

---

*A entera revisión del público en general (1981), de Graciela Paraskevaídis: una manera de escuchar el mundo*



*A entera revisión del público en general (1981), by Graciela Paraskevaídis: a way of listening to the world*

Solomonoff, Natalia

---

Natalia Solomonoff\*

nataliasolomonoff@gmail.com

Universidad Nacional de Rosario , Argentina

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

**Revista del Instituto Superior de Música**

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 23, Esp., e0038, 2023

extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 26 Junio 2023

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6454649011/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2023.23.e0038>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-  
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

**Resumen:** Sin lugar a dudas, Graciela Paraskevaídis es una referente ineludible en el panorama de la música latinoamericana. La mayoría de sus composiciones y escritos han sido publicados en prestigiosas editoriales, sin embargo algunas de sus obras siguen siendo inéditas, tal el caso del «documental sonoro»<sup>[1]</sup> *A entera revisión del público general (1981)*, creado en base a tomas microfónicas de vendedores ambulantes en transportes urbanos de pasajeros de la ciudad de Montevideo. La obra presenta varios focos de interés, revelando a su vez la escucha sociocultural de la compositora, su sensibilidad y originalidad como paisajista sonora. Estrenada en 1981 y reestrenada recién en el año 2020 por el Núcleo Música Nueva de Montevideo, es llamativo que no haya sido incluida en ninguno de sus discos.

En este trabajo nos proponemos el análisis de *A entera revisión del público general* y su reconocimiento como obra de referencia histórica dentro del repertorio latinoamericano de música electroacústica, pero también de Graciela Paraskevaídis como paisajista sonora con experiencia en campos a los que no suele asociarse su nombre.

Por otra parte, dado la relevancia de los aspectos éticos y políticos implicados en la escucha y las prácticas artísticas actuales, especialmente aquellas ligadas al activismo ecológico (como el *field recording*),<sup>[2]</sup><sup>[3]</sup> consideramos que lejos de perder vigencia, transcurridos cuarenta años de su estreno, *A entera revisión del público en general* puede aportar a los debates actuales sobre escucha y creación musical en Latinoamérica.

**Palabras clave:** paisaje sonoro, música electroacústica, Latinoamérica.

**Abstract:** *Without a doubt, Graciela Paraskevaídis is an unavoidable reference in the Latin American music scene. Most of his compositions and writings have been published in prestigious publishing houses, however some of his works remain unpublished, such as the "sound documentary" A entera revisión del público general (1981), created based on microphone shots of vendors street vendors in urban passenger transport in the city of Montevideo. The work presents several focuses of interest, revealing in turn the sociocultural listening of the composer, her sensitivity and originality as a sound landscape designer. Released in 1981 and re-released only in 2020 by the Núcleo Música Nueva de Montevideo, it is striking that it has not been included in any of her albums. In this work we propose the analysis of A entera revisión del público general and its recognition as a work of historical reference*

*within the Latin American repertoire of electroacoustic music, but also of Graciela Paraskevaïdis as a sound landscaper with experience in fields with which her name is not usually associated. On the other hand, given the relevance of the ethical and political aspects involved in listening and current artistic practices, especially those linked to ecological activism (such as field recording), we consider that far from losing validity, forty years after its premiere, A entera revisión del público general can contribute to current debates on listening and musical creation in Latin America.*

**Keywords:** *soundscape, electroacoustic music, Latin America.*

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 un modo de ejercer el derecho a la libertad, y por ende, un acto de rebeldía.

Paraskevaïdis, Graciela, 2012<sup>[4]</sup>

## LA OBRA EN EL MARCO DE LA PRODUCCIÓN MUSICAL DE GRACIELA PARASKEVAÏDIS

*A entera revisión del público en general* (1978–1981) presenta algunas particularidades en el marco de la producción musical de Graciela Paraskevaïdis. Además de ser una de las dos únicas piezas electroacústicas compuestas por la compositora (la otra es *Huauqui*, de 1975), es notable que con una duración de casi 18 minutos, supera por lejos la duración promedio de la mayoría de sus obras. Por otra parte, esta composición se suma a un conjunto de obras electroacústicas creadas por otros compositores latinoamericanos cercanos generacionalmente, que podrían caracterizarse como «documentales» o «testimoniales» en función de sus materiales (grabaciones de campo con connotaciones políticas y/o sociales incluyendo manifestaciones, situaciones y lugares emblemáticos, propagandas, noticias de radio, etc.). La explícita intencionalidad, los testimonios y los escritos de estos compositores, así como el tratamiento del material, confluyen en una estética decolonial.

En el catálogo de Graciela Paraskevaïdis se encuentran en total las siguientes obras electroacústicas y mixtas:

*Aphorismen* (1969) para dos recitantes, piano, percusión y cinta realizada en estudio privado

TEXTO: Karl Kraus. Estreno: Musica Viva, Freiburg im Breisgau. Hans Hachmann y Wolfgang Schäfer (actores), Ramón Walter (piano), Brent McCall (percusión), G.P. (coord.). 25–II–1970.

---

## NOTAS DE AUTOR

- \* Natalia Solomonoff es compositora y docente. Completó su formación musical en Argentina y Alemania. Su trabajo creativo abarca la composición de obras de cámara, sinfónica, mixtas y con grupos de improvisación. Sus intereses se centran en el pensamiento y creación musical latinoamericanos, procesos creativos y de aprendizaje en la composición, la relación música– política, entre otros. Egresada del Instituto Nacional del Profesorado de Música de Rosario y del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral, continuó su formación con Nicolaus A. Huber en la Folkwang-Hochschule Essen. Luego asistió a seminarios de composición y análisis con Mathias Spahlinger en el Institut für Neue Musik Freiburg, ambas ocasiones como becaria del Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD). Su trabajo ha obtenido reconocimientos en Argentina y en el exterior. Ha sido invitada como compositora, expositora y docente de numerosos festivales música contemporánea. Fue convocada como jurado de Concursos docentes y de composición. Ha publicado en: MusikTexte, Pilacremus (UNAM), Instituto Iberoamericano de Berlín–Ed. Vervuert, Casa de las Américas, Fondo Nacional de las Artes, Biblioteca Nacional, Universidad Nacional del Litoral y Gourmet Musical. Fue compiladora del libro *Lecturas/Escuchas periféricas* (Suono Mobile Editora, 2018). En 2021 el Ensemble Reflexion K, la radioemisora Deutschlandfunk y el sello discográfico ambitus producen el CD monográfico TARJO–Natalia Solomonoff. Referencias en: *Komponisten der Gegenwart*, *Lexikon Neue Musik* y *MusikTexte* N°147 (G. Paraskevaïdis), *MusikTexte* N°169 (W. Rüdiger), Acta del XVII Congreso de Musicología (M.A. Baquedano), *Musiktexte* N°111 (T. Beigel). Ed. Babelscores. Sitio web: <https://www.natalia-solomonoff.com>

*Huauqui* (1975), obra electroacústica realizada en ELAC, pequeño estudio de Montevideo

Estreno: Instituto Goethe, Núcleo Música Nueva de Buenos Aires. 15-X- 1975.

*A entera revisión del público en general* (1978–1981) fue compuesta en el ELAC y estrenada por el Núcleo Música Nueva de Montevideo el 24-XI-1981. Fue «reestrenada» recién en el año 2020 en un concierto del Núcleo Música Nueva Montevideo. En este trabajo nos abocaremos al análisis de la versión digitalizada por Daniel Yafalián a partir de la obra original.<sup>[5]</sup>

En su carpeta digital de comentarios de obras, Graciela Paraskevaídis escribió lo siguiente:

«*A entera revisión del público en general*»:

- *Año de composición: 1981. (Los materiales fueron recogidos entre 1978 y 1981)*
- *Duración: 17'35".*
- *La pieza no está digitalizada ni en fonograma comercial.*
- *Equipo utilizado:*
  - *1 casetero Sony TC-92*
  - *3 grabadores Revox A-77*
  - *1 filtro Advent*
  - *1 mezclador Yamaha EM 100 II*
  - *1 micrófono AKG D-224 (para las cornetas)*
  - *Estereofónico, 2 medias pistas, cinta 38 cm/s, curva NAB*
- *Realizada en ELAC, pequeño estudio de Montevideo*  
*Estreno: Núcleo Música Nueva de Montevideo, Uruguay, 24-XI-1981*

*Esta pieza es un documental sonoro (cuyos antecedentes hay que rastrear en obras previas de Eduardo Bértola y Joaquín Orellana) que intenta recoger y reflejar algunos eventos característicos de mi paisaje sonoro cotidiano. Estas fuentes sonoras, capturadas microfónicamente, fueron elaboradas y combinadas tratando siempre de respetar y transmitir su contenido semántico, familiar a la realidad sociocultural del Montevideo de la época. El material básico se deriva de pregones de vendedores del transporte colectivo urbano, un fenómeno típico también en otras ciudades rioplatenses.*

*Otra fuente —la de la sección intermedia— está tomada de las cornetas de plástico de los hinchas de fútbol antes, durante o después los partidos (de la época).*

*Finalmente, hay una cita de la canción «El ómnibus» del cantautor uruguayo Leo Masliáh.*

Tal como lo expresamos anteriormente, es llamativo que *A entera revisión del público en general* no haya sido incluida en ninguno de los discos de la compositora, permaneciendo inédita al día de la fecha. Al respecto, quizás sea esclarecedor un intercambio entre la compositora e investigadora Ana María Romano<sup>[6]</sup> y Graciela Paraskevaídis, quien a la pregunta de Romano acerca de sus composiciones con medios electroacústicos para una investigación que estaba realizando, en un correo fechado el 16/06/2006, Paraskevaídis respondió lo siguiente:

No tengo mucha afinidad con la electroacústica. En 1979/81, hice un «documental sonoro» llamado *A entera revisión del público general* recogiendo pregones de vendedores del transporte urbano de Montevideo. Y antes, como estudiante en el CLAEM, la cinta que acompañaba la «Combinatoria II». Y hasta ahí. Supongo que, a estas alturas, *A entera...* es sólo un vetusto testimonio.

Quizás la desvalorización de la obra por parte de la propia compositora sea el motivo más concreto por el cual permanece inédita. La única referencia que pudimos encontrar sobre la composición es del compositor Cergio Prudencio, disponible en el sitio web de la compositora:

[...] un documental sonoro construido con materiales microfónicos captados del entorno social cotidiano, que revela —entre otras cosas— el mundo de los vendedores del transporte urbano de la ciudad de Montevideo. La atmósfera sonora de una

ciudad asume en esta música un papel protagónico, no solo por el significado de las palabras sino también por su fonética característica, su ritmo, etc.<sup>[7]</sup>

## LA OBRA EN CONTEXTO HISTÓRICO

Con recursos tecnológicos distintos, con una estética y una perspectiva ideológica que se diferencia de las propuestas surgidas en otros contextos socioculturales, existe un repertorio de obras electroacústicas latinoamericanas compuestas a partir de la década de 1970 con una expresa intencionalidad testimonial o documental. Graciela Paraskevaídís conocía muy bien la producción de música electroacústica de sus colegas.<sup>[8]</sup>

*Hablar de la música electroacústica producida en América Latina durante la década de 1970, implica referirse al desafío que varios de los compositores que hasta ese momento se habían expresado a través de la música instrumental (pocos y poco a través de la vocal/coral) enfrentan voluntariamente como forma de sacudirse la modorra de un siempre cómodo espejo de la moda de ultramar, de cuestionarla y de utilizar —una vez más— los medios en boga en los centros metropolitanos (en este caso el estudio analógico) con intenciones y enfoques que resultarán marcadamente diferentes de los de allá. Naturalmente que —una vez más, y tal como había sucedido a fines de la década de 1930 y comienzos de la de 1940 con la adopción del dodecafonismo [1— la situación es «importada». Pero, como sucedió en algunos casos con este último en ese momento histórico, sucederá también en el caso de algunas de las propuestas electroacústicas de 1970: servirán para dialectizar el modelo original y sus propuestas, e integrarlas —mucho más aún que las del dodecafonismo— a una opción que afecta la técnica y la estética, el contenido y la expresión del mismo, y ofrecerlo como verdadera y sorprendente alternativa de creación.*

*Hablar de esta producción, implica referirse —entre otras— a obras como *Humanofonía* (1971) del guatemalteco Joaquín Orellana (1937), *La panadería* (1970) y *Orquídeas primaverales* (1975) del argentino Eduardo Kusnir (1939), *Creación de la tierra* (1972) de la colombiana Jacqueline Nova (1936–1975), *Episodios* (1973), *Austera* (1973) y *Parca* (1974) del argentino (cordobés) Oscar Bazán (1936), ... *después el silencio ...* (1976) de la argentina (y cordobesa) Hilda Dianda (1925), y *Tramos* (1975) del también argentino (y también cordobés) Eduardo Bértola (1939–1996). La lista no pretende ni de lejos ser exhaustiva; podría cerrarse sin embargo, junto con la década, con *Imágenes de una historia en redondo* (1980) de Orellana.<sup>[9]</sup>*

*Habrà que convenir en las extremas y múltiples diferenciaciones que impiden en este espacio un estudio comparativo de los puntos de partida que podrían tener en común estas obras y las divergencias que las alejan de cualquier aproximación simplificadora.*

En cuanto al ámbito internacional, obras de referencia previas a la creación de *A entera revisión del público en general*, pueden haber sido para la compositora, especialmente aquellas compuestas por Luigi Nono, dado la expresa admiración por su música así como su afinidad ideológica, manifiestas públicamente en varias ocasiones por ella.<sup>[10][11]</sup> Sin embargo su pieza presenta características bien diferentes.

## BREVE DESCRIPCIÓN DE A ENTERA REVISACIÓN DEL PÚBLICO EN GENERAL

La obra nos propone de entrada una experiencia sonora inmersiva: nos encontramos en un ómnibus, un tranvía, en una calle o un Boulevard de la ciudad de Montevideo rodeados de personas. Escuchamos sonidos ambientales, de autos, de ómnibus, entre vendedores ambulantes que saludan, se acercan y se alejan ofreciendo sus productos. La obra nos revela su cantar, sus ritmos, sus particulares giros idiomáticos, atmósferas de la vida cotidiana de la ciudad en pleno movimiento a fines de la década de 1970.

Cada una de las partes que integran la obra se caracteriza por la presentación de un tema específico: saludos, oferta de novelas, revistas y suplementos para niños, venta de pastillas, hojas de afeitar, piedras para recargar encendedores, boletos. Cada parte presenta a su vez características sonoras distintivas: cornetas, campanitas, motores, voces, sonidos ambientales.

Es notable el contraste entre partes caracterizadas por sonidos referenciales (voces, sonidos de la calle, ómnibus) y no referenciales. Es claramente reconocible la voz de Leo Maslíah en momentos muy específicos

de la composición, cantando el último verso de la canción *El ómnibus*, editada en su primer álbum discográfico *Cansiones barías* (1980).<sup>[12]</sup>

*A entera revisión del público en general* comienza y finaliza con saludos de vendedores ambulantes (¿un «guiño» o alusión a usos y costumbres de vendedores rioplatenses y/o a los de una murga uruguaya?).

## ESTRUCTURA DE LA OBRA

La versión digitalizada de la obra tiene una duración de 17:45 minutos. Presenta ocho partes bien diferenciadas, caracterizadas por fuentes sonoras, tipos de productos que los vendedores ofrecen a la venta, tratamiento textural, tímbrico y compositivo.

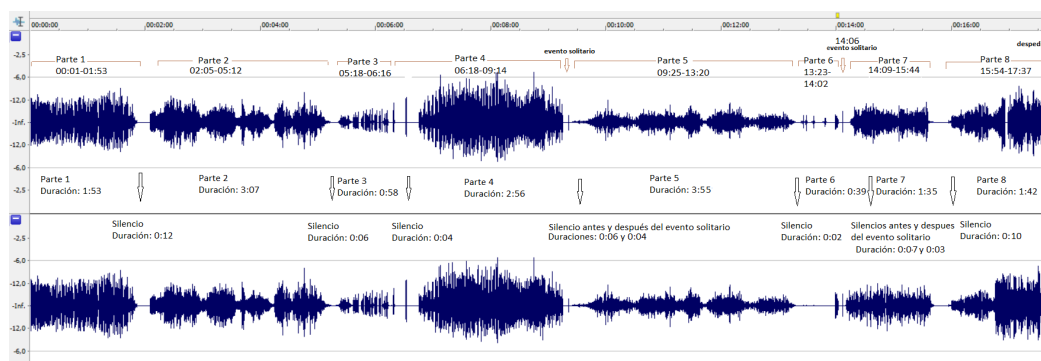


IMAGEN 1.  
La obra completa.

La estructura formal es clara, articulada por silencios. Sin embargo las articulaciones en algunos casos se tornan ambiguas debido a la duración de esos silencios (en algunos casos de 10” a 12”) a lo cual en algunos casos, se suma la irrupción de lo sorpresivo. Por otra parte, cuando hay separación por discontinuidad, hay similitud en cuanto a materiales musicales, lo cual genera ambigüedad y tensión perceptiva en el oyente.

**PARTE 1 (00:01 a 01:53) [duración 01:53]** Irrumpe una voz masculina adulta: «Abril en Buenos Aires». El vendedor ofrece tres novelas: «Una de “covoy”, una policial y una de “ciencia ficción”». <sup>[13]</sup> Menciona el éxito de sus versiones cinematográficas: *La dulce vita. Recuerdos del futuro. Plomo candente*. La compositora nos sitúa en un ómnibus en movimiento en medio de un tráfico nutrido, también nos ubica geográfica, temporal y culturalmente a través de hitos de época (literatura y cine en la década de 1970).

En el minuto 01:22 irrumpe la frase «a entera revisión del público...», primera de las tres enunciaciones del título de la obra que aparecen a lo largo de la composición, en esta ocasión, en forma parcial. En segundo plano se oyen los sonidos de la calle (autos, ritmo del andar y del motor del ómnibus). Final de la sección en *fade out* (la voz del vendedor disminuye hasta desaparecer entre los sonidos del entorno). Silencio absoluto (de 11 segundos).



IMAGEN 2.  
Parte 1.



Como puede observarse, toda esta parte presenta una gran homogeneidad en un *continuum* sonoro que finaliza por *fade out* y articula con un largo silencio (11 segundos) que articula la Parte 2.

**PARTE 2 (02:05 a 05:12) [duración 3:07]** En esta parte destacan la alternancia de sonidos ambientales y de ómnibus con las voces de un niño o joven que irrumpe saludando al público: «respetables damas y caballeros» (entonación y ritmo muy particulares, palabras ininteligibles). Ofrece golosinas, «auténticos y deliciosos bombones». La voz del vendedor se pierde entre sonidos ambientales. Se acerca una nueva voz masculina adulta ofreciendo piedras y porta documentos plastificados: «estoy entregando piedras» [...] «porta documentos plastificados [...] credenciales, carnet de jubilado [...] valen dos pesos [...]». La voz desaparece paulatinamente, alejándose entre sonidos ambientales.

03:41 a 03:43: Leo Maslíah: «Boletos boletos los boletos».<sup>[14]</sup>

03:44 a 03:57: sonidos ambientales.

03:58 a 04:00: Vendedor adulto: «a entera revisión del público en general».

(segunda irrupción del título de la obra, primera vez completo).

04:00 a 04:03: sonidos ambientales.

04:04 a 04:10: mismo vendedor: «10 curitas por solo un peso». Percibimos su voz alejándose entre los sonidos ambientales. Arranques del motor del ómnibus y sonidos cercanos de automóviles.

04:10 a 04:14: sonidos ambientales.

04:15 a 05:02: Vendedor joven: «auténtica hoja Trigo [...] Finísima aguja apta para toda clase de oído, ya sea boquilla común o boquilla [...]» (frases por momentos ininteligibles) [...] «doce agujas por la módica suma de un peso [...]». La voz se aleja del punto de escucha, solapada por los sonidos del motor del ómnibus.

05:00 a 05:04: Sonidos del motor del ómnibus.

05:04 a 05:12: *Fade out* con sonidos ambientales (ómnibus, calle).

05:13 a 05:17: silencio absoluto (5 segundos).

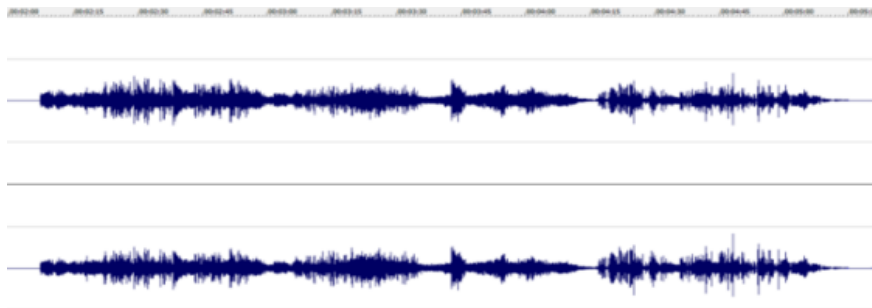


IMAGEN 3.  
Parte 2.

La segunda parte es más heterogénea que la primera. La intensidad cumple un rol importante con secciones que comienzan en crescendo (*fade in*) y finalizan con un decrescendo (*fade out*) con las voces de los vendedores ambulantes en su acercamiento o alejamiento en relación al punto de escucha y sonidos ambientales.

**PARTE 3 (de 05:18 a 06:16) [duración: 58"]:** Si bien esta es una de las partes más breves de la obra, es una de las más pregnantes debido a la canción de Leo Maslíah. En función del tratamiento compositivo y formal podemos considerarla como micropieza o composición autónoma construida en base a tres fuentes sonoras:

1. voz masculina adulta: «Boletos a Bulevar»
2. último verso de la canción de Leo Maslíah «Boletos boletos boletos»
3. Sonidos ambientales (ruidos de la calle, bocina de automóvil, sonidos del motor en arranque)

Esta parte articula casi sin corte con la siguiente, con un cambio radical de materiales.

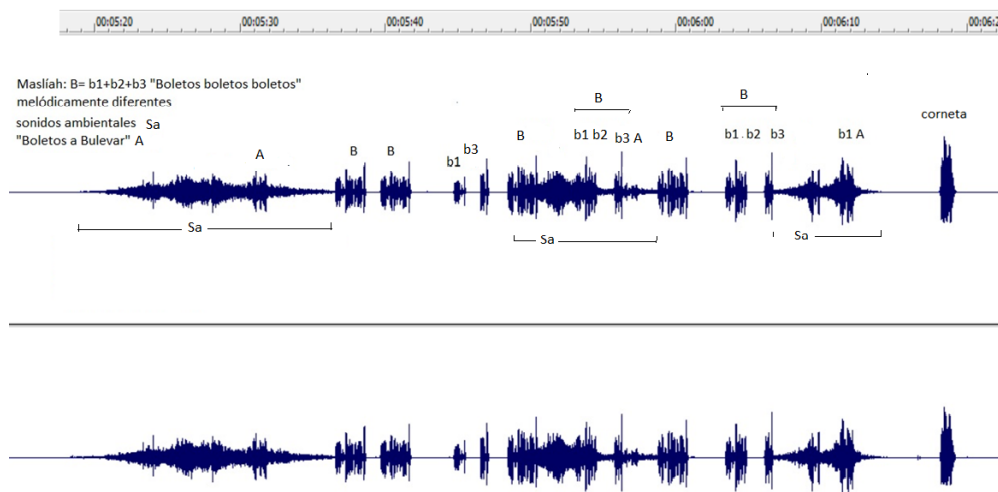


IMAGEN 4.

Parte 3 (con el inicio de la Parte 4 al final, para evidenciar la función estructural del Silencio y la relación duracional con los eventos sonoros)

Referencias:

Sa: sonidos ambientales

B: «Boletos boletos boletos» (leve modificación de la canción por omisión del artículo «los», cuando el original es: boletos boletos los boletos). A veces aparece la frase musical completa, otras veces fragmentada. Diferenciamos b1– b2– b3 por la entonación de cada palabra, dado los procedimientos de fragmentación y vaciamiento que emplea la compositora en la obra.

A: «Boletos a Bulevar» (voz masculina ofreciendo boletos)

Esquema formal:

	A	B	B	b1-b3	B	b1b2	b3	A	b1b2	b3	b1	A
	[5:31]	[5:36]	[5:40]	[5:44]	[5:48]	[5:53]	[5:56]	[5:57]	[06:03]	[06:06]	[06:09]	[06:11]
S.a.-----	-----			S.a.-----					S.a.-----			
[05:18-05:36]				[05:49-06:03]					[06:07-06:16]			

Como puede apreciarse, los eventos sonoros aparecen con diferentes estrategias de repetición o variación en diferentes contextos. Los intervalos de ataque entre eventos sonoros, a su vez nunca son exactamente iguales. Más allá de aportar sus características tímbrico–texturales, los sonidos ambientales tanto como el silencio absoluto cumplen funciones rítmicas tanto como articulatorias. Esta parte finaliza con un *fade out* de sonidos ambientales y dos segundos de silencio absoluto.

PARTE 4 (de 06:18 a 09:20). [Duración: 03:02]: En contraposición a la anterior, esta parte es una de las más largas y presenta dos secciones. Nuevamente una composición con carácter de pieza autónoma. De la escucha inmersiva plenamente referencial pasamos repentinamente a una situación totalmente contrastante en la que desaparecen sonidos ambientales, de automóviles y voces. Irrumpe una «llamada»<sup>[15]</sup> de corneta en medio del silencio absoluto. Luego otra «llamada». Silencio. Una tercera «llamada» a la que se suman aditivamente otras configurando una masa sonora densa, de comportamiento rítmico y textural impredecible. La experiencia auditiva musical se torna cada vez más abstracta y masiva, focalizando nuestra escucha en las características tímbricas y texturales del sonido.

Irrumpe un evento sonoro sorpresivo, que por sus cualidades sonoras asociamos a un «chillido» animal y denominamos como «evento sonoro solitario». Aparentemente producido por una corneta procesada en estudio (en un registro muy agudo) que nos remite al popular «espantasuegra» o «matasuegra» empleado habitualmente en festejos de carnaval y cuya función es justamente asustar.

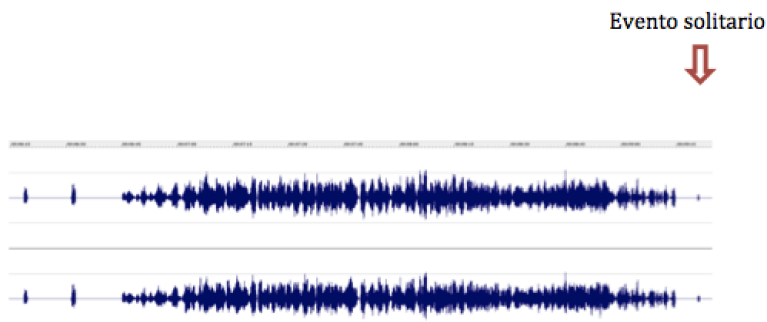


IMAGEN 5.  
Parte 4 (Cornetas) y «evento solitario».

Primer sección (06:18 a 06:44): UNA SOLA CORNETA– DOS LLAMADAS– [Duración: 00:26]

Segunda sección (06:45 a 9:14): CORNETAS. MASA SONORA. [Duración: 02:29]: masa sonora densa, conformada por –«llamadas» de corneta con diferentes alturas. Incremento de la densidad polifónica con superposición y yuxtaposición de nuevas «llamadas». Articulaciones internas.

En 09:21: «EVENTO SOLITARIO» (espantasuegra)–[Duración: 00,420”]: No solo sorprende por su cualidad tímbrica, sino (y sobre todo) por su función dramática disruptiva dentro de la obra. Más allá de lo sorprendente de su irrupción en medio del silencio absoluto, es notorio el aspecto humorístico dado la referencialidad del gesto musical y la fuente sonora. En la Parte 6, irrumpe nuevamente en medio de un largo silencio absoluto (en 14:06). Esta reaparición confirma el sentido lúdico de la obra, que por otra parte, es un gesto y un rasgo compositivo característico de la compositora, presente también en otras composiciones.<sup>[16]</sup>

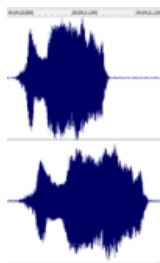


IMAGEN 6.  
«Chillido» o «evento solitario» Detalle de factura:

Observación: evidentemente es un sonido procesado. No es igual en los dos canales. Esta parte finaliza con un Silencio absoluto [duración: 04”] articulando con la Parte 5

**PARTE 5 (de 09:25 a 13:20) [duración: 03:55]:** Vendedores ofreciendo golosinas. Es la parte más larga de la obra. Presenta varias voces ofreciendo diferentes productos. Apenas son discernibles las palabras entre los sonidos ambientales. En relación con la primera y la segunda parte, en la que se escuchan más claramente los vendedores ambulantes, en esta parte percibimos juegos de superposición, imbricación y alternancia de voces emergiendo en un *continuum* o flujo sonoro constante. Más allá de la posibilidad de discernimiento de las palabras, son importantes la emisión, entonación y el ritmo de las voces. La compositora las expone en su cualidad de evento sonoro invitándonos a su apreciación musical.



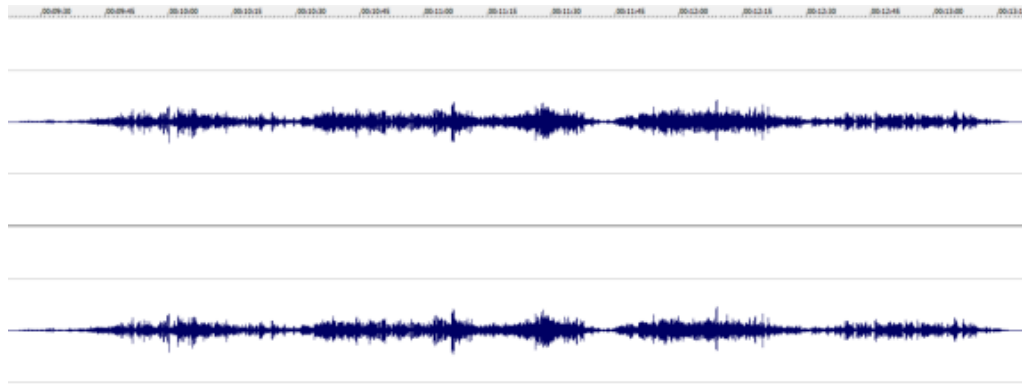


IMAGEN 7.  
Parte 5.

Como puede apreciarse en la imagen, hay tres articulaciones internas (10:29, 11:42 y 12:30). En todos los casos se da por zonas y a través de reguladores de intensidad, con procesos de *fade out* y *fade in* de las voces se entremezclan con sonidos ambientales.

La última sección presenta la voz de un niño o joven, con una entonación muy particular. En las secciones intermedias pueden percibirse junto con las voces de los vendedores, las de otras personas conversando. Final por *fade out*. Breve silencio absoluto (duración: 02”).

**PARTE 6 (de 13:23 a 14:05). [Duración: 00:42]:** Nuevamente disruptiva por el contraste de los materiales que presenta y la discontinuidad rítmica. Las campanitas parecen ser aquellas características que había en los transportes urbanos de pasajeros como ómnibus y tranvías hasta hace algunas décadas. Aparte de las campanitas, hay una sola irrupción de la canción de Leo Maslíah, y al final, nuevamente el Evento Solitario (Chillido). Otro aspecto llamativo es la brevedad de este segmento, que solo se asemeja a la Parte N°3. Cabría pensar que esta parte es su opuesto complementario.

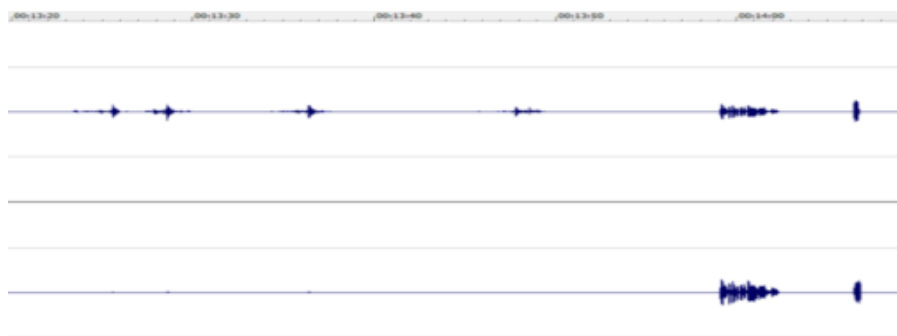


IMAGEN 8.  
Parte 6 Campanitas, Maslíah y Chillido (Evento solitario).

Detalle: En 13:25, 13:28, 13:36, 13:47 suenan las campanitas (cuatro veces, a distancia irregular). 13:59 a 14:02: Irrupción de la voz de Maslíah («Boletos boletos los boletos»). 14:06: Irrupción del «evento solitario» o «Chillido». Silencio absoluto (03”).

**PARTE 7 (14:09.15:44) [duración: 01:35]:** A diferencia de las partes anteriores, se evidencia aquí la superposición de eventos sonoros diferentes en ambos canales. Desde 14:09 se perciben en el canal izquierdo sonidos ambientales, motor en arranque y detenimiento característico de ómnibus y la voz de un vendedor adulto: «Editorial Abril de Buenos Aires: regalos para niños [...]». A partir de 14:12, se suman en el canal derecho sonidos ambientales. En 14:18 irrumpe la voz de un vendedor de historietas. Es notable la superposición temática de los *slogans* empleados para la venta, en los que distinguimos sucesión de momentos específicos: saludo, descripción de los productos, precios y calidad. Final (15:41–15:44): campanita y *fade out* sonidos ambientales. Silencio absoluto (de 10”).

**PARTE 8 (de 15:54 a 17:37) [duración 01:43]:** Elipsis. Montaje de varias voces en sucesión y superposición. Tercera y última irrupción del título completo de la obra. Esta parte presenta dos secciones articuladas por un breve silencio y una voz «solista». A diferencia de la sección anterior, los eventos sonoros se suceden con una rítmica claramente artificial. Son sumamente breves y dado su brevedad generan sensación de aceleración y dinamización textural. Destaca la frase «ante la revisión del público en generale» [*sic*] (17:29–17:31) en medio del *continuum* sonoro, poco antes del final.

Primera Sección: Sonidos ambientales (duración de 01:00). Voz de vendedor adulto ofreciendo porta documentos. En 16:46 se superpone la voz de un nuevo vendedor adulto ofreciendo golosinas « aplacan el aliento [...] calma la sed [...] la golosina del momento [...]». Entre 16:50–16:55 se suma la voz de un niño (también vendiendo golosinas). Corte repentino. Silencio. Duración 0,097". 16:55 a 16:58 Voz de niño (palabras ininteligibles).

Segunda sección: Montaje de varias voces en alternancia, agrupadas por temas: «un peso», «yo estoy autorizado a entregar», «no se lo pierdan», «muy buenas tardes». A diferencia de la sección anterior, los eventos sonoros se suceden con una rítmica claramente artificial. Destaca la frase «ante la revisión del público en generale», tercera y última aparición parcial del título de la obra (entre 17:29–17:31) poco antes del final. Silencio absoluto (duración: 02").

**Cierre/ Despedida Solista:** [Duración: 06"] Voz adulta «damas y caballeros tengan ustedes muy buenas tardes». Silencio.

#### ACERCA DE LA DURACIÓN Y DE LA RELACIÓN ENTRE LAS PARTES:

La duración de cada parte y de los silencios denotan un pensamiento compositivo estratégico y especulativo que recae en la efectividad de la obra. Proponemos la siguiente articulación como una entre otras posibles.

Parte 1: Vendedores ofreciendo novelas	(duración: 01:53)
Silencio	(duración: 00:11)
Parte 2: Vendedores ofreciendo piedras, golosinas, etc.	(duración: 03:07)
Silencio	(duración: 00:05)
Parte 3: Vendedor de boletos. Leo Masliah	(duración: 00:58)
Silencio	(duración: 00:02)
Parte 4: «Llamadas» corneta sola y textura de masa con cornetas	(duración: 03:02)
Evento solitario «espantasuegra»(y silencio posterior)	(duración: 00:04)
Parte 5: Vendedores ofreciendo golosinas	(duración: 03:55)
Silencio	(duración: 00:02)
Parte 6: Campanitas. Irrupción de la voz de Leo Masliah	(duración: 00:42)
Evento solitario «espantasuegra» (y silencio posterior)	(duración: 00:03)
Parte 7: Vendedores ofreciendo historietas y suplementos escolares. Superposición de dos voces y sonidos ambientales. Campanita	(duración: 01:35)
Silencio	(duración: 00:10)
Parte 8: Montaje con las voces de los vendedores. Elipsis	(duración: 01:43)
Silencio	(duración: 00:02)
Despedida–Saludo final	(duración: 00:06)

\* Las Partes 1 Parte 7 y Parte 8 rondando los dos minutos presentan voces de vendedores ambulantes

Estos datos denotan una proporcionalidad entre las partes, que rondan las duraciones de uno, dos, tres y cuatro minutos.

\* Las Partes 1, Parte 7 y Parte 8 rondando los dos minutos, presentan voces de vendedores ambulantes.

\*La Parte 3 y la Parte 6 son las más cortas rondando un minuto. Parte 3: Micropieza: voz de Leo Masliah y del Vendedor de Boletos, Parte 6: campanitas, voz de Leo Masliah, «evento solitario» o «chillido».

\*Las Partes 2, 4 y 5 son las más largas, las partes 2 y 4 rondando tres minutos. La Parte 5 ca. de cuatro minutos. Presentan las voces de los vendedores ambulantes, sonidos ambientales, motores y automóviles en diferentes entramados texturales. La Parte 4 (cornetas) es central debido a su ubicación en el medio de la pieza, con focalización en los aspectos tímbrico y textural de las masas sonoras creadas con las cornetas, que se tornan irreconocibles, en fuerte contraste con las otras partes caracterizadas por fuentes sonoras referenciales.

## CONSIDERACIONES FINALES: UNA MANERA DE ESCUCHAR Y ACTUAR EN EL MUNDO

La música no ilustra, no pinta situaciones psicologizantes, no ensalza su propia autonomía, sino que actúa sobre la sociedad, estimula al oyente y lo obliga a una actitud crítica. Deja de ser solo un medio de placer para convertirse en contestataria.<sup>[17]</sup>

Lejos de una escucha global de eventos sonoros urbanos, *A entera revisión del público en general* propone una escucha dirigida a la «realidad sociocultural del Montevideo de la época»<sup>[18]</sup> centrada en las personas, en una escucha del otro que se registra sensiblemente de cerca, a través de las modulaciones de su voz, su manera de expresarse, de comunicarse, de interactuar. La escucha de Graciela Paraskevaídis se inscribe en un espacio común, del cual ella es y nos hace partícipes. Se trata de documentar, pero activando lúdicamente toda la

carga referencial y simbólica del material musical sin dejar de lado sus cualidades físico-acústicas, habilitando multiplicidad de sentidos en el oyente. Una escucha humanística, sociocultural, *su* «manera de estar en el mundo»<sup>[19]</sup> y de concebir la creación musical.

Makis Solomos diferencia una tradición de escucha que se «sumerge» en la interioridad de la obra musical (entendida como mundo en sí misma, alejada de los sonidos del entorno inmediato), de la escucha propuesta por numerosos artistas sonoros que (invirtiendo esa perspectiva), buscan ella una manera de relacionarse con el mundo. Según el autor, esta escucha apunta a una relativa desaparición de la obra (en el sentido de procesos compositivos) en función de un recentramiento hacia el acto mismo de escuchar, no siendo esta escucha solamente elección estética, sino también política. De aquí que Solomos propone la escucha como construcción de lo común.

El sonido y la música como experiencia de un lugar, pero también de una situación, de una relación con el medioambiente y, más generalmente, de lo real, y no solamente como expresión de la interioridad pura donde se jugaría el mundo: numerosas corrientes de la música y de las artes sonoras recientes van en este sentido, de la generalización del ruido hacia la emergencia de un arte sonoro documental, pasando por el anclaje en el espacio, las instalaciones sonoras, el *field recording*, los ecosistemas sonoros.... Al borde de estas corrientes, la escucha entra en interacción con el mundo real, con el medioambiente, y se inscribe en el espacio común.<sup>[20]</sup>

En «Las paradojas del arte político»,<sup>[21]</sup> Jacques Rancière señala el agotamiento del dispositivo representativo en la manifestación de lo político en el arte, criticando la recurrencia a recursos ya perimidos (como la mimesis o la interpelación emocional). En la obra de Paraskevaïdis, lo político se manifiesta, en cambio, a través de la valoración de lo pequeño, visibilizando o más bien «audibilizando» su entorno cotidiano en la voz de sus actores sociales. Parece oportuno citar a Ticio Escobar, quien desarrolla el concepto de «aura latente» en diálogo con el concepto de latencia desarrollado por Joan Fontcuberta.<sup>[22]</sup> «A veces [...] el aura permanece latente, latente en un objeto apocado hasta que lo sacude una mirada, hasta que un gesto lo desempolva de la rutina y lo vuelve excepcional, aunque sea por un instante.»<sup>[23]</sup> Y agrega:

[...] El gesto creador da una forma a ese mínimo principio latente. Una forma que devendrá obra en la medida en que sea capaz de condensar las energías que moviliza el objeto interceptado. Y en la medida en que esas fuerzas movilizadoras, impulsadas y cribadas por la subjetividad de quien las crea, sean vinculadas poéticamente con el intento de intensificar la significación del mundo.<sup>[24]</sup>

Frente a la histórica antagonía entre el arte y lo cotidiano, Katya Mandoki<sup>[25]</sup> señala cómo desde los inicios de la ilustración, lo cotidiano ha sido relegado sino excluido de cualquier generación de teoría estética, y propone un modelo de estética aplicada para el análisis paralelo en la poética y la prosaica o «estética de lo cotidiano».<sup>[26]</sup> Según la autora «La enunciación estética no es privilegio exclusivo del artista. Todo individuo no solo tiene el potencial de la comunicación estética sino que lo ejerce continuamente en su papel de enunciante así como en el de intérprete en las negociaciones sociales y culturales en las que está inmerso»<sup>[27]</sup> Es justamente en este punto donde parecen converger Mandoki y Paraskevaïdis.

Siendo que *A entera revisación del público en general* propone una estructura no discursiva, es interesante observar de qué modo la escucha sensible de la compositora capta elementos característicos en la enunciación de los pregones para activarlos en la composición habilitando múltiples posibilidades semánticas.

Según Mandoki, «[...]“Damas y caballeros”, “a quien corresponda”, etc. son selecciones estilísticas y por tanto estéticas en el registro léxico apuntadas hacia la producción de un efecto estético particular [...]»,<sup>[28]</sup> mientras que «en el registro acústico se enfoca en el sonido o entonación como medios para producir estos efectos estéticos [...] el tono y el timbre de la voz, la entonación, la rima y el ritmo [...] son ejemplos obvios del registro acústico en la poética». *A entera revisación del público en general* focaliza ambos registros. Y lo hace estratégicamente: Al comienzo de la obra, potencia el efecto estético a través de la presentación «en crudo» de un pregón en la voz de un vendedor, mientras que hacia el final de la composición, potencia el efecto

estético por medio de la fragmentación, superposición y secuenciación de varios pregones en una sucesión de saludos, productos ofrecidos y precios, incrementando la tensión por medio del montaje y la acumulación de los eventos sonoros, previo cierre con el saludo final en la voz del mismo vendedor ambulante con que inicia la obra.

*A entera revisión...* nos sitúa en diferentes ambientes y situaciones: en el interior de un ómnibus (vacío, lleno de gente, con gente conversando o en silencio), en la calle o en un espacio abstracto (Por ejemplo la Parte 4 de las cornetas o la Parte 6 de las campanitas), proponiendo dos abordajes de la espacialidad: una realista, concreta y referencial, la otra abstracta y no referencial. Espacialidades que desde la perspectiva de Mandoki, remiten respectivamente a la prosaica («estética de lo cotidiano») y a la poética («estética del arte»), tensionando ambos campos, entre los cuales, se encuentra el oyente.

En cuanto a los diversos grados de cercanía o lejanía del oyente con los vendedores, la pieza propone al menos dos tipos diferentes de distancia que podemos asociar con la *proxémica*.<sup>[29]</sup> Para Mandoki se trata de un término relacional que funciona de manera incluyente y excluyente a la vez, donde «el humor y la ironía suelen generar proxémicas más cortas al tratar con sentimientos ordinarios, comunes a todos y de la vida diaria».<sup>[30]</sup> Desde esta perspectiva, *A entera revisión del público en general* también sostiene la tensión oscilando entre proxémicas larga y corta generadas por medio de estrategias compositivas como el extrañamiento de lo cotidiano,<sup>[31]</sup> lo sorpresivo, el humor, referencias y técnicas provenientes del campo de la música «culta» o de la música «popular» (Maslíah).

Además de explicar la resemantización artística de objetos cotidianos,<sup>[32]</sup> la proxémica en la poética puede explicar también «la distancia o proximidad entre una obra artística y ciertos aspectos del contexto, referencias o citas respecto a otros autores o estilos a través de la intertextualidad, el dialogismo bajtiniano, o alusiones a ciertas matrices sociales, religiosas e ideológicas».<sup>[33]</sup> Según Mandoki «la proxémica no es un recurso lineal sino multidimensional que permite entender los diversos planos de acercamiento y de distanciamiento que operan en un mismo discurso estético o en la relación de discursos distintos, generando a través de ellos el interés y la efectividad en su apreciación».<sup>[34]</sup> Un abordaje analítico desde esta perspectiva abre otro espectro de posibilidades para la interpretación de la obra.

## «UNA MANERA DE ESTAR EN EL MUNDO» COMPONIENDO EN LATINOAMÉRICA

La música no ilustra, no pinta situaciones psicologizantes, no ensalza su propia autonomía, sino que actúa sobre la sociedad, estimula al oyente y lo obliga a una actitud crítica. Deja de ser sólo un medio de placer para convertirse en contestataria (Paraskevaídis, *Brecht y la música*).

*A entera revisión del público en general* propone una escucha dirigida a la «realidad sociocultural del Montevideo de la época» centrada en las personas, en una escucha del otro que se registra sensiblemente de cerca, a través de las modulaciones de su voz, su manera de expresarse, de comunicarse, de interactuar. La escucha de Graciela Paraskevaídis se inscribe en un espacio común, del cual ella es y nos hace partícipes. Se trata de documentar, pero activando lúdicamente toda la carga referencial y simbólica del material musical sin dejar de lado sus cualidades físico-acústicas, habilitando multiplicidad de sentidos en el oyente. Una escucha humanística, sociocultural, su «manera de estar en el mundo» y de concebir la creación musical.

Es evidente el interés de la compositora por la exposición de la diversidad y riqueza musical de los pregones de los vendedores ambulantes en su individualidad. Estas voces son los materiales sonoros más recurrentes, que expuestos «en crudo» (prácticamente sin procesar), nos ubican en un contexto histórico a través de códigos locales y epocales. En cuanto a estrategias compositivas, podría decirse que aplican a su obra las palabras de la propia Paraskevaídis en relación a la obra *Tramos* de Eduardo Bértola:

El material es enteramente microfónico (radial o ambiental), clara e intencionalmente comprensible, tratado en forma no discursiva, con imprevisibles reiteraciones y permutaciones que generan nuevos contextos semánticos. El montaje es de corte



duro (*hard edge*), el humor es sorprendente, lo dramático no se cobija en lo retórico, el silencio aumenta la tensión expresiva. [...] [35]

Destacamos nuevamente la importancia del aspecto lúdico y el humor, manifiestos a través de lo sorprendente y en los «guiños» con referencias históricas. Aspectos que podrían vincular esta obra con *Tramos* de Bértola.

En un texto titulado «VI 1977/1994. Aproximación a una estimación de tendencias compositivas en Latinoamérica», [36] Coriún Aharonián describe ciertas características de las «tendencias compositivas» en la música latinoamericana (por entonces) reciente. Algunas de ellas fueron mencionadas en este texto a lo largo del análisis. [37]

1) *Proceso a-discursivo*: A–discursividad/a–telelógica: la pieza está estructurada en ocho partes o bloques sonoros que presentan diferentes tipos de procesos internos. No hay una lógica de tipo causal, aunque notamos ciertos principios compensatorios. Por ejemplo: partes de gran densidad polifónica, continuidad e intensidad (Parte 4: cornetas) y partes con muy pocos eventos sonoros, discontinuidad (silencios) y sonidos apenas audibles (Parte 5: campanitas).

2) *Bloques estructurales*: Como puede corroborarse en la Imagen 1: La obra completa (pág. 5), la obra se articula en bloques bien diferenciados que presentan diferentes materiales y texturas.

3) *Elementos reiterativos*: el juego entre repetición y variación se evidencia particularmente en la Parte 3, en la que «dialogan» la voz de Masláh («Boletos boletos los boletos») y un vendedor de boletos («Boletos a Bulevar»). En un nivel macro estructural, podemos mencionar la recurrencia de las tres enunciaciones del título de la obra (dos veces incompleta en la primera y la segunda parte, una vez completa en la última parte)

4) *Austeridad o despojamiento*: si bien los materiales son pocos, solo los pregones, las cornetas, campanitas y el «evento solitario» a los que podríamos sumar sonidos ambientales (motores y ruidos de la calle), los pregones son bien diferentes y ningún material se repite en el mismo contexto.

5) *el silencio*: tiene un rol esencial, con funciones tanto estructural (rítmica, articuladora) como expresiva, habilitando diversas experiencias perceptivas en el oyente (como distanciamiento o el extrañamiento de lo referencial o la irrupción de lo sorprendente). Es evidente la importancia de la imprevisibilidad o «factor sorpresa» en la selección, distribución y reaparición de los materiales así como del modo en que estas se producirán.

6) *Violencia y gusto por las «pequeñas cosas»*: en relación al punto anterior, podemos mencionar como muy claros ejemplos el modo en que irrumpen sorpresivamente materiales sonoros mínimos (brevísimos) como las «llamadas» de las cornetas, el «evento solitario» o las campanitas.

7) *Ideología*: implícita en varios aspectos de la composición, abarcando tanto la intencionalidad documental como la elección y el tratamiento de los materiales. Según Paraskevaídis:

La técnica, el material, la estructura, los contenidos, tienen que ver con lo ideológico. Siempre fue así. También en música. Y esta lectura ideológica —del pasado y de hoy— es definitiva y significativa: no de acciones panfletarias o gestos a la moda, sino del papel que la cultura y, por consiguiente la música, tuvieron antes y podrían tener ahora. [38]

Otro aspecto en el que se manifiesta lo ideológico, lo político, es en el montaje de pregones, especialmente en la última parte de la obra. Según Ticio Escobar «el montaje tiene alcances tanto en el quehacer del arte como en el de la política. Supone manipulaciones que afectan el orden de los objetos y de los hechos interrumpiendo sus cursos, recortando sus momentos y acelerando o retrasando sus movimientos.» (2021: 102) Escobar agrega: «[...] es un dispositivo propio del arte porque al alterar los vínculos de unas cosas con otras y con su entorno, promueve que aquellas sean percibidas y sentidas de manera diferente y que, por ende, revelen otros aspectos de sí: se vuelvan extrañas, distantes (auráticas)» (2021:102). Desde esta perspectiva «esas intervenciones involucran lo político: el hecho de mirar diferente las cosas es principio de resistencia ante el significado instituido e impulso de lances transformadores [...]» (2021:102).

8) *La identidad*, como factor de identidad cultural: manifiesta en las referencias epocales de los pregones y en la música de Masláh.

9) *Rompimiento de límites*, en alusión a «las búsquedas de un replanteamiento de lenguaje [que] van llevando a un gradual rompimiento de la dicotomía entre música ‘cultura’ y música ‘popular’ o mesomúsica, dicotomía propia de la cultura europea [...]».<sup>[39]</sup> En este sentido, la presencia de Maslíah en la obra de Paraskevaídis, remite también a una problemática de época: la oposición y/o posibilidad de integración entre los campos de la música popular y la música «cultura».

Con su desborde de fantasía y humor, *A entera revisión del público en general* nos invita a abrir nuestros sentidos, a percibir sensiblemente lo cotidiano, el lugar en que vivimos, nuestra forma de habitar, de sentir el mundo, de relacionarnos y escuchar al otro. Pasados cuarenta años de su estreno nos sigue aportando elementos para pensar problemáticas en torno a la escucha y a las prácticas artísticas que involucran lo sonoro (particularmente la ecología acústica y el *field recording*),<sup>[40]</sup> con lo cual amerita un reconocimiento como obra de referencia histórica, en tanto Graciela Paraskevaídis otro como compositora de música electroacústica y paisaje sonoro a la par de sus colegas latinoamericanos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AHARONIÁN, Coriún (2012). *Hacer música en América Latina*, Montevideo: Tacuabé.
- AÑEZ, Daniel (2014). La música para piano de Graciela Paraskevaídis, en *Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídis*, Buenos Aires: gourmet musical (pp. 55–61).
- CORRADO, Omar (2014). *Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídis*, Buenos Aires: Gourmet Musical.
- ESCOBAR, Ticio (2021). *Aura latente, Estética/Etica/Política/Técnica*. Buenos Aires: Tinta Limón. Colección Nocións comunes.
- FREYCHET, Antoine, REYNA, Alejandro y SOLOMOS, Makis (eds.) (2021): *Escuchando lugares, el field recording como práctica artística y activismo ecológico*, Santa Fe: Ediciones UNL, 2021. Disponible en <https://hdl.handle.net/11185/6328>
- MANDOKI, Katya (2006): *Prácticas estéticas e identidades sociales: Prosaica II*, Mexico: Conaculta, Fonca
- MANDOKI, Katya (2001) Análisis paralelo en la poética y la prosaica; Un modelo de estética aplicada, en *Aisthesis* N° 34, (p.15).
- PARASKEVAÍDIS, Graciela: *Tramos*, de E. Bértola, publicado en Revista Lulú N° 3, Buenos Aires, 1992, pp.21-23. Disponible en <https://www.latinamerica-musica.net>, visitado el 14/10/2021,
- PARASKEVAÍDIS, Graciela (2012). *Contra la olvidación*. [Disco Compacto]. Montevideo: Tacuabé.
- PARASKEVAÍDIS, Graciela (1996). *Magma. nueve composiciones*. [Disco compacto]. Montevideo: Tacuabé. También en: [www.gp.magma.net](http://www.gp.magma.net)
- PARASKEVAÍDIS, Graciela *Brecht y la música*. En: Brecha, Montevideo, 5/09/1986. Disponible en [www.magma.net](http://www.magma.net). Ensayos. Consultado el 06/02/2022.
- PRUDENCIO, Cergio (2011). Desafíos ante el colonialismo. En: *Música/Musicología y colonialismo*, Montevideo: Centro nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, p. 20.
- PRUDENCIO, Cergio y PARASKEVAÍDIS, Graciela (comp) (2010). *Hay que caminar sonando. Escritos, ensayos, entrevistas*, La Paz, Fundación Otro Arte.
- RANCIÈRE, Jacques (2010). Las paradojas del arte político, en *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Manantial, p.57. [*L'espectateuremancipé*, La Fabrique, 2008]
- RESTREPO, Eduardo y Rojas, Axel Alejandro (2010). *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Cauca: Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar Maestría en Estudios Culturales, Universidad Javeriana. Editorial Universidad del Cauca.

## NOTAS

- [1] Tal como lo define la compositora (ver página 2)
- [2] Nos referimos a los diversos tipos de prácticas artísticas, enmarcadas en el campo del arte sonoro (instalaciones sonoras, esculturas sonoras, intervenciones urbanas, etc.) dentro del cual el «field recording» deviene en género específico con una tradición propia. Cfr. Escuchando lugares. El *field recording* como práctica artística y activismo ecológico. Santa Fe: Ediciones UNL, p.11
- [3] Constatar en programas de festivales, archivos sonoros, orientaciones en posgrados y publicaciones especializadas. Por ejemplo: Centro de Artes Sonoras (CASO, Buenos Aires), Plataforma online Música Experimental Latinoamericana (MUSEXPLAT, Colombia), Archivo sonoro Usted no está aquí (Chile), Festival Tsonami (Chile), World Listening Project <https://www.worldlisteningproject.org/>. Semana de la escucha, decolonizar la escucha (Festival Tsonami, Chile) <https://www.tsonami.cl/2021/07/semana-de-la-escucha-2021-decolonizar-la-escucha/>, Semana de la escucha inquieta (Radio CASO), <https://www.cultura.gob.ar/semana-de-la-escucha-inquieta-10741/>. En 2021 la Universidad Nacional del Litoral publica el libro *Escuchando lugares, el field recording como práctica artística y activismo ecológico*, proyecto que involucró el trabajo colaborativo entre investigadores de la UNNE, Paris 8, UNL y la Universidad de Valparaíso. Disponible en <https://hdl.handle.net/11185/6328>.
- [4] Paraskevaidis, Graciela: Librillo del Cd. *contra la olvidación*, Montevideo: Tacuabé, 2012, p.3
- [5] La versión de la obra digitalizada nos fue cedida para consulta en formato mp3 por la Fundación Archivo Aharonián-Paraskevaidis.
- [6] Agradecemos el esclarecedor aporte de Ana María Romano, vía *messenger*, con fecha 13/12/2021.
- [7] Prudencio, C. en Testimonios—<http://www.magma.net>, visitado el 05/10/2021
- [8] Paraskevaidis, G., en “Tramos, de Eduardo Bértola”, publicado en Buenos Aires: *Lulú N° 3*, 1991, pp.21-23.
- [9] A este repertorio de obras podría sumarse *Ayayayayayay* (1971), del ecuatoriano Mesías Maiguashca (Quito, 1938) y *Humanofonía* (1971) del guatemalteco Joaquín Orellana (1937)
- [10] En varias ocasiones Graciela Paraskevaidis ha manifestado públicamente su admiración hacia la obra y afinidad con el pensamiento de Luigi Nono. En la biografía de su sitio web [http://www.gp-magma.net/es\\_bio.html](http://www.gp-magma.net/es_bio.html) puede leerse aún « [...] Se consideraba deudora de los ejemplos de ética de Edgar Varèse, Silvestre Revueñas y Luigi Nono», visitado el 15/10/2021.
- [11] Nos referimos a obras como *La fabbrica illuminata*, para voz y banda magnética sobre textos de Giuliano Scabia y Cesare Pavese (1964), *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz*, para banda magnética (1966), *Musica. Manifiesto n° 2: Non consumiamo Marx*, para banda magnética (1969).
- [12] La que denominamos como tercer parte de la obra (entre los minutos 05:21 y 06:15) tiene entre sus materiales musicales principales la frase final de la canción *El ómnibus*, de Leo Masliah, canción grabada en el Album *Cansiones barías* (1980), editado por Tacuabé en la ciudad de Montevideo.
- [13] Reproducimos tal como suena en la grabación de la obra.
- [14] Último verso de la canción *El ómnibus*, del primer álbum discográfico de Leo Masliah: *Cansiones barías* Montevideo: Tacuabé (1981)
- [15] Denominamos «Llamada» a este evento sonoro por su gestualidad, que remite a las ancestrales llamadas de cuerno, con un solo o varios ataques en agrupamientos rítmicos en la misma altura.
- [16] En este sentido es interesante mencionar las seis categorías creadas por el pianista Daniel Añez para analizar procesos de no-discursividad en la música para piano de Graciela Paraskevaidis. Dentro de estas categorías se encuentra lo que denomina « Frase solitaria» y define como « todas aquellas intervenciones de materiales que no llevan consecuencia, que aparecen una vez para nunca más aparecer [...]». Cfr.
- [17] Paraskevaidis, G.: *Brecht y la música*. En: Brecha, Montevideo, 5/09/1986. Disponible en [www.magma.net](http://www.magma.net). Ensayos. Consultado el 06/02/2022.
- [18] Ver apuntes de la compositora sobre la propia obra, al comienzo de este trabajo

[19]Paraskevaídis, G. « *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 un modo de ejercer el derecho a la libertad, y por ende, un acto de rebeldía*». en el Librillo del CD. *contra la olvidación*, MOntevideo: Tacuabé, 2012, p.3.

[20]Solomos, Makis: «L'écoute musicale comme construction du commun», en *Circuit. Musiques contemporaines, Engagements sonores: éthique et politique*. Volume 28, (número 3), 2018. P.57. Trad. propia.

[21]Rancière, J. «Las paradojas del arte político», en *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Manantial, 2010, p.57. [*L'espectateur émancipé*, La Fabrique, 2008]

[22]Joan Fontcuberta, artista, ensayista y crítico del arte. Citado por Ticio Escobar.

[23]Escobar, T. *Aura latente*, Estética/Ética/Política/Técnica. Buenos Aires: Tinta Limón, p.170.

[24]Escobar, T. *Aura latente*. P.160

[25]Mandoki, K. artista, investigadora y teórica del arte mexicana, autora de varios libros sobre estética.

[26]Mandoki define «poética» en su sentido clásico aristotélico: «lo propio de la *poiesis* en tanto quehacer o producir artístico», y como «prosaica» del latín *prosus*, participio de *provertere* (verter al frente), «designa a la estética de lo cotidiano. En ambos casos se trata de actividades claramente estéticas que comparten manifestaciones de enunciación o expresión y de interpretación o recepción». Cfr. Mandoki, K: «Análisis paralelo en la poética y la prosaica; Un modelo de estética aplicada», en *Aisthesis N° 34*, 2001, p.15.

[27]Ibid.p.15

[28]Mandoki define el registro léxico en la retórica como «[...] el cuidado sobre la forma en que se presenta un mensaje verbal para el efecto estético que produce en la recepción. »

[29]Proxémica entendida como «el uso del espacio entre individuos de acuerdo a convenciones culturales y el establecimiento de distancias por medio de la enunciación no solo de carácter físico o espacial sino temporal, afectivo, material o mental». Mandoki, K., Ibid, p.15

[30]Ibid., p.21.

[31]Por ejemplo, descontextualizando o recontextualizando materiales sonoros fuertemente referenciales como las cornetas, las campanitas, inclusive la voz de Leo Maslíah.

[32]En este sentido, Mandoki aclara que la prosaica es por definición extra artística y no meramente temática.

[33]Ibid, p.21 A su vez Mandoki la define por áreas: la proxémica léxica, proxémica acústica, proxémica quinésica y proxémica

[34]Ibid., p. 26.

[35]Paraskevaídis, Graciela (2000). Librillo del CD *Tramos*. Montevideo: Ayuí Tacuabé, p.16

[36]Aharonián, C. «VI 1977/1994. Aproximación a una estimación de tendencias compositivas en Latinoamérica», en *Hacer música en América Latina*, Montevideo: Tacuabé, 2012, pp.95–104.

[37]Cfr. el artículo citado en el cual Aharonián describe minuciosamente cada uno de estos puntos.

[38]Paraskevaídis, G. Librillo del CD *magma, nueve composiciones*. Tacuabé, 1994, p.1.

[39]Ibid, p.101

[40]Nos referimos a los diversos tipos de prácticas artísticas, enmarcadas en el campo del arte sonoro (instalaciones sonoras, esculturas sonoras, intervenciones urbanas, etc.) dentro del cual el *field recording* deviene en género específico con una tradición propia. Cfr. *Escuchando lugares. El field recording como práctica artística y activismo ecológico*. Santa Fe: Ediciones UNL, p.11