

Graciela Paraskevaídís: Las venas sonoras de la otra América *

El concepto de otredad lleva implícita la existencia dual de un centralismo dominante y de una periferia subalterna y multidependiente. Esa ajenidad señala la presencia de un otro considerado no sólo diferente, sino inferior, a quien se le han impuesto diversos modelos metropolitanos.

¿Cuál sería entonces la otra América que nos convoca hoy? ¿La Abya Yala [1], reiteradamente humillada y aniquilada a lo largo de “*quinientos años de soledad*” [2], acudiendo a la certera imagen de Cergio Prudencio en ocasión del quinto centenario del descubrimiento de América? ¿La Eurindia del argentino Ricardo Rojas [3]? ¿La Amerindia? ¿Las *Amériques* de Varèse? ¿La América del múltiple mestizaje, balcanizada y agredida, despojada de su nombre y relegada a patio trasero de un poderoso imperio, a menudo con la deliberada colaboración de las elites criollas? ¿Y desde qué perspectiva nos situaríamos hoy para escuchar y entender sus músicas? Para los que somos y estamos en esa otra América, ¿la vemos como nuestra o nos es igualmente ajena? ¿Estamos en ella y nos sentimos parte de ese mestizaje? ¿Somos el uno, o el otro? ¿Asumimos lo propio, o lo ajeno?

Supondremos hoy que esta otra América es nuestra América, la que el visionario cubano José Martí vislumbró en su ensayo de 1891 [4], y que el ámbito en el que escucharemos sus venas sonoras es el de la música de concierto de hoy - discutiblemente denominada también música culta, seria, docta, académica, erudita, clásica contemporánea -, y que dentro de esa música se acotará un espacio en relación con la presencia de la vertiente indígena, sea en realización instrumental, vocal o electroacústica.

Este espacio se ve forzosamente limitado por la diversidad de las instancias musicales y por el tiempo disponible hoy, de manera que, de común acuerdo con las pautas organizativas de este simposio, se abordarán algunos ejemplos de la presencia de lo indígena en los lenguajes de dicha música de concierto a partir de 1970, dejando de lado otras vertientes del mestizaje como la africana, muy determinante y caudalosa a lo largo del continente.

Obviando célebres ejemplos decimonónicos como la ópera romántica *Il Guarany* (estrenada en la Scala de Milán en 1870) del brasileño Carlos Gomes (1836-1896), considerado por Verdi como su sucesor, una apretada aunque incompleta mención de ejemplos históricos de la primera mitad del siglo XX nos llevará al chileno Carlos Isamitt (1887-1974) quien, en su *Friso araucano* (1931) para voz y orquesta y en sus *Evocaciones huilliches* (1945) para voz y piano, recoge textos e inflexiones de la tradición musical mapuche. Por los mismos años, el camaleónico brasileño Heitor Villa-Lobos (1887-1959) abrevará ocasionalmente y con disímiles resultados en fuentes indígenas. El mexicano Carlos Chávez (1899-1978) hará lo propio con su *Sinfonía india* (1935), en realidad una construcción neoclásica de corte beethoveniano. En Perú trabajarán el estudioso y creador de origen belga Andrés Sas (1900-1967) y el compositor e intérprete de origen alemán Rodolfo Holzmann (1910-1992). En la Argentina - un país tradicionalmente productor y exportador de compositores - harán aportes americanistas, indigenistas y criollistas numerosos creadores como Alberto Williams (1862-1952), Julián Aguirre (1868-1924), Carlos López Buchardo (1881-1948), Felipe Boero (1884-1958), Luis Gianneo (1897-1963) y Gilardo Gilardi (1899-1963), entre muchos otros. En relación con lo indigenista y sólo a sucinto ejemplo, se mencionan las óperas *Huemac* (1916) y *La novia del hereje* (1935) de Pascual de Rogatis (1880-1980), *Ollantay* (1926) de Constantino Gaito y *El oro del inca* (1945) de Héctor Iglesias-Villoud (1913-1988), todas estrenadas en el Teatro Colón de Buenos Aires. Se trata de obras - las encontraremos también en otros países y géneros - que 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 trifónica y pentafónica - a los modelos del *bel canto*.

De todas maneras, es en estas generaciones, nacidas en la segunda mitad del siglo XIX, que comienza a manifestarse un interés de rescate identitario caracterizado, por un lado, por una tímida ingenuidad en sus temáticas y alusiones indigenistas y, por otro, por una ausencia de cuestionamiento sobre su eventual apropiación y aplicación. La inserción de la mayoría de estas obras se da en estructuras y lenguajes del posromanticismo o del neoclasicismo europeo de la entreguerra. La bienintencionada tentación de una evocación idealizada y edulcorada de personajes y argumentos históricos o inventados a partir de ellos, prima aún sobre la necesidad de transitar caminos musicales nuevos y enfrentar riesgos creativos, con los que se pueda quebrar la hegemonía de los modelos europeos.

El así llamado americanismo musical de las décadas de 1920 y 1930, también impulsado por los musicólogos Francisco Curt Lange desde Uruguay y Carlos Vega desde Argentina, se refleja por la misma época - aunque no concertadamente - en la amplia tarea continental de difusión emprendida por la Pan American Association of Composers (1928-1934), cofundada por Varèse y a la que pertenecían la mayoría de los más importantes compositores americanos de entonces, americanos en el sentido original del término, es decir abarcando todo el continente. Sorprende aún hoy recorrer los logros en el intercambio de ideas y en la circulación de las obras musicales contemporáneas del momento, tanto a nivel regional como continental, logros debidos particularmente a los esfuerzos en los Estados Unidos no sólo de Varèse, sino también de Henry Cowell, Aaron Copland y Nicolas Slonimsky, y de algunos latinoamericanos como Carlos Chávez, Silvestre Revueltas y Amadeo Roldán.

La segunda posguerra europea y el irresistible ascenso de un nuevo imperio “americano” traen, para la música en el ahora patio trasero de éste, una puesta al día de las técnicas compositivas metropolitanas que son acompañadas, a su vez, de planteos en torno al papel y la responsabilidad del compositor en su sociedad (a manera de ejemplo, se recuerdan aquí los pioneros manifiestos del Grupo Música Viva liderado por Hans-Joachim Koellreutter). Y al inicio de la década de 1960, el obsoleto neoclasicismo indigenista y sus sucesivas y recurrentes formas de imitación a través piezas de salón, óperas, sinfonías y cantatas, convertidas en coloridas tarjetas postales de turismo musical -, recibe en el continente su golpe de gracia con la *Cantata para la América mágica* (1961) del argentino Alberto Ginastera (1916-1983).

Es precisamente esta década la que marca para América Latina un nuevo punto de inflexión histórico y político, cuya charnela se ubica en el 1º de enero de 1959 con el triunfo de la Revolución Cubana. Este punto de inflexión cuenta con diversas formas de irradiación cultural y artística relacionadas con la búsqueda de contramodelos y la afirmación de lo propio, nutrido ideológicamente por el espíritu de liberación que marcó esos años.

Dos emprendimientos de proyección continental contribuyeron - directa o indirectamente - a una toma de conciencia de las generaciones más jóvenes: el primero, no precisamente inspirado por la Revolución Cubana, fue la breve pero intensa existencia del ambicioso Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del controvertido Instituto Torcuato Di Tella con sede en Buenos Aires. Fundado y dirigido por Alberto Ginastera, se congregaron allí, entre 1963 y 1971, jóvenes

compositores de muchos países latinoamericanos, varios de los cuales se convirtieron luego en destacados referentes de los mismos. El segundo emprendimiento - itinerante y de signo y gestión bien diferentes - se desarrolló entre 1971 y 1989 bajo el nombre de Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea, en cuyo marco se desempeñaron como docentes varios de los antiguos alumnos del Centro Latinoamericano arriba mencionado, entre los cuales el guatemalteco Joaquín Orellana (1930), el ecuatoriano Mesías Maiguashca (1938), el uruguayo Coriún Aharonián (1940), los argentinos Oscar Bazán (1936-2005) y Mariano Etkin (1943), además del también argentino Eduardo Bértola (1939-1996) y el boliviano Cergio Prudencio (1955). Entre sus jóvenes participantes se contaron el guatemalteco Igor de Gandarias (1953), el chileno Eduardo Cáceres (1955) y los brasileños Chico Mello (1957), Tato Taborda (1960) y Tim Rescala (1961).

Desde comienzos de la década de 1970, la evocación indigenista ha dejado de ser ingenua y pintoresca: el espíritu de época la ha transformado radicalmente en acusación histórica, rescate étnico y homenaje celebratorio. La tarjeta postal de otrora se ha convertido en cuestionamiento, fuerza expresiva y afirmación existencial.

Haciendo una rápida recorrida:

En *Austeras* (1975/1977) - un ciclo de quince piezas para instrumental variable -, Oscar Bazán plantea inquietudes significativas:

- utilización de lo reiterativo en función casi ritual
- aleatoriedad tímbrica y temporal
- economía de materiales

Previas a estas *Austeras*, Bazán había compuesto tres piezas electroacústicas a partir de un material generado exclusivamente por un sintetizador: *Episodios* y *Austera* (en singular), ambas de 1973, y *Parca* de 1974. “Se trata, explicaba el compositor, de una serie de piezas aborigenistas, que sentí a partir de experiencias en música pobre, y hurgando el sintetizador Arp 2000 me encuentro emotivamente con instrumentos que imaginé jugando microrrítmica y melódicamente (fue necesario empaparme de etnomúsica).” [5]

El manejo conceptual de lo reiterativo en función ritual y el voluntario despojamiento de materiales determina una esencialidad (es decir, carencia de retórica), donde el silencio es parte de la estructura sonora y el minimismo resultante se opone al minimismo estadounidense de la década de los sesenta, en particular por las

fuentes que lo estructuran conceptualmente: la observación de la experiencia musical indígena, el silencio y la fluctuación dinámica.

En *La visión de los vencidos* (1978) para cuatro flautas traveseras, Eduardo Bértola incursiona en un plano de abstracción igualmente despojado. Bértola toma el título de una de las recopilaciones de narraciones indígenas sobre la conquista mexicana realizada por Miguel León-Portilla. El epígrafe de la partitura reza: “... *todo esto pasó con nosotros, nosotros lo vimos, nosotros lo contemplamos, con esta lamentosa y triste suerte nos vimos angustiados ...*” [6] .

El nivel máximo de abstracción de este grupo de obras que entretujan símbolos más que alusiones o citas, es ya alcanzado por Mariano Etkin en su *Muriendo entonces* (1970) para conjunto de cámara. Esta obra se ubica exactamente en las antípodas de todo gesto explícito que delate el menor indicio de asociación o anécdota. Hay que buscar el origen del fragmento que da título a la obra para encontrar - bajo la dictadura del general Onganía - una fina huella que lo relacione con las palabras de un cacique de la provincia de Formosa ante situaciones de indescriptible penuria. El extremo rigor y despojamiento de la pieza devienen símbolos y no sólo por la oculta referencia del título. La realización musical se sumerge - a través de su gestualidad expresiva - en un paradigma de angustia existencial.

En cambio, *Humanofonía I* (1971), la emblemática obra electroacústica de Joaquín Orellana, se ubica en el otro extremo de esa abstracción simbólica y documenta - con descarnado naturalismo e inmediatez expresiva - la dura realidad cotidiana en su país.

La estada de Orellana en Buenos Aires como becario del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales en los años 1967/1968 llevó a una transformación radical de su lenguaje musical. Bajo el título genérico de *Humanofonías*, el compositor elaboró una serie de obras - algunas electroacústicas y otras para orquesta o diferentes grupos instrumentales y/o vocales -. Esta primera *Humanofonía* fue realizada en un pequeño estudio de Ciudad de Guatemala con fuentes microfónicas de sonidos urbanos de su paisaje sonoro cotidiano.

Esta música “*ideológica*” según el compositor, abarca sonidos de la calle, gritos, llantos de recién nacidos, mumullos de rezos, exclamaciones de dolor, súplicas de mendigos, voces de mando, palabras indígenas (*eres humo incienso*) como evocación de un ritual ancestral, la poesía *A la de tierra* del guatemalteco Julio Fausto Aguilera y sonidos extraídos de esa incipiente nueva lutería construida por Orellana a partir de la

marimba (que acompaña, por ejemplo, el recitado de la poesía), de cañas sopladas y percutidas y de otros instrumentos de percusión.

Orellana crea un fresco descarnado y sin maquillaje, en el que lo esencial no es la perfección técnica sino la documentación naturalista y agresiva de una lacerante realidad. Éste es el centro de gravedad de su trabajo compositivo: plasmar un documento sonoro etnológico con técnicas de *collage* electroacústico, en bloques sin solución de continuidad - casi cinematográficos - y con la inmediatez y urgencia comunicativa de una impostergable realidad humana. Toda especulación cesa ante la fuerte presencia de ese paisaje sonoro explícito, despojado de cualquier especulación teórica. Para Orellana *“un compositor realmente latinoamericano es aquel que logra el ideal, la identidad y la fuerza de ser cautivo de su realidad circundante, de su propia realidad interior.”* Porque *“¿no somos los latinoamericanos algo más que aborígenes y mestizos, oprimidos por naciones todopoderosas y sus tiranías locales?”* [7]

Acerca de la *utilería sonora* referida a instrumentos inventados por el compositor a partir de varios pertenecientes a la tradición indígena y mestiza guatemalteca, nos dice Orellana:

“La utilería sonora tuvo su origen alrededor de 1971 en la época de las Humanofonías, que proyectaban una circunstancia social determinada - para el caso, la guatemalteca de ese tiempo -, a través de sonidos de, por ejemplo, la indigencia infantil, la indigencia adulta, sonidos de turbas, de protestas, de mítines, etc., poniendo mayor énfasis en la sonoridad característica de los fonemas de lenguas indígenas, cuyo acento refleja una opresión ancestral. Dentro de este contexto de paisaje sonoro urbano y extraurbano, se observó que la marimba era una constante. Entonces, se procedió a crear útiles sonoros derivados de la marimba, con la intención muy precisa de trasladar el instrumento autóctono a otras dimensiones sonoras, a modo podría decirse de crear una marimba fantástica. Posteriormente, en hechos tangibles o sea en las obras musicales propiamente dichas, se incluyó y se recurrió al arte de la cita de esa manera, trayendo a cuento piezas populares inmersas en el alma colectiva. Se logró una especie de sístole y diástole entre la marimba fantástica y las piezas populares de una manera en que proyectaba una música idealista”. [8]

La colombiana Jacqueline Nova (1935-1975) revela tempranamente su compromiso con las culturas indígenas sumergidas en *Uerjayas* (1966/1967) para soprano, coro masculino y orquesta, con textos de los indios tunebo, que se constituye en la etapa previa de su *Canto a la creación de la tierra*, llamada definitivamente

Creación de la tierra (1972), obra electroacústica realizada en el Estudio de Fonología de la Universidad Nacional de Buenos Aires, fundado y dirigido por Francisco Kröpfl. Compuesta durante su segunda estada en Buenos Aires, luego de que Nova fuera becaria del Centro Latinoamericano en el mismo período que Joaquín Orellana, esta obra también asume rasgos emblemáticos. Nova explica en tercera persona: “*A raíz de una investigación sobre la voz humana [...] la compositora realizó esta obra, basada en un texto original indígena tunebo (grupo perteneciente a la región del Sarare al norte de Boyacá, en Colombia). La obra está íntegramente basada en la voz, más exactamente en algunos de los cantos originales indígenas tunebos a la creación de la tierra. En la obra no hay un solo elemento extraño a la voz del indígena. Así, los elementos rítmicos [y] los timbres diferentes que se oyen en esta obra son de origen estrictamente vocal. [...] Al haber procesado electrónicamente la voz, ésta se hace ininteligible o poco inteligible [...]. La obra está dividida en siete secciones. [...] Puede ser tomada como un ritual indígena.*” [9] Este concepto es la clave para la interpretación de la obra, porque un ritual implica algo mágico, al mismo tiempo sagrado y trascendente; para alguien no perteneciente a esa cultura, conlleva una actitud de respeto y solidaridad.

En el transcurso de *Creación de la tierra* se pone claramente de manifiesto la opción de la compositora: a partir de ese único material vocal, elabora - en un estudio analógico - una compleja trama de texturas, timbres y ritmos hasta llegar en los últimos minutos de la pieza al despojamiento total de la voz, que recién entonces se reconoce en su forma original.

Es evidente que el espíritu de época nos ofrece algunos puntos de convergencia también en lo musical:

- 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 de instrumentos de las culturas indígenas
- la estructuración por bloques independientes
- lo testimonial
- lo reiterativo
- el silencio como elemento estructural

Otro ejemplo de esta apretada recorrida es la composición electroacústica *Homenaje a la flecha clavada en el pecho de don Juan Díaz de Solís* (1974) del uruguayo Coriún Aharonián (1940), realizada en el estudio del GMEB en Bourges.

Dice el autor en su comentario, que bien puede ser una síntesis conceptual aplicable a otras obras similares: *“Homenaje a la flecha... resultó, sin quererlo, la primera composición de lenguaje culto hecha exclusivamente con instrumentos altiplánicos. [...] parte exclusivamente de sonidos producidos por mí en un reducido grupo de flautas indígenas y mestizas de las culturas aimara y quechua del Altiplano andino [...]: queñas, pincuyos, anatas o tarkas, y sikus. Trato de rendir un doble homenaje. Un primero a los verdaderos dueños de la tierra en América, despojados de ella por la conquista europea y sus consecuencias coloniales y neocoloniales. He querido evitar el homenaje declamatorio, el romántico, el plañidero, el filantrópico etnocentrista. He querido evitar el disfraz, la tarjeta postal, la fotografía exótica [...]. Me he sentado frente a esa cultura otra - que ha participado de todos modos, aun vencida, en la formación de nuestro hombre latinoamericano de hoy - y he querido respetarla en todo momento, dentro de los límites de mis posibilidades de conocimiento. Por eso las flautas de la tradición altiplánica no han sido distorsionadas: conservan su sonido ‘natural’ y aun su soplido o su grito [...]. Las posibilidades del estudio electroacústico son usadas sí [...] para elaborar el material de partida, pero no para desnaturalizarlo. He intentado basarme [...] en inflexiones y ‘gestos’ sonoros propios de esas flautas en su contexto habitual [...]. Por eso, hay flautas indígenas y mestizas y hay modos de sonar, pero no hay indiecitos con plumas ni fragmentos melódicos pentafónicos pseudo-tradicionales acompañados por ‘blipes’ electrónicos.”*

“El segundo homenaje es para un indígena en particular y para su opción histórica. Juan Díaz de Solís fue el elegido de la corona española para imponer su dominio (“descubrir” se decía en ese entonces) sobre las tierras del sur del nuevo continente [...]. Una flecha indígena eficaz supo recibirlo dignamente - dice la leyenda - apenas pisó tierra en lo que hoy es la desembocadura del Río de la Plata. [...] Me permito rogar al escucha que no condicione su audición de la obra a esta explicación del título. Del título y no de la obra. Homenaje a la flecha clavada en el pecho de don Juan Díaz de Solís no es una obra programática [...].” [10]

La fundación en 1980 en La Paz, Bolivia, de la Orquesta de Instrumentos Nativos San Andrés - transformada en 1987 en Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN) -, se convierte en una nueva y significativa encrucijada frente al desafío identitario asumido históricamente. Una obra como *La Ciudad* del boliviano Cergio Prudencio (La Paz, 1955), cofundador y director de la OEIN, marca un nuevo punto de inflexión y de pertenencia cultural en el planteo de esa necesidad identitaria como

actitud y compromiso ético y estético, y como síntesis conceptual, socio-histórica e ideológica. *La Ciudad* fue compuesta en 1980 para el concierto inaugural del conjunto instrumental original. Con su título y la inclusión - en su primera versión - de la poesía homónima de Blanca Wiethüchter que la inspirara, homenajea a su ciudad natal.

Entre los antecedentes dentro de Bolivia, tanto de la OEIN como de *La Ciudad*, se encuentra - dice Prudencio - *“la música aimara como tal vigente y presente en el entorno paceño, tanto en las calles como en los medios. Lo aimara en La Ciudad viene de haberlo respirado pese a los filtros sociales de educación”*. [11]

Otro antecedente importante fue la agrupación de música contemporánea *Aleatorio* fundada en 1978. Escribió Prudencio en ese momento: *“Aleatorio es una joven 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 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.”* [12]

Y más adelante: *“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 en riguroso dodecafonismo. Hay que reconocer que somos sociológicamente un punto en el que convergen muchas influencias culturales, desde la incaica hasta la norteamericana. Pero precisamente de este fenómeno tendrá que originarse el florecimiento de la esencia nuestra; para ello, el arte es siempre un buen camino. [...] Consciente de que se está en la búsqueda de una identidad, con esa conciencia debe formarse el nuevo músico boliviano.”* [13]

El año 1980 coincide - y no por azar - con el bicentenario de la gesta katarista a la que nace vinculada históricamente [14].

En palabras del compositor, el katarismo es *“una teoría que, en conmemoración de los doscientos años del levantamiento indígena de Túpac Katari en La Paz en 1780, 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.”* [15] Pero, como acotó Prudencio recientemente, importa señalar que *“La Ciudad surge en el contexto del katarismo previo a su vaciamiento”*. [16]

Fuera de Bolivia, tampoco es casualidad encontrar - entre los antecedentes que impulsaron la concreción de la OEIN y la composición de *La Ciudad* - las obras de algunos de los compositores mencionados más arriba:

- la música ideológica de Orellana, sus *Humanofonías* y los útiles sonoros que éste inventa;
- *Creación de la tierra* (1972) de Jacqueline Nova;
- las obras de Oscar Bazán en torno a las *Austeras*;
- el *Homenaje a la flecha clavada en el pecho de don Juan Díaz de Solís* de Coriún Aharonián.

Por último, *magma V* (1977) para cuatro quenás y la electroacústica *huauqui* (1975) de mi autoría, son señaladas por Prudencio entre los antecedentes externos [17].

La OEIN tuvo en el continente algunos consecuentes inmediatos:

- la creación de la Orquesta de Instrumentos Latinoamericanos (ODILA) dentro del Proyecto Instrumental Latinoamericano, que fue una iniciativa de la musicóloga argentino-venezolana Isabel Aretz como directora del entonces llamado Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folclore (INIDEF) de Caracas, secundada por José Antonio Abreu, director de la Fundación Orquesta Nacional Juvenil. El coordinador de la ODILA fue el compositor Emilio Mendoza (Venezuela, 1953). La ODILA surgió en 1982 a partir del archivo-museo de instrumentos del INIDEF, pero fundamentalmente a raíz del conocimiento personal de Abreu y Mendoza con Cergio Prudencio y la OEIN. La obra *Etnocidio* (1983) de Emilio Mendoza se inscribe dentro de este proyecto. Sin embargo, la ODILA evidenció en su efímera vida una orientación más superficial y menos estudiosa de la compleja realidad musical del continente, más dirigida hacia un ambicioso producto exportable a las metrópolis, que hacia la preocupación y el compromiso de abrir nuevas venas sonoras. En años posteriores y sin duda bajo la fuerte impronta de la OEIN, han surgido en otros países como Chile y Argentina conjuntos que intentan fusionar los instrumentos tradicionales - en particular los andinos - con los de otras procedencias, aunque con dispares resultados musicales.
- la pieza electroacústica *Suiana-wanka* (1981/1982) del uruguayo Fernando Condon (1955) [18].
- la obra *Prostituta americana* (1983) de Tato Taborda que incorpora instrumental latinoamericano junto al europeo [19].

Ambas obras nacen ligadas afectivamente a *La Ciudad* y a su autor. Años después, Taborda compondrá *Estratos* (1999) para la OEIN, estrenada por ésta en ese

mismo año en el festival de Donaueschingen junto a los *Cantos crepusculares* (1999) de Prudencio, quien - a partir de *La Ciudad* - no sólo ha continuado componiendo regularmente para la OEIN, sino que ha estimulado a otros compositores tanto bolivianos como extranjeros a hacerlo.

“*En este mundo todo es par*” [20], reza un proverbio aimara. Este principio de dualidad, de complementariedad, de reciprocidad inherente a la cosmovisión de las culturas andinas, se relaciona directamente con la música en aspectos formales de la música tradicional y en el comportamiento de varios de sus instrumentos, que accionan de a pares dentro de las respectivas familias o “tropas”, bajo el principio de complementariedad de sonidos. Esta unidad de dos se denomina *ira* (el que va delante) y *arca* (el que sigue).

En *La Ciudad* [21], el gesto ritual está marcado por la percusión al inicio y al final de la obra, pero, en realidad, hay pocos momentos en los que ella no es protagonista o coprotagonista. Las tropas de aerófonos han sido elegidas en función de su amplio y variado espectro sonoro (diferentes formas de emisión del sonido, generación de armónicos, diferenciales y multifónicos, diversas posibilidades dinámicas y de articulación), pero todo el tratamiento instrumental parte de las características individuales y grupales y del respetuoso aprovechamiento de su praxis original. Es obvio que la escucha no deberá estar condicionada al sistema temperado europeo-occidental. Para lograr homogeneidad de ejecución, Prudencio reitera en varios textos la necesidad de que los aerófonos procedan de la misma tradición artesanal, en este caso la de los constructores aimaras de las comunidades cercanas a La Paz, y respeten su afinación propia y no “otra”.

Marcando un territorio en su momento inexplorado, opuesto a todo paisaje sonoro de fácil exportación, y “*ante la necesidad de encontrar una identidad y una función como músicos en nuestro propio contexto histórico*” [22], *La Ciudad* ha devenido un nuevo punto de inflexión y un referente estético y compositivo de la música latinoamericana.

Pocos años después, Prudencio compuso - también para la OEIN pero en formación de cámara y sólo para cordófonos no usados anteriormente - la pieza *Tríptica* (1985/1986), una obra que evoca la armonía y melodía tradicionales de los cantos femeninos de Potosí como base de una delicada trama tímbrica.

Dice Prudencio: “*Tríptica presenta una instrumentación de siete charangos tocados por cuatro instrumentistas. Se genera en sonoridades muy austeras y*

sencillas, como acordes llanos y resonantes, breves giros armónico-melódicos, arpeggios en armonías superpuestas, cantos; materiales que evocan a la antigua tradición q'echua de los charangos, aunque aquí en una estructura expuesta, transparente y abierta. Fue estructurada a partir de materiales compuestos originalmente para el largometraje Los hermanos Cartagena de Paolo Agazzi, del cual se ha independizado como una manifestación autónoma.” [23]

El arriba mencionado Eduardo Cáceres pertenece a la misma generación de Prudencio y aborda en Chile un desafío similar: en sus *Cantos ceremoniales para aprendizaje de Machi* [24] (2004) para coro femenino a *cappella*, retoma la senda marcada por el trabajo pionero de Carlos Isamitt en la década de 1930 y su rescate del canto mapuche. Cáceres musicaliza textos en mapudungún del poeta bilingüe Elikura Chihuailaf [25] (Temuco, 1952), pero sin inclusión de instrumento alguno, basándose en inflexiones y gestos de esa tradición.

“Mi afinidad por el pueblo mapuche no va por la antropología ni por el arte. Tengo una afinidad con ellos en el mundo ancestral. Comprender su cosmovisión no es fácil, pues la tienen muy oculta [...]. [...] más bien pongo en arte un acto ritual [...]. La música contemporánea no es una sola. No es sólo la que viene de Europa y que ha sido fabricada en otro contexto histórico. Mi postura es consciente y no pertenezco al movimiento neocolonialista que existe en Latinoamérica. Mi contexto histórico también fabrica mi música. [...] sentí que con esa música se abría un puente, o se establecía un nexo de comunicación entre los chilenos y los mapuches.” [26]

Otras obras, como *El Oro* (1992) para flauta, chelo, recitante y cinta y la cantata escénica *Boletín y Elegía de las Mitas* (2006/2007) del ecuatoriano Mesías Manguashca han sumado sus aportes creativos a través de la urgencia testimonial. En *Boletín...*, el compositor hace confluir el texto de César Dávila Andrade con medios mixtos e instrumentos contruidos especialmente por Gabriel Manguashca [27].

Al mismo tiempo y retornando a La Paz como un indiscutible epicentro continental de la vertiente que nos ocupa, se observa que, a partir de *La Ciudad*, la OEIN ha seguido generando un amplio repertorio de música contemporánea - paralelo al de la música tradicional boliviana que también interpreta habitualmente -, repertorio que incluye no sólo obras del propio Prudencio, sino también de otros compositores, como el ya mencionado brasileño Tato Taborda, el uruguayo Fernando Cabrera, el suizo Mischa Käser, y los bolivianos Willy Pozadas, César Junaro, Gastón Arce, Alejandro Rivas, Lluvia Bustos, Miguel Llanque y Canela Palacios, estos cuatro últimos

pertencientes a la muy joven generación de creadores. Palacios (La Paz, Bolivia, 1979), en su doble carácter de representante de la novísima generación de compositores bolivianos y de ocasional integrante de la OEIN, compuso *La permanencia* asumiendo un doble desafío: el propio y el de la hora actual de su país, inmerso en una profunda revolución social y política que, sin duda, se irá reflejando también en los ámbitos de la cultura, el arte y la educación. Para *La permanencia* - estrenada por la OEIN en 2007 - Canela Palacios ha hecho una opción organológica unitaria utilizando únicamente un conjunto de tarkas.

Importa señalar que, 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. También es destacable mencionar que los músicos integrantes de la OEIN están capacitados para tocar cualquiera de los instrumentos que la integran.

Por último, en lo que atañe a mi caso personal, menciono que en 1977, dos años después de *huauqui* - una obra electroacústica con referencias simbólicas al tema, realizada en *Elac, pequeño estudio de Montevideo* -, enfrenté la composición de *magma V* para cuatro quenas, que significó un primer contacto directo con los aerófonos andinos. En 1980, acompañé el inicio mismo de las actividades de Cergio Prudencio en torno a la histórica iniciativa de la orquesta, a través del conocimiento personal con el compositor y su trabajo, pero fue recién a finales del 2004, a partir de la invitación de éste a participar con una obra en el concierto celebratorio del 25º aniversario de la OEIN, que asumí finalmente el tremendo compromiso de componer para ella. “... y *allá andará según se dice*” se gestó entre finales de 2004 y comienzos del 2005. Del rico patrimonio de los aerófonos altiplánicos utilicé doce pinkillos, doce sikus y doce tarkas, además de cuatro wankaras de pinkillada con chirlera de espinas y dos pares de claves afrocubanas, instrumentos asignados a un total de 28 ejecutantes. Su título fue tomado del poema *Pensamientos* (1967) del poeta argentino Juan Gelman, que se refiere a un momento particular de la historia latinoamericana ocurrido en suelo boliviano. La partitura lleva el siguiente epígrafe: “*Túpac Katari fue descuartizado en 1781. La sentencia rezaba: Ni al Rey ni al Estado conviene quede semilla o raza de éste o de todo Túpac Amaru y Túpac Katari por el mucho ruido e impresión que este maldito nombre ha hecho en los naturales... porque de lo contrario quedará un fermento perpetuo*” [28].

La obra carece de intenciones descriptivas o anecdóticas y debe entenderse como una expresión de conciencia histórica. Está dedicada - a través de la OEIN en su 25° aniversario - a Bartolina Sisa (1750-1782), una de las protagonistas del histórico asedio indígena a La Paz, guerrera y compañera de Túpac Katari y, como él, torturada y finalmente descuartizada por los representantes de la corona española.

* Título inspirado por el emblemático libro *Las venas abiertas de América Latina* del uruguayo Eduardo Galeano, publicado por primera vez en 1971. Universidad de la República, Montevideo, y Siglo XXI, México DF, 1971. Los textos originales pertenecieron a la conferencia inaugural y a una audición complementaria de la misma, en el marco del simposio "La otra América", que tuvo lugar en la Escuela Superior de Música de Colonia, Alemania, los días 4 y 5 de abril de 2009. Esta versión fue corregida y ampliada en junio de 2009.

- [1] Tierra madura, tierra viva, tierra en florecimiento, nombre precolombino para el continente, reclamado por los movimientos indigenistas.
- [2] Cergio Prudencio: Fünfhundert Jahre Einsamkeit. In: MusikTexte, 43, II-1992. Y: Quinientos años de soledad. In: www.latinamerica-musica.net
- [3] Ricardo Rojas: Eurindia. La Facultad, Buenos Aires, 1924. Reedición: CEDAL, Buenos Aires, 1993.
- [4] José Martí: Nuestra América. UNAM, México, DF, 2003.
- [5] Oscar Bazán: In: carta a Coriún Aharonián, 19-XI-1973.
- [6] Miguel León-Portilla: Visión de los vencidos. UNAM, México, 1971.
- [7] Joaquín Orellana: Hacia un lenguaje propio de Latinoamérica en música actual. In: Alero, 24, 3ª época, Universidad de San Carlos de Guatemala, V/VI-1977.
- [8] Joaquín Orellana: Útiles sonoros. In: DVD privado. Guatemala, 2001.
- [9] Jacqueline Nova: Texto mecanoscrito sobre *Creación de la tierra*, 1972. Reproducido in: Jacqueline Nova, compositora colombiana. A Contratiempo, 12, Bogotá, 2000.
- [10] Coriún Aharonián: *Homenaje a la flecha clavada en el pecho de don Juan Díaz de Solís*. In: librito del CD Gran Tiempo, T/E 25 CD, Tacuabé, Montevideo, 1994.
- [11] Cergio Prudencio: Comunicación personal del 11 de noviembre del 2007.
- [12] Cergio Prudencio: Aleatorio. In: Programa del primer concierto, La Paz, 4-VIII-1978.
- [13] Cergio Prudencio: Anuncio del festival de *Aleatorio*, La Paz, 15-X-1978.
- [14] Túpac Katari (Julián Apaza, 1750-1781) estuvo a la cabeza del largo y valeroso asedio indígena a la ciudad de La Paz y fue descuartizado por los españoles.
- [15] Cergio Prudencio: Comunicación personal del 6-XII-1988.
- [16] Cergio Prudencio: Comunicación personal del 12-XI-2007.

- [17] Cergio Prudencio: Comunicación personal durante el XI Curso Latinoamericano de Música Contemporánea, Brasil, I-1982.
- [18] Dice el compositor: “*Suiana-wanka está construida exclusivamente en base a tomas microfónicas de diversos instrumentos del áreas andina: queñas, pinkuyos, sikus, tarkas, mohoceños, y varios tipos de percusiones, a los que se les suman en algunos pasajes instrumentos provenientes de la cultura occidental (órgano, flauta, contrabajo). Wanka se refiere en quecha a un canto ceremonial inca, y Suiana deriva de la palabra suiay, que significa esperanza*”. In: librito del CD Después de Maracaná, T/E 28 CD, Tacuabé, Montevideo, 1997.
- [19] Clarinete, trombón, piano, guitarra, pinkillos, sikus, y diversas percusiones: tambores de agua, tortugas, sonajas metálicas gigantescas, bombo, jarra de agua percutida en la base.
- [20] Tristan Platt: Espejos y maíz: Temas de la estructura simbólica andina. CICPA, La Paz, 1976.
- [21] La instrumentación indicada en la partitura de 1980 detalla: 8 pinkillos koikos chicos, 8 quena-queñas grandes, 3 flautas grandes (= pifanos), 3 flautas medias, 2 flautas chicas, mohoceños Wanaca-Amaya (Mi bemol - Si bemol): 1 tiple, 2 requintos, 2 erasos, 2 sallebás, 2 bajos, mohoceños Alonso (Mi - Si): 1 tiple, 2 requintos, 2 erasos, 2 sallebás, 2 bajos, tarkas Salinas: 5 grandes, 4 medias, 1 chica, sikus Khantus, tropa completa, 1 par por registro: 11 y 12: 2 pares toyos, 3 pares sankas, 2 pares maltas o 4 pares sankas. 3 pares maltas, 11 y 12: 7 pares maltas. Percusión: 4 bombos Italaque, 2 wankaras grandes (70 cm de diámetro), 3-4 wankaras medias (50-60 cm de diámetro).
- [22] Cergio Prudencio entrevistado por Coriún Aharonián. In: Brecha, Montevideo, 30-IX-1988.
- [23] Cergio Prudencio: Tríptica. In: librito del CD Ensamble de cámara de la OEIN. Fundación Arca-Ira y MEB. Cantvs, La Paz, 2004.
- [24] Machi: curandero de oficio, de sexo femenino en la cultura mapuche.
- [25] Elikura [piedra transparente] Chihuailaf [neblina extendida sobre un lago].
- [26] Eduardo Cáceres: In: Rafael Díaz: Poética musical mapuche: factor de dislocación de la música chilena contemporánea. El caso de *Cantos ceremoniales* de Eduardo Cáceres. Revista Musical Chilena, 210, Santiago de Chile, VII/XII-2008.
- [27] Mesías Maiguashca: Sobre el Boletín y Elegía de las Mitas. In: www.latinoamerica-musica.net
- [28] Cita tomada de Álvaro García Linera y Pablo Stefanoni: Refundar la República en Bolivia. In: Le Monde Diplomatique, 62, Buenos Aires, VIII-2004.

Referencias bibliográficas de apoyo:

- Arturo Ardao: Nuestra América Latina. Banda Oriental, Montevideo, 1990.
- Sergio Bagú & Gumberto Gussoni: El desarrollo cultural en la liberación de América Latina. Biblioteca de Cultura Universitaria, Montevideo, 1967.
- Roger Bastide: Les Amériques noires. Payot, Paris, 1967.
- Mario Benedetti: La cultura del hombre de acción y la creación intelectual. The United Nations University, Tokyo, 1981.
- Guillermo Bonfil Batalla: Pensar nuestra cultura. Alianza Editorial, México, 1991.
- Ricardo Carpani: Arte y revolución en América Latina. Coyoacán, Buenos Aires, 1961.
- Ricardo Carpani: La política en el arte. Coyoacán, Buenos Aires, 1962.
- Frantz Fanon: Les damnés de la terre. Maspéro, Paris, 1961. Ed. cast.: Los condenados de la tierra. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1963.
- Henri Favre: El indigenismo. Fondo de Cultura Económica, México, 1998.
- Roberto Fernández-Retamar: La imaginación revolucionaria y la creación intelectual. The United Nations University, Tokyo, 1981.

- José Luciano Franco: La presencia de África en América. En: Tricontinental, N° 14, La Habana, 1969.
- Eduardo Galeano: Las venas abiertas de América Latina. Universidad de la República, Montevideo, 1971.
- Néstor García Canclini: Gramsci y las culturas populares de América Latina. En: Temas, N° 10, 1986.
- Néstor García Canclini: Las políticas culturales en América Latina. En: A Contratiempo, N° 2, X-1987.
- Gabriel García Márquez: Fantasía y creación artística en América Latina y el Caribe. En: Texto Crítico, N° 14, Xalapa, 1979.
- Antonio Gramsci: Los intelectuales y la organización de la cultura. Nueva Visión, Buenos Aires, 1972.
- Georg Grumberg, comp: La situación del indígena en América del Sur. Tierra Nueva, Montevideo, 1972.
- Ernesto Guevara: Obra revolucionaria. Era, México, 1971.
- Ernesto Guevara: Escritos y discursos. 9 volúmenes. Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1985.
- Ernesto Guevara: El socialismo y el hombre en Cuba. In: semanario Marcha, Montevideo, 12-III-1965. In: Ernesto Che Guevara: Escritos y discursos, vol. 8, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1985.
- Carlos Guzmán Böckler: Colonialismo y revolución. Siglo XXI, México, 1975.
- Tulio Halperin Donghi: Historia contemporánea de América Latina. Alianza Editorial, Buenos Aires, 7ª reimpresión, 2007.
- Eric Hobsbawm: Historia del siglo XX. Grijalbo Mondadori, Buenos Aires, 1998.
- Octavio Ianni: Imperialismo y cultura de la violencia en América Latina. Siglo XXI, México, 1970.
- Robert Jaulin: El etnocidio a través de las Américas. Siglo XXI, México, 1976.
- José Carlos Mariátegui: Arte, revolución y decadencia. En: Nelson Osorio T.: Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana. Biblioteca Ayacucho, Venezuela, 1988.
- Karl Marx & Friedrich Engels: Materiales para la historia de América Latina. Cuadernos de Pasado y Presente, N° 30, Córdoba, Argentina, 1972.
- Nelson Osorio T.: Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana. Biblioteca Ayacucho, Venezuela, 1988.
- Miguel León-Portilla: El reverso de la conquista. Joaquín Mortiz, México, 1964.
- Miguel León-Portilla: Visión de los vencidos. UNAM, México, 1971.
- Carlos M. Rama, comp: Utopismo socialista (1830-1893). Biblioteca Ayacucho, Venezuela, 1977.
- Darcy Ribeiro: As Américas e a civilização. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1969.
- Augusto Roa Bastos: Identidad cultural. En: Clarín, Buenos Aires, 17-II-1983.
- José Luis Romero: Europa y las ideologías latinoamericanas. Universidad de la República, Montevideo, 1966.
- Adolfo Sánchez Vázquez: Sobre arte y revolución. Grijalbo, México, 1979.
- Augusto César Sandino: Pensamiento político. Biblioteca Ayacucho, Venezuela, 1988.
- Pedro Scaron, comp: Materiales para la historia de América Latina. Pasado y Presente, Córdoba, 1972.
- Ludovico Silva: Contracultura. Vadell, Valencia, 1980.
- Tzvetan Todorov: La conquête de l'Amérique. La question de l'autre. Seuil, Paris, 1982.
- César Vallejo: Literatura y Arte. Ediciones del Mediodía, Buenos Aires, 1966.
- Daniel Vidart: Ideología y realidad de América. Editorial Nueva América, Bogotá, 1987.
- Jack Weatherford: Indian Givers. Fawcett Columbine, New York, 1988.
- Renate Zahar: Colonialismo y enajenación. Contribución a la teoría política de Frantz Fanon. Siglo XXI, México, 1976.
- Leopoldo Zea: Precursores del pensamiento latinoamericano contemporáneo. Sep Diana, México, 1979.
- Leopoldo Zea: Desarrollo de la creación cultural latinoamericana. The United Nations University, Tokyo, 1981.