



Feminismo interseccional y latinoamericanismo en la música académica del siglo XX

Feminismo interseccional e latino-americanismo na música acadêmica do século XX

Intersectional feminism and Latin Americanism in 20th century academic music

Ailin Rubio

Master en Musicología; doctoranda en Musicología en la Universidad de La Rioja

Logroño, España

ailinmelisa@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8939-0225>

Resumen: En el presente texto se analiza la interseccionalidad desde el punto de vista de la composición latinoamericana contemporánea. Para ello, se presentan las distintas situaciones y opresiones vividas por tres compositoras latinoamericanas: Tania León (1943), Jacqueline Nova (1935-1975) y Graciela Paraskevaídis (1940-2017), mujeres, pero con situaciones distintas generadas por razones de raza, origen y orientación sexual. A continuación, se toma el ejemplo de la compositora argentina Graciela Paraskevaídis y se presentan las ideas que expresó en sus escritos acerca de temas diversos, como el feminismo en relación con la música y la presencia de la ideología en obras musicales de vanguardia. Finalmente, se analiza el peso que dio a la cultura, así como el ideal de composición latinoamericana que planteó Paraskevaídis, una música independiente de las tendencias europeas y estadounidenses y, por lo tanto, comprometida políticamente, como se observa en sus influencias tanto musicales como ideológicas. Estas influencias tuvieron cabida en las obras compuestas por Paraskevaídis y fueron resumidas en distintos textos y charlas ofrecidas a lo largo de toda su carrera profesional.

Palabras clave: composición; música; Latinoamérica; interseccionalidad.

Resumo: No presente texto, analisa-se a interseccionalidade sob a perspectiva da composição latino-americana contemporânea. Para isso, são apresentadas as diversas situações e opressões vividas por três compositoras latino-americanas: Tania León (1943), Jacqueline Nova (1935-1975) e Graciela Paraskevaídis (1940-2017), mulheres, mas com situações distintas geradas por questões de raça, origem e orientação sexual. A seguir, toma-se o exemplo da compositora argentina Graciela Paraskevaídis e são apresentadas as ideias expressas em seus escritos sobre temas diversos, como o feminismo em relação à música e a presença da ideologia nas obras musicais de vanguarda. Finalmente, analisa-se o peso que ela deu à cultura, assim como o ideal de composição latino-americana proposto por Paraskevaídis, uma música independente das tendências europeias e norte-americanas e, portanto, politicamente comprometida, como pode ser observado em suas influências musicais e ideológicas. Essas influências se refletem nas obras compostas por Paraskevaídis e foram resumidas em diferentes textos e palestras oferecidas ao longo de sua carreira profissional.

Palavras-chave: composição; música; América latina; interseccionalidade.



Licencia CC BY NC SA 4.0: Atribución-No Comercial-Compartir Igual-Internacional

Abstract: This text analyzes intersectionality from the perspective of contemporary Latin American composition. To do so, it presents the various situations and oppressions experienced by three Latin American composers: Tania León (1943), Jacqueline Nova (1935–1975), and Graciela Paraskevaídis (1940–2017), women, but with different situations generated by race, origin, and sexual orientation. The example of the Argentine composer Graciela Paraskevaídis is then used, presenting the ideas expressed in her writings on various topics such as feminism in relation to music and the presence of ideology in avant-garde musical works. Finally, the weight she gave to culture is analyzed, as well as the ideal of Latin American composition proposed by Paraskevaídis, a music independent of European and American trends and, therefore, politically engaged, as seen in her musical and ideological influences. These influences were reflected in the works composed by Paraskevaídis and were summarized in various texts and talks given throughout her professional career.

Keywords: composition; music; Latin America; interseccionalidad.

1. Feminismo interseccional y música

El feminismo interseccional constituye una crítica desde el feminismo hacia patrones de pensamiento, pero también es una crítica al feminismo que no toma en consideración opresiones más allá del género. Como señala Viveros, la interseccionalidad «*se ha convertido desde hace algunos años en la expresión para designar la perspectiva teórica y metodológica que busca dar cuenta de la percepción cruzada o imbricada de las relaciones de poder*» (Viveros Vigoya 2023, 39).

Sin duda, la raza es, junto con el género, un factor importante de represión. Tanto es así, que es un tema de debate la presencia de la opresión racial en el concepto de interseccionalidad, como se comprueba en esta conversación entre Mara Viveros y Karina Ochoa:

Viveros: «[...] ¿cómo puede existir la interseccionalidad sin la raza?, es decir, porque antes no hablábamos de interseccionalidad, pero en América Latina la intersección entre género y clase siempre estuvo muy presente como preocupación; era casi como la marca del feminismo latinoamericano [...].»

Ochoa: «[...] yo creo que efectivamente una de las cosas que ofrece la perspectiva descolonial y la perspectiva interseccional es que ponen el tema de la raza en el centro» (Cejas y Ochoa 2021, 36).

Asimismo, Delfina Schenone advierte del peligro de no centrarse en la lucha, sino en la propia situación personal:

[...] las categorías mujer, negra, indígena, lesbiana, gay, trans pueden servir para la lucha política, pero que no deben ser fines en sí mismos. Debe prevalecer la lucha feminista más que la reivindicación como mujer; la lucha antirracista, más que reivindicarse negra; luchar en contra de la heterosexualidad obligatoria más que afirmarse como lesbiana. Debemos siempre mantener presente la idea de la transformación y no tanto cristalizar y esencializar identidades. (Schanone 2021, 49)

Pasando al ámbito musicológico, el feminismo ha mostrado interés en las historias de mujeres compositoras desde la década de 1970 (Ramos 2003, 20). En realidad, se trata de una irrupción tardía del feminismo, si se compara con otras disciplinas humanísticas. Estos estudios se centraban en mujeres compositoras occidentales, práctica que continuó hasta la década de 1990. Fue entonces cuando comenzaron a publicarse textos que abordaban repertorios no occidentales,

aunque eran excepciones dentro de estudios más amplios de la musicología feminista (Ramos 2003, 22). Así, como en tantos ámbitos, la interseccionalidad es aún una herramienta de análisis poco conocida dentro de la musicología, ya que los estudios se centran en el género (musicología feminista, musicología queer, etc.), en repertorios no occidentales (etnomusicología) o en otras cuestiones, pero de manera diferenciada, no mediante un análisis de distintas opresiones ejercidas de forma simultánea en una persona o un colectivo.

2. Mujeres compositoras latinoamericanas: tres casos

La compositora y directora de orquesta cubana Tania León (1943) daba su visión como música mujer y negra: «*escribo una pieza [...] con los orígenes de donde vengo, teniendo una piel oscura, siendo mujer [...] después me invitan a ir al escenario a saludar [...] y el público entra en shock nada más verme*» (Ramos 2003, 59). Sin mencionar la interseccionalidad, León relata que el hecho de ser mujer y negra provoca una reacción de sorpresa en el público, ya que la música que escribe se asocia en el imaginario del público a un compositor hombre, blanco y occidental. Pero, como se ve en el relato de León, la sorpresa del público no es al ver a una mujer o a una persona negra o latinoamericana en el escenario, sino que es una reacción a todas las características de la compositora, sin que ninguna de ellas destaque sobre el resto. Hoy día hay muchas mujeres compositoras que tienen gran prestigio, pero en este caso, al género se suma la raza y, también, la procedencia.

Al mismo tiempo que León, otras compositoras latinoamericanas se abrían paso en la escena contemporánea. De hecho, en las décadas de 1960 y 1970, surgió una nueva generación de compositores latinoamericanos preocupados por la situación de la música contemporánea en la región. Muchos de estos nuevos creadores, procedentes de distintos países latinoamericanos, vieron sus carreras impulsadas por el Centro de Altos Estudios Musicales (CLAEM), perteneciente al Instituto Torcuato Di Tella de Buenos Aires. Entre 1967 y 1968, destacó la colombiana Jacqueline Nova (1935-1975), cuya obra abarcó técnicas seriales, música para medios audiovisuales y, especialmente, la electroacústica. Fue la primera mujer en graduarse en la carrera de composición en el Conservatorio Nacional de Colombia y ganó el *Premio obra para orquesta de cámara* en el III Festival de Música de Caracas (Cultura Colombiana sf). Atravesada por ser latinoamericana (nacida en Bélgica, pero criada en Colombia), mujer y lesbiana, desde muy joven Nova se abrió paso en la composición electroacústica (que conmovió durante su estancia en el CLAEM). Su obra más conocida, *Creación de la Tierra* (1972), incorpora cantos indígenas U'wa y difumina las distinciones entre la voz humana y el ruido, en una especie de paisaje sonoro (Blaffer Art Museum 2020). Como compositora latinoamericana, Nova creía en la importancia de la cultura general como elemento indispensable en el oficio de la composición: «*El músico debe ser ante todo un artista integral, no sólo dedicarse a sus quehaceres musicales, sino lograr una amplia cultura general*» (Paraskevaídís 2002, 20).

Graciela Paraskevaídis (1940–2017) fue la primera mujer becada en el CLAEM. Permaneció en el Centro durante los años 1965 y 1966. Allí conoció a figuras que la influyeron como Gerardo Gandini, Iannis Xenakis y Luigi Nono. En su carrera, logró no solo hacerse un hueco entre los grandes compositores de la música académica latinoamericana, sino que también tuvo éxito en Europa, especialmente en Alemania: le fue otorgada la medalla Goethe y, además, un monográfico de la revista MusikTexte está dedicado a su obra.

Paraskevaídis, como Nova, provenía de una familia de origen europeo. Aunque nunca renegó de sus orígenes griegos, la compositora argentina destacó por su reivindicación de una composición propiamente latinoamericana, por ello no dudó en incorporar elementos indígenas a sus piezas.

A continuación, tras haber revisado tres ejemplos de compositoras que tuvieron que afrontar distintas opresiones como mujeres, latinoamericanas (además, en el caso de León, por su raza y, en el de Nova, por su orientación sexual), me centraré en la figura de Paraskevaídis y la forma en que abordó el latinoamericanismo a su producción.

3. La percepción feminista de Graciela Paraskevaídis

Como compositora, Graciela Paraskevaídis tuvo que luchar para hacerse un hueco en la música de vanguardia. Como señalaba Ramos (2003), en América Latina había un porcentaje ligeramente mayor de mujeres entre el profesorado de composición, por lo que hay que tener presente que la realidad de la música académica latinoamericana es distinta que la europea o estadounidense. En la década de 1980, Paraskevaídis publicó un controvertido artículo donde abordaba la problemática de la mujer compositora en América Latina. Partiendo de una frase frecuentemente dirigida a ciertas compositoras y, por extensión, a tantas profesionales de diversas ramas («Para ser una mujer, no está mal»), Paraskevaídis responde con dureza, pero también dejando en evidencia que tras esa apreciación no se halla solo una actitud machista y paternalista, sino que hay un racismo intrínseco en quien la pronuncia:

Se esconde allí no sólo la benevolente e irónica sonrisa ante las sorprendentes e inesperadas proezas de un mono amaestrado, sino también el paternalismo machista del amo seguro de sí mismo, arrogante y generosamente sobreprotector -dominando sobre todas las razas y especies inferiores e infrahumanas: negros, indígenas, mujeres. (Paraskevaídis 1986, 33)

En esta reflexión, Paraskevaídis saca a la luz un pensamiento que no se limita a una consideración de las mujeres como inferiores a los hombres, sino que consigo lleva unos mecanismos de poder que quien dice que algo, para ser obra de una mujer, no está mal, crea que existen seres superiores e inferiores. Por ello, quien pronuncia esas palabras, no es solo machista, sino que será asimismo racista. Por tanto, las formas de opresión no se dan por separado, sino que una crítica a un colectivo encierra un pensamiento por el que un tipo de persona es superior a otros. En opinión de la autora, la sociedad occidental está contaminada «*por el reaccionarismo burgués, el muy mal interpretado cristianismo, el prejuicio racial (aplicado ampliamente, es decir, también, a las mujeres, aunque sean blancas) y -no precisamente en último término- por el machismo*» (1986, 33). Ahonda así en

la idea de las opresiones y, sin mencionarlo, a la interseccionalidad, puesto que asocia el machismo con el racismo.

Paraskevaídis (1986) comparte con Ramos (2003), la idea de que, en música, el acceso de las mujeres al mundo profesional se da de forma desigual en los distintos ámbitos: una mujer intérprete o pedagoga lo tiene más fácil que una compositora. Por eso, para que haya igualdad es necesario que el campo de la composición también sea un camino para las mujeres («*La imagen burguesa de la exitosa solista o respetada educadora no es suficiente para llenar el vacío creativo*» Paraskevaídis 1986, 35). Como puede verse, otro aspecto al que alude constantemente es el de la clase social, pues critica la imagen «burguesa» de la música académica. Por tanto, puede inferirse que Paraskevaídis da importancia no solo a las opresiones por cuestiones de género, sino también por raza o por clase social.

Sin embargo, el interés de Paraskevaídis se centra en gran parte en la situación de América Latina. Por ello, su obra compositiva contiene constantes alusiones a elementos indígenas y personajes latinoamericanos relevantes. Esto se debe a que, en opinión de Paraskevaídis, la situación de las mujeres latinoamericanas compositoras solo mejorará cuando lo haga la situación de todo el conjunto de compositores –y compositoras– latinoamericanos. Es decir, Paraskevaídis se veía más cercana a un compositor latinoamericano que a una compositora europea, aunque, como se ha visto en su texto de 1986, denunciaba la situación de las mujeres en el mundo de la creación. Así, cuando la autora plantea su ideal de compositor latinoamericano, piensa en el término como neutro, e incluye en él a las mujeres que, además de ser mujeres, componen.

4. Latinoamericanismo en la obra de Paraskevaídis

Como señalan los miembros de la red Modernidad/Colonialidad, la modernidad nace con el colonialismo por lo que estos dos conceptos son inseparables en la historia de América Latina (Mignolo 2010, 39). La modernidad se presenta como algo universal, a pesar de estar construida desde Europa, que la impone al resto del mundo y la presenta como instauración de la democracia. El movimiento latinoamericanista del siglo XX vincula las ideas de Hegel con la situación en América Latina. En concreto, compara la relación amo-esclavo formulada por el filósofo con la relación América-Europa. Así como el esclavo toma consciencia de su situación, Latinoamérica se da cuenta de su otredad frente a Europa. Además, se suma el peso de Estados Unidos, que se considera «América» debido a su influencia en el mundo, por lo que el resto del continente se convierte en «la otra América». Eugene Gogol apunta a Europa como origen del concepto de «otro» aplicado a América Latina, pues los europeos, afirma, han visto al continente como «el otro» desde su conquista (Gogol 2008, 1-2), posición a la que se unió Estados Unidos gracias a su poder en el mundo capitalista. En América Latina, el mismo concepto sirvió desde el siglo XIX como punto de oposición al colonialismo. Así, se sucedieron las revoluciones en todo el continente, al tiempo que surgían las «ideas filosóficas emancipadoras» sobre la identidad (Gogol 2008, 13-14) formuladas por José Martí.

Distinta es la opinión de Paraskevaídis que, tomando a Juan Carlos Paz como referencia, cree que la visión de América Latina como otro se ha instaurado entre los propios latinoamericanos. Para ella, artistas como Carlos Gomes (1836-1896) o Alberto Williams (1862-1952) aspiran a que sus creaciones se ajusten a las normas europeas y no tienen intención de transgredirlas, por ello las evocaciones indigenistas son idealizadas e ingenuas. Paraskevaídis considera que, cuando se dice que Revueltas se parece a Stravinsky, se trata de una afirmación superficial hecha no solo por los analistas europeos; este acercamiento sesgado y lleno de prejuicios, lo aplican los propios latinoamericanos, que reproducen modelos europeos y ven a Latinoamérica como la periferia de Europa (Paraskevaídis 1999, 3). Al favorecer los lenguajes y técnicas de Europa y Estados Unidos, Latinoamérica olvida su identidad, en un intento de emular a lo supuestamente universal. La universalidad, en el pensamiento de Paraskevaídis, es en realidad lo europeo y estadounidense, impuesto con un disfraz de internacionalismo (Paraskevaídis 2014, 2). Por ello, todo lo que se salga de la norma es otra cosa; América Latina, África y Asia son otros.

Paraskevaídis transmite en sus artículos una idea de compositor latinoamericano contemporáneo, basándose en los movimientos indigenistas, con el objetivo de distinguirse de las normas europeas que durante mucho tiempo se consideraron la pauta a seguir en la creación musical. En su opinión, el compositor latinoamericano no debe hacer lo que se espera de él (esto es, usar escalas pentatónicas o un lenguaje romántico o neoclásico con temáticas que no reproducen la realidad latinoamericana, sino una parodia de la misma creada para el deleite de europeos que esperan un exotismo a su gusto), debe salirse de las normas impuestas (sin olvidar su formación, pero sin someterse a ella) e incluir la historia de América Latina, ya sea en las técnicas compositivas, en la instrumentación o de forma simbólica. Señala Mühlischlegel que Paraskevaídis y Aharonián «no se pronuncian a favor de una visión folclórica que minimiza pueblos, culturas e individuos en la otredad o de un chovinismo etnocentrista» (Heister y Mühlischlegel 2014, 13).

En numerosos artículos, Paraskevaídis muestra su preocupación por la dependencia de Latinoamérica frente a Europa y Estados Unidos (Paraskevaídis 1985, 1999, 2009, 2010). A pesar de haber logrado la independencia política durante el siglo XIX, los países de América Latina mantienen una dependencia cultural (Paraskevaídis 1985), hasta la aparición de compositores como Silvestre Revueltas desde ca. 1925, que hicieron cambiar el panorama musical poco a poco.

Al hablar de otredad y la necesidad de América Latina de cortar lazos con Europa y Estados Unidos, surge una dualidad en Paraskevaídis, pues reivindica un lenguaje latinoamericano, que se aparte del europeo, pero no hay que olvidar su formación en Alemania, país que siguió visitando hasta los últimos años de su vida, y las composiciones fruto de su estadía. Si bien es cierto que sus obras están llenas de referencias a Latinoamérica, también lo es que contienen una base técnica formada en la música contemporánea europea.

Sin embargo, lo expuesto no es una contradicción. Lo que proponen Paraskevaídis y otros compositores del citado grupo, como Aharonián, Etkin y Prudencio, es «dejar de ser un reflejo de lo que se conoce como la gran tradición europea» (Etkin, cita en Paraskevaídis 2013a, 67). Pero no es su intención olvidar su formación europea, sino usar los conocimientos y adaptarlos a la identidad latinoamericana, creando un arte nuevo. Se da entonces una concepción que supera la dialéctica

del arte: de la separación entre lo europeo y lo indígena, surge algo diferente, materializado en composiciones contemporáneas propiamente americanas, en un proceso de transculturación por el cual una cultura adopta elementos de otra.

5. Características de la propuesta musical de Paraskevaídis

Al analizar los textos de Paraskevaídis, es posible extraer ciertos elementos que ella considera constitutivos de la música contemporánea latinoamericana. En «Imaginemos músicos», dedicado a Cergio Prudencio, Paraskevaídis halla en la estructura de *La ciudad* (1980) un rasgo que juzga latinoamericano: «*la dualidad de lo no discursivo, por un lado, y lo reiterativo, por otro, que en América Latina está presente*» (Paraskevaídis 2010b, 16). En otro escrito previo, ya mencionaba la reiteración como elemento identitario: en «Las venas sonoras de la otra América», la autora realiza un recorrido por la composición latinoamericana y la inclusión de elementos indigenistas. Resume de esta forma las características de *Austeras* (1975/1977), de Oscar Bazán: «*utilización de lo reiterativo en función casi ritual; aleatoriedad tímbrica y temporal; economía de materiales*» (Paraskevaídis 2009, 5).

Estas características se asocian a un lenguaje latinoamericano en oposición a las técnicas compositivas de Europa y Estados Unidos: contra la complejidad de la música contemporánea, se dan la reiteración y un despojamiento de material que llevan al «minimalismo» (Paraskevaídis 2009, 4-5), expresión que utiliza a diferencia de «minimalismo». Se distingue así también de la música minimalista estadounidense, pues el minimalismo no consiste en la reiteración motivica característica del minimalismo estadounidense, sino que alude al uso de pocos materiales para construir una obra. Otra característica propuesta es el rechazo a la cita o programa en las composiciones, tan común en el Romanticismo. En su lugar, propone un uso simbólico del material extramusical, como se hace, por ejemplo, en *La visión de los vencidos* (1978) de Eduardo Bértola y en *Muriendo entonces* (1970) de Mariano Etkin (Paraskevaídis 2009, 5).

El respeto por lo indígena es, posiblemente, el aspecto más importante que, en opinión de la autora, debería definir la creación latinoamericana, pues el resto de características (reiteración, dualidad, economía de materiales, simbología) se generan a partir de este concepto. Así, se posiciona en contra de lo que considera «nacionalismos de postal», expresión recurrente en los textos de Paraskevaídis (1985, 2007, 2009; también utilizada por Aharonián 1996), para aludir a ciertas obras compuestas por latinoamericanos para agradar al gusto europeo, con temática indígena, entre los años treinta y sesenta del siglo XX. Califica así a las obras Carlos Chávez (1899-1978) y Heitor Villa-Lobos (1887-1959) pues, con su deseo de adquirir renombre, se sometieron al lenguaje europeo, preservando un neocolonialismo cultural. El uso indiscriminado de la escala pentatónica, la imitación del folklore y los argumentos basados en un indigenismo de corte romántico (con óperas coloridas y sin elementos reivindicativos o históricos sobre la realidad indígena) convierten a esas obras en una mezcla de música europea con toques de color latinoamericano, que no representan la realidad del continente. Para que una obra sea comprometida con la causa de América Latina, no basta con poner un título relacionado con hechos o personajes concretos, ni musicalizar textos de autores latinoamericanos. Estos intentos no sirven de nada si la composición se mantiene fiel a

las normas europeas. El respeto hacia lo indígena significa, entonces, mostrar la realidad de ese pueblo sin modificaciones históricas, lo cual pasa nuevamente por eliminar lo accesorio, lo ornamental, y quedarse solo con lo necesario (la mencionada economía de materiales).

En «Las venas sonoras» (Paraskevaídis 2009), la autora analiza varias obras electroacústicas, representativas de la latinoamericanidad, de toda forma que muestran el respeto a lo indígena: *Humanofonía I* (1971) de Joaquín Orellana es un collage de bloques sonoros sin solución de continuidad con llantos, palabras «indígenas», gritos y demás registros (Paraskevaídis 2009, 5-6). Como se ha visto anteriormente, *Canto a la Tierra* (1972) de Jacqueline Nova se basa en cantos indígenas.

Paraskevaídis extrae en esta obra características similares a *Humanofonía I* en relación al tratamiento de la temática indígena. Destaca la instrumentación de *Homenaje a la flecha clavada en el pecho de Juan Díaz de Solís* (1974) de Coriún Aharonián, «la primera composición de lenguaje culto hecha exclusivamente con instrumentos altiplánicos» (Aharonián, cita en Paraskevaídis 2009, 8) y *La ciudad* (1980) de Cergio Prudencio, obra compuesta para la inauguración de la recién creada Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN). En cuanto a la música electroacústica, hay que incluir los análisis de obras de Mesías Maiguashca (1938) que ella escribió para el catálogo del compositor, entre las que llama la atención *El oro* (1992), con los testimonios del indio del siglo XVI Guamán Poma de Ayala (Paraskevaídis 2013b, 2). Por su parte, la autora incursionó en la música electroacústica con obras como *huanqui* (1975) y *A entera revisión del público en general* (1978/1981).

Conclusiones

Entre una serie de mujeres compositoras que emergieron durante la década del siglo XX, atravesadas no solo por ser mujeres en una profesión masculina —la composición contemporánea—, sino también por ser latinoamericanas, negras o lesbianas, la figura de Graciela Paraskevaídis mostró una visión de la profesión de compositora que no podía separarse de su condición de latinoamericana. Por ello, en sus escritos plasmó su idea de una creación contemporánea latinoamericanista y las características principales que debía tener una obra para no caer en la imitación a los modelos europeos y estadounidenses hegemónicos.

Por todo esto, la figura de Paraskevaídis no puede entenderse sin comprender la realidad de América Latina y la Otredad, y esta fuerte influencia está presente en su trabajo como musicóloga y como compositora. Por medio de sus escritos musicológicos, muestra su visión de la música en Latinoamérica, en Europa y la relación entre ambas. También se involucra en cuestiones políticas, sobre todo en relación con el colonialismo y la identidad cultural de América Latina. Tras una lectura de estos artículos, se perfila claramente lo que Paraskevaídis creía que debía ser un músico latinoamericano (alguien comprometido con el movimiento indigenista, consciente de su historia —desde la época colonial hasta las revoluciones del siglo XX—, que incorpora elementos de la región en distintos ámbitos de la música) y lo que no debía ser (alguien dispuesto a someterse a las normas y estéticas europeas, olvidando su procedencia).

Como compositora, las características de sus obras reflejan lo que reivindica en sus escritos: ante todo, una presencia de la creación latinoamericana capaz de ocupar su espacio en igualdad de condiciones con la música europea y estadounidense. Aun después de formarse en Alemania y frecuentar los círculos de compositores europeos ampliamente reconocidos (como Iannis Xenakis y Luigi Nono, a quienes admiraba profundamente), siempre incluyó elementos de América Latina en sus obras.

Además, se rebeló contra las imposiciones de una música considerada como «universal», que en realidad es europea y estadounidense y algunas de las características que llenan sus obras se muestran opuestas a la tradición de la música occidental. Esta visión completa del músico latinoamericano ha ejercido influencia en otros compositores como el boliviano Cergio Prudencio. La unión de compositores de diversos países del continente americano con distintos estilos pero los mismos ideales ha permitido marcar el camino de una música propiamente latinoamericana, que se presenta con una identidad inherente, algo que se ha planteado desde la musicología latinoamericana como condición *sine qua non* para alcanzar la descolonización cultural.

Referencias

Aharonián, Coriún. 1996. «¿Otreidad como autodefensa o como sometimiento? Una encrucijada para el compositor del Tercer Mundo». Ponencia leída en el coloquio internacional Música e mundo da vida: alteridade e transgressão na cultura do século XX, en Cascais, Portugal (diciembre).

Blaffer Art Museum. 2020. «Jacqueline Nova. Creación de la Tierra». Acceso el 2 de abril de 2024. <https://blafferartmuseum.org/jacqueline-nova/>

Cejas, Mónica Inés y Karina Ochoa Muñoz, coords. 2021. *Perspectivas feministas de la interseccionalidad*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana. Edición en PDF. https://estudiosfeministas.xoc.uam.mx/wp-content/uploads/2022/03/perspectivas-feministas_compressed.pdf

Cultura Colombiana. sf. «Jacqueline Nova Sondag: pionera de la música electroacústica en Colombia». Acceso el 2 de abril de 2024. <https://www.colombia.co/cultura-colombiana/artista-colombiana-jacqueline-nova/>

Gogol, Eugene. 2008. *El concepto del otro en la liberación latinoamericana*. México: Casa Juan Pablos.

Heister, Hanns-Werner y Ulrike Mühlischlegel, eds. 2014. *Sonidos y hombres libres. Música nueva de América Latina en los siglos XX y XXI*. Madrid: Iberoamericana.

Mignolo, Walter. 2010. *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.

Paraskevaídis, Graciela. 1985. «El dodecafonismo y el serialismo en América Latina». *La del Taller*, n.º 3.

Paraskevaídis, Graciela. 1986. «Acerca de las mujeres que, además de ser mujeres, componen». *La del Taller*, n.º 5/6: 33–36.

Paraskevaídis, Graciela. 1999. «La investigación musical en su laberinto». Conferencia de clausura del Primer Foro de Investigación, Universidad de los Andes, Santa Fe de Bogotá.

Paraskevaídis, Graciela. 2002. «Jacqueline Nova en el contexto latinoamericano de su generación». *A Contratiempo: Revista de música en la cultura*, n.º 12: 19–27.

Paraskevaídis, Graciela. 2007. «Las venas sonoras de América Latina». Texto escrito para el Festival Alternance, Francia (septiembre).

Paraskevaídis, Graciela. 2009. «Las venas sonoras de la otra América». Conferencia en Colonia, Alemania (4–5 de abril).

Paraskevaídis, Graciela. 2010. «M'hijo el doctor. Algunas reflexiones acerca de la enseñanza de la composición». Texto leído en el III Congreso de Composición Musical (24–26 de mayo), realizado en el marco del XVI Festival Latinoamericano de Música de Caracas.

Paraskevaídis, Graciela. 2010b. «Imaginemos músicos: Cergio Prudencio, caminante altiplánico». En Prudencio, Cergio. *Hay que caminar sonando. Escritos, ensayos, entrevistas*. La Paz: Fundación Otro Arte.

Paraskevaídis, Graciela. 2013a. «La presencia del Che en la música contemporánea». Charla ofrecida en el Centro Cultural Universitario – San Martín, en Rosario (29 de junio).

Paraskevaídis, Graciela. 2013b. «Mesías Maiguashca: cuatro escalas hacia el Ecuador» (2013c). Escrito para el catálogo Mesías Maiguashca.

Paraskevaídis, Graciela. 2014. «Notas sueltas sobre la música culta reciente en América Latina».

Schenone Siena, Delfina. 2021. «Un elogio a la desesencialización, construcciones políticas de la identidad». En *Perspectivas feministas de la interseccionalidad*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana. Edición en PDF.

Biodata

Ailin Rubio: Master en Musicología, titulada en Magisterio, Musicología y Composición Musical. Doctoranda en Musicología en la Universidad de La Rioja, España, con una tesis sobre los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (1971–1989) en relación con la teoría decolonial. Ha trabajado en educación secundaria, en la Universidad del País Vasco y en el Conservatorio de Bilbao. Actualmente, en el Conservatorio de Vitoria. Textos publicados sobre música y decolonialidad.