

## Aproximación al ‘minimismo’ latinoamericano

**Prof. Luciana Natalia Orellana Lanús**

Facultad de Artes y Diseño  
Universidad Nacional de Cuyo

### Resumen

El presente trabajo propone un acercamiento a la construcción de una definición de ‘minimismo’ latinoamericano. Esta expresión, acuñada por la compositora Graciela Paraskevaídis (1940-2017), es tomada como punto de partida para comprobar ciertas características que den cuenta de esta categoría. En este sentido, nos proponemos evidenciar rasgos como la austeridad, el despojamiento y el silencio en los medios compositivos como parte de las búsquedas de los compositores latinoamericanos. Para ello, ilustraremos aquellas diferencias estructurales entre el ‘minimismo’ latinoamericano y el minimalismo norteamericano, como así también respecto del pensamiento musical europeo. Posteriormente, analizaremos en un repertorio seleccionado para esta ocasión, elementos que se asocien a las premisas de Coriún Aharonián (1940-2017) y de Graciela Paraskevaídis, y que permitan ejemplificar los rasgos arquetípicos de estas músicas.

**Palabras clave:** Graciela Paraskevaídis- Coriún Aharonián- Arte y Sociedad

### Abstract

This work proposes an approach to the construction of a definition of Latin American ‘minimism’. This expression, coined by the composer Graciela Paraskevaídis (1940-2017), is taken as a starting point to verify certain characteristics that account for this category. In this sense, we propose to highlight traits such as austerity, deprivation and silence in compositional media as part of these researches by Latin American composers. Thus, we will illustrate those structural differences between Latin American ‘minimism’ and North American minimalism, as well as regarding European musical thought. Later, we will analyze in a repertoire selected for this occasion, elements that are associated with the premises by Coriún Aharonián (1940-2017) and Graciela Paraskevaídis, and that allow to exemplify the archetypal features of these musics.

**Key words:** Graciela Paraskevaídis- Coriún Aharonián- art and society

*Cuadernos de Análisis y Debate sobre Músicas Latinoamericanas Contemporáneas* 3 (2020), 42-65.

## **Introducción**

La reflexión en torno a la posible clasificación de ‘minimalismo’ latinoamericano merece nuestra atención, ya que consideramos importante entender cuáles son los rasgos musicales de producciones latinoamericanas que puedan delimitar esta categoría. A raíz de ello, nos proponemos en este trabajo comprobar ciertos procesos que den cuenta de la misma. De esta manera, partimos de los supuestos expuestos por Graciela Paraskevaídis y Coriún Aharonián en torno a las músicas contemporáneas latinoamericanas desde la década de 1960. Dada la cercanía con el término, como así también la utilización de ciertas técnicas, nos planteamos describir en una primera instancia ciertas características y autores del minimalismo norteamericano. Destacamos que, establecidos los elementos constitutivos de respectivas músicas, también será contemplado en esta ejemplificación, el pensamiento de estos autores en torno a su desvinculación con los movimientos musicales europeos de la época. En este sentido, nos concentraremos en aquellas diferencias estructurales entre el ‘minimalismo’ latinoamericano y el minimalismo norteamericano, como así respecto del pensamiento musical europeo. Posteriormente, analizaremos en un repertorio seleccionado para esta ocasión, elementos que se asocien a las premisas de los autores mencionados, y que permitan ejemplificar los rasgos arquetípicos de estas músicas.

## **Minimalismo norteamericano**

De este modo, para comenzar exponiendo una síntesis acerca del minimalismo norteamericano, un sucinto recorrido histórico nos posibilita detenernos en los modos de utilización de ciertos parámetros musicales. El minimalismo norteamericano, cuyo término es tomado principalmente de las artes visuales, musicalmente comienza como la búsqueda de la deconstrucción de la complejidad propia del escenario europeo serialista. Estas obras, entonces, se desarrollan en torno a la repetición de un motivo limitado tal como una célula rítmica o una secuencia corta de alturas (generalmente diatónica). Visto de esta manera, los compositores norteamericanos concretan ideas más ‘simples’, denominadas células o patrones, y esto produce un resultado sonoro. En efecto, se interesan en el principio de la repetición, lo que implica la utilización de un repertorio ‘sencillo’ en la composición:

Muchos compositores consideran que la vanguardia como tal está muerta, y que las obras de los años sesenta apuntan hacia una dirección de retorno, de simplicidad, en definitiva, un retorno a los fundamentos del sonido mismo: altura, duración y silencio. (Cope, 1971:206)<sup>1</sup>

Así, van imaginando procesos por los cuales se desintegran los pilares de composiciones más ‘complejas’. Para Dibelius (2004), este proceso posmodernista parte, contradictoriamente, desde una postura más positivista, y propone una música automática de orden impredecible:

El resultado acústico de estos procesos automáticos no se puede predecir [...] y esta sutil incursión en el campo de lo irracional, esta especie de espejismo acústico que se da cuando el orden absoluto, respetando al pie de la letra y de manera palpable el mecanismo previsto desde el principio, se transforma a pesar de todo, en un vertiginoso carrusel de perspectivas que no paran de multiplicarse, hacen aún más irritante la sensación de haber caído en un trance que la *minimal music* y sus infinitas repeticiones crea de por sí. (Dibelius, 2004:435)

De todas maneras, volvamos a los rasgos que caracterizarían estas producciones. La escuela fundacional del minimalismo americano tiene como referentes a cuatro compositores, La Monte Young (1935), Terry Riley (1935), Philip Glass (1937) y Steve Reich (1936).

A modo de ejemplificación, y reflexionando sobre los aspectos generales, comenzaremos analizando dos de las obras más icónicas de este movimiento. Estas son *In C* (1964), del compositor Terry Riley, y *Piano Phase* (1967), del compositor Steve Reich. En la primera de ellas se hace uso de 53 patrones rítmicos y melódicos que aluden a la tonalidad de Do mayor (de ahí el título). En la partitura, tal y como nos indica el compositor, los patrones deben reproducirse consecutivamente teniendo cada intérprete la libertad de determinar el número de repeticiones de cada uno de ellos antes de trasladarse al siguiente. De esta descripción deducimos un rasgo de aleatoriedad sumamente interesante que, aunque no lo abordamos en este texto, también puede vincularse con lo expresado por Dibelius. Continuando con la descripción de la obra, observamos que la reiteración de los patrones y el efecto polirrítmico resultante son un rasgo característico de una obra minimalista americana<sup>2</sup>. La pieza finaliza cuando uno de los intérpretes toca

<sup>1</sup> Todas las citas de Cope (1971) han sido traducidas del inglés *ad hoc* por Luciana Orellana Lanús.

<sup>2</sup> Hacemos esta salvedad ya que proponemos en este escrito como objetivo principal, un acercamiento a los rasgos arquetípicos del ‘minimismo’ latinoamericano.

el patrón 53<sup>3</sup>. Sin embargo, la categoría de minimalista no es apta para la visión del compositor, quien afirma no haber conocido el término en el momento de la creación de la pieza:

Minimalista es una palabra extremadamente ‘seca’. Solo les interesa a las personas que les gusta poner a los artistas en cajas. Un psicodélico nunca se agotará porque todo se trata de una visión, inspiración y magia. Por eso mi meta como músico, es transformar algo mundano en algo excepcional.<sup>4</sup>

Es preciso destacar que Riley se compara con sus contemporáneos jazzistas en cuanto a la concepción acerca de su música, “como yo, crean su música en el momento”.<sup>5</sup> En efecto, reflexiona sobre el proceso creativo. Al respecto dice “la creación es algo inesperado, el resultado de transformaciones impredecibles”<sup>6</sup>. Estas afirmaciones, plantean la concepción de sus obras a través de la experiencia sonora.

Por otra parte, para Reich el proceso compositivo y el resultado musical, como menciona Rosas (2015), “son una misma cosa” (p.83). Para los compositores minimalistas norteamericanos, sus obras generan un “misterio para el oyente, y la profundidad de la experiencia artística está dada por lo impersonal y los efectos psicoacústicos generados por el proceso.”<sup>7</sup> En este sentido, “lo impersonal se entremezcla con una suerte de control absoluto”<sup>8</sup>. Es el mismo Reich el que explica la idea de control, asumiendo que el material propuesto sufre modificaciones en el transcurso de la producción. Aun contemplando previamente todos los parámetros necesarios, estos resultados son inalterables: “Escribiendo ‘una suerte’ de control total, quiero decir que canalizando el material en el seno de ese proceso controlo totalmente los resultados, pero también que los acepto sin alterarlos.” (Reich, 1974:2)

No obstante, un rasgo importante de destacar en las producciones de Reich es el empleo del procedimiento *Phase shifting*. El compositor se concentra en un recurso en el cual se perciben gradualmente cambios por los estados de fase y desfasaje producidos entre los patrones:

---

<sup>3</sup> En la partitura, Riley brinda las indicaciones necesarias para la interpretación de la obra, como por ejemplo la forma en que debe finalizar.

<sup>4</sup> Entrevista a Terry Riley (2015), consultada en <https://www.youtube.com/watch?v=7mf35ukAs0>.

<sup>5</sup> *Ibidem*

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

Comienzo a percibir estos ínfimos detalles cuando comienzo a concentrar mi atención, y un proceso gradual es una invitación a la concentración. Por ‘gradual’ quiero decir extremadamente gradual; se trata de un proceso que se desarrolla tan lentamente que su percepción demanda las mismas cualidades de atención que la observación de la aguja de los minutos en un reloj. Debe absorberse en su pequeña duración. Ciertas músicas modales que se ejecutan actualmente, de una cierta popularidad, tales como la música india clásica o el rock, nos hacen tomar conciencia de detalles sonoros ínfimos: dado que son modales (tonalidad constante, notas sostenidas y repetidas como un bordón a fin de crear un efecto hipnótico), se concentran naturalmente sobre estos detalles más que sobre la modulación, el contrapunto y otros procedimientos específicos de la música occidental.<sup>9</sup>

En la obra *Piano phase*, escrita para dos pianos, el patrón construido a base de una secuencia de doce ataques y cinco clases de alturas<sup>10</sup>, se presenta en un campo rítmico uniforme<sup>11</sup> (semicorcheas). Los dos intérpretes exponen al unísono el mismo patrón rítmico melódico. Una vez realizadas las repeticiones<sup>12</sup>, uno de los pianos mantiene su pulso, mientras que el otro lo acelera progresivamente. Durante el estadio que se establece entre la sincronización de fase y desfasaje de los instrumentos, la música genera perceptivamente un nuevo contorno melódico-armónico que garantiza la experiencia gradual a la que hace referencia Reich. Efectivamente, el contenido interválico del patrón genera un halo diatónico en la medida que se utilizan predominantemente las clases de alturas [1, 2] (llevadas al orden mínimo o forma prima)<sup>13</sup>. De esta manera, una vez realizado este *acellerando*, los pianos vuelven a estar en fase, pero esta vez el segundo piano permuta el orden de las alturas. A medida que transcurre el paso del tiempo, el patrón con el que comienza la pieza, sometido a un procedimiento de sustracción, deja de contener doce ataques. En una posible segunda sección de la obra, se presenta con ocho

---

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> La metodología empleada es la de teoría de los conjuntos de Allen Forte, sistematizada por Joel Lester (2005) en *Enfoques analíticos de la música del siglo XX* y Pablo Cetta y Oscar Pablo Di Liscia (2010) en *Elementos de contrapunto atonal*. Con ‘clase de alturas’ nos referimos a todas las alturas duplicables en una octava. Por ejemplo, todas las notas llamadas do# constituyen la misma ‘clase de alturas’. Solo existen doce ‘clases de alturas’ que son designadas por números. Por último, un ‘conjunto de alturas’ es un grupo de ‘clases de alturas’. Según Lester (2005), “nos proporcionan una herramienta analítica para el estudio de las melodías, las armonías y la interacción entre melodía y armonía en la música no tonal” (p. 90)

<sup>11</sup> La metodología de análisis de la que nos apropiamos es la propuesta por Francisco Kröpfl y sistematizada por María Inés García. En el área motivico temática distinguimos los rasgos propios y comunes a los motivos. Los motivos son unidades mínimas con sentido musical. Estos son analizados en torno a sus diseños melódicos y a sus características rítmicas. Un campo rítmico uniforme, entonces, es aquel en el que todas las duraciones que componen un motivo son iguales.

<sup>12</sup> El compositor propone en la partitura de 12 a 18 repeticiones del patrón rítmico melódico.

<sup>13</sup> La forma prima u orden mínimo consiste en considerar las menores distancias posibles en un conjunto de alturas.

ataques (semicorcheas)<sup>14</sup> y, por último, finaliza con cuatro. El procedimiento de la obra es resuelto tomando como referencia los bucles de cintas utilizados por el compositor, con anterioridad, en la música concreta. Trabajando con estos, Reich repara en ciertas constantes que se producían cuando se presentaba el estado de cambios de fase: “tocando dos o más bucles idénticos a velocidades ligeramente diferentes, las repeticiones se van gradualmente moviendo aparte unas de otras (‘fuera de fase’) y finalmente alcanzan de nuevo la sincronización entre ellas.” (Morgan, 1999:449). Ejemplos de estas búsquedas, basadas en la repetición, estados de fase y desfase, son las primeras obras escritas con estas técnicas: *It's gonna rain* (1965) y *Come Out* (1966).

Así, salvando las diferencias estéticas y creativas de cada autor y sus músicas, son estas características las que imprimen los rasgos típicos de una obra minimalista americana. Esta resulta, “una música más ‘sencilla’ y ‘directa’” que “técnicamente supone: estructuras tonales estáticas, ritmos aditivos, consistencia textural y transparencia y una constante repetición temática” (Morgan, 1999: 445). En consecuencia, el artista avanza hacia la idea de una expresión artística menos compleja:

En la medida que el anticompositor/artista avance hacia este estado cero, ‘sin arte’, el círculo se completará. No hay una dirección posible excepto la de comenzar de nuevo tomando conciencia del sonido, la frescura de la simplicidad desorganizada por las vanidades de ‘obras maestras’ altamente ordenadas y estructuradas monumentalmente. (Cope, 1971:206)

Por otra parte, indagando sobre composiciones que nos otorguen información sobre el concepto que nos ocupa nos preguntamos: ¿Las obras latinoamericanas ‘minimalistas’ son el resultado de las mismas búsquedas y/o procesos?, ¿cuál es la necesidad por la que los compositores latinoamericanos se despojan de ciertos elementos sonoros?

Con la finalidad de responder a estos interrogantes, reflexionaremos sobre los postulados estéticos de Coriún Aharonián y Graciela Paraskevaídis.

## **Mínima biográfica de los compositores**

Coriún Aharonián (1940-2017), originario de Montevideo, inicia sus estudios de composición en la capital de Uruguay. Estudia musicología con Lauro Ayestarán y

---

<sup>14</sup> En la secuencia de alturas se jerarquiza otro repertorio tales como las clases [2,5,8]

composición con Héctor Tosar y Luigi Nono. Entre 1968 y 1970 obtiene por concurso la beca del Instituto Torcuato Di Tella, así como otras de los gobiernos francés e italiano para estudiar, respectivamente, en el CLAEM, en París y, con Luigi Nono, en Venecia<sup>15</sup>. Asimismo, es docente de la Universidad de la República, en Uruguay. También es autor de libros, ensayos y artículos sobre música y sobre cultura, de gran trascendencia musicológica.

Graciela Paraskevaïdis (1940-2017), originaria de Buenos Aires, inicia sus estudios en el Conservatorio Nacional López Bucharcho. Es becaria del CLAEM y luego del DAAD (Servicio Alemán de Intercambio Académico), en Freiburg. Estudia composición con Roberto García Morillo, Iannis Xenakis y Gerardo Gandini. Podemos mencionar también, otros formadores como los compositores Edgar Varèse, Silvestre Revueltas y Luigi Nono. Como docente lleva a cabo una extensa actividad privada y, de la misma manera, brinda seminarios y conferencias en numerosos países, integrando jurados de composición nacionales e internacionales. Escribe numerosos ensayos sobre música latinoamericana contemporánea.<sup>16</sup>

## **Un acercamiento a las características ‘minimistas’**

Un rasgo notable de los escritos y composiciones de Aharonián es su posición y compromiso con la música. Estas se encuentran vinculadas con una postura ideológica de ‘resistencia’ latinoamericana:

Y para mí hay un antes y un después en mi vida en relación con mi primera visita a la Revolución Cubana, que fue en 1972. Que fue un encuentro dialéctico, es decir no complaciente, y que alimentó muchísimo una cantidad de cosas, de meditaciones, de dudas y de más dudas sobre qué le correspondía al artista creador en la sociedad en América Latina. (Vázquez, 2015:35)

Remarcamos de esta cita la fuerte ideología socio - política que lo ubica como uno de los principales compositores latinoamericanistas. Para el autor, el acto compositivo supone una actividad ideológica y asimismo una identidad<sup>17</sup>. Este posicionamiento propone una reflexión del hecho artístico en relación con la realidad latinoamericana, su contexto. De

<sup>15</sup> Biografía consultada en VAZQUEZ, Hernán Gabriel. 2015. *Conversaciones en torno al CLAEM*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, P. 31

<sup>16</sup> Reseña biográfica consultada en [http://www.gp-magma.net/es\\_bio.html](http://www.gp-magma.net/es_bio.html)

<sup>17</sup> Identidad que asume el hecho compositivo de una manera colectiva. Estas ideas son advertidas en su postura frente al modelo compositivo europeo, la colonización y el imperialismo.

esta manera, parafraseando a Mello (2008), “se podría decir que su música experimental suprime la primacía de los cánones de composición occidental y establece una igualdad entre las gramáticas musicales” (p.87).

No obstante, para poder acercarnos al objeto que nos compete, nos detendremos sobre las presunciones que Aharonián (2000), expresa refiriéndose a las prácticas musicales de los compositores desde 1960: “Podemos hablar de austeridad (o de una especie de ‘despojo’) como una constante en muchas de las composiciones latinoamericanas relevantes de las últimas décadas” (p.4)<sup>18</sup>

En la misma línea de pensamiento, Paraskevaídis manifiesta constantemente su fuerte vinculación ideológica en escritos, ponencias y entrevistas. Tal como en Aharonián, la Revolución Cubana aparece reflejada en una postura que involucra no solo el contexto sino también el acto compositivo:

La década del sesenta fue una época muy intensa, un punto de inflexión, primero a través de la Revolución Cubana, luego los movimientos de liberación en América Latina y muchas cosas que se replanteaban: la identidad artística, musical o cultural, la responsabilidad del artista y del músico. (Vázquez, 2015:217)

Desde una preocupación ideológica, en cuanto a la reproducción de un ‘modelo’, Paraskevaídis se identifica con las producciones latinoamericanas haciendo visible un posicionamiento estricto en torno a las teorías de la recepción de la época, la musicología y la composición:

En este contexto, el creador ha debido optar entre seguir al servicio de modelos o tratar de lib(e)rarse de ellos, entre permanecer al abrigo de lo conocido o desafiar la hegemonía impuesta intentando generar contramodelos. Todo el siglo XX ha sido testigo de esta encrucijada existencial, reflejo en los ámbitos artísticos y culturales de los desafíos ideológicos a nivel continental, cuyo epicentro podemos centrar en la década de 1960, un punto de inflexión histórica, también en música. (Paraskevaídis, 2009:2)

He aquí el epicentro de nuestra discusión. Nos preguntamos, a raíz de esto, ¿qué características musicales implica una estética pobre?, ¿qué significa el despojo y austeridad en la música de compositores latinoamericanos?

---

<sup>18</sup> Todas las traducciones de la publicación de Coriún Aharonián (2000), *An Approach to Compositional Trends in Latin America*, han sido realizadas *ad hoc* por Luciana Orellana Lanús



Un artículo que nos acerca a una respuesta a estos interrogantes es *An Approach to Compositional Trends in Latin America* de Coriún Aharonián (2000). En este, se ponen de manifiesto los rasgos de su pensamiento reflexivo acerca del arte y de los procedimientos utilizados por compositores latinoamericanos nacidos entre 1936 y 1964. Esto nos permite sistematizar rasgos que den cuenta de una obra ‘minimista’. Del mismo modo, Paraskevaídis, en el texto *Las venas sonoras de la otra américa* (2009), reafirma algunas de estas premisas desde producciones como las de Cergio Prudencio (1955), Mesías Maiguashca (1938), Oscar Bazán (1936-2005), Mariano Etkin (1943-2016), entre otros.

Nos proponemos, entonces, acercarnos a obras latinoamericanas que dan cuenta de aspectos en la composición que resultan necesarios para la construcción de esta categoría<sup>19</sup>. Una primera reflexión se produce en torno al sentido del tiempo. En palabras de Aharonián “el sentido de tiempo latinoamericano es aparentemente distinto del europeo. El tiempo psicológico de compositores latinoamericanos es más corto y más concentrado que el de sus colegas europeos.” (Aharonián, 2000:3)

A raíz de esta afirmación, comenzaremos por detectar estos aspectos en las piezas que visibilicen estas características. En la obra *¿Y ahora?*<sup>20</sup> (1984), escrita para piano solo, iniciamos un primer abordaje reconociendo los principales motivos.



Ejemplo 1 c.2

El primer elemento motivico<sup>21</sup> (ejemplo 1), que aparece en esta pieza, posee rítmicamente un comienzo anacrúsico y un final resolutivo. Contiene un acento dinámico en la primera

<sup>19</sup> Graciela Paraskevaídis (2014), en su análisis de *Austeras* de Oscar Bazán, dice al respecto de la utilización del término “minimismo”: “prefiero este término en castellano al de ‘minimalismo’, el anglicismo en boga” (P.1)

<sup>20</sup> Las obras *¿Y ahora?* y *Pequeña pieza para piano III*, fueron cedidas por Nairí Aharonián Paraskevaídis, presidenta de la Fundación Archivo Aharonián-Paraskevaídis.

de las figuras rítmicas, reforzando la anacrusa. Esto produce una divergencia acentual entre la organización métrica y lo que se percibe como estímulo inicial. Melódicamente consiste en la utilización de dos notas repetidas presentadas en un intervalo de novena menor en la voz inferior y en la voz superior un contorno melódico que desciende por grado conjunto. Predomina el conjunto de alturas [7, 8, 9]. El ámbito de la voz superior es de cuarta justa descendente.

Dadas estas descripciones, nos surge un interrogante ¿qué información nos ofrecen estos datos estructuralistas acerca de este motivo? En parte, la brevedad y la ausencia de complejidad se podrían vincular con el minimalismo norteamericano. Sin embargo, este motivo en primer lugar, presenta un campo armónico más disonante dado por el repertorio de alturas generado entre los dos planos. En segundo lugar, no se repite inmediatamente.

Por otro lado, un dato condicionante en la partitura, y que el mismo compositor explica, es que cada uno de los cuatro motivos rítmicos melódicos que se presentan en esta pieza están distribuidos espacialmente en la partitura. Esto significa que cada uno de ellos es presentado paulatinamente a través de una ubicación espacio-temporal que, a simple vista, refleja una austeridad de la que hablaremos más adelante. A su vez, cada uno de ellos posee características únicas (ejemplo 2), contrastantes en ‘estados de ánimos’ y utilizados una cantidad limitada de veces. Esto induce a la percepción de una pieza que va construyéndose en la medida que estos elementos se exponen o se repiten.<sup>22</sup> Es decir que, en esta música, la concepción del tiempo tiene que ver con la expectativa y esto surge en relación a las apariciones de los elementos constitutivos de la misma. De todas maneras, nos preguntamos si estos rasgos melódicos rítmicos, junto con la idea de distribución de estos motivos en el espacio físico de la grafía, son las condiciones necesarias para establecer un tiempo psicológico más corto.

Observamos así, que estos supuestos de Aharonián en torno al tiempo, parecen advertirse asimismo en los preceptos que impartía el compositor Gerardo Gandini en el CLAEM. Al

---

<sup>21</sup> En un primer acercamiento a la obra, y dadas las características de sus componentes sonoros, habíamos considerado que lo mejor era denominarlos ‘patrones rítmicos melódicos’. Esta afirmación fue refutada en la medida que los textos de Aharonián y Paraskevaídís nos otorgaron las pautas para una definición concreta de los materiales utilizados por los compositores latinoamericanos, en comparación con los compositores norteamericanos.

<sup>22</sup> La repetición no es inmediata como en las obras minimalistas norteamericanas. Aquí, los motivos se exponen y luego van presentándose en diferentes secciones de la pieza, en algunas ocasiones de una manera idéntica, y en otras, con leves modificaciones.

respecto de la obra *Diarios*, de Gandini, dice Etkin “Las duraciones adquieren un valor relativo dado tanto por la jerarquía de las notas como por su espaciamiento en la partitura” (Fessel, 2014: 142). Aunque los datos provistos en este último puedan ser observados como “expresiones de una *gestualidad* derivada de la práctica improvisatoria habitual en Gandini”<sup>23</sup>, consideramos que la distribución espacial de los elementos y su aparente inmovilidad e invariabilidad en la pieza *¿Y ahora?* generan una impresión del tiempo diferente. Desde este punto de vista, la percepción de eventos sonoros inalterables propicia la sensación de un tiempo psicológico más corto.

Por otro lado, un aspecto significativo en varias composiciones de Aharonián y Paraskevaídis es la ausencia de discursividad. Existe un “alto porcentaje de piezas que aplican una forma discursiva o sintaxis no discursiva, dentro de la cual el encadenamiento de células sonoras [...] se sustituye por una estructura de zonas expresivas.” (Aharonián, 2000: 3)

Como ya hemos mencionado, los motivos o elementos temáticos que se exponen en *¿Y ahora?* lo hacen, aparentemente, de una manera inalterable. Podemos suponer que esto se debe al proceso de no discursividad.

♩ = 106

como con bronca  
non legato

calladito  
non legato

**ffff**

**ppppp**  
pianissimo possibile d'accordo con la meccanica del pianoforte, sempre "uguale", ascoltando le variazioni timbriche inevitabili nell' "uguale"; mano sinistra oppure destra

<sup>23</sup> Ibidem.

Ejemplo 2 compases 1 a 11- 23 a 29 y 45 a 52.

Efectivamente, esta sintaxis no discursiva basada en la repetición de los elementos puede ser rastreada en otras composiciones latinoamericanas. En las obras *Austeras* (1975/1977), del compositor argentino Oscar Bazán, Paraskevaídís advierte:

El concepto de lo parco y austero abarca la utilización de pocos sonidos (en general y en particular) y se centra en un mínimo tensado hacia lo máximo, desde la no repetición de una secuencia, pasando por la indicación exacta de las reiteraciones requeridas y llegando a un número utópicamente indefinido de otras. Las repeticiones incluyen un despliegue horizontal de flexibilidad ‘melódica’ y otro vertical, a menudo percusivo y de incisiva insistencia. (Paraskevaídís, 2014:1)

Si bien este grupo de obras a la que se refiere plantea la reiteración de los complejos sonoros, es preciso destacar la inalterabilidad y la austeridad a la que hace referencia la autora. Del mismo modo que en las piezas de Aharonián, Bazán propone un grupo de quince obras en las que el material se desentiende de la idea de una discursividad basada en modelos ‘tradicionales’. La concepción de estas piezas supone una escucha atenta de los eventos, la que se plantea como una constante en las obras del tipo ‘minimista’:

Despojada de cualquier referencia anecdótica, esta música - que tiene hermandad con otras obras latinoamericanas de la época -, transita existencialmente por gestos y símbolos, antes que por alturas o intervalos, y va en pos de una percepción diferente del temperamento del legado europeo. (Paraskevaídís, 2014:1)

Asimismo, en la producción de la compositora observamos la inalterabilidad de los elementos temáticos. Por ejemplo, en la pieza *Nada* (1993), para soprano solista. La obra

comienza con un elemento rítmico melódico (ejemplo 3), clases de alturas [0,1], que se repite hasta el compás 9 casi sin alteraciones.<sup>24</sup>

nada

Soprano

$\text{♩} = 44 \text{ MM}$

*P* *pp*

n n

Ejemplo 3 compases 1 y 2.

Esta falta de desarrollo, haciendo una comparación con los compositores europeos, es el elemento fundante de una sintaxis característica de ciertas obras latinoamericanas. Este aspecto, conjuntamente con la repetición constante de un elemento motivico a modo de *ostinato*, lo podemos vincular con el siguiente postulado:

“Elementos reiterativos. Estos microprocesos consisten en las repeticiones de células de una manera no mecánica, enriquecidas sutilmente por elementos como el *ostinato*, comunes a los usados en culturas indígenas y afro americanas” (Aharonián, 2000:3)

En la obra *¿Y ahora?*, el segundo motivo (ejemplo 4), que se introduce es un *ostinato* de negras.

*calladito non legato*

*PPPPP*

pianissimo possibile d'accordo con la meccanica del pianoforte, sempre "uguale", ascoltando le variazioni timbriche inevitabili nell' "uguale"; mano sinistra oppure destra

Ejemplo 4 compases 3 a 11.

Este motivo, seguido de las indicaciones propuestas por el autor “es en la punta de los dedos, en el límite mismo de la posibilidad de que la nota pueda realmente no sonar”, planteado en un campo rítmico uniforme, garantiza y confirma el pulso en la pieza. De todas maneras, si bien reconocemos este aspecto rítmico entendemos que aparece como

<sup>24</sup> Solamente hay un cambio de la negra por una semicorchea y de la blanca con punto por una corchea con punto ligada a otras figuras. La variación es introducida por los formantes que se generan en la cavidad bucal de la soprano.

una repetición no mecánica en la medida que el autor propone cambios casi imperceptibles (ejemplo 5), sobre todo en la acentuación de los elementos rítmicos.

Ejemplo 5 compases 31 a 40.

En efecto, este desarrollo por microprocesos nos lleva a considerar que este material forma parte de una serie de eventos que plantean una expectativa en el oyente. Si reflexionamos sobre las palabras de Graciela Paraskevaídís, en torno a la obra *Austeras* de Oscar Bazán, necesitamos considerar el principio de la reiteración en función de lo ritual<sup>25</sup>. Así, y como habíamos anticipado, en la obra *Nada*, el primer elemento motivico que se repite realiza una mínima variación en torno al timbre y a las figuras que lo caracterizan (ejemplo 6).

Ejemplo 6 compases 1 a 8.

En palabras de la compositora:

El manejo conceptual de lo reiterativo en función ritual y el voluntario despojamiento de materiales determina una esencialidad (es decir, carencia de retórica), donde el silencio es parte de la estructura sonora y el minimismo resultante se opone al minimismo estadounidense de la década de los sesenta, en particular por las 5 fuentes que lo estructuran conceptualmente: la observación de la experiencia musical indígena, el silencio y la fluctuación dinámica. (Paraskevaídís, 2009: 4,5)

<sup>25</sup> Al respecto de su obra, Bazán reconoce su inspiración en torno a “una serie de piezas aborigenistas, que sentí a partir de experiencias en música pobre” (Paraskevaídís, 2014:2).

Esta descripción, sumamente precisa en cuanto a las diferencias estructurales entre las obras de otros compositores y los postulados estéticos que en este escrito se revisan, son de gran trascendencia para la definición de una estética en donde se involucra no solo lo estrictamente musical, sino también lo ideológico. Lo ideológico que parte de la toma de conciencia del contexto latinoamericano. Es esta postura, como hemos mencionado anteriormente, la que aparece reflejada en su producción.

Ahora bien, respecto de la dinámica, un dato interesante lo aportan las indicaciones que se encuentran previas a la música. Por ejemplo, en *Nada* la compositora coloca en la partitura: “realizar con precisión los cambios de intensidad marcados, dentro de la escala relativa *pp - p - mp - mf - f y ff*”. De la misma manera Aharonián, en *¿Y ahora?* sugiere: “Todas las indicaciones - en castellano y en italiano - deben ser estrictamente respetadas. No se trata de especulaciones poéticas sino precisamente de indicaciones. En realidad, debería respetarse todo lo escrito...”

En este sentido, las indicaciones de dinámicas, conjuntamente con lo repetitivo de los elementos temáticos y la ausencia del ‘gran’ desarrollo, parecen justificar y hacer coherente un discurso que adopta determinados rasgos que configuran una identidad. Sin embargo, ¿qué sucede si observamos otras producciones latinoamericanas?, ¿damos cuenta de las mismas características?

Podemos decir que ciertos aspectos en la obra *Canto del alba* (1979), del compositor mexicano Mario Lavista (1943), afirman lo anteriormente expuesto. Escrita para flauta amplificada, el compositor propone una digitación para lograr cuartos de tonos. La selección de alturas evoca un ambiente ‘autoctonista’<sup>26</sup> en la medida que se observa una mínima referencia a las escalas pentatónicas.

lontano (♩ = ca. 30)  
 come "la luce incerto e grigio  
 che precede l'alba"

ppp < mp > p (p) morendo

Fingerings chart: A series of dots representing finger positions on the keys, with some keys marked with '0' for no finger.

Ejemplo 7 S/nc.

<sup>26</sup> La relación con el tiempo en las obras del compositor también es advertida en el análisis que hace Plana (2006), de la obra *Cuicani* de 1994: “Esta relación de Lavista con las culturas prehispánicas le ha permitido ahondar en otras temáticas, constantes preocupaciones en su obra, entre las que se destaca la relación con el tiempo, no en su concepción lineal, sino circular” (p. 44). Es necesario destacar de esta cita el elemento latinoamericanista sobre el que reparamos en este texto.

Aquí, resulta necesario detenernos en dos particularidades. Por un lado, respecto de lo descrito con anterioridad, las estrictas indicaciones de dinámica, de tempo y de carácter<sup>27</sup> (ejemplo 7). Por el otro, la disolución del primer material sonoro y la utilización del silencio. Esto nos conduce al elemento que parece ser fundante en esta categoría: el silencio. El silencio, cuya carga subjetiva y dramática figura en estas piezas, es un mecanismo imperante en estas composiciones. Si observamos los ejemplos detallados con anterioridad, podremos detectar que cada uno de estos elementos motivicos que se presentan, lo hacen luego de la aparición de un silencio. Esta ausencia de sonido es interesante, en la medida que se le da una significación política. Observemos ahora, la obra *Pequeña pieza para la gente que superó la angustia* o *Pequeña pieza para piano III* (1966/1973), de Coriún Aharonián. Los eventos aislados, la notación gráfica, la distribución espacial y los calderones en los silencios generan una sensación de austeridad y expresividad característica de las obras ‘minimistas’ (ejemplo 8).

PEQUEÑA PIEZA PARA GENTE QUE SUPERÓ LA ANGSTIA  
 PEQUEÑA PIEZA PARA PIANO III  
 CORIÚN AHARONIÁN

codo  
 del pie  
 teclado (mano izquierda) y pisaletto (mano derecha) a la vez, independientemente  
 dolce, molto cantabile, tranquillo

pedal ?

teclado  
 non legato

Ejemplo 8 S/nc.

<sup>27</sup> Consideramos que estas indicaciones se asocian más con una interpretación sugerida por el compositor que con el carácter.



The image shows a musical score for eight instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tpt.), Horn (Cor.), Trombone (Tbn.), and Piano (Pno.). The score is divided into measures 13 to 18. The Flute, Oboe, Clarinet, and Bassoon parts start with a mezzo-forte (mf) dynamic and feature a series of notes in the first measure, followed by rests. The Trumpet, Horn, and Trombone parts are mostly silent, with some notes in the later measures. The Piano part features a repetitive, ascending sequence of chords in the right hand and a more active line in the left hand. Dynamics range from mezzo-forte (mf) to fortissimo (ff). The score is marked with a circled '13' at the beginning of each instrument's part.

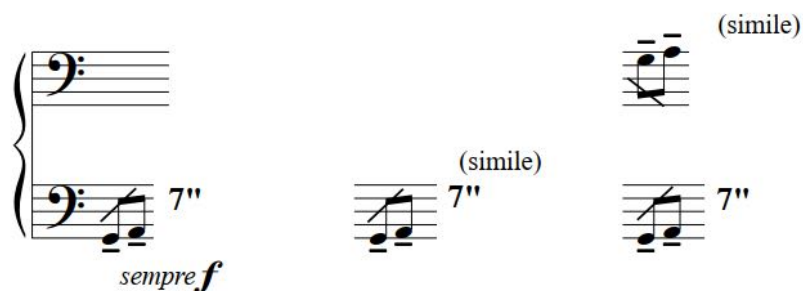
Ejemplo 9 compases 13 a 18.

De la misma manera, observamos en *Sendas* (1992), de Graciela Paraskevaídis, las características: austeridad textural, elementos temáticos repetitivos, el silencio imperante (ejemplo 9). Es interesante destacar, que dado el orgánico<sup>28</sup> de esta pieza sea ‘tan austera’. Para ahondar un poco más en ello, podemos mencionar las conclusiones que realiza Paraskevaídis en torno a estos rasgos:

En la música latinoamericana a partir de la década de 1970, aparecen varios aportes minimalistas, cuyas características difieren, en origen y resultados, del minimalismo estadounidense mencionado. La interacción sonido-silencio en la que el primero existe gracias al segundo y se constituye en un elemento estructural, y la fuerza motriz que mueve escasos elementos concentrados al máximo, se manifiestan a través de la utilización de secuencias de orden iterativo que imponen una presencia protagónica, gracias a sutiles variantes no mecánicas o previsiblemente mecanizadas. (Paraskevaídis, 1986: 2)

Estas afirmaciones las promulga en función a la pieza *Piano piano* (1979), del compositor uruguayo Carlos da Silveira (1950).

<sup>28</sup> Compuesta para ocho instrumentos (Flauta, Oboe, Clarinete, Fagot, Trompeta, Corno, Trombón y Piano)



Ejemplo 10

Es así que, parafraseando a Aharonián (2000), en estas obras el silencio deja de ser una negación y se convierte en una afirmación cargada de expresividad en Latinoamérica (p.3). Para él, esta conquista tiene un significado simbólico y cultural, y representa la ausencia de voces latinoamericanas en comparación con la hegemonía de otros países en el ámbito de la composición.

En la obra *Que* (1969), producción electroacústica del autor en cuestión, se observan ciertos datos que confirman estos supuestos. Utilizando los textos de Mario Benedetti<sup>29</sup> y compuesta en el CLAEM, la pieza parece ser controvertida por la implicancia de la inteligibilidad del texto en la obra y la propuesta simbólica que ofrecía en torno a un contexto y a una ideología:

Partiendo del principio de que, en la tradición occidental, el texto se comprende hasta ahí y no más allá [...] a mí me preocupaba mucho la problemática, pero al mismo tiempo no quería caer en la 'cuadradez', digamos, del realismo socialista. Y tampoco usar recursos de tipo populista [...] (Vázquez, 2015: 37)

El texto de Benedetti no es utilizado completo, sino que el autor hace una búsqueda de uno de los versos más significativos para la concepción de la pieza “yo solo uso ese verso y lo fragmento [...] la obra no parte del texto de Benedetti, sino que se encuentra con él” (Vázquez, 2015:37)

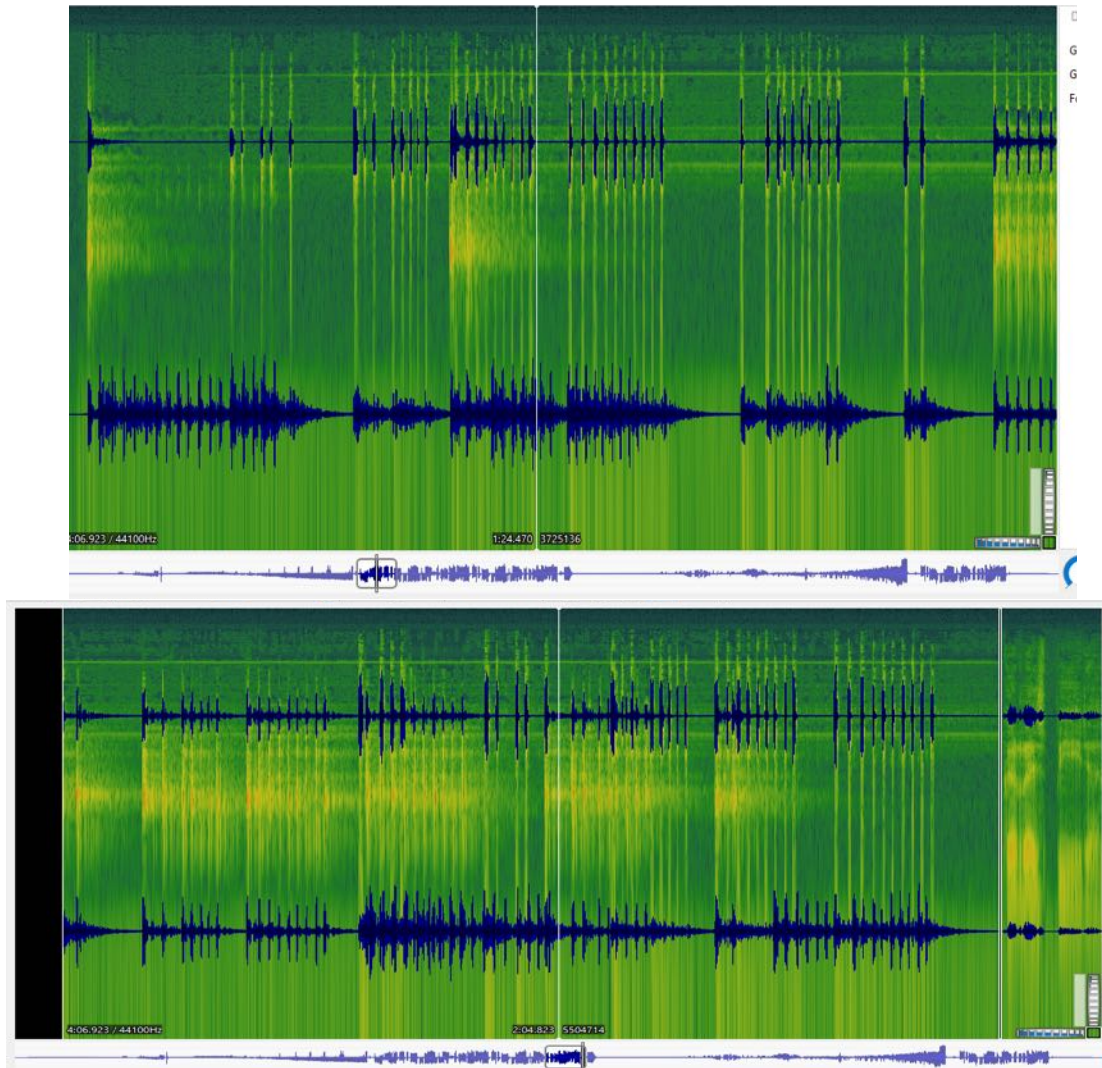
Asimismo, una descripción de la obra, nos provee información necesaria para dar cuenta de lo indicado con anterioridad:

*Que* está construida solo con sonidos generados electrónicamente, buscando quitar a éstos la natural tendencia de los materiales sintéticos a la asepsia, a la inorganicidad, sin reacondicionarlos por los criterios de la memoria histórica inmediata. Determinados circuitos electrónicos usados como punto de partida, establecen procesos que sirven de

<sup>29</sup> Se trata del poema *Todos conspiramos*, dedicado a Raúl Sendic.

reguladores de todos los parámetros del sonido producido electrónicamente, aunque el resultado textural- tímbrico vaya variando. La voz, intencionalmente, no es sometida a modificaciones. (Vázquez, 2015:265)

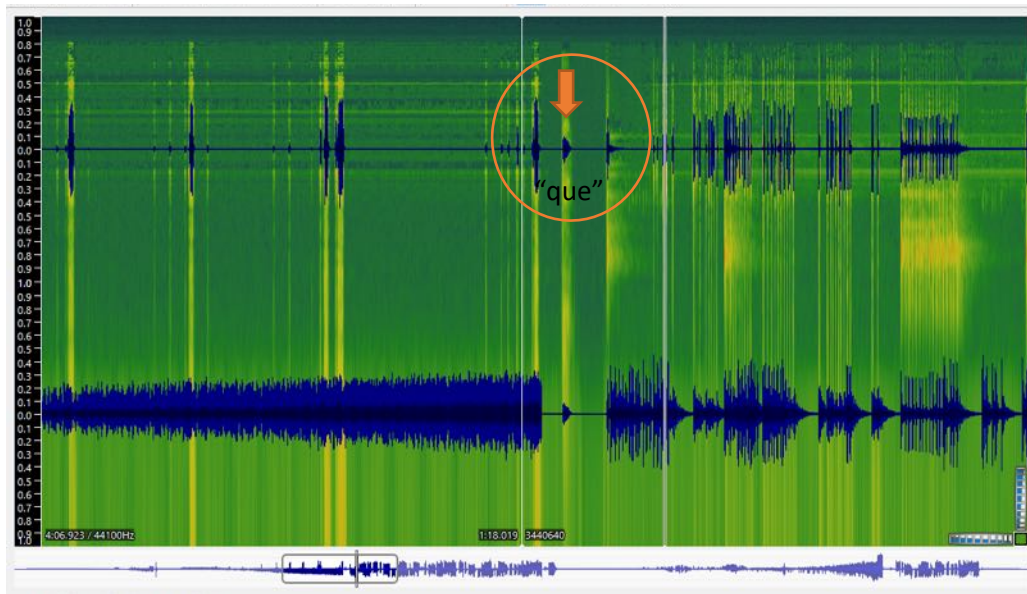
La pieza transcurre en el lapso de 3'44" y plantea aspectos que ya hemos observado en este tipo de producciones: austeridad textural, la reiteración de los elementos motivicos en función de lo ritual, el desarrollo por microprocesos, la sintaxis no discursiva y el silencio.



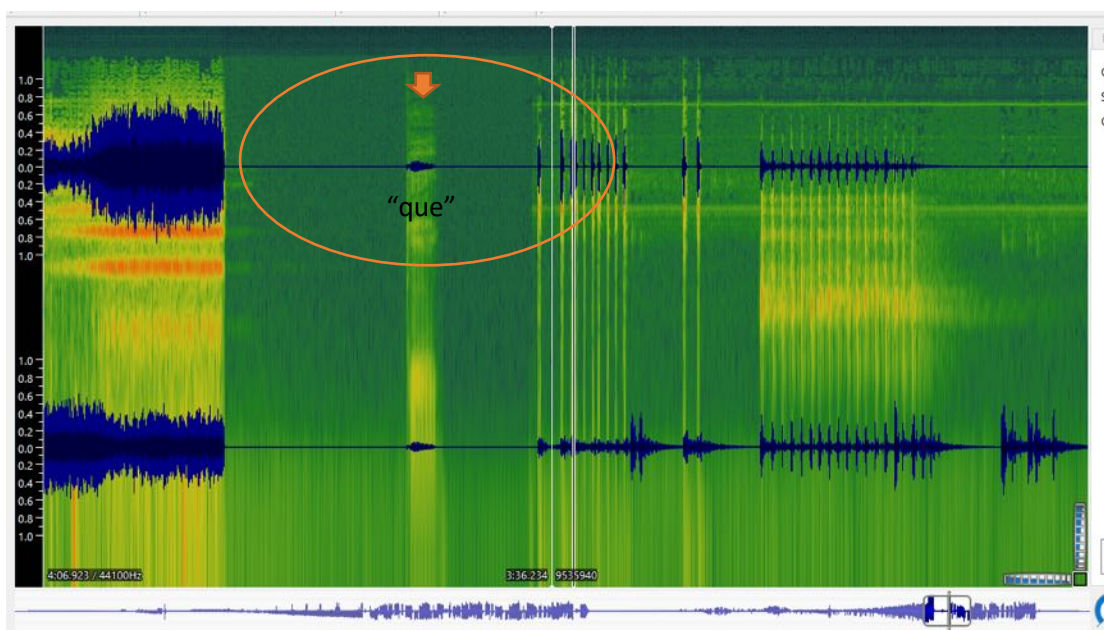
Ejemplo 11

En el espectrograma (ejemplo 11) podemos distinguir que se introduce un material sonoro en uno de los canales y luego la reiteración del mismo. Transcurridos 3'16", a nivel formal, se observa una reexposición de estos elementos que se presentan luego de la aparición de la voz con el texto "que" en el minuto 1. En este sentido, en el plano superior de este análisis, se advierte cómo ese material es levemente modificado y reiterado.

Por otra parte, la voz hace su aparición y luego de ello se produce un silencio de 2” que carga de expresividad la pieza y le otorga mayor relevancia a la palabra (ejemplo 12).



Ejemplo 12



Ejemplo 13

Observamos que las introducciones del ‘que’ y el silencio (ejemplo 13), en esta sección de la pieza, son sumamente interesantes dado que lo hacen luego de un crescendo sorpresivo de uno de los materiales sonoros. A raíz de ello podemos confirmar, además, otra de las premisas sobre las obras ‘minimistas’ latinoamericanas: “violencia reprimida y

placer expresivo por el detalle sonoro” (Aharonián, 2000:3). En palabras del compositor, estas aparecen en las composiciones “como puro placer expresivo por los detalles sonoros”.<sup>30</sup>

Por último, nos acercamos a comprender el pensamiento que caracteriza músicas de ambos autores<sup>31</sup>, que nos define la estética de una producción ‘minimalista’. En esta cita, Paraskevaídis expresa cómo se desprenden estas obras latinoamericanas de la clasificación minimalista norteamericana y cómo es necesaria una construcción de una terminología que dé cuenta de características propias:

La ausencia total y voluntaria de silencios y de fluctuaciones dinámicas -es decir, la presencia continuada de compactos sonoros de bloques alrededor del *forte*, cuyos cambios rítmicos, melódicos o armónicos son tan esporádicos y espaciados como para generar una salida de la realidad y de relación con ella- conducen no a lo mágico-ritual sino a un estado de letargo que, además de sus connotaciones políticas, perturba o directamente anula la percepción profunda y el goce sensible del hecho musical, y logra a menudo destruir -a través de la automatización- cualquier posibilidad racional, intuitiva o emocional de la comunicación real de ese hecho. (Paraskevaídis, 1986:1)

## Reflexiones en torno al ‘minimalismo’ latinoamericano

Dados los procesos que construyen a estas obras y la carga de significado en ellas, pudimos comprobar ciertos rasgos de una categoría a modo de sistematizar las características de un ‘minimalismo’ latinoamericano. Consideramos que las obras que puedan contenerse en esta categoría, no son pasibles de analizarse de la misma manera que las del minimalismo norteamericano. Parte fundamental de estas piezas es el contexto, los medios compositivos y la ideología. Esta última es de gran relevancia para los compositores tomados como objeto de este trabajo.

Algunos rasgos que dan cuenta de esta apreciación son los siguientes:

El elemento temático (*ostinato*) en función de lo reiterativo. Si bien en algunos ejemplos lo reconocemos como ‘la pulsación’ de la obra, tiene que ver con una repetición no mecánica en la medida que los autores proponen cambios casi imperceptibles, sobre todo desde la acentuación de los elementos rítmicos. Este desarrollo por microprocesos nos

---

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> Hemos realizado una breve referencia a piezas de otros compositores, de manera de poder comprobar algunos rasgos del ‘minimalismo’ latinoamericano.

lleva a considerar que tales eventos plantean una expectativa en el oyente. Si repasamos las palabras de Graciela Paraskevaídís, necesitamos considerar el aspecto reiterativo en función de lo ritual en algunas composiciones latinoamericanas, relacionándolo como parte del correlato latinoamericanista.

Por otro lado, el silencio se encuentra distribuido de manera tal que genera no solo una expectativa en el auditor, sino también la expresividad y dramatismo necesario para forjar una idea. En este sentido, podemos reflexionar sobre lo expuesto por Coriún Aharonián en cuanto a estética ‘pobre’. Para el compositor, esta austeridad no solo refleja el despojamiento desde el punto de vista de la complejidad, sino también el despojamiento material. La ausencia de sonido impregna de fuerza y sensibilidad a la obra; plantea un interrogante.

En síntesis, si nos situamos en los análisis del tipo estructuralista de estas obras en particular, observamos que es necesario transitar por el pensamiento estético de estos compositores. Tal condicionante implica comprender desde ‘adentro’ la categoría de ‘minimismo’ latinoamericano y sus características particulares. Significa, en cierta medida, detectar mecanismos que van en contra de la pasividad del auditor. A modo de ejemplo, podemos mencionar la economía de medios, la austeridad, la sintaxis no discursiva, elementos reiterativos y el desarrollo por microprocesos. Desde nuestra perspectiva, dichos recursos serán los encargados de potenciar el contenido expresivo de los eventos sonoros. Se parte entonces desde una postura ideológica y en términos musicales esto se refleja en una preocupación por el timbre y la textura.

## Referencias Bibliográficas

**AGUILAR**, María del Carmen. 2015. *Formas en el tiempo. Análisis musical para intérpretes*. Buenos Aires: edición de autor.

**AHARONIÁN**, Coriún. 2000. An Approach to Compositional Trends in Latin America. *Leonardo Music Journal*, vol.10, pp. 3-6.

**CETTA** Pablo y **DI LISCIA**, Oscar. 2010. *Elementos de contrapunto atonal*. Buenos Aires: Educa.

- COPE**, David. 1971. *New directions in music*. California: W. C. Brown.
- DIBELIUS**, Ulrich. 2004. *La música contemporánea a partir de 1945*. Madrid: Akal.
- FESSEL**, Pablo. 2014. Una retórica de la inmediatez: los Diarios de Gerardo Gandini. *Resonancias*, vol. 19, pp. 135-156.
- GARCÍA**, María Inés. 2011. *Metodología de Análisis Sintáctico-Temática*. Apuntes de la Cátedra de Análisis y Morfología Musical. Facultad de Artes y Diseño. Universidad Nacional de Cuyo. (Manuscrito no publicado). Mendoza, Argentina.
- HERRERA**, Eduardo. 2004. Austeridad, sintaxis no discursiva y microprocesos en la obra de Coriún Aharonián. *Cuaderno de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, pp.23-65.
- KRÖPFL**, Francisco. 1986. *Propuesta para una metodología de análisis rítmico*. Simposio de Análisis Musical, III Jornadas de Musicología, organizadas por el Instituto Nacional de Musicología. (Manuscrito no publicado). Buenos Aires, Argentina.
- LESTER**, Joel. 2005. *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Madrid: Akal.
- MELLO**, Chico. 2008. Parte III (extracto) de la tesis de doctorado *Mimesis y construcción musical*. Versión electrónica disponible en: [www.latinoamericana-musica.net/pdf/Kompositorische1.pdf](http://www.latinoamericana-musica.net/pdf/Kompositorische1.pdf) Fecha de último acceso: 20-09-2017.
- MORGAN**, Robert. 1999. *La Música del siglo XX*. Madrid: Akal.
- PLANA**, Beatriz. 2006. Cuicani. El virtuosismo instrumental en la música de Mario Lavista. *Huellas*, Año 5, N° 5, pp. 41-52. Versión electrónica disponible en [https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos\\_digitales/1225/planahuellas5.pdf](https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/1225/planahuellas5.pdf). Fecha de último acceso: 10/09/2020
- PARASKEVAÍDIS**, Graciela. 2009. *Conferencia inaugural simposio La otra América*. Versión electrónica disponible en: [http://www.gp-magma.net/es\\_bio.html](http://www.gp-magma.net/es_bio.html)- Fecha de último acceso: 31-8-2020.

---

2014. *Las austeras de Oscar Bazán*. Versión electrónica disponible en: [http://www.gp-magma.net/es\\_bio.html](http://www.gp-magma.net/es_bio.html). Fecha de último acceso: 20-8-2020.

---

1986. El minimismo latinoamericano a través de la obra Piano piano del compositor uruguayo Carlos da Silveira. *Pauta*, N° 30, IV-VI-1989, pp. 74-83

**REICH**, Steve. 1974. *La música como proceso gradual*. Traducción al español de Pablo Cetta. Versión electrónica disponible en: <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1106>. Fecha de último acceso 10/09/2020

**ROSAS**, Mariana. 2015. *El manifiesto Music as a gradual process de Steve Reich analizado en relación a cuatro teorías sobre la creatividad*. Semana de la Música y la Musicología: Música actual y tecnologías aplicadas, XII, 28-30 octubre 2015. Universidad Católica Argentina. Facultad de Artes y Ciencias Musicales; Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”. Versión electrónica disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/manifiesto-music-gradual-process-reich> Fecha de último acceso: 05-09-2020.

**VÁZQUEZ**, Hernán Gabriel. 2015. *Conversaciones en torno al CLAEM. Entrevistas a compositores becarios del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

#### Otras fuentes bibliográficas

- Entrevista realizada a Terry Riley (2015) Versión disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=7rnf35ukAs0>. Fecha de último acceso: 06-09-2020.
- Partituras de Graciela Paraskevaídis disponibles en [http://www.gp-magma.net/es\\_bio.html](http://www.gp-magma.net/es_bio.html) Fecha de último acceso: 20-8-2020
- Partituras de Coriún Aharonián cedidas por Nairí Aharonián Paraskevaídis, presidenta de la Fundación Archivo Aharonián-Paraskevaídis.
- Partitura de Mario Lavista *Canto del alba* (para flauta amplificadora), Ediciones Mexicanas de Música, México, 1980.