

## Seminario Estudios Sociales del Arte - ADULP -2023

### Trabajo Final

Mónica Opanski

*El que canta es Maturana, chileno de nacimiento  
Anda rodando la tierra, con toda su tierra adentro  
Andando por esos montes, en Salta se ha vuelto hachero  
Si va a voltear un quebracho, su sangre llora primero  
Chilenito, ay, desterrao, en el vino que lo duerme  
Dormido llora su pago.*

( Manuel José Castilla )

### Descolonizando trayectos

Al pensar en la temática del trabajo a presentar para este seminario aparecen numerosos interrogantes que interpelan y tensionan nuestro pasado frente a este presente incierto. Y en este juego dialéctico de pasado y presente se instalan conceptos tales como lo europeo y lo americano, lo americano y lo argentino, incluso lo rioplatense y nuestra pampa. ¿Qué tenemos aún de esa colonia que fuimos y esté presente? ¿Qué procesos de colonialismo hemos transitado y seguimos transitando como nuevo colonialismo y que de todo este proceso de decolonialidad podemos encontrar en nuestras vidas, en nuestro arte y específicamente en nuestra música? Desde estos dos interrogantes macro disparadores, surgen otros orientados más específicamente a nuestra formación y gustos estéticos tales como ¿Qué es lo propio? ¿Desde dónde nos posicionamos en nuestra producción artística? ¿Qué nos representa? ¿Qué no? ¿Desde qué lugar comenzamos nuestro recorrido académico? ¿Quiénes nos formaron? ¿Qué leímos? ¿Cuáles son nuestras fuentes? ¿Que escuchamos?

Lejos de formular certezas, el presente trabajo aborda algunos rasgos distintivos de nuestra música en compositores como Mariano Etkin, Graciela Paraskevaidis, y en la actualidad Lucas Guinot que ya sea por el tratamiento del material sonoro, su comportamiento microtonal, su planteo formal en contraposición a la idea de desarrollo de la música centroeuropea o de su compromiso ideológico, dan cuenta de una búsqueda consciente en poner de manifiesto incluso en forma de denuncia de los procesos colonizadores de nuestra formación musical académica y plantear desde esa formación, una música propia, despojada, en constante tensión con el pasado colonizante, que sin renegar de este mestizaje, lo

reconoce no como hibridación (Canclini, 1989) <sup>1</sup>sino por el contrario como coexistencia de múltiples diferencias culturales que no se funden sino todo lo contrario, que antagonizan o se complementan. (Cusicanqui, 2010)<sup>2</sup>.

## **Buscando identidades**

Resulta imposible adentrarnos en el estudio de algunas obras de música académica argentina de la primera mitad del siglo xx sin relacionarla con los movimientos desarrollados contemporáneamente en Europa. Los ecos de éstos resuenan tanto en los planteos estéticos como así también en las obras mismas. La oposición nacionalismo-internacionalismo musical, que atraviesa la escena musical argentina de la década del 50, es paradigma de lo dicho. La estética nacionalista con el compositor Alberto Ginastera como exponente, se centra principalmente en el folclore argentino y el diatonismo de Igor Stravinsky y Béla Bartók. La línea internacionalista, reunida en torno de Juan Carlos Paz y que se constituye en la modernidad radical contemporánea y crítica del nacionalismo musical, proclama la necesidad de incorporarse a la discusión de los problemas técnico musicales en boga en Europa central y, por ello, adopta el serialismo de la Escuela de Viena.

El panorama musical argentino no sufre grandes alteraciones hasta que, a comienzos de los años sesenta, se funda el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM), la rama musical del Instituto Di Tella. El Centro ejerció una muy fuerte influencia en los compositores argentinos y sudamericanos nacidos hacia los años cuarenta. Posibilitó entre otras cuestiones, una puesta al día con las principales tendencias compositivas en Europa y Estados Unidos. Se crearon una biblioteca con partituras actualizadas y un laboratorio de música electroacústica; se organizaron importantes ciclos de conciertos con música recientemente compuesta, al mismo tiempo que importantes compositores internacionales dictaban clases y conferencias. Esta puesta al día con las últimas tendencias en el mundo desarrollado posibilitó la diversificación del espectro estético y musical argentino, hasta entonces hegemonizado por la oposición nacionalismo-internacionalismo. Surgen los primeros grupos de improvisación y música experimental, las estéticas altamente politizadas, se establece la electroacústica como campo compositivo, se profundiza el conocimiento de la vanguardia norteamericana, etc. Sin

---

<sup>1</sup> García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Siglo XXI, 1989.

<sup>2</sup> Rivera Cusicanqui, Silvia Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores - 1a ed. - Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

embargo, la apropiación de estas múltiples influencias fue mediatizada por una doble crítica: a los modelos dominantes en sí mismos (que por primera vez en el país se pudieron conocer a través de algunos de sus exponentes emblemáticos), por un lado, y al cercano y propio pasado musical argentino, por el otro. (Rodríguez,2012)<sup>3</sup>

Es claro e irrefutable que el CLAEM se insertó en el mundo de la música argentina de su tiempo como una de sus instituciones más dinámicas y progresivas. Su inserción supera el marco de la historia social o institucional para producir una inflexión en la historia de la música argentina. Su establecimiento en Buenos Aires a comienzos de los años 60 intervino en un campo ordenado alrededor de una contraposición entre el universalismo cosmopolita de Juan Carlos Paz y el cosmopolitismo nacionalista de Alberto Ginastera. Es posible entonces situar el Centro en el contexto de un posicionamiento de los actores más importantes del medio frente la escena mundial y sus debates; como expresión de una necesidad de ubicarse y de legitimar ese posicionamiento en un plano paralelo al de su propia producción artística.

Más allá de la puesta al día con las técnicas de la música contemporánea internacional, lejos de una asimilación más efectiva de sus tendencias de avanzada, emerge sobre el final de la experiencia del CLAEM una música que busca una alteridad respecto de la tradición centroeuropea.( Fessel, 2007)<sup>4</sup>

Como lo recuerda Mariano Etkin:

*“Para quienes participamos en esa experiencia, el contacto con músicas y problemáticas de países cercanos geográficamente pero poco o nada conocidos, como resultado de la secular balcanización y de la usual falta de intercambio entre países periféricos, fue un hecho muy aleccionador y fructífero, sobre todo en cuanto a una comprensión de la polifacética vida cultural de nuestro sub-continente. Y aunque el propósito primordial del Centro era “modernizar” –“civilizar”– a los compositores latinoamericanos siguiendo los modelos de desarrollo emanados de los países centrales, en muchos casos la incorporación de técnicas experimentales o alejadas del marco tonal en el que –en mayor o menor medida– se había desenvuelto el nacionalismo realista de la primera mitad del siglo, creó el campo propicio para intentar otras vías en la búsqueda de una identidad.”*<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Rodríguez, E Revista Argentina de Musicología 12-13 (2012), 343-360 ISSN 1666-1060

<sup>4</sup> Fessel, Pablo, compilador y otros. " Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina. escritos de compositores". 1era Ed. Libros de música, biblioteca nacional, Bs. As Argentina. 2007.

<sup>5</sup> M. Etkin, “Los espacios de la música contemporánea en América Latina”, *Revista del Instituto Superior de Música* 1 (1989), p. 53.

Estas vías definen una alteridad buscada, consciente, que no surge ya de una recepción fragmentaria, por desinformación de los desarrollos técnicos y estéticos de Europa, sino que hace de ellos una apropiación selectiva. (Fessel, 2011)<sup>6</sup>

### **La búsqueda de una identidad latinoamericana: Mariano Etkin y Graciela Paraskevaídis.**

Hasta aquí pudimos sobrevolar algunas cuestiones en torno al internacionalismo versus nacionalismo y un nuevo panorama desde el CLAEM, la apertura a otras músicas en torno a nuestro universo latinoamericano y más particularmente argentino. De acuerdo al concepto de Traba en cuanto a la identidad:

*“Esa identidad, aún encarada como utopía, es la que re-unifica las diversas tendencias, particulares o de grupo, del arte latinoamericano. Pero el objetivo de alcanzar la identidad no puede salir de la especulación teórica sino de las obras de los artistas. Ellas nos guiarán por un laberinto que, pese a todo, tiene sus claves para que podamos recorrerlo con éxito.” (Traba: 1992)<sup>7</sup>.*

Es fundamental referirnos a la música de algunos compositores contemporáneos argentinos y específicamente a algunas de sus producciones.

En primer lugar, la primera referencia a estos compositores que formaron parte de la experiencia del CLAEM es sin duda alguna a Mariano Etkin. Su obra pone de manifiesto la posibilidad de fundar una poética en un reconocimiento del propio lugar. Éste se constituye en su pensamiento como una categoría estética central y complejamente articulada. El espacio y, correlativamente, diversas formas del estatismo, dan lugar a una serie de oposiciones que atraviesa una variedad de aspectos. Etkin articuló una concepción de la forma musical, entendida como “un espacio (de tiempo) a ser llenado”( Etkin, 1983)<sup>8</sup>, y contrapuesta así a la temporalidad finalista, causal y narrativa característica de la tradición centroeuropea (o, más precisamente, de sus líneas fundamentales), con la distinción formulada por

---

<sup>6</sup> Fessel, Pablo 2011, La música en el Di Tella: Resonancias de la modernidad Huellas del CLAEM en la música contemporánea argentina.

<sup>7</sup> Traba, M., (1992) *Arte de América Latina 1900-1980*, BID

<sup>8</sup> M. Etkin, “‘Apariencia’ y ‘realidad’ en la música del siglo XX” (*Nuevas propuestas sonoras. La vanguardia musical vista y pensada por argentinos*. Buenos Aires, Ricordi, 1983), p. 76.

Rodolfo Kusch entre un ‘estar’ existencial (latino)americano opuesto al ‘ser’ europeo (Kusch,1955)<sup>9</sup>. Un tratamiento concreto del hecho sonoro, centrado en su materialidad acústica y despojado de su espesor histórico, se contrapone por su parte a la abstracción de la altura como elemento regulativo de los materiales y la forma en la música europea. El estatismo impregna, de este modo, no sólo el material y la forma musicales, sino un modo de existencia, una identidad temporal y espacialmente situada.. Éste se caracteriza por una yuxtaposición, una relación inorgánica, entre escalas de magnitud desigual: en las zonas desérticas, escribe Etkin, “*coexisten de manera asombrosamente transparente las escalas perceptivas más disímiles: por un lado, el guijarro más minúsculo y la araña; por el otro, el volcán y el inmenso altiplano. En el medio, casi nada. La escala intermedia, o, mejor, el nexo entre las escalas extremas es uno mismo.*”( Etkin, 1991)<sup>10</sup>

Esta visión del paisaje se corresponde con un imaginario sonoro: la música de Etkin, “*se basa en dicotomías sugeridas por los títulos de sus obras, en donde conceptos opuestos no se relevan unos a otros, sino que se acentúan en una confrontación que evita cuidadosamente la síntesis: Estática móvil, Lo uno y lo otro, Resplandores sombras, Frente a frente. Este análisis de términos opuestos, proyectados musicalmente en la obra dentro de los límites de registros e intensidades, de continuidades y quiebres, coexiste junto con el examen de aquellas zonas de ambigüedad en las cuales las categorías se desdibujan*”. (Corrado,1995)<sup>11</sup>

Para Corrado, resulta significativo, por ejemplo, que la música de Etkin, deliberadamente atraída por las superficies sonoras feldmanianas, no se pliegue a la macrotemporalidad en que éstas transcurren, sino que apueste a una concentración temporal y expresiva que ha sido conceptualizada en numerosas ocasiones como una de las constantes del tiempo musical latinoamericano.

Así por ejemplo en Arenas, obra para piano al igual que Frente a frente para pequeño ensamble, el trabajo de los registros extremos que lejos de acercarse y fusionarse, mantienen esta dicotomía, oposición y tensión constante, generan en su música una jerarquía al sonido en su propio valor, constructor de su forma que lejos de plantear un recurso compositivo de elaboración y desarrollo muy propio de la música centroeuropea, vuelve a la esencia, se define y desarrolla en sí misma.

---

<sup>9</sup> R. Kusch, “Anotaciones para una estética de lo americano”, *Comentario* 9 (1955), p. 68.; cit. en M. Etkin, “Los espacios de la música contemporánea”, p. 55.

<sup>10</sup> M. Etkin, “Alrededor del tiempo”, *Lulú. Revista de teorías y técnicas musicales* 2 (1991), p. 17.

<sup>11</sup> O. Corrado, “Am Rand etablierter Kategorien. Mariano Etkin: Komponieren angesichts der unmöglichen Synthese”, *Musik Texte* 60 (1995), p. 13.

La música de Graciela Paraskevaídis, por su parte, se inscribe en una tradición identitaria latinoamericana, que se perfila en varios niveles. El énfasis sobre la materialidad del sonido y la textura, así como la exploración de un espacio no sistemático de microtonalidad, representa uno de ellos. La forma se aparta asimismo de los presupuestos vinculantes de la tradición centroeuropea, para constituirse a partir de la yuxtaposición y un contraste destacado por oposiciones tímbricas, dinámicas y registrales. El trabajo sobre los límites y la concisión se vincula con una acentuada expresividad. La subjetividad que se expresa en obras *Ahora están* (1994,) para soprano, flauta y oboe, no se reduce al registro de lo privado, sino que se extiende hasta lo ideológico; revela una sensibilidad hacia los aspectos sociales e históricos de la realidad de América Latina. Una deliberada austeridad, un despojamiento, que se refleja en la renuncia a una plena ocupación del espacio de posibilidades del material musical, pueden ser interpretados como un ejercicio de alteridad respecto de la condición expansiva, inherentemente ilimitada, de la dominación. Y, en tal sentido, como su denuncia en un plano simbólico.

Cabe destacar en especial obras como *Contra la olvidación* (1998) para piano, compuesta en homenaje a su gran amigo Juan Gelman, en momentos de búsqueda de su nieta en las que la insistencia del martellato, el fortísimo y la constante pulsación se transforma en el grito desesperado contra el olvido. Una insistencia casi liberadora de la música, con un movimiento y pulso contante, apenas se aleja de su lugar, representando una existencia opresiva y obsesiva. Ese constante ininterrumpido, la opresión existencial se vuelve insoportable.

Muy bien lo expresa el propio Gelman al referirse a la obra

*“Me conmovió profundamente, en particular la memoria como insistencia contra esa otra muerte que es el olvido sin justicia, el silencio de las preguntas inútiles, la fuerza de quemar los miedos, y esa suerte de historia extraordinaria que "cuenta" la composición”* (Gelman, 2006).<sup>12</sup>

Su obra compositiva presenta una estética radical, donde el sonido es siempre trabajado como textura, en un concepto de tiempo espacial opuesto a toda discursividad. Su radicalismo se expresa en aspectos musicales tales como: 1) el uso austero de ideas muy concretas, de los registros, amalgamas por afinidad u oposición), 2) restricciones de la materia orgánica sonora que provocan en ella, explora la tímbrica y las percepción interválica de los extremos agudo y grave, sólo por variantes de articulación y

---

<sup>12</sup> Juan Gelman, *comunicación personal*, 15-II-2006.

acumulación de resonancias; 3) la estructura continente en donde las ideas no fluyen ni se repiten, sino que permanecen y se interponen, logrando abstraer la sensación de tiempo cronológico y 4) la dinámica sensitiva.

Para Graciela Paraskevaídis, el manejo de la intensidad es un recurso de apelación al oyente, de convocatoria a su sensibilidad. A través de la dinámica ella denuncia, se duele, clama o resiste.

*Graciela Paraskevaídis ordena su estética musical a través de dos categorías de pensamiento totalmente “fuera de moda” que nos hemos dejado arrebatarse: la ideología y la dialéctica. Con ellas responde a la problemática fundamental en la que se encuentran los compositores en América Latina. [...] Su música es un discurso sonoro a partir del rechazo de los modelos tradicionales, una música que no está ligada a modelos semánticos y sintácticos heredados. Ella intenta una re-invencción del arte sonoro, y en esto radica su fuerza y actualidad. Es notorio que su música no está interesada en cultivar un estilo personal reconocible o una “originalidad” orientada hacia el mercado. Más bien sus composiciones comienzan con la emanación de la materia sonora misma, con un grado extremadamente alto de abstracción. (Beimel, 2003)<sup>13</sup>*

En toda la producción de música de la compositora hay una intrínseca representación de vivencias de profundo contenido humano, estimulado por su percepción de la realidad social, política e histórica circundante. Es música que nace de su sensibilidad hacia los hechos, hacia los hombres y sus circunstancias, hacia la vida. Y si la memoria colectiva de este tiempo de horror algún día se perdiera, como parece que estuviera sucediendo, la música de Graciela Paraskevaídis será por siempre testimonio de lo que estos seres contemporáneos de este lado del mundo sintieron ante la injusticia y la barbarie. “La rabia es el estado de ánimo correcto y necesario para poder soplar mejor este ‘magma’. Juntarla previamente y largarla sin temor durante el transcurso de la pieza...”. (Prudencio, 1991)<sup>14</sup>

La reiteración y limitación musical en las obras de Paraskevaídis, son los elementos propios que infunden a sus músicas la notable evocación del ritual y de aspectos de primitivismo arcaico. En ausencia de un desarrollo tonal/rítmico/motívico, el foco musical se centra sobre el potencial dramático y estructural del timbre, la dinámica y la articulación del sonido.

---

<sup>13</sup> Thomas Beimel: “Klangliches Magma und ideologische Wut”. *Zu einigen Kompositionen von Graciela Paraskevaídis*. In: *MusikTexte*, 94, VIII-2002. Fragmento reproducido en el librito del CD “libres en el sonido”, 2003.

<sup>14</sup> Prudencio: Acerca de Graciela Paraskevaídis [www.gp-magma.net](http://www.gp-magma.net) o en [www.latinoamerica.net](http://www.latinoamerica.net)

## Una mirada decolonial en el ahora: Dones del sur de Lucas Guinot

Lucas Guinot, compositor argentino, nacido en 1972, propone en esta obra Dones del sur (2023) para percusión más audios, un concepto triangular que se remite al contexto de triangulación de los esclavos.

El mismo compositor describe su obra

*Hay algo del triángulo en la obra, como manto protector de la fatalidad de la América colonizada; La triangulación de esclavos, la triangular América del Sur, el triangular Río de la Plata y los 3 tambores (chico - piano y repique) como respuesta sanadora, que encarna lo sagrado.*

*En el contexto de la triangulación comercial de los barcos europeos (siglo XVII hasta XIX), los esclavos africanos eran extirpados de su entorno y obligados a trabajar en el "nuevo" continente americano. La fricción, el calor, la emoción, la nostalgia y la desesperación inundó toda América.*

*En el último cono sur afectado, entrando por el triangular Río de la Plata, empieza a florecer música.*

*Tres tambores se trenzan (el candombe) y una respuesta virtuosa, da luz y profundidad.*

*El triángulo se resignifica, busca la unión; el equilibrio entre los seres. (Guinot, 2023)*

Me parece muy interesante este aspecto distintivo en su música en términos de geografía, relacionando lo triangular con un evento histórico, la venta de esclavos, el derrotero, en el que el relato del calor, la fricción, la nostalgia se transforma a través de los tambores en respuesta propia que los envuelve y sana. A continuación, se transcribe una entrevista realizada recientemente a raíz de la elaboración del presente trabajo, donde a través de algunas preguntas disparadoras, el compositor nos comparte sus motivaciones en la producción de Dones del Sur.

1. MO Lucas en tu obra Dones del Sur para dúo de percusión + audios, hablas del triángulo de la obra, como manto protector de la fatalidad de la América colonizada. Me gustaría que nos cuentes porque este tema te interesó o motivó a la obra.

LG Me moviliza el candombe, el concepto dinámico, calórico, vibracional que produce la cuerda de candombe, como enjambre que zumba en los sures (el barrio sur de Montevideo, el sur de América), y en todos los costados, desplazados de la lógica de acción social dominante (tanto del capital como de las promesas del bienestar tecno cultural que importamos de las metrópolis).

2. MO En el breve relato que hacés de la misma, hablás de la triangulación de esclavos, la triangular América del Sur, el triangular Río de la Plata y los 3 tambores (chico - piano y repique) como respuesta sanadora, que encarna lo sagrado. A parte de la elección instrumental, ¿Que otros elementos musicales dan cuenta de esta triangulación?

LG La cuerda precisa 3 hilos para trenzarse, y con ello ser lo otro, lo que supera la dualidad, aparece lo ternario, para ser, paradójicamente, la unidad. Lo que deviene por sobre las acciones individuales humanas (lo sagrado, lo que nos trasciende)

El triángulo simbólico que subyace por sobre las matrices (tanto las importadas, exportadas o las autóctonas edulcoradas). El triángulo que aparece en las geografías, en las acciones comerciales de la triangulación de esclavos, deviene, reconvertido, como respuesta a la brutalidad institucionalizada en todo el continente americano desde la colonización. En la zona rioplatense encarna en los tres tambores, como así en el accionar del tocador (mano+palo+tambor).

“Dones del Sur” se separa en tres movimientos, cada uno de ellos se enmarcan en tres momentos diferentes del viaje a contrapelo de los esclavos;

I: navegando apretados desde África

II: se sacaban los diablos a codazos

III: en tierra floreció

El triángulo también organiza los instrumentistas. La obra fue encargada por un dúo de percusión, este dos pasa a tres con la incorporación de los audios (como tercer integrante) como también la variante del video como posible personaje de diálogo (no indispensable para el funcionamiento de la obra).

Por otro lado, el percusionista tiene un set ordenado en dos filas (con tres tambores cada fila) y en el centro un redoblante – vuelve el triángulo como ordenador espacial del percusionista, en este caso como multiplicación espectral de triángulos (cada tambor como un vértice posible).

3. MO Conociendo parte de tu obra, en la misma encuentro una búsqueda de elementos originales y propios de nuestros orígenes americanos, los cuales pueden entenderse como una ruptura de los cánones europeos o un dialogo en constante tensión de estos dos mundos. ¿Si coincidís con este análisis, en tu música buscas poner en relieve esta tensión, denunciar esta colonización cultural?

LG Reconozco que una de las líneas compositivas que vengo desarrollando, se alinea con esta tendencia, la de proponer, devenir, traslucir, desmembrar, la tensión histórica cultural que heredamos. Dentro de esa línea, no pretendo, ni siento una obligación ideológica que gobierne el proceso creativo. Prefiero construir desde mi contradicción (descendiente de italianos, españoles y franceses, huidos/caídos a un continente manejado por terratenientes que añoraban/añoran, otro continente extinto de sus propias raíces). Me puedo ver, como tantos otros cercanos, como ser ex continental, alguien que no está contenido, alguien que está casi, caído, al borde de un ancho río de la plata, que invita tanto a la entrada como a la fuga. En todos los vaivenes de las olas, me encuentro naufragando los desechos de esos sueños, de los que estabas y fueron exterminados, de los que aún perviven como mestizos, como todos los que no desean repetir/replicar cualquier forma de dominación.

4. MO Por último, en tu música parecieran convivir dos mundos en principio antagónicos: por un lado, un mundo europeo dada tu formación académica y un mundo americano de pertenencia. ¿Estás de acuerdo?

LG Desde una primera vista, ambos mundos se expresan en tensión en mi accionar compositivo. Siento natural que ambos mundos convivan, intento no reprimirlos. Creo que esa exposición, ese roce, genera movimiento, calor. Y ahí hay una oportunidad, un presente, un regalo.

Me gusta pensarme en el “estar siendo”, como un devenido/esquivo renaciente. Un escurridizo, proactiva sobreviviente.

Me gusta dialogar con los arquetipos que trascienden los continentes y culturas, esos que aparecen en los sueños, en los gestos, que nos desnuda la humanidad.

Creo en ellos como talismanes para superar la dualidad. El triángulo es uno de ellos, es una semilla, que se nos presenta como llave, como porvenir (porque vengo; soy) (Guinot, 2023)<sup>15</sup>

## **A modo de conclusión**

La elección de estos tres compositores, su pensamiento y algunas de sus obras intenta al menos realizar un recorte que refleje esta búsqueda identitaria latinoamericana y argentina que lejos de superar la

---

<sup>15</sup> Opanski / Guinot Entrevista realizada en el marco del trabajo final del Seminario de Estudios sociales del Arte Formación UNLP Julio 2023.

contradicción la pone de manifiesto, la escupe, la sube al ring y la interpela constantemente. Así cuando escuchamos la música de Etkin, Paraskevaídis, Guinot e innumerables música de nuestra época entendemos que ya sea por el tratamiento del material sonoro, su comportamiento microtonal, su planteo formal en contraposición a la idea de desarrollo de la música centroeuropea , dan cuenta de una búsqueda consciente en poner de manifiesto incluso en forma de denuncia de los procesos colonizadores de nuestra formación musical académica y plantear desde esa formación, una música propia, despojada, en constante tensión con el pasado colonizante, que sin renegar de este mestizaje, lo reconoce e interpela.

Y en esta búsqueda, subyace en todo momento la necesidad de la diferenciación de los modelos europeos y la apropiación de una nueva mirada de lo temporal, una forma musical en la que hay un tiempo/espacio a ser llenado en contraposición a la temporalidad casual y finalista de la tradición centroeuropea. El espacio como condensación de una alteridad cultural se revela también en un imaginario asociado al paisaje latinoamericano.

*Una vez que la máscara de la modernidad es puesta al descubierto, y la lógica de la colonialidad aparece detrás de ella, surgen también proyectos decoloniales, esto es, proyectos que forjan futuros en los cuales la modernidad/colonialidad será un mal momento en la historia de la humanidad de los últimos quinientos años. (Mignolo,2011)*

### **Referencias discográficas**

Mariano Etkin Frente a frente (1983)

<https://open.spotify.com/intl-es/track/3ip2lu5vjqKBjKuVU5WrK5?si=17166a6e06cb40cb>

Paraskevaídis, Graciela Contra la olvidación (1998)

<https://youtu.be/yK71POYQcd8>

Guinot, Lucas Dones del sur (2023)

<https://open.spotify.com/intl-es/artist/4O2g7Q4zFvIH2W0SBkjA3U?si=RVB9hhrbSTOOdazr8b0QQw>

### **Referencias bibliográficas**

- De Rueda, María de los Ángeles “Mi idea de Patria es un cartón pintado de fiesta escolar”.
- Aportes a la estética decolonial a través del estudio de la obra de Marcos López IHAAA-FBA -UNLP
- García Canclini, N, (2010) La sociedad sin relato, Bs.As., Katz ediciones

- Mignolo, W. (2007). *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona, Gedisa.
- García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Siglo XXI, 1989.
- Rivera Cusicanqui, Silvia Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores - 1a ed. - Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.
  
- Rodríguez, E *Revista Argentina de Musicología* 12-13 (2012), 343-360 ISSN 1666-1060
- Fessel, Pablo, compilador y otros. " Nuevas poéticas en la música contemporánea argentina. escritos de compositores". 1era Ed. Libros de música, biblioteca nacional, Bs. As Argentina. 2007.
- M. Etkin, “Los espacios de la música contemporánea en América Latina”, *Revista del Instituto Superior de Música*
- Fessel, Pablo 2011, *La música en el Di Tella: Resonancias de la modernidad Huellas del CLAEM en la música contemporánea argentina*.
- Traba, M., (1992) *Arte de América Latina 1900-1980*, BID
- M. Etkin, “‘Apariencia’ y ‘realidad’ en la música del siglo XX” (*Nuevas propuestas sonoras. La vanguardia musical vista y pensada por argentinos*. Buenos Aires, Ricordi, 1983), p. 76.
- R. Kusch, “Anotaciones para una estética de lo americano”, *Comentario* 9 (1955), p. 68.; cit. en M. Etkin, “Los espacios de la música contemporánea”, p. 55.
- M. Etkin, “Alrededor del tiempo”, *Lulú. Revista de teorías y técnicas musicales* 2 (1991), p. 17.
- O. Corrado, “Am Rand etablierter Kategorien. Mariano Etkin: Komponieren angesichts der unmöglichen Synthese”, *Musik Texte* 60 (1995), p. 13
- O. Corrado, compilador. “Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaïdis”, *Gourmet musical*, Bs As Argentina. 2015
- Mignolo, W. (2011). *Aiethesis decolonial*. Calle 14. *Revista de investigación en el campo del arte*, 4(4), 10-25