

# *Ayllu circular de los aires. La música de Cergio Prudencio y la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN)*

*DUARTE LOZA, Daniel Martín / FBA – UNLP, IPEAL (Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano) – UNLP, CSMMF / dduarteloza@gmail.com*

---

*Eje: Mesa: Bolivia Tipo de trabajo: Ponencia*

---

» *Palabras claves: Bolivia – Música – Ayllu*

## › **Resumen**

El concepto de ayllu, de comunidad, unidad sociológica y territorial mínima y, a su vez, máxima para los aymara-q'echuas, constituye un principio fundante del trabajo musical de Cergio Prudencio y la OEIN. La idea de lo que nosotros denominamos música, para la cultura aymara-q'echua implica, sí o sí, un hacer comunitario. Arca-ira son dos panes de sikus, que se traducen como el que sigue y el que guía, respectivamente, y nos hablan de un par recíproco, según el concepto de *ayni*. Son complementarios y, entre sí, construyen una melodía que solos no podrían hacer sonar. La música entonces es, eminentemente, social; sus instrumentos reflejan esta idea y la idea se ve reflejada, a su vez, en este principio organológico. No se puede concebir la música desde la individualidad. Para hacer música se necesita de un otro. Este principio observable -y audible-, primeramente, en los sikus organiza, también, el trabajo musical de las otras familias instrumentales y de la orquesta en sí. El mismo concepto de ayllu que estructura, entonces, a las comunidades en ayllu-valle y ayllu-montaña y denomina, a su vez, al ayllu mayor que las aglutina, es, además, fundamental para los grupos instrumentales musicales y para las búsquedas sonoras que realizan. La reciprocidad es un concepto circular, va y viene y también se ve reflejado en la circulación entre valle y montaña, en la concepción del tiempo, en las formas internas de los instrumentos y en la respiración. Los Andes dominan imponentes los cielos sobre los que se alzan y las comunidades residen en alturas cercanas a los 4000 m sobre el nivel del mar, donde el aire pareciera escasear para cualquier mortal. Es allí mismo, en ese preciso lugar, donde, increíblemente, los instrumentos musicales principales -elegidos por sus habitantes- son los instrumentos de viento que tocan con enorme virtuosismo y capacidad.

## › **Presente-acción**

Hoy, 30 de marzo de 2016 recibo la comunicación de primera mano, enviada por Cergio Prudencio, de su decisión de cerrar su ciclo -en esos términos lo expresa- como Director de la OEIN (Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos) de La Paz, Bolivia, luego de 36 años al frente de la agrupación que fundó en 1980. Habla de ciclo, de un círculo que, en este caso, se cierra para volver a abrirse, seguramente, renovado con perspectivas nuevas.

En lo personal, agradezco enormemente a Cergio por el trabajo de formación, conducción, sostenimiento y proliferación de la Orquesta que, a lo largo de estos 36 años, tantas luces ha encendido en muchos -entre esos muchos, en mí-, para pensar, para enseñar, para aprender y para hacer música, hoy, en América Latina. Conocer e investigar acerca de la música de Prudencio y de su labor al frente de la OEIN, contribuyó a formarme como músico e investigador; aprender de la historia, la ética y las ideas comunitarias en las que se ha formado y ha basado estas realizaciones, sin lugar a dudas, colaboró, también, a hacer de mí una mejor persona y un mejor docente.

Nunca mejor ocasión para hablar de Cergio Prudencio, su música y la OEIN que hoy. Propongo, entonces, que esta presentación sea, además, un homenaje; que sea, por tanto, presente y, también, acción. Y para que el homenaje sea, realmente, completo, tomaremos y escucharemos como ejemplo la obra (con la) que fundó la OEIN: La Ciudad.

## › ***Ayllu, ser con el otro, música social: común-unidad***

El concepto de ayllu, de comunidad, común-unidad, tiene razón de ser en la idea de familia, de linaje, de pertenencia social. Constituye una unidad sociológica mínima y, a su vez, máxima para los aymara-q'echuas. Esta concepción de la vida social afecta, también, la distribución de la tierra y es una forma de delimitación del territorio comunitario. Casi como un fractal, la macroestructura social es producto de la sumatoria de varias microestructuras de características similares que se reflejan en aquella mayor. Es así como la gran estructura social es conocida como ayllu y, a su vez, podemos hallar representaciones de la misma en la microescala; por ejemplo, en la altiplanicie boliviana, encontraremos tanto el ayllu-puna como, así también, el ayllu-valle. Es un ecosistema felizmente integrado y relacional, porque la montaña hace al valle y el valle a la montaña; son accidentes geográficos complementarios y recíprocos, como también lo es el concepto de ayllu en lo social. Pero esta reciprocidad proviene específicamente del término ayni con el cual, al menos por proximidad sonora y raíz etimológica, la idea de ayllu parece relacionarse intrínsecamente. Ayni según comenta Prudencio (2010) -quien extrae la definición de un diccionario Castellano-Aimara- es "reciprocidad, correspondencia mutua, servicio en la necesidad del otro con retribución en la misma condición y situación". Es decir ida y vuelta, circularidad, dar y recibir en igualdad de condiciones. Esto implica, entonces, no sólo la organización estructural sino, también, una forma de vincularse, una manera de ser con el otro, con el par, en definitiva, un modo de ser en sociedad. Así funciona el ayllu, así es como se relacionan sus integrantes, entre sí, con otros ayllus y con la comunidad mayor. Este principio regulador de la sociedad va a ser un principio fundante del trabajo musical de Cergio Prudencio y de la OEIN, pero no sólo como un criterio de ordenamiento social.

La idea de lo que nosotros denominamos, comúnmente, música, para la cultura aymara-q'echua implica, sí o sí, un hacer comunitario, un vínculo social. Esta concepción de la música queda expuesta muy gráficamente a partir del análisis del principio organológico y vital de los sikus. Decimos sikus porque el instrumento está compuesto de dos panes, dos hileras de tubos, denominadas cada una como siku. Es un solo instrumento que resulta de la complementariedad que establece entre sí cada siku, denominados: arca-ira. Estos dos panes de sikus, arca-ira, se traducen como el que sigue y el que guía, respectivamente. Arca deriva del verbo *arcaña* en aymara que significa seguir. Ira nada tiene que ver con el estado alterado que implica en castellano. En aymara proviene del verbo *iraña* y su sentido es guiar (Prudencio, 2015). Arca-ira constituye, así, un binomio inseparable. Es llamativo el orden en que se expone este vínculo. Arca que es el que sigue se menciona en primer término e Ira, el que guía, se dice en segundo lugar. Para nuestra cultura sería, exactamente, al revés, primero el que guía y en segundo término el que sigue. Además arca que es el que sigue, el seguidor -supuestamente el segundo, según nuestra concepción habitual del que sigue-, tiene un tubo más que ira, el guía. Esto también suena inaudito para una cultura como la nuestra basada en la cuantificación de las cosas. El que tiene un tubo menos es el que guía. Su liderazgo no está dado, claramente, por tener más. Es una decisión entre pares. Uno guía y el otro sigue. El que guía no es superior, ni mejor, ni mayor que el que sigue o es conducido. Claramente entre ambos dialogan y esto nos habla de un par recíproco, según el concepto de ayni. Los sonidos que tiene uno no los tiene el otro y entonces son, necesariamente, complementarios y, entre sí, construyen una melodía que solos no podrían hacer sonar. La música entonces es, eminentemente, social; sus instrumentos reflejan esta idea y la idea se ve reflejada, a su vez, en este principio organológico. No se puede concebir la música desde la individualidad. Para hacer música se necesita de un otro. De acuerdo con este principio andino, que más que un principio organológico es un apotegma, una idea musical. Esta unión se da en la conjunción de dos músicos tocando, dos *sikuris*, es decir, dos aerofonistas de siku, uno a cargo de *arca* y otro de *ira*, que no se pueden resumir en uno solo (Prudencio, 2015). Este principio observable -y audible-, primeramente, en los sikus organiza, también, el trabajo musical de las otras familias instrumentales pensadas como pequeñas comunidades y, en la macroescala, el de la orquesta en sí. El mismo concepto de ayllu que estructura, entonces, a las comunidades en ayllu-valle y ayllu-puna y denomina, a su vez, al ayllu mayor que las aglutina, es, además, fundamental para pensar y entender el comportamiento de los grupos

instrumentales musicales y las búsquedas sonoras que realizan. En este caso específico, el de la música, las agrupaciones por familias instrumentales, por ayllus de instrumentos que siguen el mismo principio de construcción organológica van a recibir la denominación de Tropa. A pesar de que esta palabra nos pueda remitir a un concepto militar, en este caso, tropa responde más bien a la etimología original proveniente del francés: idioma en el cual *troupe* quiere decir, en principio, grupo. Entonces se denomina como tropa a un conjunto de personas que se agrupa y organiza para hacer música. Aunque la procedencia de la palabra no sea autóctona, el marco de esta definición lo da el hecho esencial de que, para la cultura andina, la música se hace en comunidad. La idea de tropa deriva, así entendida, fundamentalmente, del concepto de ayllu, que es una palabra de origen q'echua -utilizada también en idioma aymara-. Cada tropa tendrá luego un nombre propio que será, en algunos casos, un apellido familiar: Alonso, Salinas, Amaya. Estos apellidos identifican a la familia de los constructores que han determinado, en algún momento, normas distintivas para la construcción de los instrumentos. Por lo que una Tropa Alonso de mohoceños diferirá en algunas características de una Tropa Wanaca Amaya. Las tropas además estarán compuestas por varios registros, cada familia de instrumentos estará dividida, a su vez, según una cantidad posible de registros (lo veremos más en detalle, a continuación, cuando nos adentremos en La Ciudad).

## › **La Ciudad. Obra fundacional de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN)**

Dice Cergio Prudencio (Aharonián, 2001): *"En América Latina debemos aprender a trabajar con los sonidos que tenemos a mano, casi siempre mucho más ricos que la orquesta sinfónica o el cuarteto de cuerdas anhelados por deformaciones académicas"*. Más allá de las polémicas que en el ámbito de la música denominada culta pueda generar esta frase, pone de manifiesto la clara predilección del autor por sonidos obtenidos de instrumentos no habituales en la música culta occidental. Para Prudencio –de acuerdo con la región geográfica que habita y la cultura en la que está inmerso- estos sonidos van a surgir de los instrumentos indígenas de la altiplanicie. Las técnicas que emplea la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (La Paz, Bolivia) para la ejecución de los instrumentos musicales, tanto en la interpretación de música nativa como en la de música culta, están originadas en la forma física, emisión sonora y comportamiento originales de dichos instrumentos. La manera de tocar los instrumentos nativos se entronca con las formas de interpretación heredadas de sus ancestros indígenas, que se transmiten conservando la base de la característica propia de estos pueblos: la tradición oral. Esta tradición oral en la que se basan los pueblos indígenas americanos está ligada indefectiblemente con un desarrollo considerable de la capacidad auditiva. Para poder heredar una tradición, una leyenda, una creencia, un arte, de manera oral, es necesario saber escuchar (transmitirla supone el ejercicio previo de la escucha).

La OEIN es fundada en 1980, luego de profundas investigaciones sobre los instrumentos y del análisis concreto de las posibilidades de realización de formar una orquesta compuesta íntegramente por instrumentos nativos. En este contexto la pieza *La Ciudad* de Cergio Prudencio es considerada una obra fundacional y con ella se cerró el primer concierto que llevó adelante la OEIN. La obra ya muestra una gama de recursos expresivos en el empleo de los instrumentos nativos que la hicieron ser considerada "una de las composiciones más logradas que haya escrito un boliviano" (Fernández Sánchez en Prudencio 2010). La versión que se estrena de *La Ciudad* incluye el recitado del poema homónimo de Blanca Wiethüchter, que luego en una nueva versión de la obra de 1986 (la que consideraremos aquí) queda solamente como sustrato inspirador pero no aparece explícitamente como sí lo había hecho en aquel momento.

"*La ciudad*" fue compuesta para cinco grupos instrumentales. Según consta en la partitura, son:

- Grupo de 12 músicos (aproximadamente) que tocan, alternadamente: q'ena-q'enas grandes, pinkillos-koikos-chulis, y tropa de pífanos (en 3 registros: 6/4/2).
- Grupo de 12 músicos (aproximadamente) que tocan tropa de tarkas "Salinas" (en 3 registros: 6/4/2).

- Grupo de 12 músicos (aproximadamente) que tocan, alternadamente: tropa de mohoceños “Alonso” (en 5 registros: 2/3/3/2/2, mi-si) y tropa de mohoceños “Wanata Amaya” (también en 5 registros: 2/3/3/2/2, mib-sib).
- Grupo de 14 músicos que tocan, alternadamente: tropa de sikus *Qantus*, sikus maltas, sankas y toyos de 11 y 12.
- Grupo de 5 músicos: 1º y 2º tocan 2 bombos de Italaki cada uno; 3º toca 2 wankaras grandes, 4º toca 2 wankaras medianas; 5º toca 3 wankaras chicas.

También en la partitura se indica que podrá alterarse el número de músicos por grupo, siempre y cuando se guarde una proporcionalidad adecuada para lograr un buen balance instrumental.

#### Tipos organológicos

- Q'ENAS: flautas verticales sin aeroducto, poseen seis orificios anteriores y uno posterior.
- PINKILLOS: flautas verticales con aeroducto (parecidas a las flautas de pico occidentales).
- PÍFANOS: flautas traveseras de caña, poseen seis agujeros anteriores.
- TARKAS: flautas verticales de madera con aeroducto (flauta de pico), cuentan con seis orificios anteriores.
- MOHOCEÑOS: (pertenecientes a la provincia de Mohoza, departamento de La Paz) flautas con aeroducto de tipo invertido.
- SIKUS: flautas verticales sin aeroducto, construidas en caña fina como juego de tubos alineados (flauta de pan).
- WANKARAS: palabra que significa tambores en idioma aymara. Se los encuentra de diferentes tipos y tamaños. Poseen chirlera.
- BOMBOS: diferentes tipos y tamaños de tambores graves, ej.: pfutu-wankaras.

#### **Procedencia de los instrumentos**

Los instrumentos musicales con los que toca la OEIN son de procedencia netamente indígena. La Orquesta los encarga a constructores nativos, quienes viven en comunidades, casi exclusivamente dedicados a la producción de instrumentos musicales.

#### **Principio arca-ira**

Como ya expresáramos, anteriormente, la definición original de este concepto está ligada a los sikus. Estos instrumentos -considerados como unidad- requieren de dos componentes<sup>1</sup>: dos juegos de tubos. Uno se denomina *arca* y el otro *ira*. Según su constitución organológica, el juego de tubos *arca* tiene siempre un tubo más que el juego *ira* y los sonidos que tiene la posibilidad de producir *arca*, no los tiene *ira*. De acuerdo con este principio andino, entre ambos hacen música; individualmente no. Juntos logran una complementariedad

---

<sup>1</sup> Nótese que es un solo principio que requiere de dos términos para poder ser expresado.

que les permite abordar una idea musical. Esta unión se da en la conjunción de dos músicos tocando, uno a cargo de *ira* y otro de *arca*, que no se puede resumir en uno solo. Rige aquí entonces el concepto de tropa, según el cual la música es interpretada en comunidad y son necesarias por lo menos dos personas para hacer música. Esto pone, otra vez, de manifiesto la importancia vital que -para las culturas andinas- tiene la interacción comunitaria y la experiencia colectiva y mancomunada.

Este principio origina, además, una particular técnica de instrumentación que -necesariamente, debido a la limitación de los sonidos que posee cada juego de tubos- define los recursos instrumentales de cada músico y provoca la alternancia entre los distintos juegos de tubos. El principio *arca-ira*, nacido de los sikus, también va a ser determinante en el trabajo de instrumentación con los demás instrumentos nativos.

En la partitura de "*La ciudad*" se observa claramente la alternancia entre *arcas* e *iras* de la tropa de sikus *Qantus* o *Khantus* (ver Figura 1).

### **Diferencias entre arca-ira y hoquetus**

Comparando esta particular técnica de los sikus, denominada arca-ira, con las utilizadas en la tradición de la música culta occidental, hay quienes han mencionado su similitud con la técnica del hoquetus. La práctica del hoquetus aparece registrada, tempranamente, en la historia de la música occidental de tradición escrita. Las primeras composiciones que la utilizan datan de la Edad Media. Un caso paradigmático es el del *Hoquetus David* del compositor Guillaume de Machaut (Rheims, Champagne, actualmente Francia, ca. 1300-1377). Esta obra es considerada el pináculo de la utilización de esta técnica. A través del análisis de esta obra podemos observar qué es lo que se ha entendido históricamente como hoquetus en la música culta occidental.

En principio, el hoquetus se deriva de un cantus firmus original, de una melodía extraída de composiciones previas. La técnica consiste en repartir un diseño melódico preestablecido entre dos voces. Aquí encontramos la primera diferencia con la técnica de arca-ira: en la técnica de hoquetus, el compositor instrumenta y decide qué voz realiza tal o cual parte de una melodía. Las dos voces se intercambian las mismas notas. Ambas comparten un repertorio de alturas común. Además, es muy habitual la coincidencia de las voces en unísono. Con la técnica de arca-ira los instrumentos marcan un límite, unos sonidos los tiene arca y los otros los tiene ira, la melodía no puede construirse con más sonidos que éstos. Los unísonos no son posibles. El compositor se adapta al repertorio de alturas de los instrumentos que, a su vez, condicionan qué sonidos van a ser tañidos en cada uno de ellos.

La técnica del hoquetus plantea, además, una alternancia de sonidos y silencios. Sucede que mientras una canta, la otra calla. Esto se produce en valores de duración breve, por eso es que la técnica del hoquetus también es conocida como la del truncamiento de la voz (*truncatio vocis* en latín). Este procedimiento genera cierta variedad en el comportamiento textural, por eso es reservado para los momentos más destacados de la composición. En la técnica de arca-ira la alternancia que se plantea es producto de la carencia de sonidos. Como cada pan del sikus no tiene todos los sonidos requeridos para ejecutar la melodía, necesita ser completado por el otro pan. Con este tipo de comportamiento se genera un tipo de textura particular, sin embargo no es la finalidad buscada en primera instancia.

### **Tropa**

Según Cergio Prudencio (2000), "los instrumentos se comportan de acuerdo al concepto de tropa. Éste se define como el conjunto de instrumentos pertenecientes a una familia de un tipo organológico determinado. La tropa está formada por diferentes registros o tamaños, que pueden variar de 1 a 6, cada uno de los cuales es reforzado de acuerdo a criterios de balance musical. Tropa es, por lo tanto, una unidad física -la de los instrumentos- que condiciona la unidad de los músicos en el acto de hacer música". Por tanto la tropa es también "(...)un conjunto de personas que se agrupa y organiza para hacer música. El marco de esta definición lo da el hecho esencial de que, para la cultura andina, la música se hace en comunidad. La idea de tropa deriva fundamentalmente -como ya dijéramos- del concepto de ayllu.

### **Registros**

Cuando se habla de tropa no sólo se hace referencia a un grupo de personas que hace música sino también a un tipo organológico determinado, por ejemplo: sikus. Además, el concepto de tropa incluye de qué familia -de ese tipo organológico- se trata, por ejemplo: sikus *Qantus* o *Khantus* (familia en la cual el juego de tubos

*arca* tiene 7 tubos y el juego de tubos *ira* tiene 6). Por otra parte, hace a la definición de tropa su ordenamiento en base a los registros, por ejemplo: tropa de sikus *Qantus, maltas y sanqas*.

La tropa puede contemplar el uso de un solo registro o el de los seis registros posibles, que según la clasificación existente son:

- Sobre-*chuli*
- Chuli*
- Sobre-*malta*
- Malta*
- Sobre-*sanqa*
- Sanqa*

El registro medio es el de *malta* o *mala*, que es similar al de contralto en la clasificación centro-europea. Éste es el registro eje y suele contar con mayor cantidad de instrumentistas.

El de *sanqa* es más grave que el de *malta*, equivalente al registro de tenor y el de *chuli* es más agudo que el registro eje, siendo similar al de soprano.

Los registros de sobre-*chuli*, sobre-*malta* y sobre-*sanqa*, son más agudos que sus respectivos registros base.

También existe un registro denominado toyo que según Cergio Prudencio “es la denominación específica para un registro contrabajo de sikus de 11 y 12 tubos, que es un "invento" reciente, de hace unas cuantas décadas apenas, y que es un fenómeno por cierto urbano”<sup>2</sup>.

Con respecto a las flautas verticales encontramos tres registros:

- Chuli*
- Malta*
- Taika*

El registro *malta* es también un registro medio como en los sikus. El de *taika* es un registro más grave, con lo que los instrumentos tienen mayores dimensiones y podría ser asimilable a un registro de tenor según la clasificación centroeuropea. *Ch'ili* es un registro agudo como un tiple (de una longitud equivalente a la mitad de *taika*).

En los mohoceños, por otro lado, verificamos la presencia de 5 registros:

- Tiple
- Requinto
- Eraso
- Salleba
- Bajo

El registro *eraso* tiene semejanzas con el de contralto y el *salleba* con el registro de tenor. El registro bajo es, obviamente, el más grave de todos.

### ***Cualidades acústicas en la emisión del sonido de los instrumentos nativos***

Según la tradición aymara-q'echua la emisión del sonido de los instrumentos de sopro no busca la pureza del mismo en la delimitación definida de sus registros parciales, como sucede en la ejecución tradicional de los aerófonos en la música culta occidental. Lo que se pretende es la aglomeración, la coexistencia simultánea de dos o más parciales armónicos o inarmónicos de un sonido en un solo ataque. Esta cuestión es incorporada novedosamente -durante la segunda mitad del siglo XX- a la música contemporánea culta y recibe la denominación de “multifónico”. Sin embargo, la práctica tradicional de la ejecución de los aerófonos

---

<sup>2</sup> En correspondencia con el autor de fecha 12 de mayo de 2004.

occidentales, procura el desarrollo de la técnica de intervención de la lengua, con lo que se logra mayor precisión en la definición de los registros del instrumento, se evita la producción de multifónicos y se apunta a una claridad en la individuación tónica de cada sonido. En el ataque de la música andina, en cambio, la lengua no interviene. El ataque se produce por un golpe directo del diafragma, lo que tiende a facilitar la aglomeración de los registros del instrumento y, por otro lado, dificulta la posibilidad de controlar la estabilidad del sonido en el tiempo, volviendo ambigua su tonicidad.

Finalmente, podemos considerar a los distintos registros como pequeños ayllu que -unidos en un solo ataque- conforman, a su vez, una comunidad de sonidos, o sea, un ayllu mayor. La particular emisión del sonido en la cultura andina tiene, entonces, profundas raíces en el concepto que rigió su vida social: el ayllu.

## › **Círculo recíproco, devenir vital**

Los toques de las wankaras del comienzo de La Ciudad vuelven a tocar a solo sobre el final de la composición. ¿Es el final o se trata de un nuevo comienzo? El tiempo parece volverse circular.

“En las culturas altiplánicas el ser humano visualiza el tiempo pasado a su frente. Lo acontecido es todo lo que puede contemplar ante sí formando él mismo parte integral del cuerpo temporal. De acuerdo a esta concepción, el tiempo no pasa, sino que permanece; es espacial (no lineal) y estático (no fluyente)” (Prudencio, 1999).

La Paz es intemporal dice Prudencio (2010). La Paz parece ser ni más ni menos que La Ciudad y viceversa.

“Los indios en La Paz -imitando a los Dioses y a sus rebeldes antepasados- nos *circundan* con su música. Tocan *tarqas*, *mohoceños*, *pinkillus*, *q'enas*, *sikus* de variados tipos, acompañados de estrepitosas *wankaras* y bombos profundos. Así sientan presencia, curan la nostalgia, se protegen, se delimitan espiritualmente y hasta territorialmente”. (Prudencio, 2010, las cursivas son nuestras)

La reciprocidad es un concepto vinculante y circular, va y viene y, también, se ve reflejado en la circulación entre valle y montaña, en la concepción del tiempo, en las formas internas de los instrumentos y en la respiración.

Dice el compositor brasileño Tato Taborda (2000) quien ha compuesto especialmente para la OEIN:

“Siempre me asombró la increíble variedad de los instrumentos de viento aymaras en la música del altiplano boliviano. A 4000 metros de altitud, con tan pocas moléculas de oxígeno disponibles, la sola existencia de semejante diversidad representa un tipo de reto a las condiciones ambientales, en un intento de domesticar el aire, tan precioso y tan escaso”.

Los Andes dominan imponentes los cielos sobre los que se alzan y las comunidades residen en alturas cercanas a los 4000 m sobre el nivel del mar, donde el aire pareciera, realmente, faltar para cualquier mortal. Es allí mismo, en ese preciso lugar, donde, increíblemente, los instrumentos musicales principales -elegidos y contruidos por sus habitantes- son los instrumentos de viento que, como si esto fuera poco, tocan con enorme virtuosismo y capacidad. El viento pareciera atravesarlos y en ese sentir, en ese tacto, en ese latir constante que se produce al andar surcando los Andes, respirando esos aires, logran sobreponerse a los difíciles vientos de la altura, con los aerófonos, los llamados -habitualmente- instrumentos de viento. Tocando estos instrumentos, parecieran querer ser, ellos mismos, Dioses; parte de ese viento, de ese aire en movimiento que los conmueve y forma parte de su paisaje cotidiano y de su cuerpo, desde tiempos inmemoriales o tal vez -como diría Prudencio- desde vitales experiencias intemporales.

El aire es escaso en las alturas, pero sin embargo privilegian los aerófonos por sobre otros instrumentos. La respiración se vuelve circular (no se corta) para sostener largos flautos y sonidos tenidos. Y las formas internas de los aerófonos responden a la idea de círculo ya que sus formas son cilíndricas (aunque las tarkas externamente manifiesten una configuración ortoédrica en su extremo superior y en el inferior;

internamente, el tubo no deja nunca de ser cilíndrico). El círculo como gran metáfora de lo que se mantiene andando y no cierra, así, en ese constante devenir y no cerrar, se vuelve a abrir.

Hoy es 6 de abril de 2016, Cergio Prudencio me comunicó hace unos días su decisión de cerrar su ciclo –en esos términos lo expresa– como Director de la OEIN (Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos) de La Paz, Bolivia, luego de 36 años al frente de la agrupación que fundó en 1980. Habló de ciclo, de un círculo que, en este caso, se cierra para volver a abrirse, seguramente, renovado con nuevas perspectivas.

En lo personal, agradezco enormemente a Cergio por el trabajo de formación, conducción, sostenimiento y proliferación de la Orquesta que, a lo largo de estos 36 años, tantas luces ha encendido en muchos -entre esos muchos, en mí-, para pensar, para enseñar, para aprender y para hacer música, hoy, en América Latina. Conocer e investigar acerca de la música de Prudencio y de su labor al frente de la OEIN, contribuyó a formarme como músico e investigador; aprender de la historia, la ética y las ideas comunitarias en las que se ha formado y ha basado estas realizaciones, sin lugar a dudas, colaboró, también, a hacer de mí una mejor persona y un mejor docente.

Nunca mejor ocasión para hablar de Cergio Prudencio, su música y la OEIN que hoy. Propongo, entonces, que esta presentación sea, además, un homenaje; que sea por tanto, presente y, también, acción. Y para que el homenaje sea, realmente, completo, tomaremos y escucharemos como ejemplo a la obra (con la) que fundó la OEIN: La Ciudad.

## Bibliografía

Aharonián, C. (2001). “El compositor y su entorno en Latinoamérica.” Santiago, Revista Musical Chilena, N° 196, VII/XII-2001.

Prudencio, C. (1999). La Ciudad, Cantos de tierra, Uyariwaycheq. Librillo de CD. La Paz, Cantvs.

\_\_\_\_\_ (2010). *Hay que caminar sonando*. La Paz, Camaleón Rojo Editores.

\_\_\_\_\_ (2015). “Desde dos entrañas”. Montevideo, Coloquio Música y Pueblos Indígenas de América. Versión digital

Prudencio, C. y Taborda, T. (2000). Cantos Crepusculares. Cantos Meridianos. Estratos. Librillo de CD. La Paz, Fundación Arca-ira.

# ANEXO

Figura 1. Detalle de la partitura de La ciudad, técnica de arca-ira en los sikus khantus o qantus.

The image displays a musical score for three instruments: qqs (top), scs (middle), and psn (bottom). The score is divided into two sections by a vertical line. Above the top staff, a box labeled 'C' is positioned. The first section of the qqs staff begins with a dynamic marking 'P' and a finger number '5'. The scs staff features a section labeled 'khantus arcas' with a tempo marking 'largo' and a dynamic marking 'E expresivo'. The psn staff consists of four measures, each marked with a '5'' above the staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.