

Temporalidad y postura estética en Paraskevaídis

José Luis Baravalle | Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata | jl.baravalle@gmail.com

› RESUMEN

El presente trabajo es una revisión de las ideas estéticas de la compositora Graciela Paraskevaídis y su concretización en *dos piezas para pequeño conjunto* (1989).¹ El objetivo es demostrar la relación entre los procesos compositivos, la selección y elaboración de los materiales, y las ideas estéticas, enmarcadas dentro de un contexto estético latinoamericano.

Palabras clave: Paraskevaídis, no-linealidad, linealidad, ideas estéticas, Latinoamérica

Temporality and aesthetic stance in Paraskevaídis

› ABSTRACT

The present work is a review of the aesthetic ideas of the composer Graciela Paraskevaídis and its concretization in *dos piezas para pequeño conjunto* (1989). The objective is to demonstrate the relationship between compositional processes, the selection and elaboration of materials, and aesthetic ideas, framed within a Latin American aesthetic context.

Keywords: Paraskevaídis, nonlinearity, linearity, aesthetics ideas, Latin America

› Introducción

El siguiente trabajo tiene como propósito establecer la naturaleza de las relaciones entre las ideas estéticas de la compositora Graciela Paraskevaídis y su puesta en obra en *dos piezas para pequeño conjunto* (1989).

¹ La primera pieza es "...entre los últimos..." y la segunda "...hasta la última...".

La autora, una de las compositoras más reconocidas de su generación, se presentaba en el dossier de un documental² biográfico del siguiente modo:

Nací en Buenos Aires en 1940 [...] Estudié piano y composición en el Conservatorio Nacional de Música de Buenos Aires. Fui becaria (primera mujer admitida...) del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella en Buenos Aires y luego del DAAD (Servicio Alemán de Intercambio Académico) en Freiburg. [...] Me considero deudora de los ejemplos de ética de Edgar Varèse, Silvestre Revueltas y Luigi Nono. La Revolución Cubana y los acontecimientos de la década del sesenta en América Latina me marcaron rumbos y opciones. (Paraskevaïdis en Casas, 2016)

Estas ideas políticas promovieron nuevos planteos que fueron trasladados al campo estético por Paraskevaïdis, al punto de que los títulos de las piezas a analizar, *...entre los últimos... y ...hasta la última...* (1989), son partes del discurso pronunciado por Fidel Castro ante los caídos de Angola (7 de diciembre de 1989). La trascendencia de los ajetreos y politizados años sesenta queda de manifiesto cuando escribe:

Es precisamente esta década la que marca para América Latina un nuevo punto de inflexión histórico y político, cuya charnela se ubica en el 1° de enero de 1959 con el triunfo de la Revolución Cubana. Este punto de inflexión cuenta con diversas formas de irradiación cultural y artística relacionadas con la búsqueda de contramodelos y la afirmación de lo propio, nutrido ideológicamente por el espíritu de liberación que marcó esos años. (Paraskevaïdis, 2009: 3)

Este clima de época influenció a varios compositores del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM),³ Mariano Etkin, Coriún Aharonián, Jacqueline Nova y Oscar Bazán entre otros, y potenció a quienes luego intentaron construir una estética particular. En ese sentido, el Centro fue percibido por algunos de sus participantes como un “campo propicio para intentar otras vías en la búsqueda de una identidad [...] un modo de estar en nuestra tierra a través de lo sonoro, que [...] se va perfilando con rasgos específicos” (Etkin, [1984] 1989: 53). La compositora también se refiere a ello:

Si los paraísos existieran, el CLAEM era lo más parecido a uno de ellos. De mis memorias de un amnésico y ya como integrante del parque jurásico, rescato resonancias para mí perdurables: las excelentes clases de Gerardo Gandini, el espíritu humanista de Luigi Dallapiccola, las removedoras propuestas de Iannis Xenakis, los conmocionantes aportes de Luigi Nono. Y del grupo de becarios, los más cercanos al grupo al que pertenecí (1965/1966) - Oscar Bazán, Gabriel Brncic, Mariano Etkin, Mesías Maiguashca, Jacqueline Nova, Joaquín Orellana, Enrique Rivera-, en intercambio de ideas y proyectos. (Paraskevaïdis, 2011: 2-3)

Estos debates originaron nuevos cuestionamientos y reafirmaron esa pretensión de emancipación, tanto en el ámbito político como en el artístico. La compositora resume este proceso de la siguiente manera:

² “Libres en el sonido” de Ricardo Rojas (2016).

³ El CLAEM es un organismo fundado por A. Ginastera, con auspicio de la fundación Rockefeller, en el Instituto Di Tella. Funcionó entre los años 1961 y 1970.

En este contexto, el creador ha debido optar entre seguir al servicio de modelos o tratar de lib(e)rarse de ellos, entre permanecer al abrigo de lo conocido o desafiar la hegemonía impuesta intentando generar contramodelos. Todo el siglo XX ha sido testigo de esta encrucijada existencial, reflejo en los ámbitos artísticos y culturales de los desafíos ideológicos a nivel continental, cuyo epicentro podemos centrar en la década de 1960, un punto de inflexión histórica, también en música. (Paraskevaídis, 2007: 2)

En relación con esto, el compositor uruguayo Héctor Tosar mencionó en una entrevista de 1967: “[c]reo que Latinoamérica en general está llamada tarde o temprano a agregar una nota importante en el lenguaje musical, como en las otras artes también. No a través de un nuevo tecnicismo, sino a través de un mensaje directo, simple” (Aharonián, 1991, como se citó en Herrera, 2004: 28). Esta idea de la simplicidad se consumó más tarde en lo que Coriún Aharonián llamó *austeridad*, refiriéndose a una “austeridad buscada en el lenguaje, en los recursos expresivos y en los medios técnicos” (Aharonián, 2000: 4).

Aharonián también intenta describir la índole problemática de aquella estética: “[...] es fundamental un conocimiento verdadero de cuáles partes de la torta son impuestas por la colonización y cuáles permanecen como testigos resistentes de la cultura que fuera atacada” (Aharonián, 1996, párr. 19).

En ese contexto, América Latina es interpretada por Paraskevaídis como una “mezcla de procedencias..., esta historia justamente de lo propio y lo ajeno. O sea: ¿dónde está entonces el límite? A veces para nosotros en lo propio está también lo ajeno y a la inversa” (Comunicación Personal entre Paraskevaídis, G. y Nyffeler, M., como se citó en Corrado, 2014: 19).

En ese límite difuso, especifica dos formas de organizar la temporalidad musical, por un lado la música de desarrollo y, por el otro, la música estacionaria:

Al contrario de la música discursiva y de ‘desarrollo’, la de Debussy es estacionaria. Es un estado sonoro, un ser sonido y estar en el sonido, una estática-móvil –como luego lo será la música de György Ligeti de la década de 1960–, que se mueve en base a breves motivos o ideas independientes, a menudo repetidas inmediatamente después (como en Domenico Scarlatti), pero cuya direccionalidad no es previsible. El concepto de ‘tema’ tan caro a la música tonal y al desarrollo, que Beethoven llevara a su máxima expresión, desaparece absorbido por estas estructuras, microformas a veces, de bloques de sonidos, donde las notas repetidas (obstinadas), la iteración de células, las oposiciones dinámicas, las escalas no tradicionales, convergen en la no discursividad y generan sus propias formas de existir y de contener nuevos modos de pensar la música. (Paraskevaídis, 1989: 3)

La compositora asocia al paradigma no-discursivo en la música europea con la temporalidad musical de algunas culturas precolombinas. Esta evocación a lo prehispánico también es sostenida por otros compositores como Etkin, quién menciona:

El cuestionamiento del modo de pensar secuencial y causalista –al igual que lo ocurrido con la altura– no es un fenómeno exclusivo de Latinoamérica. Sin embargo, el uso de formas en las que se valoriza la repetición y la microvariación por sobre el desarrollo, las elaboraciones temáticas complejas y la variación de la variación, en nuestro subcontinente se dan más bien como recuperación de un espacio, es, además, una alusión indirecta a los mecanismos constructivos de gran parte de las músicas indígenas y negras. (Etkin, 1989 [1984]: 55)

Respecto a ello, Paraskevaïdis menciona también que la alusión a las culturas precolombinas “ha dejado de ser ingenua y pintoresca: el espíritu de época la ha transformado radicalmente en acusación histórica, rescate étnico y homenaje celebratorio. La tarjeta postal de otrora se ha convertido en cuestionamiento, fuerza expresiva y afirmación existencial” (Paraskevaïdis, 2009: 4). No sólo aquel paradigma sino también la temporalidad musical de aquellas culturas son considerados como principios para el desarrollo de la identidad latinoamericana y reconocidos en las obras de los compositores Silvestre Revueltas, Eduardo Fabini, Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla. En ellas identifica “los elementos fundantes de una tradición identitaria en América Latina [...] en cuya continuidad inscribe su propia búsqueda, alejada de todo compromiso con soluciones folclorizantes y partiendo de una rigurosa contemporaneidad del lenguaje” (Corrado, 2014: 12). Paraskevaïdis expresa al respecto lo siguiente:

En lo que a mí respecta, la música no camina, no se desplaza. Ella está aquí, parada o tendida o suena. Es su existir. Hay algo importante que en el idioma alemán no hay cómo diferenciar bien: para nosotros existen dos posibilidades: el ser y el estar. Podría añadir que estos son dos conceptos filosóficos y teleológicamente diferentes. Para mí es importante el estar... (Paraskevaïdis, como se citó en Nyffeler, 2002, en Corrado, 2014: 26)

Dicha oposición es interpretada como la propia de la música discursiva frente a la música estacionaria. La dicotomía *discursividad-no-discursividad* ha sido abordada escasamente en la literatura especializada. Una referencia al problema es la del musicólogo norteamericano Edward Pearsall,⁴ quien sostiene:

[...] Los eventos discursivos en la música se asocian a menudo con lo que Célestin Deliège (1989: 107) ha denominado los aspectos ‘orientados al proceso’ de una obra. Estos incluyen la ‘continuidad melódica’ y la ‘función temática’ (Deliège 2000: 220-21). En los contextos discursivos, los acontecimientos se suceden de manera lógica, de modo que los acontecimientos parecen conducir a otros acontecimientos en niveles cada vez más altos (218-19). (Byron y Pearsall, 2006: 44)

Según el autor, los elementos discursivos “son aquellos que se manifiestan principalmente como procedimientos funcionales u orientados hacia un propósito” (*op. cit.*: 44). Por su parte los no-discursivos:

[...]son aquellos cuya impresión estética es su característica más destacada. Esto no significa que los eventos no discursivos no tengan una función o propósito real, sino que su impacto estético es más evidente que su función formal o sintáctica. Por el contrario, los eventos discursivos pueden tener un impacto estético, pero su función estructural sigue siendo su mayor atributo. (*op. cit.*: 44)

La discursividad y no discursividad así definidas guardan una evidente relación con las categorías de *linealidad* y *no-linealidad* desarrolladas por el musicólogo Jonathan D. Kramer que son las que utilizaremos en nuestros análisis debido a su mayor especificidad y aceptación en la literatura especializada.

La linealidad es definida por “las implicaciones que surgen de eventos anteriores de la pieza” (Kramer, 1988: 20). Es decir está ligada a un proceso en el que “los eventos sonoros anteriores implican a los posteriores, que son también una consecuencia de ellos, y ambos generan un continuo temporal” (*op. cit.*: 20).

⁴ Edward Pearsall (1954-2017). Véase más información en <https://music.utexas.edu/news/edward-pearsall-1954-2017>

De acuerdo con esta perspectiva, la linealidad tiene como características: la escucha teleológica, el movimiento, el cambio, la progresión y lo temporal (como devenir en la construcción del tiempo occidental). Por su parte, la no-linealidad es no-procesiva, ciertos aspectos de la pieza existen por sí mismos y no por formar parte de una progresión. Se caracteriza por la escucha acumulativa, el estatismo, la persistencia, la consistencia y lo atemporal (entendido como la negación del devenir).⁵

También para el autor, los primeros antecedentes de no-linealidad en la música occidental se hallan en las obras de Debussy y Stravinsky. En ellas:

nos encontramos por primera vez con un verdadero estatismo armónico [...] con segmentos de tiempo musical que son estacionarios y no tienen ninguna intención de avanzar; la constancia textural ya no como una superposición al movimiento armónico, sino como el congelamiento de varios parámetros en minúsculas eternidades. (op. cit.: 44)

Aunque se ha separado la linealidad de la no-linealidad con fines teóricos, es importante recordar la salvedad realizada en su libro:

Prácticamente toda la música utiliza una mezcla de linealidad y no linealidad. La linealidad y la no linealidad son dos medios fundamentales por los que la música estructura el tiempo y por los que el tiempo estructura la música. La no linealidad no es simplemente la ausencia de linealidad, sino que es en sí misma una fuerza estructural. Dado que estas dos fuerzas pueden aparecer en diferentes grados y combinaciones en cada nivel de la estructura jerárquica de la música, su interacción determina tanto el estilo como la forma de una composición. (op. cit.: 20)

Considerando como punto de partida general las ideas descritas hasta aquí (linealidad y no-linealidad, principalmente), se analizarán las *dos piezas para pequeño conjunto*⁶ con el objetivo de establecer la pertinencia y ajuste entre aquéllas y las estructuras halladas.

...entre los últimos...

La no-linealidad se materializa en esta pieza mediante los ostinatos en el piano y las claves, las indicaciones “sin acentos” y “todos lo más *“ppp”* posible”. Estos elementos, fijos en toda la pieza, establecen una temporalidad estática, un rasgo de la no-linealidad.

⁵ Véase J. Kramer (1988: 63).

⁶ Grabada y editada por el sello Ayuí/Tacuabé (T/E26CD) en Magma, 9 composiciones de Graciela Paraskevaídis. 1996. Véase en <https://www.youtube.com/watch?v=mPRVgSWp5g4&t=3066s>. Estas dos piezas fueron estrenadas en 1989 por miembros del Núcleo de Música (NMN). Según Osvaldo Budón: “[e]l NMN fue proactivo en la construcción de una cierta idea de identidad de la música latinoamericana. A través de sus temporadas de concierto, el contenido de los programas dio indudable protagonismo a músicas de compositores de la región que exhibían una voluntad de austeridad en la elección de materiales, recurrían a procesos estructurantes que privilegiaban lo reiterativo y la yuxtaposición de bloques sonoros, usaban el silencio como factor expresivo y cultivaban, en general, la brevedad” (Budón, 2000: 137).

1. "...entre los últimos..."

① bastante lento (♩ = 38 - 42)
 todos lo más "pppp" posible

Oboe (notas reales)

Clarinete

Trompeta

Claves parejo, sin acentos

Piano sin pedal

Figura 1. Plano estático cc.1-4

Otra manifestación de la no-linealidad es el estatismo armónico resultante de las restricciones de alturas e intervalos que aparecen a partir del c. 5, cuando entran de manera sucesiva, no isócrona y asimétrica, en unísono y quinta disminuida, los otros tres instrumentos. Este procedimiento continúa hasta finalizar la pieza, variando las alturas (Fa# y Do hasta el c. 10 y luego Si, Fa y Mi), los intervalos (cuarta aumentada, segunda menor y una única quinta justa) y la densidad textural.

② - las comas de respiración son optativas, no es necesario utilizar todas.
 - si fuera necesario para equilibrar el sonido, colocar un paño como sordina en el oboe, sólo en la 1ª pieza.

Ob. ligado

Cl. ligado

Tpt. ligado

Figura 2. cc. 5-8 Oboe, Clarinete y Trompeta

Por otra parte, la simplicidad técnico-instrumental de la pieza hace referencia a la austeridad. Ésta no sólo se percibe en la restricción del repertorio de alturas, sino también en los cambios mínimos de las duraciones, la baja densidad de ataques y la igualación dinámico-tímbrica (indicada con "si fuera necesario para equilibrar el sonido, colocar un paño como sordina en el oboe, sólo en la 1ª pieza"). Además esta simplicidad está asociada a aspectos no-lineales como la estabilidad textural y la homogeneidad tímbrica.⁷

La pieza, entonces, está conformada por el plano estático de los ostinatos del piano y las claves, por una parte, y, por la otra, por el plano móvil (aunque mínimamente) de los instrumentos de viento. Esta organización expone la misma idea de *estatismo-móvil* del compositor, siempre valorado por

⁷ Sobre ello Kramer asegura que lo que a la música no-lineal le falta de lógica lineal, lo recupera en una lógica de coherencia, por ejemplo, en la similitud de la textura y el timbre. (Kramer, 1988: 50).

Paraskevaïdis,⁸ Eduardo Bértola en *Dynamus* (1970),⁹ que consiste en oponer “momentos dinámico a momentos estáticos” en diferentes planos de una misma textura.¹⁰ En la referencia de la partitura de 1970 indica que los movimientos en el plano móvil tienden al estatismo, propio de la no-linealidad, debido a su repetición o recurrencia.

“...hasta la última...”

Algunas muestras de la no-linealidad presentes en esta pieza son: las agrupaciones de corcheas “lo más breve y rápido posible” y en acelerando de las claves, los trinos estables del piano del comienzo y el estatismo-móvil entre el piano y los instrumentos de viento.

Las claves presentan una repetición desordenada¹¹ es decir que nunca suena la misma cantidad de ataques y éstos no coinciden en el espacio de la notación proporcional. En el c. 1-2 (cada compás dura 10 segundos) ya se presenta el material con diferentes agrupaciones de corcheas “lo más breve y rápido posible”. Este procedimiento continúa hasta el c. 9. A partir del c. 10, y hasta finalizar la pieza, aparecen figuras en acelerando que se alternan con las anteriores, sin un patrón estable. A pesar de estos cambios, se configura un estrato más bien estático, o no-lineal, por la repetición de la unidad rítmica y la recurrencia de grupos espaciados temporalmente.

bastante lento (♩ = 38 - 42)
todos lo más "ppp" posible

The image shows a musical score for four staves, each labeled 'CIV'. Above the staves, there are instructions: 'bastante lento (♩ = 38 - 42)' and 'todos lo más "ppp" posible'. The score consists of rhythmic notation on four-line staves. The first staff has a group of notes with a '7' below it and a '3' below it. The second staff has a group of notes with a '7' below it and a '3' below it. The third staff has a group of notes with a '*' above it and a '9' below it, and another group with a '5' below it. The fourth staff has a group of notes with a '3' below it.

Figura 3. Claves cc.8-11 (cada sistema es un compás)

⁸ Eduardo Bértola (1939-1996) participó de varios cursos organizados por Paraskevaïdis en el CLAMC (Cursos latinoamericanos de música contemporánea) I, II, IV, V, VII, XII. Además el sello discográfico Ayui/Tacuabé grabó en el 2000 un CD monográfico con sus piezas. También el NMN realizó varias audiciones de sus obras en Sudamérica. Finalmente la última obra del compositor *Grandes trópicos* (1995) fue dedicada a este ensamble junto con la nota: “[q]ueridos amigos: Grandes Trópicos es la síntesis y la expansión de todas mis tentativas y esfuerzos al lado del movimiento latinoamericano por una música nueva y libre. Dedico este trabajo al Núcleo Música Nueva de Montevideo, en reconocimiento a su dedicación, perseverancia y claridad ideológica en todas las formas de difusión que ha abordado” (Bértola, 3 de setiembre de 1995, como se citó en Paraskevaïdis, 2016: 8).

⁹ Véase *Estáticamóvil I y II* de Mariano Etkin (1966) y *Dynamus, Dynamus II* y *Penetraciones* (todas de 1970) de Bértola como ejemplos de estatismo móvil.

¹⁰ En el inicio de un texto sobre la vida del compositor menciona: “Bértola es uno de los menos conocidos y más notables compositores de su generación” (Paraskevaïdis, 1997/2000, párr. 1).

¹¹ El ejemplo utilizado por Añez para esta categoría es la segunda parte de *un lado, otro lado* (1984): “Si bien hay un estatismo completo en el uso de las cuatro notas más graves del piano (la, sib, si y do), y también estatismo a nivel dinámico (il piú ppp possibile, e sempre uguale), la alternancia y duración de estas cuatro notas es siempre inesperada” (Añez, 2014 en Corrado, 2014: 58).

En el piano, por su parte, la no-linealidad se concretiza en una repetición casi estricta que se observa en los trinos estables del piano, con las alturas La-Si, Sib-Do, en la última octava hasta la mitad del c. 8, salvo la breve aparición en el c. 6 de los trinos Do-Re, Mi-Fa.

Por el contrario, a partir de la segunda mitad del c. 8 se presenta el ascenso progresivo –hasta la octava más aguda–, evidentemente teleológico y previsible de los dos grupos de trinos ya utilizados que se superponen con la no-linealidad de las claves.

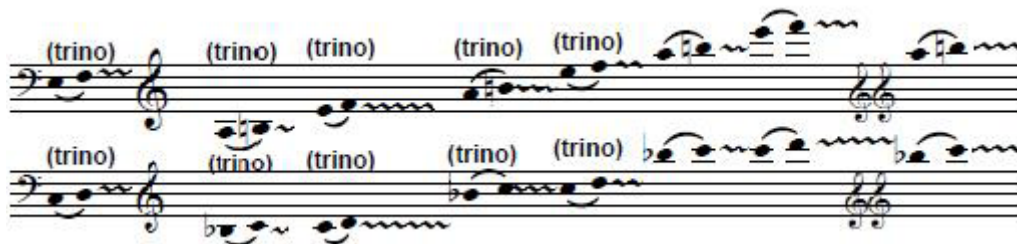


Figura 4. Trinos del piano cc. 8-17

La repetición desordenada (Añez, 2014 en Corrado, 2014: 58) también se da en el ascenso lineal del piano por la variabilidad en los ataques debida a la notación proporcional.¹² Los trinos se suceden con cierto grado de indeterminación en las duraciones, mientras las claves alternan los grupos en acelerando y “lo más breve y rápido posible”. Pese a ello, estos instrumentos presentan un material más bien continuo, una nueva instancia de lo planteado por Bértola, en oposición a los instrumentos de viento. En ellos también se materializan las ideas de estatismo armónico¹³ y austeridad (en las mínimas variaciones tímbricas y de densidad). Las alturas de los dos trinos del piano reordenadas en los tres materiales del oboe, el clarinete y la trompeta (un clúster de Re-Mi-Fa, la sexta Do-La y el unísono La) cristalizan la idea de estatismo armónico. Los dos primeros grupos¹⁴ aparecen en el c. 3 y se suceden intercalándose al mismo tiempo que las alturas se alternan en nuevas disposiciones “lo más breve y rápido posible” con trinos y alturas tenidas. En relación con el unísono, las reelaboraciones se dan por cambios tímbricos y de densidad, mayoritariamente utilizando sonidos largos, también “lo más breve y rápido posible” y sin evoluciones dinámicas.

En el c. 13 el registro fijo de las alturas de los vientos (trino Do-Re del clarinete, Mi del oboe y Fa de la trompeta) coincide con el del ascenso del piano (trinos Do-Re y Mi-Fa). En el siguiente compás los cuatro instrumentos atacan isócronamente alcanzando el clímax de la obra, particularidad que señala la cualidad lineal del fragmento.

¹² El resto de los parámetros permanecen invariables (pedal, **fff** y trino sin corte), tal como sucede en la segunda parte de *un lado, otro lado* (1984) (Añez en Corrado, 2014: 58).

¹³ Concepto también utilizado por Osvaldo Budón para su análisis de *magma VII* (1984) de Paraskevaïdis. Véase “Materialidad sonora y desarrollo “estático”” (Budón, 2014 en Corrado, 2014: 63-69).

¹⁴ Los ataques deben ser ejecutados “lo más breve y rápido posible”, tal como las claves, a menos que haya una línea horizontal que indique mantener el sonido.

Por su parte, la idea de austeridad se materializa en la restricción de alturas, la utilización del trino como única sonoridad del piano, los pequeños cambios de los ataques en las claves y las reelaboraciones mínimas en los vientos: de los tres materiales, la densidad instrumental y el timbre.

The image displays four systems of musical notation, labeled 6, 7, 11, and 17. Each system includes staves for Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Trumpet (Tpt.).

- System 6:** Shows a unison line for the three instruments, with a dashed line indicating a slight upward inflection in the oboe part.
- System 7:** Features a trill (trino) in the piano part, indicated by a wavy line and the label '(trino)'. The woodwinds play a steady unison.
- System 11:** Shows a more complex unison with small rhythmic variations and inflections in the woodwind parts.
- System 17:** Displays a highly rhythmic and inflected unison across all instruments.

Figura 5. cc. 6, 7, 11 y 17 reelaboraciones mínimas del unísono La

Como ha sido dicho, la pieza está estructurada por distintas oposiciones: repetición y alternancia de los materiales (las claves en “lo más breve y rápido posible” y luego en *acelerando*), linealidad y no-linealidad (ascenso del piano y repetición casi estricta del comienzo), alturas armónicas y unísono (clúster y sexta, por un lado, y por el otro, el unísono del La); estatismo y clímax (trinos del piano, claves, registro fijo de los vientos y coincidencia acentual de c. 14).

› A modo de cierre

Luego de describir los planteos estéticos de Paraskevaïdis, su postura ideológica y los procedimientos estructurales utilizados en estas dos piezas, se lograron identificar algunas de las estrategias desarrolladas para oponerse al pensamiento lineal y teleológico propio de la música que consideraba hegemónica: estructuraciones austeras y no-lineales, estatismo-móvil y estatismo armónico. Todas ellas asociadas a una construcción de una estética particular y a una búsqueda identitaria.

Sin embargo, los evidentes elementos lineales hallados en la segunda obra (ascenso del piano y punto de mayor densidad en el c.14) son contradictorios con la no-linealidad, el objetivo estéticamente más relevante para la autora. En nuestra opinión, lo más significativo en la constitución de estas obras

resultó ser la muy notoria austeridad, vehiculizada por medio de la simplicidad, la comprensibilidad y el antivirtuosismo de ambas piezas. Es en la poética de la restricción donde el contramodelo se manifiesta más clara y contundentemente, un aspecto no particularmente estudiado en relación con su producción.

› Bibliografía

- › Aharonián, C. (1996). ¿Otreddad como autodefensa o como sometimiento? Una encrucijada para el compositor del Tercer Mundo [Ponencia]. Coloquio Internacional Música e mundo da vida: alteridade e transgressão na cultura do século XX, Cascais, Portugal.
- › Aharonián, C. (2000). An Approach to Compositional Trends in Latin. *Leonardo Music Journal*, núm. 10, pp. 3-5.
- › Añez, D. (2014). La música para piano de Graciela Paraskevaídís. Corrado, O. (comp.), *Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídís*, pp. 55-61. Gourmet Musical Ediciones.
- › Budón, O. (2014). Materialidad sonora y “desarrollo estático” en magma VII de Graciela Paraskevaídís. Corrado, O. (comp.), *Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídís*, pp. 63-69. Gourmet Musical Ediciones.
- › Budón, O. (2020). Sostener una utopía desde Montevideo. *Medio siglo del Núcleo de Música Nueva. Revista del Instituto Superior de Música*, núm. 17, pp. 133-140. En línea: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ISM/article/view/9718/13001>
- › Casas, R. (Director). (2016). *Libres en el sonido* [Película]. La Compañía del Cine.
- › Corrado, O. (comp.). (2014). *Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídís*. Gourmet Musical Ediciones.
- › Etkin, M. (1989 [1984]). Los espacios de la música contemporánea en América Latina. *Revista del Instituto Superior de Música*, núm. 1, pp. 47-58. En línea: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ISM/article/view/483/580>
- › Herrera, E. (2004). Austeridad, Sintaxis No-discursiva y microporocesos en la obra de Coriún Aharonián. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, núm. 1(1), pp. 23-65. En línea: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/6418>
- › Kramer, J. D. (1988). *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*. Schirman Books.
- › Nyffeler, M. (2014 [2002]). Entre lo propio y lo ajeno. La compositora latinoamericana Graciela Paraskevaídís. Corrado, O. (comp.), *Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídís*, pp. 19-29. Gourmet Musical Ediciones.
- › Paraskevaídís, G. (1989). La corchea antidiletante: A setenta años de la muerte de Claude Debussy. *Brecha*, núm. 4(1).
- › Paraskevaídís, G. (2000). Eduardo Bértola: Un retrato del compositor argentino (1939-1996). *Revista del Instituto Superior de Música*, núm. 8.
- › Paraskevaídís, G. (2007). Las venas sonoras de América Latina. En línea: http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sitio-AL-Francia.pdf (consulta: 23-06-2022).
- › Paraskevaídís, G. (2009). Las venas sonoras de la otra América. En línea: http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sitio-lasvenassonoras.pdf (consulta: 23-06-2022).

- › Paraskevaïdis, G. (2011). De mitos y leyendas. El CLAEM en el 2011. En línea: http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sitio-CLAEM-2011.pdf (consulta: 23-06-2022).
- › Paraskevaïdis, G. (2016). 50 años del Núcleo de Música Nueva de Montevideo. En línea: <https://www.latinoamericanusica.net/pdf/sitio-NMN50.pdf> (consulta: 23-06-2022).
- › Pearsall, E. (2006). Anti-Teleological Art: Articulating Meaning through Silence. Almen, B. y Pearsall, E. (eds.), *Approaches to Meaning in Music*, pp. 41-61. Indiana University Press.