durante la década del '60 de Oscar Bazán como fundador e integrante del Centro de Música Experimental (C.M.E.) de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Los interrogantes que guían esta investigación son: ¿cómo transita el compositor esta etapa de consolidación luego de la experiencia como becario en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales? ¿Qué redes con otros agentes del mundo del arte se formaron y cómo funcionaban? ¿Cómo fue su proceso de producción y de qué manera se fue constituyendo la nueva corriente estética que el compositor desarrolla en este período?

Vamos a utilizar una de las hipótesis generales del proyecto de investigación para explorar este caso. La trayectoria de Oscar Bazán puede ser considerada un “nudo” en la trama musical (trans) local de Córdoba en los años '60 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 terrenos nacionales e internacionales (especialmente, con Buenos Aires, el continente americano y Europa). En el período analizado en este trabajo podemos marcar algunos acontecimientos y coyunturas (Chartier, 2005) que adquirieron relevancia individual y colectiva durante la década de 1960. En 1965 fundó, junto a un grupo de músicos de la ciudad de Córdoba, el Centro de Música Experimental de la Escuela de Artes de la U.N.C. que establece un lugar de

difusión y producción musical donde se comienzan a vivir experiencias de creación colectiva, el Teatro Musical, los espectáculos abiertos llamados “Sucesos” y las búsquedas sonoras.

Introducción

La década del 60 representa un período de excepcional relevancia a nivel global. Fue una década donde confluyen de manera multidimensional (política, económica, social, cultural) profundos cambios a nivel mundial (Hobsbawm, 2007). Córdoba aparece como un centro político, económico y cultural de importancia sustantiva para la Argentina. Algunos procesos económicos, sociales y políticos dan cuenta de dicha importancia: la creciente industrialización de su economía; la experiencia del sindicalismo; el reconocimiento que alcanza la Universidad Nacional de Córdoba a nivel nacional y mundial, que la lleva a ser elegida por muchos estudiantes y profesionales argentinos como también extranjeros (Gordillo, 1999; Tcach, 2010; Gordillo y Valdemarca, 2013).

A finales de la década, la ciudad se transforma en núcleo de resistencia a las medidas del gobierno de facto del General Juan Carlos Onganía cuyo punto de máxima intensidad estuvo representado por el Cordobazo, hito social y político de la historia sindical y revolucionaria, que, además de precipitar el fin del mandato del, por entonces, gobierno militar, favoreció la creciente politización de amplios sectores de la sociedad y un acercamiento marcado entre los estudiantes universitarios y la clase obrera.

Esta década es clave para el campo de las artes en el país. La llegada de nuevas corrientes estilísticas, la aparición de nuevas instituciones y renovación de las tradicionales abren las puertas a nuevas búsquedas por parte de los artistas argentinos y permiten el afianzamiento de vínculos entre artistas y entre éstos y las instituciones. Al respecto, podemos decir que las investigaciones históricas avanzaron especialmente en dos caudales: las prácticas desplegadas desde Buenos Aires y el microcosmos de las artes plásticas (King, 1985; Giunta, 1999; Longoni, 2014; Plante, 2013; Jacoby, 2017).

En Córdoba en 1965 se crea el Centro de Música Experimental dependiente de la Universidad Nacional de Córdoba (U.N.C.) que establece un lugar de difusión y producción musical centrado en las nuevas corrientes compositivas. Comienzan a aparecer las experiencias de creación colectiva y el Teatro Musical, los espectáculos abiertos llamados “Sucesos” y las búsquedas sonoras asociadas a la música concreta y

electrónica. En 1966, la ciudad de Córdoba es elegida para que se desarrollen las Primeras Jornadas Americanas de Música Experimental en el marco de la III Bienal Americana de Arte auspiciada por Industrias Kaiser Argentina; posicionándola como centro artístico de relevancia, no sólo en Argentina, sino también para Latinoamérica y el resto del mundo.

El Centro de Música Experimental: una revisión breve de su historia.

Para comenzar este análisis es importante hacer un recorrido breve por los comienzos del Centro de Música Experimental (a partir de ahora C.M.E.) de la UNC. Siguiendo el trabajo de Marisa Restiffo y Myriam Kitroser “¿Ni ruptura ni vanguardia? El Centro de Música Experimental de la Escuela de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, 1965-1970” donde señalan que, a mediados de los años 60, las inquietudes por la música experimental y las nuevas tendencias en composición llegan a la Escuela de Arte de la UNC a través de un informe elevado por el director Arq. Raúl Bulgheroni al rector Dr. Tomás de Villafañe Lastra en febrero de 1965 (Escuela de Arte de la Universidad Nacional de Córdoba, 1965: -I-f. 12 al 22.). Gracias a esto, se desarrollan algunas actividades que terminan con una iniciativa presentada por la Asistente de Dirección del Departamento de Música, Ornella Ballestreri de Devoto, que deviene en la resolución n°49 bis del 4 de mayo de 1965 creando el Seminario de Música Experimental (Esc. De Artes UNC, 1965: -I-f. 992.). Este estaba constituido por “profesores de la casa”: César Franchisena, Enrique Cipolla, Virgilio Tosco y Héctor Rubio, el egresado Carlos Ferpozzi, un alumno de 4° año de composición Pedro Echarte y los señores Oscar Bazán y Horacio Vaggione. De acuerdo a las fuentes consultadas, las actividades de este grupo (Seminario y grupo se usaban de manera indistinta) se relacionaban con el dictado de cursillos, la realización de reuniones semanales para debatir problemas relacionados al tema, actos de extensión y divulgación y generar redes con otros centros similares del país y del extranjero (Esc. De Artes UNC, 1965: -I-f. 992.)

Durante el primer año, este Seminario participó de las Primeras Jornadas Latinoamericanas de Acústica organizadas por El Instituto de Matemáticas, Astronomía y Física de UNC presentando obras de los integrantes, organizaron actividades como una mesa redonda de debate sobre “Problemas de composición electroacústica” y el Concierto de Música Experimental en Septiembre en el Pabellón México. También participaron enviando partituras del grupo a la Exposición Bibliográfica Internacional de Material Didácticos de Educación Musical organizada por el Instituto Superior de

Música de la Universidad Nacional del Litoral y realizaron una presentación en esta institución invitados por su directora. (Kitroser y Restiffo, 2009)

Según las fuentes consultadas, ese mismo año Virgilio Tosco y Horacio Vaggione envían una carta a Ornella Ballestreri de Devoto con el objetivo de presentar algunas proposiciones respecto al mejor funcionamiento del Seminario, entre ellas se encuentra la instalación de un Laboratorio de Música Electroacústica (Esc. De Artes UNC, 1965: -III-f. 212). Desde ese momento, según pudimos observar en los documentos, las actividades se dividen en dos ámbitos: el grupo que funcionaba como seminario permanente de investigación y producción artística y el laboratorio de música electroacústica que brindaba servicio a la comunidad desde la Escuela de Artes de UNC.

En las fuentes disponibles de la actual Facultad de Artes y siguiendo la revisión que realizan las autoras, se observa que el año 1966 marca un momento clave para el Grupo ya que vive dos acontecimientos de relevancia. En primera instancia y ante el proyecto de organización presentado por sus miembros, surge la resolución interna 9 bis/66 fechada el 3 de marzo donde el Seminario se transforma de manera oficial y definitiva en el Centro de Música Experimental de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba (Esc. De Artes UNC, 1966: -III-f. 793, resolución interna 9bis/66) que proyecta un programa de acción que abarca desde la formación permanente de sus miembros, el dictado de cursos de extensión y divulgación a público en general hasta la realización sondeos de opinión para conocer el grado de madurez musical de la comunidad y el contacto con Centros similares de otras regiones del mundo. Con respecto a sus miembros, se puede observar en las fuentes, que desaparecen las distinciones marcadas en un primer momento, no se encuentra el compositor C. Franchisena y se incorporan Nicolás Alessio y Graciela Castillo. Es importante mencionar también que se fijaron pautas de funcionamiento que establecían normas para el ingreso de postulantes, reuniones periódicas con actas entre otras.

El segundo acontecimiento clave para el C.M.E. fue la organización y participación en las Primeras Jornadas Americanas de Música Experimental en octubre en el marco de la III Bienal Americana de Arte que le van a permitir un reconocimiento a nivel nacional e internacional. Además, de acuerdo a las fuentes consultadas el Centro teje importantes relaciones con la empresa organizadora de este evento IKA (Industrias Kaiser Argentina) ya que observamos que durante ese año, la coordinadora del mismo es

Magda Sorenson: esposa del gerente de relaciones públicas de la empresa automotriz y organizadora de la Bienal (Esc. De Artes UNC, 1966: -III-f. 795)¹.

Durante este año, pese al contexto político del país, el C.M.E. realiza conciertos, cursos, conferencias y mantiene relaciones con otros centros de enseñanza, investigación, difusión y composición de música contemporánea como se observa en los documentos revisados. (y Kitroser y Restiffo, 2009)

Al año siguiente, debido a que Magda Sorenson se instaló en Buenos Aires, Virgilio Tosco es nombrado como nuevo coordinador. Gracias a la documentación consultada, podemos observar que tras la participación y organización de las Jornadas, el C.M.E. es invitado a participar de conciertos, jornadas, eventos mostrando así la importancia que éste había adquirido junto con la Escuela de Artes como sede de producción y difusión de nuevas corrientes compositivas.

Entre los años 1967 y 1968, el Centro comienza una etapa de recesión. Algunos de sus integrantes viajan a Europa para instalarse allí y otros asumen otro tipo de responsabilidades institucionales (Kitroser y Restiffo, 2009). Además, según las fuentes consultadas, se solicitó presupuesto reiteradamente para actualizar materiales que no se concretó. En 1969, se registró la participación en VIII Festival de Música Contemporánea y Encuentro Nacional de Especialistas en Docencia Musical Universitaria organizados por el Instituto Di Tella en el mes de septiembre (Instituto Torcuato Di Tella, 1969).

Para los años 1969 y 1970 no hay mucha documentación del C.M.E. aunque encontramos una nota que la profesora Ornella Ballestreri de Devoto eleva a Raúl Bulgheroni refiriéndose al estancamiento agudo del Centro debido a la imposibilidad de solucionar problemas económicos y de gestión, situación que era conocida y discutida por sus miembros en las reuniones semanales. Para superar esta situación proponen un período de receso durante el siguiente año lectivo en el cual se desarrollará una actividad colateral que tiene al laboratorio como protagonista: uso de este por todos los que quieren hacer experiencias electroacústicas (Esc. De Artes UNC, 1970: nota 1428 s.f.).

Oscar Bazán: su regreso a Córdoba y el comienzo de su período “Experimental”

¹ En el Art. 3º de la Res. 9bis/66 se designa a la Sra. Magda Sorenson como coordinadora del CME.

Vamos a utilizar una de las hipótesis generales del proyecto de investigación para explorar este caso. La trayectoria de Oscar Bazán puede ser considerada un “nudo” en la trama musical (trans) local de Córdoba en los años ´60 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 terrenos nacionales e internacionales (especialmente, con Buenos Aires, el continente americano y Europa). En la periodización de esta trayectoria podemos marcar algunos acontecimientos y coyunturas (Chartier, 2005) que adquirieron relevancia individual y colectiva durante la década de 1960. En los años 1963 y 1964, se instaló en Buenos Aires, becado por el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella, para completar su formación musical y experimental con artistas reconocidos dentro del movimiento de vanguardia internacional, fundamentalmente europeo, entre ellos Luigi Dallapiccola (Italia), Olivier Messiaen (Francia), Riccardo Malipiero (Italia) y Bruno Maderna (Italia).

Para comenzar este análisis, vamos a tomar como punto de partida su regreso a la ciudad de Córdoba luego de haber transitado una beca por el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Di Tella entre los años 1963 y 1964 en Buenos Aires. Como dijimos en otro trabajo², esta experiencia 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. En una entrevista que le realiza en diciembre de 1996 Myriam Kitroser, se hace referencia a la primera obra de Bazán, Estructuras Libres fechada en 1960. En ese diálogo, Bazán explica que decide elegir esta obra como su Opus 1 porque se apartaba de todo lo que había visto en cuanto a composición, marcaba una actitud creativa tanto en la técnica como en la gráfica (Kitroser, 1996). Ya como alumno de compositores provenientes de Estados Unidos y Europa en el CLAEM se acerca aún más a las tendencias emergentes que estaban en boga en el mundo y es el comienzo de un momento de exploración de algunas tendencias residuales.

Regresó a Córdoba con la idea de viajar a Europa. Su paso por el CLAEM le había permitido armar una red con compositores reconocidos de todo el mundo y le habían surgido diferentes propuestas como por ejemplo instalarse en Estados Unidos, la cual

2 Bazán, Oscar y "La trayectoria del compositor cordobés Oscar Bazán como "sovereign" becado del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella durante los años 1963 y 1964." Presentación en el VI Reñala. Q75 Historia de las juventudes. Córdoba 2016.

rechaza (Kitroser, 1996). Pero se quedó en la ciudad y junto con otros compositores fundó el Centro de Música Experimental. Cotejando nuestras fuentes, los catálogos de Opus del compositor, observamos el comienzo de su auto denominado “Período Experimental”. En este momento registró el mayor número de composiciones que asciende a las 69 obras (Bazán, 2004). 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 un reportaje que le realiza Clyde Penedo (s.f.), Bazán explica que para él la música experimental es música de búsqueda que parte de lo convencional pero que pretende una expresión única y libre. Respondiendo a una pregunta del entrevistador expresa que para él no es estrictamente necesario una formación académica para desarrollar este tipo de música pero cree “que se debe conocer el pasado para no copiarlo”. En términos de Williams, 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 (Williams, 1981).

Un segundo eje de análisis se centra en su paso por el Centro de Música Experimental. Hay que remarcar que la UNC no era un mundo desconocido para Bazán, previo a su beca había transitado esta institución como alumno de composición durante tres años, como así también el Conservatorio Provincial de Córdoba. Tampoco le eran desconocidos sus compañeros ya que mantiene contacto con ellos antes de la formación del Centro. Un claro ejemplo es César Franchisena, quien fue su maestro en sus años de formación y Horacio Vaggione con el cual mantiene correspondencia ya en el año 1963. En una carta de ese año, Vaggione le pide que componga una obra electroacústica para incluirla en un disco que estaba pensando financiar y le comenta la idea de instalar en Córdoba un laboratorio electrónico el cual estaría a su disposición “ya que eres el único colega que conozco que puede ofrecer algo de trascendencia.” También le cuenta la intención de intercambiar material con Europa para generar un “núcleo de avanzada musical más fuerte de latinoamérica”(comunicación personal, 146 de julio, 1963).

Nos parece importante resaltar que, a diferencia de su etapa previa como becario, este es como decíamos anteriormente, un momento de búsqueda personal más consciente donde se elige con qué elementos explorar y cuáles descartar. Pero esta búsqueda se da en un contexto de exploración grupal, pensándolo en términos de Becker detectamos una red de cooperación entre artistas que forman el mundo artístico musical de Córdoba

durante esta década (Becker, 2008). 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. No es vano que el C.M.E. se radicara en la U.N.C. Desde allí, se desarrollaron actividades no solo de creación y exploración individual que se ven fomentadas con la instalación del Laboratorio de Música Electroacústica sino que se realizaron otras vinculadas a la producción grupal como las obras llamadas “Sucesos” u 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 remarcar la visión que tenía Oscar Bazán del C.M.E. y de la U.N.C. En una entrevista que se le realizó para PANORAMA en diciembre de 1970, el compositor señala

Hay cosas que nos molestan –medita-; por ejemplo: las reglas académicas que se les enseñan a los alumnos antes de ingresar a nuestro Centro en la academia de la Escuela de Artes. También nos molesta ese respeto que se quiere imponer por los genios del pasado musical (Panorama, 1970).

Se observa aquí lo que decíamos anteriormente, la necesidad de conocer lo dominante para descartarlo reconociendo que su tarea es también la de dar a conocer estas corrientes.

Una de las actividades más importantes que realiza el Centro es la de organizar y participar de las 1º Jornadas Americanas de Música Experimental en el marco de la III Bienal Americana de Arte que se desarrolla en Córdoba. Este es un acontecimiento que le permitió posicionarse a nivel nacional e internacional. (Kitroser y Restiffo, 2009). Los integrantes del C.M.E. presentaron obras individuales y colectivas y pudieron mostrar también las partituras gráficas que este tipo de música necesitaba con una buena respuesta del público que asistió de manera multitudinaria a los conciertos previstos, como lo podemos ver en el recorte periodístico de La Prensa de Buenos Aires titulado “Música en la Bienal cordobesa. Última Audición” escrito por Oscar Figueroa (Figueroa, 1966). En esta ocasión, Bazán estrena “Casi 4 y medio” con la colaboración de tres de sus compañeros: Pedro echarte, Graciela Castillo y Horacio Vaggione.

Como último eje de análisis, retomaremos nuevamente el concepto de Becker de “mundo del arte” y redes de cooperación (Becker, 2008) para entender la trama musical (trans) local de Córdoba en los años ´60. El paso de Oscar Bazán primero por

instituciones académicas y clases particulares con compositores reconocidos de Córdoba y el país, luego como becario en el CLAEM y posteriormente como miembro fundador del C.M.E. y profesor de la U.N.C. le permitió crear redes que lo conectaban con el circuito oficial y alternativo local y, por otra parte, generar lazos entre agentes e instituciones de Córdoba y otros terrenos nacionales e internacionales (especialmente, con Buenos Aires, el continente americano y Europa).

Un claro ejemplo de esto, son los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea que surgieron como continuidad por parte de algunos de los alumnos becados del CLAEM y que se dictaron principalmente en Uruguay pero también otros países de Latinoamérica como Brasil, Perú y Argentina. En una entrevista que le realizó Myriam Kitroser a Bazán, este rescata que gracias a estos cursos sus obras empezaron a viajar mucho más a otros países del mundo permitiendo una difusión importante de su trabajo, en especial Europa. Remarca además, que fue lo más importante que se hizo en materia de cursos (Kitroser, 1996).

El cotejo de fuentes como programas de conciertos y recortes periodísticos nos permite confirmar que tras finalizar su beca en Buenos Aires el contacto con sus maestros y compañeros se mantiene vigente. Encontramos así, participación en el Séptimo y Octavo festival de música contemporánea del Instituto Torcuato Di Tella y el CLAEM en los años 1968 y 1969 de manera individual en el primero con el estreno de “Pas de quoi” y con el C.M.E. en el segundo con la obra llamada “Sucesos en flor”. También encontramos presentaciones del C.M.E. en el Centro de Arte y Comunicación (cayc) en el año 1970 con obras del compositor. Es importante mencionar que en 1967, Alberto Ginastera le solicitándole partituras de sus obras recientes para incorporarlas en los programas de los conciertos del CLAM del Instituto Di Tella (comunicación personal, 14 de septiembre, 1967).

Como último ejemplo, queremos citar una carta manuscrita que Oscar Bazán recibe del compositor John Cage en el año 1966 donde le solicitaba algún trabajo que haya o estuviera realizando para incorporar a un catálogo que estaba armando (comunicación personal, 17 de mayo, 1966). Esta nos permite observar que la figura de este compositor y su obra habían logrado posicionarse a nivel mundial. No es la única correspondencia que recibe en estos años con pedidos de obras y material. Desde varios países, en especial Uruguay, donde residían compositores y amigos de él, las peticiones se mantienen a lo largo de los años como por ejemplo de Coriun Aharonian, como también

la invitación a participar de Jornadas, Charlas, Convenciones y Conciertos entre otros, como por ejemplo la invitación que recibe desde la Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea para formar parte del cuerpo docente del Primer Curso Internacional de Verano de Música Contemporánea en el año 1971(Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea, 12 de marzo, 1971).

A modo de cierre

Analizando la trayectoria por el C.M.E. del compositor cordobés Oscar Bazán pudimos concluir algunas cuestiones importantes. En primer término, su estadía en el CLAEM como becario y su posterior regreso a Córdoba abren paso a una nueva etapa del músico auto denominado “experimental” que se ve estimulada con el ingreso al C.M.E. Es un momento de búsqueda donde el manejo de las tendencias dominantes del mundo artístico musical se vuelve esencial para descartarlas y optar por las tendencias emergentes que conoce durante su formación en Buenos Aires. Es aquí donde también empieza a explorar las tendencias residuales que le aportan las músicas de los pueblos originarios de Argentina aunque será más en los años ‘70 donde desarrolle su corriente estética auto denominada “austeridad” que tiene base en estas.

En segundo lugar, nos parece importante resaltar que esta etapa de búsqueda se da en un contexto de exploración grupal donde las redes de cooperación van trazando la trama del mundo artístico musical de Córdoba durante esta década (Becker, 2008), no solo en lo referente a la producción artística sino también como centro de difusión de conocimiento. Acá, el papel de la U.N.C. es relevante ya que responde a las inquietudes de los músicos que estaban buscando avanzar sobre las nuevas tendencias en composición permitiendo la creación del Centro pero educando en las tendencias dominantes y hegemónicas en materia musical quedando desvinculado por mucho tiempo del C.M.E.

Por último, pudimos observar que las redes que se empezaron a formar en los años 1963 y 1964 se refuerzan a mediados de la década (Becker, 2008). La participación en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea, las presentaciones en el Séptimo y Octavo festival de música contemporánea del Instituto Torcuato Di Tella y el CLAEM en los años 1968 y 1969, la permanente correspondencia entre compositores de todo el mundo solicitando material, como la carta manuscrita que Oscar Bazán recibe del compositor John Cage en el año 1966, entre otras denotan, en primera instancia la

formación de una trama compleja y amplia que trasciende el territorio del país, y en segunda instancia nos alerta sobre la importancia que adquiere la figura y obra del compositor en cuestión a lo largo de estos años.

Referencias bibliográficas

Referencias de libros

- Becker, Howard (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.
- Giunta, Andrea. (1999). *Las batallas de la vanguardia entre el peronismo y el desarrollismo*, en: BURUCÚA, J. Nueva Historia Argentina, Tomo II, ed, Sudamericana, Buenos Aires.
- Ginzburg, Carlo. (2010). *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. Buenos Aires, FCE.
- Gordillo, Mónica. (1999). *Córdoba en los '60. La experiencia del sindicalismo combativo*. UNC. 2ª edic.
- Gordillo, M & L. Valdemarca (Coords.) (2013). *Facultades de la UNC. 1854-2011. Saberes, procesos políticos e institucionales*. Ed. UNC.
- Hobsbawm, Eric. (2007). *Historia del siglo XX*. ed. Crítica, Bs. As. 10º edic.
- Jacoby, R. (2017). *Extravíos de vanguardia. Del Di Tella al siglo XXI*. Edhasa, Buenos Aires.
- King, John. (1985). *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. ed. de Arte Gaglianone, Buenos Aires.
- Longoni, Ana. (2014). *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Ed. Ariel. Buenos Aires.

- Plante, Isabel. (2013) *Argentinos de París. Arte y viajes culturales durante los años sesenta*. Ed. Edhasa. Buenos Aires.
- Tcach, C. (coord). (2010). *Córdoba Bicentenario: claves de su historia contemporánea*, edit. UNC_CEA. Córdoba.
- Williams, Raymond. (1981). *Sociología de la Cultura*. Ed. Paidós. Buenos Aires.

Referencias de artículo de revista:

- Kitroser, Myriam & Restiffo, Marisa. (2009) *¿Ni ruptura ni vanguardia? El centro Música Experimental de la Escuela de Artes, 1965-1970*. Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, Año XIII, N° 23 Pontificia Universidad Católica Santa María de los Buenos Aires. Buenos Aires. (pp. 145-173).

Referencias de artículos de periódico impreso

- Figueroa, Oscar (1966). Música en la Bienal cordobesa. Última Audición. *La Prensa*, Buenos Aires.
- Penedo, Clyde (s.f). Pequeña pieza al revés. *Revista Artemio*.
- S/N (1979). Vanguardistas. No cultives tus clásicos. *Panorama*. Buenos Aires.