



DISCUSIONES EN TORNO A LA CREACIÓN SONORA Y LA ESCUCHA

Carlos Mastropietro.

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes. Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano.

Resumen

Este escrito plantea cuestiones relacionadas con la creación en general, y en particular con la creación sonora y la escucha en el siglo xxi. Se proponen interrogantes, discusiones, e ideas acerca de los siguientes temas: las categorías musicales y sus denominaciones, el espíritu crítico, la idea y el dispositivo, la percepción en vivo. Estos contenidos, que no siempre son asociados con las actividades mencionadas, también son aplicados a otras áreas. La propuesta se realiza desde una perspectiva decolonial.

Palabras Clave: creación sonora, escucha, espíritu crítico, decolonial, dispositivo

Introducción

En este artículo se plantean algunas cuestiones vinculadas con la creación en general, y en particular con la creación sonora y la escucha, pensadas esencialmente en el siglo xxi. Para abordar esta temática se presentan discusiones, interrogantes e ideas alrededor de temas, no siempre asociados a estas actividades, que entendemos son parte importante de ellas, además de ser aplicables a otras áreas. En esta oportunidad los contenidos propuestos son: las categorías musicales y sus denominaciones, el espíritu crítico, la idea y el dispositivo, la percepción en vivo¹. Si bien en este texto se presentan en sucesión, no necesariamente surgen según este orden, sino que conviven y actúan en simultáneo, de la misma manera que los eventos sonoros se pueden superponer, aspecto difícil de lograr con un escrito.

Las denominaciones

En primer lugar y a modo de prólogo, consideramos necesario plantear el tema de las clasificaciones y sus nombres, dado que es un asunto a menudo presente cuando de sonar se habla, además de que puede constituir un limitante tanto de la creación como de la escucha, siempre de acuerdo a cómo y en qué medida se lo considere².

Comenzando con cuestiones amplias cuyo origen es difícil de rastrear, dentro de lo que comúnmente entendemos como música, bien conocida es la distinción entre música popular y *la otra*, esa otra sin nombre específico cuando se trata de creaciones de los últimos años que proponen una estética no tradicional³. De esta división es conveniente tomar en cuenta la amplia zona borrosa e inestable en la que se solapan.

¹ Parte de algunos de estos contenidos fueron presentados en la mesa “Música o arte sonoro” del “Coloquio Interinstitucional: Escucha y creación musical en el siglo XXI”, Montevideo-México, 2021.

² [...] “las denominaciones que tantos problemas traen y que remiten al concepto burgués jerárquico de cultura” [...] (Olivera, 1988).

³ Aquellas que sí tienen nombre, corresponden a expresiones tradicionales de acuerdo a la historia cultural de los países centrales, en donde algunas son consideradas populares.



En la práctica, afortunadamente innumerables expresiones sonoras de cualquier clase, exceden ampliamente los límites de estas categorías. Varios ejemplos dan cuenta de esto, pero su mención sería extensa e inevitablemente incompleta.

Una vez planteado este primer nudo, podemos mencionar que lo esbozado en este escrito se realiza desde la perspectiva que nos otorgan nuestras actividades en el campo sonoro: la creación de música que difícilmente alguien llame popular, la investigación y la docencia. Aun así, consideramos que lo expresado es pertinente a cualquier tipo de manifestación sonora, como también a tener en cuenta cuando de escucha se trata, o en otras actividades relacionadas con lo musical.

Más allá de la dicotomía mencionada, en la actualidad existen innumerables denominaciones de categorías, géneros y estilos para distinguir diferentes expresiones sonoras. En algunos listados conviven más de mil clasificaciones que abarcan diferentes épocas, donde la mayor cantidad pertenecen a manifestaciones urbanas de los últimos años⁴, como puede verse por ejemplo en la página de internet titulada con el sugerente nombre de "Every Noise at Once"⁵. Cualquier listado, por amplio y abarcador que procure ser, termina siendo incompleto, a la vez que muchas clasificaciones corresponden a una suerte de criterio de globalización impuesto por los grupos de poder, criterio que también excluye deliberadamente varias categorías existentes.

Las tipificaciones que provienen de una necesidad de generar compartimientos estancos en pos de diferenciarse del resto, configuran un obstáculo para las cuestiones aquí tratadas. Encasillarse en algunas de las divisiones teóricas del hecho sonoro a priori no aporta a las áreas del campo musical mencionadas y en particular en la creación genera limitaciones de todo tipo, desde la imaginación hasta los resultados. En este sentido puede citarse la diferencia -en algunos casos sustentada por teorías inconsistentes y planteada en ocasiones como competencia- entre Arte sonoro y Música, dos términos que deberían ser amplios e inclusivos recíprocamente, pero no excluyentes. En los casos que fuese necesario nominar, es conveniente considerar que las definiciones devienen más completas si el aspecto teórico se ve acompañado con aportes de las áreas prácticas, como la creación, la interpretación y la escucha crítica.

El espíritu crítico

Una de las cuestiones que consideramos centrales, es incorporar el espíritu crítico a la mayor cantidad posible de facetas que comprenden la creación y la escucha, como también la interpretación, la docencia y la investigación. En este sentido, cuestionarse y cuestionar cada decisión y elección o cualquier otro componente involucrado y sus derivaciones; considerar el origen, aspectos estéticos, estilísticos, ideológicos, socioeconómicos y políticos entre otros. Hacerlo desde una perspectiva decolonial, entendida de acuerdo con Herrera, como manera de pensar por fuera de discursos basados en el par colonizado/colonizador, por lo que propone buscar y desenmascarar esos binarios reductivos y estructuras de pensamiento colonial que pasan por verdades incuestionadas, para procurar tener un poco más de control sobre ellas (2014: 48).

⁴ Algunas caracterizaciones de estas expresiones, en ocasiones tienen tal grado de especificidad que se asemejan a un análisis detallado del objeto en cuestión, más que al campo de acción.

⁵ <https://everynoise.com>.



El espíritu crítico desde una perspectiva decolonial, como mirada por fuera del colonialismo, ofrece la posibilidad de proponer desde la creación, pero también desde las otras áreas mencionadas y fundamentalmente desde la forma de escucha. Una escucha crítica de producciones sonoras de todo tipo y clase, del entorno sonoro y del proceso creativo. Sin cuestionamiento, es posible adoptar sin notarlo, propuestas, ideas y formas de escucha impuestas y convenientes a discursos neocoloniales. En el ámbito político «la descolonización se encuentra como una reivindicación de estructuras sociales, políticas, pero en términos de la cultura, la descolonización es sólo un camino de invención», opina Cergio Prudencio (Luna, 2013).

Acerca de la composición en Latinoamérica, escribe Mariano Etkin en 1972, con una terminología propia de la época: «La identidad nacional y/o latinoamericana a nivel musical surgirá en la medida en que los compositores “cultos” tomen conciencia de su incomunicación con los receptores potenciales, a causa, entre otros complejos motivos, de la reproducción en un país subdesarrollado de las corrientes estéticas de países desarrollados». En cuanto al concepto de identidad pensado en términos actuales, es interesante el planteo de Herrera de entenderlo «como un posicionamiento activo y dependiente de las situaciones presentes» (2014: 48). Prestar atención a estos dilemas forma parte de un espíritu crítico decolonial.

En cuanto al arte en general, suelen encontrarse posiciones que consideramos contraproducentes para la producción, como la pretensión de modernidad o seguir ciertas modas artísticas, que por lo general provienen de estructuras de poder dominante y no se relacionan con cuestiones regionales. En el ámbito de lo sonoro, en ocasiones estas posturas se posicionan en la dicotomía arte sonoro o música, como aspecto de moderno vs. no moderno respectivamente, actitud que no favorece a ninguna de estas categorías. En este sentido, al mencionar estrategias para establecer y consolidar la hegemonía de ciertos sectores en la producción musical, Herrera escribe que «el discurso de la modernidad es reforzado mediante la celebración de lo tradicional entre los grupos dominados, y a la vez la celebración de lo moderno entre la facción dominante» (2014: 53-54).

Respecto a la creación, un escollo que puede encontrarse comúnmente, es el impulso de hacerlo desde la exigencia de innovar, de crear para generar conocimiento (técnico, estético u otros). En algunos casos esta situación proviene de actuar, sin percibirlo, de acuerdo a criterios neocoloniales, como por ejemplo procurar establecer una vanguardia o delimitar qué es arte y qué no. Cuestionar este impulso favorece a la creación por brindarle un espacio menos competitivo y más identitario, que da lugar a mayor diversidad de propuestas.

En relación a la composición según la tradición occidental, Herrera dice que busca un producto que encaje en la categoría de *obra de arte* donde la obra se convierte en el objeto para proponer qué es el arte, cuya concepción dominante corresponde a discursos de modernidad contruidos sobre la oposición arte/no-arte (2014: 51). También es importante cuestionar(se) el rol en el sentido de que, como opina Graciela Paraskevaídis, en América Latina el modelo nortecéntrico del compositor nunca ha funcionado bien (Korembliit, 2015), como por ejemplo la idea del compositor o compositora como una suerte de título nobiliario o entidad diferenciada. En Latinoamérica, gran parte de quienes se dedican a la creación musical, también dividen su tiempo entre la docencia y la musicología o investigación. Si bien en parte lo hacen por cuestiones de supervivencia, en muchos casos corresponde a una actitud frente a la comunicación del ámbito de la música y la transmisión de propuestas e ideales relativos.



En resumen, procurar una escucha y pensamiento decolonial es parte del espíritu crítico y conforma el cómo pararse frente a la creación y las áreas relacionadas con el hecho musical. Esta actitud -razonar en vigilia crítica como dice Viglietti (2017)- debe ser dinámica y aplica a todos los contenidos propuestos en este escrito.

Acerca de estas cuestiones, es recomendable releer el artículo titulado “¿?”, escrito en 1984 por Jorge Lazaroff, al cual pertenece la siguiente cita: «¿A qué revolución pertenece Silvio Rodríguez si lo miramos del punto de vista armónico: a la revolución cubana o a la revolución francesa?».

La Idea y el dispositivo

De las diferentes capas que conforman el proceso creativo, nos enfocaremos en la idea que promueve la obra, uno de los componentes que definen el dispositivo⁶ propio que la conforma. Acompaña el proceso de creación en diferentes momentos y puede surgir de crear o diseñar, pero también de identificar e interactuar con elementos o propiedades de distintos modelos, ya sea culturales, artísticos o cualquier otro.

Vinculado con esta última idea, citamos para discutir la propuesta de Mariano Etkin enunciada en 1972: «Una variante de gran fascinación y prácticamente inexplorada [...] es el uso de instrumentos autóctonos -precolombinos y actuales- ejecutados en forma tradicional o de acuerdo a técnicas nuevas». Esta proposición, tomada sin una perspectiva decolonial, podría asemejarse a lo descrito por Leo Maslíah, en su “Carta a un escritor latinoamericano” supuestamente enviada desde Europa⁷: «Color local sí, podés ponerle todo lo que quieras, giros idiomáticos característicos, voces indígenas, porque ya sabés eso de ‘pinta tu aldea y pintarás el mundo’. Pero pintalo con el pincel que nosotros te damos» (1998).

Una expresión sonora de la propuesta de Etkin puede encontrarse en la pieza de Graciela Paraskevaídis “Magma V” (1977) para cuatro quenás, en cuyas instrucciones se lee «conservar la afinación natural y el sonido con aire, propio del instrumento». Es decir, no usa la quena en forma aislada, sino que incluye características de su construcción, sonido y origen cultural, lo que le otorga un enfoque decolonial. Esta posición se contrapone a la costumbre, en algunos casos irreflexiva, de tocar instrumentos precolombinos de manera de lograr un sonido similar a sus pares europeos, como el obtener en la quena una resultante tímbrica y afinación similar a la flauta travesa actual. En torno a esta cuestión, la propuesta de la Orquesta experimental de instrumentos nativos (OEIN)⁸, señala que cuando se toman esos instrumentos como sustento de un interés artístico intelectualizado, se debe considerar necesariamente todo el contexto cultural que implícita y explícitamente reflejan (Prudencio, 1980: 36).

La mención de estos ejemplos no debe interpretarse como insinuación a crear con esta clase de iniciativa, sino como cuestionamiento relativo a que adoptar determinados elementos sin una postura crítica decolonial, puede derivar sin percibirlo, en una actitud tan colonial como cualquier otra. El dispositivo o la idea no alcanzan por sí solos para determinar una postura crítica, sino que dependen del cuestionamiento y de los diferentes factores involucrados en la creación. De lo contrario se puede caer en

⁶ Dispositivo entendido según Meunier (1999)

⁷ El texto lleva la supuesta firma de la *Asociación de Críticos Literarios de Europa y Tribunal de Geopolítica Literaria*.

⁸ Fundada en Bolivia por Cergio Prudencio en 1980 y aún en actividad.

-como escribe Maslíah irónicamente en el citado texto- «ser la voz de la conciencia culpable de Europa».

En esta dirección, otra dimensión del proceso creativo que completa el razonamiento crítico, es la reflexión en torno a la idea, teniendo en cuenta la identidad, los ideales, diferentes enfoques, a la vez de procurar identificar los supuestos coloniales, entre otros aspectos. Para este tema se propone la obra en proceso “Cardones” de Carmen Baliero⁹, en la que planea usar el cardón como instrumento (Figura 1), pero no exclusivamente desde el sonido, sino desde un sustento ideológico. Por la arqueología se sabe que donde hay una vasta cantidad de cardones es que hubo vida humana, por lo que Baliero contempla la posibilidad de un discurso oculto del cardón dado que debajo puede haber «un español un guaraní, una coplera, una llama» (Hogert, 2014). En la construcción de este proyecto y su dispositivo, Baliero incorpora cuestiones como la reflexión acerca de los elementos y actores intervinientes, su concepto de identidad, y establece un diálogo con el aspecto biológico, arqueológico y de la cultura local en relación al cardón.¹⁰



Figura 1. Carmen Baliero experimentando con la producción de sonidos en el cardón. “Proyecto Cardones”, fotograma del vídeo (3:56)

En determinadas circunstancias, de acuerdo a su definición, grado de complejidad y aplicación, es posible que el dispositivo desplace a la creación o sobrepase su resultado. En este sentido es recomendable atender a que la obra no se agote simplemente en la manifestación del dispositivo. Un ejemplo puede encontrarse en “Traficante de bananas” (1996) de Damián Rodríguez Kees que, como puede verse en el video¹¹, está ideada en base a un conjunto de elementos que forman parte del dispositivo: un piano, una pista pregrabada, recipientes metálicos y un ejecutante de piano con vestuario y parte de actuación (Figura 2). Estos elementos participan e interactúan de diferentes formas: el piano dialoga con los sonidos acusmáticos, la pista evoca sonidos similares al que producen las gotas al caer contra diferentes superficies, los recipientes actúan como supuestos contenedores y modificadores de aparentes goteras cuyo sonido surge de la pista, quien interpreta debe agregar y acomodar los recipientes. También incluye otras acciones integradas a la composición, como el error en el sincronismo entre la pista y lo que se toca o actúa, o contemplar la vuelta de página de tal forma de integrarla a la pieza. Estas son algunas de las

⁹ La propuesta puede verse en el video “Proyecto Cardones” (Hogert, 2014).

¹⁰ Para ampliar sobre el tema, véase Carrizo (2020), “Proponer desde el dispositivo y la obra”.

¹¹ Video de “Traficante de bananas”: <https://www.youtube.com/watch?v=INNAF25HDBU>

características que conformar una obra que va más allá del dispositivo que la configura y define.



Figura 2. Rodríguez Kees acomodando un nuevo recipiente sobre el piano en “Traficante de bananas”, fotograma del video (2:49)

Otras cuestiones relacionadas con el dispositivo, pueden ejemplificarse a partir de algunas particularidades de la obra “Andere Stimmen” (2003) de Erik Oña, para piano y tres intérpretes. Esta pieza, requiere diferentes modos de ejecución no habituales usando diversos elementos y, como variante que nos convoca, la preparación del instrumento. Ésta consiste en adosar cintas de casetes a una significativa cantidad de cuerdas, de tres modos diferentes, que a su vez demandan distintas formas de ejecución a partir de tirar y frotar las cintas en forma longitudinal, de acuerdo a las indicaciones de la partitura (Figura 3 y 4).

-rub a cassette tape tied to a string at one end and to a wooden support at the other

rub

rub near the “string-end” of the tape (to produce the written tone)

rub near the “support-end” of the tape (to produce overtones)

- cassette tape tied to a string, to be pulled while holding it between the thumb and the index finger:

separate attacks

separate/continuous

continuous interrupted

continuous

normale

behind bridge

Figura 3. Erik Oña “Andere Stimmen”, indicaciones de la partitura.

Lo particular de esta preparación del piano y sus formas de ejecución, además del uso que le da Oña en su obra, es que constituyen un nuevo instrumento completo dentro de su paradigma, el cual es parte del dispositivo de la obra, pero también podría usarse para crear otras piezas sonoras.

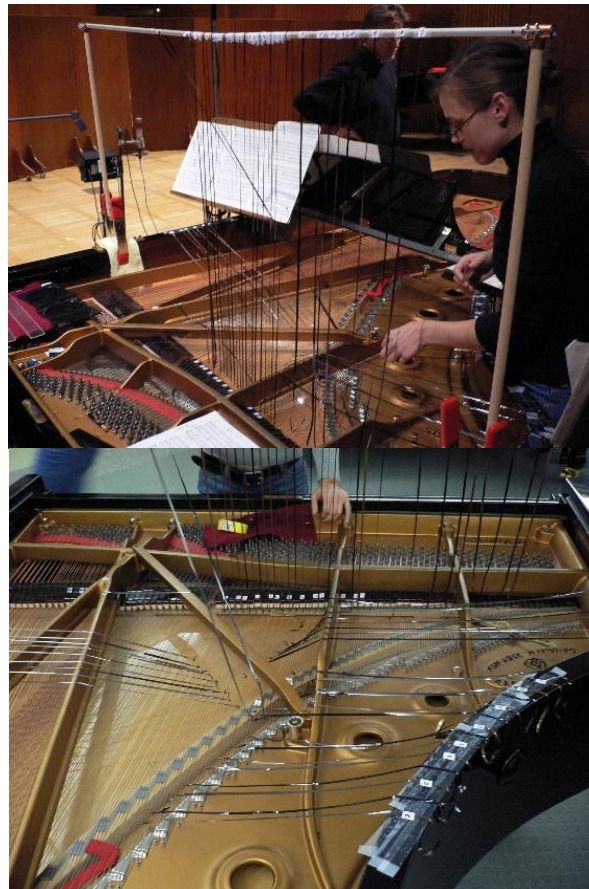


Figura 4. Helena Bugallo preparando las cintas en el piano para “Andere Stimmen”.
(Foto: Erik Oña).

A partir de esta pieza y del modelo de Baliero, se puede derivar al tema de cómo diseñar el dispositivo. En estas dos propuestas nos interesa destacar que los procedimientos de ejecución, están configurados experimentando diferentes modos y conformaciones en forma práctica. Es decir, el dispositivo está diseñado no solo desde el intelecto, sino también -como factores importantes- desde la prueba y sobre todo a partir de la escucha, entendida también como componente central de la creación. En las oportunidades que sea factible, es conveniente interactuar con la prueba sonora, para poder ajustar las variables necesarias de modo recíproco con el imaginario. Esta propuesta abarca a cualquier tipo de dispositivo, incluyendo por supuesto los instrumentos conocidos y su forma habitual de ejecución u otras formas, siempre teniendo presente la escucha con espíritu crítico.

Otro rasgo común a las propuestas de Baliero, Rodríguez Kees y Oña, además de que van más allá de la simple presentación del dispositivo, es que se trata de expresiones cuyas características las hace difíciles de registrar. De esa particularidad deriva el siguiente tema, el cual no solo atañe a la creación, sino a todo el entorno sonoro.

La percepción en vivo

La percepción *en vivo*, *en el lugar*, en contraste con la reproducción de un registro de cualquier clase, es un punto a observar en la producción sonora en general, incluidas las realizaciones específicas para no ser representadas en vivo. Si bien esta cuestión

es amplia y excede claramente el campo de la creación y las otras áreas, mencionamos algunos aspectos a considerar.

En las expresiones pensadas para la presentación en vivo, percibir las en esa modalidad, potencialmente ofrece la obra en todas sus dimensiones. En general es posible realizar algún tipo de registro pero difícilmente muestre el todo, referido principalmente al plano sonoro; como puede evaluarse en algunas de las piezas examinadas en el apartado previo. La propuesta de Baliero es indudable que debe realizarse en el lugar, así como la mejor forma de percepción es en vivo, entre otros aspectos por las grandes dimensiones del escenario de acción. En la obra de Oña, de la que aún no hay un registro audiovisual pero sí sonoro¹², puede suceder que se intuya una pieza acusmática o mixta; además de que el registro fonográfico presenta de forma incompleta y a la vez sobredimensionada las particulares resultantes tímbricas, y deforma la percepción de la intensidad real de cada modo de ejecución.

Las obras acusmáticas también son percibidas cabalmente en vivo si se evalúa la tecnología adecuada para la presentación, como los equipos requeridos, la cantidad de canales y vías de emisión, la espacialidad u otros aspectos. El resto del material sonoro no exclusivamente acusmático, también se ve afectado en su reproducción en un registro en aspectos como la percepción de la fuente sonora, su procedencia y ubicación, el espacio de realización, o cualquier otra variable involucrada que cambia en el vivo en relación al registro. Esto último sucede con numerosas obras, muchas de ellas identificadas como arte sonoro. Como ejemplo mencionamos la pieza “A cántaros” (Scheps-Fernandez, 2019)¹³, en la que el sonido es emitido por transductores adosados a elementos comunes de diferente clase y estado, que hacen las veces de altavoz. Estos recipientes de latón, penden del cielo raso de forma que permiten la escucha en diferentes posiciones, ya sea debajo de alguno o desplazado de ellos, además del particular sonido que cada uno propaga (Figura 5). Esta situación queda descartada en la percepción de cualquier tipo de registro.



Figura 5. “A cántaros”. Vista de los dispositivos tipo altavoz pendientes del cielo raso.

¹² Audio de “Andere Stimmen”: <https://soundcloud.com/user-933651213/andere-stimmen-2003>

¹³ Trabajo colaborativo de Sofía Scheps y Juanita Fernández.



En las obras mixtas en las que conviven fuentes acústicas y acusmáticas, la reproducción del registro homologa ambas fuentes de sonido en una emisión única de la misma cadena electroacústica de transmisión. Si bien este aspecto puede ser considerado para la presentación en vivo, procurando la homogeneidad de las diferentes clases de fuentes por medio de recursos como la amplificación y la disposición especial de los componentes que intervienen, los resultados de la percepción en un registro serán diferentes. Algo similar sucede con el soporte audiovisual que, además, en muchos casos tiene la calidad de la parte de audio relegada. Con el predominio de la cultura visual, se continúa mejorando la definición de este registro, pero poco se tiene en cuenta el sonido. Por ejemplo, considerando el más común de los usos, en la actualidad no es posible tener el audio (calidad PCM) sin compresión de ningún tipo en el formato contenedor de video de mayor circulación, el mp4.

Tradicionalmente existen eventos sonoros que aún no se pueden registrar en toda su magnitud. Si bien cada caso tiene sus particularidades, puede citarse como muestra el registro de varias fuentes sonoras simultáneas como la orquesta o los conjuntos vocales numerosos, los instrumentos de percusión, o cualquier evento sonoro con un amplio rango de intensidades, entre otras variables que se pueden descubrir en cada situación.

El registro, en relación a la producción pensada para la presentación en vivo, al permitir la repetición sin límites de la misma interpretación, agrega variables que no son parte del original, como generar acostumbamiento a cada detalle de la versión. Cuando se conoce alguna pieza a partir de su registro, puede suceder que se note lo limitado del mismo y se suponga una mejor percepción en vivo, o que, a la inversa, al percibirla en vivo parezca diferente, defectuosa o causar decepción en relación a la versión grabada. Si bien existen técnicas adecuadas para registrar cada caso, éstas también suman detalles y alteraciones de acuerdo a variables como los diferentes estilos y estéticas de registro y masterización según la época, el soporte, o la tecnología usada. Esta situación puede notarse fácilmente comparando diferentes registros de una misma música o de una misma interpretación en diferentes ediciones.

Las redes digitales de difusión de *todo*, las cuales incluyen expresiones sonoras que en principio están a disposición de quienes lo deseen, visibilizan cada vez más aquello que depende del mercado y de imposiciones estéticas, comerciales o de otro tipo de acuerdo a los propios criterios de ejercer dominio. En estos entornos cuenta también su calidad audiovisual además de, como en el resto de los casos, las particularidades del medio de reproducción que cada persona usa. Teniendo en cuenta este panorama, en relación a la creación, es claro que el registro de una pieza pensada para el vivo facilita su circulación, especialmente considerando que en la actualidad esta circulación se asemeja demasiado con la existencia concreta de la obra, dado que desplaza en gran medida a la difusión por medio de la representación real o del soporte gráfico.

Presenciar en vivo un evento sonoro, también permite al oído concentrar su atención en diferentes aspectos, situación que tiene limitadas posibilidades en la reproducción de un registro. Como ejemplo puede citarse el hecho de que al ver un instrumento tocar entre otros sonidos, podemos focalizar mejor la escucha en él, escenario inexistente en los registros fonográficos, y en los audiovisuales depende de la toma realizada y su audio.



Entre otras cualidades, la presentación en vivo ofrece la variable de la interpretación particular de cada ocasión e incluye potencialmente el error, se trate de expresiones acústicas puras, amplificadas, mixtas o acusmáticas.

La percepción en vivo y el registro son medios a considerar en algún momento de cualquier proceso que involucre lo musical (creación, interpretación y el resto de las áreas). En todos los casos, aún en aquellos que están previstos para no presentarse en vivo, es recomendable reflexionar acerca de las múltiples variables que pueden suceder en la reproducción. En las producciones que contemplan la posibilidad de la percepción en vivo y el registro, se puede evaluar perjuicios y ventajas de cada circunstancia.

Epílogo

Es probable que ciertos contenidos propuestos en este artículo no se los conciba naturalmente como factores de la creación, la escucha, la docencia o la investigación en el campo sonoro, no obstante entendemos que se trata de cuestiones ineludibles en estas áreas, en símil medida que lo son los sonidos en obras sonoras.

Encarar estas actividades con compromiso. Estar a la altura de las circunstancias sociales, culturales y políticas. Trabajar desde las ideas e ideales. Cuestionar(se), mantener el espíritu crítico. Identificar los neocolonialismos culturales o de otra clase y procurar que no obturen la identidad. Conocer el entorno cultural para ampliar el archivo, la biblioteca, el imaginario sonoro y creativo.

«Aunque a nadie le importe mucho, ser compositor o intérprete es una manera de estar en el mundo, es hacer preguntas y buscar respuestas, es tratar de existir y resistir, es dudar y cuestionar. También es el modo de ejercer el derecho a la libertad y, por ende, un acto de rebeldía» Graciela Paraskevaídis (2012, p.3).

Referencias bibliográficas

- Carrizo, Carolina y Mastropietro, Carlos (2020) "Proponer desde el dispositivo y la obra". Actas del Primer Simposio Internacional "Arte y de(s)colonialidad: diálogos, producciones y debates". En prensa.
- Etkin, Mariano (1972). "Reflexiones sobre la música de vanguardia en América Latina". Diario *La Opinión*. Buenos Aires, 16 de enero de 1972.
- Herrera, Eduardo (2015). "Pensar los compositores latinoamericanos del final del siglo XX y primeras décadas del XXI desde una perspectiva poscolonial." Pauta 32(135), 44-57. Disponible en <http://dx.doi.org/doi:10.7282/T36H4KJV>
- Hogert, Julien (2014). *Proyecto Cardones* [video]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=XsS-z2UHWnE>
- Korembli, Claudio (2015). "Diálogo con Graciela Paraskevaídis" (enero 2015). Disponible en <https://revistaexperimentadosmil21.wordpress.com/revista-experimenta-dialogo-con-graciela-paraskevaídis-por-claudio-korembli/>
- Luna, Jorge (2010). Entrevista a Cergio Prudencio. "La descolonización es un camino de invención". *Nueva Crónica y buen gobierno*, marzo de 2010, pp.155-159. Disponible en: <http://www.bienal-siart.com/page.php?accion=viewpc1&s=32>
- Lazaroff, Jorge (1984). "¿?". *Asamblea*, Montevideo, 6 de diciembre de 1984, pp.22-23. Disponible en <http://www.martinyurcho.com/2010/06/jorge-choncho-lazaroff.html>



- Masliáh, Leo (1998). "Carta a un escritor latinoamericano". Diario *La Nación*, Buenos Aires, 23 de octubre de 1998. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/carta-a-un-escritor-latinoamericano-nid195618/>
- Meunier, Jean-Pierre. (1999). "Dispositif et théories de la communication: deux concepts en rapport de codétermination". Le dispositif. Entre usage et concept, Hermès N°25 (pp. 83-91). París, CNRS Editions.
- Olivera, Rubén (1988) "La música como lenguaje de dominación". *Semanario Brecha*, Montevideo, 19 de febrero de 1988.
- Oña, Erik (2003). *Andere Stimmen*. Partitura formato pdf.
- Paraskevaídís, Graciela (1977). *Magma V*. Partitura formato pdf.
- Paraskevaídís, Graciela (2012). [Folleto del CD] *graciela paraskevaídís: contra la olvidación*. Montevideo, Tacuabé -Serie música nueva T/E 47 CD.
- Prudencio, Cergio (1980). "Taller de Música. Orquesta de Instrumentos Nativos. Informe evaluativo gestión 1979". En Graciela Paraskevaídís (editora, 2010), *Hay que caminar sonando. Escritos, ensayos, entrevistas*. La Paz, Fundación Otro Arte, pp. 25 y 37.
- Rodríguez Kees, Damián (1996). *Traficante de bananas* [video]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=INNAF25HDBU>
- Viglietti, Daniel (2017). "El silencio de un gran músico". *Semanario Brecha*, Montevideo, 13 octubre, 2017. Disponible en: <https://brecha.com.uy/silencio-gran-musico/>