

# Entrevista a Graciela Paraskevaídis

realizada el 28 de febrero de 1990  
en Montevideo (Uruguay)

*Damián Rodríguez Kees*

[Universidad Nacional del Litoral]

*Lo siguiente, es el producto de la desgrabación de una charla mantenida con la señora Paraskevaídis, en la que se trató de respetar fielmente las intenciones del lenguaje coloquial aunque esto haya sido perjudicial desde el punto de vista de una más perfecta redacción literaria.*

## ENTREVISTA

DAMIÁN RODRÍGUEZ KEES: [...] veo que (Erik) Satie es uno de los puntos de referencia más importantes para encontrar el germen del no desarrollo o el no discurso, ¿opinás lo mismo?

GRACIELA PARASKEVAÍDIS: Yo creo que Satie recién ahora ha comenzado a ser revalorizado en su verdadera dimensión en este aspecto, porque siempre se tomó sobre todo el lado excéntrico, humorístico, anecdótico o superficial y no se tomó en profundidad el cambio que él estaba produciendo en ese momento en el discurso de la música europea culta, pero entiendo también que un compositor como Debussy, es decisivo en esta situación. Sabemos que la interinfluencia de Satie con Debussy es algo muy apasionante de estudiar, estimo que hubo una realimentación muy importante entre ellos dos, manifiesta a través de resultados sonoros bien distintos, pero creo que hay algo que ellos comparten, que es la no discursividad, justamente la anulación de los procesos modu-

latorios creo que también confluyen a esa ruptura con lo discursivo y con el concepto de desarrollo en música bien representado por todo el sinfonismo germano que por supuesto empieza con Beethoven. En Beethoven eso tiene sentido y es también una ruptura con el momento histórico anterior. Yo no estoy de acuerdo con las categorías de la musicología histórica europea que lo ubica a Beethoven como un clásico dentro del clasicismo vienés. Creo que es todo lo contrario, en la primerísima época puede ser una especie de continuidad con Mozart y Haydn que es más o menos evidente, pero que a partir de cierto momento desaparece totalmente. Beethoven es un compositor ruptural en el siglo XIX, el más revolucionario, para nosotros hoy día casi dos siglos después esto puede parecer una perogrullada pero hay que escucharlo y ubicarlo en ese momento y las cosas que hace son realmente muy audaces porque el sistema tonal no se había tocado con Haydn y Mozart, los clichés armónicos y melódicos continuaban siendo los mismos con las grandes estructuras que se van generando a partir de Bach, pero el propio sistema temperado que es el apoyo «moral» del sistema tonal, una vez que se codifica (cosa que lleva mucho tiempo), empieza inmediatamente a resquebrajarse y no hay que llegar a *Tristán e Isolda* para eso, en el medio ocurren muchas cosas. El propio Wagner es contradictorio puesto que *Tristán* es un ejemplo y parte de la Tetralogía también, pero hay otras obras que son estrictamente tonales, como *Los maestros cantores* o *Parsifal*, esto es parte de esa contradicción dialéctica de la propia personalidad de Wagner, pero encuentro que hay un compositor que en general no se lo menciona demasiado o con demasiada importancia, también un poco por marginal o automarginado que es Mussorsky. En él nosotros podemos encontrar la ruptura con el sistema tonal y con lo discursivo en un discurso totalmente que no es europeo-occidental. Mussorsky es un señor que parte de otros puntos de vista y logra un discurso que no es el de la discursividad europeo-occidental, cuyo centro es el área germana. El gran sinfonismo francés es de corte netamente germano, cuando en la segunda mitad del siglo XIX compositores neo-académicos como Cesar Franck y otros, todos muy aburridos por cierto porque una cosa era Beethoven, que era la original y otra es que tres generaciones después sigan remasticando esos modelos; el propio caso de Brahms que es un neo-clásico en pleno siglo XIX [...]. Pero entiendo que Debussy y Satie, con ese antecedente de Mussorsky, son fundamentales en el proceso de ruptura de la música europea culta del siglo XIX en pasaje al XX, sobre todo porque ellos reconocen otras influencias que no son exclusivamente las europeas. La música deja de ser eurocentrista en el caso de ellos, porque ellos escuchan muy bien, con

oídos muy atentos, cosas que vienen de otras partes, lo que es una novedad en la historia de la música europea occidental. La presencia en Europa hacia fin de siglo de las grandes exposiciones de África, Oceanía, Asia y de lo que ello conlleva musicalmente, culturalmente y filosóficamente. Entiendo que a compositores de una sensibilidad muy particular, como la de Debussy concretamente, pueden removerle un piso no demasiado firme ya desde un punto de vista histórico y que eso está muy bien reciclado en una cantidad de ejemplos. Si tomamos solamente los preludios de piano, que son muy buenos para analizar dado que son piezas bastante cortas en donde hay todo lo que Debussy luego utiliza en sus obras sinfónicas como concepto estructural, como concepto inclusive de repetición de a dos compases del mismo material, con lo cual rompe el discurso, anula el concepto de tema que rige durante todo el siglo XIX trabajando con otro tipo de elementos o inflexiones melódicas y armónicas. El ritmo es un aspecto muy descuidado en la música europea en general, y eso es también otro factor que va a ser redescubierto en el siglo XX a través de lo que ellos llaman amablemente la música «extra-europa». El ritmo es reconquistado a través de esas músicas «inferiores» como las africanas o indígenas, y un compositor como Varèse eso lo sabe muy bien. Él es un ejemplo muy importante de esa ruptura como concepto del espacio en música, de masa sonora [...] que también va absolutamente contra todo concepto de tema, de desarrollo; expone un nuevo manejo del espacio temporal inclusive, que no se refiere sólo al «tempo cronológico» sino también a un «tempo psicológico», un tempo interno de la obra, de la relación de la obra con el destinatario de la misma, y entiendo que esas revoluciones que ocurren en los primeros años del siglo XX son fundamentales y que todavía estamos marcados por ellas si bien persiste muchas veces cierto concepto romántico.

A pesar de que estamos a final del siglo XX, creo que el romanticismo ha marcado muy negativamente una cantidad de cosas en la creación musical y en la actitud del compositor. En América Latina eso está cambiando bastante y hay ejemplos históricos muy importantes como Silvestre Revueltas, Amadeo Roldán y otros, que por otros días pueden haber intentado una ruptura dialécticamente bastante paradójica como la inclusión del dodecafonismo, una música mística y elitista (si es que las hay) como vía de destruir un nacionalismo falso lleno de pruritos, de colores exteriores y pintoresquismos. Esa ruptura se da ya hacia fines del siglo XIX con esos ejemplos muy ilustres que no se tomaron demasiado en serio hasta determinado momento, y que inclusive

puedo recordar perfectamente que un compositor como Alberto Ginastera (a quien no respeto mucho) decía que los músicos importantes del siglo xx eran Schönberg y Stravinsky. Varèse era considerado por él como un compositor de quinta categoría. Esa fue una discusión que tuvimos con Mariano Etkin, quien fue compañero mío de beca en el Di Tella. Nosotros presentamos un trabajo sobre el timbre, su historia, utilizaciones, etc., y llegamos a Varèse como uno de los grandes timbristas del siglo xx y eso causó una polémica terrible donde evidentemente en esos momentos se desechaban esas actitudes muy reaccionarias en músicos. Stravinsky no sé si buscaba otra cosa que hacer dinero, pero en todo caso Schönberg con la mejor buena voluntad, con una inspiración política-social-demócrata, todos los sonidos eran iguales ante la ley, también quería romper con la tiranía del sistema tonal. Es decir, son vías diferentes que los compositores en diversos momentos resuelven de acuerdo a las circunstancias. Merecen mucho respeto, pero nosotros, *hoy*, en Latinoamérica mirando para allá creo que deberíamos tener una óptica bastante más crítica y más profunda de esa problemática que de alguna manera también nos atañe a nosotros.

El dodecafonismo tuvo acá una incidencia muy grande del '34 en adelante y hasta el '50 cambió una cantidad de cosas. La segunda etapa, la post-weberniana, viene como una moda más de las vanguardias, pero en aquel momento eso podía significar un paso diferente en busca de algo que pudiera neutralizar un neonacionalismo neoclásico absolutamente estéril, inútil y además muy peligroso con señores como Villa Lobos o Chávez que sustentaron poder político a través de conquistar todo el poder musical de un país, cosa que en América Latina es bastante habitual pero que es menos probable en Europa. Esos dos ejemplos y parcialmente Santa Cruz en Chile o Ginastera en Argentina pueden dar pautas bastante claras al respecto. Situaciones extra-musicales en las que se maneja una situación musical.

Volviendo al principio ... pienso que a través del estudio de bastante música latinoamericana contemporánea se pueden ver algunas características que son propias en compositores de muy diverso origen y procedencia geográfica. En cuanto a la intencionalidad y direccionalidad de cada uno hay algunas cosas comunes que creo que es esa, lo no discursivo justamente, que se puede dar en Orellana en Guatemala, en un Bazán en Córdoba o en generaciones anteriores en un Revueltas. Lo que es muy fascinante en el sentido que muchos compositores Latinoamericanos al dejar los modelos europeos tradicionales, en los cuales los tonales y los desarrollados y todo eso, encuentran por ejemplo una

solución estructural (antes de llegar al minimismo) muy efectiva, es el encadenamiento de «bloques». Lo que yo llamo «bloques» pueden ser secciones, elementos, partes, sin solución de continuidad que forman parte de una misma estructura pero que tienen características personales de textura, densidad, longitud, de expresividad, del tipo de material, sin que se produzca justamente ni la aparición del concepto de tema ni por cierto, nada que se le parezca a un desarrollo. Lo que puede haber es una muy fascinante combinatoria de esos bloques o de partes de esos bloques, en otros contextos musicales a partir de esa misma obra, en el transcurso de la obra, pero que van dejando una situación estructural original y diferente que no se ajusta a ninguna de las formas tradicionales, que no son reducibles al A-B o al A-B-C o cosas por el estilo. Y una de las observaciones que yo he hecho, de las cuales pueden participar las obras de Revueltas o de Fabiní (la primera generación latinoamericana «independiente» que aporta cosas por acá) como así también generaciones siguientes donde lo no discursivo se puede estructurar de muy diversas maneras, una de las cuales es justamente esa sucesión de bloques, pero que no es previsible en su sucesión. Se genera una especie de expectativa, interés, sorpresa, que son muy fértiles desde el punto de vista expresivo. Otra cosa que creo, que es muy importante ya, es que el tiempo del compositor latinoamericano es breve, mucho más breve que el europeo, porque dice una cosa, si necesita la repite, a veces no igual, pero no está machacando para que entendamos, sino continúa con otra cosa que en la sucesión resaltan acontecimientos esenciales que nosotros necesitamos aprender con una escucha diferente, que no es la previsible de la música culta europea tradicional, donde el grado de previsibilidad es mucho mayor que en la otra. Aunque no conozcamos la sinfonía del señor tal o cual, yo puedo en un porcentaje bastante grande y sin equivocarme, prever ese transcurso a través de esas rupturas [...] se vuelve más imprevisible, por cierto, menos mecánico y más interesante. Más cargado de expresividad y contenido.

D.R.K.: ¿En la música latinoamericana hay más silencios?

G.P.: Sí, esa es otra de las características comunes que encuentro, la utilización voluntaria del elemento silencio, no definido como mera ausencia de sonido. Ese silencio está compuesto. Es un elemento estructural en muchas obras, es una actitud conceptual que establece una relación intrínsecamente dialéctica entre el sonido y el silencio, ninguno de los cuales puede existir sin el otro y en muchos casos es la existencia misma del silencio lo que hace posible el sonido. Están en

igualdad de condiciones, no es que el silencio venga por añadidura porque tenemos que respirar porque hay una pausa, no es un agujero, está ahí adentro de la obra, en igualdad de condiciones en cuanto a una organización sonora que no parte sólo del sonido, sino que parte del sonido y del silencio. Hay varios ejemplos importantes: el propio Mariano Etkin, por ejemplo; Bazán, dentro de su minimalismo en las *Austeras, Parca, Episodios*; Orellana. Aquí en Uruguay también existen; Cergio Prudencio en Bolivia, aunque él trabaja a veces con elementos de la música tradicional Aimara, con una organización muy particular del hecho sonoro donde el silencio es un elemento que está presente no como «respiración» o «descanso» sino como integrante de la forma.

En la obra del compositor mejicano Mario Lavista que se llama *Pieza para un pianista y un piano*, el silencio está compuesto serialmente (serie de Fibonacci) que nosotros no la oímos en su relación intrínseca pero que sí le sirve a él, además de la especulación teórica, para establecer la necesidad de que acá son trece, acá son ocho, acá son cinco y entre medio ocurren muy pocos elementos, es una especie de música minimalista sin repetición. Elementos mínimos que existen gracias a que existe esa articulación del silencio [...] un poco paradójal que el silencio se estructura, pero actúa de esa manera, se revaloriza cada uno de esos mínimos elementos sonoros en siete módulos o eventos que pueden ser tocados en cualquier orden, donde el «gesto» del silencio tiene una carga expresiva tremenda. Los ejemplos podrían ser muchísimos. Existe esa característica común que es la necesidad del silencio estructurado inserto en la concepción misma de la obra. Esto se da en distintos lugares y en distintas generaciones de compositores, dentro o fuera del minimalismo.

D.R.K.: El silencio implícito, como ocurre en *La pregunta sin respuesta* de Ives, ¿se observa también en compositores latinoamericanos?

G.P.: Creería que sí. Tendría que buscar algún ejemplo. Es una buena propuesta. Se ha trabajado mucho con el silencio de diferentes maneras, justamente en esa relación de niveles de acontecimientos donde cada uno produce su propio silencio coincidente o no con el de los otros. Por lo general, no coincidente. En la obra *Rothko Chapel* de Morton Feldman suceden esas cosas: superposición de franjas de acontecimientos diferentes que actúan en forma independiente pero que nosotros escuchamos simultáneamente.

D.R.K.: ¿Lo étnico tiene que ver con todo esto?

G.P.: Si, absolutamente. Yo entiendo que la presencia o el rescate voluntario, diríamos, consciente, comprometido del compositor latinoamericano que va a buscar no una fuente de inspiración romántica ni tampoco una cita anecdótica, sino que va a buscar otras formas de pensar en la música, que fueron anuladas por la imposición de una sola manera de pensar que es la europea occidental, se da en forma consciente a lo largo de todo este siglo con distintos ejemplos de distinta calidad. Pero entiendo que la presencia de elementos de vertientes africanas, indígenas y las mezclas posibles que se dan entre ellas con lo blanco o lo criollo, en cada lugar con dosis diferentes, depende de las situaciones históricas. Creo que eso es aprovechado por el compositor buscando muchas veces en una elaboración que es muy abstracta, precisamente no la cita folklórica, digamos que la presencia injerta en un discurso supuestamente vanguardista, sino que es mucho más profundo y más intrínseco, sobre todo voluntario. El caso de Bazán es perfectamente claro en ese sentido, él lo dice, pero no lo dice como una coquetería ni como una explicación superficial. Esa búsqueda de lo que él llama «lo aborígen» en una situación súper elaborada que ya es más que el folklore imaginario del que hablaba Bartók. Son situaciones que después él maneja con un sintetizador. Lo repetitivo en Bazán viene no del minimismo norteamericano sino de la presencia virtual de lo indígena, que tiene como parte relevante esa situación de la reiteración por razones que son no solamente expresivas sino que tienen sus contenidos funcionales muy particulares. Lo mismo, por supuesto, en las músicas de origen africano, en donde el ritmo es lo básico pero además de la complejidad de la superposición real de ritmos, no de la polirritmia bastante ingenua de los europeos neo-clásicos sino de una verdadera polirritmia, entendiendo que en esa superposición se da también la reiteración de esos elementos también en forma no mecánica y no previsible. Esto sería una de las diferencias con el minimismo histórico, con la etapa del '64 en adelante, con los primeros compositores de música minimista yanqui, donde el concepto es repetitivo en tanto el latinoamericano es reiterativo. La sutileza es muy pequeña, pero lo repetitivo para mí es de orden mecánico, de echar a rodar un módulo, un patrón que se repite mecánicamente durante  $n$  tiempo sin variación de dinámica (esa es una de las características fundamentales de esa etapa) y sin la participación del silencio. Se crea una franja de una sonoridad continua que puede llegar a ser muy angustiante, sobre todo por la duración total de las obras que son por lo general muy extensas. Una cosa es escu-

char cinco minutos y otra cuarenta y cinco esa misma situación. En el caso del minimismo latinoamericano creo que se da la inserción del silencio que parecería antagónico con lo reiterativo pero está inserto justamente en la concepción del propio patrón, cuando ni en Terry Riley o Steve Reich o Philip Glass no vas a encontrar ningún silencio y siempre es forte. En la década del '70 la cosa empieza a cambiar, hay otros ejemplos, hay una elaboración inclusive de obras electroacústicas muy interesantes, pero básicamente esta etapa del minimismo histórico es absolutamente reaccionaria y negativa en esos resultados, primero porque impone un determinado tipo de situación expresiva de la cual uno quiere salir lo antes posible, produce realmente angustia. Esa primera etapa produce una situación muy particular que creo viene cargada con una pseudoinfluencia de las músicas orientales, teñida de droga, de una cantidad de cosas que busca la evasión de la realidad a través de perder la conciencia absolutamente en una situación musical que va empujando a eso que tú pierdes primero: la relación temporal; ya no sabés cuánto tiempo hace que estás escuchando eso, perdés pie sin puntos referenciales, aunque los patrones van cambiando cada tanto y se van introduciendo modificaciones, pero es tan a grandes pasos que el establecimiento de ese patrón y su repetición dura muchísimo, hasta que realmente uno pierde la conciencia y recién al rato te das cuenta que empezó a sonar alguna otra cosa pero que tiene las mismas características. Sobre todo hay una cosa que me impresiona muchísimo, que es la constante de la dinámica. No hay absolutamente ninguna fluctuación dinámica. Eso en la historia de la música occidental es bastante sorprendente a nivel conceptual, donde la franja es siempre forte y en la constitución tímbrica también de esa misma franja pueden entrar y salir, pero vos te encontrás con una especie de monobloque que se te viene encima, no tenés diferenciaciones. Si bien en los compositores latinoamericanos puede existir la monodinámica, ocurren otras sutilezas cuyo efecto es muy diferente.

Realmente podría haber sido usado por torturadores (la música minimalista norteamericana), decir que no lo percibieron porque no está dentro de sus coordenadas pero con eso no necesitaban ninguna otra forma de tortura psicológica, puede enloquecer a cualquiera. Yo he hecho experiencias de audiciones de la obra *in C* en mis clases, donde se supone que la gente se concentra y sabe de qué se trata y todo, y a los cinco minutos hay alumnos que se levantan, se

---

1 (N.del E.) Obra compuesta en 1964 por el compositor norteamericano Terry Riley.



van y no vuelven hasta que termina la obra, no pueden soportarlo, y además la sensación que si vos no sabés cuál es la duración total, te parece como que dura infinitamente, y la sensación de perder pie en el tiempo es sumamente peligrosa. Perceptivamente produce una inestabilidad emocional enorme. (Nosotros) siempre tenemos algún punto de referencia, aún en músicas que no tienen pulso aparentemente, pero ese tipo de ausencia de pulso está equilibrado o está manejado en la organización sonora de otra forma, entonces vos estás en un juego, una dialéctica determinada y en algunos caso el pulso no es regular, ocurre cada tanto, pero sirve de todas maneras para llamarte la atención. Como por ejemplo *Metastaseis* y *Pithoprakta* de Xenakis, donde no hay pulso, donde es una nube sonora de glissandos o de lo que sea pero que cada tanto hay un wood-block que hace «qQ Q qq». *Pithoprakta* es todavía mucho más interesante y concisa estructuralmente. *Metastaseis* tiene una parte central muy débil, casi serial, que quiebra el propio concepto que él quiere imponer del glissando, del continuo, la nube sonora y todo eso, pero dentro de esa ausencia de pulso buscada por el compositor hay cada tanto una referencia de pulso que no es regular y no es cuadrizable, por suerte, como la mayoría de la música europea tradicional que es muy cuadrada.

D.R.K.: Hablando del recurso del enmascaramiento tímbrico, ¿se da en América Latina a partir del '60?

G.P.: Entiendo que hay un particular interés o fascinación del compositor latinoamericano por el trabajo tímbrico que tiene que ver parcialmente con la música electroacústica, aunque no exclusivamente con ella. Entiendo que en la música instrumental también se trabaja con ese criterio. A fines del '60 y en la década del '70 se produce, se registra, eso ya es un hecho histórico, una especie de boom de la música electroacústica. Tal vez por razones económicas se utilizaban fuentes microfónicas, pero luego en el '80 la producción del sonido es casi exclusivamente sintética. Aun así, pensando que el sonido sintético daría más posibilidad de enmascaramiento tímbrico o de riqueza tímbrica, todo depende de lo que quiere hacer el compositor y cómo lo hace. También con los instrumentos tradicionales se pueden hacer muchas cosas. No es privativo de un medio técnico que no reemplaza ni reemplazó en ningún momento a la música instrumental ni creo que lo haga tampoco.

D. R. K.: He observado que en los currículum de varios músicos populares uruguayos figura que han estudiado contigo «análisis mesomusical» [...]

G. P.: Sí, varios de ellos lo han hecho, conmigo o con Coriún, según el caso, y diferentes cosas, entre las cuales se encuentra eso, que se refiere a productos del área mesomusical o popular. Esa nominación también es cuestionada. Nosotros hemos hecho una experiencia conjunta de enseñanza privada durante los años de la dictadura donde no podíamos hacer nada afuera en el sentido oficial, y tampoco queríamos en todo caso. Fue una experiencia muy enriquecedora, sobre todo para nosotros. Espero que lo haya sido también para quienes la recibieron, en el sentido de incorporar indistintamente toda la cosa junta, ellos hicieron una formación paralelamente culta y popular, de no separar ámbitos y de encontrar puntos de contacto entre esos ámbitos. Tú sabes que aquí en el Uruguay es uno de los lugares donde mejor se puede observar que las fronteras no existen, o que son muy difusas en todo caso si es que existen, y dónde están, para qué lado, algunas más para acá, otras más para allá. Eso se generó a través de esta generación de músicos que tienen todos los elementos para accionar cómodamente en una u otra, y eso es totalmente respetable que elijan una u otra que es un problema de opción perfectamente válido, pero no por desconocimiento ni por falta de información. Creo que es algo muy importante. En Buenos Aires, donde yo nací y estudié, hay algunas instancias nuevas como la Escuela de Música Popular. En el Conservatorio Municipal también hay algunas incorporaciones, pero básicamente la formación del músico culto es la culta, y en mi época era mucho peor, todo lo demás se desconocía peyorativa y despectivamente; hablar de un tango, de un bolero o de una cosa así equivalente era condenarse a los infiernos, por el resto de la vida. Mi generación tiene un bache espantoso, una dicotomía falsa en cuanto a la realidad musical. La música culta es una parte de la realidad, pero el resto de la realidad era absolutamente ignorado artificialmente por la imposición de una música elitista que siempre fue elitista, que tiene derecho a existir pero eso no quita que siempre fue elitista, y el hecho que nosotros consumamos la música del pasado nos engaña con respecto a la masificación de esa música. Pero eso tiene otros problemas, problemas simplemente de tipo comercial y dividendos. Hay diez grabaciones de las sinfonías de Beethoven, pero no hay ninguna grabación integral de no sé qué señor, eso responde a otras cosas y esos compositores no tienen la culpa de lo que han hecho con ellos a posteriori. Eso es un problema básicamente de educación musical que recibimos, que es deformada, que no

responde a nuestra realidad y que es absolutamente parcial y mutilada, y eso no ha cambiado mucho, tal vez ha mejorado en algunos lados, pero mantene-mos una falsa torre de marfil imposible de sostener en la situación de la rea-lidad latinoamericana, sea de una gran metrópolis como Buenos Aires, euro-pea, blanca, cristiana, etc., que es muy distinta de La Paz, de Río de Janeiro o de Quito, aunque allá también se da prioridad a esa música culta con esa edu-cación que es decimonónica absolutamente, con cosas absolutamente inútiles que hay que aprender, perdiendo un tiempo precioso haciendo fugas al estilo Bach. No digo que no haya que saber cómo se hace, pero también tenés que aprender a hacer un montón de otras cosas. Es un problema de la educación del músico así llamado profesional y de la educación musical de las distintas instancias de los procesos educativos de la gente, desde el preescolar hasta la universidad. Es totalmente falsa esa educación musical, basada en falsas premi-sas que crean toda esa situación que después es «ah, esa música no la entiende nadie, son ruidos molestos, y que van dos o tres locos ahí a sentarse y se escu-chan entre ellos» cuando toda la vida hasta comienzos del siglo XIX en la histo-ria de la música europea occidental que tenemos impuesta y a la que pertenece-mos se escuchó música contemporánea, o sea la del momento. Cuando Mozart vivía no se tocaban en los conciertos las obras de Bach y nadie se acordaba de Bach más que los compositores que lo estudiaban, y cuando Bach tocaba su música nadie escuchaba a Monteverdi. No es que el público esté atrás, como siempre nos cuentan, y que el músico esté más adelante. Simplemente estamos desfasados porque tenemos impuesto el consumo de la música culta desde el tercio del siglo XVIII hasta fines del siglo XIX como la única música que existe y nada más, es un problema nuestro, de absoluta ignorancia, y no hablemos de las otras músicas, aquéllas, las inferiores, las «extras». Yo, cuando me enojo mucho, hablo de la música extra-latinoamericana porque ya estoy cansada. Ahora ya un poco la musicología se calmó y habla de las músicas tradiciona-les y populares, antes se hablaba de las músicas extraeuropeas porque el cen-tro es Europa y todo lo que no está ahí es «más allá» y por supuesto inferior. El compositor latinoamericano durante mucho tiempo lo aceptó como normal y no le preocupó en absoluto todo eso. En el siglo XIX simplemente se copia-ron y copiaron las obras. Recién en el siglo XX comienza a tomar conciencia de que «bueno, ¿aquí qué está pasando?», y empiezan a haber cambios, algu-nos son muy violentos: Amadeo Roldán, Silvestre Revueltas [...], otros se afe-rran a ese neoclasicismo que Paz decía que eran «viajeros en avión con pelucas a la Bach», pero también él es un neoclásico de origen, y hace música dodeca-

fónica ortodoxa pero aún es un neoclásico. Yo pienso que la música del '60 es un buen punto de referencia para que se empiecen a señalar grandes cambios en la composición de la música latinoamericana, y no sólo la culta, porque la interacción de «la otra» con la culta y viceversa es cada vez mayor. Toma un compositor como Chico Buarque, es un «señor compositor». Una vez, cuando estábamos en Berlín, hicimos una presentación de música y de cosas y pusimos *Construcción y Dios se lo pague* en la cátedra de Dieter Schnebel, cuando terminó de escucharlas (nunca lo había hecho antes) se paró y dijo «esto es *La Pasión según San Mateo* de ustedes». Salió absolutamente conmovido, realmente, una cosa indescriptible. Él, un compositor europeo alemán, teólogo y todo eso, marcó un punto de referencia altísimo para ellos en la relación de calidad, de la incidencia que podía tener ese producto. Estaba fascinado y hubo que copiarle eso y muchas otras cosas más. Se encuentran situaciones límites que son cada vez más frecuentes en donde, por suerte, no se queda cada uno en su ámbito.

### *Registro bibliográfico*

DAMIÁN RODRIGUEZ KEES: «Entrevista a Graciela Paraskevaídís», en *Revista del Instituto Superior de Música*, número 17, Instituto Superior de Música, Santa Fe, UNL, República Argentina, 2020, pp. 141-152.