

Música, interculturalidad e identidad sonora

La producción de nuevo conocimiento musical en un contexto de narrativas descoloniales. La experiencia de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos de Bolivia

Autor:
Espada, Martín

Tutor:
Guerrero, Juliana

2019

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Licenciatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Ciencias Antropológicas

Grado

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE CIENCIAS ANTROPOLÓGICAS



TESIS DE LICENCIATURA

Antropología Sociocultural

“Música, interculturalidad e identidad sonora: la producción de nuevo conocimiento musical en un contexto de narrativas descoloniales. La experiencia de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos de Bolivia”

Autor: Martín Espada.

Directora: Dra. Juliana Guerrero

2019

Agradecimientos

Un agradecimiento especial a los músicos integrantes de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos, principalmente a Tatiana López, Carlos Gutiérrez, Daniel Calderón, Giovani Yapita, Maycol Condes Claros, Josué Condes Claros y Cergio Prudencio, quienes me han recibido muy afectuosamente y facilitado todos los medios y materiales posibles para el desarrollo de esta investigación.

A mi directora de tesis Juliana Guerrero, quien ha seguido atenta y cálidamente muy de cerca todo el proceso de producción del trabajo.

A mi compañera Natalia, mis padres Laura y Marcelo y mis hermanos Ramiro, Uriel, Rocío y Joan que siempre me han acompañado y alentado cariñosamente durante toda mi carrera y enriquecido con sus conocimientos y sensibilidades particulares.

A todos mis compañeros y compañeras con los que he recorrido mi experiencia académica durante tantos años, especialmente a mi amigo Marco.

A mis profesores y profesoras de la carrera de antropología a quienes les debo toda mi formación en esta disciplina.

Índice

| | |
|--|-----|
| Introducción | 5 |
| Capítulo I | 14 |
| 1.1 Momento inicial: la OINSA (1979-1986) | 14 |
| <i>El proyecto</i> | 18 |
| 1.2 Segundo momento: la OEIN como proyecto independiente (1987-2016) | 25 |
| <i>El Programa de iniciación a la música</i> | 33 |
| <i>Sobre Cergio Prudencio</i> | 39 |
| <i>Repertorio: la música compuesta para e interpretada por la OEIN</i> | 47 |
| <i>Las obras de Cergio Prudencio</i> | 50 |
| <i>Las obras de otros compositores</i> | 59 |
| <i>Otros proyectos musicales</i> | 77 |
| 1.3 La Renovación (2016-2018) | 84 |
| <i>La despedida de Prudencio</i> | 84 |
| <i>La OEIN renovada</i> | 88 |
| Capítulo II | 93 |
| 2.1 Las estéticas musicales de vanguardia en el siglo XX | 93 |
| 2.2. Ecos de las estéticas musicales de vanguardia en América Latina | 102 |
| <i>El Centro latinoamericano de altos estudios musicales (CLAEM)</i> | 104 |
| <i>Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (CLAMC)</i> | 110 |
| <i>La estética musical minimista</i> | 115 |
| 2.3 Al interior de Bolivia: la producción musical académica durante el siglo XX | 117 |
| 2.4 Las entrañas sonoras de América | 124 |
| <i>Especificidades organológicas, sonoras y musicales de la música andina</i> | 126 |
| <i>Las nociones de tiempo y espacio en el pensamiento indígena andino</i> | 136 |
| <i>La dualidad en el pensamiento y en la estética indígena andina</i> | 139 |
| Capítulo III | 144 |
| 3.1 Definiciones de una “estética OEIN” | 144 |
| <i>Entextualización, tradicionalización y hegemonía</i> | 144 |
| <i>Relación con la ‘otredad’: apropiaciones e incorporaciones</i> | 149 |
| 3.2 Integración de universos sonoros y conformación de una identidad sonora | 152 |
| <i>El sonido como materialidad</i> | 157 |
| <i>Concepción del espacio y el tiempo indígena en la música</i> | 163 |
| <i>El entretejido arca-ira y la disposición instrumental de la tropa</i> | 165 |
| <i>Entre la oralidad y la escritura</i> | 169 |
| <i>Expresiones de las estéticas musicales de vanguardia</i> | 175 |

| | |
|--|-----|
| Capítulo IV | 181 |
| 4.1 Interculturalidad en el pensamiento y en la práctica musical de la OEIN | 181 |
| 4.2 Perspectivas para la construcción de un conocimiento musical decolonial | 189 |
| Palabras finales | 205 |
| Bibliografía | 209 |

Introducción

El presente trabajo de investigación se propone analizar la articulación entre las nociones de *música*, *identidad*, *interculturalidad* y *decolonialidad*¹ desde una perspectiva antropológica y a partir del caso de una experiencia social concreta: el proyecto de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos de la ciudad de La Paz (Bolivia) desde sus inicios hasta comienzos del año 2018.

La Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (de ahora en adelante, OEIN) fue fundada a fines de 1979 por los jóvenes músicos bolivianos César Junaro, Agustín Fernández y los hermanos Cergio y José Luis Prudencio en el marco del Taller de Música de la Universidad Mayor de San Andrés (La Paz, Bolivia) con el objetivo artístico, pedagógico y científico/musicológico de estudiar en profundidad los elementos sonoros, acústicos, técnicos, compositivos y organológicos de la música indígena andina (específicamente de los grupos aymaras² y quechuas) y con la intención de crear contenidos y formas artísticas nuevas que respondieran a la realidad contemporánea. Este proyecto se desligó institucionalmente de la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA) en 1980 y su dirección comenzó a estar a cargo de Cergio Prudencio y a funcionar de manera autónoma por sus propios medios y recursos.

Constituye un supuesto de esta investigación la idea de que la OEIN desde sus inicios, y como fundamento de su proyecto, dialoga tanto con la música propia de los grupos indígenas andinos como con la música de las corrientes estéticas de vanguardia desarrolladas

¹ Si bien los términos “descoloniales” y “decoloniales” constituyen conceptos distintos de acuerdo a algunos autores, en ocasiones se emplearán en este trabajo como categorías sinónimas.

² Durante el trabajo, las denominaciones “aymara” y “aimara” refieren a lo mismo, al igual que “quechua” y “q’echua”.

a lo largo de todo el siglo XX en Europa, Estados Unidos y América Latina. Este trabajo se focalizará, entonces, en el proceso creativo de formación de nuevo conocimiento musical a partir de la valorización, apropiación, incorporación y resignificación de saberes, prácticas y elementos sonoros de la música tradicional andina y su articulación con aquellos de la música académica europea de vanguardia del siglo XX. Este nuevo conocimiento musical, a partir de la articulación de universos sonoros distintos, ha tenido la intencionalidad de constituirse como una estética decolonial e identificadora de un grupo social subalternizado por la hegemonía cultural dominante, devolviéndole su visibilidad como actores históricos activos y protagonistas en sus producciones culturales, artísticas, musicales y sonoras.

Es de interés investigar en qué medida y de qué forma los integrantes que han participado en la OEIN, en tanto sujetos activos de sus producciones y cohesionados en un proyecto artístico, elaboraron creativamente nuevas prácticas y conocimientos musicales a partir de la integración y apropiación de elementos musicales heterogéneos (en cuanto a sus contenidos, normativas, formatos y lógicas de organización sonora), tanto hegemónicos como subalternizados, y a partir de los cuales posibilitó la construcción de formas de identificación sonora y social con ciertas expectativas a descolonizar y plantear modelos musicales, compositivos, interpretativos y pedagógicos novedosos y alternativos a los modelos hegemónicos europeos.

En este sentido, se plantean los siguientes interrogantes: ¿en qué medida la música como práctica social resulta ser un dispositivo con capacidad de producir formas novedosas y emancipadoras de los modelos hegemónicos de representación de la realidad?, ¿es a partir de la elaboración creativa de prácticas y conocimientos musicales donde se hacen realizables las posibilidades de descolonización?, ¿de qué forma se elaboran nuevos conocimientos a partir

de la articulación de tradiciones sonoras heterogéneas?, ¿cómo estas prácticas orientadas a expectativas y objetivos colectivos proveen los medios para diseñar formas de identificación a nivel social y a nivel sonoro?

Este trabajo parte del supuesto de que las posibilidades de generar prácticas y discursos significativos que presenten formas y contenidos alternativos a los modelos hegemónicos provistos por una cultura colonizadora, son efectivamente realizables a través, no de una mera reproducción o de un comportamiento de “rescate” de tradiciones culturales que se suponen genuinas a la identidad social de un grupo, sino de la elaboración consciente y creativa de nuevos saberes producidos a partir de un proceso de integración de elementos culturales heterogéneos por medio del cual se configuran identidades colectivas basadas en la diversidad sociocultural y en el reconocimiento de la diferencia. De este supuesto se sostiene la siguiente hipótesis:

La orientación al desarrollo de narrativas y prácticas descolonizantes en el ámbito de la música que ha llevado a cabo la OEIN, en tanto proyecto artístico, resulta efectiva dado que propicia la producción de un nuevo conocimiento musical a partir de su capacidad de integrar, articular y resignificar universos sonoros heterogéneos, hegemónicos y subalternizados que, a su vez, genera medios de identificación colectiva, social y sonora.

Como objetivo general, este trabajo se propone analizar la forma en que la OEIN llevó a cabo el esfuerzo de integrar, articular y resignificar elementos sonoros, musicales, pedagógicos y organizativos de las sociedades indígenas andinas con tradiciones sonoras vinculadas a las vanguardias musicales académicas europeas de los siglos XX y XXI en un contexto institucionalizado, urbano e intercultural con el fin de desarrollar prácticas y conocimientos musicales novedosos que, a su vez, sean productores de una identidad sonora

particular y descolonizante de los formatos y modelos hegemónicos europeos. En cuanto a los objetivos específicos, estos consisten en:

- ❖ Describir detalladamente la OEIN en todo su recorrido histórico, atendiendo a las transformaciones de sus distintas expectativas, objetivos, pautas organizacionales, desarrollos en la práctica musical, formas de transmisión y su conceptualización, los discursos elaborados de acuerdo a concepciones ideológicas y filosóficas y los vínculos que han establecido tanto institucionalmente como informalmente con otros grupos sociales, instituciones, organizaciones y músicos compositores internacionales.
- ❖ Relevar algunos de los elementos musicales y cosmológicos de los grupos indígenas andinos y de las novedades introducidas en la música académica europea del siglo XX, atendiendo a sus diversos tipos de articulaciones por parte de la OEIN.
- ❖ Examinar las diversas formas en que la OEIN, en sus discursos y prácticas, construye formas de identificación colectiva tanto a nivel social como a nivel sonoro.
- ❖ Aportar a las discusiones en torno a la formación de discursos y prácticas descolonizantes en América Latina, sus posibilidades y limitaciones, las formas en que se llevan cabo y los actores sociales que participan en ella por medio de prácticas sociales y culturales concretas.

El trabajo está constituido en cuatro partes. El primer capítulo se basa en una descripción exhaustiva acerca de toda la trayectoria histórica de la OEIN puntualizando sus antecedentes, recorridos y experiencias artísticas, los aspectos sonoros y musicales que constituyen las obras compuestas e interpretadas por ella, sus formas específicas de organización, las ideas e iniciativas que han operado como sus fundamentos estéticos, filosóficos e ideológicos, las relaciones que ha entablado con otros grupos y actores sociales y

el impacto que ha tenido en la escena de la música académica boliviana y latinoamericana. Este capítulo propone realizar un aporte a la reconstrucción histórica de la OEIN sirviéndose de múltiples trabajos realizados y fuentes secundarias, como también ofrecer un conocimiento minucioso acerca de este proyecto considerado aquí como paradigmático.

El segundo capítulo consiste también en un trabajo descriptivo cuyo objetivo es explicar las características de las tradiciones musicales, sociales y filosóficas (como también políticas) que han influenciado a la OEIN, y con las que ha dialogado, para articularlas en la formación de un nuevo conocimiento y estética musical planteado desde nuevas perspectivas acerca del hecho y de la práctica musical. También interesa situar la OEIN en un contexto social, político y artístico particular en la que se inscribió y delimitó rupturas y continuidades. De esta manera, la estructuración de este capítulo consiste en explicar esquemáticamente las distintas estéticas musicales de vanguardia emergidas a principios del siglo XX en el continente europeo (e inmediatamente en Norteamérica). Para llevar a cabo este fin, resulta imprescindible problematizar la categoría de *vanguardia* que define a estos movimientos musicales y que además constituye un término empleado en varias ocasiones por la misma OEIN para definirse. En una segunda instancia, se analiza el impacto que han tenido estas transformaciones en las artes musicales del medio académico en Latinoamérica y las formas en que han sido recibidos y replanteados por las generaciones de músicos latinoamericanos. Se considera aquí dos experiencias fundamentales acontecidas entre las décadas del sesenta y ochenta: el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) y los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (CLAMC). Estos dos hitos dan cuenta de las inquietudes de los nuevos músicos latinoamericanos de mediados del siglo XX en cuanto a la preocupación por la formación de una *identidad musical latinoamericana* en la cual la OEIN

forma parte y ofrece una alternativa. En una tercera instancia, se describe el ambiente musical académico particular de Bolivia durante el siglo XX que ha constituido algunos cimientos de los que se eleva la OEIN como proyecto musical manteniendo algunas continuidades y criticando algunos aspectos. Finalmente, se explican algunas características musicales, simbólicas, cosmológicas y filosóficas propias de los grupos indígenas del altiplano boliviano que constituyen la piedra angular de la OEIN y que permite tener un conocimiento parcial para entender los elementos y aspectos que son incorporados y resignificados en la producción musical e intelectual del proyecto.

Los capítulos tres y cuatros pertenecen al nivel más interpretativo de este trabajo debido a que se ponen en juego diferentes categorías conceptuales provenientes de la antropología y otras ciencias sociales para abordar un análisis que colabore a generar respuestas provisionales a las preguntas e hipótesis aquí planteadas. El capítulo tres corresponde al aspecto musicológico de la investigación y se analizan los elementos que definen la estética musical desarrollada por la OEIN a partir del proceso de incorporación y apropiación de lógicas de organización sonora de las tradiciones musicales que pone en interacción apostando a un nuevo conocimiento. Aquí se aporta una perspectiva antropológica para entender este proceso como una forma de *tradicionalización* e *identificación* en el cual se generan vínculos y enraizamientos con elementos culturales específicos a la vez que se entablan distintas formas de articulación entre lo hegemónico y lo subalternizado que propicia la posibilidad de lo *emergente*.

El cuarto y último capítulo se aboca a la interpretación del proyecto y de la experiencia construida por la OEIN a la luz de las problematizaciones antropológicas acerca de la *interculturalidad* y la *(de)colonialidad*. Este análisis posibilita, por un lado, colocar el

proyecto en un contexto de narrativas descolonizantes y con perspectivas al desarrollo de saberes novedosos no subordinados a los modelos hegemónicos eurocéntricos y, por el otro, poner de manifiesto la dinámica propia de la construcción de identidades sociales en relación con la situación de contacto entre vertientes culturales heterogéneas en un contexto histórico caracterizado por la globalización. Las discusiones acerca de la “modernidad-colonialidad”, la “diferencia colonial”, la configuración del “hemisferio occidental”, la “doble conciencia” (Mignolo, 2000, 2009), la “colonialidad del poder” (Quijano, 1992) y de “colonialismo interno” (González Casanova, 1969) tendrán lugar en este capítulo, como así también las nociones y teorías acerca de la configuración de lo *mestizo* y lo *intercultural* trabajado por diferentes autores, entre ellos Boaventura De Sousa Santos (2011) y su proyecto sobre la construcción de una “epistemología del sur” basada en el reconocimiento de la diversidad cultural como una alternativa superadora a los modelos coloniales.

Dos categorías analíticas, opuestas y complementarias entre sí, atraviesan transversalmente este trabajo y constituyen una matriz teórica que organiza la comprensión del fenómeno en cuestión: el concepto de *identidad sonora* y de *universos sonoros*. Se entiende a la primera categoría como todo aquello referido a la producción de conocimiento y prácticas musicales que a su vez son identificatorias a un grupo debido a su carácter adscriptivo y diferencial: adscriptivo en cuanto reúne a sujetos sociales de un grupo, etnia o nación vinculados por una geografía común, representaciones colectivas, cosmovisiones e idiosincrasia; diferencial en cuanto presenta propiedades específicas distintivas a otras identidades sonoras, ya sea de forma manifiesta o no (como pueden ser, por ejemplo, características tímbricas, texturales o formales). La segunda categoría se define como configuraciones musicales elaboradas por sujetos sociales particulares en contextos históricos

específicos que conforman una tradición estética (dinámica) y se presenta como representativa de un grupo o época. Se entiende por “configuraciones musicales elaboradas” como aquellas elaboraciones a partir del complejo entramado sonoro constituido por distintas unidades sonoras discretas, definidas y articuladas según un sistema normativo convencional y que conforma gramáticas, jerarquías y modos de significación objetivables e individualizables. Mientras que las *identidades sonoras* son construcciones sociales a partir de las propias categorías sociales de los sujetos y que representan su punto de vista hacia sí mismos —y, por lo tanto, constituyen categorías *emic*— los *universos sonoros* son aquellos directamente observables por el investigador a partir de sus propias categorías conceptuales y teóricas independientemente de las formas en que sean concebidas por los sujetos sociales a quienes estudia —y constituyen, por lo tanto, categorías *etic*.

En cuanto al encuadre metodológico, en la investigación se han complementado distintas técnicas y estrategias de recolección de datos. Por un lado, se ha llevado a cabo un *trabajo de campo*, entre el 24 y 30 de noviembre de 2017. El emplazamiento fue en la ciudad de La Paz (Bolivia), sitio donde varios de los elencos orquestales de la OEIN ensayan habitualmente. Se han realizado *observaciones directas* de los ensayos de cuatro de los cinco elencos orquestales de la OEIN y *entrevistas etnográficas* a los directores musicales de los respectivos elencos, a partir de las cuales se han elaborado *notas de campo* y registros fotográficos, de audio y audiovisuales. Estas entrevistas informales, de carácter desestructurado y siguiendo una serie de preguntas disparadoras para la conversación previamente confeccionada, han posibilitado reconstruir parcialmente los diferentes significados, impresiones, intenciones, expectativas y reflexiones en torno al proyecto y, a la vez, dar cuenta de los principios consensuados y estructurales que comparten los integrantes

del proyecto —por el cual le otorga una unidad identitaria grupal— como también las sutiles diferencias y significaciones existentes entre ellos. A estos registros etnográficos de la experiencia de campo y entrevistas se agrega una entrevista a distancia realizada de manera virtual con Cergio Prudencio en el mes de abril de 2019 en la que se entabló una conversación en base a diferentes reflexiones formuladas de manera retrospectiva sobre el proyecto de la OEIN.

Por otro lado, se han analizado diferentes *fuentes primarias* de dos tipos. El primer tipo consiste en un corpus de obras musicales (partituras y audios) interpretadas por la OEIN que permiten analizar las particularidades de la producción musical de la OEIN: visualizar tanto los elementos sonoros y compositivos novedosos introducidos por los compositores como la integración de universos sonoros heterogéneos. El segundo tipo de fuentes consiste en notas de prensa, publicaciones en revistas y diarios, plataformas virtuales web, documentos institucionales, entrevistas, charlas y conferencias realizadas por Prudencio y registradas por medios audiovisuales y radiales.

Capítulo I

1.1 Momento inicial: Orquesta de Instrumentos Nativos de San Andrés (1979-1986)

“¡*Elitistas burgueses!*” gritaron una y otra vez los troskos³ de entonces, parapetados en su incompreensión dogmática. Y lo hicieron en pleno concierto, mientras el escenario emanaba *Suma quli Pachamama*, de José Luis Prudencio, y *La ciudad*, composición mía basada en el evocativo poema de Blanca Wiethüchter [...] y los troskos dale que dale, insensibles a la audiencia asombrada y conmovida por las inauditas sonoridades” (Prudencio, 2010: 129). De esta forma expresa Cergio Prudencio, co-fundador y director de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN), el *acto fundacional* de un proyecto artístico-musical que marcó un punto de inflexión en la música académica boliviana y latinoamericana y planteó nuevos desafíos en un contexto sensible a las discusiones sociales que atravesaban —no sólo en el ámbito artístico— a Latinoamérica en su conjunto y a Bolivia en particular: la problemática del colonialismo cultural.

Esta anécdota relatada por Prudencio en su ensayo “Memorias de alumbramiento” escrito en 2010, refiere al primer concierto brindado por la OEIN (en ese entonces conocida como la Orquesta de Instrumentos Nativos de San Andrés) el 9 de Mayo de 1980, culminando un proceso preparatorio de todo un año, en el paraninfo de la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA) y en el marco de sus celebraciones sesquicentenarias⁴. La Orquesta

³ Con esta denominación, Prudencio se refiere a una minoría universitaria y proletaria politizada y con una orientación trotskista y de tradición marxista más tradicional. Prudencio alcaza: “mi declaración en ese momento creo que tiene que ver con un sentido crítico a ese posicionamiento tan ortodoxo y radical que finalmente no ha arriesgado nada [...] en ese sentido, yo me ubico en una postura de izquierda operativa y arriesgada” (Entrevista virtual a Cergio Prudencio. 5 de abril de 2019).

⁴ El compositor boliviano Agustín Fernández Sánchez menciona este hecho acontecido en el concierto inaugural a través de una publicación periodística en el diario *La Razón* (La Paz): “Los alumnos de San Andrés guardaron un relativo silencio mientras era ejecutada *Suma Qui Pachamama*. Al término de la briosa y multicolor pieza, aplaudieron sin especial entusiasmo —me refiero, claro está, a la generalidad del auditorio—. *La ciudad*,

estaba dirigida por Prudencio y conformada por cuarenta y nueve músicos que ejecutaban instrumentos musicales autóctonos andinos: tarkas, sikus, mohoceños, pinquillos, quena-quena y percusión. Entre la audiencia se encontraban la Presidenta de la Nación Lidia Gueiler junto a su gabinete, la cúpula dirigente de la Central Obrera Boliviana (COB) y parte de la comunidad educativa de la UMSA (autoridades, profesores y estudiantes).

El periodista y gestor cultural boliviano Fernando Lozada publicó una semana más tarde del concierto, en suplemento “Juventud” del *El Diario* (La Paz), un artículo periodístico titulado “Orquesta de instrumentos Nativos de San Andrés. Un verdadero aporte” calificando el proyecto como “un importante paso creativo que significa todo un compromiso estético e histórico del arte con la realidad sociocultural” (en Prudencio, 2010: 140). Según su artículo, en el proyecto aparece un “sonido nuevo y auténtico” encaminado a la construcción de expresiones culturales y una nueva sensibilidad orientada a “hacer germinar [...] una conciencia clara de nación, cultura y arte que supere el folclorismo banal y la alienación importada” (en Prudencio, 2010: 141).

Al mismo tiempo, este concierto inaugural coincidió con el bicentenario de la gesta katarista⁵. Respecto a esta celebración, Prudencio explicó que el katarismo constituye “una teoría que [...] revisó los postulados y la historia de ese caudillo, como metodología para el análisis y la interpretación del presente y del futuro de este inmenso sector sociocultural nuestro” (en Paraskevaídis, 2011: 24). En este sentido, la composición *La Ciudad*, compuesta

empero, fue objeto de un trato distinto. Apenas la duración de la obra empezó a exceder los límites que el grueso de la concurrencia estudiantil acostumbra aplicar a su atención, hubimos de soportar una serie de silbidos, comentarios impertinentes y tal suerte de recursos que tiene la juventud estudiosa para hacer notar que su paciencia se está agotando. [...] ¿Cuál fue la respuesta universitaria? Silbatinas, y algún esporádico ‘basta ya’ proferido en alta voz” (en Prudencio, 2010: 139).

⁵ Este hecho histórico refiere al levantamiento indígena aymara llevado a cabo en La Paz en 1780 comandando por Túpac Katari (Julián Apaza) en el contexto del proceso conocido como la “Gran rebelión” indígena encabezadas por Túpac Amaru, Tomás Katari y Túpac Katari.

por Prudencio “surge en el contexto del katarismo previo a su vaciamiento” (Prudencio en Paraskevaídis, 2009: 9).

Ahora bien, ¿cuál ha sido el propósito de la OEIN desde su primer momento?: sencillamente propiciar “el desarrollo de un lenguaje musical contemporáneo, basado —sin embargo— en la asimilación del lenguaje musical de las antiguas comunidades altiplánicas” (Prudencio, 2010: 82). En su definición institucional, la OEIN se presenta a sí misma como:

“[...] un ensamble de música contemporánea, único en su género. Trabaja con instrumentos musicales tradicionales del Altiplano Andino, asumiendo el hondo significado cultural con el que están connotados.

La propuesta de la OEIN consiste en traer al presente las ancestrales raíces andinas prehispánicas, para desarrollar una propuesta cultural nueva desde la estética y la educación.

Su repertorio incluye principalmente música culta de vanguardia, especialmente creada para estos instrumentos, así como también antigua música tradicional de las comunidades aimaras y q’echuas de Bolivia. En ambos casos los instrumentos son tomados en su forma física original, su emisión sonora, afinación y comportamiento propios.

La música tradicional es el pilar que sostiene la técnica y la filosofía de la OEIN, mientras la música contemporánea es la expresión que proyecta la identidad de nuestros tiempos. [...] la OEIN es un espacio donde estos instrumentos musicales han encontrado legitimidades en la dinámica de los tiempos presentes, en nuevas formas de proyección y preservación como legado tradicional”⁶.

El proyecto se fundó en 1979 en manos de los jóvenes músicos bolivianos César Junaro, Daniel Limache, Cergio y José Luis Prudencio en el marco del Taller de Música de la Universidad Mayor de San Andrés en La Paz. No obstante, la raíz germinal del proyecto se remonta algunos años previos con la conformación del ensamble de música “Aleatorio” fundado y conformado por Cergio y José Luis Prudencio, Nicolás Suárez y Franz Terceros, todos músicos egresados del Taller de Música de la Universidad Católica Boliviana que

⁶ <http://oeinbolivia.com/654--borrador/definicion-institucionl-de-la-oein.html> [consulta: 14 de julio de 2019].

encabezaban los compositores bolivianos —y referentes en la música academia en ese entonces— Alberto Villalpando y Carlos Rosso⁷.

Otra de las fuerzas impulsivas coincidió con la iniciativa de la organización del Festival de Composición en La Paz en 1978 organizado por la agrupación “Aleatorio”, al cual asistieron, entre otros, los compositores uruguayos Héctor Tosar y Coriún Aharonián. En un texto destinado a la difusión del Festival, Prudencio escribió:

“Asumimos desde entonces una actitud crítica basada en la creación, descartando la posibilidad de formar un ambiente musical artístico a través de la re-creación o la reposición [...] Si bien nuestra actitud no define una identidad cultural nacional, es indiscutiblemente una característica de nuestra cultura. [...]

Pensamos que no podemos seguir subsistiendo en base a un arte pasado y ajeno. Aunque de él venimos, no por él encontraremos una expresión acorde con la realidad sociocultural y el espíritu nacionales. No queremos tampoco crear un nacionalismo pentáfono; esta actitud —por lo que somos— resulta tan turística como la de componer un riguroso dodecafonismo. Hay que reconocer que somos sociológicamente un punto en el que convergen muchas influencias culturales, desde la incaica hasta la norteamericana. [...]

Consciente de que el arte debe ser vivo, consciente de que el arte es por nosotros y nosotros por el arte en forma simultánea, consciente de que se está en la búsqueda de una identidad, con esa conciencia debe formarse el nuevo músico boliviano” (2010: 24).

Los fundamentos, intereses y objetivos esbozados en estas experiencias han puesto de manifiesto una profunda preocupación por la búsqueda de una identidad cultural mediante la producción artística sonora que integre de forma creativa elementos musicales heterogéneos —en cuanto a su procedencia cultural e histórica— y encontraron un mayor grado de formalización y concreción en la conformación de una orquesta de instrumentos andinos nativos en el interior de la Universidad Mayor de San Andrés de la ciudad de La Paz.

⁷ “Aleatorio” se ha definido como una “agrupación, dedicada a la creación y difusión de música contemporánea boliviana [...] Es primordial objetivo de Aleatorio, dotar a nuestro país de una verdadera personalidad artística en el campo musical, a través de un constante proceso de creación y divulgación. Es esta una nueva actitud nueva y revolucionaria, que responde al estado y a las concepciones artísticas de nuestro medio. Aleatorio es el reflejo de nuestro tiempo y de nuestra realidad” (Programa del primer concierto de Aleatorio, en Paraskevaídís, 2009: 9).

El proyecto

En 1979 se creó un proyecto denominado Orquesta de Instrumentos Nativos en el Taller de Música del Departamento de Proyección Cultural de la División de Extensión Universitaria de la Universidad Mayor de San Andrés, cuya fundación se concretó al año siguiente. En el informe evaluativo de la gestión abril-diciembre de 1979 escrito por Prudencio —quien en ese entonces asumió el cargo de la dirección del Taller de Música—, publicado a fines de ese mismo año, se describen los fundamentos, requerimientos, objetivos logrados y proyecciones del proyecto a partir del cual se edifica un marco institucionalizado que permitiría su desarrollo y funcionamiento. En el informe se explicita el fundamento central y primogénito del proyecto:

“La incidencia principal del proyecto radica en la creatividad que puede suscitar el material básico (instrumentos, tradiciones de práctica musical, etc.) en los diversos parámetros de la gran estructura de la música (timbre, forma, registro, relaciones armónicas, etc.) [...] De este criterio surgirá una forma musical nueva, una concepción tímbrica nueva, tanto como un nuevo concepto armónico y contrapuntístico y un nuevo concepto instrumental-orquestal. [...] se ha tomado a los instrumentos musicales nativos como el factor principal a partir del cual se pretende construir un fenómeno acústico nuevo. Son estos instrumentos los que verdaderamente están defendiendo el carácter y la personalidad propios del proyecto; son ellos la materia de estudio que nos lleva a desarrollar un campo de investigaciones acústicas y técnicas para su conocimiento y utilización experimental. [...] Pero es importante tener en cuenta que los instrumentos nativos no son un hecho aislado. Cuando los tomamos como sustento de un interés artístico intelectualizado, debemos considerar necesariamente a todo el contexto cultural que implícita y explícitamente ellos reflejan” (Prudencio, 2010: 25).

En la conclusión del informe queda esclarecido el eje central que motivó la acción de concretar un proyecto del cual “no se dará por la imposición de conceptos generales de una cultura sobre un elemento específico de otra [...] no se trata de aplicar técnicas europeas de composición a los instrumentos nativos; se trata de hallar en la misma concepción indígena

de la música elementos de cambio y transformación, para fijar así una “continuidad histórica” (Prudencio, 2010: 36).

Sumado al objetivo de producir una “música nueva” a partir de la profunda exploración de las posibilidades sonoras de los instrumentos tradicionales andinos, se antepuso un objetivo de mayor generalidad vinculado al descubrimiento y formación de una identidad social representativa asociada a las transformaciones políticas revolucionarias que se vislumbraban en las décadas de 1960 y 1970 en América Latina:

“A la nueva sociedad que se vislumbra, al hombre nuevo que lucha por la revolución, corresponde también un arte nuevo; porque al luchar por un cambio cualitativo en la base y la superestructura de la sociedad, el concepto de arte (como a todos los conceptos sociales) cambia en función del sistema económico-social al que se aspira llegar. En tanto se viva el proceso de cambio en nuestras relaciones de producción, viviremos un proceso de cambio en la concepción del lenguaje artístico [...] obedece a leyes históricas de evolución.” (Prudencio, 2010: 26)

Resaltan aquí algunas categorías netamente marxistas empleadas por Prudencio en su enunciado, tales como “base”, “superestructura”, “sistema económico-social”, “relaciones de producción” y “leyes históricas de evolución”, lo cual demuestra su adscripción y consciencia política en un contexto histórico de luchas revolucionarias en América Latina vivenciados en diferentes circuitos sociales (como las universidades) que, de alguna manera, colaboró en la motivación de proyectar una nueva estética musical que se corresponda con una sociedad nueva en construcción. En este mismo sentido, en la conclusión del informe reafirma que “el proceso de liberación nacional es una tarea que no está referida sólo a la estructura socioeconómica; la liberación nacional es una actitud de defensa de nuestra personalidad cultural, a partir del cual construyamos una sociedad auténticamente nuestra” (Prudencio, 2010: 37). El arte y la cultura, desde esta perspectiva, no juegan entonces un papel marginal para la transformación social y la lucha política, sino que, por el contrario, constituyen

elementos imprescindibles para la concreción de una sociedad igualitaria y para la construcción de una identidad cultural “auténtica” y representativa lo cual se hace necesario centrar la atención en la producción artística renovadora y consciente de su contexto político.

El proyecto de la Orquesta de Instrumentos Nativos planteó tres objetivos fundamentales simultáneos y complementarios en base a la idea de estudiar las características de las prácticas artísticas tradicionales a partir de un conocimiento científico⁸. En la conclusión del informe, reconociendo la centralidad que tienen los instrumentos nativos en la estructuración del proyecto, Prudencio expresa que “son ellos la materia de estudio que nos lleva a desarrollar un campo de investigaciones acústicas y técnicas para su conocimiento y su utilización experimental sobre bases científicas” (2010: 35).

En primer lugar, uno de los objetivos consistió en establecer un conocimiento sobre el desarrollo técnico basado en el estudio sistemático de los instrumentos autóctonos en sus aspectos acústicos, tímbricos, de afinación, de intensidad, como también los materiales específicos para su construcción. De esta forma, se estructuró en el seno del Taller de Música un programa de investigación destinado a estudiar los instrumentos musicales provenientes de la región geográfica altiplánica del departamento de La Paz. Este estudio sistematizado se formalizó de acuerdo a un método de recolección de datos ordenado consistente en describir, por un lado, los *instrumentos musicales autóctonos* a partir de (1) la recopilación de los instrumentos musicales, (2) su ordenamiento por familias de instrumentos, (3) el estudio acústico de los mismos y (4) sus técnicas particulares de ejecución; y por el otro, las *danzas autóctonas* a partir de (1) la recopilación de danzas, (2) su transcripción a escritura y (3) el

⁸ La insistencia de investigar en base a un conocimiento científico (que se presenta a lo largo de todo el informe) también resulta curioso dado que representa cierta adscripción de un paradigma epistemológico en el cual adquiere valor la objetivación de los fenómenos estudiados, la definición de un objeto de estudio y de categorías analíticas rigurosas, la determinación de parámetros susceptibles a ser observados empíricamente que funcionan como indicadores y la expectativa al descubrimiento y a la generación de nuevo conocimiento.

estudio de cada parámetro musical que la constituye. Todo este material recolectado a partir de una investigación musicológica no sólo ha permitido la conformación de un corpus de datos que favoreció el abastecimiento de un desarrollo técnico e infraestructural, sino que, fundamentalmente, constituyó el “desarrollo de un concepto general de lo que podría ser la nueva estética musical” (Prudencio, 2010: 28).

Los instrumentos musicales aerófonos provistos para la conformación del proyecto fueron adquiridos en la comunidad aymara Walata Grande⁹. Y de la provincia de Aroma del departamento de La Paz se proveyeron de *wankaras* (instrumentos de percusión) encargados según sus diseños organológicos tradicionales¹⁰.

Los resultados obtenidos respecto al desarrollo técnico en esta primera etapa de investigación se basaron en el estudio completo sobre el fenómeno acústico de los instrumentos musicales a través del (1) agrupamiento de los instrumentos musicales aislado en grupos instrumentales, (2) la determinación de la tesitura de cada uno de ellos, (3) las digitaciones posibles, (4) las técnicas de ejecución y (5) los materiales de construcción. A la vez, en el informe se destacó la importancia de considerar el valor y la función que los instrumentos poseen en su lugar de origen del cual es extraído, dado que:

“[...] es importante tener en cuenta que los instrumentos nativos no son un hecho aislado [...] debemos considerar necesariamente a todo el contexto cultural que implícita y explícitamente ellos reflejan, y del que ellos son producto concreto. [...] al enfrentar los instrumentos nativos, nos enfrentamos no sólo con un timbre exótico interesante a explotar, sino que nos vemos frente a toda una estructura concebida y desarrollada por una sociedad, por un hombre, por una antigua cultura” (Prudencio, 2010: 36).

⁹ Esta comunidad se encuentra ubicada en la provincia Omasuyos, municipio de Achacachi, en las cercanías del cerro Illampu y de la ciudad de La Paz y es conocida por su trabajo artesanal en la construcción de instrumentos musicales nativos.

¹⁰ Prudencio relata la anécdota en la que, en el momento de regreso para la ciudad de La Paz en el camión universitario, “el cuidador del preciado instrumental golpeó el techo de la cabina reportando la caída de un bombo enorme. Nunca más lo encontramos. ‘Dejá nomás, ya no busques, la Pachamama se está cobrando’ —le dijo a mi hermano—. Así fué. Se estaba cobrando un poco de lo mucho que nos estaba concediendo. Y así recibimos vital lección de reciprocidad” (2010: 128).

En este sentido, no sólo cobró interés el elemento material para la exploración y la posibilidad de nueva formación de conocimiento musical, sino también las concepciones sociales acerca del sonido, la música y el arte que existen detrás de él y que pertenecen a una cosmovisión cultural específica.

En cuanto al agrupamiento de los instrumentos, se confeccionó una clasificación organológica en la cual los instrumentos musicales tradicionales (en su totalidad, instrumentos aerófonos) quedaron definidos en cinco grandes familias instrumentales: Zampoñas¹¹, Tarkas¹², Kenas¹³, Mohoceños¹⁴ y Pinkillos¹⁵. Cada uno de los instrumentos fueron estudiados de forma detallada de acuerdo con las diferentes técnicas de ejecución, los modos de emisión del sonido y de ataque, los movimientos digitales, las técnicas de respiración y las posibilidades de exploración dinámica.

En segundo lugar, otro de los objetivos fundamentales fue el *desarrollo infraestructural* que permitió la instauración de un marco material para la realización de la producción artística y la investigación musicológica. En la Universidad de San Andrés se creó el Archivo Universitario de Música Indígena grabada y transcrita que contaba inicialmente con más de veinte horas de grabación de música indígena y transcripciones de danzas (sobre todo, tarkeadas y mohoceñadas) a la partitura. Este archivo funcionó como punto de partida para futuras investigaciones referidas a (1) la división en tipos de danzas, (2)

¹¹ Constituidas por seis variedades diferentes: *Italaques* (en cuatro registros diferentes), *Laquitas* (en cuatro registros diferentes), *Kantus* (en seis registros diferentes), zampoñas de *seis y siete tubos* (en tres registros diferentes), zampoñas de *once y doce tubos* (en tres registros diferentes) y *Toyos* (de un solo registro).

¹² Constituidas por cuatro tipos *Potosinas* (en tres registros diferentes), *Salinas* (en tres registros diferentes), *Kurawara* (en tres registros diferentes) y *Ullaras* (en dos registros diferentes).

¹³ Constituidas por cinco tipos: *Kenas* (en un solo registro), *Kenakenas* (en dos registros), *Mollo* (en dos registros), *Chokelas* (en dos registros) y *Mocololo* (en tres registros).

¹⁴ Constituidos por cinco tipos: *Wara octava* (en seis registros), *Warani Recto* (en seis registros), *Huanaca Amaya* (en cinco registros), *Challuiri* (en cinco registros) y *Alonso* (en cinco registros).

¹⁵ Constituidos por seis tipos: *Koiko* (en dos registros), *Alma pinquillo* (en dos registros), *Cachuiri* (en dos registros), *Waka pinquillo* (en un solo registro), *Pakoche* (en un solo registro) y *Montonero* (en un solo registro).

la definición de las características formales de cada danza, (3) la definición de las características métricas y rítmicas, (4) la definición de las características melódicas y armónicas, y (5) la definición de las funciones sociales y religiosas de cada una de ellas.

Por último, el tercer objetivo consistió en la *capacitación del elemento humano*. Este punto es el que más se ha referido al aspecto artístico del proyecto en cuanto a la exploración interpretativa de los instrumentos tradicionales andinos y a la producción de nuevo conocimiento musical. Para llevar a cabo este proceso de capacitación se transitó por dos etapas consecutivas: una convocatoria y una etapa de formación. La convocatoria estuvo dirigida a estudiantes universitarios interesados en participar en la Orquesta de Instrumentos Nativos¹⁶. La etapa de formación a los estudiantes se centró en: (1) el aprendizaje de la emisión de sonidos y digitaciones básicas; (2) la lectura melódica, la distinción en el pentagrama de cada una de las digitaciones, la lectura de giros interválicos, los ejercicios sobre modos pentáfonos tradicionales y la técnica de digitación; (3) el solfeo rítmico aplicado al instrumento específico y la lectura rítmico melódica; y (4) las prácticas musicales con cada grupo. Es decir, estas capacitaciones estuvieron destinadas a la nivelación del grupo a partir de la enseñanza de la teoría musical, interpretación de la partitura y entrenamiento auditivo, junto con la enseñanza de las técnicas de ejecución de los instrumentos tradicionales andinos y las especificidades interpretativas de las danzas tradicionales indígenas. Además de la enseñanza de estos elementos musicales, las prácticas en grupo estaban orientadas al desarrollo de la experimentación sonora y creación de obras musicales nuevas a través de experimentos acústicos, innovaciones tímbricas y armónicas, lo cual, según se explicita en el informe, constituyó la función prioritaria de la Orquesta de Instrumentos Nativos.

¹⁶ Si bien la convocatoria resultó exitosa, dado que la cantidad de inscriptos eran alrededor de cien personas, el índice de deserción fue muy alto (del 50 por ciento) sumado a otras irregularidades tales como la impuntualidad, la inasistencia y la inconstancia.

Paralelamente, las prácticas de grupo fueron orientadas a la ejecución de música indígena original, cuyo objetivo fue el de ejercitar en los estudiantes la lectura melódica y rítmica, tener mayor dominio técnico en la ejecución de los instrumentos y formar “en el alumno un criterio estético propio” (Prudencio, 2010: 33).

A partir de estos objetivos planteados y logrados, el Taller de Música quedó conformado por tres instancias de carácter integral orgánicamente articuladas y especializadas: la Orquesta de Instrumentos Nativos, el Taller de Composición y el Taller de Investigaciones Musicológicas. De acuerdo a este plan, el primero sería el encargado de “la ejecución de la música indígena original y el desarrollo de una técnica general [...] estará dirigida hacia la experimentación acústica planificada, tarea en la que cumplirá funciones de difusión de obras musicales nuevas escritas para agrupaciones instrumentales diversas basadas en los grupos internos” (Prudencio, 2010: 34). El Taller de Composición debía estar conformado por el director y los instructores de la Orquesta y por eventuales compositores invitados cuyas funciones consistirían en producir obras musicales creadas individual o colectivamente puestas en prácticas por la Orquesta y en aportar ideas prácticas de experimentación sonora a partir de la elaboración de estudios escritos que aportaran con un conocimiento científico sobre los aspectos técnicos y acústicos de los instrumentos musicales y sobre las particularidades de la música indígena. Por último, el Taller de Investigaciones Musicológicas cumpliría la función de recopilar y ordenar sistemáticamente los instrumentos musicales, las grabaciones, las transcripciones de las grabaciones y los trabajos monográficos elaborados en los informes escritos, promoviendo la organización de un Archivo Musicológico y la publicación de monografías escritas.

El proyecto de la Orquesta de Instrumentos Nativos fue enseguida interrumpido debido al golpe de Estado por el gobierno de facto de Luis García Mezza en el mes de julio de 1980, que derrocó a la presidenta constitucional Lidia Gueiler Tejada. Durante la dictadura la OEIN cesó su funcionamiento y Prudencio viajó a Venezuela hasta su regreso en el año 1986, cuando decidió, junto a César Junaro, retomar la Orquesta de Instrumentos Nativos ya no en la UMSA, sino en el Taller de Música Popular de Arawi¹⁷ —que se convirtió años más tarde en el Centro Popular de Arte y Cultura (CPAC)— que ya mantenía una estructura institucional y cierto financiamiento por parte de ONG extranjeras. Sin embargo, durante estos años se produjo, una ruptura de la Orquesta de Instrumentos Nativos con el Taller y decidió retirarse para seguir su desarrollo en otro sitio. Paralelamente, se formó en el interior del Taller otra orquesta denominada Orquesta Contemporánea de Instrumentos Nativos (OCIN) dirigida por el compositor y guitarrista boliviano Oscar García, que funcionó activamente hasta 1999, año en el que se cerró definitivamente el Taller de Música Popular.

1.2 Segundo momento: la OEIN como proyecto independiente (1987-2016)

Fue en el año 1987 que la originaria Orquesta de Instrumentos Nativos de San Andrés adquirió su denominación de Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN) y que comenzó a obtener un fuerte nivel de crecimiento, institucionalización, difusión y a recorrer distintos escenarios y festivales internacionales por América Latina, Asia, Oceanía y Europa (e incluso a presentarse como un fenómeno artístico llamativo en los simposios y congresos internacionales de musicología). Si bien la obra *La Ciudad* ya había sido grabada y editada en

¹⁷ Este taller fue creado en el mes de junio de 1982 por parte de un grupo de músicos organizados alrededor del Café Arte y Cultura de La Paz con el objetivo concreto de aportar a la construcción de la Cultura Popular de Bolivia a partir de propiciar la formación de músicos, recuperar las expresiones musicales nacionales estableciendo vínculos entre el pasado y el futuro de la cultura y la sociedad, desarrollar la producción creativa como eje central del aporte al desarrollo social, fortalecer la unidad en la heterogeneidad de la cultura boliviana y difundir todas las expresiones del pasado y presente de la música popular.

una oportunidad¹⁸, fue en 1987 cuando la OEIN realizó su primera producción discográfica en la que aparecieron grabadas las obras *La Ciudad* de Cergio Prudencio, *Amtasiñani* de Willy Pozadas, *Cumbres* de Oscar García y *Chipaya* de César Junaro¹⁹.

Los lugares de trabajo en la preparación musical de la OEIN han sido siempre en diferentes espacios ubicados en la ciudad de La Paz y el grueso de sus presentaciones artísticas ha sido en auditorios, centros culturales, teatros y festividades populares de esta ciudad. A la vez, durante estos años la OEIN comenzó a desdoblarse en diferentes elencos orquestales juveniles debido al incremento de número de músicos integrantes que provenían, mayoritariamente, de los talleres de enseñanza en la interpretación de la música andina impartidos por integrantes de la OEIN. De esta manera, se conformó una coexistencia y jerarquización entre diferentes orquestas en la que el elenco Titular ocupó un lugar jerárquico mayor en cuanto a la visibilidad y participación de los eventos más importantes.

En 1991 la OEIN fue invitada por la Universidad de Oruro para realizar un concierto y en este mismo año grabó las obras *Cantos Crepusculares* y *Cantos de tierra* de Prudencio, junto a once obras tradicionales de la música del altiplano boliviano²⁰.

Durante 1997 la OEIN realizó su primera gira internacional europea, a través de conciertos en lugares como el Conservatorio de Biel (Suiza) y en la ciudad de Ingelheim (Alemania) y participó en los festivales “Neue Musik Rümelingen, Musik Akademie de Basel” y “Oggi Musica de Lugano” organizados en Suiza. En el mes de agosto de ese mismo año fue invitada al festival “Experimenta 97” de la ciudad de Buenos Aires (Argentina) en el teatro

¹⁸ En el long play *Música Nueva Latinoamericana*, vol. 8 producido por el sello Tacuabé en Montevideo en el año 1981.

¹⁹ El cassette *Música Contemporánea de Bolivia*, vol. 1: obras de compositores bolivianos (Junaro/Pozadas/Prudencio) editado por MCB-Discolandia en La Paz.

²⁰ En un cassette titulado *Música contemporánea y música nativa*, producido en La Paz de forma independiente.

La Trastienda²¹. El año anterior a estas salidas internacionales, un pequeño grupo de integrantes de la OEIN participó en el “Festival P’iri” de aerófonos tradicionales del mundo en la ciudad de Seúl (Corea del Sur) y, el 6 de marzo de 1996, en el “Festival de Perth” (Australia) estrenó y grabó en el *New Theatre de Perth* de la University of Western Australia la obra *Cantos meridianos* de Prudencio junto con la agrupación Canto Sikuri, conformada por músicos australianos y fundada por el músico Alain Thirion²².

En 1999 la OEIN realizó una nueva gira internacional presentándose las ciudades alemanas de Munich y Bonn y fueron invitados al festival “Donaueschinger Musiktage” —como el único proyecto boliviano de música contemporánea— en el cual la institución pública alemana de radiodifusión *Südwestrundfunk* (SWR) le comisionó el estreno de dos obras musicales: *Cantos Crepusculares* de Prudencio y *Estratos* de Tato Taborda. En este mismo año, la OEIN fue invitada a participar en el “Festival de Música COFES” en la ciudad de Cochabamba y produjo un nuevo disco en La Paz mediante el sello Cantvs, en el que figuran las obras *La Ciudad*, *Cantos de tierra* y *Uyariwaycheq* de Prudencio y participó la cantante Beatriz Méndez.

En el año 2000 se creó la “Fundación Arca-Ira” como una entidad legal e institucional sin fines de lucro, y en julio de 2001 se aprobó el reconocimiento de la personalidad jurídica por la prefectura del Departamento de La Paz. Esto implicó la creación de un convenio con la alcaldía de la ciudad de La Paz en el cual la OEIN se comprometía a proveer servicios educativos mientras que la alcaldía le ofrecía un financiamiento e infraestructura para su desarrollo. En la ocasión del establecimiento de la Fundación, sumado a la celebración del

²¹ https://www.youtube.com/watch?v=StZ6GEp2_gA [consulta: 14 de julio de 2019].

²² Alain Thirion había realizado una residencia en Bolivia con la OEIN entre 1991 y 1992 para formarse en el repertorio y técnicas de la música tradicional andina que luego aplicó en su agrupación australiana.

20° aniversario de la OEIN y la presentación del disco compacto denominado precisamente

Fundación Arca-Ira, Prudencio pronunció un fogoso y comprometido discurso²³:

“Los veinte años de vida de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos se pueden explicar de diferentes maneras. La OEIN —lo venimos diciendo desde siempre— es una respuesta alternativa a los abrumadores y excluyentes predomios culturales. Es una afirmación en lo natural y en lo propio. Es una reacción casi instintiva de sobrevivencia.

Los veinte años de historia de la OEIN demuestran que lo hegemónico es ilusorio; no es real. Con estas entrañables cañas de la tierra, con estos arcaicos tubos tan sencillamente cortados y perforados, con estas maderas exclamatorias y estos poderosos tambores, es hoy posible darnos nombre y representarnos ante el universo tal como queremos ser. He ahí el desafío. Para nosotros, lo mismo que para gran parte del planeta, los modelos predominantes no son la vía hacia el futuro. El futuro será sólo para las culturas capaces de aceptarse a sí mismas y de dialogar con otras, sin complejos ni temores.

Sin embargo, hay que dejar en claro que no basta con recibir la herencia de nuestros ancestros y analizar dialécticamente la historia, para darle sentido a nuestro tiempo y trascenderlo. Nuestra proyección ha de sustentarse necesariamente en la creatividad; en la capacidad de renovarnos, de renombrarnos en concordancia con las naturales transformaciones de toda colectividad dinámica. El ensimismamiento irreflexivo sobre el folclore, la imitación como valor y el desconocimiento y la negociación del otro, son actitudes tan comunes como peligrosas entre nosotros. Por eso la OEIN no se ha limitado sólo a recibir el legado histórico, sino que se ha planteado la necesidad de crear nuevas expresiones sonoras y nuevas formas de análisis de la cultura.

En tiempos en que la música no es más música; en tiempos en que la música subsiste apenas como factor de subordinación a otros lenguajes; en tiempos en que la música ha perdido su vital lugar porque el hombre ha empobrecido su interioridad; en estos tiempos, la OEIN es un manifiesto vivo por la música. Por la música como lenguaje puro. Por la música como representación esencial del espíritu. Por la música como necesaria abstracción del pensamiento.

Desde la OEIN proclamamos el valor del sonido como energía, como ánima. Más allá de la condicionalidad a la que la música ha sido condenada en las sociedades modernas, proponemos una música para escuchar; para el mágico acto ritual de sentarse a escuchar. Una música para el goce de sus códigos intraducibles e intransferibles. Una música para apreciar el valor de las sutilezas audibles: de la soledad de un sonido y su desnudez, por ejemplo; de la inexplicable envoltura de una atmósfera; la maravilla de una textura; el vértigo de una superposición de planos; la gratificación de la justa intensidad; el sentido lógico de la forma; la diversidad del factor tímbrico, y hasta la emoción del silencio. Es decir, música como un fin en sí mismo.

Sabemos que en esto de reivindicar lo propio frente a lo hegemónico, en esto de ser creativos en vez de burdos repetidores y en esto de recuperar a la música de

²³ Este discurso fue luego publicado en el suplemento “Semana” del diario *La Razón* de La Paz en noviembre de 2002 y en la Revista Musical Chilena N° 196 en julio de 2001.

su dramático extravío, no estamos precisamente navegando sobre la corriente del proceso globalizante. No importa. Éste no es el fin de la historia —como se anuncia—; no de la nuestra, al menos. Cuando los hijos de nuestros hijos nos hayan escuchado o leído —estoy seguro— habrá valido la pena esta locura de zafar los límites del sistema. Y, además, habrá sido tarde para arrepentirse”.²⁴

En este discurso queda claro el propósito de la OEIN en reivindicar los saberes indígenas no para una reproducción irreflexiva o una exposición folclórica, sino precisamente para la construcción de una estética y expresión musical nueva en oposición a la cultura hegemónica globalizante, anclada en la tradición pero proyectada al futuro y basada en la diversidad y promoción de la creatividad.

Durante los primeros años del nuevo milenio la OEIN presentó varios conciertos en Bolivia y en diferentes países de Latinoamérica, algunos de los cuales fueron realizados en el marco de algún festival. En 2000 la OEIN fue invitada al “Festival Internacional de la Cultura” organizado en la ciudad de Potosí y grabó su disco producido por la “Fundación Arca-Ira” en La Paz en el que figuran las obras *Cantos meridianos* y *Cantos crepusculares* de Prudencio. En 2001 la OEIN participó del “Programa Diálogo Intercultural” de la Universidad de Buenos Aires y en 2002 en el “Programa Música sin fronteras” en Río de Janeiro patrocinado por el Centro Cultural del Banco do Brasil. En 2003 fue invitada al festival “Músicas y danzas del Mundo” brindando un concierto en el Teatro Jorge Eliécer Gaitán de Bogotá (Colombia) organizado por la Alcaldía Mayor de Bogotá y recibió una Mención Especial en el “IV Premio Somos Patrimonio” otorgado por el Convenio Andrés Bello entregado por parte de un jurado internacional en el que fue reconocida por todo su labor profesional como proyecto artístico, pedagógico, de investigación, de conservación y de promoción de compositores latinoamericanos.

²⁴ https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902001019600005 [consulta: 14 de julio de 2019].

En 2003 se fundó el Ensemble de Cámara de la OEIN (ECOIN) conformado generalmente por algunos miembros destacados e instructores de los elencos orquestales. El ECOIN se promocionó como tal en un concierto patrocinado por la Fundación Simón I. Patiño en el “Núcleo Música Nueva de Montevideo” (Uruguay) y en las “Jornadas de Música Contemporánea” realizadas en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (Argentina). Al año siguiente produjo su primer disco a través de la “Fundación Arca-Ira” en La Paz titulado *Ensamble de Cámara de la OEIN* que contiene las obras *Los peregrinos*, *Tríptica*, *Sawata saltanakani* y *Cantos de tierra* de Prudencio, más una selección de movimientos de la obra *Austeras* del compositor argentino Oscar Bazán, *Durana* del uruguayo Fernando Cabrera, *Magma V* de la uruguayo-argentina Graciela Paraskevaídis y *Puya Raymondi* del suizo Mischa Käser.

En 2004 la OEIN fue nuevamente invitada a participar en el “Festival Internacional de la Cultura” celebrado esta vez en Sucre (Bolivia) y en 2005 se presentó en el Teatro Macedonio Alcalá en el marco del festival “Instrumenta Oaxaca” (México). Ese año fue la celebración del 25° aniversario de su fundación y, en este marco, recibió dos reconocimientos por parte de órganos institucionales del Estado boliviano: el premio *Orden Pedro Domingo Murillo* al Mérito Cultural otorgado por el Gobierno Municipal de La Paz²⁵ y el premio *Orden Franz Tamayo* en el Grado Oficial entregado por la Prefectura del Departamento de La Paz. En 2006 la “Fundación Arca-Ira” produjo el CD *Concierto del 25° aniversario de la OEIN* en el que figuran las obras *Otra Ciudad* de Cergio Prudencio, *Viento* de Alejandro Rivas, *Ajsaraña jiwañaru* de Lluvia Bustos y la obra *Y allá andará según se dice* de Graciela

²⁵ Cuatro años más tarde, la OEIN vuelve a recibir nuevamente el premio *Orden Pedro Domingo Murillo* al Mérito Cívico.

Paraskevaídis con la dirección musical de Cergio Prudencio, Alejandro Rivas y Sebastián Zuleta.

En 2008 la OEIN se presentó en el Ciclo III de la Temporada de Conciertos realizado en la zona de Tiwanaku (Bolivia) y en 2009 en el Ciclo VIII en la región del Alto de La Paz. Entre los años 2009 y 2014, la OEIN volvió a realizar giras internacionales en el continente europeo. En 2009 participó en dos importantes festivales de música contemporánea: el festival “Zeitgenössischer Musik” de Klangspuren (Austria) y el “Festival de Arte Contemporáneo TransArt” en Bolzano (Italia). En esta oportunidad la OEIN fue auspiciada y patrocinada por la Corporación Andina de Fomento (CAF) de Bolivia, el Ministerio de Culturas y la Fundación para la Música de Siemens (Ernst von Siemens Musikstiftung), en el cual la OEIN fue enviada como el “elenco musical embajador de La Paz líder en honor al Bicentenario de independencia paceña” elegida “por ser considerada como la mejor representación del potencial cultural contemporáneo del país, ‘que une en modo inteligente lo tradicional y lo innovador’”²⁶. Entre el repertorio presentado por la OEIN figuran las obras *Cantos crepusculares* y *Cantos ofertorios* de Prudencio, *Y allá andará según se dice* de Paraskevaídis y *La permanencia* de Canela Palacios. Al año siguiente fueron grabadas algunas de estas obras junto con *Siythü* de Carlos Gutiérrez y *Jiwaki* de Miguel Llanque en un disco doble titulado *OEIN, 30 años* y editado por el sello Cantvs y la Producción Prince Claus Fund.

En 2011 la OEIN volvió a presentarse nuevamente en el Festival “Zeitgenössischer Musik” de Klangspuren y en el “Festival de Arte Contemporáneo TransArt”, sumando también su participación en la “Berliner Festspiele” (Alemania). En el mes de marzo de 2012

²⁶ <https://www.caf.com/es/actualidad/noticias/2009/08/auspicio-a-la-orquesta-experimental-de-instrumentos-nativos/?parent=16142> [consulta: 14 de julio de 2019].

el ECOEIN —conformado en ese entonces por los músicos Carlos Gutiérrez, Daniel Calderón, Carlos Nina y Andrea Álvarez— fue invitado al “Festival Klangzeit” (Tiempo del Sonido), organizado por la Sociedad Nueva Música de la ciudad de Münster (Alemania), en donde interpretó las obras *...bajo otros cielos...* de Paraskevaídis —estrenada en esa ocasión—, *Sawuta saltanakan* de Prudencio y *Austeras* de Bazán. En noviembre de ese mismo año la OEIN participó en el “Festival Tage für Neue Musik” (Jornadas para la Música Nueva) de la ciudad de Zürich (Suiza) en el cual fue estrenada la obra *Mayu* de Mischa Käser e interpretadas las obras *Melodía tellurica* de Beat Furrer, *La permanencia* de Palacios, *Ajsara jiwañaru* de Lluvia Bustos, *Wiiris* de Gutiérrez, *Cantos insurgentes* de Prudencio por parte de la OEIN y las obras *Austeras* de Bazán, *...Bajo otros cielos...* de Paraskevaídis, *Sawuta saltanakani* de Prudencio, *Jintili* de Gutiérrez y *Rítmicas paceñas* de Alejandro Cardona por parte del ECOEIN. En septiembre de 2014 llevaron parte de este mismo repertorio a uno de los festivales de música contemporánea más prestigioso de Europa, celebrado en Polonia: el “Festival Internacional de Música Contemporánea de Europa el Otoño de Varsovia” (Warsaw Autumn).

En septiembre de 2015 la OEIN participó en el “Coloquio Internacional sobre la “Música y Pueblos Indígenas de América de Montevideo” (Uruguay) organizado por Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán (CDM) de Uruguay, y en noviembre ofreció un concierto en la sala principal del “Centro Cultural Kirchner” (CCK) de la ciudad de Buenos Aires en el marco del “Ciclo Ensamblés” en donde fueron interpretadas las obras *Austeras* de Bazán, *Cantos crepusculares* de Prudencio, *Chípa* de Gutiérrez y *Efluvio de la altura* de Calderón.

Desde el año 1987 la OEIN ha organizado un sistema de residencias para compositores en el cual ofrecía darse a conocer a diferentes compositores bolivianos, latinoamericano y de otras partes del mundo —muchos de los cuales han sido músicos activos de la OEIN— para que compongan una o más obras musicales ideadas para ser interpretadas por la orquesta o el ensamble de cámara y de esta forma asegurarse, no sólo promocionar la interacción entre músicos locales e internacionales, sus conocimientos y ópticas musicales, sino también sumar y enriquecer las posibilidades estéticas al interior de la OEIN²⁷. En 2016 este sistema de residencias alcanzó una mayor sistematización y formalidad en su convocatoria y funcionamiento.

El Programa de iniciación a la música

En 2000 la OEIN inició su “Programa de iniciación a la música” (PIM) sistematizando su costado pedagógico y convirtiéndolo en uno de sus ejes centrales. Este programa pedagógico consiste en iniciar musicalmente a niños y adolescentes desde los siete a los diecisiete años de edad (aunque han habido casos de personas que han ingresado en la edad adulta), a partir de talleres grupales organizados en espacios ubicados en diferentes barrios de la ciudad de La Paz. Por lo general, el PIM ha funcionado siempre como la etapa inicial de los músicos que conforman los elencos orquestales de la OEIN, dado que los estudiantes formados en este programa pasan luego a integrar las orquestas juveniles y posteriormente algunos de ellos son parte del elenco de la OEIN titular, donde comienzan a interpretar obras musicales de compositores contemporáneos y a iniciarse en la exploración y experimentación sonora. Cada uno de los talleres cuenta con un instructor capacitado, que a

²⁷ Han sido compositores residentes de la OEIN Fernando Cabrera en 1987, Tato Taborda, Mischa Käser en 2002, Alejandro Rivas y Lluvia Bustos en 2005, Graciela Paraskevaídis en 2005 y 2011, Canela Palacios en 2007, Miguel Llanque, Carlos Gutiérrez, Daniel Calderón y Carlos Nina en 2009 y 2011, Mesías Manguashca en 2010, Alejandro Cardona y Beat Furrer en 2011 y Rodolfo Acosta en 2014.

su vez es miembro activo de alguna de las OEIN, encargado de enseñar a los estudiantes las técnicas de ejecución de los instrumentos tradicionales indígenas andinos. En un primer momento las familias de instrumentos que se enseñaban en los talleres fueron cuatro —sikus, tarkas, mohoceños y pinkillos— y años más tarde los instrumentos se redujeron a sólo dos —sikus y pinkillos— posibilitando así mayor profundidad en la técnica instrumental y en la exploración sonora de cada instrumento. Sumado a la enseñanza de los instrumentos también fueron incorporados elementos de la filosofía y el pensamiento indígena a partir de dos prácticas fundamentales: la *transmisión oral* y la *práctica grupal*, que posibilitaban, además, el desarrollo de habilidades auditivas y actitudes cooperativas entre los miembros. Prudencio, en una ponencia presentada en un Simposio de musicología en Barcelona en 1992 (previamente a la conformación del PIM propiamente dicho), explica el método didáctico aplicado en los talleres grupales de la siguiente forma:

“—¿Y cómo funciona esta propuesta didáctica?

De forma simplificada mostraremos la siguiente situación:

. El instructor toca ante los niños una tonada tradicional en algún instrumento nativo.

. Los niños la reconocen (se sienten reflejados) y quieren repetirla.

. El instructor imparte nociones técnicas básicas: cómo emitir el sonido, como digitar el instrumento, etc. La formación proporcionada directamente en función a las necesidades del modelo que el niño quiere reproducir de inmediato.

. El niño alcanza su objetivo; ha aprendido, está iniciado en la música.

—¿Por qué tan fácilmente?

Porque la propuesta pedagógica acepta al niño, no lo niega. La tonada tradicional tocada por el instructor en algún instrumento nativo es un elemento con el que éste halla identificación. A través de la tradición oral el niño reconoce y reproduce su mundo, se reconoce y se reproduce a sí mismo.

—¿Por qué se trabaja en grupo?

Porque la constitución organológica de los instrumentos condiciona la participación de diferentes órdenes en pares: pares por complemento, pares por registro, pares por duplicación. Y los instrumentos así concebidos promueven una música participativa e interactiva. Los niños descubren así en función colectiva, no sólo para la música sino para la vida” (2010: 58-59).

A partir de esta exposición sobre la didáctica musical de los talleres, que propone un modelo de enseñanza distinto a los modelos tradicionales académicos, es posible observar que no sólo se reduce al aprendizaje técnico-musical, sino que también adquieren centralidad otros valores otorgados como los aspectos filosóficos y pautas de comportamiento asignados al pensamiento y la vida aymaras —como el principio musical indígena denominado “arca-ira” atribuido al comportamiento organológico y a la interacción grupal—, el fomento a la formación de una identidad cultural colectiva y el reconocimiento de las tradiciones indígenas aymaras. Además, son enseñados los modos tradicionales europeos de lectoescritura musical (la partitura) y teoría musical enfatizando el componente creativo y lúdico de la práctica musical en el aprendizaje.

En otra ponencia, expuesta en el II Congreso de composición musical en el marco del “XV Festival Latinoamericano de Música” en Caracas en 2008, Prudencio profundizó sobre la fundamentación del programa educativo, los principios estructurales de los cuales se basa y la centralidad que posee en el desenvolvimiento del proyecto general de la OEIN, comentando:

“El Programa de Iniciación a la Música se implementa mediante talleres donde los alumnos aprenden las técnicas de ejecución de diferentes instrumentos musicales propios de las culturas aimara y q’echuas, en prácticas grupales, sobre un repertorio básico que los aproxima a las técnicas fundamentales de esa música ancestral.

El PIM está basado en un principio de los instrumentos musicales de las culturas altiplánicas, denominado arca-ira. Este principio consiste en la alternación de sonidos entre dos músicos para la configuración de la música. Uno de ellos es ira (el que guía) mientras el otro es arca (el que sigue). Cada músico propone sonidos propios y diferenciados, pero complementarios al otro. Esta unidad dual básica se expande mediante la réplica de iras y arcas en tamaños proporcionales más chicos y más grandes, en un proceso que culmina en la formación de un grupo integral mayor denominado ‘tropa’, una compleja construcción conceptual y técnica.

Arca-ira y tropa constituyen las nociones estructurales de la música tradicional del Altiplano, y la base del Programa de Iniciación a la Música. El PIM incorpora ese conocimiento al proceso educativo, dando a ese legado cultural una

supervivencia y proyección viva en nuestros tiempos” (Prudencio, 2010: 117-118)²⁸.

En una entrevista publicada en noviembre de 1987 en el diario boliviano *Última Hora*, Prudencio comentó acerca de la implementación de un programa pedagógico de masificación del aprendizaje de instrumentos nativos a niños y jóvenes de la ciudad de La Paz desarrollado previamente a través del taller de Cultura popular, que anticipa las intenciones del PIM:

“Es un proyecto de masificación que consiste en llevar a cada esquina de esta ciudad grupos de muchachos que toquen instrumentos nativos: mohoceños, tarkas, sikus, pífanos, quenachos, etc, y que puedan tocar música tradicional de estos instrumentos, de la que nos alimenta la vida rural y la vida cultural del campo en Bolivia. Este es un proyecto educativo porque es viable desde todo punto de vista. Primero, no es muy caro; para conseguir una tropa de tarkas por ejemplo, necesitamos setenta pesos bolivianos, que dan utilidad a doce personas por mucho tiempo. Segundo, es viable desde el punto de vista cultural, porque la confrontación del joven con el instrumento es de mutua aceptación; no hay rechazo ni cortocircuito como en muchas experiencias educativas latinoamericanas con otros instrumentos; y, tercero, a través de esta práctica, estamos dejando un factor de identidad cultural en ellos y ofreciendo la posibilidad de que nuestros jóvenes tengan un contacto con la música, aún cuando no fueran músicos en el futuro. Este programa lo estamos implementando a través del taller de Cultura Popular e incluye la participación de mucha gente. Esperamos para fines de 1988 poder cubrir un área de 1.500 a 2.000 personas participantes directas del programa” (Prudencio, 2010: 147).

Los talleres del PIM desde su fundación han sido apoyados, en cuanto a su financiamiento y el otorgamiento de espacios físicos para su realización, por el Gobierno Autónomo Municipal de La Paz (GAMLP). En 2000 el PIM fue creado por iniciativa de la OEIN e integrado al Programa Barrios de Verdad (PBV) del Gobierno Autónomo Municipal

²⁸ En la página web oficial de la OEIN, también se exponen las metas generales propuestas por el PIM que consisten en “ofrecer a los niños una vivencia musical inicial acorde con su identidad; Promover la práctica musical en amplios sectores sociales; Promover el respeto a las identidades culturales; Desarrollar el trabajo en equipo, la interacción entre personas y grupos, el liderazgo, el desarrollo del pensamiento abstracto, y la actitud cooperativa para la vida, mediante la incorporación de la música con instrumentos nativos como elemento articulador, en una experiencia educativa integral; Fomentar la fabricación artesanal de instrumentos, como mecanismo dinámico de preservación de antiguos conocimientos y saberes.” (citado en Paraskevaïdis, 2011: 16 [Anexo 8]).

de La Paz en el año 2005. El Programa Barrios de Verdad fue un programa de políticas públicas, iniciado a partir del programa Mejoramiento de barrios en 2000, destinado a mejorar la calidad de vida de la población que se encontraba en condiciones de marginalidad urbana e integrarla a la ciudad a partir del mejoramiento de la infraestructura física pública básica (sistemas viales, control de riesgos, electrificación y alumbrado, prevención de emergencias y desastres, regularización del derecho de propiedad, etc.) y del componente del desarrollo comunitario²⁹. Dentro de este programa, bajo la propuesta del desarrollo de un equipamiento comunitario y acompañamiento social para fortalecer el capital humano, las actividades sociales, comunitarias y recreativas, se inscribió el PIM.

A su vez, en 2005 la OEIN estableció un convenio interinstitucional con el Conservatorio Plurinacional de Bolivia —fundado en La Paz en 1907 y dependiente del Ministerio de Educación— cuya gestión estaba en ese momento a cargo de la educadora boliviana Esperanza Téllez Laguna, quien ha sido miembro de la OEIN desde sus inicios (fue la percussionista del concierto inaugural de mayo de 1980). El propósito de este convenio fue el de implementar talleres de instrumentos nativos al interior del plan de estudios curricular bajo la modalidad de enseñanza desarrollada en los talleres del PIM y fortalecer la enseñanza y el desarrollo de la música tradicional andina entre los estudiantes de música académica. Se incorporaron así dos niveles de instrumentos nativos en el ciclo inicial de la carrera y de esta experiencia se originó un elenco orquestal juvenil: la OEIN Juvenil “E” (también denominada como OEIN del Conservatorio Plurinacional de Música). Sin embargo, esta experiencia ha

²⁹ De acuerdo a la fundamentación de este programa social, el propósito de “la integración física y social de los barrios a la ciudad convierte a sus ocupantes en ciudadanos con todos los derechos y obligaciones. Acceden a servicios de agua potable y saneamiento a cuya provisión tienen que contribuir pagando las tarifas. El mejor acceso hacia y desde la ciudad a los barrios aumenta las oportunidades de los beneficiarios de integrarse a los mercados de trabajo y acceder a los bienes públicos en otros barrios de la ciudad. Los habitantes de los barrios informales pasan a tener mejor acceso a servicios de salud, educación y recreación, lo que les permite mantener e incrementar su capital humano” (Cordero Sade, 2016: 2).

encontrado una fuerte resistencia entre algunos de los agentes educativos —docentes y estudiantes— del Conservatorio con distintos argumentos del orden técnico y estético. Téllez Laguna, en una ponencia presentada en el “XVII Seminario Latinoamericano de Educación Musical” realizado en la ciudad de Antigua (Guatemala) en 2011, explica la complejidad emergida en esta resistencia por la instauración de asignaturas obligatorias ligadas a la música autóctona al plan de estudios tradicional, y plantea las condiciones mínimas que deberían crearse para efectivizar la implementación de las mismas, tales como:

- La resignificación de la educación musical en el contexto de las transformaciones estructurales (políticas, socio culturales y educativas).
- Los acuerdos básicos entre las instituciones formativas que faciliten la circulación de experiencias artísticas interculturales.
- El desmontaje de las prácticas pedagógicas que, en el campo musical, continúan sacralizando el arte como la esfera menos humana de la humanidad.
- El cuestionamiento de la técnica como condición rígida e invariable en la interpretación musical, no así, como un campo versátil ligado a los requerimientos estéticos y las urgencias expresivas de la música” (2011: 2-3).

Pese a las críticas de los agentes involucrados en la institución de enseñanza formal y las tensiones producidas entre la enseñanza académica tradicional y la implementación de los talleres de aprendizaje de instrumentos nativos, el PIM logró desarrollarse en el Conservatorio Plurinacional de Bolivia durante nueve años. En 2014 se produjo la ruptura del convenio debido a la fuerte resistencia sostenida y elevada a un punto de intolerancia conjuntamente a una gestión directiva en el conservatorio que era indiferente a las demandas y necesidades requeridas por los miembros de los talleres del PIM³⁰. En el mes de abril de 2014, la OEIN emitió un comunicado de renuncia de los PIM en el Conservatorio

³⁰ Prudencio comentó, en una nota periodística realizada por el diario Página Siete, acerca de esta ruptura que "lamentablemente, la decisión fue tomada por el incumplimiento de las responsabilidades que tenía que cumplir el Conservatorio de Música [...] Es una pena que desde este año la dirección del Conservatorio ha puesto trabas a nuestro trabajo, como darnos aulas indignas, horarios imposibles, sabotear nuestras actividades y presentar contrataciones a los instructores indignas". <http://artepinturacultura.blogspot.com/2014/04/por-falta-de-apoyo-la-oein-se-separa.html> [consulta: 14 de julio de 2019].

Plurinacional de Música firmado por Cergio Prudencio como director y Daniel Calderón, Andrea Álvarez, Carlos Gutiérrez, Josué Conde y Maycol Conde como instructores³¹.

En los últimos años, el PIM empezó a desarrollarse con el apoyo del Centro de Formación Municipal de las Artes La Paz (CEFOMART) —conocido también por su antigua denominación Escuela Municipal de Artes conformada en 2011— dependiente de la Secretaría Municipal de Culturas, que cuenta con diez talleres simultáneos en diferentes puntos de la ciudad de La Paz y que abarca los barrios de Alto Llojeta, Bajo Antonio, la zona Central, Villa Armonía, Max Paredes, El Tejar y Miraflores.

Sobre Cergio Prudencio

El proyecto de la OEIN ha estado siempre fuertemente identificado con la figura de Cergio Prudencio, quien fue el principal emprendedor de la iniciativa y quien más ha impulsado su desarrollo y visibilidad internacional. Esta experiencia de treinta y seis años en la que estuvo a cargo de su dirección, fue seguramente la que más le ha dado un fuerte contenido a su vida creativa musical, política y personal y con la cual ha desarrollado una estética musical propia a partir de la íntima aproximación con la música indígena del altiplano boliviano.

³¹ El comunicado oficiaba de la siguiente manera: “La Dirección de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN) y el equipo de instructores comunican a los alumnos de los Talleres Programa de Iniciación a la Música (PIN) del Conservatorio Plurinacional de Música (CPM) lo siguiente: 1. Hemos tomado la decisión de suspender los Talleres PIM en la presente gestión 2014, debido al incumplimiento por parte de la dirección del CPM en la provisión de las condiciones mínimas acordadas para su apropiada realización. 2. La Dirección del CPM a cargo de Oldrich Halas, lo mismo que la responsable académica del programa Sachiko Sakuma, no mostraron interés ninguno en resolver temas básicos de infraestructura y horarios, dejando a instructores y alumnos librados al abandono. 3. El PIM fue persistentemente discriminado en el marco de la gestión académica y administrativa del director Oldrich Halas. El trato a los instructores fue frecuentemente despectivo y hasta humillante. La falta de compromiso con la idea de diversificar los referentes musicales a los estudiantes fue resistida. Así, al punto de ser insostenible nuestra continuidad con el CPM, al menos mientras no se recuperen las condiciones debidas. 4. La OEIN aguardará un cambio en el CPM para volver a trabajar bajo premisas interculturales urgentes en el país de hoy, en el marco del Convenio Interinstitucional aplicados desde 2005 entre ambas partes. 5. Expresamos a los alumnos y padres de familias afectados por esta determinación nuestro pesar por ello, y ofrecemos transitoriamente integrarse a los Talleres PIM desarrollados con el GAMLIP en el programa Barrios de Verdad”.

Prudencio nació en La Paz en el año 1955 en el seno de una familia económicamente estable perteneciente a la clase media paceña. Su formación escolar fue en una institución privada, en el colegio Saint Andrew's de La Paz, y sus padres estaban dedicados a oficios laborales profesionales. Es a partir de ellos de donde provienen las primeras influencias musicales en Prudencio. Su madre, quien residió algunos años en Alemania, tocaba el piano y el acordeón con un repertorio de obras de autores bolivianos y de música tirolesa, y su padre, quien intentó de adulto aprender instrumentos musicales como músico aficionado, solía comprar y llevar a su casa diferentes instrumentos musicales. Los padres tenían el hábito de contratar profesores de diferentes instrumentos musicales para asegurar el aprendizaje musical de sus hijos. Tres de sus cinco hermanos resultaron músicos profesionales aunque también se han dedicados a otras carreras profesionales. Su primer contacto con la música académica fue de niño como miembro vocal de la Sociedad Coral Boliviana (SCB)³² y su primer composición fue una canción titulada *Nancahuazú* a propósito a la muerte de Ernesto “Che” Guevara escrita a la edad de doce años.

Al terminar sus estudios secundarios, su intención fue la de estudiar la carrera universitaria de sociología en función de sus intereses e inquietudes políticos y militantes que cosechó durante su adolescencia en un país acechado por constantes dictaduras militares. Sin embargo, ese mismo año —1972— regresó a Bolivia el compositor y director de orquesta Carlos Rosso Orozco que, luego de concluir su formación en el Conservatorio de Varsovia, dictó un taller intensivo de verano en la Universidad Católica de Bolivia al cual asistieron Prudencio junto a sus dos hermanos músicos, lo cual fue decisivo para continuar con sus estudios musicales. Durante los años 1974 y 1978, Rosso inauguró y dirigió junto con

³² Fundada el 12 de noviembre de 1966 destinada al desarrollo de la actividad coral boliviana y dirigida en por los directores Ansgar Ocker (Alemania), David Williams (Estados Unidos) y Wolfgang Kudrass (Alemania) y José Lanza Salazar (Bolivia).

Alberto Villalpando el Taller de Música de la Universidad Católica de Bolivia en el cual Prudencio recibió su formación musical en composición y dirección orquestal. Tanto Rosso como Villalpando han ejercido una enorme influencia sobre Prudencio que no sólo fue reflejada en el reconocimiento hacia ellos como sus principales maestros —puesto de manifiesto en distintos artículos en los que escribe sobre sus obras y pensamientos—, sino también en su propia producción musical. Fue durante estos años que Prudencio fundó el ensamble de música contemporánea “Aleatorio” en el seno del Taller de Música junto a otros estudiantes: su hermano José Luis y los músicos Nicolás Suárez y Franz Terceros. Paralelamente a este Taller, Prudencio también realizó estudios de guitarra clásica en el año 1968, de flauta travesa durante 1973 y 1978, de percusión en 1978 y de piano durante 1978 y 1980. Al conformar el proyecto que luego fue denominado como la OEIN, aprendió también el dominio técnico de muchos instrumentos musicales de la música indígena, tales como sikus, tarkas, mohoceños y pinkillos, entre otros. Prudencio plantea que, si bien ha realizado estudios de composición y dirección musical en diferentes regiones de Latinoamérica y del mundo con músicos de reconocimiento internacional, su formación fuerte es netamente boliviana, por lo cual se considera a sí mismo orgullosamente como “un producto boliviano casi 100%” (Prudencio, 2010: 145).

En 1978, Prudencio viajó a Venezuela durante algún tiempo para realizar estudios en la Orquesta Juvenil de Venezuela. En 1981, tras la dictadura de Carlos Mezza, regresó nuevamente a Venezuela donde retomó sus estudios en la Orquesta Juvenil de Venezuela y donde conoció a la música e investigadora Isabel Aretz, al compositor venezolano Emilio Mendoza y al director de orquesta venezolano José Antonio Abreu, a quien también reconoce como unos de sus maestros influyentes. Incluso, la creación de la Orquesta de Instrumentos

Latinoamericanos (ODILA) dentro del Proyecto Instrumental Latinoamericano llevado a cabo por Isabel Artez, quien en ese entonces era la directora del Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (INIDEF) de Caracas, fue producto del conocimiento personal de Prudencio con Abreu y Mendoza, quien en ese entonces era el coordinador y compositor de la ODILA³³.

Durante los años 1980, 1982, 1984, 1985 y 1989, paralelamente a estar construyendo y componiendo para la OEIN recientemente refundada, Prudencio asistió a algunos de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (CLAMC) que se realizaron en diferentes países latinoamericanos durante los años 1971 y 1989, en los cuales incluso terminó siendo parte del equipo organizativo en las ediciones IX, XI, XII y XV. Entre los docentes que han enseñado en estos cursos, el compositor italiano Luigi Nono fue quien mayor influencia ha ejercido sobre Prudencio, según él reconoce. En 1989 Prudencio dictó el “Curso de instrumentos andinos: Taller de ejecución” junto a César Junaro, en el que expusieron, ante una audiencia de músicos no especializada en música andina, la organología instrumental tradicional del altiplano boliviano (tarkas, sikus, quenás y mohoceños), sus técnicas de ejecución, sus comportamientos y posibilidades acústicas y sus articulaciones con la producción de música contemporánea.

Prudencio también ha expresado la influencia que han tenido en su pensamiento musical sus maestros Coriún Aharonián, sobre todo a partir de su obra *Homenaje a la flecha clavada en el pecho de don Juan Díaz Solís* (1974) en la que se utilizan instrumentos andinos

³³ Prudencio cuenta que fue José Antonio Abreu quien le sugirió que viaje a Venezuela tras iniciarse el golpe de Estado en Bolivia y, además, le propuso crear una orquesta recuperando la experiencia realizada con la Orquesta de Instrumentos Nativos de San Andrés, que se concretó con la formación de la ODILA tras el contacto con Isabel Artez y su esposo Felipe Riveros. (Entrevista virtual a Cergio Prudencio. 5 de abril de 2019).

tales como quenás, pinquillos, tarkas y sikus, y Graciela Paraskevaídís, con sus obras *Huauqui* (1975) y *Magma V* (1977), esta última compuesta para cuatro quenás.

La juventud de Prudencio también estuvo marcada por la militancia política y los ideales de los movimientos revolucionarios en Latinoamérica que formaron parte de toda una generación de jóvenes de las décadas de 1960 y 1970. Durante 1978 y 1979 fue militante en el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) encabezado por Jaime Paz Zamora —quien fue presidente de Bolivia entre los años 1989 y 1993— y sus preocupaciones rondaban sobre la cuestión de la autonomía universitaria y la justicia social. La música de protesta social enraizada en la figura de Benjo Cruz también influyó a Prudencio durante su juventud.

Prudencio reconoce su primera aproximación con el universo musical indígena boliviano en los recuerdos de su infancia a través de la cocinera empleada por su familia durante su niñez, Juanacha, quien tenía una descendencia cultural aymara y solía escuchar en la radio músicas andinas tradicionales tales como “mohoseñadas” de las distintas provincias del Departamento de La Paz. Asimismo, fue durante el proceso de gestación del proyecto de la Orquesta de Instrumentos Nativos de la UMSA y su posterior transformación en la OEIN, lo que llevó a Prudencio a interiorizarse con el mundo social, simbólico, político, cultural y musical de los grupos aymaras y quechuas de las regiones altiplánicas de Bolivia a partir de una profunda investigación desarrollada durante muchos años y en contacto directo con las comunidades indígenas. Este acercamiento al mundo cultural y social indígena significó para él todo un proceso de redescubrimiento de su ámbito local boliviano desconocido por su cotidianidad social, familiar y escolar, que se produjo una fascinación acerca de las

potencialidades con la realidad cultural boliviana que constituía para él “un rostro del que yo mismo formaba parte”³⁴.

Prudencio se convirtió, sin dudas, en un referente dentro el circuito de la música académica boliviana en el mundo contemporáneo. Su reconocimiento se demuestra en la difusión que ha alcanzado su música en el ámbito nacional boliviano e internacional, su presencia en los suplementos culturales de los medios de comunicación bolivianos y sus condecoraciones. En 2005 recibió junto al destacado músico boliviano Ramiro Soriano (fundador de la agrupación musical boliviana “Coral Nova”) el Diploma de San Pablo al Mérito Cultural de la Universidad Católica Boliviana³⁵.

Además, recibió encargos de obras por diferentes y distinguidos festivales internacionales de música contemporánea³⁶, como así también ha sido compositor residente en el “Festival de Perth” (1996), en el “Schloss Wiepersdorf” (Alemania, 2001) y “Festival di Bellagio e del Lago di Como” (Italia, 2007), becario de la Fundación Guggenheim (2008/09) y obtenido diferentes premiaciones a lo largo de su carrera a través de la OEIN. Ha presentado numerosas charlas, conferencias, ponencias y talleres en diferentes festivales y encuentros internacionales de música, investigación musical y gestión cultural, como por ejemplo en el “Círculo Colombiano de Música Contemporánea” (CCMC) en 2014 y el Coloquio Internacional sobre “La música y los pueblos indígenas de América” organizado

³⁴ https://erbol.com.bo/podcast/tejiendo_bolivia/cergio_prudencio_nuestra_orquesta_va_pasando_las_nuevas_generaciones [consulta: 14 de julio de 2019].

³⁵ En el galardón del premio figuraba: “tanto Prudencio como Soriano pertenecen a una generación de jóvenes músicos que, desafiando los obstáculos y dificultades han alcanzado niveles profesionales de alta calidad internacional. La Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos y Coral Nova son, qué duda cabe, los conjuntos musicales más profesionales en Bolivia y sus méritos han sido probados internacionalmente”. Diario *La Razón*, La Paz, 24 de noviembre de 2005: <https://www.bolivia.com/noticias/autonoticias/DetalleNoticia30040.asp> [consulta: 14 de julio de 2019].

³⁶ En 1996 recibe del Festival de Perth (Australia) en donde también es compositor residente; en 1997 de la Fundación Pro Helvetia (Suiza); en 1999 del Festival de Donaueschingen (Alemania); en 2001 del Ensamble TaG (Suiza); en 2003 del Festival de Música Contemporánea de Buenos Aires; en 2009 del Festival Klangspuren (Austria); en 2011 del Festival de Música en Innsbruck (Austria); y en 2012 de la Secretaría de Cultura de Argentina.

por el Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán (CDM) en 2015, y escrito un volumen sustancioso de ensayos y columnas periodísticas concentradas gran parte en la recopilación de su libro *Hay que caminar sonando* (2010).

Si bien la cualidad de incorporar la organología instrumental indígena del altiplano boliviano a la música académica ha constituido una novedad y un importantísimo aporte, Prudencio no sólo se ha dedicado a la composición de obras destinadas a ser interpretadas por la OEIN, sino que también ha escrito una vasta literatura de piezas musicales para diversas formaciones instrumentales de instrumentos tradicionales europeos³⁷. Sumado a las obras para instrumento solista o pequeño conjunto de cámara, Prudencio ha incursionado en la música sinfónica, música para representación teatral e incluso en la ópera³⁸. El grueso de sus obras musicales se hallan registradas en grabaciones profesionales realizadas por él mismo o

³⁷ Sus obras pueden ser clasificadas en tres grupos: obras para conjunto de cámara; obras para instrumentos solistas; y obras electroacústicas. En el primer grupo se encuentran *Gestación* (1976) para cuarteto de cuerdas, *Angustia* (1978) para flauta y trompeta, *Circunstancias* (1978) para oboe, trompeta, corno, violín, cello y contrabajo, *Perpetuidad* (1978) para conjunto de percusión, *Juegos imaginados* (1985/87) para dos percusionistas, *Paisaje con habitantes* (1994) para violín, cello y contrabajo, *A la sombra de una higuera* (1996/97) para cuatro percusionistas, *Vértices* (2001) para flauta bajo y guitarra, *Abismales* (2001) para flautín, flauta, clarinete, percusión, piano, violín, viola, cello y contrabajo, *La piedad* (2003) para voz femenina, arpa y dos percusiones, *Cercanas* (2004) para flauta travesera de madera y voz femenina, *Transfiguraciones* (2006) para cuarteto de cuerdas y *No te duermas niño* (2007) con texto original de Prudencio para voz femenina y piano. Dentro del segundo grupo se encuentran *Umbrales* (1994) para piano, *Soledanza* (1998) para flauta, *Epicedia* (1998) para guitarra, *Ámbitos* (1998) para piano, *Deshoras* (1999) para clarinete, *Solar* (2001) para flauta contralto, *Horizontes* (2001) para piano, *Arcana* (2003) para oboe, *Lejanas lejanías* (2004) para piano, *Figuraciones* (2006) para piano, *Esta distancia* (2006) para cello, *No digas nada* (2011) para clarinete bajo y *Rastros/Vestigios/Sombras* (2010) para marimba. Por último, entre las obras electroacústicas, *Awasqa* (1986), *Titanias* (2005), *Gestuales* (2005), *Eriales* (2006), *Imagen de Puraduralubia en el abismo* (2006) con voces elaboradas electrónicamente, *Seis movimientos en el horizonte* (2008/09) y *Preludio y canon aparente* (2011).

³⁸ Entre ellas, puede mencionarse la obra para orquesta sinfónica y cinta pregrabada *El alto nombre* (2009), la música para las obras teatrales *El zoológico de cristal* (1987) de Tennessee Williams, *Las troyanas de Eurípides* (1990) en la versión de Jean-Paul Sartre, *La buena mujer de Chicago* (1990) basada en una versión libre de *La buena alma de Sechuán* de Bertolt Brecht, *La misión* (2000) cuya puesta en escena y dirección estuvo a cargo de Alexander Stillmark, *En un sol amarillo* (2004) escrita y dirigida por César Brie, la música para las obras radiales *Diario de un destino* (1996/97) y *Emilia* (2003) con el libreto y dirección de César Brie, la música coreográfica *La casa de fulano* (2000) y la ópera *Nómis Rivilob* sobre el personaje histórico Simón Bolívar encargada por la Secretaría de Cultura de Argentina en 2012.

por otros intérpretes en sellos discográficos comerciales e independientes, entre ellos por la “Fundación Arca-Ira” creada para la difusión de su música³⁹.

Además, Prudencio ha dedicado mucho esfuerzo de su producción musical en el campo audiovisual. Compuso una numerosa cantidad de obras musicales para producciones cinematográficas y trabajó junto a importantes cineastas y documentalistas de reconocimiento nacional e internacional tales como Jorge Sanjinés, Silvia Rivera Cusicanqui, Paolo Agazzi y Alfredo Ovando, con quienes ha trabajado en varias oportunidades. Incluso obtuvo algunos premios como el Premio a la mejor música original en el “Festival de Cine de Trieste” (Italia, 2004) y el premio “Excelencia y aporte al audiovisual boliviano” en el “XI Festival Iberoamericano de Cine de Santa Cruz” (Bolivia, 2009)⁴⁰.

³⁹ Entre estas producciones discográficas se encuentran: *Música Nueva Latinoamericana*, vol. 8 producida por Tacuabé en Montevideo en 1981, *Música Contemporánea de Bolivia*, vol. 1: *Obras de compositores bolivianos (Junaro/Pozadas/Prudencio)*. OEIN, dir. Cergio Prudencio producida por Discolandia en La Paz en 1987, *Música Contemporánea y Música Nativa*. OEIN, dir. Cergio Prudencio producida independientemente en La Paz en 1991, *Compositores Latino-Americanos*, vol. 4 producida en Sao Paulo en 1994 donde la pianista argentina graba la obra *Umbrales*, el disco de canciones *Entre dos silencios* junto a la cantante boliviana Emma Junaro y conjunto instrumental dirigido por Prudencio y producido por el sello Pro Helvetia en la ciudad de La Paz en 1997, *Música Contemporánea* producida por Cantvys en La Paz en 1999, *Cantos Crepusculares / Cantos Meridianos / Estratos* producida por la Fundación Arca-Ira en La Paz y por Donaueschinger Musiktage (1999) en 2000, *Compositores del Mercosur* producida por Ediciones Mercosur en Montevideo en 2002 donde los músicos Wigilberto Sanjinés y Pastor Vilca graban la obra *Tríptica* para charangos, *Música Contemporánea*, vol. 1 producida por Sony Music en Bogotá en 2003, *Ensamble de Cámara de la OEIN*, dir. Cergio Prudencio producida por la Fundación Arca-Ira en La Paz en 2004, *Aires Indios* del guitarrista boliviano Pirai Vaca producida por Edición El Intérprete en La Paz y Santa Cruz en 2005, *Concierto del 25° Aniversario de la OEIN* producida por Fundación Arca-Ira en La Paz en 2006, *Memoria de Jornadas de Música Contemporánea, 2005* producida por Ediciones de El Hombre Sentado en Cochabamba en 2006, *6 composiciones electroacústicas* producida por Cantvys en La Paz en 2007 y *OEIN 30 años* producida por Cantvys y por Producción Prince Claus Fund en La Paz en 2010.

⁴⁰ Entre las producciones cinematográficas a las que Prudencio ha compuesto su música se destacan el largometraje *Los hermanos Cartagena* (1984), *El día que murió el silencio* (1998) y *El atraco* (2000) de Paolo Agazzi; el documental *El legado de nuestros dioses* (1987), *Arqueología Andina* (1984), *Arqueología colonial* (1985) y los videos de animación *Pintemos el mundo de colores* (1991), *Pintemos el mundo de colores* (1991) y *El quirquincho músico* (1992) de Alfredo Ovando; el video de animación *Paulina y el cóndor* (1992) de Marisol Barragán; el largometraje *La nación clandestina* (1988), *Para recibir el canto de los pájaros* (1994) —en la que participa la voz de la cantante popular boliviana Emma Junaro, hermana de César Junaro—, *Insurgentes* (2011) y *Juana Azurduy, guerrillera de la patria grande* (2015) —ganadora del premio Mejor Película en el Segundo Festival Internacional de Cine de Guayaquil 2016 y del “Diablo de Oro” como Mejor Película en el Festival Internacional de Cine de Oruro 2016— de Jorge Sanjinés; el largometraje *Khunuskíw* (1992) y cortometraje *Sueño en el cuarto rojo* (1999) de Silvia Rivera Cusicanqui; el largometraje *El último realista* (1993) de Jean Claude Eiffel; el cortometraje documental *Los rostros de los Andes* (1993) de Antonio Eguino; el largometraje *Qamasan Warmi* (1993) de Liliana de la Quintana; el largometraje *Sayariy* (1994) y *No le digas* (2006) de Mela Márquez; los videos de animación *Una guerra interior* (1995), *El bosque aún vive* (1995), *El lustrabotas*

Además de su trabajo como director e instructor de la OEIN, Prudencio ejerció también como docente de composición, análisis y armonía en el Conservatorio Plurinacional de Música y fue profesor de sistemas en el Programa Libre de Estudios Musicales. En marzo de 2016 abandonó la dirección de la OEIN y asumió la presidencia de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, tras la renuncia del poeta escritor Homero Carvalho. En noviembre de 2017 fue reelecto como presidente en la misma entidad institucional estatal y, paralelamente escribe, en el área de opinión del diario boliviano *La Razón*, columnas periodísticas sobre temas relacionados a la música, la cultura, la sociedad y la política en la actualidad nacional boliviana.

Repertorio: la música compuesta para e interpretada por la OEIN

Si bien la OEIN se origina con el objetivo y el fundamento de producir nueva música a partir de la utilización de instrumentos indígenas andinos —explorando profundamente sus potencialidades acústicas y sonoras e investigación seriamente las características composicionales e interpretativas de las danzas nativas— que son proyectados históricamente desde su raíces tradicionales a un nuevo contexto contemporáneo, desde el primer momento ha incorporado a su repertorio danzas tradicionales indígenas. Es así que en el repertorio total de la OEIN se configuraron dos grupos de obras diferenciados y complementarios que se nutren recíprocamente y conforman el núcleo de su producción sonora: la *música nativa* y la *música contemporánea*. Toda la música que ha sido interpretada por la OEIN pertenece a algunos de estos dos grupos. El primer grupo consiste en obras musicales de diferentes

(1996/97), *Miteinander* (2000), *Meine, deine, unsere Welt* (2000), *Eine nasse Geschichte* (2000), *Alles Banane* (2000), *Das Spiel* (2000), *Der Ton macht die Musik* (2000), *Punkt & Striche* (2004), *Ich... und die anderen* (2006), *Lecciones de democracia* (2006), *Der grosse Bruder* (2010) y *Ernesto* (2010) de Jesús Pérez; el largometraje restaurado *Wara Wara* (1930/2000) de José María Velasco Maidana; y finalmente, el largometraje *Zona Sur* (2009) de Juan Carlos Valdivia.

comunidades indígenas del altiplano andino que, en su mayoría, han sido recopiladas, grabadas y transcritas por varios de los miembros de la OEIN en sus visitas a las comunidades —por lo general en momentos de celebraciones festivas— con las que se han establecido contacto. Estas obras instrumentales son transmitidas de forma oral entre los miembros de la OEIN e interpretadas según un formato tradicional y constituyen una fuente de insumo para el abordaje a nuevas composiciones originales. El segundo grupo de obras, en cambio, han sido escritas por compositores específicos —algunos de ellos, miembros de la OEIN— que se centralizan en la experimentación sonora con los instrumentos y en el ejercicio creativo de producción musical.

Dentro del grupo de obras que conforman el repertorio de la OEIN se halla un numeroso volumen de danzas tradicionales. La gran mayoría de estas danzas son de origen aymara y pertenecen a los grupos indígenas que habitan en las diferentes provincias del altiplano que conforman el Departamento de La Paz. Estas han sido obtenidas a partir de la recopilación, grabación y transcripción por parte de algunos miembros de la OEIN en sus visitas a las comunidades en diferentes oportunidades y que luego han sido transmitidas a todos los elencos de las orquestas juveniles de la OEIN intentando conservar su forma original de ejecución. Las danzas, por lo general, son ejecutadas por tropas de una sola familia de instrumentos tradicionales. Por esta razón, algunas se conocen como sikureadas, mohoceñadas, pinkilladas, tarkeadas, etc. ya que se refieren a la familia de instrumentos que ejecutan la danza, incluso en algunos casos indicando la variedad y el registro específico de algún tipo de instrumento (por ejemplo, Jach'a Sikus Laquita o Waka Pinquillu)⁴¹.

⁴¹ Entre las danzas que han sido recopiladas directamente por la OEIN —la mayoría provenientes de algunas de las veinte provincias que conforman el Departamento de la Paz— e interpretadas por los diferentes elencos orquestales, pueden mencionarse: *Julu-julus* de Cantón Irpuma-Irpa Grande, *Warmi Laquita* y *Tarkeada* de la Provincia de Ingavi; *Quena-Quenas* de la comunidad Atacana Luxata de la Provincia de Ingavi; *Waychu pinkillus* de la comunidad Taraco de la Provincia de Ingavi; *Huayñu de Italaki* y *Huaycheño* de la Provincia de

Como se ha mencionado más arriba, las dos obras musicales que han inaugurado la OEIN fueron *La Ciudad* de Cergio Prudencio y *Suma quli Pachamama* de José Luis Prudencio, interpretadas en el concierto del 9 de mayo de 1980. Sin embargo, inmediatamente se produjo una numerosa variedad de composiciones de diferentes autores bolivianos, latinoamericanos y de otras regiones del mundo, que fueron proliferando a lo largo de los años. Una gran parte de estas obras musicales compuestas exclusivamente para la OEIN fueron producidas a través de encargos específicos de la orquesta, comisionadas por festivales de música internacionales o por medio del sistema de residencias artísticas organizadas por la OEIN. Además de Cergio y José Luis Prudencio, han sido compositores de la OEIN los músicos bolivianos Willy Pozadas, César Junaro, Gastón Arce, Lluvia Bastos, Alejandro Rivas, Canela Palacios, Miguel Llanque, Daniel Calderón, Carlos Gutiérrez, Andrés Salinas, Carlos Nina, César Rojas, Maycol Conde Claros, Josué Conde Claros y Giovanni Yapita, los uruguayos Graciela Paraskevaídís y Fernando Cabrera, el mexicano Sebastián Zuleta, el brasileño Tato Taborda, el costarricense Alejandro Cardona, el colombiano Rodolfo Acosta, los ecuatorianos Mesías Manguashca y Julián Quintero Silva, el suizo Mischa Käser y el suizo-austríaco Beat Furrer, entre otros. También la OEIN ha

Eliodoro Camacho; *Sikus Italaki* de la comunidad de Italaki de la Provincia de Eliodoro Camacho; *Sikureada* de la Provincia de Pedro Domingo Murillo; *Q'achui*, *Jach'a Siku* y *Jacha Sikus Laquita* de la Provincia de Omasuyos; *Alma Pikillu* de la Comunidad de Utawi de la Provincia de Omasuyos; *Suri sikus* de la comunidad de Puerto Acosta de la Provincia de Omasuyos; *Alma Pinkillu* (moq'oni) del Municipio de Achacachi de la Provincia de Omasuyos; *Sahara*, *Paquchi Cacharpaya*, *Huayñitu* y *Chiripa* de la Comunidad Casamaya, Cantón Curpa Putu del Municipio de Achacachi de la Provincia de Omasuyos; *Sikus de 11 y 12 tubos* de la comunidad Warina de la Provincia de Omasuyos; *Waka Pinguillu* de la Provincia de Los Andes; *Pinkillus Q'uwachiri* de la comunidad Sqiri de la Provincia de Los Andes; *Quenas choquela* de la comunidad Chuqara de la Provincia de Los Andes; *Pifanos* de la comunidad Tambillo de la Provincia de Los Andes; *Sikureadas* del pueblo Cala Cala de la Provincia de Aroma; *Mohoseñada* de la Provincia de Aroma; *Sikus qantus* de la comunidad Kiyawayaya de la Provincia de Bautista Saavedra; *Tuailu* de la Comunidad de Upinhuaya de la Provincia de Bautista Saavedra; *Cambraya* de la Provincia de Muñecas; *Tarkas* de la comunidad Wanachihuxata de la Provincia de Pacajes; *Anata* de la Provincia de Carangas del Departamento de Oruro; *Tarqueadas* del Departamento de Oruro; *Wayli de Jula-julas* (Suna) y *Copla de Jula-julas* (Kullwa) del Cantón Ovejería de la Provincia de Alonso de Ibáñez del departamento de Potosí; *Copla de Jula-julas* (Kullwa) y *Devoción de Exaltación* (Suna) del Cantón Santiago de la Provincia de Bernardino Bilbao del Departamento de Potosí.

versionado obras de otros compositores que no han compuesto directamente para ella, como el cubano Amadeo Roldán, los argentinos Oscar Bazán y Damián Rodríguez Kees, el colombiano Rodolfo Acosta, el filipino Ramón Pagayon Santos y los norteamericanos John Cage y Michael Winter.

Las obras de Cergio Prudencio

La primera obra compuesta para la OEIN fue *La Ciudad*, producida y estrenada en el año 1980 en La Paz, reescrita con ligeras modificaciones en el año 1986 como versión definitiva y grabada en dos oportunidades⁴². La instrumentación utilizada consiste exclusivamente en instrumentos tradicionales andinos: tropas de sikus, tarkas, q'ena-q'enas, pinkillos koikos, pífanos, mohoceños, wankaras, bombos y caja. *La Ciudad*, basada en un poema homónimo de la poeta boliviana Blanca Wiethüchter y escrita en homenaje a la ciudad de La Paz, fue compuesta originalmente para cuarenta y ocho músicos agrupados en diferentes secciones con intérpretes permanentes en cada una, aunque luego readaptada para diecinueve músicos agrupados en cinco grupos que alternan siete familias de instrumentos distintas, de forma rotativa dejando sólo músicos permanentes en la sección de percusión. Esta obra presenta una cantidad de rasgos novedosos referidos a la composición, la utilización de instrumentos andinos, la interpretación y la notación —los cuales serán analizados en el siguiente capítulo— y constituye un punto de inflexión en la música académica latinoamericana que produjo un notable impulso al desarrollo de lo que prontamente fue la OEIN.

⁴² Por primera vez en el LP *Música Nueva Latinoamericana*, vol. 8 editada por Ediciones Tacuabé, Montevideo en 1981; y en 1987 en el casete *Música Contemporánea de Bolivia*, vol. 1 editada por la empresa boliviana Discolandia Dueri & Cia. Ltda.

La siguiente obra compuesta por Prudencio fue *Triptica*. Esta obra fue destinada especialmente para el largometraje *Los hermanos de Cartagena* (1984) del cineasta italo-boliviano Paolo Agazzi y entre 1985 y 1986 fue reescrita para ser interpretada autónomamente por el ECOEIN. Esta pieza consiste en tres breves movimientos en los que se “abandona[n] los aerófonos y las percusiones y se concentra en una instrumentación estrictamente cordófono de siete charangos (dos “chilladores”, cuatro normales, y un *ronroco*), tocados alternadamente por cuatro instrumentistas y levemente amplificados, según las condiciones del ambiente” (Prudencio, 2010: 199). Fue inicialmente grabada en 2002 por los solistas bolivianos Wigberto Sanjinés y Pastor Vilca en el disco *Compositores del Mercosur* editado por Ediciones Musicales del Mercosur en Montevideo y posteriormente, en 2004, por el Ensemble de Cámara de la OEIN en el CD *Fundación Arca-Ira*.

Durante toda la trayectoria de la OEIN y en un amplio rango temporal que se inició en 1988 hasta 2015, Prudencio compuso una serie de obras para la OEIN a las que denominó “cantos”: *Cantos de piedra* (1988), *Cantos de tierra* (1990), *Cantos meridianos* (1996), *Cantos crepusculares* (1999), *Cantos ofertorios* (2007/2009) y *Cantos Funerales* (2015). Esta serie de obras “señala la confluencia de múltiples agrupamientos dentro de las diferentes tropas de sikus, mohoceños, tarkas, quenás y pinquillos [...] el sikus emerge, claramente desde *La ciudad* como un instrumento-símbolo seguido por las wankaras y bombos” (Paraskevaídis, 2011: 40).

La primera de ellas, *Cantos de piedra*, fue compuesta para diez grupos conformados por diez instrumentistas cada uno que alternan diferentes instrumentos aerófonos tradicionales andinos de diferentes variedades y sin repetirse entre los grupos, con excepción de un grupo constituido por tres músicos que ejecutan solamente guitarras amplificadas

afinadas microtonalmente y otro grupo constituido también por diez músicos pero dedicados solamente a instrumentos de percusión. De acuerdo con el análisis de Paraskevaïdis, esta obra presenta:

“[...] cambios texturales y tímbricos [dado que] los aerófonos son utilizados de modo compacto y en ricos conglomerados sonoros alternados, junto a las percusiones y guitarras [...] se destaca el protagonismo de los cordófonos, ya señalado en los charangos de *Triptica*, y la presencia de percutores no andinos [...] se inicia con esta obra una fructífera integración organológica con instrumentos no siempre provenientes de la tradición altiplánica” (2011: 31-32).

Cantos de tierra es una composición dividida en dos partes diferenciadas por el uso de una instrumentación aerófona específica en cada una de ellas. La primera parte consiste en sikus de 11 y 12 tubos en registro malta en el cual los intérpretes se agrupan en tres divisiones: aquellos que tocan “sonidos armónicos”, aquellos que tocan “sonidos fundamentales” y aquellos que tocan “sonidos aireados” (términos técnicos de ejecución instrumental que se abordará en el siguiente capítulo). En la segunda parte, los intérpretes ejecutan los instrumentos mohoceños Alonso, de registros bajos, sallebás y erasos, sumando sikus de 11 y 12 tubos registro toyo (dos iras) y finalizando con sikus Italaki registro ch’uli. Prudencio describe la forma de la pieza a partir de la presencia de cada familia de instrumentos: “profundizando aún más el clima reflexivo precedente, los mohoceños, en registro bajo y salleba, y luego los sikus en registro toyo, dicen una letanía, abruptamente interrumpida por la estridente entrada de wankaras y sikus q’antus [...] estos se diluyen hasta perderse, dando lugar a la recapitulación”⁴³. Ambas secciones de la obra, son acompañadas por instrumentos de percusión ejecutados por dos intérpretes: tambores de agua, bombos Italaki y wankaras de pinkillada. Lo que Prudencio reconoce estar trabajando en esta obra musical es una concepción del tiempo propia de los grupos sociales indígenas del altiplano:

⁴³ Prudencio, en el librito del CD *La Ciudad, Cantos de Tierra, Uyariwaycheq*. Cantvs, La Paz. 4/5.

“de acuerdo a este pensamiento, el tiempo no pasa, sino permanece; es circular (no lineal) y estático (fluyente). *Cantos de tierra* es una aproximación a este concepto andino del tiempo”

⁴⁴. En el mismo año de su composición, la obra fue reescrita para ser interpretada por el ECOEIN con las instrumentación sikus maltas, toyo y chulis, tambores de agua, mohoceños bajos y sallebás y wankaras y grabada en 2004 en el CD *Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos* editado por el sello discográfico Cantvs.

A diferencia de *Cantos de tierra*, *Cantos meridianos* es una composición planteada desde una concepción de tiempo lineal que consta de siete partes ejecutadas de forma fluida y sin interrupciones en la que cada parte es una consecuencia natural de la precedente. Esta obra fue compuesta por Prudencio en ocasión de estar realizando una residencia de trabajo en la ciudad de Perth (Australia), en torno al “Festival Perth” en 1996, al que fue invitado por medio del músico australiano Alain Thirion, para ser interpretada junto con la agrupación *Canto Sikuri*, conformada por los músicos solistas australianos Kerry Fletcher en voz, Edward Wolf en trompeta y Alain Thirion en el *didgeridoo*. Efectivamente, este proyecto se concretó produciendo “una verdadera experiencia multicultural” (Prudencio, 2010: 198). Esta obra presenta un aspecto novedoso en la música compuesta hasta el momento para la OEIN, y el cual ya se anticipa en *Cantos de piedra*, que es aquel referido a la instrumentación. En esta composición no solo interactúan instrumentos tradicionales del altiplano, sino que se integran instrumentos de otras procedencias geográficas y culturales. La instrumentación está conformada por tropa de sikus q’antus, cuatro tarkas Salinas, tropa de mohoceños Alonso, dos pares de sikus Italki en registro Sanqa, dos pares de sikus Jula-Jula en registro toyo, seis pinkillos koiko en registro ch’uli, un didgeridoo, una trompeta en si bemol, una voz femenina e instrumentos de percusión (ch’ajchas, claves, maracas, vibraslap, güiro, udu, teponaztles,

⁴⁴ *Ibidem*.

caparazón de tortuga, afoxé, wankara, bombo de Italki y un gong). Escribe Prudencio: “*Cantos meridianos* es un canto al sol, a la luz del mediodía, desde un lugar y tiempo también imaginario. Alude al sur no sólo como referencia geográfica, sino —sobre todo— como posición en la Historia” (Prudencio, 2010: 197).

Cantos crepusculares es una obra comisionada por Südwestrundfunk (SWR) —institución pública de radiodifusión y televisión del suroeste de Alemania— y estrenada en el festival “Donaueschingen Musiktage” en 1999. La obra está compuesta para dieciocho músicos que alternan diferentes instrumentos⁴⁵ en la que Prudencio se concentra nuevamente en instrumentos netamente andinos y, entre ellos, los aerófonos junto a las percusiones.

Escribe Prudencio:

“La obra es un continuo sonoro estructurado sobre una multiplicidad de ideas temáticas que crean atmósferas, a veces por sí mismas, a veces en libre relación con otras ideas semejantes, y aun con aquellas de carácter opuesto. En la dialéctica intrínseca en cada atmósfera se suscita la atmósfera sucesiva, como consecuencia natural de la energía acumulada. Así la música fluye. [...] la textura —labrada desde el parámetro de la articulación— es el argumento principal de esta obra, que no pretende ser una música respecto de lo que su título evoca. Es más bien una obra de correspondencia anímica con el crepúsculo, con su mágica y lenta luz cambiante” (2010: 198).

Cantos ofertorios es una obra también compuesta exclusivamente para instrumentos tradicionales andinos aerófonos y de percusión. La obra fue diseñada para ser interpretada por una cantidad numerosa de músicos⁴⁶, pero solamente una vez fue interpretada en esas

⁴⁵ Dieciséis Waka pinkillus, cuatro quenás Pusipía registro taika, cuatro pífanos registro taika, sikus laqitas (dos pares en registro toyo y cuatro pares en registro sanqa), dos pares de sikus de 11 y 12 tubos registro ch’uli, seis mohoceños de tropa Wara Octava (dos en registro bajo, dos en registro sallega y dos en registro eraso), dos bombos Italaki, dos wankaras y una caja chapecá.

⁴⁶ Catorce músicos que tocan siete pares de sikus de 11 y 12 tubos registro ch’uli y tropa de Alma pinkillus (8 taikas y 6 maltas), cada instrumentista con un manojo de ch’ajchas, dieciséis músicos que tocan ocho pares de sikus Laqita, dieciséis músicos que tocan cuatro tarkas Potosinas registro taika alternando con cuatro tarkas Ullaras, cuatro tarkas Salinas alternando con cuatro tarkas Ullaras, cuatro tarkas Kurawaras registro taika alternando con cuatro tarkas Ullaras, cuatro tarkas Ullaras que cambian a tropa de Alma pinkillus (ocho músicos) y, por último, seis músicos que tocan alternadamente seis wankaras, dos caparazones de tortuga, dos teponaztles y semillas de jacarandá.

proporciones y, por lo general, fue interpretada por veinticuatro músicos, razón por la cual algunas secciones instrumentales han tenido que ser re-adaptadas. La obra fue estrenada en La Paz en 2009 y se trata de una obra de “sentido religioso. Los sonidos invocan y convocan, ofrecen y agradecen, piden y entregan, tal como lo hacen los rezos de los yatiris (sacerdotes aimaras) en sus ofrendas. Su gesto interpretativo deberá estar así connotado, como una devota oración sonora”⁴⁷. Según analiza Paraskevaídis,

“[...] en esta obra se acentúan las propiedades multifónicas que generan conglomerados sonoros tanto en la ejecución de los grupos instrumentales individualizados como en los *tutti*. La tropa actúa en función de resonador y amplificador y en el espacio sonoro se interpelan, dialogan y se funden la voz humana de las tarkas, los penetrantes pinkillus, el arca-ira de los toyo y el rebote de las semillas de jacarandá” (2011: 38).

La última obra de esta serie, *Cantos Funerales*, fue compuesta en homenaje al 35° aniversario de la fundación de la OEIN y es una de las últimas obras compuestas por Prudencio para la orquesta. Está constituida por cuatro secciones sucesivas —Invocación, Pasaje-viaje, Coro del alma-mundo y Alma-misa— y la instrumentación consiste en dos tropas: sikus de Italaki de la provincia Camacho, y queñas Mollo de la provincia Muñecas. Prudencio comenta que la elección de estas dos tropas, muy comunes en el mundo musical aymara, fue por sus cualidades:

“[...] expresivas, en su integridad técnica y conceptual, asumiéndolas como lo que son: ‘comunidades’ a las que cada tocador asiste para erigir juntos una sonoridad integral, configurando así una cualidad acústica identitaria. La composición asume gestualidades musicales tradicionales, oscilando entre la cita, la deconstrucción y la proyección de tonadas tradicionales”⁴⁸.

Agrega también que la composición fue motivada por:

“[...] las inquietudes personales sobre la muerte. Sus enigmas, misterios y un estado sensorial personal, me llevaron a reflexiones recurrentes y a necesidades expresivas. En ese marco me fue dado un acercamiento a la comprensión aimara de la muerte, al conocimiento de sus ritos y del ordenamiento teológico que

⁴⁷ Prudencio, en partitura de *Cantos ofertorios*, 2007/2009.

⁴⁸ Prudencio en: <http://oeinbolivia.com/654--borrador/cantos-funerales.html> [consulta: 14 de julio de 2019].

separa e integra a un mismo tiempo el espacio de los vivos y el de los muertos, o en un mismo espacio el tiempo de los muertos y de los vivos. Así encontré la pertenencia de esta obra musical, la que había tenido en su naturaleza, sin yo percatarme de ello hasta entonces. Cantos funerales es una oblación a los antepasados tutelares; a los míos de familia, y a los nuestros de comunidad: al ‘alma mundo’, así llamado. A la manera de los cultos aimaras, este tributo honra memorias y a su vez las convoca en súplica por fecundidad/prosperidad”⁴⁹.

La obra *Los peregrinos*, compuesta en 1995 y estrenada ese mismo año en La Paz, constituye toda una curiosidad en cuanto a la instrumentación utilizada. Prudencio integra aquí instrumentos con medios electrónicos. La obra está compuesta para sikus, pífanos, pinkillos, trompeta, voz femenina, barítono, guitarra eléctrica, percusión y medios electrónicos programados.

En 1998 Prudencio compuso *Uyariwaycheq*, cuya traducción del quechua es “nos vas a escuchar”. La obra fue estrenada en La Paz y grabada en el mes de diciembre de ese mismo año⁵⁰. Esta entrelaza el texto “Oración Blanca” de los autores Enrique y Severo Ticona —que consiste en un rezo Kallawaya de tradición oral quechua— y la oración católica en latín “Pater Noster” (Padre Nuestro). La instrumentación está constituida por ocho pares de sikus de 11 y 12 tubos (cuatro pares en registro malta y cuatro pares en registro toyo), dos bombos de Italaki, dos wankaras, dos teponaztles, cuatro juego de tambores de agua, dos charangos y una voz femenina. Esta obra, escribe Prudencio,

“[...] fue concebida considerando el definitivo carácter cultural de sus fuentes sonoras: la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos y una voz lírica femenina [...] la religiosidad andina y cristiana se confrontan, aunque ambas finalmente se descubren dando diferentes nombres a las mismas cosas, a los mismos dioses, invocando las mismas esperanzas, los mismos temores. esta relación de opuestos y complementarios representa la dialéctica que mueve nuestra historia en los últimos cinco siglos”⁵¹.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Editada en 1999 por el sello discográfico Cantvs (CA 022-2) en el CD *Cergio Prudencio-Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos* junto con las obras *La ciudad* y *Cantos de tierra*.

⁵¹ Prudencio en el librito del CD *Cergio Prudencio-Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos*. Cantvs, La Paz, 1999.

Sawuta saltanakani es una obra compuesta en 2003, pensada para ser interpretada por el ECOIN recién fundado. Fue estrenada en Montevideo ese mismo año y grabada al año siguiente en el CD *Ensamble de Cámara de la OEIN* editado y producido por la “Fundación Arca-Ira”. La obra consiste en tres movimientos para cinco instrumentistas y con una instrumentación conformada por dos pares de sikus de 11 y 12 tubos registro sanqa, una wankara y un bombo del oriente boliviano. Esta obra consiste en una exploración profunda de las posibilidades sonoras del sikus que se constituyen como los elementos generadores del discurso musical. De acuerdo a la explicación de Prudencio,

“[...] el toque tradicional de los sikus altiplánicos se caracteriza por su sobrecarga de tonos (en verdad multifónicos). Esta obra explora la interioridad de esos sonidos, convirtiéndolos en materia expresiva por sí misma. En el primer movimiento se plantea un diseño conjunto de bloques siguiendo desplazamientos. El segundo movimiento propone diseños semejantes entre las partes instrumentales aunque en desplazamiento disjunto, sobre armónicos extendidos de tubos en cierto rango de alturas, que generan una singular textura y atmósfera. El tercer movimiento muestra el origen natural de esos tonos en el contexto tradicional aimara y q’echua. *Sawuta saltanakani* significa ‘tejido con figuras’ en lengua aimara. La idea del tejido como trama y textura es la fuente de motivación de esta música, junto a la sugerencia abstracta de figuras más o menos incorporadas a ellas”⁵².

En 2005, en el 25° aniversario de la fundación de la OEIN, Prudencio compuso *Otra ciudad* —estrenada en La Paz ese mismo año— basada, al igual que en *La ciudad*, en el texto homónimo de la escritora boliviana Blanca Wiethüchter y en homenaje a ella debido a su fallecimiento en 2004. Esta obra, compuesta para un número de intérpretes alrededor de veinticuatro y cuarenta y tres, “alude a *La ciudad* por oposición y contraste de tiempos y lenguaje, como otra ciudad, imaginaria, interior, remota, abstracta, la ciudad que habita uno; arcano subyacente e insondable”⁵³ y está estructurada compositivamente en cinco secciones que refieren a cinco versos distintos de la poesía: “una frescura antigua que se desplaza; es el

⁵² Prudencio, 2003 en partitura de *Sawuta saltanakani*.

⁵³ Prudencio, 2005 en partitura de *Otra ciudad*.

aire en las calles”; “no la soledad de lo efímero”; “la blanca propiedad de lo vencido”; y “como una noche acumulada”. La instrumentación consiste solamente en diferentes variedades y registros de sikus agrupados en tropas y de acuerdo a la organización arca-ira⁵⁴. En la partitura, Prudencio aclara que “los instrumentos para esta obra corresponden a medidas y construcción tradicionales aymaras, cuyas alturas no son temperadas, y ha sido construidos por Vicente Tórrez, artesano originario de la comunidad de Walata Grande de la provincia Omasuyos del Departamento de La Paz” (Prudencio, 2005). Con estas diferencias en los tamaños de los instrumentos intenta lograr un temperamento desigual, batimentos y alturas no determinadas, para aproximarse así al sonido propio de la tradición musical aymara. Esta búsqueda de la reproducción de la sonoridad altiplánica tradicional se manifiesta también en algunas indicaciones escritas sobre la partitura como, por ejemplo, la nota al pie del final de la segunda parte: “tocar a la manera de la música de sikus Chiriguano” (Prudencio, 2005). En esta obra es notable la experimentación y exploración de las posibilidades técnicas y sonoras del sikus —ya puesto en juego dos años antes con *Sawuta saltanakani*— cuyo elemento estructurante del material sonoro consiste en los diferentes modos de ataque propios de la técnica de interpretación de sikus (sonidos fundamentales, aireados, armónicos y multifónicos). De acuerdo al análisis de Paraskevaïdis, el *sikus* se establece como instrumento medular tanto en la obra como en la sonoridad general de la OEIN y, por lo tanto,

“[...] puede considerarse una especie de compendio organológico sobre el sikus. Es evidente que el compositor ha ahondado durante veinticinco años en las profundidades de este instrumento hasta dominar sus potencialidades técnicas y expresivas y sus arcanos más recónditos para resignificarlo como símbolo de ancestral ritualidad” (2011: 22).

⁵⁴ Sikus de diecisiete tubos en registro malta, sikus de diecisiete tubos en registro sanqa, sikus Q’antus registro ch’uli, sikus Q’antus registro malta y sikus Q’antus registro sanqa.

Además de todas estas composiciones musicales, la OEIN participó como banda sonora de varias producciones cinematográficas de cineastas bolivianos, cuya composición y dirección musical estuvo a cargo de Prudencio, tales como los largometrajes *La nación clandestina* (1989), *Para recibir el canto de los pájaros* (1995), el documental *Insurgentes* (2011), el largometraje *Juana Azurduy, guerrillera de la patria grande* (2015) del Grupo Ukamau y dirigida por Jorge Sanjinés, los cortometrajes de animación *El quirquincho músico* (1991) y *Paulina y el Cóndor* (1993) dirigida por Alfredo Ovando y producida de forma independiente y el largometraje *No lo digas* (2006) de Mela Márquez. De la misma manera, en su ópera *Nómis Ravilob* estrenada en Buenos Aires en 2012, Prudencio incorporó en la instrumentación secciones de instrumentos nativos en las que participaron algunos músicos de la OEIN.

Las obras de otros compositores

Si bien las composiciones musicales de Prudencio son las que han marcado un rumbo a la exploración y experimentación sonora en la formación de un nuevo conocimiento y estética musical en la OEIN, desde un primer instante ha proliferado una numerosa cantidad de obras musicales de otros compositores bolivianos, latinoamericanos y de otras geografías, muchos de los cuales han sido integrantes activos de la OEIN durante un tiempo, otros han tenido una relación cercana con Prudencio y otros han participado de su sistema de residencias artísticas por el cual han compuesto una o más obras para la orquesta. Como señala Paraskevaídis, “en todos estos casos, los compositores han sabido mantener el rasgo fundacional de la OEIN: el de respetar y preservar el comportamiento de los instrumentos, su forma física original, su emisión sonora y afinación propias” (2009: 13).

Las primeras obras compuestas para la OEIN provienen de sus fundadores e iniciadores del proyecto: los músicos bolivianos José Luis Prudencio con su obra *Suma Quil Pachamama* (1980), Willy Pozadas con *Amtasiñani* (1986) para varias tropas de mohoceños, César Junaro con *Chipaya* (1987) para pífanos, sikus Italque, mohoceños Alonso, wankaras y bombos y Oscar García con su obra *Cumbres* (1987)⁵⁵.

En 1986, algunos integrantes de la OEIN estrenaron en La Paz la obra *Magma V* compuesta en 1977 para cuatro quenás por Paraskevaídis⁵⁶, quien fue maestra y amiga de Prudencio y acompañó desde el primer instante la iniciativa de la formación de este proyecto. A finales de 2004 y comienzos de 2005 compuso *...Y allá andará según se dice* pensada para ser interpretada por la OEIN en el marco de la celebración de su 25° aniversario. Esta fue compuesta para veintiocho músicos con una instrumentación de doce pinkillos, doce sikus, doce tarkas, dos wankaras y un par de claves afrocubanas. El título se refiere al poema “Pensamientos” (1967) del escritor argentino Juan Gelman y está dedicada al personaje histórico Bartolina Sisa (1750-1782), la líder revolucionaria aymara compañera de Túpac Katari. Seis años más tarde, en 2011, Paraskevaídis compuso *...bajo otros cielos...* para ser interpretada por el ECOEIN, dedicada a Prudencio y estrenada por Daniel Calderón, Carlos Gutiérrez, Carlos Nina y César Rojas ese mismo año en la Cinemateca Boliviana de La Paz. Esta obra fue compuesta para cuatro ejecutantes, no presenta una notación musical convencional, establece momentos de mucha libertad a los intérpretes y posee una indicación performática específica para su representación. La instrumentación, a su vez, está constituida

⁵⁵ Todas ellas, excepto la de José Luis Prudencio, han sido grabadas junto a la obra *La ciudad* de Cergio Prudencio en el casete *Música Contemporánea de Bolivia, vol. 1* en 1987 editada por el sello discográfico MCB Discolandia, La Paz.

⁵⁶ Esta obra, que conforma un número de siete obras tituladas como “Magma” durante 1966 hasta 1984, no fue originariamente pensada para la OEIN y ha sido previamente estrenada en 1979 por el Núcleo Música Nueva de Montevideo conformado por Mariana Berta, Jorge Bonaldi, Jorge Lazaroff y Elbio Rodríguez Barilari.

por amarres de sikus, tarkas, palo de lluvia, chajchas, semillas de jacarandá, caja de mohoceñada y cuatro wankaras.

En 1988 el músico uruguayo Fernando Cabrera compuso *Durana* para sikus, tarkas, q'ena-q'enas, mohoceños, pinkillos, wankaras, cañas percutidas y bombos, que fue estrenada en 2003 en el Teatro Municipal de La Paz en celebración del 23° aniversario de la OEIN y grabada en 2004 por el ECOIN en el disco *Ensamble de Cámara de la OEIN, dir. Cergio Prudencio*.

El compositor boliviano Gastón Arce compuso en 1993 *Yatiri* para sikus, tarkas, mohoceños y percusión, estrenada ese mismo año en La Paz.

En el festival de “Donauesschingen Musiktage” realizado en 1999, la OEIN estrenó —junto a la *Cantos crepusculares* de Prudencio— *Estratos* (1999) del brasileño Tato Taborda y comisionada por el Südwestrundfunk (SWR) del festival. La obra fue compuesta para grupos de sikus, q'enas, tarkas, pinkillos, bombos y wankaras y dedicada a Prudencio.

Escribe Taborda:

“*Estratos* parte de sumergirse en la microfísica de esos instrumentos, explorando las ‘imperfecciones’ de su compleja constitución espectral, como los unísonos ‘gordos’ y la compresión/expansión de la serie armónica. El título viene de dos nociones de estratosfera; la capa superior de aire sobre la superficie terrestre, el *estratum*; y las capas que forman la corteza terrestre, tan características de las montañas andinas que circundan a La Paz. El proceso de composición de *Estratos* reproduce ese modelo geológico, con superposición de capas polifónicas y texturales, que forman redes complejas de diferentes patrones y pulsaciones, algunas de ellas muy semejantes al comportamiento rítmico de los sapos y otras criaturas de la selva atlántica brasileña en la noche. La estructura, la instrumentación y la complementariedad de los patrones rítmicos complementarios de la obra, expresan el concepto aimara de la unidad hecha de dos, característico de la forma de pensar de esa cultura. *Estratos*, expresa también mi admiración sonora por la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos—OEIN y la obra de Cergio Prudencio, a quien la pieza está dedicada”⁵⁷.

⁵⁷ <http://oeinbolivia.com/654--borrador/estratos.html> consulta: 14 de julio de 2019].

De acuerdo a esta explicación, se observa cómo Taborda incorpora a su propia concepción musical elementos que son estructurales en la producción musical de la OEIN, sobre todo la noción de la dualidad, provenientes de representaciones sociales y prácticas musicales aymaras asociadas también a un paisaje natural y topografía característico del altiplano boliviano.

El compositor suizo Mischa Käser compuso en 2002 *Mayu* para grupos de sikus y *Puya raymondi* para sikus, pinkillos, mohoceños y bombos. La primera fue estrenada en 2012 en la ciudad de Zürich (Suiza) en el marco del festival “Tage für Neue Musik” (Jornadas para la Música Nueva) y, la segunda, en 2003 en el Teatro Municipal de La Paz junto a *Durana* de Fernando Cabrera en la celebración de los veintitrés años de trabajo de la OEIN y grabada por el ECOIN⁵⁸. Comenta Prudencio, en una nota periodística en ocasión de su estreno, que *Puya raymondi* es “una obra exquisita en lo sonoro [...] que estamos implementando para colocar a la orquesta en un escenario abierto a otras ideas y pensamientos”⁵⁹.

El 2003 ha sido el momento de la fundación oficial del ECOEIN y del estreno de varias nuevas obras de distintos compositores tales como *Sawuta saltanakani* de Prudencio *Durana* de Cabrera y *Puya Raymondi* de Käser. Ese mismo año, el ensamble también estrenó su propia versión de *Austeras* de Bazán con instrumentos tradicionales andinos⁶⁰. *Austeras* consiste en un ciclo de quince piezas musicales para instrumental variables —es decir, plausibles de ser interpretadas por cualquier tipo de instrumentación sin importar el número de instrumentos y el orden de los mismos—, compuesta durante 1975 y 1977 en la que el compositor se plantea el desarrollo de tres conceptos: la economía de los elementos sonoros,

⁵⁸ *Ensamble de Cámara de la OEIN*, dir. Cergio Prudencio editada por la Fundación Arca-Ira, La Paz.

⁵⁹ <https://www.bolivia.com/noticias/autonoticias/DetalleNoticia13700.asp> [consulta: 14 de julio de 2019].

⁶⁰ El ECOEIN ha interpretado solo seis piezas de las quince que conforman *Austeras*: “Máscaras”, “Del Silencio”, “Los Límites”, “Mixta”, “Letanía” y “Los Números II”.

utilización del material musical en forma reiterativa y la aleatoriedad tímbrica y temporal.

Según comenta Prudencio, se trata de:

“una obra emblemática de la música contemporánea latinoamericana [y plantea] transformaciones estructurales de la música conectadas con aspectos igualmente estructurales de las músicas nativas del continente. Por ejemplo, las temporalidades circulares, las repeticiones que tienen una función ritual y la austeridad, como dice su nombre, de los materiales musicales”⁶¹.

En 2004 dos jóvenes músicos bolivianos, en ese entonces integrantes de la OEIN, compusieron dos obras musicales que fueron estrenadas al año siguiente en La Paz conjuntamente con la *Otra ciudad* de Prudencio y *...y allá andará según se dice...* de Paraskevaídis. Se trata de *Viento* de Alejandro Rivas para pífanos, sikus, mohoceños, bombos y tambores de agua y *Ajsaraña jiwañaru* de LLuvia Bustos para q'enas-q'enas, pinkillus koiko, sikus, mohoceños, bombos, chajchas y wankaras. Durante el mes de noviembre de 2005, en el marco de la celebración del vigesimoquinto aniversario de la fundación de la OEIN, estas cuatro piezas fueron estrenadas en un concierto realizado en la sala principal del Museo de Etnografía y Folklore de la ciudad de La Paz, con la dirección de Prudencio, Rivas y Zuleta y con la presencia de Paraskevaídis como invitada de honor. En 2006, éstas fueron grabadas en vivo en el CD *Concierto del 25º aniversario de la OEIN*.

El músico boliviano de origen mexicano Sebastián Zuleta, quien entre 2004 y 2006 fue integrante de la OEIN como intérprete y director, compuso en 2006 *Aleg(o)ría* para ser interpretado por el ECOEIN y estrenada al año siguiente en La Paz. La instrumentación utilizada comprende toda una novedad y manifiesta el grado de experimentación sonora⁶².

⁶¹ http://www.la-razon.com/la_revista/OEIN-concierto-Austeras-Oscar_Bazan_0_2172982691.html [consulta: 14 de julio de 2019].

⁶² La obra fue compuesta para dos voces femeninas (no líricas), cinco sikus de 17 tubos registro sanqa, cuatro sikus laqita (ira) registro toyo, cuatro mohoceños Alonso registro requinto, cuatro wankaras, un bombo Italaque, cinco botellas de vidrio pequeñas del mismo tamaño, seis botellas de vidrio de tamaños y formas diferentes, cuatro objetos metálicos grandes de distintas formas (suspendidos), un objeto de metal y goma, tres aros metálicos de tamaños distintos, tres distintos pares de varas metálicas, un juego de aros y varas sobre una

En 2007 la joven compositora boliviana Canela Palacios Medinaceli, compuso *La permanencia* para tres tropas de tarkas Kurawaras (registro ch'uli, malta y taika), tarkas Salinas (registro ch'uli, malta y taika) y tarkas Potosinas (registro ch'uli, malta y taika) cuyo estreno fue ese mismo año en La Paz. La autora comenta en relación con el título de su obra:

“Los que habitamos estas tierras altiplánicas, llevamos con nosotros una energía sin tiempo ni espacio, sin pasado ni presente ni futuro. Nos contiene a todos sin excepción, seamos conscientes o inconscientes, estemos de acuerdo o en desacuerdo. Esta permanencia, desde siempre y donde quiera, es la que se intenta transmitir”⁶³.

Miguel Llanque fue otro de los jóvenes músicos bolivianos que realizó un gran aporte en el desarrollo de un lenguaje sonoro experimental en la OEIN. Llanque se ha formado en la carrera de composición en la ciudad Santiago de Chile y su música presenta un grado alto de experimentación y una marcada influencia de la música académica contemporánea de los siglos XX y XXI. En 2006 se integró como miembro de la OEIN, estudió las posibilidades técnicas y sonoras de los instrumentos nativos y escribió una serie de piezas para la ser interpretadas por ella y por el ECOEIN. Además, durante este tiempo Llanque creó nuevos instrumentos para ser utilizados en sus obras. La primera de ellas, titulada *Penumbras*, fue escrita entre 2006 y 2007 y estrenada ese mismo año en La Paz, para cinco músicos que tocan diferentes instrumentos andinos⁶⁴. La segunda, titulada *Tarrtulink*, fue compuesta y estrenada en 2008 en La Paz diseñada para ser interpretada por cinco músicos que tocan campanas colgadas en los brazos y manos, aerófonos inventados, al estilo siku, fabricados

esponja, seis resortes metálicos de dos tamaños distintos (suspendidos individualmente), una placa metálica, un martillo, nueve pernos y un papel grueso.

⁶³ Palacios, 2007 en partitura de *La permanencia*.

⁶⁴ El primero toca: tarka ullara en registro malta, siku jula-jula toyo ira, siku lakita toyo ira, siku jula-jula ch'uli, campana pequeña y bombo de Italaque; el segundo: tarka ullara en registro malta, siku toyo de tuquru ira, siku jula-jula toyo arca, siku jach'a siku ch'uli, campana pequeña y bobo de Italaque; el tercero: siku toyo de tocoro arca, siku lakita toyo arca, siku ch'uli arca, campana pequeña de Italaque; el cuarto: jach'a siku toyo, siku ch'uli ira, campana pequeña y bombo de Italaque; y el quinto: waka pinkillu, tarka salina malta, lakita toyo ira, campana mediana, campana grande suspendida y wankara en parante.

con material extraídos de instrumentos nativos considerados en mal estado y tubos sueltos con boquillas tipo quena. Durante 2008 y 2009 Llanque escribió *Jiwaki* —cuya significación en aymara es “bello”— estrenada en La Paz en 2009 y grabada en 2010 en el disco de la celebración de los treinta años de la OEIN, en la que incorpora la instrumentación que ha estado experimentando en *Tarrtulink*⁶⁵. En 2009 compuso *Jallupacha* para móviles suspendidos a tres o más metros de altura, idiófonos de caña, aerófonos de ruido, tutumas grandes entrechocadas, móviles grandes de tuquru y maderas, pinkillus y tarkas en registro ch’uli y voces habladas, gritos, silbidos y petardos a lo lejos. En 2011 fueron estrenadas en La Paz sus obras *Misiti* (compuesta para dos grupos instrumentales⁶⁶) y *Mistimoreno*⁶⁷. Ese mismo año, se estrenó en el “Festival de Música Contemporánea Klangspuren”, realizado en la ciudad de Schwaz (Austria) la obra *Akumi I* escrita entre 2010 y 2011, para 65 instrumentos fabricados de cañas de tuquru de distinto diámetro, longitud, grosor y dureza, especialmente construidos para ser interpretados por veintitrés músicos.

Estos tres jóvenes compositores —Sebastián Zuleta, Lluvia Bustos y Miguel Llanque— que han sido formados por Prudencio y Villalpando, han desarrollado de manera muy sofisticada un lenguaje musical y sonoro propio a partir de la confección de un tipo de composición con alto grado de experimentación y fue una generación de músicos que imprimió un sello insoslayable en la OEIN. Los tres músicos siguieron desarrollando luego

⁶⁵ *Jiwaki* está compuesta para cinco grupos de treinta personas, algunos con campanas en el cuerpo, que accionan aerófonos inventados, fabricados con materiales extraídos de instrumentos nativos, y otras con móviles de cañas en los manos y brazos, aerófonos de tutuma, instrumentos tipo escobas de pajas, sumado a voces amplificadas por tutumas, sonajas de caña en el rostro, sonajas de tutuma en las manos y voces normales

⁶⁶ Un grupo conformado por cuatro qina muqululu (tayka), dos qina muqululu (mala), ocho violines, dos violas, dos violonchelos, un contrabajo y dos wankaras, y otro grupo por cuatro qina muqululu (tayka), dos qina muqululu (mala), ocho violines, dos violas, dos violonchelos, un contrabajo y dos wankaras.

⁶⁷ Compuesta para flauta en Do, violonchelo, piano, un bombo de banda, una barra de acero suspendida, seis matracas grandes, cuatro matracas medianas, cuatro matracas pequeñas, sikus de 11 y 12 tubos, un grupo de músicos con un par de ch’ulis, un ch’uli arka, un par de malta y un toyo arka, otro grupo de músicos con un par de ch’uli, un ch’lui ira, un par de malta y un toyo ira y cuatro percusionistas, tres de ellos con matraca grande, tutuma y matraca pequeña y otro con matraca grande, tutuma y bombo de banda.

sus experiencias musicales y en 2011 fueron los fundadores del espacio “Casa Taller”, ubicado en La Paz, abocado a la enseñanza de música contemporánea y lugar en donde surge, más adelante, la Escuela de Composición y la agrupación de música contemporánea y experimental Maleza Ensemble.

Durante 2009 fueron estrenadas en La Paz, junto a *Jiwaki* y *Jallupajawa* de Llanque, cuatro obras de otros jóvenes músicos bolivianos que también han sido muy experimentales en sus composiciones y han contribuido a una producción sonora novedosa de la OEIN. Estas obras son *Evocación* de Daniel Calderón⁶⁸, *Dormir y estar despierto* de Carlos Nina⁶⁹, *Siythü* de Carlos Gutiérrez⁷⁰ y *Arawa* de Andrés Salinas⁷¹. Todas ellas fueron presentadas en el “Festival de Música Contemporánea Klangspuren” (Austria) y en el “Festival de Arte Contemporáneo TransArt” (Italia) realizados en 2009. Durante 2010, estos mismos compositores estrenaron en La Paz nuevas obras para ser interpretadas por la OEIN en el marco de la celebración del 30° aniversario de su fundación. Calderón escribió *Observaciones al sol*⁷² y *Pieza para percusión y charango*⁷³, Nina *Perturbaciones*⁷⁴ y

⁶⁸ Compuesta para jach'a sikus (cuatro pares de sankas), nueve pífanos aquí, ocho pífanos chunchu (maltas), diez pífanos contruidos especialmente para esta obra de diferentes tamaños y materiales, todos con dos orificios, diez puthutus y cuatro wankaras de mohoceñada.

⁶⁹ Compuesta para tropas de caña inventadas por el compositor, tropa de pinkillus ch'uli también inventadas por él y aros metálicos de distintas medidas.

⁷⁰ Esta obra fue compuesta especialmente para ser interpretada por el elenco juvenil B de la OEIN y dedicada a Cergio y José Luis Prudencio. Fue grabada en el disco “Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos, dir. Cergio Prudencio, Carlos Gutiérrez y Miguel Llanque”, por el sello discográfico cantvs, Producción Prince Claus Fund en La Paz. Según comenta el autor, fue creada a partir de comportamientos sonoros que corresponden a parcialidades complementarias donde cada parcialidad posee una pulsión anímica que la distingue y está habitada por presencias que transitan entre lo visible y lo invisible. La instrumentación consiste en tres pares de sikus toyos de 11 y 12 tubos, seis waka-pinkillus, cinco cajas chapacas de diferentes tamaños, un par de jula julas orkho, un par de amarres de tubos de tuquru con con boquilla de quina en diferentes tamaños, cinco alma-pinkillus con extensión de mangueras corrugadas de diferentes tamaños, dos mangueras corrugadas de 4 milímetros cada una y un perol de con baqueta de goma.

⁷¹ Compuesta para instrumentos de percusión constituido por tres latas, tres fierros, un cencerro y una copa frotada y para una tropa completa de sikus de 11 y 12 tubos dividida en dos pares de toyos, tres pares de sankas, tres pares de maltas, un par de ch'ulis, y tarkas de distintas tropas divididas en tres pares de sankas, cuatro salinas y seis maltas.

⁷² Compuesta para sikus de 11 y 12 tubos (dos pares de toyos, un par de sankas y seis pares de maltas), un tambor tibetano, un bombo surdo y una caja chapaca.

⁷³ Ideada para ser interpretada por el ECOEIN.

Gutiérrez *Xujuju*⁷⁵. A este grupo de obras, se agrega *Disturbios de calma* del joven compositor boliviano César Rojas⁷⁶, quien también fue miembro de la OEIN en ese entonces.

Durante la gira europea llevada a cabo en 2011 por la OEIN fueron comisionadas algunas obras por algunos los festivales en los que ha participado y en el “Festival de Música Contemporánea Klangspuren” fueron estrenadas *Amuki I* de Miguel Llanque, *Wiris* de Carlos Gutiérrez, *Melodía tellurica* de Beat Furrer, *Chulyadas-tarkyadas-sikuryadas* de Mesías Maignashca y *Sawutakana (Tejidos Rebeldes II)* de Alejandro Cardona.

Cardona, quien en 2011 realizó una residencia artística de composición en Bolivia a través de la OEIN, escribió en ese mismo año *Sawutakana (Tejidos Rebeldes II)* para ser interpretada por la OEIN y *Rítmicas paceñas (Tejidos Rebeldes III)* para el ECOIN. La primera fue diseñada para sikus, mohoceños, charangos, wankaras, bombos, cajas y chajchas, en la que el compositor busca explorar las posibilidades expresivas de estos instrumentos altiplánicos a partir de que el autor denomina como “dialéctica sonora”. Con este concepto Cardona se refiere a la interacción producida entre pares diferentes pero complementarios como pueden ser el mundo natural y la organización cultural, la materialidad de los instrumentos musicales y las danzas, lo urbano y lo rural, lo tradicional y lo contemporáneo, que funciona como el principio de construcción de su pieza musical⁷⁷. *Rítmicas paceñas* está

⁷⁴ Para tropas de tarkas salinas, potosinas, kurahuara y ullara (en registro taika, malta y ch'uli), pífanos en tamaños grandes y pequeños, tambores de agua, cortinas de cañas (inventadas por el compositor), tubos huecos, pequeñas guitarras de juguete, reco-reco y güiros.

⁷⁵ Compuesta para quince latas con baquetas de madera, un perol pequeño de goma, dos guitarras acústicas preparadas, un mohoceño bajo wara octava, un berimbau, un bombo de Italaki, cinco cántaros pequeños de diferentes tamaños, cinco campanas pequeñas de distintos tamaños, cinco pinkllos de tuquru con un solo orificio en la base y de diferentes tamaños, quince bolsas de nylon y agua.

⁷⁶ Compuesta para una tropa completa de sikus Kantus Niño Corín (dos pares de toyo, dos pares de sanqas, dos pares de bajo malta, dos pares de alto malta, dos pares de pulus y dos pares de sulis), dos bombos de Italaki, una wankara de quina quina, un tambor redoblante y un par de claves.

⁷⁷ En palabras de Cardona: “[...] lo que podríamos llamar la ‘dialéctica sonora’, que nace de estos juegos: entre el mundo natural, del cual surge la materialidad física y acústica de los instrumentos altiplánicos (cañas, maderas, cueros, semillas, pezuñas) y su organización cultural; entre los impulsos relativamente caóticos de los paisajes sonoros naturales que nos rodean y las danzas, cuya estructuración es plenamente humana; entre los sonidos temperados (y mestizos) del charango y la riqueza sonora no temperada y multifónicos de las tropas de

constituida por cinco movimientos⁷⁸ y el título homenajea al compositor cubano Amadeo Roldán y a su obra *Rítmicas* en la que recrea las imágenes sonoras de su entorno. Está pensada para ser interpretada por cuatro instrumentistas⁷⁹ y, según comenta el autor,

“[...] también busca ser una evocación de una realidad de contrastes, contradicciones y búsquedas de sentido que uno percibe al caminar por las calles de La Paz, Bolivia. Los límites entre cerros antiguos, grutas profundas con ríos al fondo, asentamientos urbanos, lo colonial, lo moderno, lo mestizo, lo indígena, se encuentran en un estado de permanente redefinición como realidad. De estas imágenes nace la música, como metáfora más que como descripción”⁸⁰.

Más tarde, Cardona escribió en 2017 *Pachakuti* que fue estrenada en el mes diciembre de ese mismo año en La Paz.

Wiiris (2010/11) de Carlos Gutiérrez, presenta muchos aspectos novedosos y experimentales. Está escrita para seis grupos de intérpretes definidos de acuerdo al tipo de instrumentos que ejecuten y que irán tomando decisiones de intervención a partir del seguimiento de mapas interpretativos y atendiendo a las intervenciones de los otros grupos: Curadoras, Silbaqus, Uquinas y Kumuyus⁸¹. El nombre de su título, al igual que los nombres de cada uno de los grupos, “derivan de juegos de palabras o alusiones onomatopéyicas que

sikus y mohoceños; entre el origen rural/regional de las músicas indígenas actuales y las realidades urbanas con las que interactúan (y en las que sobreviven en un acto creativo de resistencia...), entre lo tradicional y lo contemporáneo” (2011, en partitura *Sawutakana*).

⁷⁸ En el que cada uno de ellos el autor plantea un estudio rítmico-polifónico y cuyos títulos -“Vientos antiguos”, “Tránsitos y veredas”, “Ríos subterráneos”, “Lamentos y ecos”, “Cuando el sonido y el viento son una misma cosa...”- hacen alusión directa o indirectamente a los poemas “Espacio y Silencio” y “La muerte por el tacto” del escritor boliviano Jaime Sáenz.

⁷⁹ Un primer músico ejecuta Siku laquita toyo (ira), Siku sikuriadas (malta), Charango ronroco y Tarka salinas (malta); el segundo Siku laquita toyo (arca), Siku sikuriadas (malta), Caparazón de tortuga (tres alturas), Mohocheño (eraso), Teponaztle (dos alturas, aproximadamente a una quinta de distancia); Siku sikuriadas (sanqa) y Siku laquita malta (ira); el tercero Siku laquita toyo (ira), Siku sikuriadas (sanqa), Mohocheño (salleba), Tarka salinas (taika), Siku laquita sanqa (arca) y Siku laquita malta (arca); y el cuarto Siku laquita toyo (arca), Siku laquita malta (ira), Bombo Italaki, Mohocheño (bajo), chajchas (con la mano) Siku laquita sanqa (ira) y Siku sikuriadas (sanqa). Todos los intérpretes tienen además amarados chajchas en sus tobillos que lo harán sonar a partir de una taconazo con el suelo.

⁸⁰ Cardona, 2001 en partitura de *Rítmicas paceñas*.

⁸¹ El instrumental total de la obra está constituido por diez mates zumbadores, cincuenta y seis vainas de Framboyan, una tapacorona (generador de ruido amplificador), un amplificador de botella pett, seis peroles de diferentes tamaños, trece silbatos de mas de sonidos simultáneos (iiwis), tres tarkas potosinas tayka, una tarka salinas taika, seis tubos de tuquru con boquilla de quina de diferentes tamaños, doce tubos de ch'alla y doce baquetas de goma.

hacen referencia a las cualidades sonoras de los mismos. Wiiris en este caso vendrían a ser todos los *tocadores* (intérpretes)”⁸².

La obra de Beat Furrer, *Melodía tellúrica* —escrita también durante su residencia artística en Bolivia durante 2011— consiste en una pieza con menor grado de experimentación sonora en relación con las obras de Llanque, Gutiérrez, Calderón y Cardona, y escrita con notación tradicional (partitura), pero en la que expresa un lenguaje compositivo muy sofisticado y de elevado desarrollo⁸³.

Finalmente, *Chulyadas-tarkyadas-sikuryadas* de Mesías Manguashca, un reconocido compositor ecuatoriano de música electroacústica, fue escrita para sikus, pinkillos, quena-queñas y tarkas en 2011 mientras participaba del programa de residencia para compositores de la OEIN. En la introducción de la partitura, Manguashca escribe:

“Entre fines de septiembre y comienzos de octubre de 2010 visité La Paz para realizar un período de acercamiento al trabajo de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN). Fueron 10 días muy intensos: soroches, ensayos, mareos (perdí varias veces mi pasaporte), conversaciones, grabaciones. Y la doble impresión de estar frente a algo muy nuevo, pero al mismo tiempo de algo que me pareció muy conocido, pues las culturas aymaras y kichwas (de la que descendo) son muy hermanas. Curiosamente, el trabajo con el instrumental de la OEIN me acordó de muchas experiencias para mi bien conocidas en la práctica de la música electroacústica. Por ejemplo, el repensar el sistema de alturas, el distanciamiento de la escala temperada. Y sobretodo, el concepto de ‘mixtura’: el ‘componer’ espectros muy complejos a partir de la interacción de espectros individuales. En el caso de la OEIN: una orgía desenfrenada de parciales. [...] Deseo dedicar este trabajo a la OEIN. Como reconocimiento del camino audaz y prometedor que han emprendido. Y en recuerdo de los lindos 10 días de La Paz”⁸⁴.

Carlos Gutiérrez, quien ingresó como músico activo de la OEIN en 2002 y desde entonces ha realizado una enorme trayectoria ahí dentro y una marcada influencia —en

⁸² Gutiérrez, 2011 en partitura de *Wiris*.

⁸³ La obra fue compuesta para sikus de 17 tubos (cuatro maltas y ocho sanqas) y sikus chiriwanus (cuatro maltas, cuatro sanqas y cuatro ch'ullis) y cuatro sikus de mitad de tamaños de los sikus chiriwanus registro ch'uli que suenan aproximadamente una octava más arriba.

⁸⁴ Manguashca, 2011 en partitura de *Chulyadas-tarkyadas-sikuryadas*.

calidad de instructor del PIM, asistente de la OEIN Titular, director de la OEIN juvenil B de San Antonio, la OEIN Juvenil F de Pampahasi y la OEIN Juvenil E del Conservatorio Plurinacional de Música— compuso otras obras para ser interpretadas por la OEIN en los años siguientes. En 2012 escribió *Jintili* para ser interpretada por el ECOEIN y grabada en el Registro de la Radio DRS2 (Suiza) dentro del festival “Tage für Neue Musik” (2012) en Zurich. Su título refiere a los “jintilis” que, de acuerdo a la explicación del autor, son los antiguos, los primeros seres que habitaron el mundo que se los puede ver momificados al interior de altas torres funerarias o petrificados en las entrañas la tierra. La instrumentación utilizada consiste en sikus de medida especial, tubos de ch'alla (bambú) con lengüetas de metal incrustadas y esponjas vegetales (luffa) y junto con instrumentos especialmente contruidos para la obra a partir de ciertas nociones organológicas de tradición aymara. La pieza contiene muchas indeterminaciones y muchos de los elementos expresivos y formales dependen de las decisiones de los intérpretes durante el proceso mismo de ejecución a partir de un esquema gráfico central que funciona como guía. Otro elemento llamativo consiste en la incorporación de la respiración de los intérpretes al discurso sonoro haciendo alusión, de acuerdo a lo comentado por el autor, a los tejidos indígenas en donde el reverso de la trama es tan importante como la faz.

En 2013, Gutiérrez compuso *Intervenciones* basada en la realización de *performance* en espacios públicos altamente transitados de La Paz que requiere la utilización de diferentes objetos sonoros y la participación de doscientos integrantes de la OEIN. En 2015, por encargo del 35° aniversario de la orquesta, escribió *Ch'ipa* para una tropa de sikus contruidos especialmente con noventa tubos de diferentes tamaños atados escalonadamente en grupos de tres, tres cuencos tibetanos, cuatro platillos y vainas de semillas de jacarandá

percutidas con los pies. Esta última, diseñada para ser interpretada sin partitura, fue compuesta a partir del uso de una economía de los materiales sonoros —que permiten su rápida memorización— y de la libertad en la interacción entre los intérpretes y la toma de decisiones en el procesos de interpretación. Su título remite a una red tejida de cuero utilizada por los grupos indígenas aymaras y “parte de la reflexión sobre uno de los principios fundamentales dentro del pensamiento musical indígena: el Encuentro. Encuentro entendido como unificación, pero también como enfrentamiento, como consagración y también como fuente de procreación”⁸⁵. El autor intenta retratar allí un elemento que considera un principio organización sonora desarrollado en la música tradicional indígena, denominado “choques”:

“Es posible apreciar un importante ejemplo de este principio en los, así llamados, ‘choques’ llevados a cabo en diferentes festividades del campo: Cuando dos tropas de músicos se encuentran tocando en un mismo lugar, lo hacen tan fuerte como les es posible, tratando de hacer ‘perder el tono’ al eventual grupo oponente. En ciertas oportunidades, más de veinte tropas llegan a estar tocando al mismo tiempo, en deliberada búsqueda de experiencias de acumulación y espacialidad sonora.

El choque también se representa entre paridades de sonidos, tal es el caso de los tubos complejos: la longitud de cada uno de estos tubos está dividida en dos segmentos ligeramente disímiles, como si fueran dos tubos en uno. Esta configuración, sumada a la potente emisión de aire, hace posible la aparición de dos frecuencias similares que suenan en simultáneo y que, en su intento de anularse una a la otra, generan una fuerte carga de batimientos y redoblamientos. Éste es uno de los ejemplos de tecnología acústica que ha estado presente en las músicas indígenas mucho antes de la llegada de la colonia.

Sin embargo, no es sólo a través de la intensidad que se evidencian estas confrontaciones. En muchos de los casos, también se desarrollan en función de las ‘cercanías’ rítmicas. Una gran cantidad de músicas nativas dejan escuchar sutiles variaciones rítmicas entre los ejecutantes que cumplen un mismo rol dentro del conjunto. Estas variaciones (modernamente llamadas ‘esquinas’) no son el resultado de imprecisiones sino más bien de la fuerte presencia de este juego de encuentros entre opuestos irreconciliables y opuestos complementarios. Como una constante alegoría de fecundidad y vitalidad”⁸⁶.

⁸⁵ Carlos Gutiérrez, 2015 en partitura de *Ch'ipa*.

⁸⁶ *Ibíd.*

En 2016, Gutiérrez compuso *Ch'ipa 4* y fue estrenada en La Paz por la OEIN titular en el primer concierto realizado sin la participación de Prudencio. Esta obra fue compuesta para voces amplificadas y, al igual que *Ch'ipa*, explora un principio del pensamiento musical indígena: la organización sonora y social de la tropa dentro del pensamiento musical indígena, sus complejidades rítmicas y espaciales. Al año siguiente, compuso *Ch'ipa 5* y de esta manera conformó un grupo de cinco piezas con esta denominación, tres de las cuales fueron ideadas para ser interpretadas por la OEIN. Ese mismo año escribió también *Kinqunq'un qinkin*, estrenada en un concierto realizado en el Teatro del “Instituto E. Laredo” de Cochabamba en el marco de las Jornadas de Música Contemporánea, junto con *Artificios* (2015) destinada a un público infantil. En esta última, el compositor combina música con narración oral y emplea diferentes elementos de aleatoriedad tanto entre los músicos intérpretes como en la audiencia, utilizando fuentes sonoras de fácil ejecución y a partir de una economía de los materiales sonoros⁸⁷.

El compositor boliviano Daniel Calderón, que al igual que Gutiérrez también ingresó a la OEIN en 2002 —de hecho, ambos compositores, quienes ya eran amigos desde la escuela secundaria, llevaron adelante la misma trayectoria en el proyecto—, realizó entre los años 2013 y 2015 una serie de composiciones destinadas a ser interpretadas por OEIN con un estilo marcadamente propio pero basado en la misma búsqueda estética y experimental en la

⁸⁷ Explica el autor: esta obra es “un gran juego sonoro para niñ@s. Serán niños los intérpretes y serán niños también los que participen como jugadores. Un narrador que hará las veces de anfitrión y será el responsable de llevar a los niños por diferentes historias sonoras. Cada historia tendrá una estructura sonora particular, de esta manera será posible generar un recorrido sonoro distinto cada vez que se juegue/toque. Los niños o niñas que participen en el rol de jugadores deberán hilvanar progresivamente su propio recorrido o camino sonoro a través de ciertos mecanismos (que pueden ser juegos de destreza, acertijos, adivinanzas, etc.). Según las rutas elegidas, los recorridos podrán ser breves o de larga duración (viaje corto o viaje largo). Por otra parte, los y las niñ@s intérpretes estarán en diversas posiciones dentro del espacio escénico y deberán tocar ciertas combinaciones de sonidos a partir de los recorridos que se vayan configurando. Asimismo, los instrumentos u objetos sonoros para tocar/jugar la obra serán contruidos pensando en el aspecto lúdico: se utilizarán semillas, silbatos, piedritas, latas, botellas, etc. sin descuidar la dimensión musical en absoluto. Lo que se pretende es que estos juegos puedan ser también apreciados como conciertos protagonizados por niños y niñas” (Gutiérrez, 2015 en partitura de *Artificios*).

que la OEIN ha desarrollado durante la primera década del siglo XXI a través de sus diversos compositores. En 2013, Calderón compuso *Trilla*, estrenada en La Paz en el mes de agosto de ese mismo año en un concierto realizado por la OEIN Titular y el elenco juvenil H Villa Armonía, bajo su dirección. Este evento fue su primera experiencia como director de la OEIN Titular en la que se interpretó una obra de su propia autoría. La misma está compuesta para treinta y dos músicos que ejecutan diferentes tipos de sikus, zampoñas y quenás y el título hace referencia a la separación de los granos, tales como el trigo o la quinua, de la paja y hierbas, en el cual el autor experimenta con elementos rítmicos haciendo alusión al hecho de caminar y de pisar sobre algo.

Entre 2013 y 2015, Calderón compuso *Visceración* utilizando instrumentos tradicionales indígenas con otros instrumentos europeos tradicionales —y sus variantes modernas— y de otras procedencias geográficas-culturales⁸⁸. Fue concebida a partir de la experiencia de un taller del PIM a cargo de Calderón realizado en el Conservatorio Plurinacional de Música durante 2013, cuya motivación fue la de emplear los conocimientos adquiridos por los estudiantes —a quienes les dedicó la obra. En 2015 compuso *Efluvio de la Altura* en el marco de la celebración del 35° aniversario de la OEIN y fue estrenada el 9 de mayo en el Centro Sinfónico Nacional de La Paz. Esta está basada en el principio de complementariedad de “arca-ira” y de “waki”, propio del pensamiento musical indígena andino y remite a la sonoridad de la ciudad de La Paz que “suena con aire de vacío, de eterno,

⁸⁸ Una tropa de doce tarkas salinas (seis maltas y seis taykas), una tropa de jach’a siku (un par de toyo, un par de sankas y un par de maltas) —el autor indica que deben ser originales de la Provincia de Omasuyos y de Los Andes del Departamento de La Paz y no confundir con los jach’a siku laquita de la Provincia de Larecaja— que alternan con sikus de 11 y 12 tubos toyo-arca, dos voces femeninas no líricas en registro soprano, dos guitarras eléctricas con una variedad de efectos (distorsión, delay y wah-wah), sección de cuerdas frotada conformada por un violín, un violonchelo y un contrabajo, y una sección de tres percussionistas que alternan un bombo de Italaque, una wankara de pinkillada e instrumentos de percusión de tradición africana (malinke, sangban, dununba, kenkeni y campanas).

de río antiguo”⁸⁹. En esta obra el autor utiliza tubos sikus (arca e ira), q’enas y bolsas de nylon empleadas para imitar la sonoridad del río. Al año siguiente, en el mes de octubre, la OEIN estrena *De ambos lados* compuesta por Calderón cuyo instrumental está construido con materiales sencillos, apelando a las nociones artesanales de construcción de instrumentos en el mundo indígena, e inspirada en está inspirada “en el momento de concepción de un ser, donde la vida y la muerte recorren juntas un cuerpo”⁹⁰.

El músico Carlos Nina —quien ha sido asistente y director de la OEIN titular, director de elencos juveniles, instructor del PIM e integrante del ECOEIN— compuso varias piezas para la OEIN. Una de ellas, titulada *Para la Cruz*, fue ideada para ser interpretada en el espacio abierto del Mirador de Jach’a Kollo, ubicado en la zona de Cotahuma de La Paz. Esta obra “pretende ser un rito y una ofrenda íntima para los músicos. Un escenario natural en el que la nuestros sonidos se fusionan con la propia música de la ciudad”⁹¹. Fue estrenada en el mes de septiembre de 2013 en el que participaron cincuenta músicos provenientes del elenco Titular, el elenco “D” del Centro Integral San José Las Lomas y el elenco “G” del Centro Comunal el Carmen, con la puesta de escena a cargo de Gilmar Gonzales.

A su vez, los hermanos músicos Edwin Maycol y Josué Yasmany Conde Claros —quienes han pertenecido a la OEIN desde muy jóvenes, ambos directores de los elencos juveniles, asistentes de la OEIN titular, instructores de los talleres del PIM y miembros del cuerpo directivo conformado años más tarde— también escribieron diversas obras para la OEIN. En octubre de 2013 la OEIN Titular estrenó, en el auditorio de la facultad Ciencias Sociales de la Universidad Mayor de San Andrés de La Paz, la obra *Llakitaja ist’ askiti*

⁸⁹ Calderón, 2015 en partitura de *Efluvio de la Altura*.

⁹⁰ Calderón, 2016 en partitura *De ambos lados*.

⁹¹ http://www.erbol.com.bo/noticia/cultura/26092013/oein_se_presenta_bajo_la_direccion_de_carlos_nina [consulta: 14 de julio de 2019].

(“Escucha mi pena”) de Josué Conde Claros y la *Plegarias* de Maycol Conde Claros, en la que presentan elementos musicales experimentales a partir de los instrumentos nativos, dirigidos por sus propios autores con las que abrieron el ciclo de conciertos denominados “Nuevas presencias”⁹².

La OEIN y su variedad de elencos juveniles, además de haber interpretado este vasto conjunto de obras compuestas especialmente para ella a lo largo de su historia, han readaptado a su instrumental y modalidad musical obras de diferentes autores. Entre estas últimas, ya se ha nombrado *Austeras* de Bazán interpretada por el ECOEIN en 2003. En un concierto brindado por la OEIN juvenil “E” del Conservatorio Plurinacional de Música en mayo de 2013, Andrea Álvarez, Gabriela Saravia y Karen Vargas integrantes del elenco interpretan *La oficina o cómo sobrevivir en el campo enemigo* (1997) de Damián Rodríguez Kees —discípulo de Coriún Aharonián— y *Living Room Music* (1940) de John Cage e interpretada en esa ocasión por Juan Huanca, Gabriel Gallardo, Karen Vargas y Andrea Álvarez. En diciembre de ese mismo año, el mismo elenco dirigido por Gutiérrez interpretó *Laberinto* compuesta en 1995 por el compositor Rodolfo Acosta y *Rítmicas V y VI* (1930) de Amadeo Roldán. En 2016, la OEIN interpretó *Los Mitos* (1985) del mismo autor, que consiste en una obra de instrumental abierto en la que se presenta notablemente la austeridad del material musical y la reiteración como elemento estructurados. Ese mismo año, interpretó también *S'geypo* (1993) de Pagayon Santos, en la que utiliza flautas traveseras y percusión perteneciente a ciertas tradiciones musicales asiáticas y en la que emplea elementos de la música indígena de los grupos Kalinga del norte de la isla filipina de Luzón. Además, es posible percibir la afinidad de la propuesta estética de este compositor con la del proyecto de

⁹² <http://artepinturacultura.blogspot.com/2013/10/la-orquesta-de-instrumentos-nativos.html> [consulta: 14 de julio de 2019].

la OEIN. En diciembre de 2017 la OEIN estrenó *Tergiversate* del músico norteamericano Michael Winter, quien realizó ese mismo año una residencia de composición en la OEIN. En esta obra, de instrumental abierto, el autor utiliza proporciones matemáticas de sonidos, muchas indeterminaciones (como la altura de los sonidos y instrumentación) o determinaciones aproximadas (la duración de los sonidos) y está ideada para instrumentos amplificados con bajo *sustain* en el cual el cambio de un sonido a otro requiere un cambio de dirección (por ejemplo, el cambio de la dirección del arco de un instrumento de cuerda frotada) dando a los intérpretes la posibilidad de decisiones y exploraciones con este mecanismo.

Ha habido, durante toda su historia, una gran cantidad compositores que han producido obras para ser interpretados por los distintos elencos de la OEIN y no han sido nombrados aquí. La numerosa proporción de compositores provenientes de la OEIN se debe al hecho de que en el interior de cada elenco se propicia la producción creativa de nuevas obras a partir de la experimentación sonora por parte de todos los miembros (directores e intérpretes) robusteciendo el cuerpo de obras que conforman el repertorio de la OEIN en su totalidad. Fueron muchos los músicos que han compuesto obras para ser interpretadas por los elencos de la OEIN y que se han involucrado intensamente con el proyecto. Entre estos compositores se puede mencionar a los jóvenes Giovanni Yapita (quien fue director de la OEIN juvenil C) y Nayra Durán (quien ha sido intérprete de la OEIN titular y la OEIN juvenil C). Yapita compuso en 2012 —a la edad de trece años— la obra *Soledad y Contrastes* en 2014. La primera obra consiste en una composición que Yapita realizó junto a su hermano especialmente para ser interpretada por la OEIN juvenil C. Su título refiere a la sensación que el individuo siente al estar sólo y la instrumentación consiste en sikus, pinkillos, claves,

tarkas, bombo y chajchas. La segunda está diseñada para ser interpretada por un ensamble conformado por tres músicos que utilizan instrumentos percusivos (chajchas, maracas, claves y wankara de pinkillada) en la que en cada fragmento musical se rotan los instrumentos y culmina con una melodía ejecutadas por todos los miembros con un mismo instrumento.

Otros proyectos musicales

Durante las últimas décadas del siglo XX y las primeras del siglo XXI han proliferado diversos proyectos musicales en Latinoamérica que reúnen algunas de las características planteadas por la OEIN en cuanto a su propuesta de producir, en menor o mayor grado, nuevos modelos alternativos a la composición, interpretación, transmisión y enseñanza de la música, revalorizando el pensamiento musical de los grupos indígenas de América proyectados en la formación de una nueva estética musical, a partir de la experimentación y el empleo de elementos compositivos y nociones musicales de la música europea y anglosajona de vanguardia desarrollada durante todo el siglo XX. La OEIN constituyó, de alguna forma, la vanguardia de esa tendencia que ha ido proliferando por Bolivia y Latinoamérica en las últimas décadas, dado que significó la posibilidad efectiva de incorporar instrumentos indígenas y no occidentales a grupos orquestales y ensambles de música de cámara y proyectó la formación de nuevos lenguajes musicales, formas de organización y modelos de aprendizaje en diálogo con las estéticas musicales de vanguardia desarrollados en Europa y Estados Unidos durante todo el Siglo XX.

Del interior de la OEIN han emergido diversos proyectos con esas características. Tempranamente, en el seno del Taller de Música Popular de Arawi se desarrolló, como ya se ha mencionado, la Orquesta Contemporánea de Instrumentos Nativos (OCIN), dirigida hasta el año 1999 por el músico boliviano Oscar García Guzmán. Este proyecto realizó un registro

discográfico titulado *La Doctrina de los Ciclos* (1990) a través del sello New Albion Records (Estados Unidos), en el que fueron grabadas obras de Nicolás Suárez, Willy Pozadas, Paul López, Manuel Monroy y del propio García Guzmán. Esta orquesta tuvo su mayor auge entre 1990 y 1993 y circuló por diferentes festivales internacionales de música contemporánea como el Festival Internacional de Bogotá.

Otros proyectos se han desprendido de la OEIN a través de sus integrantes durante toda su trayectoria. Un caso de ello es la Orquesta de Instrumentos Autóctonos (OIA), fundada y dirigida por el músico, compositor e investigador de origen aymara Filemón Quispe Yucra, quien ha sido intérprete, compositor e instructor en la OEIN y ha participado en la grabación *Música contemporánea y música nativa* en 1991 como intérprete y asistente. Esta Orquesta, conformada por niños y jóvenes, fue iniciada en 1991 y ha tenido un fuerte acento en lo pedagógico. Desde su creación ha hecho hincapié en el desarrollo de una educación musical integral que busca el fortalecimiento de la formación de una identidad nacional boliviana y en la defensa de su patrimonio cultural musical. El proyecto ha llevado a cabo todo un trabajo de investigación, recopilación, catalogación y procesamiento sistemático de la información sobre instrumentos, música y danza y se constituyó como un espacio de formación y promoción de músicos e investigadores especializados en la música y danza autóctona andina.

Otro caso fue el proyecto pedagógico de autogestión “Casa taller”, un espacio de formación y difusión musical creado en 2012 y convertido en 2015 en la Escuela de Composición fundada por los músicos Miguel Llanque, Canela Palacios, Sebastián Zuleta y Lluvia Bustos, junto con el proyecto artístico de música contemporánea y experimental

“Maleza Ensemble” dirigido por Llanque el cual ha producido dos registros discográficos⁹³. De este grupo de jóvenes músicos también se originaron otros ensambles abocados a la música contemporánea como el dúo “Abrelatas”, conformado por Canela Palacios y Adriana Aramayo —quien también fue intérprete y compositora de la OEIN y conduce a la vez el programa radial “La inaudita” en radio Deseo dedicada a la música contemporánea— y el conjunto “Ramona y los Paradigmáticos” compuesto por Miguel Llanque, Canela Palacios, Verónica Guardia y Milton Villarroel, en el que fusionan música popular con música contemporánea y experimental.

En 2016 fue creada la Orquesta de Formación de Música Nueva cuyo director fue Daniel Calderón y Andrea Álvarez (como directora asistente). Este proyecto ha contado con el apoyo del Goethe Institut, la Secretaría Municipal de Culturas y el Conservatorio Plurinacional de Música y fue denominado un año más tarde como “Tímblica-Ensamble Música Nueva”. El proyecto se planteó como un espacio formativo y de difusión de “música nueva”, a partir de la interpretación de obras de compositores latinoamericanos contemporáneos⁹⁴ y ha interpretado y estrenado obras originales de Palacios, Gutiérrez y Llanque, como también del músico ecuatoriano Julián Quintero y el peruano Elber Olave.

En la carrera de Música de Universidad de Loyola de La Paz se fundó en 2003 la Orquesta de Instrumentos Nativos de la Universidad a partir de un taller obligatorio de enseñanza de instrumentos indígenas del altiplano dictado por el músico, compositor,

⁹³ El disco *Ulupica, Música Boliviana del Siglo XXI Vol. 1 y Vol. 2* editado por el sello Brujas Records. destinado a la difusión y producción de música contemporánea de diferentes compositores europeos y norteamericanos (como Cage) hasta compositores bolivianos (como Villalpando, Bustos, Llanque, Palacios, Nina, Rivas y Zuleta) integrando lenguajes diversos de la música contemporánea europea, latinoamericana y electroacústica con un eje fuerte en la experimentación sonora a partir de instrumentos musicales indígenas del altiplano, europeos, modernos y no convencionales.

⁹⁴ http://www.la-razon.com/la_revista/Proyecto-nace-orquesta-formacion-musica-nueva_0_2468153174.html [consulta: 14 de julio de 2019].

investigador y docente David Gamón Cornejo,⁹⁵ con el objetivo de institucionalizar las prácticas musicales tradicionales en una formación académica superior (Arce Rojas, 2004). En 2004 surgió del interior de esta misma carrera el Ensamble Contemporáneo PETRA conformado por intérpretes y compositores que utilizan diferentes medios de producción sonora, desde instrumentos nativos de Bolivia, México, Brasil, China y Nepal hasta instrumentos europeos y medios electrónicos (sintetizadores, computadoras, instrumentos MIDI). Al mismo tiempo, Gamón Cornejo fundó la Orquesta de Instrumentos Nativos de la Universidad Mayor de San Andrés (OIN-UMSA) de La Paz, a partir de un taller musical de formación en el que participaron estudiantes de diferentes carreras de la universidad, que se enfocó al estudio científico-antropológico del pensamiento y organología musical de los grupos sociales nativos andinos integrando ese conocimiento a la producción de música contemporánea y música criolla urbana.

Otra experiencia proveniente de Bolivia fue el Ensamble Contemporáneo “TAKY”,⁹⁶ dirigida por el músico boliviano Gastón Arce Rojas e integrada por Sofía Ayala, André Cusicanqui, Andrés Guzmán, Samuel Burgoa, Priscila Rodríguez, Mi In Chon y Mariana Alandia. Este ensamble ha tenido una trayectoria de gran proyección nacional e internacional, cuyo propósito consistió en interpretar y difundir la música contemporánea boliviana y latinoamericana integrando instrumentos tradicionales europeos con instrumentos musicales indígenas andinos.

⁹⁵ Este músico ha sido instructor de la OEIN, profesor de la OCIN del Taller Boliviano de Música Popular Arawi, iniciador de la materia instrumentos típicos de la carrera de música de la Universidad Autónoma Tomás Frías de Potosí, director de la de la Orquesta de Instrumentos Nativos de la UMSA y fundador de la orquesta de instrumentos nativos SIKOYAS.

⁹⁶ “Taky” es un vocablo quechua que se refiere al canto como la más noble y primitiva forma de hacer música, de expresar los sentimientos y de comunicarse con el otro.

Por fuera de Bolivia también se han generado otros proyectos musicales con propósitos y fundamentaciones similares. En 1982 se fundó en Caracas (Venezuela) la Orquesta de Instrumentos Latinoamericanos (ODILA) a partir del contacto entre Isabel Aretz y Cergio Prudencio sumada a la iniciativa del compositor Emilio Mendoza, el Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore (INIDEF), dirigido por Aretz, y la Fundación Orquesta Nacional Juvenil (ONJV) dirigida por José Antonio Abreu e ideada en el marco de la celebración del bicentenario del natalicio de Simón Bolívar en 1983⁹⁷. La ODILA ha utilizado un instrumental muy variado de instrumentos musicales indígenas del continente americano, de la música popular latinoamericana, de origen africano y europeos, sirviéndose de recopilaciones e investigaciones de la música del continente americano y propiciando la producción de obras musicales nuevas. De acuerdo a su propuesta,

“La intención de la Orquesta es ofrecer al compositor una base instrumental alternativa a los instrumentos sinfónicos europeos. Al aproximarse a este instrumental, el creador necesita un cambio de pensamiento, se cuestiona todo su conocimiento y preparación académica, da inicio a un acercamiento serio hacia las culturas de tradición oral que, con poca excepciones, es inexistente en la formación del compositor actual. La ideología de la ODILA no rechaza la cultura europea, considerando posible mezclarse al igual que el folklore mismo lo hace, con cualquier aporte cultural. La ODILA desea colocar este acervo musical menospreciado, como recurso indispensable para el desarrollo musical del artista que se identifique con este continente, despertar un interés por esta expresión musical latinoamericana para que se desarrolle una nueva corriente de creación musical basada en nuestra generosa y milenaria cultura”⁹⁸.

En la ciudad de Quito (Ecuador) se fundó en 1990 la Orquesta de Instrumentos Andinos (OIA) dirigida por el músico Patricio Mantilla y con el apoyo de la Alcaldía del Ilustre Municipio de Quito. Este proyecto fue dirigido luego por los músicos Alejandra Urrutia, Jorge Oviedo, Tadashi Maeda, Luis Castro, Denis Samard-Lapointe, Winfried

⁹⁷ En 1987 la ODILA comenzó a ser dirigida por el compositor salvadoreño Israel Girón y Jesús Bosque en la dirección musical. En 1988 produce, bajo los auspicios del CCPYT y la OEA el LP *De lo Tradicional a lo Contemporáneo* y en 1995 grabó su disco compacto *Magia y Realidad*.

⁹⁸ http://prof.usb.ve/emendoza/web_fundef/organismos/odila.html [consulta: 14 de julio de 2019].

Mitterer, Wilson Haro y Leonardo Cárdenas y se ha servido de los instrumentos característicos de la región andina junto a instrumentos convencionales europeos para abordar un repertorio muy vasto de música popular latinoamericana y académica contemporánea interpretando y estrenando obras de autores ecuatorianos y latinoamericanos⁹⁹.

En 1999, en la Universidad Católica de Chile se creó el “Proyecto Antara” dirigido por el compositor y flautista Alejandro Lavanderos. Este se define como un:

“Proyecto transdisciplinario cuyo objetivo es la creación de un imaginario sonoro a partir de la reutilización del patrimonio musical precolombino y tradicional americano y su fusión con las flautas traversas modernas occidentales desplegando su labor a la formación y perfeccionamiento de músicos; la investigación etnomusicológica; la sistematización de técnicas multiculturales de ejecución en instrumentos tradicionales; el desarrollo de nuevas lutherías y el uso de las nuevas tecnologías en la creación e interpretación”¹⁰⁰.

El “Proyecto Antara” fue luego desligado de la Universidad Católica de Chile y denominado “Ensamble Antara”. Ha recibido numerosos compositores chilenos y latinoamericanos que han compuesto obras musicales para ser interpretadas especialmente por el ensamble, ha producido varias grabaciones discográficas¹⁰¹ y años más tarde comenzó a funcionar como una residencia del Magíster en Música Latinoamericana de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano en Santiago de Chile.

A su vez, en Argentina se ha desarrollado, a partir de 2004 en la Universidad Tres de Febrero (Untref), la Orquesta de Instrumentos Autóctonos y Nuevas Tecnologías fundada y dirigida por el músico, compositor e investigador Alejandro Iglesias Rossi y la musicóloga e iconógrafa Susana Ferreres. El propósito de este proyecto artístico y pedagógico consistió en otorgar a los instrumentos autóctonos de América la misma “dignidad ontológica” que

⁹⁹ Algunos de estos compositores han sido Mesías Maiguashca, Gabriela Lena Frank, Sixto María Durán, Antonio Nieto, Segundo Córdor, Astor Piazzolla, Marcelo Beltrán Flores y Milton Arias, entre otros.

¹⁰⁰ <https://antara.cl/ensamble-antara/> [consulta: 14 de julio de 2019].

¹⁰¹ Como, por ejemplo, el CD *Antara, nuevas músicas de América*, el CD doble *Antara, las texturas del sonido* y el CD *Obras para ensamble de flautas de compositores latinoamericanos*.

aquellos de la tradición europea occidental y los desarrollados por la tecnología digital, a la vez que superar la sobre-especialización del músico en diferentes áreas y concebirlo como una totalidad —el concepto de “músico integral”: compositor, intérprete, investigador y luthier— atendiendo a nuevas formas expresivas, de prácticas musicales y modelos de transmisión retomando la cosmología y filosofía de las culturas indígenas de América y enfatizando el componente espiritual e impronta personal de los sujetos intervinientes en la interpretación musical¹⁰². Esta orquesta realizó diversas giras por todo el mundo, ha participado en varios festivales y ha obtenido diversos reconocimientos internacionales como el Musical Rights Award 2013 del International Music Council (con sede en la UNESCO-París).

A finales de 2004, en el marco del “III Seminario Internacional de Instrumentos Tradicionales y Músicas Actuales” que se llevó a cabo en la Isla del Sol del Lago Titicaca y en La Paz a través del Consejo de la Música de las Tres Américas (COMTA) y la Carrera de Música de la Universidad Loyola de La Paz¹⁰³, se conformó, para tal ocasión, la Orquesta Contemporánea de Instrumentos Americanos (OCIAM) con miembros del Ensamble Petra, el Ensamble Antara de Chile y el Ensamble Fronteras del Silencio de Argentina. En este encuentro, en el que se propició el intercambio de conocimiento y puntos de vista, se

¹⁰² La Orquesta fue fundada en la Universidad Tres de Febrero (Untref) de Buenos Aires y como parte del Instituto de Etnomusicología y Creación de Artes Tradicionales y de Vanguardia “Isabel Aretz” y se remonta a la formación del proyecto musical ensamble “Fronteras del Silencio” en 2001 dirigida por Iglesias Rossi. Los músicos que forman parte de la orquesta son estudiantes y profesores de espacios académicos institucionales de la Untref como la Maestría en Creación Musical, Nuevas Tecnologías y Artes Tradicionales dirigida por Iglesias Rossi, la Licenciatura en Artes Electrónicas, la Licenciatura en Música y la carrera de Ingeniería en Sonido. En 2016, se creó la Licenciatura en Música Autóctona, Clásica y Popular de América en la misma institución coordinada por Iglesias Rossi en la que han participado estudiantes provenientes de diversas partes del mundo, tanto de países latinoamericanos como de países europeos.

¹⁰³ El evento contó, a su vez, con el apoyo de RICMA, UNESCO, la “Association Française d’Action Artistique” (AFAA), el “Conseil International de la Musique” (CIM).

cristalizó muchas de las experiencias particulares que se fueron gestando en diferentes puntos geográficos de Latinoamérica.

Son muchos más los proyectos artísticos y pedagógicos que se han formado —y se siguen formando— en todo el continente americano vinculados a la utilización y revalorización de elementos musicales, organológicos, filosóficos y cosmológicos de los pueblos indígenas de América y al desarrollo de una nueva música contemporánea latinoamericana. Algunos de ellos son “Ensamble Solsticio” dirigido por el músico ecuatoriano Julián Pontón, el “Proyecto Campanella” de Paraguay y la “Orquesta Andina” fundada en 2002 en Valparaíso (Chile) por Félix Cárdenas Vargas, entre otras.

1.3 La Renovación (2016-2018)

La despedida de Prudencio

En el mes de marzo de 2016, Prudencio tomó la decisión de abandonar la dirección artística y administrativa de la OEIN, luego de haber asumido el cargo de sostener y estar al frente del proyecto durante treinta y seis años consecutivos. Prudencio escribió un informe de prensa firmado de puño y letra, y publicado también en un comunicado emitido por la OEIN, anunciando su despedida:

“A los medios de comunicación:

El pasado lunes 21 de marzo comuniqué oficialmente al pleno de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN), mi decisión de cerrar el ciclo como su director luego de 36 años en esa misión de liderazgo.

La OEIN abre así un proceso interno de reflexión y trabajo conducente hacia un nuevo orden institucional; una transición en la que —con alegría y optimismo— encontraremos respuestas apropiadas a todos los desafíos que el futuro depara.

Culminaremos dando a conocer las decisiones alcanzadas a la colectividad de aquí y más allá, en plazo corto.

Declaro sentir una inmensa gratificación por la abundancia con que la Pachamama todo-proveedora me prodigó a lo largo de una vida entera.

Es mi voluntad entregar esos frutos al alimento de sus nuevos hijos; ahora sí, es su tiempo. Y para mí es otro tiempo.

Saludo con emoción y gratitud.
Cergio Prudencio”¹⁰⁴.

Las razones por las cuales Prudencio tomó su decisión no han sido totalmente esclarecidas, pero es muy posible que haya sido debido a las exigencias que demandaban sus otras ocupaciones artísticas y laborales —ese mismo año asumió la presidencia de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia— y al sentimiento de ya haber cumplido en la OEIN con un ciclo vital y fundamental de su vida personal y artística. Esta decisión tuvo alguna anticipación en años anteriores en la que manifestó delegar la dirección artística de la OEIN a jóvenes músicos que desde hacía años integraban de forma muy comprometida la Orquesta¹⁰⁵.

En este nuevo contexto, inesperado para la gran mayoría de los integrantes de todos los elencos de la OEIN, se organizó un concierto en homenaje y agradecimiento a Prudencio concretado el 14 de junio de 2016 en la Iglesia Luterana de la ciudad de La Paz. En el concierto fueron interpretadas tres danzas tradicionales aymaras —dos Huayño de Italaki de la Provincia de Camacho del Departamento de La Paz y una Tarqueada Tradicional— y dos obras de Prudencio —*La ciudad y Cantos Ofertorios*— dirigidas por el propio autor y como ritual de despedida. Las palabras de despedida enunciadas por Prudencio en dicha oportunidad fueron las siguientes:

“Como en los ciclos de la agricultura, la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos cierra un tiempo abriendo otro. Sus semillas son ahora frutos, como serán más tarde abono en perpetuación vital de la reproducción.

¹⁰⁴ <http://www.paginasiete.bo/cultura/2016/3/30/cergio-prudencio-deja-direccion-oein-luego-anos-91538.html> [consulta: 14 de julio de 2019].

¹⁰⁵ En el año 2013, Carlos Nina, integrante activo y compositor de la OEIN quien en ese entonces era asistente en la dirección musical, comentó en una nota de prensa titulada “Nueva generación se prepara para dirigir la OEIN”: “Cergio mismo siente que ya está dejando la OEIN a los nuevos postulantes y que nos encaró en ese sentido porque son 33 años dirigiendo la orquesta y cree que ya ha cumplido un ciclo y piensa que en nosotros puede estar (la dirección), por todo el trabajo que hemos hecho”. http://www.erbol.com.bo/noticia/cultura/12112013/nueva_generacion_se_prepara_para_dirigir_la_oein [consulta: 14 de julio de 2019].

Así lo han querido los jóvenes en la vanguardia de la OEIN, quienes reciben la tierra fertilizada donde extenderán los surcos y esparcirán las simientes de su propia verdad, para sustento y en reciprocidad.

Yo les dejo mi tránsito y algunos arados. Les dejo también el corazón encendido y las honras al prodigio de la fuente ancestral. Les dejo ante sí mismos y ante el territorio. Les dejo en los misterios congregados y en las revelaciones inefables. Les dejo.

Pero también me dejan ellos. Me dejan su aliento consagrado en los cantos. Me dejan su recóndito espíritu y su mirada clamorosa. Me dejan la memoria poblada y el plexo en batimiento. Me dejan la navegación sobre aguas secretas. Y hasta me dejan dejarles. Me dejan.

Frente a frente y con los ojos abiertos, celebramos hoy en esta comunión, las mutaciones del tiempo, irredimibles. Prodigamos y recogemos de parte y parte. Devolvemos a los tutelares el ánima del tono, y honramos la bendición de haber estado juntos para estar juntos por siempre, mientras las rotaciones del sol a la lluvia y de la lluvia al sol pervivan. Para que sea en buena hora”.

A partir de este momento coyuntural, la OEIN se encontró con una estructura organizacional acéfala y, debido a ello, decidió conformar en abril de 2016 —pronto a la celebración del 36° aniversario de la Orquesta— un cuerpo directivo en el que los representantes fueran elegidos por todos los miembros de la OEIN, mediante la votación directa en una asamblea y en el que, quienes asumieran los cargos directivos, fueran encargados de cumplir funciones y tareas específicas. De esta forma, el cuerpo directivo —denominado como la Directiva— quedó conformado por Daniel Calderón (encargado de la dirección musical de la OEIN Titular), Carlos Gutiérrez Quiroga (encargado del Programa de Residencias de Composición), Edwin Maycol Conde Claros (encargado de la supervisión del PIM), Tatiana López Churata (encargada de los archivos), Andrea Álvarez encargada del área de comunicaciones) y Josué Yasmany Conde Claros (en el cuidado del patrimonio).

El 4 de octubre de 2016, la OEIN emitió un comunicado oficial presentando la nueva Directiva:

“La Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN) durante 36 años (1980-2016) se ha consolidado como un espacio generador de propuestas estéticas y educativas; trascendiendo en un ciclo fértil y removedor, bajo la dirección del músico boliviano Cergio Prudencio.

Después de un proceso de reflexión, discusión y selección con la participación de todos l@s integrantes del elenco; la orquesta está a cargo de un directorio conformado por seis de sus miembros más antiguos: Andrea Alvarez (Andre Alvarez), Tatiana López (Tati Lopez), Maycol Conde (Edwin Maycol Conde Claros), Josué Conde (Josué Yasmany C Claros), Daniel Calderón y Carlos Gutiérrez.

Tod@s ell@s comprometid@s profundamente con el trabajo de la OEIN cuentan con experiencias diversas en el ámbito musical, formad@s en la propia cantera y con el mandato de ejercer una dirección comunitaria e inclusiva, en la cual todas las voces cuentan”.

Sin embargo, la Directiva se conformó y estructuró estando aún Prudencio en el proyecto, pero en el momento enseguida ésta quedó a cargo total de la dirección y organización administrativa. Cuando Prudencio decidió abandonar el proyecto y los miembros de la OEIN debieron tomar decisiones acerca de cómo continuar, realizaron algunas reuniones (con Prudencio presente) en las que cada integrante socializó sus propias experiencias, inquietudes y expectativas futuras. Calderón relata este acontecimiento de la siguiente forma:

“[...] ha pasado algo muy lindo que, en unas cuatro o cinco sesiones, con Cergio y con todos los miembros de la Orquesta —todos, incluso no solo los que son de la Directiva, sino todos, inclusive los que no estaban en la Titular y han sido convocados para esas sesiones— donde se hablaba, cada uno contaba experiencias, su experiencia en la OEIN desde que entró hasta que salió. Ha habido anécdotas, nostalgias. Ha habido lágrimas, muchas risas. Una cosa muy conmovedora, muy linda; muy interior también. Ha sido aquí en esta sala [sala de ensayo habitual de la OEIN Titular y otros elencos Juveniles], todos sentados en círculos y donde cada uno hablaba. Hasta que en un momento, en algunas de las sesiones ya teníamos que ir concretando cosas y dijimos que cada uno diga quién quisiera que sea el director. Entonces han habido muchos nombres: salieron seis básicamente. Y después se fue generando la idea de que pueden ser los seis que lleven una directiva colegiada. Entonces, no ha habido para nada una imposición, sino más bien un resultado de una articulación comunitaria, rescatando las maneras políticas como funcionan en las comunidades indígenas en el campo: las responsabilidades rotan cada cierto tiempo. Y bueno, ha sucedido así, casi naturalmente. [...] Ahora, a partir de eso, viene la parte realmente difícil: la ejecución de eso”¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Entrevista a Daniel Calderón. Notas de Campo, 27 de noviembre de 2017.

Esta anécdota refleja la manera en que, de forma algo sorprendente, se configuró una organización que remite a una estructura asamblearia, comunitaria, cooperativa y participativa, que implicó el traslado de muchos de los valores y concepciones labradas desde lo artístico hacia lo organizativo y las relaciones interpersonales, lo cual planteó a su vez nuevos desafíos y horizontes en el grupo.

La OEIN renovada

Luego de atravesar algunos meses de reorganización, vivenciando nuevas experiencias bajo un contexto nuevo, la OEIN organizó su primer concierto sin la dirección de Prudencio el día 31 de octubre de 2016 en la Iglesia Luterana de La Paz —mismo sitio en donde se realizó meses antes la despedida a Prudencio— y en la que, según se presenta en la convocatoria al concierto, la OEIN se anuncia a sí misma como “Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos Renovada”. En el programa de este concierto no figuraba ninguna obra de Prudencio aunque, según comenta Calderón, fue un concierto “prudenciano”¹⁰⁷, con sus reminiscencias, desde el programa impreso hasta la dirección musical y organización de los ensayos. El repertorio consistió en dos partes: la primera dedicada a la música tradicional andina conformada por danzas aymaras de la estación seca del calendario agrícola y que fueron recopiladas y profundamente investigadas por miembros de la OEIN (*Quena Quenas*, *Choquelas* y *Kantus*) y la segunda con dos obras que no fueron compuestas para la OEIN pero versionadas por ella —*Los Mitos* de Bazán y *S'geypo* de Pagayon Santos— más las obras *De ambos lados* de Calderón y *Ch'ipa 4* de Gutiérrez.

A principios de 2017, la OEIN comenzó a organizar formalmente un sistema de residencias para compositores bolivianos y de otras nacionalidades que tuvieran interés en

¹⁰⁷ *Ibidem*.

componer una o más obras para ser interpretadas exclusivamente por la OEIN. La residencia tenía el fin “de introducir a los y las residentes al lenguaje sonoro de la OEIN además de acercarlos(as) a algunos principios y conceptos del pensamiento musical indígena de las culturas aymara y quechua de Bolivia”. En este sentido, el propósito de dicha experiencia consistió en dar a conocer en profundidad a los compositores la conformación instrumental, las características y posibilidades tímbricas y acústicas de los instrumentos, la organización interna de las orquestas, las dinámicas de trabajo, las formas de transmisión y aprendizaje de habilidades y conocimientos y su propia historia, y enriquecer así el repertorio de la OEIN e iniciar una apertura hacia nuevos lenguajes compositivos provenientes de compositores diversos con distintas trayectorias y formaciones.

Este sistema fue denominado “Programa de residencias de composición” y la coordinación del mismo estuvo a cargo de Carlos Gutiérrez. En la primera convocatoria del año 2017 se detalló el fundamento, los objetivos y las modalidades en que se llevarían a cabo la convocatoria y las actividades planificadas. De acuerdo a la fundamentación escrita, este programa:

“[...] surge como una de las propuestas en coherencia al proceso de renovación que vive la OEIN desde el año 2016. Durante el desarrollo del programa las y los compositores(as) residentes tendrán la posibilidad de conocer de primera mano y trabajar en los diferentes espacios de la OEIN (elenco titular, elencos juveniles, talleres del PIM) además de participar en charlas y exposiciones con los y las integrantes de mayor experiencia. Por otro lado, cada compositor(a) aportará con su experiencia y pensamiento musical a través de una propuesta estética traducida en la creación de una nueva obra a partir de este intercambio”.

Las invitaciones a los compositores a participar de la residencia fueron durante toda gestión de 2017 (desde marzo hasta diciembre) y el mecanismo empleado para la realización de estas invitaciones consistió, por un lado, en una invitación directa, en la cual los miembros de la Directiva de la OEIN se comunicaban personalmente con aquellos compositores

—luego de ser nominados— que demostraban un interés en participar del programa y les extendieron una invitación formal, y por el otro, a través de una convocatoria abierta llamando a postularse a compositores de distintas nacionalidades interesados que debieron presentar, en un plazo de tiempo especificado, una carta en la que las intenciones de participar en el Programa, una síntesis del curriculum y entre dos y cuatro obras musicales de su propia autoría —en partituras o audios— que consideran representativas de su producción compositiva. Cada residente seleccionado tenía la obligación de ofrecer, durante su residencia, una charla o audición destinada a los miembros de todos los elencos de la OEIN sobre su trabajo y experiencia como compositor, interactuar con la OEIN Titular, las OEIN Juveniles, el ECOEIN, la Directiva, los talleres del PIM, el constructor de instrumentos Vicente Torrez y con otros compositores que trabajaron en la OEIN a partir de la planificación de encuentros, y entregar, en el lapso de seis meses posteriores de culminar su residencia, una obra creada especialmente para alguno de los elencos orquestales¹⁰⁸.

En el mes de septiembre de ese mismo año, la OEIN Juvenil “B” realizó una presentación musical en el Teatro del Instituto Eduardo Laredo de Cochabamba —compartiendo el escenario con el Conjunto de Instrumentos Nativos de la Universidad Mayor de San Andrés— en el marco de las Jornadas de Música Contemporánea (edición 2017), organizadas por la Asociación Boliviana de Autores, Investigadores, Compositores, Artistas y Músicos (ABAICAM), asociación fundada en 2004 y dirigida por Villalpando. En esta ocasión fue interpretada la obra *Kinqunq’un qinkin* de Gutiérrez —quien dirigía la OEIN Juvenil “B”— y estrenada su obra para público infantil *Artificios*.

¹⁰⁸ Los compositores que han sido seleccionados para participar en el primer Programa de Residencias en 2017 han sido Ignacio Mazzuco (Argentina), Camilo Rodríguez (Argentina-Uruguay), Carla Quispe (Bolivia), Guillermo Leonardini (Bolivia), Luis Glaucos Monteiro (Brasil), Guillermo Andrade (Chile) y Andrés Moyano (Uruguay) quienes realizaron su visita durante la segunda y tercera semana de agosto de ese mismo año.

Durante los meses de octubre y noviembre de 2017, el ECOEIN —conformado por Calderón, Gutiérrez, López, Álvarez y Romina Quisbert— realizó una gira europea presentándose en el Círculo de Delegados de la Unesco (París, Francia), promocionado por la Delegación Permanente del Estado Plurinacional de Bolivia y en la Universidad de Música y Danza de Colonia (Hochschule für Musik und Tanz Köln) de la ciudad de Köln (Alemania) en el que fueron partícipes del concierto de graduación “Latók: Música desde la Altura” del compositor ecuatoriano Julián Quintero Silva (1983) en la obra *For morton feldman* —en homenaje al compositor estadounidense— compuesta en 2017 para cinco pinkillus quyqu.

Desde mediados de 2017 hasta comienzos de 2018 la OEIN quedó constituida por un cuerpo directivo conformado por seis integrantes asignados a cargo de responsabilidades administrativas específicas y cinco elencos orquestales: la OEIN Titular (dirigida por Calderón), la OEIN Juvenil B (dirigida por Gutiérrez), la OEIN Juvenil C (dirigida por Giovanni Yapita), la OEIN juvenil “Méndez Arcos” (dirigida por Maycol Conde Claros) y la OEIN juvenil “Llojeta” (dirigida por Josué Conde Claros). Estos elencos fueron constituidos por músicos entre las edades desde los trece años hasta treinta años aproximadamente y, por decisión de la Directiva todos los miembros de la OEIN Titular debían participar en alguno de los elencos juveniles. Todos ellos funcionaban simultáneamente en días y horarios distintos y, si bien tenían una coordinación inter-orquestal en el cronograma de conciertos y actividades, cada una poseía su propia autonomía en cuanto a las obras a tratar en su repertorio, el manejo del ensayo y su organización interna. Sin embargo, las modalidades de trabajo en cada una eran muy similares en cuanto a la organización de su trabajo de producción musical a partir de la división de su repertorio en dos grupos —*música nativa* y *música contemporánea*— ya explicado más arriba.

En marzo de 2018 la OEIN recibió el Premio Plurinacional Eduardo Abaroa 2017¹⁰⁹ en la especialidad de Artes Autóctonas y Originarias de la categoría de Proyectos de Producción y Difusión Artística Cultural por su trabajo de investigación, reactivación y difusión del Tuallu —una danza similar al Qanthus— de la comunidad de Upinhuaya de Charazani, región Kallawayá de la Provincia Bautista Saavedra del Departamento de La Paz¹¹⁰. Algunos miembros de la OEIN han llevado a cabo un trabajo de investigación sobre esta danza y la han interpretado en la comunidad de origen el 25 de julio de 2017 en la celebración de la festividad religiosa Tata Santiago (conocida también como Día del Rayo o Illapa) y posteriormente interpretada en Francia en octubre del 2017 por el ECOEIN y en diciembre del mismo año en La Paz por la OEIN Juvenil B.

En abril de 2018 Edwin Maycol Conde Claros, quien estaba a cargo de la dirección general del PIM y de la dirección artística de la OEIN Juvenil “Méndez Arcos”, asumió la dirección general y titular de la OEIN, y se reestructuró la organización interna establecida desde el año 2017. Bajo su dirección se conmemoró el 38° aniversario de la fundación de la OEIN el día 9 de mayo en una celebración pública y abierta al aire libre en la Plaza San Francisco ubicada en la zona central de La Paz con conciertos ofrecidos por los distintos elencos orquestales.

¹⁰⁹ El Premio Plurinacional Eduardo Abaroa es promocionado por el Ministerio de Culturas y Turismo del Estado Plurinacional de Bolivia para fomentar la producción artística cultural en diferentes áreas con una compensación económica. En 2017 el premio, según comentó a la prensa la directora de Promoción Cultural y Artística de ese despacho Claribel Arandía, estuvo destinado a “la temática es ‘Educación Cívica Patriótica’, que estará vinculada a la reivindicación marítima, soberanía boliviana, identidad nacional, inclusión, interculturalidad, rescate de usos y costumbres, ecología, personajes y artistas emblemáticos de nuestra historia y cultura, fomento turístico o planteamientos de revisión de los hitos más importantes de la última década en Bolivia”. <https://www.bolivia.com/entretenimiento/destacados/sdi/161082/culturas-lanza-convocatoria-al-premio-eduardo-abaroa-2017> [consulta: 14 de julio de 2019].

¹¹⁰ Esta danza nativa es interpretada por sikus (zanca, malta y ch'uli) acompañado por bombos con chirlera y, según explica Gutiérrez en una nota periodística, solo ha sido ejecutada por la comunidad de habla aymara y desde la década del 70' dejó de ser interpretada. <http://www.paginasiete.bo/cultura/2017/12/19/oein-tocar-pieza-escucha-desde-aos-163639.html> [consulta: 14 de julio de 2019].

Capítulo II

2.1 Las estéticas musicales de vanguardia en el siglo XX

El término “vanguardia” es un concepto amplio y a veces problemático cuando se intenta aplicar a las estéticas y tendencias artísticas emergentes a lo largo de la historia. Su origen se remite al ámbito militar y político y en el contexto de la Revolución Francesa fue empleado para referirse a aquellos movimientos y actividades políticas consideradas subversivas. En el campo del arte, la *vanguardia* se vincula a aquellos movimientos que emergieron durante las últimas décadas del siglo XIX y primeras del siglo XX, principalmente en el terreno del arte visual y la literatura. Por esta razón, en términos analíticos, es conveniente hablar de *movimientos históricos de vanguardia* tal como plantea el sociólogo del arte alemán Peter Bürger en su famoso trabajo *Teoría de la Vanguardia* (1974). Estos movimientos históricos han surgido en Europa central (principalmente Francia y Alemania, pero también en Italia, Suiza, España y Rusia) y se caracterizaron por su impulso iconoclasta cuya intención fue la de generar una ruptura con los procedimientos y concepciones del arte precedentes. Sin embargo, estas tendencias¹¹¹ fueron muy heterogéneas e incluso algunas contradictorias entre sí, cada una con sus procedimientos técnicos-artísticos particulares, artistas representativos, concepciones acerca de lo artístico, fórmulas de agrupación colectiva y exposición programática (a través de manifiestos, folletines, revistas y textos teóricos y programáticos). Un hecho común entre todas estas tendencias fue precisamente la de proponer una alternativa al paradigma mimético-referencial de arte

¹¹¹ Entre estas tendencias vanguardistas de principios del siglo —que van desde la última década del siglo XIX hasta la década de 1930 aproximadamente— se encuentran principalmente el abstraccionismo, el expresionismo, el suprematismo, el cubismo, el fauvismo, el futurismo italiano, el constructivismo o realismo soviético, el dadaísmo y el surrealismo.

figurativo y, con ello, a que los receptores se vean obligados a abandonar sus antiguos modos de interpretación.

Los *movimientos históricos de vanguardia* son productos de una reacción a la concepción hegemónica de la *autonomía del arte* instalada en Europa desde mediados del siglo XVIII en el cual “con los movimientos de vanguardia el subsistema artístico alcanza el estadio de la autocrítica” (Bürger, 1974: 62). El cuestionamiento elaborado por estos movimientos no fue dirigido hacia las tendencias artísticas anteriores, sino más bien a la *institución arte* en su totalidad¹¹². Esta crítica radical a la *institución arte* y al status del arte en la sociedad burguesa anclada en la concepción de la *autonomía del arte* —cuya máxima es la idea del “arte por el arte”— tuvo el propósito de otorgarle al arte nuevamente una función social. Bürger plantea que “la coincidencia de institución y contenido descubre la pérdida de función social como esencia del arte en la sociedad burguesa y provoca con ello la autocrítica del arte. El mérito de los movimientos históricos de vanguardia es haber verificado esa autocrítica” (1974: 70). El propósito fundamental de estos movimientos fue entonces el de restituir al arte la *praxis vital* cuyo correlato fue el de rechazar la autonomía atribuida al arte. En este sentido, estos movimientos desentrañan la dimensión ideológica encarnada en la concepción del arte burgués, basada en una supuesta total independencia del arte respecto a la *praxis vital*¹¹³.

¹¹² Se entiende *institución arte* como el aparato de producción y destitución del arte, como las ideas sobre lo artístico que dominan en una época dada y que determinan la recepción de las obras.

¹¹³ Desde luego, estos movimientos se caracterizaron por la formación de un nuevo tipo de obra artística: la *obra inorgánica*. Este tipo de obra “no niega la unidad en general, sino un determinado tipo de unidad, la conexión entre la parte con el todo característica de las obras orgánicas” (Bürger, 1974: 112). La obra de arte inorgánica, que se presenta a través de diferentes procedimientos artísticos —el azar, el collage, el montaje— plantea un nuevo tipo de articulación entre las partes con el todo, en el cual aquellas se emancipan de éste basado en un nuevo principio de construcción —el “modelo estructural paradigmático”— que produce un estado de *shock* en el espectador debido a la inconveniencia de poder darle un sentido a la obra artística a partir de sus partes y su articulación orgánica al todo. Esta renuncia a la interpretación del sentido es lo que, según Bürger, produce que el receptor de la obra artística se cuestione su *praxis vital* y se plantee la necesidad de transformarla. Por lo tanto, la obra de arte vanguardista exige una acción transformadora de la realidad social no sólo por el productor de la obra sino también por el receptor.

Una concepción más abstracta y general de las *vanguardias artísticas* es la que proporciona el historiador del arte español Jaime Brihuega, que las define como aquellas en la que determinada poética, idea, práctica y lenguaje asume el papel de término alternativo en la “dialéctica de confrontación”, que se produce entre una ideología artística hegemónica que despliega la *institución arte* y otra que se la enfrenta instrumentando su crítica y oponiendo una determinada alternativa (2002: 229). Esta definición permite ser aplicada a cualquier tendencia artística surgida en cualquier época y geografía siempre y cuando ocupe ese lugar alternativo y crítico a la hegemonía artística y su institución. En el caso de las vanguardias artísticas de principio de siglo XX, éstas no pretendían asentar sus procedimientos, reglas de juego y lenguajes sobre las ya preestablecidas, sino que se proponían trazarlas *ex-novo*, desde cero¹¹⁴. Al mismo tiempo, según analiza Brihuega, estos movimientos buscaban “recuperar” y restablecer la dignidad sociocultural del artista durante la época del Renacimiento en el cual éste era dueño y protagonista de su propio acto creativo.

Ahora bien, en el campo de la música, las estéticas musicales académicas denominadas de vanguardia tienen una circunscripción histórica y geográfica que coinciden, y en algunos casos interactúan, con los movimientos de vanguardia en el área de las artes visuales y la literatura a principios de siglo XX, pero que, a la vez, comprenden un vasto desarrollo de tendencias musicales heterogéneas entre sí. Las nuevas manifestaciones radicales consideradas de vanguardia en la música emergen como alternativas al *sistema armónico tonal* dominante en Europa desde principios del siglo XVII.

¹¹⁴ Y en el caso de las artes visuales, esto fue posible a través de la instauración de nuevos lenguajes artísticos sobre objetos que han modificado su estatuto, de la fundamentación de un marco teórico que legitimó esos objetos y nuevos lenguajes que otorgaron una nueva dimensión acerca del hecho artístico, o de la transformación de la concepción misma de la praxis artística y la adjetivación de la condición humana que crea o recibe arte.

Frente a este proceso de crisis del sistema tonal, los compositores europeos desarrollaron dos tendencias de transformación del pensamiento armónico¹¹⁵. Una de ellas, se desarrolló principalmente en Francia y fue considerada como una tendencia anti-wagneriana y anti-romántica en la que se propuso un “retorno” al sistema armónico pre-tonal y se caracterizó por la simplificación del material armónico, el uso de escalas musicales diatónicas y modales y por otorgarle un predominio mayor a las cualidades tímbricas y “colorísticas” del sonido como elementos constructivos y racionalizantes de la armonía¹¹⁶. Por otro lado, la otra tendencia fue desarrollada principalmente en Alemania y consistió en marcar una continuidad y un desarrollo del lenguaje armónico cromático que se había comenzado a perfilar en los compositores postrománticos proponiendo una mayor sistematización en la formalización de una nueva teoría armónica y de un nuevo modelo de composición musical. Los compositores más representativos de esta tendencia fueron el austríaco Arnold Schönberg y sus alumnos Alban Berg y Anton Webern, que establecieron algunas bases de lo que luego derivó en el *serialismo integral*. De acuerdo a Smith Brindle, “esta división del mundo musical entre serialistas y no serialistas durante la primera década posterior a la guerra fue absoluta, y duró un tiempo considerable, incluso después de que Stravinsky se volvió serialista en los últimos años de la década del cincuenta” (1987: 12). Si bien Schönberg propuso un nuevo sistema compositivo considerado superador al precedente, no fue sino a partir de la década del cincuenta que “los compositores hablaban de ‘empezar otra vez’ con una ‘tabula rasa’. Cada elemento del lenguaje musical debía ser sujeto a una nueva valoración y examen antes de que

¹¹⁵ El proceso de “destonalización” en la música es rastreable desde mediados del siglo XIX en compositores románticos y postrománticos como Franz Liszt y Richard Wagner, sobre todo en la ópera *Tristán e Isolda* de Wagner compuesta entre 1857 y 1859.

¹¹⁶ Esta tendencia se encuentra comúnmente representada por los compositores Eric Satie, Claude Debussy, Béla Bartók, Maurice Ravel e Igor Stravinsky.

podiera formar parte del nuevo arte, que apuntaba a erradicar cualquier elemento que pudiera sugerir lenguajes musicales pasados” (Brindle, 1987: 14).

En 1909, Webern comenzó a utilizar un sistema de composición completamente *atonal*, cuyo elemento constructivo y organizador de la dimensión armónica es el *intervalo* musical¹¹⁷ y será continuado por Schönberg¹¹⁸. Finalmente, en 1918 Schönberg diseñó su método de composición denominado *dodecafonismo*¹¹⁹. Su objetivo fue el de crear en la obra un espacio multidimensional en el que las ideas musicales se expresan en una unidad donde cada movimiento de sonidos debía ser comprendido y percibido como relación multifacética de sonidos que tienen lugar en diferentes puntos del espacio y del tiempo¹²⁰. Webern fue quien llevó más lejos este sistema a partir de proponer la racionalización de todo el material musical y esa “era la clase de sonido que los jóvenes compositores estaban buscando y que era tan representativa de los nuevos tiempos” (Brindle, 1987: 16). Esto constituyó el prelude del *serialismo integral*¹²¹.

¹¹⁷ Las primeras composiciones experimentales que van orientándose a un nuevo sistema de composición musical fueron la *Sonata Op. 1* para piano de Berg y el *Streichquartett Op. 10* de Schönberg, respectivamente compuestas entre 1907 y 1908 en las que pueden observarse nuevas concepciones armónicas —aunque aún no formalizadas— como la *tonalidad ampliada* y de *hipercromatismo*.

¹¹⁸ Como por ejemplo, sus obras *Sechs Kleine Klavierstücke* y *Pierrot Lunaire*.

¹¹⁹ Este método consistió en que cada compositor disponga de las doce notas musicales cromáticas para combinarlas en distinto orden y formar así *series* en las que ninguna de las doce notas tenga mayor jerarquía que otras, conformando así una pan-tonalidad armónica y resaltando los intervalos musicales formados entre cada una ellas que funcionan como material para la elaboración de motivos melódicos y nuevas estructuras armónicas vacías de su funcionalidad tonal.

¹²⁰ La primera obra que cumplió con esta concepción desde su diseño fue la *Symphonie Op. 21* de Webern compuesta en 1928, en la cual se percibe solamente el despliegue espacio-temporal de la *serie* de doce notas durante toda la obra sin ninguna construcción motivica, planteando así una ruptura absoluta no sólo con el sistema armonía tonal sino también con su contrapartida: el aspecto *formal* de la obra, la organización discursiva de los sonidos.

¹²¹ Paralelamente, otros compositores plantearon otras propuestas compositivas renovadoras frente a la caducación del sistema armónico tonal. Entre ellos, el compositor ruso Igor Stravinsky quien introduce, sobre todo en su ballet *Le Sacre du Printemps* compuesto en 1913, un procedimiento compositivo innovador que se conoce como *técnica de mosaico* —también explorado por Claude Debussy—, consistente en la superposición y yuxtaposición de elementos sonoros heterogéneos. También se puede nombrar al compositor ruso Aleksandr Skriabin quien diseñó un esquema de “ejes tonales” armónicos donde los acordes son sometidos a transformaciones que desdibujan su funcionalidad y origen, el norteamericano Charles Ives quien planteó una noción ampliada de la polifonía a partir de la superposición simultánea de planos sonoros divergentes produciendo un verdadero *collage* musical, y el francés Edgar Varèse quien elaboró un sistema musical *no tonal*

El *serialismo integral* fue la tendencia musical más importante de la década del cincuenta en Europa en el cual la música sufrió un proceso de *racionalización* de sus parámetros y empezó a relacionarse con las bases del pensamiento científico y las matemáticas. Brindle plantea que, “al menos en teoría, era un sistema de composición que obligaba a los compositores a pensar objetivamente y eliminar la memoria, de forma que la herencia musical del pasado fuera borrada y se creara una música totalmente nueva” (1987: 31). El serialismo integral se declaró con la obra *Mode de valeurs et d'intensités* para piano compuesta en 1949 por el francés Olivier Messiaen¹²² y fue enseguida continuado por los compositores Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Camillo Togni y Franco Donatoni, entre otros, los cuales buscaban predeterminar rigurosamente todos factores intervinientes en la música logrando un alto nivel de cálculo y racionalización evitando anteponer elementos expresivos¹²³.

En la década de 1960 emergieron nuevas tendencias musicales radicales que reaccionaron ante el serialismo integral dominante en la música académica y que, por esa razón, fueron denominadas *post-serialistas*. Los compositores, algunos de ellos pertenecientes

muy personal basado en una nueva concepción del sonido como proceso musical desplegado en el tiempo y en el espacio por el cual en sus composiciones musicales intentó exponer una percepción de procesos de expansión, contracción, interacción, rotación, colisión y transmutación de las *masas sonoras* creando la sensación de “organismo vivo”.

¹²² Sin embargo, previamente a la obra de Messiaen, el compositor neoyorquino Joseph Schillinger ya había diseñado un sistema compositivo e donde vinculó íntimamente la música con las matemáticas reflejadas en sus obras *Electricity, a liberator of music* publicada en 1932 junto con sus métodos “The Schillinger System of Musical Composition” y “The Mathematical Basis of the Arts” publicados en 1943.

¹²³ Al mismo tiempo, a comienzos de la década del cincuenta, se desarrolló una tendencia compositiva conocida como “puntillismo”, representada principalmente por Luigi Nono, cuyas obras musicales se caracterizaban por “texturas atomizadas, frases breves que dibujan austeros trazos melódicos quebrados y, no pocas veces, matices muy suaves. Esa textura de casi una sola nota, con sonidos ampliamente atomizados, casi desconectados, y colores uniformemente suaves y emotivos, fue llamada de estilo ‘puntillista’” (Brindle, 1987: 25). Al mismo tiempo, para finales de la década del cincuenta se desarrolló un *atonalismo libre* que consistió en una música con mayor grado de libertad y rasgos expresivos, cuyo uno de los representantes más influyentes fue otro compositor italiano: Luciano Berio.

anteriormente al serialismo integral, comenzaron a prestar mayor atención a mecanismos de indeterminación y de azar como a concebir una idea de sonido como materia sonora pura.

Gran parte de esta renovación musical provino de la música académica desarrollada en Estados Unidos desde la década del cincuenta, en donde “la indeterminación empezaba en el momento en que en Europa los compositores comenzaban a luchar con el serialismo integral” (Brindle, 1987: 70). Muchos compositores europeos formados en el serialismo integral comenzaron de a poco a emplear la *indeterminación* en sus composiciones¹²⁴ y se empezó a configurar la *música aleatoria* o *estocástica* en la que elementos musicales dados con absoluta definición se combinan azarosamente. John Cage fue quien definió los procedimientos azarosos y aleatorios en la composición musical a partir del cual, según él, “componer una música cuya continuidad está libre del gusto individual y la memoria (psicología) y también de la literatura y las ‘tradiciones’ del arte” (cit. de Cage en Brindle, 1987: 85) y quien más lejos ha llegado con las indeterminaciones llevándolo a diferentes aspectos como por ejemplo en el *espacio* (el cual los intérpretes pueden colocarse en diferentes espacios alrededor de una audiencia o cambiar sus posiciones logrando en los oyentes efectos de movimiento y multidireccionamiento de los sonidos)¹²⁵. Según su concepción, en la música no existe ningún significado sino que todos los sonidos son igualmente de admisibles y legítimos, y es necesario una nueva actitud de escucha: “nueva música: nueva escucha. No hay que intentar entender... solo hay que prestar atención a la actividad de los sonidos” (cit. de Cage en Brindle, 1987: 134).

¹²⁴ Entre ellos, Karlheinz Stockhausen, Krzysztof Penderecki, Gyorgy Ligeti y Luciano Berio.

¹²⁵ Cage ha introducido otras innovaciones musicales que influenció a los compositores de la segunda mitad del siglo, como por ejemplo la *modificación tímbrica* del instrumento como lo hace en su obra *Sonatas e Interludios* compuesta entre 1946 y 1948 en el cual introdujo distintos elementos materiales entre las cuerdas de un piano de cola produciendo modificaciones tímbricas, y *4' 33"* compuesta en 1952 considerada como la primera obra musical conceptual en la que puso en examinación la concepción del *silencio*.

Otro de los elementos explorados por los compositores europeos y norteamericanos de la década del sesenta fue el de la *improvisación* controlada. La estimulación del trabajo creativo del intérprete por medio de la improvisación trajo consigo nuevas alternativas de notación musical como la *partituras gráficas* y las *partituras escritas*. El primer compositor en introducir *partituras gráficas* fue Earl Brown durante la década del cincuenta que, junto con Morton Feldman, John Cage y Christian Wolff (quienes conformaron la “Escuela de Nueva York”) empezaron a concebir el aspecto visual de la composición musical¹²⁶. Estos comenzaron a emplear la representación visual en la música como reacción al hipercontrol, determinación y racionalismo extremo que había impuesto el serialismo integral en la Europa de la posguerra, y a concebir los sonidos como bloques que operan en la simultaneidad más que en lo lineal. En cuanto a las *partituras escritas*¹²⁷, éstas consistían en descripciones verbales sobre acciones que el músico debería realizar y, por lo general, contenían un alto grado de indeterminación y libertad al intérprete.

Otras de las tendencias emergidas en los años setenta en Estados Unidos fue el *minimalismo*¹²⁸, basado en la reducción mínima de elementos musicales y la reiteración constante con ningún o muy poco desarrollo entre ellos. Por lo general, las obras minimalistas consisten en la repetición de patrones rítmico-melódicos que se van superponiendo y yuxtaponiendo los unos con los otros.

¹²⁶ Inspirados en el lenguaje de la pintura (y mimetizándose con él), sobre todo en la obra de los artistas Jackson Pollock, Willem de Kooning, Philip Guston, Franz Kline, y Mark Rothko.

¹²⁷ También desarrolladas por Stockhausen en su colección de quince piezas para varios instrumentistas tituladas *Aus den sieben Tagen* compuesta en 1968.

¹²⁸ La primera obra minimalista fue *In C* compuesta en 1964 por Terry Riley para un número indefinido de intérpretes. Pero uno de los compositores más importante continuadores de esta tendencia fue Steve Reich quien ha estado influenciado por la música de África occidental (fundamentalmente de Ghana) y elaboró el procedimiento conocido como *phase shifting* (desplazamiento de fase) que consiste en el desfase paulatino entre dos patrones idénticos.

Al mismo tiempo, algunos de los compositores europeos *post-serialistas* durante la década del sesenta se centraron en el tratamiento del sonido como pura materia sonora. Se introdujeron dos conceptos, la *textura de masas* y la *masa sonora*, que permitían plantear la percepción del sonido en su totalidad y un sistema de *notación musical analógico* en el que los signos musicales son representados de forma distinta a la partitura tradicional¹²⁹. Los compositores fueron paulatinamente abandonando el sistema temperado de las doce notas musicales cromáticas e hicieron uso de la *microtonalidad* para lograr sus propósitos estéticos. Esto derivó en el “espectralismo” de Gerard Grisey en el que el *timbre* comenzó a construirse como el elemento central de la composición musical.

Otro hecho significativo ocurrido en el período de posguerra fue la renovación de la tecnología y su aplicación en la música, dando origen a la *música concreta* y a la *música electrónica*. La *música concreta* fue una creación del músico francés Pierre Schaeffer quien no tomaba sonidos sintéticos producidos por medios electrónicos, sino sonidos provenientes de la vida real grabados meticulosamente basándose en el concepto de *sonido vivo* como fundamento de su material musical. La *música electrónica*¹³⁰ planteaba, en cambio, un proceso inverso: la composición no empezaba de sonidos tomados de la vida real sino que era concebida de forma tradicional en tanto que la música nacía de la imaginación del compositor, luego la escribía y más tarde era traducida a sonidos. El desarrollo de la *música electrónica* coincidió con el auge del *serialismo integral*, debido a que los medios

¹²⁹ Los compositores Iannis Xenakis y Krzysztof Penderecki fueron dos de los más representativos de esta corriente. El Giacinto Scelsi también desarrolló los mismos procedimientos y formalizó la noción del sonido considerándolo como una entidad esférica tridimensional constituida no sólo por la altura y la duración, sino por los armónicos o parciales que proyectan lo cual le otorga una mayor profundidad. Por ejemplo, muchas de sus obras consisten en sostener una sola nota y centrar al oyente en esa profundidad que proyecta del sonido.

¹³⁰ El primer estudio de música electrónica se estableció en la empresa de radio y televisión pública alemana Westdeutscher Rundfunk de la ciudad de Colonia (Alemania) en 1951, bajo la dirección del músico Herbert Eimert y, alrededor de 1965, el norteamericano Robert Moog crea el *sintetizador* que permitió un uso más sencillo y versátil para la producción de música electrónica y manipulación de sonidos que ninguna fuente de sonido acústico podía lograr.

electrónicos permitieron mayor predeterminación de los parámetros musicales que constituyen el material sonoro de las obras.

Por último, otra de las particularidades surgidas entre los compositores norteamericanos de la segunda mitad del siglo XX fue la inclusión del teatro en las composiciones musicales, dando lugar a la creación de un nuevo género musical: el *teatro musical*. El propósito del *teatro musical* fue el de explorar elementos interpretativos que vayan más allá de la música y el material sonoro como la danza, los movimientos, gestos, aspectos escénicos como el manejo de las luces, la utilización de sonidos naturales y verbales y la disposición espacial en cuanto al uso de medios que permitan comprometer a la audiencia en la interpretación¹³¹.

2.2. Ecos de las estéticas musicales de vanguardia en América Latina

Muchos de los compositores latinoamericanos de la primera mitad del siglo XX han sido receptivos a las nuevas técnicas y tendencias estéticas de los compositores europeos contemporáneos a la época. Sin embargo, ninguno ellos conformó un movimiento relativamente homogéneo y consolidado que presente elementos técnicos o estilísticos distintivos a la música académica europea¹³².

La música académica latinoamericana funcionó, hasta por lo menos en la década de 1960, como un apéndice geográfico de la música producida por los compositores europeos lo cual ha estado marcado por la falta de una tradición artística que le sea propia. Este hecho ha

¹³¹ Entre los compositores que han creado obras pertenecientes a este género se encuentran John Cage, Luciano Berio, Luigi Nono y Mauricio Kagel.

¹³² Un excepción, aunque algo aislado, fue el curioso y novedoso trabajo artístico del compositor mexicano Juan Carrillo que, desde una época muy temprana —a partir del año 1895—, ha explorado el uso de la microtonalidad en la música que consistió en establecer más de doce sonidos en la división de una octava para disponerlos en la producción de sus obras musicales. Esto generó una decisiva ruptura con la tradición europea, pero no ha tenido continuidad o réplicas en las generaciones de músicos latinoamericanos posteriores.

generado históricamente un *dualismo* vinculado a la exclusiva valorización de las tendencias musicales europeas por un lado o a la incorporación de elementos musicales criollos, folklóricos o “étnicos” por el otro, que significó al fin y al cabo la superposición de la música europea y la música tradicional folklórica o indígena en las composiciones musicales latinoamericanas impidiendo un desarrollo musical propio y genuino. De acuerdo al análisis del músico argentino Mariano Etkin, este dualismo fue:

“[...] materializado en compositores llamados ‘nacionalistas’, pero también, de manera más oculta e inconsciente, en aquellos denominados ‘universalistas’ [...] Los primeros, haciendo profesión de fe de su identificación con una América integral, incorporaron ritmos y melodías provenientes de culturas indígenas, negras y mestizas, y las combinaron con afinación, armonías, instrumentación, formas y géneros de procedencia europea. Los segundos, por lo común haciendo hincapié en la necesidad de abrirse al progreso y las vanguardias proclamando el mito romántico de la universalidad del arte, trasplantaron procedimientos y técnicas europeas, básicamente el neoclasicismo, el atonalismo y el dodecafonismo” (1984: 49-50)¹³³.

Uno de los primeros compositores latinoamericanos en demostrar un interés de las nuevas tendencias de vanguardia europea para incorporarlas a su sistema compositivo fue el argentino Juan Carlos Paz¹³⁴, quien incorporó los nuevos modelos desarrollados Schönberg y Stravinsky y difundió (al igual que el brasileño Hans-Joachim Koellreutter) la técnica compositiva dodecafónica en Latinoamérica¹³⁵.

¹³³ Entre los compositores pertenecientes al primer grupo se puede señalar al brasileño Heitor Villa-Lobos, el cubano Amadeo Roldán, los mexicanos Manuel María Ponce y Silvestre Revueltas y los argentinos Carlos Guastavino y Alberto Ginastera, entre otros.

¹³⁴ Paz fundó la Agrupación Nueva Música y también se lo considera como parte del “Grupo Renovación” junto a los músicos argentinos Luis Gianneo, José María Castro, Honorio Siccardi, Juan José Castro, Jacobo Ficher y Julio Perceval.

¹³⁵ Omar Corrado comenta que “en la música de Paz, la estructura organiza, alternativamente, el impulso expresivo, o bien responde a la intención de construir un discurso más ‘neutro’, que apunta a la objetividad. Los procedimientos y los esquemas preferidos serán casi siempre los consagrados por estas tradiciones: el canon, la fuga, la sonata cíclica y sobre todo la variación, con su dialéctica de expansión temporal deductiva de un material que conserva, sin embargo, las huellas de su identidad” (2012: 47).

Sin embargo, al mismo tiempo de incorporar sistemáticamente los procedimientos compositivos europea de su época, las obras de Paz fueron prefigurando una música diferenciada a la europea y orientada hacia algo nuevo:

“Su manera de incorporar y tratar los procedimientos y técnicas europeas, y, más aún, la manifiesta disociación entre un deseo exasperado por una música ‘racional’, libre de ‘impurezas’, y la realidad de lo que él mismo llamaba en su música un ‘retorno a la intuición’ [...] expresan la incuestionable presencia de un espacio: Latinoamérica” (Etkin, 1984: 51).

A partir de la segunda mitad del siglo XX se produjeron nuevas tendencias e intereses entre los jóvenes compositores latinoamericanos y se instauraron nuevos canales de comunicación destinados a brindar espacios de formación, discusión e intercambio de saberes cuyo propósito consistió en conformar un bloque estético musical más homogéneo en América Latina. Dos hechos decisivos vinculados a la formalización y a la construcción de medios institucionales han marcado este proceso: por un lado, la creación del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) conformado en el Instituto Torcuato Di Tella (ITDT) de la ciudad de Buenos Aires durante 1961 y 1970 y, por el otro, la realización de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (CLAMC) desarrollados de forma itinerante entre 1971 y 1989.

El Centro latinoamericano de altos estudios musicales (CLAEM)

El Centro latinoamericano de altos estudios musicales (ahora en adelante, CLAEM) fue una iniciativa desarrollada por el compositor argentino Alberto Ginastera a comienzos de la década de 1970 con el fin de generar un espacio internacional de formación musical destinado a músicos latinoamericanos para “actualizarlos” de las nuevas tendencias, procedimientos, técnicas y estéticas musicales de los países centrales. Ginastera se propuso “hacer de la Argentina un centro internacional de enseñanza y promoción de la música del

siglo XX, aunando lo europeo con lo norteamericano, el cóctel exacto de ese tiempo de la Guerra Fría, que hace de América, África y Asia el territorio de disputa ideológica de los dos grandes bloques de la postguerra” (Castiñeira de Dios, 2011: 10-11).

El Instituto Torcuato Di Tella (ITDT), que en ese entonces ya contaba con el núcleo de formación del Centro de Artes Visuales (CAV), pudo integrar el proyecto de Ginastera a un nuevo núcleo formación que tuvo forma en el mes de diciembre de 1961, con el apoyo financiero de la Fundación Rockefeller¹³⁶. Una vez aprobado el proyecto, las primeras iniciativas fueron las de lanzar una convocatoria para concurso de becarios destinada a músicos latinoamericanos para los años 1963 y 1964, organizar el Primer Festival de Música Contemporánea y difundir la creación de un nuevo Centro de Arte en el ITDT. El CLAEM, a diferencia de los otros Centros, fue “el único planteado desde su concepción como ‘Latinoamericano’” (Herrera, 2011: 30).

Durante esos años acontecieron dos eventos relacionados al posicionamiento que los músicos latinoamericanos comenzaron a tener en el medio académico internacional, y que han sido significativos para la proyección de la formación del CLAEM. Uno de ellos fue la realización de los dos primeros Festivales de Música de Caracas entre 1954 y 1957 organizados por el mecenas venezolano Inocente Palacios. En estos festivales “se discutía en torno a la utilización de citas folclóricas y, además, de técnicas compositivas ‘actuales’ en pos de una identidad musical latinoamericana” (Vázquez, 2014: 19). El otro fue la realización de los “Festivales Interamericanos de Música de Washington” organizados por la Organización

¹³⁶ Al año siguiente Ginastera redactó el proyecto de constitución del CLAEM en el que escribió: “la música latinoamericana es hoy en día una realidad. [...] Con la única excepción de Heitor Villa-Lobos, los músicos latinoamericanos eran tan solo reconocidos en áreas limitadas por sus propios países. Los Festivales de Música Latinoamericana de Washington en 1958 y 1961 revelaron la presencia de compositores que han adquirido estatura internacional. Pero estos festivales también descubrieron la falta de entornos profesionales en muchos músicos que carecen los elementos técnicos suficientes para superar un nivel artístico mediano, incluso teniendo talento real” (cit. de Ginastera en Herrera, 2011: 33).

de Estados Americanos (OEA) durante 1958 y 1961, que contó con la presencia de muchos compositores latinoamericanos y en donde Ginastera estrenó su obra *Cantata para América mágica* que constituyó un hito en la música académica latinoamericana a partir de 1960.

A su vez, el contexto histórico que rodea la creación del CLAEM estuvo marcado por la radicalización política de algunos sectores campesinos, obreros y estudiantiles en América Latina —y otras partes del mundo— y la emergencia de nuevas experiencias revolucionarias de tendencias socialistas y descolonialistas que irrumpieron en los países periféricos con nuevos métodos de organización y de lucha¹³⁷. Sin embargo, al mismo tiempo, aquello que motivó la creación del CLAEM estuvo relacionado con el contexto de las políticas económicas desarrollistas efectuadas previamente por el gobierno de Arturo Frondizi y sus propósitos modernizadores en el cual “también el arte argentino necesitaba, como el país, desarrollarse, salir del ‘atraso’” (Gianera, 2011: 44). Existió pues un impulso “internacionalista” en el CLAEM y, más que en proponerse generar una homogeneidad en el lenguaje musical latinoamericano, respondió a la “necesidad de elevar el nivel del arte argentino, ‘atrasado’ respecto del desarrollo internacional: internacionalizarse era, en este sentido actualizarse” (cit. de Andrea Giunta en Gianera, 2011)¹³⁸ y, por lo tanto, “el modernismo podía disfrazarse de vanguardia en la época” (Gianera, 2011: 43).

El CLAEM se propuso como un centro de especialización destinado a que los músicos adquirieran conocimientos sobre las nuevas técnicas de composición y el uso de

¹³⁷ En este sentido, según comenta Castiñeira de Dios, la época en la que el CLAEM se formó fue “también los años del gran resplendor de la Revolución Cubana, el espejo en que todos los militantes se quieren mirar; el de la rebelión juvenil de mayo de 1968; y también el del cambio fundamental que aporta la anticoncepción en las relaciones sociales, la liberalización de las costumbres sexuales, el modelo del anticonsumismo hippie, las drogas y la fascinación por el pensamiento oriental” (2011: 10).

¹³⁸ Giunta, Andrea, Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008, p. 23.

medios tecnológicos aplicados a la música¹³⁹ y esta propuesta “implicaba una crítica y una superación del sistema de la educación artística vigente, a la vez que una expectativa para los becarios en su desempeño en el campo profesional” (Castiñeira de Dios, 2011: 12). Durante su existencia, el CLAEM organizó en total nueve Festivales de música contemporánea junto a conciertos extraordinarios, conferencias públicas y conciertos de becarios. El cuerpo docente estuvo conformado por un grupo estable de profesores locales y un grupo de dos a tres profesores de prestigio internacional en calidad invitados¹⁴⁰. La cantidad total de becarios durante los nueve años de existencia del Centro fueron cincuenta compositores de origen latinoamericano¹⁴¹.

A fines de la década del sesenta, en Argentina se produjo una serie de levantamientos obreros y estudiantiles —el más importante fue el “Cordobazo” en 1968— y se generó un clima intenso de convulsión social que trajo consigo un endurecimiento de las fuerzas represivas y el control del Estado por el sector político conservador y reaccionario a través de golpes militares. A raíz de este contexto, el CLAEM empezó a considerarse como un espacio de cierta peligrosidad para el *establishment* que, sumado a las constantes partidas de Ginastera a Ginebra (Suiza) en 1968 (y su radicación definitiva en 1971) y la falta de medios de financiamiento de los Centros de Arte por parte del ITDT (debido a que el subsidio de la

¹³⁹ En 1964 el ingeniero Horacio Raúl Bozzarello construyó en el CLAEM el Laboratorio de Música Electrónica, que luego estuvo a cargo de Fernando von Reichenbach, considerado como el más importante de América Latina en ese entonces. El Laboratorio posibilitó que muchos músicos latinoamericanos puedan disponer de una tecnología de muy difícil acceso en esa época y componer con medios no convencionales.

¹⁴⁰ Entre ellos: Aaron Copland, Olivier Messiaen, Riccardo Malipiero, José Vicente Asuar, Gilbert Chase, Luigi Dallapiccola, Bruno Maderna, Mario Davidovsky, Maurice Le Roux, Roger Sessions, Earle Brown, Iannis Xenakis, Robert Stevenson, Cristóbal Halffter, Luigi Nono, Vladimir Ussachevsky, Román Haubenstock-Ramati, Gilbert Amy, Eric Salzman, Luis de Pablo y Umberto Eco (Vázquez, 2011).

¹⁴¹ Algunos de ellos fueron los uruguayos Coriún Aharonián, Graciela Paraskevaídís y Ariel Martínez, los argentinos Luis Arias, Mariano Etkin, Luis María Serra, Armando Krieger, Miguel Ángel Rondano, Alcides Lanza y Eduardo Kusnir, el brasileño Jorge Antunez, el puertorriqueño Rafael Aponte-Ledée, el colombiano Blas Emilio Atehortúa, los chilenos Gabriel Brncic y Miguel Letelier Valdés, el ecuatoriano Mesías Maiguashca, los guatemaltecos Joaquín Orellana y Jorge Sarmientos y el boliviano Alberto Villalpando.

Fundación Rockefeller ya había caducado desde 1967), llevó al cese de su funcionamiento y a su disolución institucional a fines de 1971.

Si bien el CLAEM fomentó el establecimiento de vínculos de solidaridad entre los compositores de las diferentes regiones de América Latina y una mayor visibilidad mundial de la producción musical latinoamericana, ha sido muy discutido su rol en cuanto a la creación de un lenguaje estético común entre los músicos. Pablo Fessel plantea que “un cierto eclecticismo o pluralismo estético hace difícil postular una ‘estética CLAEM’, en analogía por ejemplo con la discutida identificación de los cursos de verano de Darmstadt con la estética del serialismo centroeuropeo” (2011: 36). Etkin, por su parte, reflexiona que si bien el CLAEM cumplió un rol fundamental en “modernizar” —con cierta connotación de “civilizar”— a los músicos latinoamericanos siguiendo los modelos europeos y norteamericanos, a su vez:

“[...] la incorporación de técnicas experimentales o alejadas del marco tonal en el que —en mayor o menor medida— se había desenvuelto el nacionalismo realista de la primera mitad del siglo, creó el campo propicio para intentar otras vías en la búsqueda de una identidad [...] muchos de los compositores nos acercamos a un modo de estar en nuestra tierra a través de lo sonoro, sin necesidad de citar o imaginar músicas étnicas o folklóricas” (1984: 53).

En este sentido, el CLAEM más que fomentar que los músicos exploraran nuevas posibilidades de producir una identidad estética latinoamericana, se centró en que éstos aprehendan renovadas técnicas importadas de los países centrales. Y, en cierto aspecto, esta actitud tuvo un trasfondo colonialista, debido a que posicionó a los músicos latinoamericanos en un orden de inferioridad —encubierta como un problema de desactualización— y como actores meramente receptivos de conocimientos considerados superiores —bajo el título de “modernos” o “vanguardistas”. Por esta razón, citando nuevamente a Gianera, “antes que en

lo nacional, el CLAEM se asentaba en lo latinoamericano; y antes que en el latinoamericano, en lo cosmopolita” (2011: 44).

Al mismo tiempo, otras experiencias y proyectos contribuyeron también a instalar la música contemporánea en Latinoamérica. Entre ellas, las “Primeras Jornadas de Música Experimental” organizado dentro de la Tercera Bienal Americana de Arte en la ciudad de Córdoba (Argentina) en 1966 posibilitó la visibilización de las producciones musicales experimentales desarrolladas durante las últimas décadas. A la vez, la “Primera Exposición Americana de Partituras Contemporáneas” organizada en Resistencia (provincia de Chaco, Argentina) durante 1967 por los compositores Graciela Paraskevaídis, Mariano Etkin y Eduardo Bértola presentó a muchos compositores latinoamericanos las nuevas posibilidades de notación musical conocida como “partituras gráficas”. Este hecho permitió “la expansión de las nuevas técnicas de experimentación —la música concreta y electrónica, las técnicas extendidas, las formas indeterminadas, entre otras— que posibilitaron la profundización de la relación entre la dimensión acústica y visual” (Novoa, 2014: 4). Por último, en Uruguay proliferaron espacios institucionales de fomento de la producción musical académica latinoamericana como el Núcleo Música Nueva de Montevideo creada en 1966 por Conrado Silva y Coriún Aharonián, Daniel Viglietti y Ariel Martínez —todos ellos alumnos de Héctor Tosar—, la Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea (SUMC)¹⁴² y el grupo editor Ediciones Tacuabé¹⁴³. De acuerdo a la investigadora Camila Juárez Cossio, “la generación uruguaya del sesenta abocada a la vanguardia estética y política es la que actualiza el campo institucional de la música” (2012: 44).

¹⁴² Sede uruguaya de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC)

¹⁴³ Desglosada en el sello discográfico Tacuabé, dedicado exclusivamente a la música académica contemporánea, y en el sello Ayuí, dedicado a la música popular.

Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (CLAMC)

En 1971, el mismo año que el CLAEM se disuelve, Coriún Aharonián y Conrado Silva —y, más tarde, Graciela Paraskevaídis—, decidieron organizar un espacio de intercambio y discusión de conocimientos entre músicos de diferentes regiones de América Latina y otras partes del mundo, dando origen a los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (ahora en adelante, CLAMC). Estos cursos se desarrollaron desde diciembre de 1971 hasta enero de 1989 con un total de quince ediciones realizadas anualmente (excepto en los años 1973, 1983 y 1987-88 en los que, por razones coyunturales políticas, no se realizaron) y fueron autofinanciados, autogestionados y de carácter itinerante organizados en diferentes ciudades de países latinoamericanos (Uruguay, Argentina, Brasil, Venezuela y República Dominicana). Los Cursos¹⁴⁴ promovieron el fortalecimiento de lazos comunicativos y solidarios entre los músicos, educadores e investigadores latinoamericanos y, más aún, una organización de trabajo colectiva.

Los CLAMC fueron gestionados por parte de un grupo de trabajo internacional encargado de discutir y tomar decisiones sobre la organización, la currícula, los planes de estudio, los docentes y conferencistas y otras cuestiones administrativas¹⁴⁵. Han existido dos grandes momentos en cuanto a la organización interna. El primer momento, entre 1971 y 1977, fue durante la presidencia de Héctor Tosar, en el cual los cursos se desarrollaron en la

¹⁴⁴ Cada uno de los cursos se organizaba entre diez y quince jornadas de diez horas de trabajo cada una siguiendo un cronograma específico de actividades que abarcaba diferentes especialidades como composición, interpretación e investigación musicológica y pedagógica estructuradas en forma de talleres de trabajo especializados —composición instrumental, composición electroacústica, composición de música popular, interpretación y pedagogía musical—, seminarios, cursillos, conferencias, charlas y audiciones comentadas o con debate en las que cada estudiante podía decidir libremente qué actividad realizar de acuerdo a sus propios intereses e inquietudes, permitiendo desarrollar así un mecanismo de aprendizaje no “especializado” sino más integral en la formación de cada músico, investigador o educador.

¹⁴⁵ El grupo de trabajo se conformaba por un presidente, un secretario ejecutivo y secretarios adjuntos. Más adelante se agrega la figura del coordinador y la mayoría de las veces las posiciones de estos cargos fueron ocupados por uruguayos.

región rioplatense de los países de Argentina y Uruguay¹⁴⁶. El segundo momento, entre 1978 y 1989, fue durante la presidencia de José María Neves junto a Coriún Aharonián como secretario ejecutivo, Conrado Silva y Graciela Paraskevaídís como secretarios adjuntos y Héctor Tosar, Violeta Hemsy de Gainza y Cergio Prudencio como coordinadores.

Al igual que el CLAEM, los CLAMC funcionaron como espacios de perfeccionamiento y actualización de técnicas y procedimientos compositivos de la música académica europea y norteamericana de ese entonces. Sin embargo, estos compositores dieron un paso más adelante dado que sus intenciones se orientaban más hacia una ruptura de las estéticas musicales europeas que a un igualamiento con sus propias producciones. Si bien la música electroacústica también ocupó un importante lugar en los seminarios, talleres y audiciones de los Cursos, ésta no fue concebida sólo como un hecho de modernización, sino como una posibilidad que ofrecía en el uso de materiales sonoros diversos (como aquellos que provienen de la música popular o indígena) y de neutralización jerárquica entre ellos.

Los CLAMC instalaron nuevas discusiones, insertaron nuevas dimensiones ideológicas y políticas y radicalizaron algunos aspectos de la experiencia del CLAEM. Por un lado, fueron estructurados como una formación no orgánica que esquivó la institucionalidad y el financiamiento por parte fundaciones o empresas privadas¹⁴⁷. En este punto, la noción de “vanguardia” no sólo remitió a lo estético o musical, sino también a lo político en un contexto histórico y geográfico caracterizado por la emergencia de movimientos de lucha ligados a la izquierda revolucionaria y de discursos latinoamericanistas anticolonialistas y

¹⁴⁶ Las primeras ediciones se realizaron en el Campamento Internacional de la sede de la Confederación Latinoamericana de Asociaciones Cristianas de Jóvenes en Cerro del Toro de Uruguay y las ediciones cuarta y quinta en la sede del Instituto Goethe de Buenos Aires dirigido por Wilhelm Siegler.

¹⁴⁷ Al respecto, Fessel analiza: “el problema de una posible expresión institucional de la vanguardia tuvo en la organización de estos cursos una formulación explícita: a partir de una vinculación más estrecha entre las dimensiones estética y política de la vanguardia, estos cursos fueron autogestionados y abiertos. Carentes de una dependencia financiera con fundaciones o empresas latinoamericanas o internacionales, estaban basados en un compromiso militante análogo al de la participación política (y entendido como tal)” (2011: 40).

antiimperialistas¹⁴⁸. Esto se manifestó también en el carácter intencionado de ser autofinanciados e itinerantes, de trabajo intensivo y con docentes y organizadores que trabajan *ad honorem* sin remuneración¹⁴⁹. El interés y la intención de pensar en producir novedosas expresiones musicales que sean representativas de América Latina se conjugaron notoriamente con el compromiso político de la lucha hacia nuevas perspectivas descolonialistas en el ámbito, artístico y educativo. De acuerdo a la percepción del chileno Eduardo Cáceres, que participó activamente en los CLAMC, éstos constituyeron:

“[...] una alternativa real, que enfoca sus actividades y fija sus objetivos a partir de las deficiencias que demuestra la educación musical tradicional. Los programas habituales de estudio de la música, impulsan a sentir con mayor premura la necesidad de abordar a tiempo las transformaciones que nos ubiquen en el aquí y el ahora. Los conservatorios de Latinoamérica mantienen una fuerte dependencia colonialista, porque tanto los métodos de estudio, libros, partituras de repertorio, análisis y métodos compositivos son originarios de los países europeos y como gran elemento de renovación, incorporan algunos de procedencia norteamericana” (1989: 74).

Por otro lado, un elemento fundamental en los CLAMC, que los diferenció de la propuesta del CLAEM, fue la profunda atención puesta en la música popular latinoamericana de raíz folklórica criolla y también a la música indígena. En este aspecto, también hace hincapié Cáceres comentando que:

“[...] lo que ocurrió en estos cursos, porque se optó también —he aquí otro prejuicio menos— por integrar la música popular, o así llamada popular, la música indígena y la de raíz folklórica [...] se planteó la urgente tarea de borrar el prejuicio que lamentablemente aún existe, de que la música seria es exclusivamente la llamada ‘música /docta o culta’, como si se pudiese pensar que

¹⁴⁸ En este sentido, plantea Juárez Cossio, “los Cursos tienen objetivos claros y se nutren de la constelación de ideas políticas que atraviesa las décadas del sesenta y del setenta. En este ideario se configura una dimensión de la práctica compositiva y de la enseñanza vinculada a la necesidad de formación musical de la nueva generación de músicos latinoamericanos” (2012: 60).

¹⁴⁹ Juárez Cossio analiza que “el hecho de que se trate de cursos itinerantes se vincula con la matriz latinoamericanista de la propuesta. Ligados al pensamiento sesentista de unión latinoamericana y de ‘lucha contra el colonialismo’, los cursos son creados con la idea de circular en distintos países del continente” (2012: 61).

Violeta Parra, Atahualpa Yupanqui o Los Beatles, hubiesen hecho música en broma” (1989: 47)¹⁵⁰.

En cuanto a la atención puesta en la música indígena, se manifestó en muchos profesores y estudiantes que se abocaron a investigar e indagar a partir de relacionarse directamente con comunidades indígenas o con trabajos musicológicos. El universo sonoro indígena empezó a ser concebido como un espacio inexplorado por la academia y de enormes riquezas tímbricas, compositivas y conceptuales susceptibles a ser estudiadas y tomadas para la producción de una música nueva y exclusivamente latinoamericana. En cierto modo, esta cuestión planteó un quiebre con las generaciones de compositores latinoamericanos predecesores dado que, como expresa Etkin,

“[...] muy lejos de cualquier intento de poner en práctica un nuevo ‘indigenismo’ de cuño romántico-nacionalista que, en última instancia, no haría más que satisfacer a una música ‘pintoresca’, representativa del mito del ‘buen salvaje’, creemos que es posible crear una música que, al mismo tiempo que sea intelectualmente relevante y sin desdeñar ‘a priori’ ningún procedimiento técnico, encarne aquella ‘otredad’ en un tratamiento del sonido como materia y de la forma como espacio. De hecho, esa música ya existe” (1984: 56-57).

En este punto, la figura de Cergio Prudencio se tornó central. Prudencio, que desde 1984 comenzó a conformar parte del equipo organizador como coordinador, dictó, junto a César Junaro, el “Curso de instrumentos andinos: Taller de ejecución” en el que expuso las técnicas de los instrumentos musicales andinos y sus posibilidades de incorporación en el campo de la música contemporánea^{151 152}.

¹⁵⁰ Este hecho se demuestra también en la creación de los Talleres Latinoamericanos de Música Popular constituida a partir de una iniciativa proveniente de músicos activos en los CLAMC —principalmente por Luis Trochón— desarrollados durante 1983 y 1988 en Uruguay, Argentina, Brasil, Bolivia y Colombia y que, a su vez trajo consigo la fundación de distintos talleres de música popular por todo Latinoamérica, como por ejemplo el Taller Boliviano de Música Popular “Arawi” en 1985.

¹⁵¹ En esta edición también fueron interpretadas las obras *Chipaya* de César Junaro, *Awasaq* y *Triptica* de Prudencio, *Magma V* de Paraskevaídis, *Amtasiñani* de Pozadas y obras tradicionales bolivianas por parte de los estudiantes del curso de instrumentos nativos dirigido por Prudencio.

¹⁵² También el músico mexicano Arturo Salinas destinó un seminario con temática de música no occidental: “Las músicas y el compositor: música de otras culturas” en el que se propuso establecer una relación entre la música

Según Rodríguez Barilari, el estudio de la música y cultura indígena por parte de la nueva generación de músicos latinoamericanos implicó, por un lado, “el reconocimiento de una realidad que está ahí, que sobrevive al margen de la cultura importada” y, por el otro, “ponerse en contacto con conceptos muy diferentes de la misma esencia musical, permeabilizarse a ellos y a partir de la nueva experiencia enfrentar el acto creativo” (1980a). Es así que uno de los propósitos que se intentó alcanzar en los Cursos, y que constituyó un gran desafío, fue el de:

“[...] reivindicar la independencia y la fertilidad cultural de Latinoamérica frente a las pretensiones del universalismo europeo [en el cual] ahora de lo que se trata no es de copiar las escalas indígenas, sus comportamientos rítmicos, su repertorio tímbrico, y trasladarlo al lenguaje sinfónico: se intenta penetrar en las motivaciones de ese arte, comprender sus fenómenos perceptivos e integrarlos [...] Lo realmente importante en términos creativos —y desde la situación de disolución y crisis en que se encuentra la música occidental— es penetrar en el interior de estos lenguajes, comprender su funcionamiento y emplearlos como medio propicio para construir nuevas formulaciones, más ricas, propias y representativas” (Rodríguez Barilari, 1980b).

Esta mirada “hacia dentro” del continente y la revalorización de los elementos culturales, artísticos y musicales del ámbito popular, subalterno e indígena latinoamericanos puestas en diálogo con las estéticas musicales europeas contemporáneas, constituyó un elemento fundamental en la formación de una identidad musical estrictamente latinoamericana y, sin dudas, el marco contextual en el que se inscribió la OEIN. En esta misma línea, expresa Cáceres que:

“[...] no se trata de desconocer el acervo cultural europeo que nos corresponde incorporar a nuestra cultura, pero tampoco transformarnos en defensores exclusivistas de las manifestaciones indígenas o de raíz indígena. Nuestra híbrida naturaleza étnica y cultural nos coloca en una disyuntiva creativa, cuyo producto

no occidental (música tradicional africana y música de los esquimales) y la música europea contemporánea trazando analogías entre ambas.

de síntesis que debemos fabricar no debiera ser ni europeo ni indigenista” (1989: 75-76)¹⁵³.

Al mismo tiempo, los CLAMC colaboraron en la formación de una nueva estética musical pensada por músicos latinoamericanos denominada *estética minimista*.

La estética musical minimista

Juárez Cossio emplea la denominación de *estética minimista* para referirse a una tendencia compositiva que emergió y se generalizó entre algunos compositores latinoamericanos durante las décadas del sesenta y setenta cuya renovación estética planteó una nueva relación entre centro y periferia a través de una actitud militante de compromiso social y político y una perspectiva descolonialista. Esta tendencia fue, además, produciendo una canonización musical en América Latina¹⁵⁴ y expandiéndose en muchos compositores latinoamericanos¹⁵⁵. En cuanto a sus características formales,

“[...] la estética minimista se caracteriza por la austeridad en el uso de materiales, la repetición no mecánica y la variación mínima, la brevedad, la yuxtaposición de bloques anti-teleológicos, el silencio como elemento estructurante, el empleo de enfoques alternativos que implican un desvío de la lógica europea y la preocupación por generar una especificidad propia pensada en términos identitarios. En este sentido, la superación de la dicotomía culto-popular y la reinención de técnicas y de instrumentos propios se piensan como elementos emancipadores” (Juárez Cossio, 2012: 16).

¹⁵³ En consonancia con esta idea, Aharonián plantea que “una de las formas de abordar una música propiamente latinoamericana en el siglo XX es primero dominar las estructuras y recursos musicales de la tradición centroeuropea, para luego formular algo propio [...] El objetivo final como compositor es, a través de una operación ‘antropofágica’ —de acuerdo a la expresión del brasileño Oswald de Andrade— que integre múltiples tradiciones, crear una música propia sin excluir la tradición occidental universalista” (cit. de entrevista de Aharonián en Juárez Cossio, 2012: 66-67).

¹⁵⁴ Manifiestas en la música de Bazán, Orellana, Paraskevaídis, Aharonián y Etkin, entre otros,

¹⁵⁵ Según Juárez Cossio, esta estética emerge de los músicos uruguayos y “se establece a través de instituciones como los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea, los Talleres Latinoamericanos de Música Popular, el TUMP (Taller Uruguayo de Música Popular) y el TAMP (Taller Argentino de Música Popular), a los que se agregan el Núcleo Música Nueva y la Sociedad Uruguaya de Música Contemporánea (SUMC), los sellos discográficos Tacuabé/Ayuí, pequeños laboratorios de música electroacústica, la revista *La del Taller*, además de seminarios informales, textos escritos, discursos y composiciones musicales” (2012: 20).

Si bien ha sido influenciada por la música de los compositores norteamericanos de mediados del siglo XX y la música *minimalista*, ha marcado una distancia a través del rechazo del automatismo mecánico y la reiteración constante de los materiales sonoros, otorgando mayor predominio a la reducción y al uso austero de los materiales¹⁵⁶.

A su vez, el interés de la notación gráfica y la música visual —también proveniente de los nuevos compositores norteamericanos— que despertó en muchos compositores latinoamericanos de estas dos décadas, contribuyó a la formación de la *estética minimalista*. Las reconsideraciones en la notación musical despertó “dos actitudes divergentes: una que contribuye a amplificar los sistemas preexistentes (con la exploración de nuevas dimensiones del material musical y vocal) y otra que cuestiona el estatuto de la partitura como objeto, especialmente con el advenimiento de la obra abierta” (Novoa, 2014: 6)¹⁵⁷. Por esta razón, la notación gráfica constituyó uno de los medios privilegiados para el desarrollo de las nuevas concepciones de la música, por parte de los compositores latinoamericanos, como hecho sonoro y centrado en la materia sonora, debido a la relación dialéctica entre el sonido y representación¹⁵⁸.

En resumen, el desarrollo de esta nueva tendencia compositiva musical, que representó a toda una generación de compositores latinoamericanos durante la segunda mitad del siglo XX, se basó en un posicionamiento político comprometido y descolonialista, la

¹⁵⁶ El compositor argentino Oscar Bazán fue quien planteó por primera vez los fundamentos de lo que denominó como “música austera” a partir de su obra *Austeras* compuesta entre 1975 y 1977 y estrenada en la séptima edición de los CLAMC. La “música austera” de Bazán, si bien se basa en la “economía” de los materiales sonoros, rompe con el minimalismo norteamericano por su rechazo al procedimiento del *phase music* y por su poco interés en la repetición, la mecanización y la predecibilidad.

¹⁵⁷ Entre aquellos compositores que optaron por la segunda actitud se encuentran Alcides Lanza, Oscar Bazán, Eduardo Bértola, Mariano Etkin, Gerardo Gandini y Graciela Paraskevaídis.

¹⁵⁸ Además, la notación gráfica dio lugar a un replanteamiento de la composición musical que se manifestó en el desarrollo de la *música electrónica*, en el cual se produce la anulación del intérprete y del carácter textual de la música, y de la *música indeterminada*, en el cual el intérprete adquirió un papel más activo y protagónico en el resultado de la obra y las fronteras entre el compositor y el intérprete quedaron más diluidas.

atención en la música popular e indígena como fuentes de extracción de nuevas lógicas de pensamiento y composición musical, el tratamiento de un material sonoro austero y reducido y el planteamiento de la obra musical no como un objeto fijo y estático sino como un hecho sonoro dinámico.

2.3 Al interior de Bolivia: la producción musical académica durante el siglo XX

El medio artístico académico boliviano —particularmente en la música— ha estado históricamente influenciado por el problema de la formación de una identidad cultural nacional y su disyuntiva con la importación de modelos europeos y el anhelo a su imitación. Los compositores de principios del siglo XX comenzaron a inquietarse por producir obras musicales que representaran su paisaje nacional y al mismo tiempo, a preguntarse en qué consiste el “ser” nacional boliviano y de qué manera puede ser incluido en el material sonoro de sus composiciones sin recurrir de modo absoluto a los lenguajes estéticos extranjeros. De esta manera, puede entreverse entre ellos —al igual que en sus sucesores— un complejo entramado de inclusiones y exclusiones de actores sociales e idiosincrasias culturales en la construcción de una personalidad musical boliviana; todo un proceso de tradicionalización selectiva que consideró sólo algunos sujetos (estereotipados) y elementos culturales de entre otros como constitutivos de una “identidad nacional”.

A principios del siglo XX, el ambiente artístico en general —nucleados en las instituciones formales de enseñanza artística— atendían a los gustos e intereses de la pequeña burguesía criolla nacional que se identificaba con los valores estéticos europeos. Los compositores bolivianos de mediados y fines del siglo XIX, tales como los músicos Modesta Sanjinés, Adolfo Ballivián y Norberto Luna, no habían logrado construir una obra musical que pueda identificarse como boliviana y distinta, en cualquier aspecto formal, a la música de

los compositores europeos contemporáneos a su época. Al mismo tiempo, durante esos años la figura del “indio” estaba marginalizada en los círculos artísticos y en las inquietudes de los artistas. Esta figura se encontraba absolutamente excluida como parte de la identidad nacional y todas las producciones culturales y artísticas indígenas eran descalificadas por los medios hegemónicos de reproducción cultural.

En las primeras décadas del siglo XX la música criolla folklórica comenzó a tener cierta atención y difusión en los eventos y festividades sociales como también entre la intelectualidad y bohemia citadina y mestiza que transitaba los salones y trastiendas, por lo que muchos compositores¹⁵⁹ tomaron la iniciativa de transcribir en partitura las melodías criollas transmitidas tradicionalmente por medio oral. Sin embargo, como comenta el músico compositor Carlos Rosso, “mientras tanto, la mayoría de los indígenas, pobladores originarios del ‘territorio patrio’, seguían oyendo e inventando su música de sones antiguos, místicos y panteísticos [...] pero por esos años pareciera ser que nadie escuchaba al otro. Nadie quería mezclarse. Cada uno con su música y los demás con ‘su música a otra parte’” (2010: 163).

A su vez, durante estas primeras décadas apareció en varios artistas, debido al espíritu de renovación y “modernización” que recorría en la época, un interés hacia lo nacional que implicó una actitud de “rescate” de la tradición criolla e indígena. Esto significó, por un lado, la incorporación de elementos “tradicionales” en la música erudita, y por el otro, el surgimiento de estilos en la música popular folklórica. Tal como plantea la investigadora Cecilia Wahren, las inquietudes que llevó a la emergencia de nuevas corrientes musicales se dio a la par de una redefinición de la indianidad y del rol del “indio” en la nación, el cual éste pasó a ser representado como un elemento autóctono estereotipado circunscrito al espacio

¹⁵⁹ Entre ellos, Teófilo Vargas, Simeón Roncal, José Lavadenz, Humberto Viscarra Monje, Antonio González Bravo José María Velasco Maidana. y Miguel Valda.

rural y fijado temporalmente a un pasado remoto¹⁶⁰. Por otro lado, esta inclinación hacia lo tradicional, lo indígena y lo exótico coincidió con el desarrollo de la investigación musicológica peruana —representada fundamentalmente por Daniel Alomia Robles y Leandro Alviña— que influenció a muchos compositores bolivianos. Alomia Robles, quién realizó trabajos de investigación y recolección de motivos musicales en el sur del Perú y en La Paz, consideró el pentatonismo como el elemento distintivo de la música incaica y, a partir de ello, como “un valor nacional”, lo cual, “desde este punto de vista, la creación de un folklore nacional era posible tanto por la recolección de temas indígenas como por la elaboración que los compositores pudieran hacer sobre ellos” (Wahren, 2017: 4-5).

Los músicos bolivianos González Bravo¹⁶¹ y Teófilo Vargas, también consideraron al modo pentatónico como el elemento central capaz de definir y delimitar la música propiamente indígena y buscaron este elemento en toda la música de los pueblos campesinos indígenas donde, debido a su aislamiento y costumbres ancestrales, se encontraba intacto. De acuerdo al análisis de Wahren, la operación de delimitar la música indígena andina al modo pentatónico implicó:

“[...] una cristalización de aquella en un intento artificial de fijarla en el tiempo, negando su carácter histórico. Esto se traduce en la exclusión del mestizaje como proceso constitutivo de aquella, así como la anulación de la heterogeneidad étnica y regional que pudiera presentar. Esta visión esencialista forja una noción de lo auténtico sobre la cual González Bravo define al folklore boliviano, en tanto elemento que ha permanecido intacto a lo largo de los siglos” (2017: 8).

¹⁶⁰ Según analiza esta misma autora, esta noción del indígena se construyó en un contexto político marcado por un movimiento de caciques apoderados que —entre los años 1910 y 1927 aproximadamente, cuyos mayores referentes fueron Jesús de Machaca en 1921 y Chayanta en 1927— combinaban la práctica litigante en el ámbito judicial con rebeliones organizadas. Por lo tanto, el interés de lo autóctono por parte de los músicos concebido en una imagen estereotipada del “indio” ingenuo —eternizado en un pasado remoto y un espacio lejano— lo vaciaba de todo su contenido político y contribuía a la invisibilización de sus reclamos concretos de derechos sociales.

¹⁶¹ Antonio González Bravo fue considerado como el iniciador de los estudios etnomusicológicos en Bolivia y además conoció personalmente a Alomia Robles en 1915.

En estos compositores se puede entrever una concepción “romántica” acerca de lo indígena y acerca de la tarea del músico como investigador de la música autóctona¹⁶². Dado que la música indígena —concebida como estática e inmutable— fue para estos compositores considerada como la raíz del folklore boliviano, “la música folklórica se presenta entonces como un elemento homogeneizante que tiende a disolver la diferencia indígena que, folklorizada aun cuando no compone el folklore musical, se le reserva el rol de echar sus raíces fijando su remota antigüedad” (Wahren, 2017: 12).

Otro de los compositores representativos de las primeras décadas del siglo XX fue el pianista potosino Eduardo Caba que, al mismo tiempo de interesarse en las corrientes musicales europeas de vanguardia, demostró en su trabajo una fuerte preocupación por la formación de estéticas musicales nacionales representativas. Este compositor se interesó particularmente por la música indígena andina¹⁶³ y “una decidida afirmación de ‘lo andino’ como sustrato sonoro es parte fundamental de la estética musical de Caba” (Rosso, 2010: 164). Su música articula elementos técnicos de la música del impresionismo francés de Debussy y la música de Bartók con elementos extraídos de materiales musicales andinos investigados por él mismo, como el pentatonismo, la ambigüedad tonal y la polirritmia. De alguna manera, su música logró ser “una contribución a la conformación de una estética que presenta como singularidad del arte musical boliviano lo indígena, delineado como un elemento inalterado que yace y se constituye bajo la influencia del altiplano y es pasible de ser reelaborado a través de elementos estilísticos propios de la modernidad” (Wahren, 2017:

¹⁶² Por ejemplo, en la obra *Aires nacionales de Bolivia* de Teófilo Vargas, publicada en 1928, el autor recopila diversas melodías y danzas populares bolivianas. Lo mismo sucede con el compositor sucreño José María Velasco Maidana quien, en su ballet *Amerindia* estrenado en la ciudad de Berlín, hace alusión a las costumbres tradicionales criollas e indígenas bolivianas.

¹⁶³ Como lo expresan los títulos de sus obras más representativas: *Aires indios*, *Leyenda keshua*, su versión del *Himno al Sol* y los *Ocho motivos folklóricos*.

10). En este sentido, a diferencia de sus predecesores y contemporáneos, a este autor no le interesó tomar la música andina en su estado “natural” y “auténtico” para ser aludido luego en sus composiciones, sino más bien en transformar y enturbiar sus elementos constitutivos a partir de un tratamiento compositivo original articulado a las técnicas compositivas de vanguardia.

Por fuera del ámbito académico, un hecho significativo sucedió en Bolivia durante la década del treinta. En 1931 se desarrolló en Bolivia un experiencia novedosa en términos sociales, artísticos y pedagógicos que se conoció con el nombre de Escuela-Ayllu de Warisata, en el que González Bravo participó como profesor. Esta escuela, fundada en un pueblo aledaño a las orillas del lago Titicaca por los educadores bolivianos Elizardo Pérez y Avelino Siñani, desarrolló un sistema educativo basado en el modelo de organización de trabajo colectivista de los *ayllus* indígenas y emprendió la enseñanza de artes plásticas, danza y música tradicional andina desde una perspectiva no verticalista sino tomando las modalidades y prácticas de producción y enseñanza comunitarias propias de los pueblos indígenas andinos. Tal como plantea Félix Eid,

“[...] la propuesta de la Escuela-Ayllu fue revolucionaria en el sentido de que no violaba la mentalidad indígena imponiéndole una ‘educación’ absolutamente ajena a su realidad. Al contrario, partía de los saberes de la propia comunidad [...] De esta forma, la Escuela de Warisata fue un emprendimiento de emancipación y de lucha contra la alienación cultural” (2014: 417).

El proyecto comenzó a replicarse en diferentes puntos del territorio boliviano y en 1940, luego de algunas persecuciones a profesores bajo el pretexto de la “lucha anticomunista”, fue totalmente clausurado por el gobierno militar de Carlos Quintanilla Quiroga que consideró en él una amenaza para el orden social y el Estado¹⁶⁴. Si bien

¹⁶⁴ Setenta años más tarde, bajo el gobierno de Evo Morales, la Asamblea Legislativa del Estado Plurinacional de Bolivia decretó la Ley de la Educación “Avelino Siñani-Elizardo Pérez” con el plan de reformular la educación boliviana actual bajo los mismos principios que la Escuela-Ayllu de Warisata, fomentando la

Prudencio no conoció la existencia de esta experiencia después de varios años más tarde de conformar la OEIN¹⁶⁵, constituyó un importante antecedente de la OEIN en cuanto a la propuesta de incluir, como fundamentos de la enseñanza y la práctica artística, elementos organizativos indígenas desde su propia cosmovisión y representaciones sociales colectivas.

En la segunda mitad del siglo XX emergió en Bolivia un grupo de compositores inclinados más enfáticamente a los movimientos musicales de vanguardia europeos y con una nueva búsqueda de renovación y “modernización” de la música académica boliviana. La ciudad de Potosí se presentó aquí como el centro de este nuevo espíritu renovador, de donde provienen los músicos José Marvin Sandi Espinoza, Alberto Villalpando y Florencio Pozadas. Estos tres músicos potosinos se han formado en Buenos Aires y, a partir de sus idas y venidas, se gestó “lo que vendría a ser, años más tarde, el panorama principal de la música boliviana de la segunda mitad del siglo: la música contemporánea de Bolivia” (Rosso, 2010: 168). Sandi Espinoza fue el primero en abrir camino hacia el desarrollo de la música contemporánea en Bolivia y quien incitó a Villalpando a iniciarse en la música contemporánea y a la experimentación de “nuevas sonoridades”. A su vez, ambos compositores se reunían a recopilar y transcribir melodías indígenas de las poblaciones potosinas¹⁶⁶.

personalidad y pensamiento crítico de los estudiantes, la toma de conciencia de la realidad social para su transformación y la inclusión de la diversidad cultural boliviana.

¹⁶⁵ Prudencio comenta acerca de la toma de conocimiento de esta experiencia: “Descubrir Warisata fue para mí una maravillosa coincidencia. Es decir, constatar que los abuelos ya pensaron, que ya se dieron pensamientos y posicionamientos, para mí fue maravilloso. Yo llegué a Warisata a través de las transcripciones de “música nativa”, así entre comillas, que había hecho González Bravo en un texto [...] Luego, indagando sobre este musicólogo fundamental —y también he visto transcripciones sobre el libro del cuarto centenario de la Fundación de la Paz— me sorprendí que él había sido uno de los teóricos de Warisata” (Entrevista virtual a Cergio Prudencio. 5 de Abril del 2019)

¹⁶⁶ Materializado, por ejemplo, en la obra para piano *Ritmos Panteísticos* de Sandi Espinoza.

Según Villalpando, el “Primer Concurso de Composición Luz Mila Patiño” de la Fundación Patiño realizado en 1963, en el que obtuvo el primer premio¹⁶⁷, constituyó un acontecimiento significativo en el medio musical boliviano y marcó “la aparición pública de la música de vanguardia en nuestro país” (Villalpando, 2002 :59). Villalpando fue becario del CLAEM entre 1963 y 1965 y más tarde, instalado nuevamente en su país natal, comenzó a relacionarse con poetas, escritores y artistas plásticos potosinos interesados en el arte de vanguardia y a la atmósfera intelectual-artística del siglo XX, tales como Jaime Sáenz, Jesús Urzagasti, Edgar Ávila y Alfredo La Placa. También trabajó en el Instituto Cinematográfico Boliviano junto al cineasta Jorge Sanjinés lo cual significó la posibilidad de ingresar la música de vanguardia a una audiencia más masiva por medio del cine.

Al mismo tiempo, la Orquesta Sinfónica de Bolivia comenzó a añadir en su repertorio autores del siglo XX como Stravinsky, Copland y Bartók como así también a algunos compositores latinoamericanos y bolivianos contemporáneos (tales como Gustavo Navarre y Atiliano Auza León). Durante esa misma época, la empresa discográfica boliviana Discolandia emprendió el proyecto de grabar dos discos con compositores bolivianos en el que se grabaron obras de Villalpando, José Salmón Ballivián y Adrián Patiño (una figura muy representativa del folklore boliviano), entre otros. Estos hechos demuestran la revitalización del interés en la música académica producida por bolivianos durante aquellos años y, a la vez, de la búsqueda en abrir nuevos horizontes y experimentaciones sonoras en manos de las nuevas generaciones de compositores¹⁶⁸.

¹⁶⁷ El segundo y tercer premio lo obtuvieron Gustavo Navarre y Atiliano Auza León.

¹⁶⁸ Prudencio reconoce la fuerte influencia que Villalpando ejerció sobre las nuevas generaciones de músicos bolivianos, escribiendo: “la música de Villalpando es un exabrupto en el proceso cultural boliviano [...] Mediante él nos llegan las voces de la vanguardia europea y latinoamericana, y mediante él se oyen detrás de estas montañas, nuestras voces silentes y estáticas, trascendiendo el nacionalismo de salón y los reduccionismos turísticos. La música de Alberto Villalpando conjuga la dialéctica de lo propio y de lo ajeno, de lo uno y lo otro, en una dinámica de dar sin complejos y recibir sin temores. Es decir, reconociendo al otro y conociéndose uno, mostrándole un derrotero al país, no sólo a la música” (2010: 64).

En 1974, el compositor Carlos Rosso, tras su regreso a Bolivia luego de finalizar sus estudios en Polonia, organizó junto a su maestro Villalpando una experiencia pedagógica destinada a formar músicos a nivel académico. Este proyecto fue denominado Taller de música y desarrollado hasta 1978 en la Universidad Católica Boliviana de La Paz¹⁶⁹. Del Taller de música emergió una renovada generación de jóvenes compositores más comprometidos con la música tradicional indígena de los Andes y con iniciativas de producir nueva música a partir del estudio de las estéticas vanguardistas contemporáneas a su época¹⁷⁰. Ellos fueron quienes enfrentaron los nuevos desafíos musicales en Bolivia durante las últimas décadas del siglo XX e intentaron llevar a cabo su plan de “modernizar” la música académica nacional al mismo tiempo que procuraron darle una nueva forma a la identidad musical boliviana. Según Rosso, entre estos compositores:

“[...] sólo quedó Cergio Prudencio hablando y practicando estos retos, estos imaginarios; y para mejor hacerlo ‘inventó’ y dio vida a su Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos. Los demás emigraron al extranjero o se quedaron en Bolivia sin enfrentarse, significativamente, a los ideales ‘inventados’ en el Taller de Música [...] Prudencio, como no puede ser de otra manera, es el resultado de un largo proceso al cual nos hemos venido refiriendo a lo largo de estas historias” (2010: 170).

2.4 Las entrañas sonoras de América: la música y el universo simbólico indígena andino

El presente apartado pretende examinar algunas representaciones concepciones musicales y simbólicas del pensamiento indígena andino. Debido a que los estudios sobre este campo son muy vastos y constituyen ramas muy especializadas de investigación, no se

¹⁶⁹ Paralelamente, muchos compositores bolivianos que se fueron de su país para formarse académicamente (tales como Roberto Williams, Gastón Arce, Oldrich Halas y Edgar Alandia) regresaron a Bolivia y, a la vez, se creó la Orquesta Sinfónica Juvenil, lo cual implicó que en Bolivia, según afirma Villalpando, “finalmente habíamos logrado formar nuestros interlocutores: compositores y directores que, a su vez, fuesen líderes en busca de un efecto multiplicador” (2002: 60).

¹⁷⁰ Entre estos nuevos compositores se encontraban Franz Terceros, Willy Pozadas, Agustín Fernández, Juan Antonio Maldonado, Jorge Aguilar, José Luis Prudencio, Oscar García, Juan Siles, Javier Parrado, Julio Cabezas, María Teresa Gutiérrez, Jorge Ibáñez, Luis Moya, Miguel Jiménez y, finalmente, Cergio Prudencio.

elaborará un análisis muy exhaustivo, sino que se limitará a considerar solamente aquellas nociones, concepciones y representaciones del universo simbólico, cosmológico y musical indígena de la región andina que la OEIN incorpora, reflexiona y desarrolla en su práctica y creación musical.

Cuando se habla de las comunidades indígenas andinas se está refiriendo a dos grupos sociales que poseen un lenguaje, una organización social-política-económica y prácticas y representaciones cosmológicas y culturales que le son específicas: los *aymaras* y los *quechuas*. Ambos ocupan la región del altiplano andino desde tiempos precolombinos y en la actualidad constituyen grupos sociales campesinos que habitan principalmente en las zonas rurales o en las regiones suburbanas de las ciudades. Los grupos indígenas quechua, cuya lengua es *runa simi*, provienen de los grupos étnicos imperiales incaicos y se localizan en parte del territorio boliviano de Cochabamba, Oruro, Potosí, Chuquisaca y algunas zonas aledañas a La Paz. Los aymaras, en cambio, son grupos sociales existentes desde tiempos previos al dominio económico, político, social y cultural del imperio incaico, provienen de la ancestral cultura de Tiwanaku y actualmente se encuentran principalmente en las zonas aledañas al lago Titicaca hasta el lago Poopó del altiplano de boliviano y peruano. Si bien la cultura aymara difiere en muchos aspectos de la cultura quechua —sobre todo en el lenguaje y las representaciones sobre su pasado mítico e histórico— existen muchos elementos comunes en cuanto a su organización política, idiosincrasia y formas de representar el mundo, debido al fuerte contacto establecido entre ellos durante la etapa de la expansión imperial de los Incas sobre el territorio andino. Este hecho ha significado históricamente muchas tensiones, conflictos y enfrentamientos¹⁷¹ pero, sin embargo, los procesos de conformación de

¹⁷¹ Como, por ejemplo, se ha evidenciado en las rebeliones indígenas tupacamaristas y kataristas durante los años 1778-80.

las repúblicas criollas y estados-nacionales sobre el territorio andino durante el siglo XIX han contribuido a la creación de una identidad indígena andina y con ello, más allá de las notables diferencias persistentes hasta hoy en día, cierta homogeneización y estandarización de una organización sociocultural indígena andina. Los grupos étnicos andinos se organizan, desde tiempos preincaicos, en comunidades denominados *ayllus* que constituyen unidades políticas soberanas y endogámicas formadas por individuos relacionados con un antepasado en común, y poseen sus propias formas de representación política, de autoridad y de toma de decisiones colectivas. Otra particularidad de estos grupos consiste también en su dispersión territorial basada en la ocupación de pisos ecológicos no de un forma total y continua, sino a partir de “archipiélagos” de poblaciones localizadas en diferentes puntos geográficos, lo que implicó la coexistencia de diferentes etnias en espacios comunes debido a que explotaban los mismos recursos¹⁷².

Especificidades organológicas, sonoras y musicales de la música andina

La fabricación de instrumentos musicales y la especialización de la interpretación musical en la región geográfica del altiplano boliviano se iniciaron, de acuerdo a varios estudios arqueológicos y musicológicos, en lo que se conoce como el período Formativo (desde 1500 a.C hasta 600 d.C) y se consolidaron en el período de Altas Culturas Tiwanaku (durante 1580 a.C y 1100 d.C)¹⁷³. En el periodo Formativo aparecieron los primeros indicios de desarrollo de arte musical en las regiones de Chiripa y Tiwanaku y durante el período

¹⁷² Este tipo de ocupación territorial, que constituyó también un modelo económico y de explotación de los recursos naturales, se conoce como el “control vertical de un máximo de pisos ecológicos” formalizado por el antropólogo John Murra (1975).

¹⁷³ Durante estos dos períodos, “tanto en Nazca como en Tiwanaku la emergencia de sitios religiosos y la peregrinación de creyentes de diverso origen, han permitido el desarrollo de la especialización, la difusión de conocimiento tecnológicos sobre instrumentos musicales y diversos ritmos musicales, es decir junto con la fe religiosa los peregrinos de los sitios sagrados llevaban también sus tradiciones musicales, por lo que es probable que en este tipo de contextos hayan surgidos los intercambios musicales y tecnológicos que han permitido la generalización y estandarización de ciertos instrumentos y ritmos musicales” (Gutiérrez Condori, 2013: 4-5).

Tiwanaku los instrumentos musicales comenzaron a diversificarse y complejizarse en su construcción y variedad de sonidos¹⁷⁴. Con la desaparición de Tiwanacu y la aparición de los Señoríos aymaras (conocido también como la época del Intermedio Tardío) entre 1100 y 1400 d.C —que coincidió con la formación de los *estudios regionales* Chimú, Chancay, Chíncha y Chancas en la región de Perú— se generalizó en toda la región del altiplano el uso de *sikus* fabricados con cañas de bambú¹⁷⁵. Durante el dominio Inca en la región del altiplano boliviano (que, en la organización territorial incaica, formaba parte del *Kollasuyu*) entre 1450 y 1534, se incorporaron nuevos instrumentos musicales¹⁷⁶ y la música se vio transformada en cuanto al uso de modos y escalas musicales (se generalizó el *pentatonismo*), la utilización de los instrumentos musicales y las danzas (que comenzaron a formar parte del calendario festivo ceremonial y de las actividades agrícolas del imperio incaico).

Los criterios taxonómicos para clasificar los instrumentos indígenas del área de los Andes Centrales en la actualidad responden básicamente a dos principios: a sus pertenencias en familias de instrumentos con ciertas características sonoras y a sus usos en determinadas épocas climatológicas relacionadas al calendario de las festividades religiosas y al ciclo económico productivo agrícola de la sociedad campesina.

En cuanto a la organización temporal de las actividades productivas de los grupos indígenas de los Andes Centrales, el año se divide en dos grandes épocas: un tiempo frío-seco

¹⁷⁴ Los instrumentos desarrollados pertenecen a las familias de *aerófonos* e *idiófonos* y se pueden establecer seis tipos de aerófonos: flautas de pan, quenás, ocarinas, trompetas, flautas de pico y flautas traversas, construidos con materiales de piedra, hueso y cerámica, junto a otros instrumentos idiófonos que tenían fines religiosos o no estrictamente musicales. Las escalas que proyectan estos aerófonos son *tritónicas*, *pentatónicas* y *diatónicas*. Los *sikus* construidos de piedra o arcilla y de una sola pieza constituyen dos tipos: el *siku tradicional* construido en forma de “balsa” conformado por los *sikus arka e ira* y el *siku con orificios digitales* laterales en ambas caras.

¹⁷⁵ La razón de esto se debe a que los grupos étnicos aymaras poseían el control de diversos pisos ecológicos interandinos que les permitió, por un lado, obtener maderas y cañas entre otros recursos y, por el otro, a estandarizar y expandir los instrumentos musicales a otras regiones geográficas gracias al desarrollo de relaciones políticas interétnicas producto de la expansión territorial.

¹⁷⁶ Como el *Pomatnya* (tambor de piel de puma), el *Huayllaquepa* (trompeta fabricada de caracol), el *Pototo* (Trompeta fabricada de calabaza), el *Pinkullo* (Flauta de pico) y la *Antara* (Flauta de pan).

improductivo asociado al hombre y un tiempo cálido-húmedo productivo asociado a la mujer. De esta organización dual —que constituye un elemento característico de estas sociedades— “se desprende que hay en el tiempo, es decir en el lapso de un año, una parcialidad del hombre y otra de la mujer” (Pairumani, 1996: 114). Más precisamente, se puede trazar tres grandes estaciones climáticas en las representaciones temporales de las comunidades indígenas de los Andes: la estación fría y seca (o *Awti Pacha* en su denominación quechua), que corresponde al otoño e invierno entre los meses de marzo y finales de octubre y se vincula con las actividades agrícolas de siembra¹⁷⁷; la estación soleada y cálida (o *Lupi Pacha*) que se extiende entre la segunda quincena de octubre hasta mediados del mes de diciembre cubriendo las estaciones de primavera y se vincula con la actividad de la cosecha; y, por último, la estación de lluvias (o *Jallu Pacha*) que cubre todo el solsticio de verano entre fines de diciembre hasta fines de marzo y se vincula con las festividades de agradecimiento y de fertilidad¹⁷⁸. Si bien es posible hallar excepciones,

“[...] en cada estación se utiliza una serie de instrumentos musicales y danzas que acompañan a los rituales, los cuales se dividen en instrumentos masculinos y femeninos. Los primeros son las flautas de pan y las flautas tipo quena, están relacionados con la época seca y los segundos que son las flautas de pico (*tarka*, *moseños* y *pinquillos*) relacionados con la época de lluvias” (Gutiérrez Condori, 2009: 158).

Las comunidades proscriben, para cada época, el uso de instrumentos musicales con las mismas características morfológicas y “el uso de instrumentos musicales está fuertemente reglamentado y su uso sancionado fuera de estos períodos” (Sánchez Cañedo, 1996: 83). La

¹⁷⁷ En esta época los instrumentos musicales que se ejecutan en las festividades religiosas —como el *Qoya Raymi*, y el *Inti Raymi*— son aquellos contruidos con madera de caña como los del tipo *siku* o *quena*, denominados como *masculinos*, relacionados al tiempo de cosecha y asociados con la sequedad y el frío.

¹⁷⁸ Durante esta época en la cual los sembradíos empiezan a dar sus primeros frutos y en las comunidades quechuas y aymaras comienzan a organizarse las festividades de agradecimiento a la *Pachamama* y en honor a la fertilidad —como el *Qhapaj Raymi*, el *Pawqar Waray*, la fiesta de Todos los Santos y el inicio del *carnaval*— con festejos y ritos normativizados para establecer vínculos simbólicos de reciprocidad con las deidades tradicionales, los instrumentos musicales que se ejecutan para acompañar las danzas son de tres tipos: *pinquillos*, *tarkas* y *moseños*, denominados *femeninos* por estar relacionados con la fecundidad de la tierra.

razón de este hecho se debe principalmente a motivos religiosos y a las representaciones culturales cosmológicas ya que “music, song and dance always stand in close relation to and are an inseparable part of the diverse fertility rites directed towards superhuman powers and to nature” (Baumann, 1996: 18).

El grueso de los instrumentos musicales tradicionales andinos pertenecen al grupo de los *aerófonos*. En este grupo se hallan cinco grandes familias de instrumentos al que pertenecen diversos instrumentos que comparten las mismas características morfológicas —sobre todo, el modo de producción sonora— y presentan algunas variabilidades respecto de sus tamaño y del número de sonidos que pueden producir (se pueden hallar aerófonos que pueden producir escalas *tritónicas*, *pentatónicas* o *diatónicas*). A partir del estudio realizado por los investigadores Iván y Ramiro Gutiérrez Condori (2009), se presenta a continuación estas cinco grandes familias de aerófonos con su denominación étnica (aymara y quechua) junto a la diversidad de instrumentos que corresponden a cada categoría.

| <i>Familias de aerófonos</i> | <i>Varietades de aerófonos</i> |
|------------------------------|--|
| Siku | <i>Maizo, Erke</i> (tritónicos); <i>Suri sikuri, Jula jula, Julo julo, Ayarachi, Chiriguano, Wauco</i> (pentatónicos); <i>Zampoña, Kantu, Italaque, Kajani, Jacha siku o Laquita, Siku choquela, Siku ligeros, Siku morenos</i> (diatónicos) |
| Phala y moseño | <i>Chunchu</i> (pentatónico), <i>Phalawata, Moseño</i> (diatónicos) |
| Quena | <i>Huayculi</i> (pentatónico); <i>Quena quena, Lichiwayu, Choquela</i> (diatónicos) |
| Pinquillo | <i>Waka, Pinquillo, Qamata, Moseño</i> (pentatónicos); <i>Taypi Tama, Alma pinquillo</i> (diatónicos) |
| Tarka | <i>Blanca, Mara</i> (diatónicos) |

La mayoría de estos instrumentos musicales poseen variedades de distintos tamaños y registros y son tradicionalmente ejecutados de forma colectiva mediante ensambles conocidos como *tropa*. Ésta refiere a un grupo de músicos que interpretan danzas o tonadas con un solo tipo de instrumento musical en varios registros ejecutados simultáneamente en el cual la melodía se duplica en intervalos musicales de octava, quintas o cuartas. En este sentido, “la forma de ejecución andina está dada en términos de una complementariedad alternada que guarda una relación más compleja cuando se combina con los demás tamaños de instrumentos componentes de una tropa” (Sánchez Cañedo, 1996: 87). En las comunidades campesinas, las *tropas* están constituidas por músicos hombres y en su interior se dispone una organización jerárquica en relación con el manejo de los distintos instrumentos que las constituyen, cuyo ascenso está vinculado a la ganancia de mayor experiencia.

Los instrumentos de tipo *siku* (denominados también como *ayarachi*, *antara* o *zampoña*) son instrumentos del tipo *flauta de pan* difundidos en todas las áreas de las comunidades aymaras y quechuas del altiplano boliviano y existen más de veinte variedades debido a variaciones en su morfología y en las escalas musicales capaces de producir. Técnicamente, estos aerófonos están constituidos por una serie de tubos (generalmente de caña, denominada *chuki* o *chajlla*) abiertos en un extremo y cerrados en el otro, de diferentes longitudes dispuestos en fila y amarrados entre sí en forma de “balsa”, que no poseen canal de insuflación, ni bisel y pueden poseer, o no, tubos secundarios abiertos. Es posible clasificar la variedad de *siku* de acuerdo a tres criterios: si son acompañados por instrumentos de percusión o no; si poseen una hilera o doble hilera; si son bipolares. A su vez, los sikus son desdoblados en dos instrumentos —el *arca* y la *ira*— que contienen diferentes sonidos entre sí y que se complementan a partir de la técnica “arca-ira” en el que se alternan y entretajan

juntos las melodías de una obra musical. Por esta razón, este instrumento constituye un símbolo de la idiosincrasia y del aspecto social colectivista de la comunidad indígena andina “donde se manifiesta lo más profundo del espíritu de las culturas autóctonas, su concepción netamente colectiva, contrapuestas al individualismo de la cultura occidental cristiana” (Valencia Chacón, 1983: 10). Las *tropas* de sikus constan de una cantidad instrumentos distribuidos en diferentes registros en octavas paralelas que varían de acuerdo a las variedades: generalmente los registros graves son denominados como *toyo* y *sanka*, los registros medios como *mala*, *wajo* y *alto mala* y los registros agudos como *ch'ili*, *kallu*, *wajo mala* y *suli*¹⁷⁹.

Los instrumentos tipo *quena* se ejecutan en épocas secas y consisten en flautas que presentan agujeros digitales, boquillas con un corte en bisel y no poseen tapón. Por lo general, estos aerófonos son acompañados por instrumentos de percusión —como en el caso de las *Lichiwayu*— y también presentan tres registros: *taika* (grave), *mama* (medio) y *chili* (agudo). Las *tropas* de las *Lichiwayu* comprenden variaciones microtonales entre los instrumentos produciendo una atmósfera sonora densa en su ejecución colectiva.

Los *pinkillos* (o pinquillos) pertenecen a los instrumentos de *flauta de pico*, son cerrados, poseen agujeros digitales y tapón. Existen muchas variedades de pinkillos con diferentes medidas y variaciones morfológicas y pueden ser agrupadas en cuatro grandes familias: *pinquillos de tokoro* de cinco a siete agujeros, *pinquillos de tokoro* de tres agujeros, *pinquillo rollano* y *pinquillos de madera*. De acuerdo a algunos estudios, estos instrumentos

¹⁷⁹ También son muy difundidos aquellas flautas de pan con doble fila. Existen tres variedades denominados *siku*, *lakita* y *antara*. En el caso de las *lakitas*, las segundas filas no tienen otros sonidos distintos a su equivalente de la primera hilera, por lo que constituyen resonancias debido a las características de su construcción: “los tubos secundarios enriquecen el sonido emitido por los tubos principales, mediante la adición de armónicos pares; captan parte del soplo destinado, fundamentalmente, a los tubos principales y vibran también por simpatía (resonancia)” (Valencia Chacón, 1983: 12).

“serían de origen español y habrían sido introducidos en las clases medias en la colonia. Estos instrumentos habrían sido asimilados por los indígenas y son practicados hasta la actualidad especialmente por los *aymaras* de las orillas del lago Titicaca” (Gutiérrez Condori, 2009: 211). Los pinkillos también poseen diferentes registros y tienen la capacidad de producir sonidos densos a través de *multifónicos* o el efecto denominado por las comunidades indígenas como “*tara*”.

La *tarka* es un aerófono del tipo flauta de pico construida con madera y posee embocadura, canal de insuflación, tapón y seis agujeros digitales. Existen tres grandes variedades de acuerdo al contexto musical en el que se insertan: la *anata* (ejecutada por una *tropa* de uno o dos registros con acompañamiento percusivo de cajas), las *tropas de tarkas* (ejecutadas con una *tropa* de tres registros con acompañamiento de bombo y tambor) y la *ayawayá* (que posee un solo registro y suele ser acompañado por cajas)¹⁸⁰. La denominación *tarka* proviene de la palabra aymara *tarr* que alude al sonido multifónico que produce de acuerdo a su ejecución indígena tradicional.

En los aerófonos tipo flautas traveseras se encuentran los *phalawata*, los *chunchus* y los *moseños*. El primero, también conocido como *auqui auqui*, consiste en una flauta con seis agujeros digitales fabricada con material de caña ejecutada por algunas comunidades aymaras del lago Titicaca y quechuas de la Provincia Bautista Saavedra del Departamento de La Paz generalmente en *tropas* de un solo registro y acompañadas con bombo y tambor. El *chunchu*, denominado *pifano* por los aymaras, también es una flauta de seis agujeros digitales

¹⁸⁰ En Bolivia, estos instrumentos son producidos fundamentalmente por los artesanos de la comunidad Walata Grande de la Provincia de Omasuyos del Departamento de La Paz y de la comunidad Pampa Aullaga del Departamento de Oruro. En Walata Grande se producen cuatro medidas de *tarkas* —*Ullara*, *Salinas*, *Potosinas* y *Curahuara*— fabricadas principalmente con madera de *mara*, mientras que en Pampa Aullaga se producen aproximadamente diez medidas que corresponden a los registros de *taika*, *mala* y *ch'ili* y fabricadas con la madera de la planta de *tarkus*.

construida con caña y ejecutada en tropas de un solo registro, pero presenta la característica de proyectar una escala pentatónica. El *moseño* es construido con material de *tokoro*, tiene su origen en la provincia de Armoa y es ejecutado por las comunidades indígenas del altiplano paceño y orureño. La tropa de moseños está constituida por tres tipos de variedades: los *erasos* y requintos, la *salliba* y la *calarina*, todos ejecutados de manera vertical. A su vez, las tropas tienen entre tres y cuatro registros —*salliba*, *eraso*, *requinto* y *sobre requinto*—, todos contruidos con orificios digitales y tapón.

Otro grupo de instrumentos de las comunidades andinas son los instrumentos de *percusión* que por lo general acompañan a los instrumentos aerófonos. Entre estos instrumentos se encuentran los *bombos*, las *cajas*, las *wankaras* y los *tambores*. Estos instrumentos son ejecutados habitualmente por el mismo intérprete que toca el aerófono, principalmente en el caso de las tropas de sikus y, en algunos casos, como sucede en algunas comunidades quechuas del departamento de Oruro y Cochabamba, la percusión es ejecutada sólo por el director/guía/líder de la *tropa*. Muchas de las variedades de los aerófonos reciben su denominación de acuerdo al tipo de instrumento percusivo que los acompañe en las danzas tradicionales¹⁸¹.

Las propiedades sonoras de los aerófonos andinos son muy particulares y presentan una gran diversidad de posibilidades acústicas notables. Existen preferencias y valoraciones estéticas de ciertos sonidos por parte de las comunidades indígenas andinas. De la misma forma, los sonidos están cargados de múltiples significados sociales y relaciones simbólicas.

¹⁸¹ Por ejemplo, los aerófonos tipo *siku* con acompañamiento de bombo y tambor reciben el nombre de *Zampoña*, aquellos acompañados solo con bombo reciben el nombre de *Jacha siku*, *Kantu*, *Italaque* y *Siku choquela* y aquellos acompañados por *wankaras* son denominados *Suri sikuri*; los aerófonos con tapón —como las *tarkas*, *pinquillos* y *moseños*— que son acompañados con bombo y tambor reciben el nombre de *tarkas*, mientras que aquellos acompañados por cajas reciben el nombre de *Waka tinti*, *Moqoni* o *alma pinkillo*, *Choquela*, *Karuani*, *Moseño*, *Ayawayá*, *anata*, *Rollano*, *Chajje* y *Usñi pinkallo*; y las *quena* acompañadas por bombo y tambor son denominadas como *Lichiwayu*, *Quena quena*, *Choquela* y *Pusi pia*.

El ideal estético musical de estos grupos se orienta a considerar el componente *tímbrico* como algo central y como eje estructurador de la organización sonora. Es por este motivo que los sonidos robustos, con un espectro armónico grande, al igual que los sonidos multifónicos y los batimentos producidos por dos notas ligeramente desiguales en su afinación (y a esto se debe que los instrumentos presentan leves diferencias entre sí en cuanto a sus medidas), constituyen elementos muy deseados en la producción musical de estas sociedades.

Un tipo de sonido deseado y buscado es aquel que producen algunos aerófonos del tipo siku y que se conoce como *sonido rajado*. Este “se obtiene gracias a un dispositivo acústico, el ‘tubo complejo’, aparentemente muy simple, es un tubo cerrado dividido en dos secciones: uno más angosto distal y otro más ancho hacia la embocadura” (Pérez de Arce, 1997: 142)¹⁸².

La investigación sobre los propiedades acústicas del instrumento andino prehispánico *ayarachi* construido con material lítico de la región de Yura (Potosí) llevada a cabo por Gérard demuestra también la antigüedad de este ideal estético musical y sonoro en estos grupos sociales. Gérard observa que cuando se ejerce una presión de aire sobreexigida sobre los tubos de este instrumento se obtiene “la emisión de un *sonido estridente, gritón, disonante*, pero que contiene *dos alturas muy audibles (sonido doble a la octava)* y a veces *pulsante y oscilante*” (2004: 28). También este instrumento puede producir un sonido multifónico con un efecto “redoble”, esto es, una fluctuación rápida de la intensidad de sonido, que se asemeja al sonido de *tara* propio de los pinkillos y las tarkas. Es así que se demuestra el gusto estético por sonidos multifónicos, batimentos y sonidos roncós entre las

¹⁸² Dado que la aparición de tubos complejos data desde las *antaras* atribuidas a la cultura Nazca en el año 1000 a.C en el área central de Perú, se demuestra la antigüedad del gusto estético por este sonido ya que “todos los instrumentos arqueológicos con tubos complejos fueron fabricados para obtener el *sonido rajado*” (Pérez de Arce, 1997: 148).

comunidades indígenas campesinas del altiplano boliviano y su persistencia en la actualidad y por lo tanto se infiere “la existencia de una secuencia histórica tanto en la técnica de construcción como en la estética del timbre de los sonidos multifónicos y disonantes, así también como en el tipo de escala” (Gérard, 2004: 34) entre el *ayarachi* prehispánico y los *sikus* actuales.

A su vez, en un trabajo sobre el uso de los *pinkillos* en comunidades quechuas ubicadas en la región norte de Potosí, el investigador británico Henry Stobart analiza los términos nativos de *tara* y *q'iwa* como dos categorías referidas al timbre que conforman un par opositivo, recíproco y complementario. Ambos términos constituyen un valor simbólico muy fuerte entre las comunidades y poseen múltiples significados de acuerdo a los contextos, al igual que connotaciones diversas y valorizaciones sociales. Mientras que *q'iwa* es un sonido simple, delgado (con poco espectro armónico), llano, continuo, desafinado y desequilibrado, *tara* es un sonido doble, vibrante, “ronco”, áspero, discontinuo, amplio, rico en armónicos y parece colocarse como el ideal estético musical de los músicos indígenas. La vibración y densidad sonora que produce el sonido *tara* en estos aerófonos está vinculado a las concepciones que estos grupos sociales tienen del *espacio*. Al mismo tiempo, el sonido *tara* cumple la cualidad de la dualidad y la complementariedad que constituyen aspectos esenciales del pensamiento andino: “the associations of *tara* would seem to represent the sometimes violent exertion necessary for the maintenance of equilibrium and harmonious human existence, through the definition and balancing of opposed and complementary concepts” (Stobart, 1996: 77).

Las composiciones musicales tradicionales —danzas y tonadas— suelen ser anónimas y transmitidas de forma oral a partir de un proceso de aprendizaje basado en la imitación. Por

lo general poseen una textura *monódica* o una *polifonía paralela* (basada en el desdoblamiento de la melodía en intervalos musicales de octavas, quintas y cuartas) y en el diseño armónico de las melodías, si bien muchos de los aerófonos pueden producir escalas diatónicas, predominan las estructuras pentatónicas (*anahemitonic pentatonic structure*). En cuanto a la estructuración del discurso musical, Baumann sostiene que, “in formal terms, the traditional melodies of the Indios are marked by phrases that are relatively short and few in number. These phrases are repeated individually, and the melodies in their complete form are constantly repeated from the beginning” (1996: 17). La estructura musical se articula a su vez con la coreografía de las danzas. Estas consisten en una figura elemental: la formación de un círculo de una sola fila en la que se ubican las personas una tras otra (por lo general, ubicadas de acuerdo a la edad) y que se mueve en una dirección antihoraria hasta que en determinado momento cambia hacia su dirección opuesta y los músicos dan media vuelta en su propio eje. La forma de las danzas por lo general consisten en una introducción con percusión (*gallaykuy*), le continúa una sección principal que se repite varias veces (*tukana/kantu/wirsu*) y termina con una corta sección de coda hacia el final (*tukuchana*). La danza y la música no están disociadas en las concepciones de las comunidades indígenas del altiplano, sino que son concebidas como parte de una sola unidad que posee un valor inherente al ritual¹⁸³.

Las nociones de tiempo y espacio en el pensamiento indígena andino

Resulta interesante destacar las concepciones tradicionales que las comunidades indígenas aymaras del altiplano boliviano tienen acerca del *tiempo* y el *espacio* que han sido

¹⁸³ En relación a este punto, sostiene Baumann que “in the Central Andean Highlands, music, dance, song, and ritual are closely intertwined. Dance is present in almost all group-oriented forms of music making. The Quechua term *taki* (song) does not just contain the idea of language that is sung, but also rhythmic melody and dance. The three key terms, *takiy* (‘to sing’), *tukay* (‘to play’), and *tusuy* (‘to dance’), each emphasize only one aspect of the musical behavior as a whole. These three elements are complementary to one another and signify the inherent unity of structured sound, movement, and symbolic expression” (1996: 19).

analizadas e incorporados como elementos lógicos en la producción musical de algunas de las obras compuestas por compositores de la OEIN.

En el pensamiento aymara, las nociones de *tiempo* y *espacio* no son dos entes que entran en contradicción sino están estrechamente ligadas entre sí, a la vez que están profundamente relacionadas a la organización política-territorial. Debido al particular tipo de ocupación y organización territorial en estos grupos sociales, “las representaciones simbólicas tomaron en cuenta tanto la ocupación dispersa del territorio ‘en archipiélagos’ por parte de un grupo étnico como la compleja ocupación multiétnica en un mismo territorio” (Bouysse Cassagne, 1987: 16) y, en este sentido, las nociones de tiempo y espacio poseen una gran *plasticidad* en el pensamiento indígena debido a que incluyen a otros grupos o etnias.

La concepción del *tiempo* en el pensamiento aymara rompe con la concepción lineal del tiempo occidental¹⁸⁴. Los grupos aymaras no conceptualizan su pasado e historia en términos de un movimiento lineal, sino más bien en el tránsito de edades yuxtapuestas denominadas *pacha*¹⁸⁵. Al mismo tiempo, en las representaciones indígenas andinas sobre sus orígenes, el transcurrir del tiempo y la localización de ellos en el mundo se expresa en su mitología aymara en el cual cada división temporal, cada edad o *pacha*, está vinculada a un espacio particular. En este sentido, “past, present and future refer to each other and form a whole, the all-encompassing cosmos” (Baumann, 1996: 24). El concepto de *pacha* expresa las interconexiones de las dimensiones espaciales y temporales del todo en diferentes niveles y se relaciona con la lógica ontológica dualista indígena de entender el mundo dado que “the

¹⁸⁴ Esto se pone de manifiesto, de acuerdo a la crónicas coloniales, en el esfuerzo de la imposición de la historia bíblica por parte de los evangelizadores en el cual en sus representaciones el mundo nace de una génesis y se orienta hacia un juicio final.

¹⁸⁵ Este concepto, común tanto en los grupos aymaras como quechuas, designa “tiempo” pero también abarca nociones espaciales como “tierra”, “suelo” y “lugar” al igual que suele asociarlo con el sol que constituye el elemento primordial para la medición del tiempo y la experiencia. El año, como ya se ha comentado, se divide en tres momentos —*thala pacha*, *lupi pacha* y *jallu pacha*— que responden a estaciones climáticas como a actividades específicas del trabajo con la tierra.

past and not-yet-occurred is nothing more as another spatial aspect of above and below, or of front and back, just as vice versa, space appears as an aspect of time” (Baumann, 1996: 25).

La investigadora francesa Bouysse Cassagne explica esta representación del tiempo en el mundo indígena andino a partir de los mitos cosmogónicos aymaras. De acuerdo a estos mitos, los aymaras consideran tres edades concebidos como momentos-espacios vinculados a su génesis: la edad de *Taypi Qala*¹⁸⁶, la edad del *Puruma*¹⁸⁷ y la edad de *Awqa Pacha* o *Pacha Kuti*. Este último momento se relaciona con dos conceptos opuestos y complementarios centrales en el pensamiento aymara, el *tinku* y el *kuti* o *ayni*, vinculados a la idea de encuentro y alternancia respectivamente. El *tinku*¹⁸⁸ representa una unidad de partes complementarias, como la acción ritual importante de reunir partes separadas por lo cual cumple el ideal de dos mitades perfectas en torno a un *taypi* que al juntarse en combate producen una “igualación” entre ellas y pretende establecer un intercambio de fuerzas, un equilibrio social y una regulación de las tensiones internas grupales. El *kuti* o *ayni* se presenta, en cambio, como una propuesta alternativa a la irreconciliabilidad entre dos opuestos y se basa en la relación de reciprocidad en el intercambio de bienes o trabajo y, a la vez, en la idea de vuelta, cambio, turno¹⁸⁹ (es decir, a la idea de alternancia en el tiempo y del movimiento entre opuestos). Entonces, “finalmente, lo que puede dar un vuelco total es todo

¹⁸⁶ Traducido literalmente como “piedra central” que refiere a la actual Isla del Sol ubicada en el centro del lago Titicaca del cual provienen la multiplicidad de culturas cuyas *huacas* (objetos sagrados relacionados a sus antepasados) se hayan vinculado con esa piedra. En este sentido, el *taypi* es concebido como un microcosmos que otorga sentido a la dimensión del *tiempo* y del *espacio* y del cual se fueron difundiendo los distintos grupos sociales y culturales.

¹⁸⁷ Este momento-espacio se relaciona con la liminalidad y los límites y en el cual se configura una representación basada en dos espacios diferenciados y espaciados que delimitan el orden de la *cultura* y el de la *naturaleza* distinguidos no tajantemente sino como una diferencia de tránsito. En este sentido, de acuerdo al pensamiento indígena, “el mundo en que vivimos es un espacio caracterizado por fuerzas centrífugas que van pasando de su máxima concentración en el *taypi* a su máxima difusión en los bordes, de la vida a la muerte, de lo social a lo salvaje” (Bouysse Cassagne, 1987: 27).

¹⁸⁸ En ocasiones se denomina *tinku* a una práctica social que consiste en peleas rituales en el interior del ayllu (comunidad) en la que se oponen dos bandos —*alasya* (los de abajo, *hurin*) y *masaya* (los de arriba, *hanan*)—, pero la palabra refiere también a “zona de encuentro” entre dos elementos que provienen de distinta dirección.

¹⁸⁹ Como lo evidencia, por ejemplo, la palabra “*vilacuti*”: vuelta al sol.

un mundo, toda una era, un *pacha*. Esto es lo que se llama *pacha kuti*” (Bouysse Cassagne, 1987: 32). En relación con estas edades-espacios mitológicas del mundo aymara, Bouysse Cassagne concluye que,

“[...] además de incorporar parte de la historia del grupo, los mitos constituyen un marco espacio-temporal en el cual los distintos eventos entran, se combinan, se contrastan se rechazan unos a otros: la primera edad es la del centro; el puruma, la de los bordes, el auca la de los elementos opuestos. Al balanceo equilibrado del taypi, responde la inversión del *auca*, o el movimiento centrífugo del puruma: seducción, guerra, rechazo” (1987: 33).

Se demuestra entonces una concepción particular del *tiempo* y el *espacio* que no son excluyentes entre sí sino que se integran recíprocamente.

La dualidad en el pensamiento y en la estética indígena andina

Otro elemento muy particular en el pensamiento indígena andino —que se expresa en su forma de representar el orden de lo social, lo natural y sobrenatural— es la concepción dual. Esta dualidad no consiste en la binaridad (propia del pensamiento occidental) en la cual se concibe a los términos opositivos como excluyentes entre sí, sino que consiste más bien en el establecimiento de pares de opuestos complementarios, recíprocos y necesarios entre sí. La división dual del mundo y las cosas proviene desde el período pre-incaico y funcionó como un principio de ordenamiento social y geográfico de las poblaciones. A su vez, esta concepción se articula con otro concepto central en este pensamiento: el de *yanantin*, entendido como la colaboración simétrica entre dos o más partes para formar una única unidad. La dualidad constituye entonces tanto una representación como un valor social ideal, y “tal simetría ‘ideal’, intrínseca en las sociedades andinas, constituye parte del sistema de ordenamiento del mundo y se extrapola a varios niveles de la realidad” (Sánchez Cañedo, 1996: 84).

Esta dualidad ya ha sido expresada en los conceptos de *tinku* y *ayni* y en la división del tiempo agrícola *femenino* y *masculino*. La dualidad diferencial y complementaria entre lo *femenino* y lo *masculino* es un principio constante en el pensamiento indígena: “el hombre y la mujer en el pensamiento aymara y quechua son totalmente complementarios y tienen rangos iguales; por lo que el PAR es practicado en todos los círculos sociales, políticos, económicos y religiosos” (Pairumani, 1996: 110). Por ejemplo, en cuanto a la organización política en el interior de los *ayllus*, en éstos siempre son representados por una autoridad masculina, el *jilakata* y una femenina, la *mama t’alla* electos comunitariamente.

Otros conceptos que expresan la dualidad y complementariedad entre el hombre y la mujer son los de *Pachamama* y *Pachatata* que constituyen la simbolización del principio básico de formación que subyace en todos los fenómenos de la naturaleza como también el par de constelaciones de Padre Sol (inti) y Madre Luna (killa). En el orden vertical, el cielo superior es masculino, la tierra inferior femenina. En el orden horizontal, la tierra se divide en las cadenas montañosas masculinas (Wamanis, Apus o Cerros) y las pampas femeninas. El orden cosmológico también es organizado de forma similar y la noción de *kay pacha* simboliza la transición del mundo inferior al mundo superior, es decir, entre las esferas femenina y masculina, en el cual la danza y la música ocupan un lugar y una función esencial en los vínculos establecidos entre el mundo sobrenatural y el mundo terrenal a partir de la ritualidad¹⁹⁰. A su vez, se agrega aquí una noción holística en el cual, como sostiene el músico e investigador peruano Percy Samuel Pinto Chaiña,

¹⁹⁰ Baumann explica: “human beings live within this dualistically conceived cosmology in *kay pacha* between the skies and earth. On the one hand there is the wise man, called *yachaj* by the Quechuas and *yatiri* by the Aymaras, who individually functions as a knowing intermediary. He creates a connection, through prayers and songs, between humans inhabiting this world and the deities. On the other hand there are the collectively celebrated music rituals and festivals of the Indios which create, by means of honoring and offering, a common bridge between the profane and sacral, between above and below, between growing and dying, between Pachamama/*wirjin* Maria and Pachatata/Tata Krus (Father Cross)” (1996: 30).

“ [...] para los andinos el mundo es una totalidad viva. No se comprende a las partes separadas del todo, cualquier evento se entiende inmerso dentro de los demás y donde cada parte refleja el todo. [...] La música en el ritual quechua-aymara no es simple adorno o entretención, sino que funciona como elemento relacionador entre los humanos, la naturaleza y los dioses” (2009: 258).

Este sistema de representación bipolar intrínseco al pensamiento indígena andino “debería implicar, también, la presencia de una estética dual; mucho más en la música” (Sánchez Cañedo, 1996: 84). Es posible entonces analizar de qué forma se expresa en la organización sonora de la producción musical indígena.

La dualidad propio del pensamiento indígena se encarna en el carácter colectivo de la ejecución de los aerófonos del tipo *siku*. Sin embargo, el *siku* no es colectivo por su naturaleza o forma específica, sino que, “en realidad, es el dualismo, fundamental concepción filosófica de las culturas en mención, el que está representado musicalmente por la técnica interpretativa del *siku*: el diálogo musical” (Valencia Chacón, 1983: 10). La dualidad se expresa pues en la técnica de ejecución *arca-ira*, denominada como *diálogo musical* (Valencia Chacón) o *technique of interlocking pairs y hockey-like technique* (Baumann). Como explica Valencia Chacón, esta técnica se la conoce en aymara como *jiaktasiña irampi arcampi* que significa:

“[...] producir algo nuevo, recibir y devolver entre ambas parte, ponerse de acuerdo la *ira* y la *arca*. Consiste en confeccionar las frases musicales que componen una melodía nota(s) a nota(s), mediante un íntimo diálogo, la alternancia de sonido o grupos de sonidos hecho por dos instrumentos —dos zampoñas— y desde luego, dos instrumentistas en vez de uno, que constituye una unidad bipolar del conjunto” (1983: 10-11).

En este sentido, *arca* e *ira* constituyen un solo instrumento, en el que cada par connota un masculino y un femenino, y “una pieza musical será, por tanto, una construcción perfectamente sincronizada entre los sonidos del *siku ira* y el *siku arka*” (Sánchez Cañedo,

1996: 86). Como afirma Prudencio, en la interpretación del siku, “uno no es sin el otro” (2015: 282).

En esta técnica se puede observar un tipo de polifonía musical que consiste en completar una sola línea melódica a través de la alternancia entre diferentes músicos e instrumentos musicales y que, a su vez, es tocada simultáneamente en diferentes octavas divididas en los siguientes registros. Esta alternancia entre un *ira* —el que guía— y un *arka* —el que sigue— en el cual van entretejiendo una melodía permite pensar la música como

“[...] un sistema jerarquizado y organizado en el cual, los sonidos de ira funcionan como ‘soportes’ en relación con los sonidos del arka. Los sonidos de ira fluirían entonces como sonidos ‘fuertes’ y los de arka como ‘apoyo’. Tal jerarquización (ideológica) musical, se esfuma (disipa) no obstante en el conjunto melódico de la pieza musical” (Sánchez Cañedo, 1996: 94)¹⁹¹.

Este procedimiento trae aparejado una dinámica específica en la interpretación musical por parte de la *tropa* y, a la vez, una noción de tiempo distinta al de la música occidental y vinculada a la noción social del tiempo en los grupos indígenas andinos. En este sentido, de acuerdo a Sánchez Cañedo, “el tiempo musical se hallaría vinculado, entonces, a la idea de ‘vez’, donde cada músico espera su turno —‘temporada’— para retrucar, en un juego recíproco de alternancias en el que cada nota, de los tubos de *ira* y de *arka*, va construyendo una línea melódica, en un *kuti* constante” (1996: 92) y de esta forma, “la idea de turno rotativo en períodos temporales (alternabilidad entre dos músicos), puede asimismo sugerirnos una percepción más compleja del tiempo musical, como una construcción cíclica (cuti constantes) entre dos polos jerarquizados” (1996: 100). Puede trazarse entonces una analogía entre esta dinámica musical y el *tinku*, ya que este “character of the encounter or the

¹⁹¹ En la Europa medieval del siglo XII y durante el Ars Nova en el siglo XVI se desarrolló en la música vocal una técnica polifónica similar denominada *hoquetus* que consistía precisamente en cantar la melodía de forma fraccionada entre dos o más voces.

coming together of a pair is also expressed in the description of the playing technique as *tinku*” (Baumann, 1996: 32).

Este mecanismo “arca-ira” en la ejecución del *siku* se inscribe en la visión acerca del orden cosmológico y su relación con los hombres que se expresa y reactualiza en el contexto ritual y es así entonces que “la actuación musical y la técnica de ejecución [...] constituirá, entonces, la geografía ‘social’ donde se enmarque todo este sistema simbólico y estético” (Sánchez Cañedo, 1996: 85)¹⁹².

Esta técnica y principio dual es empleada en otros instrumentos distintos al *siku* como se observa en la técnica conocida como *waki* empleada en los aerófonos del tipo *pinkillo*, *queñas* y *tarkas*. Como explica Prudencio, “el ideal participativo del individuo en la colectividad siendo él parte indisociable de ella y ella de él, se expresa en los sikus mediante ira-arca, y en las flautas longitudinales (*pinkillus*, *tarkas*, *q’enas* y otros) mediante *waki*” (2015: 284). Además, esta técnica favorece el cumplimiento del ideal sonoro propio de la música indígena andina, ya que a partir de su procedimiento “el decurso sonoro presentará variaciones de densidad, intensidad y timbre prácticamente en cada sonido, siendo este factor el que define su cualidad tímbrica tan particular” (Prudencio, 2015: 285). Este aspecto tiene íntima relación con la búsqueda de la individualidad del sonido en cada instrumento y en cada intérprete como también —lo cual es producto de ello— la desigualdad, discontinuidad y la no homogeneidad sonora (en cuanto a lo tímbrico y la intensidad) en una frase musical que constituyen valores fundamentales en la producción sonora de la música indígena andina.

¹⁹² Baumann escribe al respecto que “in the middle dimension where human beings exist, music and musical instruments have their determined function, as both a part and a manifestation of this cosmological order. The symbolic duality of arka and ira reflects an overall underlying structure which expresses the unity of its opposite poles [...] During festivals, the bringing together of opposite elements is always the fundamental part of the ritual, which functions as the intermediation between the ira and arka opposites” (1996: 53). Henry Stobart también expresa esta idea planteando que “specific sounds used in musical performance, by certain peasant farmers in highland Bolivia, both appear to reflect and are perceived to manipulate social and cosmological structures” (1996: 67).

Capítulo III

3.1 Definiciones de una “estética OEIN”

Entextualización, tradicionalización y hegemonía

De acuerdo con la perspectiva analítica de este trabajo, no es de interés abordar un estudio acerca de cómo los elementos del universo sonoro y simbólico indígena andino —como el de las estéticas de vanguardia europea— simplemente se expresan en las obras musicales interpretadas por la OEIN, sino más bien analizar el proceso activo que han llevado y llevan actualmente a cabo los integrantes de la Orquesta de seleccionar e incorporar estos elementos a sus propias producciones y prácticas musicales y con ello, indefectiblemente, inyectar nuevas significaciones. Para este fin, resulta necesario el empleo de dos categorías teóricas de análisis complementarias: la *entextualización* y la *tradicionalización*.

La *entextualización* se vincula con la intertextualidad y con la relación entre el texto/discurso y el contexto en el que es enunciado. Se define como “el proceso de hacer extractable el discurso, de convertir una extensión de producción lingüística en una unidad —el *texto*— que puede ser extraída de su situación de interacción” (Bauman y Briggs, 1990: 19). Desde este punto de vista, un texto es entonces un hecho descontextualizable dado que, en el proceso de *entextualización*, fragmentos de discursos elaborados anteriormente son extraídos de su contexto originario (descontextualización) e insertados en un nuevo contexto (recontextualización). El antropólogo norteamericano Richard Bauman es quien define esta categoría para emplearla en su estudio sobre *performance*, *actuaciones mediacionales* y *actuaciones culturales* y una cualidad propia de este proceso, que resulta importante destacar,

es precisamente la de enfatizar la función poética y metalingüística del mensaje debido a la capacidad reflexiva inherente al discurso, es decir, la capacidad de dirigirse hacia sí mismo y transformarse en su propio objeto.

En el caso aquí analizado, más allá de la *entextualización* que existe en toda actuación por parte de la OEIN en la cual se pone en relación un texto (la partitura o composición realizada en una situación real dada) y un contexto distinto al que el texto fue creado (la enunciación, presentación e interpretación frente a una audiencia) que merece un análisis aparte, interesa más bien el proceso de asimilación e incorporación de elementos y lógicas de construcción sonoras extraídas de otros contextos, como también de otras prácticas y sistemas de pensamientos, por parte de los miembros de la OEIN que no sólo constituyen sus piedras angulares de sus producciones musicales específicas, sino que son resignificadas y puestas en examinación reflexiva.

El proceso de *entextualización* puede ser vinculado a otro concepto, que es clave para el análisis de la construcción de identidad: el de *tradicionalización*. Citando nuevamente a Bauman, “el proceso de tradicionalización reposa fundamentalmente en el establecimiento de iconicidad textual a través de la reproducción de un texto original en un nuevo contexto y el concomitante doble basamento del texto recontextualizado” (2000: 41). Es a través de la recontextualización de fragmentos de discursos y su transformación en objetos o elementos icónicos, que habilita la posibilidad de trazar vínculos y continuidades con el pasado o con rasgos culturales e identitarios de un grupo social determinado. La *tradicionalización* permite también construir una *autoridad* y un pasado *autorizado* debido a que no sólo se apela a un pasado que es recontextualizado y resignificado, sino que más bien “supone una instancia de

búsqueda en el pasado, una indagación en fuentes a las que se considera ‘poseedoras del saber anterior’ para, a partir de ahí, reconstruir una tradición” (Fischman, 2004: 178).

Para profundizar este concepto resulta ineludible tomar los aportes del intelectual británico Raymond Williams en su sociología de la cultura con la noción de *tradición selectiva*. De acuerdo a Williams, la tradición funciona como la puesta en acción de la inherente reproductibilidad cultural en una sociedad y es definida como “un proceso de continuidad deliberada y [...] cualquier tradición constituye una selección y reelección de aquellos elementos significativos del pasado, recibidos y recuperados, que presentan no una continuidad necesaria, sino *deseada*” (1982: 174). Según el autor, este deseo no está definido más que por las relaciones sociales generales existentes y, además, dentro de una misma sociedad pueden coexistir tradiciones diferentes e incluso antagónicas entre sí. Por ello, cuando hablamos de tradición es conveniente hablar de *tradición selectiva* y de una configuración del pasado que resulta operativa en la identificación social y cultural contemporánea, en las que ciertas prácticas y significados son seleccionadas y acentuadas mientras que otras son excluidas o rechazadas. En este sentido, “lo que ofrece la tradición es un sentido de *predispuesta continuidad*” (Williams, 1997: 138). De este modo, al indagar en las obras musicales de la OEIN, lo que se analiza es la forma en que se van trazando continuidades y adscripciones a ciertos elementos culturales, artísticos y musicales, es decir, la manera en que se va elaborando una tradición que refiere no sólo a la experiencia interna acumulada entre los distintos actores que han intervenido en el proyecto, sino también a la construcción de vínculos con un pasado, una generación, una estética, un pensamiento y a prácticas sociales específicas.

Entonces, la tradición no constituye un elemento inerte o una supervivencia del pasado sino que, más bien, se enlaza con la noción de *hegemonía* dado que es en el proceso de tradicionalización donde se ponen en evidencia los límites y las presiones del orden cultural hegemónico y dominante. Como plantea Williams, la hegemonía —tal como ha sido conceptualizada por el intelectual marxista italiano Antonio Gramsci— se diferencia de las nociones de *ideología* y de *dominio*, dado que refiere a todo un cuerpo de prácticas, significaciones y expectativas experimentadas e interiorizadas relacionadas con las formas de pensar y percibir el mundo y con nosotros mismos y, como tal, constituye un proceso activo que a la vez “debe ser continuamente renovada, recreada, defendida y modificada. Asimismo, es continuamente resistida, limitada, alterada, desafiada por presiones que de ningún modo le son propias” (Williams, 1997: 134). Por lo tanto, es posible hablar también de *contrahegemonía* y *hegemonía alternativa*. En este punto, cabe preguntarse de qué manera la producción y la práctica musical desarrolladas por la OEIN se relacionan con el orden cultural hegemónico; hasta qué límite lo desafía planteando nuevas concepciones en la práctica y en el pensamiento musical —como también otras nociones como la del músico, el arte, el sonido—; y hasta qué punto es absorbido por la lógica hegemónica. En este aspecto se destaca la noción de *vanguardia* que se ha definido al comienzo del capítulo anterior y las problematizaciones en torno a este concepto en cuanto a los alcances y potencialidades de plantear una contrahegemonía o hegemonía alternativa como así también a cuáles son las particularidades y transformaciones de *lo vanguardista* en el caso de la OEIN. Y además, cuáles aspectos del orden cultural hegemónico se cuestionan y ponen en juego y cuáles no.

Otras nociones que pueden resultar operativas para la comprensión de la dinámica del proceso de reproducción cultural en una sociedad son las que Williams utiliza, en una suerte

de tipología, para explicar las manifestaciones artísticas en relación con la hegemonía. El autor distingue entre las formas *dominantes*, *residuales* y *emergentes*. Mientras que lo *dominante* es concebido como lo efectivo, lo hegemónico, lo reconocido socialmente como oficial y legítimo, lo *residual* es aquello que “ha sido formado efectivamente en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro del proceso cultural; no sólo —y a menudo ni eso— como un elemento del pasado, sino como un efectivo elemento del presente” (Williams, 1997: 144). Es así que en una sociedad se produce una:

“[...] remisión hacia aquellos significados y valores que fueron creados en el pasado en sociedades reales y situaciones reales, y que todavía parecen tener significación porque representan áreas de la experiencia, la aspiración y el logro humanos que la cultura dominante rechaza, minusvalora, contradice, reprime o incluso es capaz de reconocer” (Williams, 1997: 146).

Lo *emergente*, en cambio, refiere a aquellos nuevos significados, prácticas y valores que se crean continuamente y, que si bien pueden ser absorbidas por lo *dominante*, se plantean como alternativas a ello y se proponen avanzar más allá de las formas dominantes. En este sentido, “lo emergente está relacionado pero no es idéntico con lo innovador” (Williams, 1982: 190). Algunos tipos de innovación son simples ajustes de lo dominante mientras que otros tienden a destruir lo dominante en cualquiera de sus formas. De esta manera, se plantea toda una mecánica histórica dialéctica en la que muchas veces lo residual y subalterno se convierte en lo emergido y luego puede ser convertido en lo *dominante*. La OEIN presenta una característica curiosa y novedosa en relación con la posibilidad de análisis a través de estas categorías teóricas. Por un lado, el proyecto retoma y resalta elementos que en el orden hegemónico son considerados *residuales* no por su necesaria pertenencia al pasado sino, en este caso, por ser pertenecientes a un estrato social de la heterogeneidad cultural boliviana y latinoamericana que posee significaciones y prácticas significativas que

actúan en la reproductibilidad social y cultural y que, en ocasiones, se enfrentan a lo instaurado por lo *dominante*. A la vez, en el intenso diálogo con esos elementos culturales y su conexión con otros —como el de las estéticas musicales de vanguardia europea— se pretende la emergencia de un nuevo conocimiento musical alternativo al orden cultural hegemónico. En este sentido, ¿es posible hablar de lo “*residual emergente*” como una particularidad de las proyecciones y expectativas de la OEIN en el medio cultural y musical?.

Por último, ateniéndose a los conceptos de Williams, es posible comprender la OEIN como una *formación* que participa y contribuye a su vez en una *formación* más grande y general que la incluye y le otorga cierto sustento, como son otras experiencias musicales y artísticas relacionadas que propician desarrollos de una estética musical latinoamericana. Se define aquí el concepto de *formaciones* como, a diferencia de las instituciones formales, aquellos “movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística, que tienen una influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura y que presentan una relación variable y a veces solapadas con las instituciones formales” (Williams, 1997: 139).

Relación con la ‘otredad’: apropiaciones e incorporaciones

Como bien analiza Graciela Paraskevaídis, algunos compositores latinoamericanos de la primera mitad del siglo XX ya han tenido algún interés o acercamiento hacia “lo indígena” como fuente para el desarrollo de ideas musicales en sus composiciones¹⁹³. Sin embargo, la gran mayoría de las obras de estos compositores, si bien aluden de diferentes maneras a lo indígena, se inscriben en un lenguaje estético musical neoclásico, romántico o posromántico

¹⁹³ Entre estos compositores se pueden nombrar al brasileño Heitor Villa-Lobos, el mexicano Carlos Chávez y su obra *Sinfonía India* compuesta en 1935, el chileno Carlos Isamitt y sus obras *Friso araucano* y *Evocaciones huilliches* compuestas en 1931 y 1945 respectivamente y algunos compositores argentinos como Luis Gianneo, Alberto Williams, Felipe Boero, Pascual de Rogatis, Constantino Gaito y Héctor Iglesias-Villoud, entre otros.

y “por lo general abordan estereotipos arcaizantes, desde lo precolombino a lo indígena posdescubrimiento, al tiempo que incorporan gestos musicales —a menudo del noroeste argentino y de base tritónica y pentafónica— a los modelos del *bel canto*” (Paraskevaídis, 2009: 2). Fue, entonces, entre los compositores de la generación del CLAEM y, sobre todo, de los CLAMC en que la relación con la *otredad y lo indígena* se vio transformada y adquirió otro nivel de profundidad a partir de la toma de un posicionamiento manifiesto en la producción de las obras musicales y, a la vez, inserto en el desarrollo de una estética musical latinoamericana relacionado a la *estética minimalista*. Dos obras que conforman antecedentes importantes e influyentes son la *Cantata para la América mágica* (1961) de Ginastera y *Homenaje a la flecha clavada en el pecho de don Juan Díaz de Solís* (1974) de Aharonián¹⁹⁴. Sin embargo, otras obras como *Uerjayas* y *Creación de la tierra* compuestas en 1967 y 1972 por la colombiana Jacqueline Nova y otras del guatemalteco Joaquín Orellana, el argentino Eduardo Bértola y la argentina-uruguaya Graciela Paraskevaídis han sido representativas y pioneras en cuanto a la incorporación de elementos sonoros, estéticos y simbólicos del mundo indígena americano. De acuerdo al análisis de Paraskevaídis, algunos elementos que se reúnen como puntos de convergencia entre las obras de estos compositores son:

“[...] una actitud respetuosamente comprometida con el mundo indígena; un interés volcado más a tomas microfónicas reales que a sonidos sintéticos, tomas que pasan por diversos procesos de elaboración en el estudio analógico; la utilización de la voz y/o instrumentos de las culturas indígenas; la estructuración por bloques independientes; lo testimonial; lo reiterativo; el silencio como elemento estructural” (2009: 7).

La posición que Cergio Prudencio toma ante la música y el pensamiento indígena no es el de un mero observador externo, exótico y con inquietudes superficiales, sino que asume un compromiso muy personal y una actitud de entrega al conocimiento y la lógica interna de

¹⁹⁴ Esta última obra, incluso, es declarada por Prudencio como una pieza que constituye un antecedente en la producción musical de sus obras para la OEIN. (Entrevista virtual a Cergio Prudencio. 5 de abril de 2019).

la cosmovisión indígena (fundamentalmente aymara). Es así que, en cuanto al tratamiento del estudio de la música aymara afirma: “no me limito a observarlas y describirlas, me mojo en esas aguas, navego esos aires, esas dimensiones espirituales y filosóficas por las que asumo compromiso de pertenencia” (2015: 7). En una entrevista realizada en 1988 por Aharonián, Prudencio responde en cuanto a su trabajo de investigación y relación con el universo indígena aymara:

“Mi trabajo en el campo de la investigación no es un fin sino un medio. Yo me acerqué a la música aymara fascinado por sus sonoridades incisivas, poderosas, ricas, en la perspectiva de hallar en ese universo alternativas expresivas para la composición. En ese acercamiento fui haciendo conciencia de la importancia que tenía —para ese mismo propósito creativo— el de desentrañar y entender los conceptos (nociones) estructurales y culturales de la música en la mentalidad de los propios músicos aimaras; conocer y —sobre todo— aceptar los principios organológicos y el comportamiento de los instrumentos aymaras, con sus consecuencias directas en parámetros técnicos con los que el compositor trabaja, como son las altura, el intervalo, y el timbre.” (2010: 154)

Este hecho queda asumido también por él, cuando escribe en 2009 en la revista *Otro*

Arte:

“[...] yo mismo como compositor, me considero hoy un subproducto de la cultura aimara. Mi música se ha aimarizado progresivamente, y no apenas porque trabajo de cerca con sus fuentes sonoras, sino porque en ese acercamiento me he impregnado inconscientemente de nociones estructurales propias de ese mundo” (2010: 126).

En este sentido, si bien es posible emplear el concepto de *apropiación* como categoría de análisis, no en un sentido de usurpación de elementos, prácticas, comportamientos o pensamientos culturales sino más bien entendida como un proceso activo (a veces de forma consciente) de recontextualización y resignificación por parte de un grupo o individuo, resulta interesante rescatar la diferenciación que Prudencio hace de este concepto con la idea de *incorporación* en la cual plantea que no se toman objetos vaciados de los contenidos y

sentidos adjudicados por los sujetos sociales de los que provienen ni tampoco son negados estos sujetos. En palabras de Prudencio:

“[...] ‘apropiación’ es el despojo de un bien, patrimonio o idea, dejando por fuera al sujeto humano. La ‘incorporación’ es el agregado del todo, del ser humano, sus objetos, sus pensamientos y sus ideas. Esa es la diferencia. Nosotros trabajamos con incorporaciones porque no solamente tomamos referentes de la cultura, sino que tomamos al sujeto mismo en este proceso” (en Rojas Forero, 2015: 4).

En otro texto, Prudencio refuerza esta idea declarando que:

“[...] no sólo es el hecho físico de los instrumentos, sino —más importantemente aún— el pensamiento que los gobierna. Las pulsaciones musicales de estas culturas representan la cosmovisión de sus seres humanos, sus propias nociones de tiempo, su estructura lingüística, su estructura social, su relación con el entorno geográfico y cósmico. Cuando nos situamos frente a unos *sikus*, nos confrontamos pues con un complejo bagaje, no apenas con un simple cuerpo organológico de tubos alineados, como pudiera parecer” (2010: 94-95).

3.2 Integración de universos sonoros y conformación de una identidad sonora

Como se ha comentado, el propósito de este estudio es analizar la manera en que la OEIN fue configurando una identidad estética a partir de la incorporación selectiva de elementos sonoros, simbólicos e idiosincrásicos y del establecimiento de continuidades con ciertas prácticas, pensamientos y tradiciones. Por esta razón, es oportuno diferenciar dos categorías ya definidas en la introducción de este trabajo: por un lado, la *identidad sonora*, entendida como aquellas producciones y prácticas musicales que identifican a un grupo, que conlleva un proceso de construcción social colectivo de adscripción y diferenciación; y, por otro lado, los *universos sonoros* entendidos como configuraciones musicales con elementos y lógicas de organización específicas susceptibles de ser estudiadas objetivamente a pesar —aunque producto— de los sujetos sociales que la producen. De esta manera, es posible analizar la integración de algunos elementos de distintos *universos sonoros* —como aquellos producidos por los grupos indígenas andinos y aquellos producidos por distintos

compositores pertenecientes a las estéticas musicales de vanguardia— seleccionados e integrados por parte de la OEIN que se manifiestan en sus obras musicales específicas y que operan en la construcción de un nuevo conocimiento y de una *identidad sonora*.

La obra *La Ciudad* compuesta por Prudencio en 1980 (reescrita en el año 1986) fue aquella que presentó muchos de los elementos que de algún modo marcaron una identidad musical al proyecto y que luego se fueron desarrollando en las producciones musicales posteriores. Por esta razón, es posible considerar *La Ciudad* como una obra musical paradigmática en la estética musical de la OEIN. Además de haber sido compuesta con una instrumentación completamente andina, el aspecto más novedoso fue el de haber reconocido e incorporado lógicas de organización sonora y elementos interpretativos provenientes de la música indígena andina insertados en un nuevo contexto. Tal como escribe Prudencio en la introducción de la partitura, “los instrumentos son tratados respetando los gestos originales de la tradición altiplánica, generando desde ellos un nuevo lenguaje”¹⁹⁵ y, agrega, que la intención fue la de “dejar libres a los instrumentos, dejar libres a los sonidos tal como eran concebidos en su fuente de origen, abrir las nociones del tiempo y de temporalidad a nuevas formas de construcción de la música”¹⁹⁶. Es a partir de la composición de esta obra que Prudencio comenzó a tomar una relación íntima con los instrumentos musicales andinos y este contacto consistió en relacionarse también con el fenómeno social, simbólico e intelectual del mundo aymara. De acuerdo con sus propias palabras, Prudencio dice: “yo para escribir *La Ciudad* realmente aprendí a tocar todos esos instrumentos que involucro en *La Ciudad*. A tocarlos como en la tradición aymara [...] para mi era fundamental incorporar a los

¹⁹⁵ Prudencio, 1986 en partitura de *La Ciudad*.

¹⁹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=n-GhCL3ow8U> [consulta: 14 de julio de 2019].

instrumentos no sólo como instrumentos físicos, sino como hechos culturales, comprenderlos en su espiritualidad, en su profundidad”¹⁹⁷.

Uno de estos elementos es la disposición de grupos instrumentales organizados en base al criterio tradicional de *tropas*, en las que cada tipo de aerófono se presenta con varios de sus registros y, al ser ejecutados simultáneamente, cada sonido es duplicado por otros conformando intervalos musicales de octava, de quinta y de cuarta. A esta disposición particular de los músicos y grupos instrumentales, el autor incorpora también una lógica de *comportamiento rotativo*, en el cual los músicos no tocan un solo instrumento sino que alternan diferentes instrumentos de acuerdo a la necesidad de cada momento particular de la obra. Durante su transcurso musical hay momentos de coordinación entre los distintos grupos instrumentales y momentos en que cada grupo interactúa de manera más independiente con el resto y, si bien por lo general los instrumentos son utilizados bajo la forma colectiva de la tropa, sucede también que por instantes algunos son individualizados de su tropa.

Otro hecho notable de *La Ciudad* son las novedades introducidas en la notación musical. En cuanto a la duración y la pautación temporal, si bien aparecen figuraciones rítmicas precisas y convencionales de la notación académica occidental, la partitura carece de barras de compás y está seccionada en segmentos temporales y proporcionales medidas en segundos. Asimismo, Prudencio diseña una forma de no representar las alturas en el pentagrama sin indicar notas musicales específicas sino referenciando, en muchos momentos, posiciones de digitación de los instrumentos (en el caso de las quena-queñas, pinkillos, pífanos, tarkas y mohoceños) o tubos del instrumento (en el caso de los sikus; por ejemplo: primera línea del pentagrama representa el primer tubo, la segunda línea el segundo, etc.). Prudencio emplea algunas determinaciones en la escritura como las indicaciones de

¹⁹⁷ Entrevista virtual a Cergio Prudencio. 5 de abril de 2019.

dinámicas, de carácter y expresividad como también indicaciones metronómicas, pero a su vez utiliza muchas indeterminaciones otorgándole a los intérpretes un grado de responsabilidad en la toma de decisiones en cuanto a las alturas, las duraciones y entradas específicas.

En cuanto a la construcción estructural y conceptual de la obra, Prudencio intenta expresar, por un lado, la concepción espacial del tiempo propio del pensamiento aymara y, por el otro, el principio de dualidad andina. El primer aspecto se expresa a partir de la configuración de *bloques sonoros* constituidos cada uno por un tipo de timbre y textura particulares que se superponen y yuxtaponen entre sí produciendo una percepción de multidireccionalidad en el cual causa —debido también al comportamiento rotativo que se ha mencionado más arriba— una sensación de desplazamiento hacia arriba y hacia abajo, hacia adelante y hacia atrás y hacia los costados, cuestionando así la escisión de la unidad tiempo-espacio, y planteando una percepción cíclica de los elementos sonoros rompiendo la linealidad de los sucesos temporales. Esto refleja un tipo de construcción compositiva basada en una “articulación no discursiva de los bloques” (Paraskevaídis, 2011: 16) y funciona como el principio estructural que le otorga forma a la obra. A la vez, el *timbre* constituye su aspecto central y funciona como el principal factor que determina el reconocimiento de cada uno de los bloques sonoros. En algunas secciones formales los sonidos se articulan en base a una *textura de masa* en la que se genera una percepción de la totalidad sonora —y en la cual el sonido es percibido como un “fluido elástico”— y en otras, se organizan en una textura monódica o polifónica en las cuales se presentan elementos motivicos melódicos y rítmicos reconocibles. Estos tipos de texturas que se alternan generan contraste en la obra y, por lo

general, aparecen momentos transitivos en las que un bloque sonoro se diluye y desarma dando lugar a otro.

En cuanto al principio de dualidad andina, ésta se expresa a través de la utilización de la técnica *arca-ira* en el entretejido de las melodías a través de la alternancia y complementariedad de dos instrumentos y músicos distintos que, además, refuerza la heterogeneidad tímbrica y expresiva.

Otros elementos que son tomados de las prácticas y producciones musicales indígenas son el juego con la variedad de tipos de ataques en la emisión de los sonidos de los aerófonos centrando la atención en las posibilidades tímbricas y del sonido en cuanto a su materialidad. También aparecen giros melódicos e interválicos característicos de las danzas tradicionales, sobre todo las *tarkeadas*, y alusiones a diferentes danzas con indicaciones textuales en la partitura de ejecutar “al modo tradicional” lo cual apela aquí a la oralidad, otro aspecto característico de la forma de transmisión de conocimiento musical en los grupos sociales indígenas del altiplano. En relación con este punto, Prudencio indica en la introducción de la partitura que “no incorpora en su notación aspectos que —a estas alturas— forman parte de una suerte de tradición oral inherente a la obra”¹⁹⁸. El comienzo de la obra con la percusión también alude a los comienzos de muchas danzas indígenas andinas tradicionales en las que se comienza con una introducción rítmica-percusiva y, a la vez, este elemento de comenzar y terminar la obra con una sección rítmica de percusión evoca una sensación de “ritualidad”.

Muchos de los elementos y aspectos que se prefiguran en *La Ciudad* fueron seguidamente desarrollados por otros compositores e intérpretes de la OEIN que aportaron nuevas especificidades y novedades, conservando siempre el eje central de la integración de universos sonoros para la conformación de un nuevo conocimiento musical. Cada obra

¹⁹⁸ Prudencio, 1986 en partitura de *La Ciudad*.

musical compuesta para la OEIN contiene muchas particularidades de su autor y no es el propósito de este trabajo realizar una examinación detallada de una de ellas. A continuación se describen las cualidades musicales que constituyen los principios fundamentales en la formación de una estética particular y original de la OEIN, a partir del análisis de su expresión, de forma muy general, en algunas de las obras interpretadas por ella.

El sonido como materialidad

La atención al sonido como materia y la valorización como tal en su aspecto físico constituye un factor fundamental en las producciones musicales de la OEIN. Tal como fue explicado en el capítulo anterior, la atracción hacia el fenómeno tímbrico del sonido y su empleo como elemento central y estructural en la composición musical ha sido elaborado por muchos músicos europeos de las décadas del cincuenta y sesenta, y a la vez por muchos de los autores latinoamericanos en décadas posteriores. Sin embargo, reconociendo las nociones conceptuales y compositivas de estas corrientes estéticas musicales, muchos de los compositores e intérpretes de la OEIN expresan tomar este elemento de la noción indígena del sonido y la composición musical. Prudencio hace explícita esta relación entre la música de vanguardia europea y la música indígena andina comentado que:

“[...] la libertad del sonido, el sentido estructural de lo tímbrico, el tiempo como espacio, entre otros, son conceptos que aprendí en el contexto de la música de vanguardia del siglo XX, pero sintomáticamente son categorías que descubrí de otra manera también en las músicas prehispánicas de las Américas, donde ya estaban probablemente por milenios” (2010: 95).

Gran parte del esfuerzo en el aprendizaje de los instrumentos musicales andinos por parte de los músicos de la OEIN ha consistido en estudiar, ejecutar y experimentar la diversidad tímbrica que cada uno de los instrumentos contiene potencialmente, considerando las técnicas y sonoridades que producen en el contexto de su ejecución en la música indígena

tradicional. Por ejemplo, el *siku* presenta, como se ha descrito en el capítulo anterior, cuatro sonidos posibles de acuerdo al modo de ataque y la presión de aire que el músico ejerce sobre los tubos del instrumento: sonido fundamental (la nota musical que corresponde al tubo), sonido multifónico (dos o más sonidos sonando de forma simultánea provenientes de espectro armónico de la nota del tubo), sonido armónico (la individualización de un sonido armónico que forma parte del espectro armónico de la nota del tubo) y sonido aireado (el sonido fundamental sonando muy suavemente y con mucho aire). Algunos de estos tipos de ataque son trasladados también a otros instrumentos musicales indígenas y, a su vez, otras cualidades sonoras son destacadas y utilizadas como el sonido multifónico “*tarr*” producido por las *tarkas* y los *batimentos* (la percepción de vibraciones debido a la intersección de dos ondas sinusoidales con leves diferencias en sus frecuencias) producidos por las pequeñas variaciones y asimetrías en el tamaño de cada instrumento o tubo en relación con otros que son ejecutados simultáneamente y que, por lo tanto, poseen diferentes temperamentos. Prudencio sintetiza, en el Coloquio Internacional sobre la música de los pueblos indígenas de América realizado en Montevideo en 2015, esta concepción y utilización de las variedades heterogéneas del sonido de los instrumentos indígenas aymara de acuerdo a lo que él mismo ha podido aprender y formalizar en su experiencia de muchos años, estableciendo una comparación con la concepción sonora occidental tradicional:

“En el tañer de los aymaras el instrumento debe sonar en una simultaneidad de tono fundamental y concomitancias armónicas, lo cual de facto constituye una multifonía. Sea al soplar un tubo cerrado o un tubo abierto con digitaciones, lo que se procura es una sonoridad heterogénea y de amplia proyección acústica sobre el espacio geográfico. Contrariamente a la noción de pureza sonora propia de la música europea, aquí se trata de propiciar y ponderar las ‘impurezas’, las acumulaciones resonantes [...] Lejos del ideal de homogeneidad en todas las tesituras del instrumento, en los aymaras el ideal es el contrario: cada posición o cada tubo tendrán un timbre particular diferenciado: con batimiento o sin batimiento, con armónicos simultáneos o sin ellos, con silbidos agudos o con predominio del tono fundamental, con textura de rebotes o textura llana, etcétera,

etcétera, etcétera. Es la diversidad de tono, color, intensidad, textura y articulación lo que se valora como categorías en cada una de las formaciones instrumentales [...] La música aymara es ajena a la noción de altura o nota precisa en su frecuencia vibratoria. Si el sonido es entendido como una amalgama, y cada tubo/posición suena diferente de otros/otras, no cabe aquí el parámetro ‘altura’ para descomponer esta fenomenología. Es insuficiente [...] El sonido en la música aymara no está cerrado en una vibración fija y constante, sino más bien abierto a una gama de imponderables intencionalmente variables dentro de un azar relativo. Por tanto son inasibles desde la categoría ‘escala’, no caben en ella” (2015: 286).

La consciencia de incorporar la concepción sonora del universo musical y simbólico indígena como un elemento central en la producción musical de la OEIN lo expresa también Daniel Calderón, quien conceptualiza el sonido:

“[...] como un bloque, un espectro ancho, un sonido grueso. La mayoría, o todos los instrumentos nativos —ya sean pinquillos, tarkas, quenás, mohoceños, sikus—, tienen la característica de buscar, ya sea en tropa como individualmente, un sonido que sea justamente grueso, no redondeado —si es que sirve el término— así como quitando menos armónicos, sino más bien ampliando el espectro. [...] Partiendo de esa concepción del sonido te liberas de la tonalidad, te liberas de la melodía, te liberas de la armonía... es más bien otra cosa más amplia, dá otras posibilidades de construcción y de expresión”.¹⁹⁹

Esta noción de sonido atribuida al pensamiento indígena andino, y en contraposición a la concepción académica occidental tradicional, es reforzada por Prudencio en la charla ofrecida en la ciudad de Rengo (Chile) en 2016, en la que se pregunta, acerca de los instrumentos indígenas andinos, “¿cómo funcionan esos instrumentos bajo las mismas premisas de mi educación? ¿puedo aplicar el modelo de pensamiento sonoro-musical de mi formación a esos instrumentos?” y se responde que los criterios organológicos son distintos que estos instrumentos dado que “están hechos para sonar de una manera completamente diferente a los paradigmas de sonoridad que la educación académica me había dado a mí” en el cual las diferencias con los criterios organológicos y sonoros occidentales reside en que los instrumentos indígenas andinos “suenan muy amalgamados, es decir, no se busca la pureza

¹⁹⁹ Entrevista a Daniel Calderón. Notas de Campo, 27 de noviembre de 2017.

del sonido, son instrumentos que están hechos para procurar un sonido, entre comillas ‘sucio’, es decir denso, cargado, que es exactamente lo contrario de los instrumentos occidentales” y que además cada uno de estos instrumentos “suena de una manera que resulta difícil de comprender desde una lógica occidental de los paradigmas del sonido”²⁰⁰. La descripción de la configuración sonora de la organología y música indígena se explica, de algún modo, en oposición y referencia a las nociones implementadas por el universo sonoro académico occidental e impuestas en los modelos educativos musicales latinoamericanos, lo que permite dar lugar a un (re)descubrimiento de otras lógicas de organización y conceptualización del material sonoro presentes, en este caso, en el mundo indígena andino.

En la gran mayoría de las composiciones de la OEIN se toman las cualidades y nociones sonoras que ya se han mencionado como elementos centrales y estructurales. Entre algunas de las obras de Prudencio, además de *La Ciudad*, pueden nombrarse la obra *La Otra Ciudad* en la que el autor especifica la utilización de instrumentos andinos no temperados respetando la construcción artesanal de los artesanos aymaras, *Cantos de tierra* en la cual trabaja con la alternancia de conglomerados sonoros definidos por determinadas texturas y timbres que forman las secciones formales de la obra, *Cantos Ofertorios* en la que se aplica el mismo principio y *Cantos Crepusculares* en la cual la textura —basada en la articulación— es el principio rector de la organización sonora de la pieza. En *Sawuta Saltanakani*, Prudencio explora las posibilidades sonoras del siku empleando y experimentando con los diferentes tipos de ataque posibles y generando entretejidos texturales que funcionan como los principios formales de la obra. Canela Palacios, en *La permanencia* elaboró un trabajo similar experimentando con las posibilidades sonoras de las tarkas utilizando sonidos aireados, armónicos y multifónicos como también con sonidos producidos por el instrumento

²⁰⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=n-GhCL3ow8U> [consulta: 14 de julio de 2019].

cuando se sopla en zonas distintas a la boquilla como en los agujeros digitales. Otras obras que presentan juegos con la materialidad del sonido como elemento estructural pueden ser *Estratos* de Tato Taborda, en la cual el autor propone “sumergirse en la microfísica” de los instrumentos andinos y explorar la constitución espectral de los sonidos que producen, *Melodía Tellurica* de Beat Furrer, compuesta para sikus que consiste también en la yuxtaposición y superposición de diferentes planos sonoros constituidos por elementos tímbricos, texturales —como también rítmicos y melódicos— distintos entre sí, *Efluvio de las Alturas* de Daniel Calderón, en la que plantea el mantenimiento de un sonido teñido del cual se va variando los diferentes modos de emisión de sonido (sobre todo sonidos aireados y fundamentales) y *Siythü* de Carlos Gutiérrez, en la que experimenta con diferentes comportamientos sonoros de diferentes grupos de instrumentos musicales andinos que interactúan entre sí.

Con respecto a esta última obra, Gutiérrez pretende, según comenta en el texto que introduce en la partitura, concebir los comportamientos sonoros como parcialidades que poseen pulsiones anímicas y presencias que habitan entre lo sensible/visible y lo invisible, conectando a otro hecho fundamental del sonido que consideran como propio de la concepción indígena: el fenómeno espiritual. En este punto, Prudencio explica que en el mundo aymara:

“[...] la comprensión del sonido se entiende como un fenómeno espiritual [...] el sonido forma parte de la naturaleza, y está en permanente interacción con otros aspectos de la naturaleza de los que se nutre y a los que nutre. Eso es la concepción andino-altiplánica de todo y consecuentemente también del sonido” (en Rojas Forero, 2015: 5).

Este es otro aspecto que es diferenciado a la concepción sonora tradicional del pensamiento musical occidental y, a la vez, vinculado a la ritualidad y sacralidad de la

dinámica social del mundo indígena andino. En el texto titulado *Manifiesto por la música* escrito en 2000 y leído en el acto de establecimiento de la Fundación Arca-Ira, Prudencio escribe “desde la OEIN proclamamos el valor del sonido como energía, como ánima [...] proponemos una música para escuchar; para el mágico acto ritual de sentarse a escuchar” (2010: 78-79). Y no sólo el sonido es concebido, de acuerdo a estas explicaciones, como un ánima, sino que también:

“[...] la música es un ánima vital que transita por los tiempos. Como las montañas, como la hoja de coca, como todo, la música en este mágico ámbito del Altiplano andino, es un ser viviente nacido de la invocaciones humanas de la naturaleza [...] ¿Cómo poder negar entonces la profunda espiritualidad de la OEIN?” (Prudencio, 2010: 94).

De este aspecto espiritual del sonido y la música se desprenden dos conceptos muy trabajados en la producción musical de la OEIN y muy recurrentes en los discursos elaborados por Prudencio y otros miembros de la orquesta. El primero de ellos, planteado como una especie de síntesis conclusiva de muchos años de experiencia en la investigación y reflexión de la música indígena andina, es la idea de que:

“[...] componer no es más que aceptar la voluntad del sonido. O en el mejor de los casos, será liberar al sonido, dejarlo ser. Es capitular ante su energía, rendirse, replegarse, no ya para ‘organizar’, sino para descubrir su sentido intrínseco, su magia, su poder, no como materia de la música, sino como la música misma. Porque —en toda instancia— componer es escuchar; pero también, escuchar es componer. La creación es un acto de sumisión ante la naturaleza” (Prudencio, 2010: 115).

Esta idea guarda alguna relación con el proyecto de la *estética minimista* —ya comentada más arriba—, en el que el sonido como materialidad en sí mismo y liberado a la intervención humana premeditada constituye un eje central que orienta la expectativa de la creación de una nueva forma de composición y concepción musical.

El segundo concepto, que es consecuencia del primero, consiste en colocar en el oyente la actividad creativa y expresiva de la producción musical. Prudencio lo plantea diciendo: “yo entiendo que la música es realmente una construcción del que escucha más del que hace. [...] Yo creo que una composición como tal, un resultado sonoro que tenga un sentido expresivo, comunicacional, espiritual, realmente lo define quien escucha”²⁰¹. Se esboza así una definición de música como “la predisposición de escuchar. La música la hace el que escucha. Si no hay quien escucha no hay música”²⁰².

Concepción del espacio y el tiempo indígena en la música

La representación del *tiempo* en el universo simbólico indígena andino y su expresión en la música de estas sociedades constituye otro de los elementos que, desde el primer momento, se intentó recuperar e incorporar en la composición musical en la OEIN, como ya se ha visto en *La Ciudad*. De acuerdo al análisis de Prudencio, las nociones de *tiempo* y *espacio* son indivisibles en el pensamiento aymara y esta indistinción constituye un rasgo específico en las expresiones musicales tradicionales de estos grupos. En este sentido, la forma musical de las danzas y tonadas aymaras es concebida como una representación de la noción de *pacha* en la cual las secciones musicales están constituidas por elementos motivicos de breve duración que aparecen, desaparecen y reaparecen, planteando una dinámica basada en la alternancia presencia-ausencia-presencia, y al mismo tiempo estas secciones se disponen en una estructura global basada en una repetición constante, continua y abierta. De esta forma, “el tiempo es cíclico en la música no sólo por la vuelta constante y abierta a su inicio, sino principalmente por esa presencia/ausencia de identidades motivicas

²⁰¹ <https://www.youtube.com/watch?v=ozs5Y15chig> [consulta: 14 de julio de 2019].

²⁰² https://www.youtube.com/watch?v=mFBA01Hs3_c [consulta: 14 de julio de 2019].

dispuestas en distintas circunstancias del orden formal, que quiebra toda posibilidad lineal o secuencial del estar sonoro” (Prudencio, 2015: 289). Prudencio también explica esta noción del *tiempo* circular y espacial y su expresión en la música comparándola con la concepción lineal y continua del pensamiento occidental:

“[...] en la visión occidental el tiempo es una línea, es un flujo, o sea los seres humanos estamos instalados en la navegación del tiempo; el tiempo es un curso, un río que nos lleva dejando el pasado atrás y abriendo el futuro en una constante que no se detiene ni con la muerte probablemente. Y eso se expresa en las formas musicales de la cultura occidental. Resulta que estas músicas indígenas plantean otras formas de ordenar la música, de darle unidad ajenas a esa noción lineal del tiempo y abiertas más bien a una idea del tiempo como círculo o como espiral: no como un flujo, sino como una permanencia constante”²⁰³.

Muchas de las producciones musicales de la OEIN están formalmente estructuradas a partir de esta noción de tiempo. Por ejemplo, *Cantos de tierra* de Prudencio tiene la intención de poner de manifiesto la percepción del tiempo como una permanencia no lineal, sino como una entidad estática y espacial a partir de la yuxtaposición de bloques sonoros con cualidades tímbricas específicas que desaparecen y reaparecen sin ninguna discontinuidad a lo largo de la obra. La proyección del eje espacial sobre el eje temporal por el que el sonido se despliega ha sido un ideal de muchos de los compositores europeos del siglo XX, a partir de la utilización de diferentes procedimientos compositivos, desde la técnica de *mosaico* desarrollada tempranamente por Debussy y Stravinsky hasta las técnicas de la música electroacústica que intentan localizar el sonido en diferentes puntos del espacio y presentar componentes perceptivos de espacialidad en el desarrollo de un sonido como lo han hecho muchos compositores post-serialistas.

Prudencio expresa su atracción personal a la noción indígena del *tiempo* no sólo como un elemento posible de ser trasladado a la composición musical y reducido a una mera

²⁰³ <https://www.youtube.com/watch?v=n-GhCL3ow8U> [consulta: 14 de julio de 2019].

herramienta o procedimiento, sino también como una forma subjetiva de percepción temporal individual y colectiva. En sus propias palabras:

“[...] me atrapa mucho la idea aymara del tiempo, el tiempo como espacio y el tiempo como un estado, como una condición, no como un fluido, que es un pensamiento cartesiano-aristotélico; el tiempo como permanencia de acumulación de tiempos concéntricos es una idea que me fascina, no sólo en la subjetividad de la filosofía o en la definición de la música, sino en la manera personal de vivir el tiempo como una parte de nuestra constitución de vida”²⁰⁴.

En muchas obras interpretadas por la OEIN aparece, de alguna u otra manera, esta noción del *espacio* indígena aplicada en la música que a su vez responde a la incorporación de los desarrollos teóricos compositivos de los músicos europeos de vanguardia de la segunda mitad del siglo XX, en el cual se experimenta, a través de diversos procedimientos y técnicas, la percepción del sonido como una entidad acústica espacial y no solamente temporal. Gutiérrez ha explorado una forma en la que el sonido pueda percibirse como un elemento que se desenvuelve en el espacio en su obra *Artificios*, en la cual los intérpretes producen sonidos desde diferentes localizaciones en relación con el oyente y a diferentes distancias. Sin embargo, el autor comenta que esta cuestión de espacio que pone en juego en su obra, “más allá de ser experimental, es una cosa que pertenece y está muy presente en la música indígena”²⁰⁵.

El entretejido arca-ira y la disposición instrumental de la tropa

Además de la concepción indígena del *tiempo*, la OEIN incorpora otros aspectos del pensamiento filosófico y musical de los grupos indígenas andinos y los integra en la producción compositiva e interpretativa musical. Prudencio comenta respecto de las músicas indígenas que,

²⁰⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=ozs5Y15chig> [consulta: 14 de julio de 2019].

²⁰⁵ Conversaciones con miembros de la OEIN juvenil B. Notas de campo, 28 de noviembre de 2017.

“[...] en la medida que son un lenguaje, están representando un pensamiento. Ese es el pensamiento que me interesa. ¿Cómo concibe el sonido un aymara o un quechua? ¿cómo lo expresa y como lo representa a través de sus instrumentos, a través de sus lógicas de estructuración de la música, a través de su comprensión del tiempo, a través de su vinculación de la música con las prácticas sociales?”²⁰⁶

En este sentido, es a partir del conocimiento profundo de este pensamiento que la OEIN se plantea el desarrollo de un nuevo paradigma musical. Calderón explica que el estudio de la música de las comunidades indígenas andinas es algo que se incrementó en el último período de la OEIN en el cual ha establecido muchos contactos con las comunidades rurales a partir de acercamiento de miembros de la Orquesta e incluso invitaciones de músicos de las comunidades a la ciudad de La Paz para el intercambio de conocimientos musicales:

“La orquesta está cada vez más enfocada en el estudio e investigación a fondo de las músicas indígenas. Y, a partir de esas investigaciones y de esos conocimientos —tanto teórico, históricos hasta lo técnico en la interpretación de los instrumentos—, basar la creatividad en esas fuentes hacia la creación de música de vanguardia. En realidad ese ha sido el objetivo siempre [...] Sin embargo, recalco que ahora hay mucho más interés, mucha más fuerza, en el estudio a fondo de las músicas indígenas. Hay muchos más viajes, sobre todo al interior de La Paz, de grabar, de tener contacto con las comunidades, de tener un efecto en las comunidades también [...] Además encontramos que es un mundo inacabable, es infinito, hay música que estamos ahora literalmente ‘rescatando’; antes no usábamos esa palabra, porque en verdad no había un rescate: viajas una hora o dos horas y la música está sonando como sonaba hace quinientos o seiscientos años antes. [...] Entonces ahí hay un trabajo de investigación y de recuperación, tanto de técnicas como también del pensamiento porque no es lo mismo cómo funciona una orquesta sinfónica o una orquesta de cuerdas de violines [...] que una tropa de mohoceños; cómo dialogan, como interpretan, la concepción del sonido, la concepción de la masa sonora, el unísono, la nota, el tono, las tonalidades... es otro mundo absolutamente”²⁰⁷.

Resulta llamativo en este relato que, además del intercambio con las comunidades indígenas para profundizar en el conocimiento filosófico y musical de estas y que a la vez

²⁰⁶ https://www.youtube.com/watch?v=z2p_YFDUH2k [consulta: 14 de julio de 2019].

²⁰⁷ Entrevista a Daniel Calderón. Notas de Campo, 27 de noviembre de 2017.

constituyan fuentes de creación compositiva, la OEIN se propone como objetivo la “recuperación” y “rescate” de todo este conocimiento de alguna manera marginalizado y estigmatizado por el orden hegemónico cultural, lo cual refuerza la construcción de vínculos y continuidades con este universo simbólico, cultural y musical por parte de la Orquesta y, con ello, reafirma el proceso de *tradicionalización*.

Otros elementos fundamentales provenientes de la música indígena andina incorporados a la producción musical de la OEIN son el procedimiento *arca-ira* por un lado, y la disposición de los instrumentos musicales en grupos de *tropas* por el otro. En cuanto al primero, éste se presenta prácticamente en todas las obras musicales de diferentes maneras: en algunas se presenta en la manera en que es concebida tradicionalmente en la música indígena, en la cual una melodía es producto del entretrejo de dos instrumentos distintos del mismo tipo; en otras ocasiones la complementariedad entre arca e ira se produce entre grupos instrumentales distintos. Más allá de las particularidades en que el *arca-ira* pueda presentarse en las composiciones musicales específicas, constituye un elemento fundamental tomado por los compositores de la OEIN para la estructuración de las obras musicales y un aspecto que identifica claramente la música interpretada y elaborada por la OEIN. Además, conforma uno de los elementos más notorios en el que se puede entrever la incorporación de rasgos de la música indígena andina dado que, como comenta Calderón:

“[...] el ‘arca-ira’ es el inicio de todo este concepto y cosmovisión andina de lo comunitario [...] de un todo yo toco algunos sonidos y tú tocas los otros sonidos complementándome. Así, tan sencillo, es fundamental en el pensamiento, en la ejecución y en la estructuración de las obras”²⁰⁸.

Esta forma de ejecución instrumental encuentra su consumación en el instrumento musical del *siku* que constituye, en este sentido, un objeto simbólico del aspecto de lo

²⁰⁸ Entrevista a Daniel Calderón. Notas de Campo, 27 de noviembre de 2017.

comunitario en el mundo andino. También se expresa en otros instrumentos con la técnica similar denominada *waki*. La obra *Sawuta Saltanakani* compuesta por Prudencio presenta este procedimiento como uno de los principales ejes estructuradores del material sonoro —sobre todo en el tercer movimiento—, pero también en otras obras como por ejemplo *Waki* de Gutiérrez.

El segundo elemento, la disposición instrumental de acuerdo al concepto de *tropa*, también se presenta en la gran mayoría de las obras compuestas para la OEIN y constituye un aspecto identificadorio de su música. Prudencio relaciona la dinámica *arca-ira* y la *tropa* como dos elementos intrínsecos en la ejecución tradicional del *siku* que considera como:

“[...] la expresión musical del concepto *ayni*. [...] la melodía es el resultado de la alternación entre *arca* e *ira*. Cada par es doblado por otros iguales; y también desdoblados en otros registros: la mitad y/o dos tercios más pequeño; o el doble y/o dos tercios más grande. Así se forma la *tropa*, que es el conjunto de músico, cada uno de los cuales aporta desde su específica función al propósito colectivo de la música” (2010: 68).

De acuerdo con este planteo, la *tropa* constituye otro rasgo de la cosmovisión indígena de lo comunitario, lo colectivo y lo recíproco, y además agrega una propiedad particular que se diferencia de la modalidad de ejecución instrumental en las orquestas académicas occidentales tradicionales y constituye un aspecto central de la OEIN: el aporte individual que cada músico hace en la interpretación musical grupal —tanto en variaciones rítmicas, tímbricas como expresivas— por lo cual desecha la idea de la sustituibilidad del intérprete en un conjunto grupal.

En un gran número de obras de la OEIN para conjuntos grandes los instrumentos se encuentran dispuestos en función del concepto de *tropa* y en muchos casos, como en la obra *Cantos Ofertorios* de Prudencio, funciona como un amplificador y resonador de los conglomerados sonoros. Algunas obras también toman este concepto como forma de

experimentación instrumental grupal. Por ejemplo, Gutiérrez en *Chipa* incorpora como procedimiento compositivo un elemento que se presenta en la música indígena durante ciertas festividades que denomina como “choques”. Este consiste en el encuentro de dos tropas distintas que ejecutan distintas melodías y eso produce una superposición y acumulación de planos sonoros heterogéneos en lo tímbrico, melódico y rítmico. Respecto a este punto, Gutiérrez explica cómo este principio de amplificación sonora producido por el fenómeno de la *tropa*, relacionado a su vez con el componente espacial del sonido, y la superposición de planos sonoros heterogéneos que conforman una textura musical heterofónica, constituyen valores deseados y buscados en la música tradicional andina y que además es posible encontrarlo en las estéticas musicales de vanguardia del siglo XX:

“A nosotros nos ha tocado ver, alguna vez que hemos viajado ahí cerca de Charazani, diferentes conjuntos sonar al mismo tiempo, cuatro o cinco conjuntos de Italaque —por ejemplo— de un tipo de música que tocan al mismo tiempo pero diferentes tonadas. Entonces la idea es que ningún grupo puede perder el tono, pues tocan muy fuerte. Entonces todos están en su propio tempo, con su propia música diferenciada [...] eso es algo buscado en la música indígena, el trabajo espacial que es una dimensión de la música que es incorporado a partir del siglo XX. Y otro componente que me parece importante explorar es el componente de la *tropa*, la *tropa* como amplificación de un principio sonoro [...] A mi me parece fascinante esa concepción de que muchos músicos tocando instrumentos que comparten, que son una familia, pueden generar complejidades impresionantes”²⁰⁹.

Entre la oralidad y la escritura

Otro de los elementos que atraviesa estructuralmente en la OEIN es la recuperación de la *oralidad* tanto como modalidad en la transmisión de conocimiento musical como un aspecto estructural en la producción, composición e interpretación musical. Este elemento constituyó uno de los fundamentos de la OEIN desde su primer momento y se definió no sólo a partir de su valor y procedencia del mundo indígena sino también a partir de su posición

²⁰⁹ Conversaciones con miembros de la OEIN juvenil B. Notas de campo, 28 de noviembre de 2017.

marginal en el mundo musical académico occidental. Prudencio explica que uno de los pilares del proyecto fue precisamente “la recuperación de la tradición oral como principio de iniciación a la música [...] nosotros reivindicamos la oralidad como una oportunidad, como una potencialidad; esa oralidad que en el mundo de la música escrita está estigmatizada, discriminada y subestimada”²¹⁰. Incluso previamente a la insaturación del PIM, en la OEIN todos los grupos de músicos que han conformado los elencos orquestales fueron formadas bajo esa premisa, y por eso el conocimiento de la música nativa adquiere importancia dado que “en la memoria oral, en la manera de transmitir la música, en la manera de ejecutar no es solamente una metodología dogmática, sino que es una praxis a través de la cual se transmiten una cosmovisión, un conjunto de saberes y de comprensiones de lo que es el mundo, la condición humana y con la naturaleza”²¹¹.

Calderón también considera la *oralidad* como un elemento devenido de las comunidades indígenas andina y que funciona en la actualidad tanto como un principio pedagógico en la transmisión de conocimiento musical en el interior de la OEIN y del PIM como también un principio compositivo en las obras musicales. En sus propias palabras, en la OEIN:

“[...] es muy claro y está muy presente la transmisión oral de los conocimientos, como se hacen en las comunidades, como se hacen en el mundo indígena. Ahora, eso pasa en el PIM, eso pasa en las orquestas, eso pasa en la orquesta Titular, sobre todo cuando se trabaja en música indígena, música nativa. Cuando se trabaja música contemporánea, o música de vanguardia, ya no hay un modelo sino hay como varias maneras: puede seguir manteniéndose ese modelo, por ejemplo, de tradición oral —hay obras que hemos hecho sin partitura, que se tocan sin partitura—, obras que no se tocan en la disposición de una orquesta con un director al frente —obras que no tienen director básicamente— que funcionan básicamente por, y recatando otra vez lo de la música indígena, relaciones, o sea yo toco después de que pase esto y etc. [...] Pedagógicamente, para los niños sobre todo —bueno para todos en realidad— es un ejercicio de la memoria

²¹⁰ Entrevista virtual a Cergio Prudencio. 5 de abril de 2019.

²¹¹ *Ibidem*.

importantísimo [...] sin tener partituras que te regulen. Pero también hay partituras reguladas, en ese sentido.”²¹²

Este principio como rector de la transmisión, la interpretación y la composición musical se manifiesta a su vez en el establecimiento de dos grupos de repertorio que se desarrollan en todos los ensayos de los elencos orquestales: el de la *música tradicional* y el de la *música contemporánea*. Cada grupo implica una práctica musical específica y, como ya se ha explicado en anterior capítulo, ambos grupos se retroalimentan entre sí favoreciendo el desarrollo de una identidad sonora en la OEIN. El primer grupo remite al universo sonoro indígena andino y se ubica en el ámbito de la oralidad:

“[...] cuando nos remitimos al mundo de la música aymara, específicamente, nos mantenemos en el rango de la oralidad de esa tradición. Aprendemos esa música por vía oral; no por escritura. [...] La escritura de los temas tradicionales no tiene un fin de representación, sino sólo de herramienta analítica para nosotros. [...] La oralidad sigue siendo un vehículo muy efectivo de transmisión de conocimientos y de información” (Prudencio en Rojas Forero, 2015: 11).

Además de la ejecución de las melodías de danzas y tonadas tradicionales aprendidas y enseñadas por transmisión oral, este grupo de obras implica, siempre en función al tipo de danza y su procedencia cultural, una forma específica de emisión del sonido de acuerdo al tipo de instrumento que se esté ejecutando, un comportamiento performativo grupal como la disposición de los músicos en función de la *tropa* en la que pertenezcan, la conformación espacial de un círculo o semicírculo, la realización de figuras coreográficas como la rotación o traslado en fila de los músicos, y la definición de un guía-líder quien dirige ejecutando el instrumento de viento —y, en ocasiones, un instrumento de percusión—, siguiendo y recreando las formas de interpretación musical indígena andino. Las obras de la *música contemporánea* implican, en cambio, otros tratamientos con los instrumentos y otros comportamientos performativos indicados —aunque, no siempre— por los compositores

²¹² Entrevista a Daniel Calderón. Notas de Campo, 27 de noviembre de 2017.

particulares y, en muchas ocasiones, inspiradas en las formas de la *música tradicional* en las cuales se apelan a un tipo de interpretación, disposición y dirección propio del universo sonoro indígena andino que, por lo general, está acompañado a un otorgamiento de mayor libertad de experimentación sonora en los intérpretes debido a que se plantean menos ataduras a la partitura y la utilización de otros dispositivos como la memoria, la indeterminación de algunos parámetros musicales y la improvisación.

El empleo de la *oralidad* en la composición musical de la OEIN ha significado también la elaboración de nuevas formas de notación musical. Prudencio ya había introducido algunas novedades en *La Ciudad* en el que los sonidos de los instrumentos tradicionales andinos son registrados en la partitura de una manera distinta a la tradicional occidental que le permiten resolver algunas dificultades técnicas como la de escribir las variaciones sonoras en los temperamentos de estos instrumentos e igualar la lectura de los diferentes registros de una *tropa*. Pero, a su vez, la necesidad de escribir algunas indeterminaciones o comportamientos individuales de los músicos durante la obra, trajo consigo la necesidad de desarrollar y emplear nuevas formas de notación. Muchas obras musicales, como por ejemplo *Bajo otros cielos* de Paraskevaídis y *Wiris* de Gutiérrez, carecen por completo de una escritura musical convencional y se presentan escritas como un texto con indicaciones e instrucciones que los músicos deben hacer. Estas obras carecen de un director individual y están construidas como un juego de entradas entre los músicos y en, en algunos casos, los comportamientos musicales están basados en ciertas estructuras de imitación. En este sentido, según comenta el músico y compositor Maycol Conde Claros:

“[...] la OEIN también es un nuevo lenguaje musical. Tenemos nuestros propios códigos, hemos formado también una nueva forma de escritura, una nueva forma de simbolizar cada elemento —que cada compositor está libre de hacerlo también. Pero la OEIN tampoco es rígida en su simbolización [...] por eso muchas partituras de Cergio y otros compositores ponen sus especificaciones al

principio [...] Por eso es un nuevo lenguaje; hasta me atrevería a decir que la OEIN es un paradigma musical”²¹³.

Gutiérrez compuso varias obras en las que experimenta el uso de la *oralidad* como un aspecto estructural y, con ello, el uso de la memoria, de indeterminaciones musicales y del juego libre de las intervenciones de los intérpretes. Además de su obra *Wiris*, en la que utiliza una partitura gráfica para la notación musical, *Chipa* también fue diseñada para ser ejecutada de memoria en la cual se propicia un grado de libertad en la interacción entre los intérpretes agrupados cada uno bajo la dirección de un músico guía, que debe ir tomando decisiones en la intervención del proceso musical. En *Wiris* aparecen indicaciones de comportamientos performáticos que los músicos deben realizar como movimientos circulares que recrean los giros coreográficos de algunas danzas tradicionales indígenas andinas.

Al mismo tiempo, el aprendizaje de la música indígena andina y la recreación de sus principios formales musicales y performáticos permite la construcción de una identidad sonora del proyecto de la OEIN, en el cual los elementos de la *música tradicional* son tomados como principios en la creación de nuevo conocimiento musical expresado no sólo en composiciones musicales específicas sino también en formas de interpretación, conceptualización y recepción del sonido y de la música. Las obras de *música contemporánea* se basan de las fuentes de la *música tradicional* y en cada una de ellas se expresa una síntesis musical producto de la coexistencia entre elementos sonoros y prácticas musicales heterogéneas por lo cual es posible hablar de presencias intertextuales de lógicas de construcción y tratamiento del material sonoro como también, y por lo tanto, de contactos interculturales entre universos sonoros heterogéneos.

²¹³ Entrevista a Maycol Conde Claros. Notas de campo, 26 de noviembre de 2017.

Esta interculturalidad es en cierta medida consciente por parte de los miembros de la OEIN y por varios de los compositores que han compuesto para ella. Alejandro Cardona, en su obra *Sawutakana*, intenta poner de manifiesto esta interculturalidad en el plano musical a partir de lo que él denomina “dialéctica sonora”, en la cual pone en interacción elementos sonoros que representan dicotomías de lo natural y lo cultural, lo tradicional y lo contemporáneo, lo rural y lo urbano, lo indígena y lo mestizo. Más allá de la acción consciente de poner en diálogo elementos musicales asociados a órdenes culturales distintos, esta interculturalidad se expresa en gran parte de las composiciones musicales de los compositores de la OEIN de diferentes modos. Además de la utilización de procedimientos compositivos provenientes de distintos universos sonoros, la instrumentación utilizada es otro factor, como se demuestra por ejemplo en las obras *Cantos de piedra* y *Los peregrinos* de Prudencio en las que integra instrumentos europeos y medios electroacústicos a los instrumentos andinos o *Cantos Meridianos* en la que se utilizan instrumentos nativos australianos como el *didgeridoo*. A su vez, en *Uyariwaycheq*, Prudencio emplea intertextualidades entrelazando textos religiosos católicos en el idioma latín con rezos religiosos quechua para representar también un encuentro cultural que remite al encuentro entre el mundo indígena con el mundo europeo, que ha marcado todo el período de conquista y colonial hasta la actualidad. Al mismo tiempo, examina desde la composición musical la síntesis cultural producida por el sincretismo religioso en la América indígena de los Andes centrales.

Carlos Nina también se centró en el hecho intercultural con *Para la Cruz* diseñada para ser interpretada en un espacio abierto (el Mirador de Jach’a Kollo). Su intención

consistió en recrear cierta escena de ritualidad en la interacción entre sonidos producidos por la instrumentos nativos y el entorno sonoro producido por la ciudad.

Expresiones de las estéticas musicales de vanguardia

La OEIN ha trabajado desde sus inicios con la premisa de que en la concepción misma del sonido y organización sonora del pensamiento indígena se hallan muchos elementos que fueron desarrollados por varios compositores europeos y norteamericanos vanguardistas del siglo XX. La acción consciente de integrar estos dos universos sonoros para la formación de un nuevo conocimiento y una nueva estética musical se manifiesta no sólo en sus producciones musicales, sino también en sus propios discursos.

En relación con el encuentro de elementos musicales de la música indígena que coinciden con los de la música de vanguardia, Prudencio cuenta que cuando por primera vez escuchó en vivo una tropa de tarkas se dijo “‘pero estos sonidos son extraordinarios’ y dije ‘mucho de lo que el proceso europeo está descubriendo como innovador en términos de sonoridad, de construcción de temporalidades, está aquí’”²¹⁴. En otro lugar escribió que en las tarkeadas tradicionales indígenas “se pueden escuchar texturas sonoras, discursos internos, y particulares concepciones del tiempo, ¡como en la música de vanguardia!” (2010: 68). Es así que la OEIN alcanza su definición como “un proyecto en el que se produce un encuentro de las antiguas tradiciones musicales aymaras y quechuas con las vertientes contemporáneas de la cultura occidental europea. Esa conflictividad, lejos de ir a una no resolución, genera una nueva posibilidad cultural y expresiva”²¹⁵. Siguiendo esta línea, Calderón sostiene que la música indígena y la música de vanguardia “conviven en el límite [...] donde más vivas

²¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=CXMv5V0q0fk> [consulta: 14 de julio de 2019].

²¹⁵ https://www.youtube.com/watch?v=z2p_YFDUH2k [consulta: 14 de julio de 2019].

pueden estar estas técnicas, estos conceptos de la música nativa es justamente en el límite, de salirse justamente a lo otro, a lo tonal, a lo unísono, a la otra cosa”²¹⁶.

Los elementos de las estéticas musicales de vanguardia que se expresan y marcan vínculos y continuidades en las composiciones musicales interpretadas por la OEIN son, como se ha descrito, varios. Fundamentalmente, el grueso de las obras compuestas para la OEIN son no tonales y la organización del material sonoro corresponde a lógicas de estructuración distintas al de la música tonal. Por otro lado, las obras suelen trabajar a partir de nociones compositivas desarrolladas por las corrientes europeas post-serialistas en cuanto a la focalización en la materialidad del sonido y sus cualidades tímbricas, en el aspecto espacial del sonido por sobre el temporal, en los factores acústicos como los batimentos, diferenciales y espectros sonoros gruesos, en una concepción de la música desembarazada discursivamente del eje sintagmático (que, por ejemplo, constituye una propiedad constitutiva de la construcción de una melodía en el sistema armónico tonal), y, al mismo tiempo, en formas de articulación de sonidos como la textura de masas, la heterofonía y la superposición de planos sonoros heterogéneos. A su vez, son retomadas muchas nociones compositivas de las corrientes académicas norteamericanas del siglo XX como la indeterminación, la aleatoriedad, la improvisación, el uso de instrumentos musicales no convencionales, la ejecución no convencional de los instrumentos musicales (lo que comúnmente se denomina como “técnicas extendidas”) y la utilización de partituras gráficas, lo cual le otorga al proyecto una mayor capacidad de experimentación sonora e interpretativa.

Estos elementos se reflejan en muchas de las obras interpretadas por la OEIN. Por ejemplo, en *Bajo otros cielos* de Paraskevaídis, la autora reúne muchos de estos

²¹⁶ Entrevista a Daniel Calderón. Notas de campo, 27 de noviembre de 2017.

procedimientos compositivos. En primer lugar, la pieza está escrita sin partitura y no utiliza motivos melódicos y rítmicos, sino que el elemento estructural de la música es el timbre y la superposición de alturas que conforman *clusters* generadores de bloques sonoros que se contrastan en cada sección. Al mismo tiempo la obra posee un alto grado de indeterminación en las acciones y decisiones que deben tomar los intérpretes (elección de instrumento, el tempo, la velocidad de movimientos) y de aleatoriedad que, según la autora, “el grado de aleatoriedad sólo establece cierta libertad de acción, cuya flexibilidad es siempre previsible en su resultado global”²¹⁷. También se indica una ejecución no convencional de los instrumentos (como acariciar la superficie de los parches de las wankaras y las cajas o frotar con una goma, agrupamiento de tubos de sikus) y cuestiones performáticas que deben realizar los músicos y escenográficas (como indicaciones de luces). Otras obras musicales, en cambio, presentan algunos de estos aspectos. Mesías Maiguashca, por ejemplo, reconoce que para *Chulyadas-tarkyadas-sikuryadas* ha problematizado elementos que, según él, la música electroacústica también lo ha hecho como el distanciamiento de una escala musical temperada y la composición a partir de los espectros complejos de los instrumentos musicales. Otro aspecto, el empleo de mecanismos de aleatoriedad e indeterminación, es frecuente en varias obras musicales sobre todo en las de Gutiérrez, tales como *Wiris*, *Chipa* y *Artificios*²¹⁸.

El empleo de instrumentos no convencionales también ha sido muy frecuente en distintos compositores de la OEIN y se relaciona a su vez con la exploración del aspecto tímbrico de la música. Algunos ejemplos son *Akumi I* de Llanque en la que emplea instrumentos de cañas de tuquru con distintos diámetro, longitudes y grosores especialmente

²¹⁷ Paraskevaídís, 2011 en partitura *Bajo otros cielos*.

²¹⁸ Esta última pieza guarda, además, mucha relación con el *teatro musical* dado que está construída a partir de la integración de la audiencia como un partícipe activo en la interpretación.

construidos para su interpretación, *Dormir y Estar Despierto* de Nina en la que utiliza tropas de instrumentos de caña y de pinkillos ch'uli inventadas por él mismo junto con aros metálicos de distintas medidas, y varias obras de Gutiérrez, sobre todo en *Wiris* en la que toda la instrumentación es con materiales no convencionales. No solamente se toman materiales diseñados para fines distintos a los musicales, sino que, en ocasiones, algunos instrumentos musicales indígenas andinos son dispuestos de forma distinta a su disposición tradicional como, por ejemplo, el amarre —no en forma de balsa— de cañas del siku con distintas medidas o la utilización de tubos individualizados.

Ahora bien, además de la presencia de elementos, técnicas, procedimientos y lógicas de organización del sonido propias de las estéticas musicales de vanguardia, es posible hallar en estas obras ciertas continuidades con los desarrollos estéticos de la música académica latinoamericana de las últimas décadas del siglo XX. Por un lado, muchas de las ideas compositivas desarrolladas por algunos compositores latinoamericanos en la construcción de la *estética minimista* se encuentran en muchas de las producciones musicales de la OEIN, como la sencillez de los materiales de los instrumentos con los que se trabaja (como se expresa sobre todo en las obras de Gutiérrez), la consideración del timbre y —en ocasiones— del silencio como elementos estructurales, la economía del uso de los materiales sonoros y la estructuración del sonido en bloques que se superponen y yuxtaponen entre sí. Por otro lado, la inscripción a estos desarrollos musicales académicos latinoamericanos se debe al factor político que se plantearon vinculados a la perspectiva de la transformación social y cultural del continente.

Este último punto recupera también la intención primogénita de los movimientos históricos de vanguardia en todo el medio artístico que consiste es restituir el arte a la vida

cotidiana (acercar el arte a la vida), establecer una perspectiva crítica del orden cultural hegemónico establecido entre los artistas y buscar transformarlo a partir de la práctica artística. Prudencio expresa esta intención iconoclasta de la vanguardia cuando opina que no cree “tanto en la genialidad cuánto en la funcionalidad del músico a su sociedad, la funcionalidad del artista con su sociedad”²¹⁹. En cuanto a las tendencias musicales de vanguardia en América Latina, Prudencio las relaciona con el espíritu político y transformador de la época en la que se establecieron y desarrollaron sus propias particularidades, dado que estas estéticas,

“[...] lejos de reforzar la presencia cultural dominante, la enfrentaba, la contravenía. En efecto, todo planteamiento teórico o práctico transgresor del dominio tonal poseía en potencia una enorme carga explosiva de trascendencia hasta en lo político y social. Los nuevos conceptos no sólo descalificaron una manera convencional de hacer música, sino que conllevaron una aguda amenaza a la estabilidad del sistema burgués implantado en América Latina. (La crisis estética coincidía con la crisis socioeconómica que se producía en varios puntos del continente). Por eso en un momento la línea de creación antitonal implicó un término contestatario, provocador y hasta revolucionario” (2010: 40).

En este sentido, Prudencio reconoce un contexto latinoamericano tanto estético (fundamentalmente los desarrollos realizados entre los compositores reunidos en los CLAMC) como político, que nutrió, sustentó y fundamentó a la OEIN, pero que a su vez se planteó nuevas perspectivas y problematizaciones, sobre todo en torno a la visibilización del universo sonoro indígena y su incorporación para el desarrollo de nuevo conocimiento musical que sea identitario a la música académica latinoamericana y, al mismo tiempo, un dispositivo político transformador. Escribe Prudencio:

“[...] la generación del CLAEM optó por no tomar el legado de los nacionalistas; hubo una ruptura de ese legado, de esa herencia. Yo opté por tomar el legado de esas música indígenas. En el solo acto de asumir (y) de tomar esa herencia, había ya una connotación política” (en Rojas Forero, 2015: 6-7).

²¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=ozs5Y15chig> [consulta: 14 de julio de 2019].

Según su opinión, el contexto boliviano hubiera sido absolutamente ineficiente para sostener y fundamentar una propuesta como la de la OEIN y por ello, ésta se ha servido del contexto latinoamericano. Además de referenciar a aquellos compositores que han constituido un antecedente imprescindible a la producción musical de la Orquesta, sobre todo Coriún Aharonián, Prudencio también referencia a dos tendencias provenientes de la música popular: la primera fue aquello que se denominó como la “canción protesta” desarrollado en gran parte de Latinoamérica cuyos referente han sido Daniel Viglietti, Violeta Parra y Víctor Jara entre muchos otros; la segunda fue la revitalización de la música folclórica argentina entre las décadas del sesenta, setenta y ochenta, uno de cuyos hitos principales fue la composición de la *Misa Criolla* por el músico argentino Ariel Ramírez que instaló, según la opinión de Prudencio, algunos “permisos” fundamentales para el despliegue de la posterior producción musical latinoamericana tanto en el terreno de lo popular como de lo académico y que incluso incitó a Prudencio a componer a los diecisiete años de edad una misa “bajo el influjo de la misa criolla que en ese momento nos marcó a todos”,²²⁰.

²²⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=ozs5Y15chig> [consulta: 14 de julio de 2019].

Capítulo IV

4.1 Interculturalidad en el pensamiento y en la práctica musical de la OEIN

Hasta el momento se ha descrito y analizado el proceso de reunión, incorporación y vinculación de elementos musicales, estéticos y filosóficos heterogéneos por parte de la OEIN y su adscripción a tradiciones específicas en las que se fueron enmarcando continuidades y rupturas, con la intención de producir creativamente un nuevo conocimiento musical. El presente capítulo se propone indagar cómo la formación de este nuevo conocimiento está motivado por la perspectiva de construir prácticas y saberes que resulten “descolonizantes” y superadores a los modelos hegemónicos históricamente impuestos. Por ello, un análisis de esta naturaleza, y desde una perspectiva antropológica, obliga a la revisión de dos categorías teóricas y prácticamente entrelazadas: la *interculturalidad* y la *decolonialidad*.

La OEIN se considera a sí misma como un proyecto artístico en el que la *interculturalidad* constituye una variable que atraviesa toda su producción y plantea un desafío, dado que allí, dice Prudencio, “es donde se consume toda esta experiencia intercultural de llevar y de traer, de poner a dialogar en igualdad de condiciones dos visiones del mundo que históricamente son antagónicas”²²¹. Lo interesante del caso estudiado aquí es que las relaciones interculturales se expresan sobre todo en el plano de lo sonoro y la incorporación e interacción simultánea de diversas lógicas de organización del material sonoro empleadas para la composición e interpretación musical son reconocidas en ese mismo proceso.

²²¹ https://www.youtube.com/watch?v=z2p_YFDUH2k [consulta: 14 de julio de 2019].

La *interculturalidad* como categoría de análisis no se agota en la simple idea de la conjunción entre dos órdenes culturales distintos (o aspectos de la organización cultural) que posibilita la emergencia de una nueva entidad o posibilidad cultural, sino que remite a lo más íntimo de la pregunta acerca del proceso de construcción de las identidades sociales. Toda la cultura latinoamericana hace referencia, según lo indica Prudencio, a un “proceso dual, en pugna, de polarización dialéctica, integrado por una vertiente originaria y otra foránea” (2010: 38) y la producción musical de la OEIN enfatiza precisamente la articulación de esas vertientes sonoras, culturales y filosóficas heterogéneas como un camino posible en la producción de conocimiento musical y configuración de una nueva estética. Pero, además, es a través de ello que se evidencia y verifica el proceso mismo de la producción social identitaria expresado, sobre todo, en el plano de lo sonoro y en sus implicancias simbólicas.

La cuestión de la identidad ha asumido un rol protagónico en todo el proyecto estético y pedagógico de la OEIN. El intenso aprendizaje de las formas de concepción e interpretación de la música indígena andina en su profundidad, a través de sus formatos tradicionales y a partir de la investigación directa y contacto personal con las comunidades indígenas altiplánicas tienen el propósito de valorizar y reafirmar los aspectos culturales constitutivos de las identidades sociales latinoamericanas (y particularmente, la identidad boliviana), que siempre han estado presentes y activas aunque negadas por dispositivos coloniales arrastrados y transfigurados desde el tiempo de la conquista. Sin embargo, el objetivo que la OEIN se ha propuesto desde siempre no consiste en reproducir acríticamente una identidad cultural indígena esencializada, folklorizada e idealizada, sino en (re)conocerla seriamente y proyectarla hacia el futuro, fijando continuidades históricas y, a partir de ahí, establecer desde su lógica nuevos conocimientos posibles y redefiniciones identitarias (cuyas significaciones

son siempre dinámicas). Este hecho es claramente reconocido por Prudencio expresando que “si con la música nativa el niño afirma su identidad, con la música contemporánea la proyecta” (2010: 59).

En tanto categoría analítica para la comprensión de los procesos sociales, el concepto de *identidad* es concebido, no como un dispositivo que demarca nominal y objetivamente agrupaciones de sujetos relacionados (o no), a partir de atributos tangibles que los identifica y diferencia de otros, sino que —contrariamente a toda definición esencialista— es un mecanismo que demanda una construcción social y colectiva, en cierta medida medida y consciente, y por lo tanto, se constituye relacionamente en el que interviene un proceso de alterización. El intelectual y político contemporáneo boliviano Álvaro García Linera desarrolla esta concepción postulando que no existe identidad sin alteridad y, por lo tanto, “la conciencia de uno en el mundo es la conciencia de su diferencia en él” (2015: 10). Sin embargo, no puede ser considerada simplemente una actividad de diferenciación, sino que la identidad es múltiple y contextual y, a su vez, toda identidad es contingente y por ello *relacional y situacional*, dado que depende del contexto específico en el que las personas interactúan. En este sentido, “un ser humano es una construcción permanente de identidades y diferencias constitutivas de un ser” y “cada identidad es relacional, flexible y está en permanente resignificación” (García Linera, 2015: 12-13).

Esta concepción trae consigo muchas consecuencias y reflexiones muy estudiadas académicamente por diversos autores en los cuales merece detenerse para profundizar la problematización acerca de la identidad. Por un lado, la *adscripción categorial* constituye un elemento fundamental para la identificación que visibiliza la actitud consciente y constructiva del asunto, dado que los actores sociales, al categorizarse a sí mismos y a los otros con los

que interactúan, seleccionan aspectos de su organización social, material y simbólica en la cual “los rasgos que son tomados en cuenta no son la suma de diferencias ‘objetivas’, sino solamente aquellas que los actores mismos consideran significativas” (Barth, 1976: 15). A esta definición, que toma en cuenta la agencia de los sujetos, se le agrega también la idea de la construcción identitaria (y de la etnicidad) como un artefacto cultural en el que cada sujeto “imagina” su comunión a un grupo, que es tanto definido por el grupo mismo como por otros y en el que se construye un pasado común y vínculos de continuidades históricas. Respecto a esta concepción artefactual de la identidad, el antropólogo australiano Jeremy Beckett, analizando sobre la etnicidad y más precisamente sobre la “aboriginalidad”, plantea que ésta “se trata de productos de la imaginación humana [...] en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión. Esta imagen es un artefacto cultural logrado mediante el recuerdo de cosas compartidas, pero también a través del olvido estratégico” (1988: 2). De esta manera, las identidades se encuentran siempre en proceso de formación y nunca se completan ni son acabadas, aunque, como analiza Eduardo Restrepo, pueden producirse “cerramientos provisionales”²²² que las hacen aparecer como si fuesen terminadas y estables y que a su vez están construidas no sólo a partir de “narrativas cambiantes sobre sí, a través de las cuales uno se representa a sí mismo y sus propias experiencias adquieren sentido” (Restrepo, 2014: 104), sino también de la definición y desde la posición de un *otro*. Por lo tanto, “la identidad es un proceso, la identidad se fisura. La identidad no es un punto fijo, sino ambivalente. La identidad es también la relación del Otro hacia el uno mismo” (Hall en Restrepo, 2014: 111).

²²² Restrepo (2014) retoma la categoría de “punto de sutura” del sociólogo británico Stuart Hall como una articulación entre el proceso de *sujeción* y el de *subjetivación*, por el cual se concibe a la identidad como una unión entre el sujeto y la estructura, a la vez que como abierta, posicional y estratégica.

En este sentido, las identidades son concebibles como *alteridades históricas*, de acuerdo al término empleado por la antropóloga Rita Segato (2007)²²³.

Desde estas perspectivas se considera, en primer lugar, que la OEIN elabora un proceso activo de selección de aquellos elementos simbólicos, estéticos, musicales y filosóficos de otras identidades culturales —que se presentan como “cerramientos provisionales” en un instante histórico— que resultan significativos para autodefinirse y elaborar narrativas que también se presentan como estables y cerradas definidas en función de la alteridad. La OEIN se define así como:

“[...] un espacio de convergencia e inflexión, donde se miran de frente unos y otros. Aquí, las ancestrales sonoridades del Altiplano andino y las rupturas modernistas de la Europa central y hegemónica se reconocen, se valoran y encuentran mutuamente; no siempre por afinidad, pero sí en un territorio constructivo y con un gesto desafiante a la utopía del entendimiento” (Prudencio, 2010: 95).

En esta misma línea, el sociólogo Stuart Hall incorpora el concepto derridiano de *différence* para explicar que cada identidad social particular no se define positivamente por su propio contenido, sino por su valor relativo con respecto a otras particularidades en un contexto más amplio y de la determinación de un límite, por lo que significa que “cada identidad particular es *radicalmente insuficiente* en términos de sus ‘otros’” (2010: 609) y en el que el *otro* “no proviene del espacio exterior, sino que surge desde *dentro de lo particular*” (2010: 610). Es entonces a partir de estas concepciones acerca de la identidad como proceso de identificación social que se hallan los vínculos con la noción de *interculturalidad* en el cual la diferencia adquiere un valor decisivo.

²²³ El concepto *alteridades históricas* refiere a “formas propias y enraizadas de ser ‘otro’ en el contexto de la nación y de la región [...] apunta a la otrificación a través de fracturas propias de una historia producida nacionalmente [...] son diferencias producidas dialógicamente en un proceso de interlocución situado en comunidad” (Segato, 2007: 139).

Esta construcción de identidad a partir del intercambio, la alteridad, la relación del *otro* hacia uno mismo y el reconocimiento de la diferencia como una fortaleza es el punto inicial en que la OEIN apuesta a definir una identidad estética propia, que implica necesariamente, como relata Prudencio, un riesgo:

“En el trabajo compositivo la OEIN asume un riesgo, un riesgo de definición propia; es decir que no tomo lo ‘indio’ para legitimar lo propio, sino que me remito a lo ‘indio’ para construir algo donde yo mismo pueda asumir el riesgo y la identidad estética, si se quiere. De la misma manera, con relación al mundo occidental, lo mismo: la OEIN es un quiebre de muchas categorías —prácticamente todas, diría yo— occidentales, aunque mucho del impulso ‘ruptural’, si vale el término, proviene de esa fuente histórica del siglo XX europea”²²⁴.

Al mismo tiempo que busca definir una identidad propia, la OEIN también visualiza la *interculturalidad* como un proyecto utópico que pueda ser trasladado a la práctica musical y construida desde su interior. La representación de esta utopía vehiculiza el desarrollo creativo de nuevas posibilidades en la construcción de un conocimiento musical experimentado y concretado por la OEIN. Prudencio invita a imaginar la proyección de un futuro planteando una nueva concepción posible del músico:

“Imaginemos músicos multiculturales y plurilingües, conectados a diferentes órdenes de pensamiento en mutua contemplación; músicos inventando desde esos escenarios sus propias maneras. Imaginemos músicos activos en la diversidad contraria a la obsesión por la ‘especialidad’; músicos creativos y también hábiles en el arte de varios instrumentos, varios en origen y lógica; músicos líderes en la motivación de nuevos músicos y mejores audiencias. Imaginemos músicos formando estructuras de aproximación al conocimiento, basadas en la valoración de lo distinto, la aceptación del contraste, y en la relación horizontal como norma” (2010: 117).

Otro elemento conceptual que complementa estas definiciones es la noción de *hibridez* que permite explicar la emergencia de una nueva entidad a partir de la mezcla de entidades heterogéneas. A su vez, este concepto se conecta con otro de capital importancia: el

²²⁴ Entrevista virtual a Cergio Prudencio. 5 de abril de 2019.

mestizaje. El *mestizo* constituye otra de las categorías sociales de identificación característica del período colonial americano, que se vincula con la emergencia de un fenómeno nuevo a partir de la mezcla biológica y cultural que ocupó un lugar liminal en el orden clasificatorio social y no siempre con connotaciones negativas de acuerdo a las ocasiones sociales e históricas específicas²²⁵. En tanto categoría de análisis, la socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui rechaza el concepto de *hibridez* —tal como lo concibe el antropólogo Néstor García Canclini— y, basándose en el pensamiento filosófico aymara, propone la noción de *ch'ixi*, que se relaciona con la lógica del tercero incluido. La lógica del tercer incluido “plantea la coexistencia en paralelo de múltiples diferencias culturales que no se funden, sino que antagonizan o se complementan. Cada una se reproduce a sí misma desde la profundidad del pasado y se relaciona con las otras de forma contenciosa” (Rivera Cusicanqui, 2010: 70). Esta concepción atribuida al pensamiento aymara es tomada en cuenta en el proyecto de la OEIN, en el cual la incorporación de elementos sonoros en la producción musical y elementos filosóficos que sustentan sus prácticas, no significa el desdibujamiento o desvirtuamiento total de sus cualidades originarias de las que fueron extraídos, sino que cada uno de ellos se define y autodefine necesariamente en relación con el *otro*. Incluso, en este proceso se subrayan sus particularidades (expresivas, cognitivas, simbólicas) —y es en este sentido que antagonizan y, a su vez, se complementan— lo cual constituye la dinámica

²²⁵ En muchas ocasiones, el mestizaje constituyó para las poblaciones indígenas un medio de ascenso social o de exoneración de obligaciones sociales e impositivas. Marisol De la Cadena explica con lucidez las dos miradas acerca del *mestizo* desarrolladas durante el orden colonial y las épocas históricas posteriores: “por un lado, las ideas de evolución cultural-racial, resultaron en la imagen de los mestizos como indios mejorados; por otro lado, el discurso de la degeneración por hibridez, modernizó (y legitimó científicamente) las imágenes de mestizos ‘peligrosos’ de la época colonial [...] Para ambos, el mestizo es el híbrido de dos culturas-razas y el personaje transgresivo de la colonia que rechaza purificación y cuya ubicuidad social altera el orden y resiste la precisión clasificatoria que tanto el orden colonial, como la ciencia racial moderna demandaban. Para los defensores del mestizo estas cualidades son positivas; para los detractores, negativas” (2007: 100).

misma del contacto intercultural y de la formación de identidad. Prudencio expresa esta idea de la siguiente manera:

“[...] en el mundo aimara todo contiene su contrario, no como categorías separadas, sino como una consecuencia de sí mismo. De ese modo los opuestos son integrales a una noción polivalente, donde el uno se reafirma por el otro, y viceversa. El otro, entendido así, constituye una necesidad, un factor sin el cual no se explica el uno” (2010: 125).

Al mismo tiempo, el *mestizaje* constituye, en palabras de Marisol De la Cadena, un “híbrido conceptual” que contiene taxonomías sociales que derivan directamente de dos regímenes de conocimiento —uno producido en el período colonial americano (la doctrina religiosa cristiana) y el otro que continúa en la actualidad del mundo globalizado y neoliberal (la ciencia racional y experimental)— que “se combinaron organizando un orden clasificatorio que se expresa a través de ideas de civilización y progreso articuladas mediante nociones como raza, clase, cultura, sexualidad, etnicidad, geografía y educación (entre otras)” (2007: 87)²²⁶.

Es este último aspecto de la *interculturalidad*, relacionado con la noción del *mestizaje*, el que lo vincula directamente con la problemática de la *colonialidad* y que conduce al planteo de una última definición: su concepción como paradigma de conocimiento alterizado y en reciprocidad antagónica con el proceso de colonialidad. La antropóloga Catherine Walsh postula que “la interculturalidad señala y significa procesos de construcción de un conocimiento otro, de una práctica política otra, de un poder social (y estatal) otro y de una sociedad otra; una forma otra de pensamiento relacionada con y contra la

²²⁶ Aníbal Quijano e Immanuel Wallerstein plantean esta noción del mestizaje en relación al vínculo entre la etnicidad y la colonialidad, afirmando que “todas las grandes categorías por medio de las cuales dividimos hoy en día a América y el mundo (americanos nativos o ‘indios’, ‘negros’, ‘blancos’ o ‘criollos’/europeos, ‘mestizos’ u otro nombre otorgado a las supuestas categorías ‘mixtas’), eran inexistentes antes del moderno sistema mundial. Son parte de lo que conformó la americanidad. Se han convertido en la matriz cultural del entero sistema mundial” (Quijano y Wallerstein, 1992: 584).

modernidad/colonialidad, y un paradigma otro que es pensado a través de la praxis política” (2007: 47). En este sentido, puede hablarse más bien de un proyecto de interculturalidad, constituido no sólo como discurso sino también como una lógica, que se construye como un paradigma “otro” que cuestiona la colonialidad de poder, pero que no desconoce los paradigmas y estructuras dominantes, y que “ofrece *un camino para pensar desde la diferencia* a través de la descolonización y la construcción y constitución de una sociedad radicalmente distinta” (Walsh, 2007: 57)²²⁷. Y es en este paradigma de *interculturalidad* en el que se sitúa la OEIN para proponerse como:

“[...] una reacción de resistencia ante las hegemonías políticas y culturales contemporáneas, un ejercicio de reconocimiento de nuestro yo colectivo a lo largo de los tiempos, y una acción de reafirmación de la identidad en la dinámica contemporánea, es al mismo tiempo una apertura permanente al encuentro, al diálogo con los otros, con todos, aún con aquellos que intentaron e intentan destruirnos, porque solo así es imaginable el futuro” (Prudencio, 2010: 98).

Por este motivo, el reconocimiento e incorporación de los saberes y conocimientos indígenas no responden a una mera exposición de sus particularidades como objetos estáticos y acabados, sino que la OEIN los incorpora “al proceso vivo de la cultura contemporánea. Se hace una extensión de él” (Prudencio, 2010: 127).

4.2 Perspectivas para la construcción de un conocimiento musical decolonial

El problema del *colonialismo* y la perspectiva de encontrar caminos posibles para la formación de proyectos culturales *decoloniales* conforma una pieza constitutiva de la OEIN desde el primer momento en que se fundó. Incluso, Prudencio elabora un fuerte contenido

²²⁷ La investigadora colombiana Geny Gonzales Castaño también parte de una tesis similar situando la interculturalidad como un “un proyecto político que surge en la década del ochenta como respuesta a las reivindicaciones de las organizaciones sociales, especialmente del movimiento indígena y de sectores subalternos objeto de negación, invisibilización, explotación y subordinación por parte de la ‘sociedad blanco mestiza’. Alternativa política y epistémica que se consolida en la década del noventa a través de una nueva atención a la diversidad cultural y lingüística y una serie de reconocimientos jurídicos estatales, particularmente en Bolivia, Ecuador, Perú y Colombia” (2014: 121).

sobre este tema a partir de profundas reflexiones motivadas por su experiencia particular, que se refleja en muchos ensayos escritos por él mismo a lo largo de toda su trayectoria en la OEIN y que se encuentra cristalizado, sobre todo, en una ponencia realizada en el “Coloquio Música/Musicología y Colonialismo”, organizado por el Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán en la ciudad de Montevideo en 2009.

Prudencio reconoce que uno de los acontecimientos significativos en su inquietud personal de pensar e imaginar propuestas alternativas que resulten decoloniales en el área de la cultura, el arte y, particularmente, la música, ha sido la celebración del bicentenario de la gesta katarista en la ciudad de La Paz. Este acontecimiento marcó un contexto político insoslayable y posicionó a muchos intelectuales y actores políticos en una actitud más crítica y revisionista de los valores, utopías y estrategias políticas elaboradas en los levantamientos revolucionarios acontecidos en Bolivia en 1953. La revolución boliviana de 1953 fue habitualmente caracterizada por tener una impronta política socialista y un marco interpretativo de la realidad suministrado por el materialismo histórico desde su vertiente más ortodoxa que desconocía las cualidades colonialistas de dominación que operaban en latinoamérica. En este sentido, Prudencio reflexiona que, en cuanto a su interés por la problemática del colonialismo:

“[...] creo que fue un hecho consecuente del tema katarista [...] El katarismo rompía con la dicotomía de la Revolución Nacional simplista y abría nuevamente un proceso histórico que en el siglo XIX y el siglo XX había sido sofocado: el de las reivindicaciones indígenas propiamente tales, los pueblos indígenas, las naciones, las culturas. Y en las culturas, naturalmente, entra la variable del colonialismo: ¿qué pasó históricamente? paso un proceso de conquista, un proceso de colonización, creó una estructura de dominación y de expropiación de la riqueza realmente dramática que terminó en una guerra de independencia que, a su vez, llevó al país a una República que terminó siendo muchísima más depredadora que la propia colonia. Entonces, el katarismo abre los ojos al país respecto de todo ese hecho colonial de manera general y, en ese sentido, pone

sobre el tapete el análisis del país a la luz del problema colonial por encima de la visión materialista dialéctica”²²⁸.

Al hablar de *colonialismo* se remite a un hecho histórico producido inmediatamente después al período de la conquista de América en 1492, en el que se instaura toda una nueva forma de gobierno, de organización política y social interna y una relación económica y política a escala mundial entre una metrópolis y su periferia configuradas en ese mismo proceso. También refiere a una condición de sometimiento y subordinación política, militar, social, económica y/o cultural de una nación, etnia o grupo social sobre otro²²⁹. Pero, más allá de esta definición formalista de la *colonia*, la sociología y antropología han desarrollado un fuerte análisis acerca de las múltiples implicancias sociales, culturales y mentales de la *colonialidad* entendida tanto como un hecho social.

En primer lugar, el proceso de colonización significó la consolidación del modelo capitalista de producción, el eurocentrismo y la *colonialidad de poder* (Quijano, 2000), que marcó el advenimiento de la Modernidad en el cual América se constituyó como la primera identidad geopolítica y cultural y, seguidamente, Europa Occidental —o “hemisferio occidental” (Mignolo, 2000)— como la sede del control del mercado económico y las decisiones políticas mundiales que articuló todas las formas de trabajo en torno al capital y, con ello, “todas las formas de control de la subjetividad, de la cultura, y en especial del

²²⁸ Entrevista virtual a Cergio Prudencio. 5 de abril de 2019.

²²⁹ Pablo González Casanova provee una descripción tradicional y política (pero insuficiente) de una colonia en la que se deben dar las siguientes condiciones: “1. un territorio sin gobierno propio; 2. que se encuentra en una situación de desigualdad respecto de la metrópoli donde los habitantes sí se gobiernan a sí mismos; 3. que la administración y la responsabilidad de la administración conciernen al Estado que la domina; 4. que sus habitantes no participan en la elección de los más altos cuerpos administrativos, es decir, que sus dirigentes son designados por el país dominante; 5. que los derechos de sus habitantes, su situación económica y sus privilegios sociales son regulados por otro Estado; 6. que esta situación no corresponde a lazos naturales sino ‘artificiales’, producto de una conquista, de una concesión internacional; y 7. que sus habitantes pertenecen a una raza y a una cultura distintas de las dominantes, y hablan una lengua también distinta” (2006: 190).

conocimiento, de la producción del conocimiento” (Quijano, 2000: 209)²³⁰. Por esta razón, como afirma Eduardo Restrepo, “Europa no es una entidad preexistente a la experiencia colonial, puesto que se constituye al mismo tiempo, y por el mismo procedimiento, que la producción de una exterioridad ontológicamente irreductible e insalvable: el otro colonial” (2007: 295). De acuerdo a Edgardo Lander, en el período colonial “se organiza la totalidad del espacio y del tiempo —todas las culturas, pueblos y territorios del planeta, presentes y pasados— en una gran narrativa universal” (2000: 14) y una de sus consecuencias fue la de haberse configurado un escenario geográfico mundial constituido por un Centro y espacios periféricos en el que Europa se constituye como el productor de nuevas identidades geoculturales diversas y heterogéneas. Esta acción de Europa en producir nuevas identidades fue realizada desde una perspectiva de conocimiento dualista y eurocentrista basada, por un lado, en la idea evolucionista —que coloca a Europa como el eslabón más avanzado de la civilización humana²³¹— y, por el otro, en discursos que indican las diferencias entre Europa y el “resto” del mundo como diferencias naturales y no como productos de la desigualdad del poder colonial (y de aquí que se desprenda la *raza* como categoría social para legitimar la colonialidad de poder que constituyó el código de categorización durante todo el período colonial de América)²³².

Por lo tanto, de acuerdo al análisis de Aníbal Quijano, los resultados del poder colonial consistieron en que:

²³⁰ Tal como analiza Cristian Jiménez Molina (2014), se configura así una noción de “Occidente y el Resto” en el cual contribuye a consolidar la impresión de un bloque “homogéneo” a través del argumento de que las diversas culturas “occidentales” se identifican por un solo por ser diferentes al “resto”. Y éste, a pesar de su enorme diversidad, también es homogeneizado bajo la premisa de su diferencia a Occidente.

²³¹ Silvia Rivera Cusicanqui agrega a este aspecto, y en cuanto a las sociedades indígenas americanas, que “al hablar de pueblos situados en el ‘origen’ se niega la coetaneidad de estas poblaciones y se las excluye de las lides de la modernidad. Se les otorga un status residual, y de hecho, se las convierte en minorías, encasilladas en estereotipos indigenistas del buen salvaje guardián de la naturaleza” (2010: 59).

²³² De acuerdo a Enrique Dussel, “esta *Europa Moderna*, desde 1492, ‘centro’ de la Historia Mundial, constituye, por primera vez en la historia, a todas las otras culturas como su ‘periferia’” (2000: 45).

“[...] todos aquellos pueblos fueron despojados de sus propias y singulares identidades históricas. [...] su nueva identidad racial, colonial y negativa, implicaba el despojo de su lugar en la historia de la producción cultural de la humanidad. En adelante no eran sino razas inferiores, capaces sólo de producir culturas inferiores” (2000: 221).

En este sentido, la colonialidad planteó históricamente un patrón de poder que no solo naturalizó las categorías raciales que funcionaron como un dispositivo de dominación territorial y político, sino que además significó la imposición de un dominio epistémico encargado de subalternizar los conocimientos y las experiencias y formas de vida de los grupos sociales dominados —que perduran incluso hasta la actualidad— y en el que “sólo determinadas formas de conocimiento fueron consideradas como apropiadas para los programas del desarrollo: el conocimiento de los expertos entrenados en la tradición occidental” (Lander, 2000: 29)²³³.

La tarea orientada a descentralizar “Occidente” forma parte de uno de los pilares de la OEIN cuya actividad se basa en desarrollar aquellos elementos que los modelos culturales hegemónicos se han encargado de invisibilizar, estigmatizar o minimizar durante siglos. Los instrumentos musicales indígenas andinos —“fácilmente” de construir y con materiales sencillos—, que no sólo son utilizados en contextos de producción musical considerada académica sino también concebidos como aquellos a partir de los cuales se desenvuelven nuevas posibilidades de composición e interpretación musical en la exploración de sus propias cualidades tímbricas y acústicas, constituyen uno de los aspectos más obvios de esta descentralización. Pero también lo son la recuperación de conceptos filosóficos y

²³³ Respecto a este punto, Lander analiza el conocimiento colonial como un dispositivo y como un megarrelato de la modernidad en el que “se articula esa totalidad de pueblos, tiempo y espacio como parte de la organización colonial/imperial del mundo. Una forma de organización y de ser de la sociedad, se transforma mediante este dispositivo colonizador del saber en la forma ‘normal’ del ser humano y de la sociedad. Las otras formas de ser, las otras formas de organización de la sociedad, las otras formas del saber, son transformadas no sólo en diferentes, sino en carentes, en arcaicas, primitivas, tradicionales, premodernas” (2000: 21-22).

cosmológicos indígenas que ordenan el material sonoro, proponen nuevas disposiciones y relaciones entre los músicos en la práctica musical y establecen formas de concebir la música y el sonido (como, por ejemplo, su dimensión espiritual) distintos a la tradición occidental académica. Además, las experiencias llevadas a cabo por OEIN de acercarse a las comunidades indígenas —incluso, en algunas ocasiones, invitar a músicos de la comunidad a la ciudad— para aprender de ellos, han producido la inversión entre la ciudad y el área rural como dos espacios geográficos-sociales dispuestos en una relación asimétrica bajo la lógica de superioridad-inferioridad, presentando así otro claro ejemplo de descentralización.

Prudencio comenta que con estas experiencias:

“[...] logramos romper esas lógicas perniciosas de que es la ciudad la que enseña al campo, la que la divisa y, para el propio campo, era muy difícil comprender que estábamos invirtiendo o revirtiendo esta tendencia. Tenerlos a ellos como maestros fue muy fascinante como experiencia y muy enriquecedor en cuanto al caudal de conocimientos que se nos transmitía”²³⁴.

Uno de los problemas más agudos de la *colonización* reside precisamente en que su dominio no opera sencillamente como un órgano externo coercitivo que opera en los sujetos, sino que, como analiza Prudencio, “el colonialismo, sin embargo, no sólo opera desde afuera sino también desde adentro” (2010: 55) y “el proceso de dominación política prevé la conversión de nosotros en ellos. Nosotros como eficientes agentes coloniales en el seno mismo de nuestra sociedad. Es el estado más álgido de la condición colonial” (2010: 122). Este aspecto se lo denomina como *colonialismo interno* que no es otra cosa que —una vez superada la coerción de una entidad externa a partir de los procesos independentistas y constitución de las Repúblicas en el continente americano— la explotación y el dominio de nativos por los nativos, es decir “la diferencia colonial ejercida por los líderes de la construcción nacional” (Mignolo, 2000: 68). Y, en cuanto a que la sociedad colonial se

²³⁴ Entrevista virtual a Cergio Prudencio. 5 de abril de 2019.

caracterizó por ser una sociedad plural debido a que en su interior se desarrollaban simultáneamente formas heterogéneas de explotación entre grupos culturalmente heterogéneos, también “las nuevas naciones conservan, sobre todo, el carácter dual de la sociedad y un tipo de relaciones similares a las de la sociedad colonial” (González Casanova, 2006:197); aspecto que se proyecta hasta la actualidad y que explica la “dinámica de la desigualdad” y el desarrollo desigual entre los países “subdesarrollados” y su manifestación en las conciencias subjetivas²³⁵. Por esta razón, el colonialismo consiste, en palabras de Boaventura De Sousa Santos, en toda una “gramática social muy vasta que atraviesa la sociabilidad, el espacio público y el espacio privado, la cultura, las mentalidades y las subjetividades” (2011: 24).

Es entonces que a través del *colonialismo interno* pueden observarse otras implicancias de la colonialidad de poder, cuyo efecto se manifiesta en la producción de la *diferencia colonial* y en la subalternización de conocimientos, subjetividades y experiencias: por un lado, la creación de una imagen negativa sobre la identidad del sujeto —la *negación del yo*— y, por el otro, la fabricación de una *doble conciencia*. Estos dos aspectos conciernen específicamente a las mentalidades, conciencias y subjetividades de los sujetos que proyectan una imagen sobre sí mismos y a la reproducción cultural en donde se ponen de manifiesto estas imágenes elaboradas y, con ello, los mecanismos de dominación en el que interactúa lo hegemónico y lo subalterno. La apuesta de la OEIN reside justamente en proponer una superación de la autonegación de la identidad cultural que proponen los esquemas coloniales y que tenga su correlato en la producción musical misma capaz de suministrar formas de autorepresentación y hacer desaparecer la ceguera con la cual el sujeto y las poblaciones

²³⁵ En este sentido, “la noción de colonialismo interno no es solo psicológica sino estructural” (González Casanova, 2006: 205).

sociales se miran a sí mismos y a su entorno. De esta manera se haría posible un borramiento de los resabios de la dualidad, que caracterizó a la sociedad colonial que obstruye la posibilidad de integración y enriquecimiento mutuo entre dos formas de conocimiento distintas. Este aspecto se presenta fuertemente en los modelos de enseñanza musical latinoamericanos que reproducen normatividades en la composición, interpretación y cualquier otra práctica referida a la música, siguiendo los paradigmas producidos y exportados desde Europa. Respecto a esto, Prudencio afirma:

“[...] el referente técnico y estético para la composición en nuestro continente hoy sigue siendo el modelo de la metrópoli. Nos negamos a producir un pensamiento musical propio. Nos negamos a escuchar lo que nos rodea, y ni que se diga a entenderlo. Nos negamos a autorepresentarnos. Preferimos pensar como los colonizadores (cuestión de estatus), escuchar sólo su música y mal repetir su estética. Como si no hubieran otras músicas, otros signos sonoros, que aquí en nuestras narices y en toda la extensión del continente, nos señalan alternativas y rumbos” (2010: 61).

Si bien la colonialidad de poder instauró un “occidentalismo” (entendido como un conjunto de representaciones vinculadas a una concepción del mundo eurocéntrica, con pretensiones de universalidad y racionalidad reproductora de la diferencia colonial), durante finales del siglo XX el modelo económico neoliberal y el proceso de globalización planteó lo que Fernando Coronil denomina como “globocentrismo”, en el que Occidente se esfuerza en ocultar su omnipresencia, su sometimiento y “de desdibujar las fronteras que definen a sus otros, definidos ahora menos por su alteridad que por su subalternidad” (2000: 101). De esta manera, el “globocentrismo” busca homogeneizar y estandarizar las culturas, borrar virtualmente las diferencias entre el centro y las periferias, descentrar Occidente y, principalmente, establecer las diferencias culturales no a través de la alteridad sino de la subalternidad como forma de dominio, y es por ello que de la misma forma que “la globalización sigue al colonialismo, la crítica al globocentrismo se basa en la crítica al

eurocentrismo” (Coronil, 2000: 102). Esta homogeneización, encubierta con los discursos liberales del multiculturalismo, además de encubrir la violencia que Occidente ha ejercido y ejerce sobre sus periferias es la antítesis de la puesta en igualdad de órdenes culturales y de pensamientos diversos tal como la OEIN se propone como proyecto.

Ahora bien, tanto como la colonialidad es constitutiva de la Modernidad, su lógica opresiva genera, de acuerdo al planteo de Walter Mignolo, una energía de descontento y desconfianza que se traduce en “proyectos decoloniales que, en última instancia, también son constitutivos de la modernidad” (2007: 26). Estos proyectos presuponen la diferencia colonial y permiten la apertura a nuevas posibilidades. El pensamiento decolonial tiene que ver no solo con el desprendimiento de la retórica de la Modernidad (y sus dispositivos de conocimiento y sus lógicas de legitimación) sino, sobre todo, con la apertura al desarrollo de nuevas formas de “vidas-otras” y subjetividades y, con ello, una apuesta hacia el reconocimiento de la diferencia y la pluriversalidad (en contraposición de la universalidad), dado que “se trata de aprender a mirarnos con otros sin temores, con el fin de crear una cultura renovada por la multiplicidad de sus agregados, y no más por la imposición de uno sobre otros” (Prudencio, 2010: 106). En esta misma línea, Stuart Hall plantea que, si bien el colonialismo eurocentrista (y su continuación, el globocentrismo) es un proceso homogeneizador que se estructura en la dominación, produce a su vez formaciones subalternas y emergentes que salen de su control y domesticación, por lo cual, en definitiva, constituye “un sistema para la *configuración de la diferencia* antes que sinónimo de la obliteración de la diferencia” (2010: 588).

No obstante, como plantea Silvia Rivera Cusicanqui, “no puede haber un discurso de la descolonización, una teoría de la descolonización, sin una práctica descolonizadora” (2010:

61). De esta forma, la sola crítica a los dispositivos de dominación colonial no produce ningún medio de transformación del orden social establecido. Contrariamente, la OEIN se plantea una transformación consciente desde la práctica, y puntualmente desde la práctica musical, en la que se intenta desnaturalizar las formas hegemónicas del deber hacer música (componer, interpretar, concebir) y examinar nuevas alternativas posibles a través de la revisión de formas subalternizadas. En el ámbito extramusical, también se examinan medios subalternos de organización grupal y administrativa como la autogestión demostrada, en los últimos años, con la constitución de un órgano directivo cuya estructura interna es asamblearia y participativa en la toma de decisiones.

Un pensamiento decolonial es, entonces, aquel que cuestiona y ofrece alternativas a los elementos centrales y sobrevalorados emergidos de la Modernidad, como la homogeneización, la universalidad, la racionalidad y el eurocentrismo. Un proyecto alternativo decolonial puede ser lo que Enrique Dussel (2000) denomina como una “Trans-modernidad”, en el cual no se trata de reconstruir una pre-modernidad (imaginada y romantizada), sino de rescatar el carácter emancipador de la Modernidad restándole la negación de la *alteridad*, su violencia mitificante (que la presenta como inocente) y su estructura eurocéntrica, planteando un paradigma que incluya a la “Modernidad/Alteridad” mundial. Respecto a la posibilidad de plantear una descolonización como una regresión histórica y no como una construcción direccionada en la que opera la agencia y la creatividad de los sujetos con ciertas expectativas definidas, Prudencio la declara como una imposibilidad y un absurdo:

“[...] primero, porque la Historia es irreversible; segundo, porque la colonización produce asimilaciones y agregados, es decir, valores de los que el colonizado se apropia. Los vuelve suyos. Las posturas políticas regresivas son ilusorias, inviables y —a la larga— reaccionarias, porque conciben al sujeto como un ente disecado, inmutable, carente de dinámica” (2010: 123-124).

Esta opción, en la óptica de Prudencio, contiene representaciones acerca de la identidad no acertadas dado que concibe a los órdenes culturales como compartimentos estancos y unidades estáticas, inmutables e incomunicadas con otros órdenes. En esta misma dirección, plantea:

“En mi reflexión y en mi experiencia, el único camino hacia la descolonización es la innovación [...] No se puede ir atrás; volver al Tawantinsuyu, eso no tiene ni lógica ni posibilidad ninguna [...] La única posibilidad es inventar nuevos territorios, conciliando las diferentes vertientes culturales e históricas de las que formamos parte. Y ahí innovar es fundamental”²³⁶.

En este proyecto decolonial, la superación de la negación de la identidad cultural del sujeto y de los complejos de inferioridad irradiados por la lógica eurocéntrica colonial se torna fundamental. En este sentido, como plantea la socióloga boliviana Ximena Soruco Sologuren, “de ahí que ya no baste la crítica y la resistencia a los modelos hegemónicos, sino la construcción de una nueva institucionalidad cultural, y detrás de ella, la formación de una subjetividad libre de los complejos de inferioridad/superioridad, descolonizada” (2013: 49). La actitud que sostiene la OEIN para plantear las posibilidades de creación de un nuevo conocimiento musical a partir de la síntesis del contacto entre universos sonoros heterogéneos, se sustenta precisamente en considerar estos universos “no como uno superior y otro inferior. Simplemente reconociendo que de esas diferencias se pueden construir terceros factores, se pueden generar cosas nuevas. Que se reconozcan ambos al mismo tiempo sin negarse ninguno, generando nuevos caminos, nuevas posibilidades” (Prudencio en Rojas Forero, 2015: 7).

A partir de estas premisas es posible observar la íntima relación en que se halla el fenómeno social de la *interculturalidad* y el proyecto decolonial, dado que es a partir del

²³⁶ https://www.youtube.com/watch?v=z2p_YFDUH2k [consulta: 14 de julio de 2019].

reconocimiento de la diferencia, el fomento de la diversidad y la heterogeneidad cultural y social en condiciones de igualdad que este último puede encontrar un camino hacia su realización. Por lo cual, debido a que en la situación de colonialismo (interno) el dominio de clase está intrincada al dominio étnico, “la lucha por la igualdad no puede estar separada de la lucha por el reconocimiento de la diferencia” (De Sousa Santos, 2011: 24)²³⁷. Y es bajo esta misma idea que Prudencio define la descolonización como una acción en íntima relación con la identificación, la autorepresentación, la alteridad y el reconocimiento de la diferencia. En sus palabras:

“Descolonizar es posible sólo en dos dimensiones. Primero, la del espejo donde mirarse; y segundo, la más difícil, la de nominar a esa imagen. El espejo es la metáfora de la identificación y el reconocimiento del yo colectivo; es el reflejo que proyectamos, es un juego de ida y vuelta. Denota identidad y reconocimiento. La segunda dimensión implica, en cambio, una acción. Darle nombre a la imagen propia nos coloca en posición de verbo. Descolonizar es crear condiciones igualitarias para el intercambio con el otro [...] Más que racista, el ser humano es “*otrista*”; se aterriza del otro. Descolonizar será entonces superar el miedo, reconociéndose a uno mismo (ver en el espejo), reconociendo al otro (ver en el entorno), y estableciendo relaciones gregarias” (2010: 124-125).

La teoría de Boaventura De Sousa Santos y su proyecto de construcción de una “epistemología del sur” se torna aquí pertinente para pensar lo decolonial como pensamiento y práctica social puesta en acción. En primer lugar, en su análisis acerca de la elaboración de paradigmas epistemológicos que sostienen la colonialidad y la emergencia a una “decolonialidad”, De Sousa Santos define lo que denomina como la *sociología de las ausencias*, entendida como aquella cuyo objetivo es producir y exponer lo no existente en la realidad como algo existente (como por ejemplo las categorías raciales), en contraposición a

²³⁷ Resulta, sin embargo, tener en cuenta la retórica neoliberal posmoderna acerca del multiculturalismo que intenta absorber las ideas y proyectos vinculados a la interculturalidad como formas de perpetuación de la dominación y de la colonialidad de poder. En esta línea, plantea Rivera Cusicanqui que “el discurso del multiculturalismo y el discurso de la hibridez son lecturas esencialistas e historicistas de la cuestión indígena, que no tocan los temas de fondo de la descolonización; antes bien, encubren y renuevan prácticas efectivas de colonización y subalternización” (2010: 61).

la *sociología de las emergencias*, entendida como aquella que consiste en “sustituir el vacío del futuro según el tiempo lineal (un vacío que tanto es todo como es nada) por un futuro de posibilidades plurales y concretas, simultáneamente utópicas y realistas” (2011: 32). Por lo tanto, afirma De Sousa Santos que, “en tanto que la sociología de las ausencias amplía el presente uniendo a lo real existente lo que de él fue sustraído por la razón eurocéntrica dominante, la sociología de las emergencias amplía el presente uniendo a lo real las posibilidades y expectativas futuras que conlleva” (2011: 33). Mientras la primera niega otras posibilidades sociales y culturales de representar el mundo más allá de la que la visión dominante ofrece, la segunda basa sus fundamentos en la incorporación de las diferentes alternativas posibles e incluye el tiempo futuro como una construcción de expectativas producidas necesariamente desde el presente.

A partir de estas nociones De Sousa Santos propone la instauración de una “epistemología del sur” que coloca como centralidad el *Sur* —entendido no como una mera entidad geográfica sino ontológica configurada históricamente— cuyo propósito consiste en:

“[...] el reclamo de nuevos procesos de producción y de valoración de conocimientos válidos, científicos y no científicos, y de nuevas relaciones entre diferentes tipos de conocimiento, a partir de las prácticas de las clases y grupos sociales que han sufrido de manera sistemática las injustas desigualdades y las discriminaciones causadas por el capitalismo y por el colonialismo” (De Sousa Santos, 2011: 35).

Esta epistemología se basa en reconocer la diversidad infinita de concepciones, saberes, experiencias y formas de representar el mundo que no se agotan en la comprensión occidental y se sostiene en dos ideas centrales: la *ecología de saberes* y la *traducción intercultural*. La primera consiste en plantear que ningún conocimiento particular es un conocimiento total y acabado —como propone el “occidentalismo” eurocéntrico y colonial con su afán universalista y su cualidad racionalista— sino que, más bien, siempre es

ignorante de un otro conocimiento y, por lo tanto, es legítimo afirmar que “todo el conocimiento es el triunfo de una ignorancia en particular” (De Sousa Santos, 2011: 36)²³⁸. La *traducción intercultural* es entendida como un procedimiento que considera a todas las experiencias y conocimientos del mundo como parcialidades y realidades que no se agotan en una totalidad homogénea y cuyo fin consiste en intentar crear vínculos comunicacionales e interaccionales recíprocas entre todas ellas que permitan inteligibilidad entre sí.

El proyecto de De Sousa Santos es, en definitiva, el que la OEIN se plantea en el ámbito particular de la práctica musical. En la pregunta acerca de la definición de la descolonización y su funcionalidad, Prudencio se responde:

“[...] es el restablecimiento de la igualdad en las relaciones del intercambio. Debemos aceptar que provenimos de fuentes históricas originalmente dialécticas y opuestas y en conflicto, pero al mismo tiempo debemos ser capaces de reestablecer —o de establecer— una relación de igualdad entre estas fuentes donde ninguna prevalezca, ninguna busque la manera de liquidar a la otra, ninguna busque la manera de dominar a la otra y más bien desde este legado podemos, a quien nos toca vivir en este tiempo, ser capaces de construir nuevos paradigmas culturales para nuestro tiempo ya para el tiempo de los hijos que vienen detrás de nosotros”²³⁹.

En consonancia con las concepciones y propuestas decoloniales de la “Trans-modernidad” y la “epistemología del sur” que centran su atención sobre todo en las formas epistémicas de construcción de conocimiento y de representaciones sociales en las que el sujeto se mira, se conoce y se proyecta, revalorizando la diferencia forjada por la interculturalidad inherente a cualquier proceso social, se agrega un hecho que es de vital importancia en la emancipación colonial: el desarrollo creativo de la producción de nuevo conocimiento (social, científico, artístico o de otra índole) que se rehúse a la reconstrucción

²³⁸ En esta misma línea, Stuart Hall plantea que “el liberalismo no es la ‘cultura que se encuentra más allá de las culturas’ sino la cultura que ganó: el particularismo que exitosamente se universalizó y se hegemonizó en todo el mundo” (2010: 603).

²³⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=n-GhCL3ow8U> [consulta: 14 de julio de 2019].

de un pasado idealizado y que reconozca e incorpore una multiplicidad de tradiciones, estructuras, saberes y experiencias heterogéneas que han intervenido en la compleja síntesis sociocultural del presente histórico. En contraposición al planteo de una simple reproductibilidad de elementos culturales considerados como pre-modernos o pre-coloniales, la puesta de la *creatividad* constituye un elemento de suma importancia e imprescindible para estos procesos con miras a una auténtica descolonización. A esta misma conclusión parece haber arribado Soruco Sologuren en su análisis de la OEIN, planteando que ésta:

“[...] no buscó sobreponer —o siquiera traducir— una vertiente cultural a la otra, sino crear una expresión nueva. [...] no se reproduce el gesto de copiar una tradición, la europea por su imposición hegemónica (el Estado colonial español, la legitimación de la civilización occidental desde el siglo XIX en todo el mundo, incluida su forma específica de hacer ciencia y arte), copiando una tradición indígena; tampoco se abandonan ambas tradiciones para partir de la nada, *tabula rasa*, como pasó con el vanguardismo. Se recuperan las tradiciones, en igualdad de condiciones, para transitar el camino propio, que por supuesto serán múltiples caminos” (2013: 54).

Se presenta aquí un hallazgo esencial en toda propuesta de un pensamiento y práctica decolonial que consiste en el desarrollo del trabajo creativo y en la búsqueda de construir nuevo conocimiento que de cuenta de aspectos insólitos de la realidad. Prudencio ha sido muy consciente de este elemento afirmando que “el desafío verdadero de la descolonización es que hay que inventarla; hay que construirla. Demanda conciencia, pero sobre todo, creatividad, ingenio, apertura, para levantar, desde ahí, paradigmas propios y nuevos” (2010: 125) y que “esa es la única manera de construir soberanía, de romper dependencias, de generar una interculturalidad constructiva y finalmente de llegar a una condición de descolonización”²⁴⁰. La mera reproducción de modelos y formas tradicionales, por más subalternos que hayan sido o continúan siendo, sin aportar ningún tipo de transformación (del orden que sea) no contribuye a la construcción de una práctica decolonial, sino que la

²⁴⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=ozs5Y15chig> [consulta: 14 de julio de 2019].

naturaliza, la esencializa y perpetúa su misma posición en la red de relaciones con el resto de los elementos con el que conforma un sistema. Es por y desde el reconocimiento de la diferencia, la diversidad y la multiplicidad de formas posibles en igualdad de condiciones que se enriquecen mutuamente y habilitan la emergencia de nuevos saberes que la descolonización se hace posible sin caer en una simple imaginación utópica. Y, por último, esta conclusión es trasladable a la pregunta acerca de la posibilidad de descolonizar la música a la que Prudencio ofrece una respuesta tentativa:

“[...] a mi entender, necesariamente como música nueva, surgida en multiplicidad de referentes. Es el camino de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN), que se ubica en el vértice donde pueden encontrarse nuestras vertientes históricas, no como una simple conciliación, sino más bien como una construcción nutrida de múltiples referencias” (2010: 126-127).

Este puede ser, quizás, un camino posible y viable para la tan deseada construcción y expresión de una identidad musical latinoamericana, que sea inclusiva y receptiva a la *otredad* y, de una vez por todas, descolonizada.

Palabras finales

Este trabajo se ha propuesto reflexionar y problematizar la dinámica y la manera en que se producen los complejos procesos sociales de formación de nuevo conocimiento, específicamente en el ámbito artístico de la música y a partir de la consideración de las variables de la *identidad*, la *interculturalidad* y la *decolonialidad*. Para el análisis de este proceso se presentó el proyecto de la OEIN como un caso paradigmático que, en función de la elaboración de fundamentos, producciones musicales, discursos y prácticas, pueden brindar algunas respuestas y caminos posibles como así también abrir nuevos interrogantes.

El estudio de la OEIN desde un enfoque antropológico y etnomusicológico, significó indagar sobre las complejas articulaciones que pueden establecerse entre saberes, concepciones y prácticas diversas —y que en ocasiones se presentan como antagónicas—, sobre las maneras en que es posible construir nuevo conocimiento (musical) a partir de la articulación de elementos heterogéneos puestos en dinamicidad, en diálogo, sobre las problematizaciones entre lo hegemónico y lo subalterno en la (re)producción cultural y la forma en que lo *emergente* puede plantear nuevas alternativas, y sobre las posibilidades en que pueden ser concretados proyectos decoloniales artísticos y epistémicos en América Latina y los espacios sociales periféricos.

La primera parte del trabajo se dedicó a reconstruir toda la trayectoria de la OEIN a partir de la disposición de distintos tipos de fuentes. Si bien la intención ha sido presentar el proyecto con minuciosidad y rigurosidad, esta reconstrucción deja muchos cabos sueltos para ser abordados en futuras investigaciones en las que se reúna mayor cantidad de información, sobre todo a partir de la realización de nuevas entrevistas tanto a actores ya entrevistados

como a otros actores que han protagonizado o interactuado con la OEIN (compositores, ex-integrantes e integrantes no entrevistados, autoridades institucionales, entre otros). A su vez, en esta primera parte se ha priorizado la especificación y explicación de las obras musicales compuestas por y para la OEIN, debido a que han sido el material principal para analizar —en el tercer capítulo— los elementos de los universos sonoros heterogéneos que se ponen en diálogo y conforman la posibilidad de una nueva identidad sonora y estética musical. Sin embargo, este análisis no ha podido ser más que parcial, ya que cada una de las obras que constituyen el repertorio de la OEIN presenta elementos y lógicas constructivas del material sonoro que le son particulares y responden a los lenguajes específicos de cada compositor quien, a su vez, interactúa con diferentes tradiciones musicales compositivas y aporta sus propias novedades. Por lo tanto, no se ha estudiado cada obra en la profundidad que merece para poder dar una explicación de ella y, en cambio, se han considerado sólo aquellos elementos que les son comunes a la mayoría de las obras musicales y que contribuyen a la configuración de una nueva estética musical que sea integradora de tradiciones musicales e idiosincrásicas diversas y, fundamentalmente se construya a partir de las concepciones de la organización sonora de la música indígena andina. Al mismo tiempo, se consideró necesario estudiar las formas que la OEIN se ha integrado —de manera orgánica o no— y tomado posturas a distintos proyectos políticos durante todo su recorrido, desde reivindicaciones sociales indígenas hasta el proceso de conformación del Estado Plurinacional de Bolivia y la reforma constitucional en 2009.

Por otro lado, esta investigación se ha esforzado en demostrar que la OEIN se explica a través del contexto histórico latinoamericano específico, tanto a nivel político como a nivel del medio musical académico, en el que se sitúa. La preocupación de generar una *identidad*

musical latinoamericana se ha visto reflejada en un gran número de músicos de la generación de 1970 y 1980 y cristalizada en los CLAMC. En este contexto, los compositores han discutido y propuesto algunas alternativas respecto a esta preocupación y la OEIN se ha inscripto entre aquellas que pusieron la mirada en las tradiciones musicales y filosóficas indígenas de América (en su caso, las del altiplano andino), a partir de las cuales es posible generar un conocimiento nuevo, identitario y proyectado hacia el futuro. El CLAEM, por su parte, previamente había generalizado en el medio musical académico latinoamericano las estéticas musicales de vanguardia desarrolladas en Europa y Estados Unidos y, con ello, instaló el espíritu rupturista con las tradiciones artísticas de la música tonal y posibilitó la apropiación de nuevos lenguajes, técnicas y procedimientos compositivos para la proyección de nuevas posibilidades estéticas propias. Este punto también es necesario indagar en futuras investigaciones que permita dar cuenta la fuerza que han tenido los vínculos entre los músicos latinoamericanos (pertenecientes a distintas instituciones) y demostrar la capacidad de producir nuevas escuelas y lenguaje musicales unitarios, íntegros, canónicos y transferibles a las siguientes generaciones de músicos.

Por último, si bien la OEIN constituye un caso paradigmático de un proyecto decolonial que toma la interculturalidad, la diversidad, el reconocimiento de la diferencia y la creatividad como ejes fundamentales de su producción y práctica musical, surgen algunos interrogantes que hacen reflexionar sobre la decolonialidad. En primer lugar, la OEIN verifica la fundamental importancia que adquiere la producción y reproducción cultural para la emancipación del dominio y subordinación de la colonialidad de poder que opera inmediatamente sobre las conciencias y subjetividades de los sujetos sociales y que obstruye la posibilidad de un desarrollo social, político, económico, cultural e identitario autónomo y

soberano que sea dueña de sus decisiones y orientaciones futuras a partir de sus propias tradiciones y expectativas. Sin embargo, ¿es a través de la transformación del dispositivo cultural y simbólico que es posible una absoluta liberación de los resabios coloniales y la opresión capitalista —que contienen sus propias lógicas de funcionamiento y formación de subjetividades— o más bien constituye un complemento (vital) que acompaña a las reivindicaciones y luchas políticas que buscan transformar estructuralmente las condiciones de las relaciones de producción y fuerzas productivas que rigen la vida material y que producen la existente desigualdad social entre clases, etnias y naciones dispuestas jerárquicamente en la división internacional del trabajo?. En segundo lugar, en el proyecto de conformar conocimientos y prácticas a partir de, y desde, la integración de diversas tradiciones de saberes y formas de representación del mundo, ¿es posible constituirse como la suma de todas ellas cuya regla sea sólo el reconocimiento de la diferencia sin la supeditación de una ética con capacidad de articularlas de modo tal que no sean vaciadas de sus contenidos particulares y colocadas en posiciones desiguales?. Estos son algunos de los interrogantes que plantean la apertura de nuevas investigaciones antropológicas que analicen los procesos y proyectos decoloniales en América Latina y el resto del mundo.

Bibliografía

- Arce Sejas, Gastón. 2004: “Los instrumentos nativos y el futuro musical de la región desde la experiencia boliviana”. Texto reelaborado a partir de la ponencia expuesta en el II Seminario Internacional de Instrumentos Tradicionales y Músicas Actuales, celebrado en la Pontificia Universidad Católica de Santiago de Chile en 2004.
- Arnaud, Gérard. 2004: “Interpretación Acústica del Ayarachi ‘Yura’ de los Museos Charcas”. En: *Jornadas Arqueológicas-Primera Versión*, pp. 79-112. Sucre: Ciar/Universidad San Francisco Xavier de Chuquisaca.
- Barth, Frederik. 1976: *Los grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de las diferencias culturales*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Richard. 2000: “Actuación mediacional y la ‘autoría’ del discurso”. Buenos Aires: Patrimonio Cultural y Comunicación, Museo de Motivos Argentinos J. Hernández, pp. 31-49. (Traducción: Fernando Fischman).
- Bauman, Richard y Charles Briggs. 1990: “Poética y Performance como perspectivas críticas sobre el lenguaje y la vida social”. En: *Annual Review of Anthropology*, N° 19, pp. 59-88. (Traducción de la cátedra Folklore General de la carrera de Ciencias Antropológicas de la Universidad de Buenos Aires).
- Baumann, Max Peter. 1996: “Andean Music, Symbolic Dualism and Cosmology”. En: Max Peter Baumann (ed.), *Música y cosmología en los Andes*, pp. 15-66. Frankfurt am Main: Vervuert/Madrid: Iberoamericana.
- Beckett, Jeremy. 1988: *Past and Present. The Construction of Aboriginality*. Canberra: Aboriginal Studies Press. Australian Institute of Aboriginal Studies. (Traducción de la cátedra

Sistemas Socioculturales de América I de la carrera de Ciencias Antropológicas de la Universidad de Buenos Aires).

- Bouysse Cassagne, Thérèse, Harris, Oliva et al. 1987: *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. La Paz: Editorial Hisbol.

- Cáceres, Eduardo. 1989: *Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea —Una alternativa diferente—*. En: *Revista Musical Chilena*, N° 172, pp. 46-84.

- Cañedo, Walter Sánchez. 1996: “Algunas consideraciones hipotéticas sobre música y sistema de pensamiento. La flauta de pan en los Andes bolivianos”. En: Max Peter Baumann (ed.), *Música y cosmología en los Andes*, pp. 83-106. Frankfurt am Main: Vervuert/ Madrid: Iberoamericana.

- Castiñeira de Dios, José Luis. 2011: “Perspectivas de la música contemporánea latinoamericana”. En: *La música en el Di Tella: resonancias de la modernidad*, pp. 10-12. Homenaje al Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) en su 50° Aniversario. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.

- Cereceda, Verónica. 1987: “Aproximaciones de una estética andina: de la belleza al *tinku*”. En: Bouysse Cassagne, Thérèse, Harris, Oliva et al., *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*, pp. 133-226. La Paz: Editorial Hisbol.

- Coronil, Fernando. 2000: “Naturaleza del poscolonialismo: del eurocentrismo al globocentrismo”. En: Edgardo Lander (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, pp. 83-107. Buenos Aires: Clacso.

- Corrado, Omar. 2012: *Vanguardias al sur, la música de Juan Carlos Paz*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.

- De la Cadena, Marisol. 2007: “¿Son los mestizos híbridos? Las políticas conceptuales de las identidades andinas”. En: Marisol de la Cadena (ed.), *Formaciones de indianidad. Articulaciones raciales, mestizaje y nación en América Latina*, pp. 83-116. Colombia: Envión Editores.
- De Sousa Santos, Boaventura. 2011: “Epistemologías del Sur”. En: *Utopía y praxis latinoamericana*, Año 16, N° 54, pp. 17-39.
- Dussel, Enrique. 2000: “Europa, modernidad y eurocentrismo”. En: Edgardo Lander (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, pp. 39-51. Buenos Aires: Clacso.
- Eid, Felix. 2014: “Warisata, la escuela-ayllu: una mirada etnomusicológica sobre la educación musical en Bolivia”. En: *Música y territorialidades: los sonidos de los lugares y sus contextos socioculturales*, pp. 416-432. Actas del XI Congreso de Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular rama latinoamericana (IASPM-AL).
- Etkin, Mariano. 1989 [1984]: “Los espacios de la música contemporánea en América Latina”. En: *Revista del Instituto Superior de Música (ISM)*, vol. 1, N° 1, pp. 47-58.
- Fessel, Pablo. 2011: “Huellas del CLAEM en la música contemporánea argentina”. En: *La música en el Di Tella: resonancias de la modernidad*, pp. 36-41. Homenaje al Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) en su 50° Aniversario. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.
- Fischman, Fernando. 2004: “La competencia del folklore para el estudio de procesos sociales. Actuación y (re) tradicionalización”. En: María Inés Palleiro (comp.), *Arte, comunicación y tradición*, pp. 167-180. Buenos Aires: Dunken.

- García Linera, Álvaro. 2015: *Identidad boliviana. Nación, mestizaje y plurinacionalidad*. La Paz: Vicepresidencia del Estado Plurinacional. Presidencia de la Asamblea Legislativa Plurinacional.
- Gianera, Pablo. 2011: “Modernismo y vanguardia”. En: *La música en el Di Tella: resonancias de la modernidad*, pp. 42-45. Homenaje al Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) en su 50° Aniversario. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.
- Gonzales Castaño, Geny. 2014: “¿Interculturalidad para quién?”. En: Eduardo Restrepo (coord.), *Stuart Hall desde el Sur: Legados y apropiaciones*, pp. 121-142. Buenos Aires: Clacso.
- González Casanova, Pablo. 2006: “El colonialismo interno”. En: *Sociología de la explotación*, pp. 185-205. Buenos Aires: Clacso.
- Gutierrez Condori, Iván y Ramiro Gutierrez Condori. 2009: *Música, danza y ritual en Bolivia: una aproximación a la cultura musical de los Andes, Tarija y el Chaco boliviano*. La Paz: Fautapo.
- Gutierrez Condori, Iván y Ramiro Gutierrez Condori. 2013: “Orígenes y evolución de los instrumentos musicales andinos en Bolivia: aportes de la arqueomusicología a los estudios de la música del Qollasuyo”. En: *Principios básicos de organología y Antropología de la Música: Instrumentos musicales de los Andes, Chaco y Amazonia de Bolivia*, pp. 1-32. Oruro: s/e. Disponible en: <http://sep.minedu.gob.bo:8080/web/proceso-ascenso-categoria/bibliografia-educacion-regular> [consulta: 14 de julio de 2019].

- Hall, Stuart. 2010: “La cuestión multicultural”. En: Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (eds.), *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, pp. 583-618. Ecuador: Envió Editores.
- Herrera, Eduardo. 2011: “Perspectiva internacional: lo ‘latinoamericano’ del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales”. En: *La música en el Di Tella: resonancias de la modernidad*, pp. 30-35. Homenaje al Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) en su 50° Aniversario. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.
- Jiménez Molina, Cristian. 2014: “Pensando lo occidental: aportes de Stuart Hall a la crítica de una modernidad ensimismada”. En: Eduardo Restrepo (coord.), *Stuart Hall desde el Sur: Legados y apropiaciones*, pp. 23-44. Buenos Aires: Clacso.
- Juárez Cossio, Dolores Camila. 2012: “Experimentación en la canción rioplatense (1977-2000)”. Tesis de doctorado para la Universidad de Buenos Aires en Artes.
- Lander, Edgardo. 2000: “Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos”. En: Edgardo Lander (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, pp. 9-38. Buenos Aires: Clacso.
- Mignolo, Walter D. 2000: “La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad”. En: Edgardo Lander (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, pp. 52-82. Buenos Aires: Clacso.
- Mignolo, Walter D. 2007: “El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto”. En: Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (comp.), *El giro decolonial:*

reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global, pp. 25-46.

Bogotá: Siglo del Hombre Editores.

- Murra, John. 1975: *El control vertical de un máximo de pisos ecológicos en la economía de las sociedades andinas. Formaciones Económicas del Mundo Andino*. Lima: IEP.

- Novoa, M. Laura. 2014: “Pensamiento musical y representación visual en América Latina durante la década del sesenta: la Primera Exposición Americana de Partituras Contemporáneas”. En: *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, N° 4, s/d. Disponible en:

http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=142&vol=4

[consulta: 14 de julio de 2019].

- Pairumani, Félix Layme. 1996: “La concepción del tiempo y la música en el mundo aymara”. En: Max Peter Baumann (ed.), *Música y cosmología en los Andes*, pp. 107-116. Frankfurt am Main: Vervuert/Madrid: Iberoamericana.

- Paraskevaídis, Graciela. 2009: “Las venas sonoras de la otra América”. Conferencia inaugural en el simposio “La Otra América” en la Escuela Superior de Música de Alemania, los días 4 y 5 de Abril de 2009. Disponible en: <http://www.gp-magma.net/esnayos.html>

[consulta: 14 de julio de 2019].

- Paraskevaídis, Graciela. 2011: “Imaginemos músicos: Cergio Prudencio, caminante altiplánico”. Montevideo: s/e. Disponible en: <http://www.gp-magma.net/esnayos.html>

[consulta: 14 de julio de 2019].

- Pérez de Arce, José. 1997: “El *sonido rajado*. Una historia milenaria”. En: *Valles, Revista de estudios regionales*, N° 3, pp. 141-150. Chile: Museo de la Ligua.

- Pinto Chaiña, Percy Samuel. 2009: “Los sikuris quechua-aymara”. En: *XXIII Reunión Anual de Etnología*, pp. 247-259. La Paz: Museo Nacional de Etnografía y Folklore.
- Prudencio, Cergio. 2010: *Hay que caminar sonando*. La Paz: Fundación Otro Arte.
- Prudencio, Cergio. 2015: “Desde dos entrañas”. En: Coriún Ahanorián (coord.), *La música y los pueblos indígenas*, pp. 281-290. Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayesterán.
- Quijano, Aníbal e Immanuel Wallerstein. 1992: “La americanidad como concepto, o América en el moderno sistema mundial”. En: *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, N° 134, pp. 583-591.
- Quijano, Aníbal, 2000: “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. En: Edgardo Lander (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, pp. 193-238. Buenos Aires: Clacso.
- Restrepo, Eduardo. 2007: “Antropología y colonialidad”. En: Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (comp.) *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, pp. 289-304. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Restrepo, Eduardo. 2014: “Sujeto e identidad”. En: Eduardo Restrepo (coord.), *Stuart Hall desde el Sur: Legados y apropiaciones*, pp. 97-118. Buenos Aires: Clacso.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. 2010: *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rodríguez Barilari, Elbio. 1980a: “Contemporáneos en Brasil. Manifestaciones sonoras indígenas y populares”. En: *El País*, Montevideo, 4 de febrero 1980.
- Rodríguez Barilari, Elbio. 1980b: “Contemporáneos en Brasil. Una revisión cultural al servicio de la creatividad”. En: *El País*, Montevideo, 7 febrero 1980.

- Rodríguez Barilari, Elbio. 1980c: “Contemporáneos en Brasil. Intensa actividad compositiva”. En: *El País*, Montevideo, 10 febrero 1980.
- Rojas Forero, Diego Fernando. 2015: “Interculturalidad en el mundo altiplánico andino, Una Entrevista al Compositor Boliviano Cergio Prudencio”. Bogotá: Facultad de Artes ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Rojas Vargas, Jaime. 2015: “Pensamiento Composicional de Cergio Prudencio ”. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Rosso Orozco, Carlos. 2010: “Panorama de la música en Bolivia. Una primera aproximación”. En: *Revista Universidad Católica de Bolivia*, N° 24, pp. 153-173.
- Segato, Rita Laura. 2007: *La nación y sus otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de políticas de identidad*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Smith Brindle, Reginald, 1996: *La Nueva Música. El movimiento avant-garde a partir de 1945*. Buenos Aires: Ricordi.
- Soruco Sologuren, Ximena. 2013: “A propósito de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos: crear, enseñar y escuchar es descolonizar”. En: *Ciencia y cultura*, N° 31, pp. 37-57. La Paz: Universidad Católica Boliviana.
- Stobart, Henry. 1996: “Tara and Q’iwa. Worlds of sound and meaning”. En: Max Peter Baumann (ed.), *Música y cosmología en los Andes*, pp. 67-82. Frankfurt am Main: Vervuert/Madrid: Iberoamericana.
- Valencia Chacón, Américo. 1983: “Jaktasiña irampi arcampi”. En: *El diálogo musical: técnica del siku bipolar*, pp. 8-21. Lima: Boletín de Lima.
- Vázquez, Hernán Gabriel. 2011: “Historia, actividad y recepción crítica del CLAEM”. En: *La música en el Di Tella: resonancias de la modernidad*, pp. 14-21. Homenaje al Centro

Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) en su 50° Aniversario. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.

- Vázquez, Hernán Gabriel. 2014: *Conversaciones en torno al CLAEM: entrevistas a compositores becarios del Centro Latinoamericanos de Altos Estudios Musicales del Instituto T. Di Tella*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1° edición.

- Villalpando, Alberto. 2002: “La música boliviana de la Segunda Mitad del Siglo XX”. En: *Revista Universidad Católica de Bolivia*, N° 11, pp. 48-66 .

- Wahren, Cecilia. 2017: “Sonoridades de lo autóctono. Reconfiguración de la indianidad en la construcción de la música folklórica boliviana”. En: *Revista Andes*, Vol. 1, N° 28, s/d.

- Walsh, Catherine. 2007: “Interculturalidad y colonialidad del poder. Un pensamiento y posicionamiento “otro” desde la diferencia colonial”. En: Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (comp.) *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, pp. 47-62. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.

- Williams, Raymond. 1997: *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

- Williams, Raymond. 1982: *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Buenos Aires: Paidós.

- Zuleta, Sebastián. 2007: “Acercamiento al trabajo compositivo de Cergio Prudencio para la OEIN a partir del análisis de La Ciudad”. En: *Revista Nuestra América*, N° 3, pp. 175-190.