

Carolina Carrizo

carrizocarolina@gmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, FDA, UNLP, Argentina

Carlos Mastropietro

mastropietrocarlos@gmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, FDA, UNLP, Argentina

### **Proponer desde el dispositivo y la obra.**

#### **Aportes a la reflexión sobre la creación musical desde una perspectiva decolonial**

#### **To propose from the dispositif and from the piece.**

#### **Contributions to the reflection on musical composition from a decolonial perspective**

### **Resumen**

Este trabajo presenta el estudio de producciones artísticas de la creadora argentina Carmen Baliero (El pecado que no se puede nombrar -1998- y Cardones -obra en proceso-) y del creador argentino Damián Rodríguez Kees (realizaciones de la serie "Poemas" -1999-2003-). El acercamiento se realiza teniendo en cuenta los dispositivos creados para estas producciones, las posiciones tomadas en su proceso creativo, la puesta en obra y la presentación. Este estudio apunta a discutir cómo, en esas piezas, los componentes mencionados configuran propuestas de prácticas artísticas de(s)coloniales.

**Palabras clave:** Carmen Baliero - Damián Rodríguez Kees - Composición musical - Dispositivo - Decolonialidad

### **Abstract**

This work studies a selection of artistic productions —scenic as well as audiovisual— by Argentinian creators Carmen Baliero (El pecado que no se puede nombrar -1998- and Cardones -work in progress-) and Damián Rodríguez Kees (performances of the series "Poemas" -1999-2003-). The approach takes into account the *dispositifs* created for these productions, the stance taken within each creative process, the staging and the actual performance. This paper aims to discuss how, in these works, the aforementioned components configure proposals of decolonial artistic practices.

**Keywords:** Carmen Baliero - Rodríguez Kees - Music Composition - *Dispositif* - Decoloniality

En este escrito se plantea el estudio de una selección de obras de la compositora Carmen Baliero (Buenos Aires, 1962) y del compositor Damián Rodríguez Kees (Rosario, 1963) quienes cuentan con una amplia trayectoria en producción y docencia y, a su vez, con una formación que, si bien tiene de base lo musical, ha incluido otras áreas artísticas, mediante estudios particulares, universitarios, autodidactas y provenientes de la práctica personal. Baliero, residente en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, tiene una gran cantidad de creaciones, que incluyen música para obras de teatro, música experimental<sup>1</sup> y música popular. Por su parte Rodríguez Kees, residente en la ciudad de Santa Fe, cuenta con una amplia producción de obras sonoras-escénicas y audiovisuales además de una larga trayectoria como docente, investigador, director del área de música en el ámbito universitario y gestor cultural.

En relación a sus producciones, consideramos que comparten un modo de abordar la creación musical que trasciende lo estrictamente sonoro ya que utilizan en ellas recursos y procedimientos relativos a otras disciplinas como la literatura, la poesía, el cine, el teatro, el clown, entre otras. Teniendo en cuenta este rasgo, además de nuestro interés en sus propuestas artísticas y estéticas, es que seleccionamos para el presente estudio producciones que abarcan diferentes períodos de su trabajo.

Desde la perspectiva que nos otorga nuestra actividad como creadoras, nos proponemos analizar, en cada obra, las características e implicancias de su proceso creativo, los modos de interacción entre quienes participan y los factores intervinientes, los dispositivos<sup>2</sup> configurados y, evaluar cómo estas variables pueden configurar propuestas que contribuyan a la reflexión sobre la creación y producción artística local desde una perspectiva decolonial.

Las subsiguientes oleadas inmigratorias y la realidad de un país portuario que ignoró a vastas zonas del interior, perfeccionaron el proceso de aplastamiento de los antiguos dueños de la tierra y sus civilizaciones. La ilusión de progreso fincada en lo urbano y en el consumo hicieron el resto, en ese movimiento aparentemente inevitable y que podría compararse al efecto de una prensa gigantesca que hubiera reducido el espesor de un objeto, sin poder evitar, empero, que éste se expanda en múltiples direcciones adquiriendo formas y densidades imprevistas. (Etkin, 1984, p.13)

El abordaje se nutre también de información tomada de comunicaciones personales con Baliero y Rodríguez Kees lo que aportó datos que caracterizan y son centrales en este

---

<sup>1</sup> Según describe la compositora.

<sup>2</sup> Según Meunier (1999).

tipo de producciones, pero que no quedan habitualmente a la vista, como por ejemplo aquellos en relación a las acciones que realizan de forma autogestiva en función de lograr el financiamiento, montaje o difusión de sus obras.

Cabe aquí un pequeño paréntesis para presentar, desde nuestra perspectiva, un breve panorama acerca de los circuitos y medios en los que opera el tipo de producciones que tratamos en el presente artículo en el ámbito local y regional.

La posibilidad de sustentarse económicamente a partir de la creación musical es escasa. Este aspecto tiene la ventaja de que no impone condiciones para la creación, por lo que se puede decir que se crea por convicción, amor al arte o lo que cada cual quiera decir al respecto. En este sentido, es importante destacar que la existencia y circulación de estas producciones requiere casi siempre de la gestión independiente, sobre todo en la etapa de creación, pero también para el resto del recorrido hasta la puesta en escena. Empezar este tipo de producciones implica encargarse de todo: los elementos en el momento de crear que pueden ser innumerables e impensables, conseguir intérpretes, lugares para ensayos, dinero para alquileres y gastos básicos (si es que no hay que pagar honorarios -que pocas veces son para quien crea-), etc. Y esto se hace mucho más difícil en lugares alejados de las capitales más destacadas (Buenos Aires, Rosario, Córdoba, Mendoza, Santa Fe, La Plata), donde además hay menos apoyo e infraestructura cultural estatal.

Si bien en los últimos años han surgido unos cuantos conjuntos independientes<sup>3</sup> y otros pertenecientes a instituciones<sup>4</sup> dedicados a la interpretación de la música actual, así como algunos espacios estatales<sup>5</sup> que albergan producciones sonoras actuales, siempre se vuelve al mismo punto, éstos ensambles y espacios están en el Área Metropolitana de Buenos Aires o las ciudades mencionadas. Se suma el hecho de que en general para que una obra o un creador o creadora sea tenida en cuenta, es necesario que se encuentre en los centros mencionados o en contacto con quienes programan o toman decisiones. Es justo mencionar que, si bien no es la regla, suelen aparecer en instituciones, personas que programan, hacen encargos o llaman como curadores o jurados a quienes residen en otras áreas o son menos visibles. Como ejemplo, mencionemos el Concierto Monográfico de Rodríguez Kees organizado por la Biblioteca nacional (2015), gracias a la visión federal de quienes estaban a cargo de la programación del abarcativo ciclo “Biblioteca Contemporánea” y, en el caso de Baliero, la invitación que tuvo a componer -e interpretar- una obra para el gran órgano del Auditorio Nacional del Centro Cultural Kirchner (2021). En

---

<sup>3</sup> Como por ejemplo Ensemble Tropi, Compañía oblicua, Nonsense, Nuntempe, MEI-música para flautas, Suono Mobile, Paralelo 33, Ensemble Neo, TRAMA ensamble eléctrico, entre otros.

<sup>4</sup> Entre otros, Cuarteto de cuerdas UNTREF; EMMC del DAMus, UNA; Cátedra de la Prof. María Victoria Azurmendi, UPC.

<sup>5</sup> Como por ejemplo TACEC-Teatro Argentino de La Plata; CETC- Teatro Colón; Centro Cultural Kirchner, CABA, Centro Cultural San Martín, CABA.

el primer caso con un monto fijo para los gastos del concierto, y en el segundo caso con la pauta de que sea para el mencionado instrumento además de honorarios.

Una buena posibilidad de solventar los proyectos son los concursos y llamados a subsidio, entre los que se destacan los del Fondo Nacional de las Artes, que suelen ser amplios y flexibles, o también aquellos de instituciones privadas nacionales o internacionales, aunque en general son poca cantidad y, como ocurre en cualquier concurso, depende de la política cultural del momento de cada institución.

(...) una Sociedad participativa y pluralista, que permita una cultura de opción y no de presión, deberá articular políticas que fomenten el desarrollo creativo del hombre no alienado, en la convicción de que la identidad, como la cultura, no se fabrica con consignas previas, sino que es el producto natural de múltiples procesos asumidos, compartidos y transmitidos por decisiones no impuestas, sino adoptados como consecuencia de profundas necesidades humanas. (...) Una política cultural que no haga de la libertad una retórica cínica, buscará favorecer la creatividad sin condicionarla. (Molina, 1986, p.44)

Considerando estas cuestiones y teniendo en cuenta estudios relativos a la autogestión y lo independiente como, por ejemplo, el de del Mármol, Sáez y Magri (2017), todas las instancias de gestión independiente presentes en las producciones analizadas serán entendidas como parte del proceso creativo y, al mismo tiempo, como un *modo de hacer* característico de la mayor parte de las producciones artísticas de nuestra región.

## Las obras

Uno de los ejes que caracteriza la producción de la compositora Carmen Baliero, según comenta, es su interés por resignificar objetos no musicales como máquinas de escribir, bocinas, piedras, cardones, entre otros, convirtiéndolos en instrumentos e incluso el camino inverso como, por ejemplo, convertir el piano en máquina. Seleccionamos para el presente estudio dos de sus producciones: “Cardones” (2014 y continúa) y “El pecado que no se puede nombrar”<sup>6</sup> (1998).

La obra en proceso “Cardones”<sup>7</sup>, es un proyecto que surge a partir de las frecuentes visitas y actividades docentes y musicales que la compositora realiza en Jujuy hace varios años como también a partir del vínculo que establece con pobladores y profesionales que frecuentan la zona. En 2014 se realizó un breve video denominado “Proyecto Cardones” (Hogert, 2014) con el fin de conseguir financiamiento para la realización de un documental que pueda registrar las etapas finales del trabajo de la compositora y la presentación de la obra, entre otras cosas. Este registro incluye fragmentos del proceso de trabajo de la pieza

---

<sup>6</sup> Música para la obra de teatro homónima de Ricardo Bartís.

<sup>7</sup>«Un proyecto de Carmen Baliero con las copleras jujeñas» según puede leerse en la descripción del video.

como también entrevistas a quienes participan aportándonos información relevante para el tipo de abordaje propuesto en el presente artículo.

Dice Carmen Baliero en el video citado (5:35):

la primera vez que ví los cardones, mi intención era hacerlos sonar, como instrumentos, como hice con la máquina de escribir o las bocinas de auto, pero cuando una coplera me dijo entonces -van a hablar, vamos a hacerlos hablar- pensé que sí, que hay una posibilidad que haya un discurso oculto en el cardón, porque si abajo hay residuos biológicos, quiere decir que puede haber un español, un guaraní, una coplera, una llama. Abajo hay historia y el cardón sale de ahí, es como un testigo o una boya, que dice dónde hubo vida.<sup>8</sup>

Radek Sánchez, docente e investigador del Instituto Interdisciplinario Tilcara, en el mismo video, cuenta cómo es que se percibe al cardón de forma local permitiéndonos ahondar más en el proceso de resignificación al que refiere la compositora (4:18):

se les tiene mucho respeto (...) y a veces miedo, por ser espacios con una energía especial, vinculados muchas veces a los muertos (...) como saben los arqueólogos, donde hay una vasta presencia de cardones es que hubo allí población humana. Son metáforas y son realidades, el cardón está delatando espacios dónde hubo vida, por lo cual significa que nunca dejó de haber vida.

Como se puede observar allí, la exploración de la sonoridad de los cardones fue un proceso que implicó estrategias diversas. En primer lugar, fue necesario que los cardonistas<sup>9</sup> tomen contacto con el cardón, en este caso como instrumento, teniendo en cuenta los recaudos de seguridad que les requiriera interactuar con las espinas. Luego, para poner en vibración las mismas, se utilizaron tanto los dedos como también otros elementos que puedan aportar diversas resultantes tímbricas de interés. Uno de ellos fue un arco de instrumento de cuerda al cual se le realizó una prolongación del mango que permita acceder a aquellas espinas de poca longitud, que se encuentren más próximas al cuerpo del cardón, manteniendo siempre una distancia prudente (Figuras 1 y 2).



---

<sup>8</sup> Transcripción personal.

<sup>9</sup> Como denomina la compositora a quienes tocan el cardón.

Figura 1. Fernando Ariki en “Proyecto Cardones”, fotograma del vídeo (3:32)



Figura 2. Carmen Baliero en “Proyecto Cardones”, fotograma del vídeo (3:56)

Baliero también relata que durante el proceso, surge la pregunta sobre quiénes deberían ser los intérpretes. Sobre esto señala que su interés es proponer, en torno al cardón como instrumento, un espacio que no resulte exclusivo para ningún tipo de intérprete en particular, ni por su lugar de origen, formación, género, etc. En sus palabras «(...) me parece que tenemos que mezclarnos y que no puede ser un discurso privativo de la coplera, creo que cualquier músico sensible (...) puede tocar muy bien un cardón» (Hogert, 2014, 7:50). De esta forma, propone la apertura a la integración de músicas de distintas procedencias geográficas y prácticas musicales en función del *idioma del cardón*.

Podemos observar rasgos similares en la propuesta sonora que Baliero hace para la obra de teatro de Ricardo Bartís “El pecado que no se puede nombrar”<sup>10</sup>, la cual compone a partir de enseñarle a tocar instrumentos a los actores (todos hombres): dos violines, violonchelo, acordeón de juguete y percusión (Figura 3). Según escribe la autora: «La composición consistió en conocer el límite de notas, posiciones y velocidades que podrían llegar a manejar en instrumentos tan complejos. Con esas notas compuse la obra» (Baliero, 2021, p.181).

---

<sup>10</sup> Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=oJyZdP8FkFQ>



Figura 3. “El pecado que no se puede nombrar”, fotograma del vídeo (53:05)

Esta decisión conforma en gran medida el dispositivo ideado para la obra, dado que las personas no tocaban previamente esos instrumentos y tuvieron una breve formación en la ejecución, lo que corre el eje del instrumento al dispositivo, por la importancia que cobra el resultado sonoro generado por esta singular situación, en particular en los instrumentos de cuerda frotada dado que presentan una cantidad importante de variables a controlar (por ejemplo la altura, variable que no influye en el mismo sentido en el acordeón o la percusión). Es decir, en este caso el dispositivo no es el instrumento en sí, sino la conjunción de la habilidad adquirida por cada actor con el mismo. Además, fue determinante para su configuración el factor colaborativo de la propuesta según comenta Bartis en el libro de Baliero (2016, p.112):

Baliero acompañó el largo proceso de ensayos que demandó el trabajo sobre las novelas de Roberto Arlt, compartió y participó de las búsquedas que de los ensayos surgían. Consecuencia de ese largo y estimulante intercambio fue que apareció el mundo musical.

Esto nos permite considerar que los resultados sonoros obtenidos, teniendo en cuenta también las diferencias que pueden surgir de presentación en presentación, son inescindibles del dispositivo configurado, presentando así características singulares que distan de *lo que se espera de la música* y de esos instrumentos. Escribe Baliero (2016, p.180) «La forma de tocar era teatral. Ninguno dominaba académicamente el instrumento. Se escuchaban desafinaciones y dudas en el toque, lo que le daba mayor convicción al engranaje entre actuación y música».

Seguramente sin pretenderlo, pero posiblemente presente en algún sitio del imaginario sonoro de Baliero (una gran conocedora de música de esta región), arriesgamos a decir que el resultado que surge de los instrumentos de cuerda en esta obra es cercano a

lo que obtiene un “violinista” de los valles calchaquíes con su instrumento, como es el caso de Justino Méndez<sup>11</sup>, quien tocaba música criolla en los bailes de la zona de Tafí del Valle.

Destacamos que cada instancia de los procesos emprendidos por la compositora requirió de la creación y materialización de recursos específicos como la modificación realizada a un arco de instrumento de cuerda, la delimitación de una posible técnica de ejecución del cardón o de los alcances en la ejecución de los actores, entre otros. Por esto, consideramos que cada una de estas instancias abre un espacio de cuestionamientos que nos permite repensar los campos de dominio y expertise de quién compone y de quién interpreta, pero también sobre su modalidad de interacción.

Del recorrido creativo de Rodríguez Kees, se seleccionaron los tres videos de la serie “Poemas” conformada por “Poemas para una mano y una luz” (1999) con sus partes “Solita y sola”, “Tingle bells”, “Jamás” y “de otro pozo”; “Poemas para pies” (2000) integrado por “Los muchachos”, “El arrastre”, “Tics” y “Entre saltos y media noche” y “Poema para una birome” (2003).

Esta elección se realizó porque estas piezas, de alguna forma marcan un punto de inflexión en cuanto al modo de exhibición de sus obras, si bien la estética e ideas presentes en ellas mantienen las características particulares de su producción. En este sentido, gran parte de sus piezas están ligadas a elementos provenientes de otras áreas como el teatro, el clown, el movimiento, los títeres, la historieta, además de presentar particularidades constructivas como la repetición, la acumulación, la importancia del silencio, la sorpresa, la asociación entre movimiento y sonido, entre otros.<sup>12</sup> Una característica que también mantiene a lo largo de su producción, al igual que Baliero, es su participación como intérprete en cualquiera de las áreas que incluyen sus obras.

En este sentido, comenta Rodríguez Kees que la decisión de idear una obra con el dispositivo como el de “Poemas”, surge de su experiencia en los años previos, como organizador de conciertos (medio de difusión de sus obras que de otra forma no tenían salida), lo que le llevó mucho trabajo y dinero, solo para que asistiesen unas pocas personas. Desgastado por el esfuerzo de toda clase que implicaba, comenzó a pensar en hacer algo solo y con pocos recursos, incluso menos de los que ya venía utilizando. Esto sucede por ejemplo en obras previas a esta serie como “Traficante de bananas”, “tres, va!”, “Músicarieta” y “Esperando espero” que, además de contar con la participación exclusiva de

---

<sup>11</sup> Véase <https://www.youtube.com/watch?v=jhapoMrTivw> y <https://entecultural Tucuman.gov.ar/justino-mendez/>

<sup>12</sup> En el enlace <https://www.youtube.com/channel/UClaJrVUqUrShFsNtiqNEZiw/videos>, pueden verse algunas de sus producciones a partir de 1993.

Rodríguez Kees para su interpretación, de alguna forma contienen la idea generadora de lo planteado en la construcción de la serie “Poemas”.

Así es que para el primero de éstos, según explica, pensó en hacer él mismo un teatrino para que solo se vea la mano (como personaje en sí mismo<sup>13</sup>, separada del dueño -comenta-), pero como era bastante engorrosa la construcción del mismo de acuerdo a su idea, además de que no se verían los movimientos pequeños desde lejos, decidió plasmar la idea en video, lo que solucionaba estas cuestiones, además del ahorro monetario. Debe entenderse la magnitud de los gastos, en los términos en que se maneja Rodríguez Kees, tanto en la construcción de un teatrino, como en la realización de videos. Sin tenerlo en cuenta podría intuirse un gasto mayor para los videos, pero esto no ocurre en “Poemas” donde hay una sola cámara fija, la iluminación consiste en *tachos* de fabricación casera y no hay montaje.

Rodríguez Kees procura resolver de forma sencilla y no desgastante los elementos intervinientes, por lo que plantea una particular austeridad en la creación del dispositivo -que va de la mano con la austeridad de las piezas- en relación a los componentes y cantidad de participantes, en contraposición a lo que en la mayor parte de los casos representa el armado y montaje de una obra de características similares en el ámbito local.

En cuanto a este tema y en relación con sus intereses estéticos, en comunicación personal, Rodríguez Kees hace referencia a la influencia del compositor Oscar Bazán (1936-2005)<sup>14</sup> y su concepto de austeridad, como también su adhesión al concepto de minimismo latinoamericano introducido por Graciela Paraskevaídis (1986, p.75) en contraposición al minimalismo: «En la música latinoamericana a partir de la década de 1970, aparecen varios aportes minimistas, cuyas características difieren, en origen y resultados, del minimismo estadounidense (...)». En relación a Bazán, explica Paraskevaídis, que lo repetitivo en él no viene del minimismo norteamericano, dado que éste es repetitivo, en tanto el minimismo latinoamericano es reiterativo (Kees, 2020, p.147). En palabras del compositor, en los “poemas” procura el mayor grado de expresión con la menor cantidad de elementos, el uso del silencio como elemento central, además de la cuestión de la austeridad en general.

Esta austeridad se puede intuir en mayor o menor medida durante la observación de los videos, pero es revelada por el autor en cuanto a sus magnitudes reales, al final de cada uno como un elemento sorpresa, donde queda claro que, a excepción de manipular la

---

<sup>13</sup> Concepto ligado al quehacer titiritero.

<sup>14</sup> Compositor de *Austera* (1973) y *Austeras* (1975/1977). Véase CV en <http://www.latinoamerica-musica.net/bio/bazan.html>

cámara Rodríguez Kees realiza todas las acciones: actuación, música/sonidos e iluminación (Figura 4 y 5). Lo que no se deduce de la mencionada revelación final, es que estas acciones son realizadas en forma simultánea. Según comenta Rodríguez Kees no hay montaje de ningún tipo, sino que grabó varias veces cada “Poema” y luego eligió uno de los registros. Esta particularidad demanda mucho estudio y ensayo y requiere sin duda de una habilidad especial para lograrlo. Es decir, las cuestiones de mayor dificultad y complejidad (ensayo e interpretación) relacionadas con la puesta en escena y no con la infraestructura, fueron absorbidas por el propio compositor.



Figura 4. Rodríguez Kees “Poemas para una mano y una luz” fotograma del final del video.



Figura 5. Rodríguez Kees “Poemas para pies” fotograma del final del video.

En cuanto a los elementos elegidos para la iluminación y los instrumentos se basan en recursos comunes, algunos contruídos específicamente para la ocasión en forma artesanal o de fácil obtención. En “Poemas para una mano y una luz”, un pulsador de timbre

que es accionado con el dedo del pie, es el encargado de la iluminación que consiste en un único artefacto (una lámpara contenida en una lata); la mano izquierda es la que toca la percusión, conformada por instrumentos del tipo “didácticos” (ej.: reco-reco), un juego de tres campanitas percutidas montadas en una base, además de otros contruídos caseramente (taco de madera con lija adosada -Figura 4-) y un instrumento de percusión de parche; finalmente, la mano derecha realiza la actuación (en la primera de las piezas usa castañetas). En “Poemas para pies”, los pies además de actuar realizan sonidos contra el piso; la iluminación (dos *tachos* caseros) es accionada por una mano (Figura 5); los instrumentos son un juego de cocos, dos rayadores de verdura metálicos de mano, tom-tom, redoblante, palmas y otros accesorios como cuchara y taza, cinta adhesiva, etc. En “Poema para una birome” usa la voz y ya no muestra los instrumentos, sólo aclara en las placas finales que él interpreta la mano derecha que actúa y la voz, la mano izquierda instrumentos y el pie la iluminación.

Desde el punto de vista de quien observa, posiblemente derivado de costumbres establecidas, se supone siempre un dispositivo más complejo que el modelo real. Esto es fácilmente comprobable, recabando la opinión de diferente tipo de público. El mismo autor comenta que en obras con un dispositivo similar, como “Lovendiana” donde usa un bombo y un cencerro ocultos debajo de la mesa accionados por él mismo y la presenta en vivo, sucede que el público piensa que hay dos percusionistas a los lados del escenario.

En “Poemas”, la revelación final, además de mostrar parte del proceso creativo, tan importante como el resultado final, realza el trabajo realizado en la obra por la interpretación unipersonal y la poca cantidad de recursos real, siempre más acotados en relación a lo que generalmente se piensa.

### **Consideraciones finales**

¿A qué revolución pertenece Silvio Rodríguez si lo miramos del punto de vista armónico: a la revolución cubana o a la revolución francesa? Jorge Lazaroff (1984)

A modo de cierre, consideramos relevante volver a mencionar cómo el aproximarnos a las obras a través del estudio de los dispositivos configurados en cada caso, nos permite poner en relevancia, entre otros aspectos que usualmente no quedan a la vista, las instancias de codeterminación que ocurren entre quienes participan y los elementos intervinientes, la reflexión sobre los alcances de los procesos creativos que se emprenden en nuestra región y todo el trabajo que implica la producción artística. Como mencionamos

a lo largo del artículo, estos aspectos resultan específicos e inescindibles de cada una de las obras y, por esta razón, teniendo en cuenta la diversidad de las producciones abordadas, cada una de sus particularidades constituyen aportes significativos para la reflexión sobre la creación musical local desde una perspectiva decolonial.

## Referencias bibliográficas

- BALIERO, C. (2016). *La música en el teatro y otros temas*. Buenos Aires, Argentina: INTeatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro / Eudeba.
- DEL MÁRMOL, M., MAGRI, G. y SÁEZ, M. (2017). Acá todos somos independientes. Triangulaciones etnográficas desde la danza contemporánea, la música popular y el teatro en la ciudad de La Plata. Recuperado de: <https://elgeniomaligno.eu/aca-todos-somos-independientes/>
- ETKIN, M. (1984). Aquí y Ahora. En *Actas de las Segundas Jornadas Nacionales de Música del Siglo XX*, (pp. 13-15). Córdoba, Argentina: Secretaría de Cultura.
- HOGERT, J. (2014). Proyecto Cardones [video]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=XsS-z2UHWnE>
- LAZAROFF, J. (6 de diciembre de 1984). ¿?. *Asamblea*, 22-23.
- MEUNIER, J-P. (1999). Dispositif et théories de la communication: deux concepts en rapport de codétermination. En : *Le dispositif. Entre usage et concept*, Hermès N°25 (pp. 83-91). París, Francia: CNRS Editions.
- MOLINA, J. (1989). Identidad Latinoamericana y creación musical. *Revista del Instituto Superior de Música*, (1), 39-45. doi.: [10.14409/ism.v1i1](https://doi.org/10.14409/ism.v1i1). Recuperado de <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ISM/article/view/482/579>
- RODRIGUEZ KEES, D. (1999). Poemas para una mano y una luz [video]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=aM-cYyAQyrw&t=676s>
- RODRIGUEZ KEES, D. (2000). Poemas para pies [video]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=eBskLGP8DcU>
- RODRIGUEZ KEES, D. (2003). Poemas para una birome [video]. Disponible en : <https://www.youtube.com/watch?v=K3-Sj7JFLxs&t=46s>
- RODRIGUEZ KEES, D. (2020). Entrevista a Graciela Paraskevaídis (1990). *Revista del Instituto Superior de Música*, (17), 141-152. doi.: [10.14409/rism.v0i17](https://doi.org/10.14409/rism.v0i17). Recuperado de <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ISM/article/view/9719/13002>

PARASKEVAÍDIS, G. (1986). El minimalismo latinoamericano a través de la obra *piano piano* del compositor uruguayo Carlos da Silveira. *Pauta* (30), 74-83. Recuperado de [http://www.gp-magma.net/pdf/txt\\_e/gp-sitio-piano%20piano.pdf](http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/gp-sitio-piano%20piano.pdf)