

LA CIUDAD: INCORPORACIÓN EN LA MÚSICA DE CERGIO PRUDENCIO

LA CIUDAD: INCORPORATION IN THE MUSIC OF CERGIO PRUDENCIO

Rodrigo Piérola Matos / rpiersalta@gmail.com

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Recibido: 13/09/2021
Aceptado: 01/03/2022

RESUMEN

Este trabajo intentará rastrear en la obra “La Ciudad”¹ (1980) algunas estrategias mediante las cuales el compositor Cergio Prudencio integra los elementos de la práctica musical aymara y las formas de producción musical de la tradición occidental a partir de su idea de *incorporación*. Esta búsqueda posibilitará, por un lado, contribuir a la sistematización y descripción de procedimientos significativos para el desarrollo de la música académica latinoamericana de fines del siglo XX; y por el otro, dar cuenta de las soluciones encontradas por el compositor para *incorporar* las dos prácticas mencionadas en términos *equitativos* (idea que desarrollaremos debajo).

PALABRAS CLAVE

Arte latinoamericano; música contemporánea; población indígena; interacción cultural; composición

ABSTRACT

This article will try to track in “La Ciudad” (1980) the strategies used by the composer Cergio Prudencio to integrate the elements of Aymara musical practice and the forms of musical production of the Western tradition from his idea of *incorporation*. This research contributes, on one hand, to the systematization and description of significant procedures for the development of Latin American academic music at the end of the 20th century; and on the other hand, to describe the solutions founded by the composer to *incorporate* the two practices mentioned in *equity* terms (an idea that we will develop below).

KEYWORDS

Latin American art; Contemporary music; Indigenous population; Cultural interaction; Composition

¹ Obra editada en *Hay que caminar sonando. Escritos, ensayos, entrevistas* (Libro + CD) Track 1. 2010.



La vanguardia musical latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX, influida por los movimientos antimperialistas de principios de los años sesenta, se caracterizó por la búsqueda de modelos estéticos diferenciados. Esta búsqueda se vio fortalecida por el desarrollo del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM)² que, a la vez que impulsó la actualización de las técnicas y tecnologías de vanguardia, funcionó como puente para el reconocimiento entre jóvenes compositores de diversos países del continente que hasta entonces sólo compartían la tradición musical europea. Como lo expresa la ex becaria Graciela Paraskevaídis

Buenos Aires era un lugar muy cosmopolita [...]. Pero en ese momento tenía una impronta mayoritariamente europea, estadounidense. [...] Entonces había algunas cosas de América Latina (unas cuantas cosas) que para nosotros eran nuevas, había que descubrirlas, y eso me fascino mucho. En ese momento, esa América no solo estaba alejada geográficamente, sino que estaba muy alejada de nuestros conocimientos, de nuestra experiencia de diálogo. Eso fue muy enriquecedor [...]. Entiendo que para los que tuvimos una formación fundamentalmente europea este re descubrimiento de las cosas que han sucedido y las que están sucediendo en distintos lugares de nuestros países es un desafío sumamente fascinante. (Paraskevaídis en Vázquez, 2015, p.212).

Este encuentro ocurrido en el CLAEM propició el surgimiento de ideas en torno a la necesidad de lenguajes y formas de componer más comprometidas con la historia y geografía de América Latina. Una década más tarde, estas preocupaciones incipientes tuvieron un importante desarrollo en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (CLAMC)³. Durante sus casi veinte años de continuidad estos cursos itinerantes se focalizaron en problemáticas relativas a la composición latinoamericana y funcionaron como «alternativa de vínculo continental» (Paraskevaídis, 2013, p.2). Se abordaron, entre otros aspectos, la integración y estudio de músicas locales no pertenecientes al ámbito de la «música culta» y la reflexión acerca de las particularidades y elementos comunes entre las expresiones de cada región, con el fin de plantear alternativas ante una educación musical europeizante disociada de las múltiples realidades sonoras del

² Centro del Instituto Torcuato di Tella que funcionó en Argentina durante la década de los sesenta bajo la dirección de Alberto Ginastera. Contó con la participación de relevantes compositores internacionales, como Luigi Nono, Oliver Messiaen y Iannis Xenakis, entre otros; y entre sus becarios con figuras de gran influencia para la música de vanguardia de fines del siglo XX como Coriún Aharonián, Graciela Paraskevaídis, Mariano Etkin, Oscar Bazán y Mesías Miguashca, entre otros.

³ Cursos de música de carácter anual, autogestivo e itinerante que tuvieron lugar entre 1971 y 1989 en distintos puntos del continente americano. Destinados a compositores, intérpretes, musicólogos, educadores y estudiantes, consistían en jornadas de talleres, seminarios, conferencias.

continente, tal como lo señala Mariano Etkin, (ex becario del CLAEM y docente en la primera y tercera edición de los CLAMC) al finalizar el primer CLAMC

Algunos compositores latinoamericanos [...] estamos comenzando a preocuparnos seriamente por un conjunto de problemas estrechamente vinculados con la realidad de nuestros países [...]. Hace falta inventar nuevos sistemas de enseñanza musical a partir de cero, de acuerdo a nuestras necesidades y objetivos nacionales. (Etkin, 1972, p.12).

Durante el desarrollo de los CLAMC se sostuvo un manifiesto compromiso con la generación de contramodelos estéticos como respuesta al problema de la dependencia cultural. De esta manera lo expresa su fundador, Coriún Aharonián, en la décima edición de los cursos

La posibilidad de existencia de creadores plenos en los territorios coloniales significaría la posibilidad de generación de contramodelos culturales autónomos y propios, y esto es sumamente peligroso. Para la metrópoli claro está. No para los pueblos que quieren ser libres [...]. Para el esquema imperialista es imprescindible que la comunicación sea buena entre la colonia y la metrópoli, pero es también conveniente que sea lo menos buena posible entre una colonia y otra colonia (Aharonián en Paraskevaídís, 2013, p.58).

La generación del CLAEM y la posterior puesta en marcha de los CLAMC constituyeron una base sólida para la formación de muchos compositores contemporáneos afines a esta perspectiva crítica. Aún hoy algunos de ellos siguen contribuyendo creativa y críticamente al desarrollo de modelos culturales latinoamericanistas y situados. Tal es el caso de Cergio Prudencio, compositor, director de orquesta, docente e investigador boliviano, quien, luego de formarse como alumno en los primeros CLAMC, se convertiría en miembro de su equipo de organización y docente de muchos de sus cursos, seminarios y talleres. Su labor artística se basa en la creación a partir de la recuperación, estudio e incorporación de las prácticas musicales de las comunidades aymaras bolivianas y sus formas de concebir el sonido. Según Prudencio, esta decisión responde a la necesidad de advertir el entorno sonoro cotidiano como una forma de hacer consciente lo inconsciente (Aharonián, 2002). Para ello, propone la idea de *incorporación* diferenciándola del proceso tradicional de *apropiación*, tal como señala el compositor al ser entrevistado por Diego Rojas Forero

«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 [...]. La apropiación es [...] tomar lo que me

interesa unilateralmente de alguien sin incluir a ese alguien: es un robo. Por lo tanto, no incluye al sujeto humano -a la persona-, que es algo de lo que América Latina ha sufrido y ha vivido siglos: el despojo (Prudencio en Rojas Forero, 2015, s.p).

Prudencio intentó materializar esta concepción en su trabajo con la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN), basada en la *incorporación* de legados culturales indígenas a las dinámicas contemporáneas de la cultura (Queltehues Artesa, 2016). Para tal efecto, la OEIN utiliza instrumentos provenientes de la tradición musical del altiplano andino⁴ asumiendo sus connotaciones culturales y respetando su forma física original, emisión sonora, afinación y comportamientos propios, además de *incorporar* legados ancestrales de orden filosófico, conceptual, práctico, social, etcétera (Prudencio en Rojas Forero, 2015). A través de esta *incorporación* se compensa en la OEIN, según afirma el compositor, la irregularidad ante un posible «blanqueamiento»⁵ de las prácticas indígenas, al mismo tiempo que no se niega «lo blanco»: no se busca la extinción del otro sino la *incorporación* en términos equilibrados y justos, una relación de ir y venir en igualdad (Prudencio en Rojas Forero, 2015). De esta última afirmación podemos desprender la idea de *equidad* como condición necesaria para el proceso de *incorporación* propuesto por el compositor:

«En la OEIN se consuma la experiencia [...] de poner a dialogar en igualdad de condiciones dos visiones del mundo que históricamente son antagónicas, que se han confrontado» (Dkylman, 2012). Finalmente, esta relación *equitativa* se logrará a través del reconocimiento de la diferencia como «una nueva posibilidad cultural expresiva» (Dkylman, 2012).

En su ponencia *Desde dos Entrañas* Prudencio menciona algunos aspectos asociados a la praxis musical y cosmovisión indígena altiplánica que él ha incorporado como elementos transversales de su labor compositiva. A continuación los describiré brevemente para facilitar la comprensión del análisis posterior:

Principio filosófico-técnico *arka-ira*: está determinado por la relación interdependiente de dos componentes (que en la concepción occidental constituyen dos instrumentos) para la conformación de un único instrumento. Ciertos sonidos sólo pueden lograrse con el *arka* y ciertos otros sólo con el *ira* y entre ambos constituyen la unidad *siku*⁶. La reciprocidad que condiciona el funcionamiento de esta unidad

4 Para los fines de este texto se utilizarán los gentilicios «andino/andina» para referir pertenencia a la cultura aymara, debiendo ser leídos ambos términos de forma indistinta.

5 Aludiría a la posibilidad (o al riesgo) de devenir en un proceso de apropiación (en la definición del compositor).

6 Instrumento aerófono andino formado por dos hileras de tubos de caña: *arka* e *ira*.

es el reflejo de la cosmovisión aymara, según la cual todo es par y sólo se es por otro y para otro. En la práctica musical esta relación de complementariedad se da, en el plano horizontal, como constitución de un único estrato producto de la alternancia entre *arkas* e *iras*; y también en el vertical, como sumatoria de sonoridades para lograr resultantes melódicas de amplia densidad. El principio *arka-ira* también se aplica a las interacciones de instrumentos individuales a través de la práctica denominada *waki*, que consiste en la alternancia constante entre instrumentos semejantes según la decisión de cada *tocador*, generando así un continuo sonoro en el que intensidad, densidad y timbre varían de manera casi ininterrumpida.

La concepción sonora se distingue tanto por los principios de ejecución anteriormente descritos, el sonido aymara está constituido por una amalgama de timbres de cualidad multifónica⁷, híbrida⁸ y de compleja composición espectral, que al ser superpuestos generan batimentos no temperados constantes y texturas marcadamente heterogéneas.

Se denomina tropa a la agrupación de instrumentos que comparten el mismo principio de construcción organológico. Estos pueden ordenarse en hasta seis registros que, según la tropa a la que pertenecen, poseen diferentes denominaciones. El funcionamiento de la tropa es inseparable del carácter comunitario y recíproco de las prácticas en cuestión, cuya finalidad es la extensión y la diversificación de la resultante sonora total (Prudencio, 2015).

Respecto de la percepción del tiempo Prudencio (2015) explica que en el lenguaje de estas comunidades «no existe [...] un término que exprese lo que en las lenguas occidentales se entiende como tiempo porque para los aymaras tiempo es indisociable de espacio y otras categorías con las que configuran una noción holística a la que denominan *pacha*» (s.p). Una característica de este concepto es la periodicidad cíclica anual, ligada a eventos del orden natural y religioso, como los momentos de siembra y cosecha y las festividades. En la música aymara esta idea de periodicidad cíclica se refleja en la repetición de estructuras macro y micro formales sin un final predefinido y en la interpolación de fragmentos melódicos variados sin una lógica de desarrollo lineal, típica de las estéticas clásico-románticas de occidente.

⁷ Prudencio se refiere con este término a «una simultaneidad de tono fundamental y concomitancias armónicas» (Prudencio, 2015, s.p).

⁸ El término se utiliza de acuerdo a la definición de Carlos Mastropietro (2014): «Alude a la coexistencia de resultados tímbricos homogéneos y heterogéneos, siendo los primeros aquellos donde es difícil distinguir los componentes principales y su disposición, y los segundos aquellos donde alguno de los aspectos comprometidos se percibe con mayor claridad» (p. 31).

ANÁLISIS

La *Ciudad*, obra fundacional de la OEIN, fue compuesta y dirigida por Prudencio en 1980 a raíz de un encargo de la Universidad Mayor de San Andrés que consistía en crear un proyecto cultural que reivindicara al sector indígena y campesino, muy castigado durante la dictadura de Banzer (1971-1978). Si bien la propuesta estaba orientada a la formación de un conjunto de música popular al estilo de la *Nueva Canción*⁹, Prudencio optó por una idea más radical: «Se puede hacer algo más interesante, ¿por qué no indagamos?». Y ahí empecé a tomar contacto con los instrumentos y con las comunidades, y se me vino un mundo encima» (Prudencio en Aimaretti, 2019, p.146).

Todos los instrumentos de la obra pertenecen a la tradición musical aymara [Figura 1] y se encuentran organizados por registros según la lógica de las tropas de música nativa. De este modo se logra «conservar la interválica original de cada instrumento solo, la que se produce entre los distintos registros de la tropa, y la que se produce entre las diferentes tropas» (Prudencio, [1986] 2007, p.3).

INSTRUMENTACIÓN	
Q'ENA-Q'ENAS (Qq)	sólo registro taika
PINKILLUS KOIKO (Pk)	sólo registro ch'ull
TROPA DE PÍFANOS	de tres registros: taika, malta, ch'ull
TARKAS SALINA (Tk)TROPA	de registros taika y malta
MOHOCEÑOS ALONSO (Mñs)TROPA	en cinco registros: bajos, sailebas, erasos, requintos y tiples
SIKUS Q'ANTUS	TROPA en seis registros: sanqa, sobre-sanqas, maitas, sobre-maitas, ch'ulis, sobre-ch'ulis
SIKUS-DE-11-Y-12 (Sks)	en registros toyo, sanqa y malta
PERCUSIÓN	1º y 2º tocan dos bombos de Italaki cada uno 3º toca dos wankaras grandes 4º toca un bombo (tipo alfajor) y una wankara grande (tipo q'ena-q'enas) 5º toca tres cajas(tipo mohoceñada), dos medianas y una pequeña.

Figura 1. Aclaraciones preliminares. *La Ciudad* (1980), Cergio Prudencio.

La escritura musical fue adaptada al funcionamiento *tropal*: los aerófonos de una misma tropa, más allá de su registro, leen el mismo pentagrama y ejecutan la misma posición. El resultado no es una altura puntual sino un bloque sonoro inarmónico cuyas fundamentales aproximadas se ubican dispuestas a intervalos no temperados que dependen de las particularidades físicas de cada instrumento. Con el objetivo de diferenciarlas del concepto clásico de altura, en adelante utilizaré el término *altura-posición* para referirme a estas resultantes.

⁹ Movimiento musical surgido en América Latina a mediados de los años sesenta, caracterizado por la utilización de letras contestatarias dentro del formato folklórico de cada región. «En el fondo la demanda era hacer algo parecido a Quilapayún, que pueda encabezar las manifestaciones populares» (Prudencio en Aimaretti, 2019, p.146).

La técnica *arka-ira* es utilizada de diferentes maneras a lo largo de la obra. En el caso de los sikus podemos distinguir tres niveles de uso: *tropal*, *por pares* e *individual* [Figura 2].

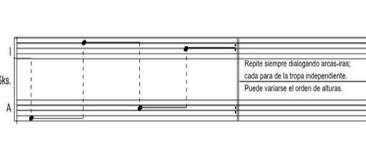
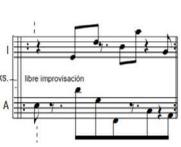
	 <p>Répito siempre dialogando arka-ira; cada para de la tropa independiente. Puede variar el orden de alturas.</p>	
Nivel tropal	Nivel por pares	Nivel individual

Figura 2. Niveles de uso de la técnica *arka-ira*. *La Ciudad* (1980), Cergio Prudencio.

El nivel tropal es la forma de uso más común de la técnica en el ámbito aymara. Se caracteriza, como ya se ha mencionado, por la complementariedad simultánea y/o sucesiva entre grupos y por presentar alturas-posición y duraciones determinadas. Aparece por primera vez (desde cifra F hasta I) como un engrosamiento melódico, donde *arkas* e *iras* se complementan verticalmente: la totalidad de la tropa, dividida en cuatro alturas-posición (dos para *arkas* y dos para *iras*), ejecuta simultáneamente el mismo motivo superpuesto a intervalos aproximados de quinta-segunda-quinta. La segunda aparición (cifra C1), en cambio, establece la complementariedad en la dimensión horizontal: consiste en una monodia producto de la alternancia entre *arkas* e *iras* cuyas alturas-posición son ejecutadas por la totalidad de cada grupo, según corresponda.

En el nivel por pares no hay complementariedad entre grupos, sino entre parejas: cada siku (par *arka-ira*) se independiza del resto de la tropa y cada intérprete dialoga con su par ejecutando alternadamente alguna de las alturas-posición indicadas en el módulo [Figura 2]. Debido a esto y a que las duraciones son parcialmente determinadas por la utilización de notación proporcional, predomina la divergencia de ataques. La resultante textural es un bloque heterofónico de alturas-posición fijas y amplio movimiento interno. Este nivel aparece por primera vez en C y se replica (utilizando otras alturas-posición) en N1, W2 y C12 bajo la indicación «como en C».

Por último, el uso individual [Figura 2] rompe el funcionamiento dual. No hay complementariedad a nivel grupal ni de parejas, ya que cada intérprete se independiza totalmente. Esto se observa en J, donde aparece un módulo con las indicaciones «libre improvisación» y «cada músico independiente», que podrían vincularse con ciertos procedimientos occidentales como por ejemplo la aleatoriedad e indeterminación en EEUU y Europa occidental (esta relación también se

puede ver en el uso de la notación proporcional para el nivel por pares). Nuevamente el resultado es un bloque heterofónico pero de duraciones y alturas-posición indeterminadas.

Práctica waki

- Alternancia por relevos
- Ejecución ad libitum
- Alternancia ad libitum

Figura 3. Práctica waki. *La Ciudad* (1980), Cergio Prudencio

La alternancia [Figura 3] aparece entre A y C¹⁰, en D¹¹, y entre Q y V¹²; y se produce a partir de relevos entre tropas (en puntos de convergencia donde se generan unísonos aproximados entre las alturas-posición de cada grupo). Los valores rítmicos son siempre determinados, ya sea por notación convencional o por duraciones proporcionales sujetas a la dirección. Esto genera un bloque melódico con leves cambios tímbricos que no interrumpen la continuidad del plano. De este modo la complementariedad horizontal es extendida a la interacción entre tropas.

La ejecución ad libitum [Figura 3] aparece en D6 (mñs), en K y L (mñs), y en M2 (pífanos) y se da siempre entre instrumentos de una misma tropa. En todos los casos la indeterminación es parcial: están definidas las duraciones proporcionales y las alturas-posición, pero se añaden indicaciones como «libre, individualmente», «variando el orden» y «repiten improvisando sobre los mismos intervalos, valores rítmicos y alturas». El recurso es semejante a la técnica *arka-ira* por pares utilizada

10 Tarkas (tks) q'ena-q'enas (qqs) y mohoceños (mñs).

11 Pinkillus (pk) y mñs.

12 Qqs y tks.

en los sikus, por lo tanto, la resultante textural es la misma: un bloque heterofónico de alturas-posición fijas y densidad variable.

La alternancia *ad libitum* [Figura 3] aparece sólo en I2 y se produce también entre tropas (qqs, tks y mñs). Cada una repite un módulo diferente de duraciones proporcionales separadas por calderones, interpretados por el guía del grupo a quien la tropa debe imitar. En esta sección se indican trinos, glissandos y acentuaciones, además de la ejecución convencional de alturas-posición. Las entradas y salidas se establecen por la duración de cada calderón (definida por los guías) y esto produce una alternancia indeterminada de combinaciones de tropas y sonoridades dentro del bloque resultante. Debido a esto la indeterminación, aunque no deja de ser parcial, se acentúa con respecto a la ejecución *ad libitum* entre aerófonos de una misma tropa.

Las resultantes texturales de los tres procedimientos descriptos presentan ciertas correspondencias con las de los niveles tropal, por pares e individual respectivamente. La alternancia por relevos, al igual que el nivel tropal, genera un plano homorrítmico de carácter melódico-lineal y ambos procedimientos presentan el mismo grado de complementariedad y determinación. Por otra parte, la ejecución *ad libitum* entre aerófonos de una misma tropa coincide con el nivel por pares en dos sentidos: genera la misma resultante textural (heterofonía con alturas-posición fijas) y es el procedimiento más utilizado en aerófonos individuales. Finalmente, tanto la alternancia *ad libitum* como el nivel individual de la técnica *arka-ira* resultan en un plano heterofónico de alta densidad cronométrica y alto grado de indeterminación. A partir de estas similitudes podría establecerse un principio constructivo de analogías según el cual los rasgos texturales presentes en la tropa de sikus son extendidos a las texturas generadas por aerófonos individuales. De esta manera todas las sonoridades resultantes de la obra se identifican con alguna de las generadas por los niveles de la técnica *arka-ira*, de lo que puede inferirse una búsqueda de integración a partir del tratamiento textural.

En las secciones que se presentan a continuación, la organización de alturas aproximadas responde a procedimientos utilizados en la música tonal, lo cual produce sonoridades armónicamente contrastantes respecto a las del resto de la obra.

Figura 4. Melodía de sikus. *La Ciudad* (1980), Cergio Prudencio.

En C1 [Figura 4] los sikus *mallas*¹³ ejecutan una sucesión de negras que conforma una línea melódica con marcadas características tonales: dentro del diatonismo de sol mayor¹⁴ se percibe una constante gravitación sobre la altura aproximada de sol debido al uso recurrente de grados conjuntos y saltos desde la fundamental a la quinta y dobles bordaduras sobre la tónica, tercera, quinta o sexta. Sin embargo, la melodía carece de desarrollo motivico y presenta más bien un carácter lineal ateleológico¹⁵ acentuado por la isocronía de negras. Como fuera descrito al hablar de la temporalidad, este comportamiento remite a la organización temporal de eventos sonoros de las prácticas musicales andinas, por lo tanto, podría tratarse nuevamente de una decisión compositiva para lograr la *incorporación equitativa* de ambas prácticas.

Como ya se dijo, en la forma de ejecución tradicional *tropal* todos los registros tocan la misma altura-posición generando una superposición de octavas, quintas y cuartas aproximadas que son siempre conducidas paralelamente, lo que determina la estructura armónica del bloque. Los aerófonos individuales utilizan esta técnica en toda la obra, salvo en V, donde la tropa de *mohoceños* alterna entre el modo de ejecución

13 Registro medio de la tropa.

14 Las alturas aproximadas del registro se corresponden con las notas de sol mayor. La nota más grave en el pentagrama (primera línea de *iras*) es un la y la más aguda un mi (segundo espacio adicional de *arkas*).

15 Jonathan Kramer distingue la temporalidad lineal ateleológica como uno de los tipos de temporalidad lineal (sucesión de eventos) que no progresa o no apunta a objetivos predecibles (Kramer, 1988).

tradicional y *divisi* [Figura 5]. En la ejecución tradicional los cinco registros de esta tropa¹⁶ generan un bloque de dos octavas aproximadas y sus quintas internas. En el *divisi*, en cambio, los registros *bajo*, *eraso* y *tiplé* mantienen la doble octava aproximada, mientras que el *salleba* y el *requinto* ejecutan otras alturas-posición y duraciones, por lo que el comportamiento paralelo se anula y la resultante armónica se modifica: aparecen cuatro bloques de sextas y octavas y uno de séptimas y octavas. Tanto la ruptura del paralelismo como los cambios interválicos remiten a la técnica de conducción de voces del coral occidental, una sonoridad inusual para la práctica aymara. Esta alternancia entre texturas podría entenderse como una alternancia cultural, una poética tendiente a la generalización del principio *arka-ira*.

Figura 5. *Divisi* de mohoceños. *La Ciudad* (1980), Cergio Prudencio.

CONSIDERACIONES FINALES

El contexto de producción y ejecución de *La Ciudad* está determinado por un conjunto de elementos fuertemente asociado al dispositivo estético occidental, algunos de ellos son: la idea de obra musical, la figura del compositor como sujeto individual, la situación de concierto, la existencia de un público pasivo y el carácter contemplativo ante el hecho artístico.

¹⁶ De grave a agudo: *bajos*, *sallebas*, *erasos*, *requintos* y *tiples*. Generan los intervalos: 5ª (*bajos-sallebas*), 4ª (*sallebas-erasos*), 5ª (*erasos-requintos*), 4ª (*requintos-tiples*).

En este sentido la pieza se aleja del ideal participativo, comunitario, performático y ritual de las prácticas musicales aymaras. Al mismo tiempo, compositivamente se observa una lógica constructiva orientada a la integración orgánica (presupuesto característico de la práctica musical occidental) a partir del establecimiento de analogías texturales.

Si bien el contexto de producción de la obra responde al dispositivo occidental, la sonoridad aymara es protagónica no solo por presentar un orgánico conformado en su totalidad por instrumentos andinos sino también por el agrupamiento de tropas según su orden registral habitual y el uso de la técnica de ejecución de alturas-posición, lo que favorece la conservación de la interválica no temperada y el paralelismo característicos de la música nativa. De esta manera, en el aspecto instrumental, lejos de establecerse un mero acto de apropiación, se produce la *incorporación* de un todo tradicional que es a la vez *equitativa* respecto de los elementos occidentales anteriormente planteados, cumpliendo de esta manera la condición de *equidad* necesaria en el proceso de *incorporación*, según lo planteado por Prudencio. Asimismo, dicha *incorporación*, por tratarse de una obra pionera con este instrumental, genera un doble extrañamiento¹⁷ que acentúa la *equidad* propuesta por el compositor para los procesos de *incorporación*: los instrumentos andinos son extrañados de su contexto al mismo tiempo que irrumpen en el ámbito de la música de concierto.

En cuanto a los procesos compositivos utilizados, se puede observar que el resultado sonoro de las secciones analizadas está determinado por la interdependencia entre las prácticas aymara y occidental: las texturas privilegiadas son generadas a partir de la combinación de complementariedad e indeterminación (en el nivel por pares), la melodía diatónica lineal, si bien presenta reminiscencias tonales no se desarrolla motivicamente (con lo cual no se instaura la típica causalidad asociada al discurso occidental) y en la sección de *divissi* se alternan la interválica y el paralelismo andinos con la conducción polifónica. En cada caso, la interdependencia de prácticas es condición estructural, de este modo se materializa la condición de *equidad* en la técnica: mientras que a nivel macroformal la obra se funda en una lógica de integración, sus secciones internas responden a un criterio constructivo basado en la complementariedad entre ambas prácticas, extendiendo el principio *arka-ira* al ejercicio compositivo.

¹⁷ Idea desarrollada a principios del s. XX por el formalista ruso Vitor Shklovsky. Consiste en la intervención sobre el objeto artístico para presentarlo como algo extraño a la propia naturaleza dentro de la cual es reconocido. El objetivo de este procedimiento es la desautomatización de los hábitos de reconocimiento.

REFERENCIAS

- Aharonián, C (2002). La necesidad de decir...de no callar. Entrevista con Cergio Prudencio. *Ciencia y Cultura – Universidad Católica Boliviana “San Pablo”*, 2002(11), 106 – 109.
- Aimaretti, M (2019). El grupo Ukamau suena como la cordillera – Entrevista a Cergio Prudencio. *Secuencias – Revista de historia del cine*, 2019(49 – 50), 141 – 157. <https://doi.org/10.15366/secuencias2019.49-50>
- Dkylman. (12 de enero de 2012). Cergio Prudencio [Archivo de video]. https://www.youtube.com/watch?v=z2p_YFDUH2k
- Etkin, M. (16 de enero de 1972). Reflexiones sobre la música de vanguardia en América Latina. *La Opinión*, p. 12. <https://www.latinoamerica-musica.net/historia/pdfs/CLAMC%20I%20completo.pdf>
- Kramer, J.D. (1988). *The Time of Music* [El Tiempo de la Música]. Schirmer Books.
- Mastropietro, C (2014). *Música y Timbre. El estudio de la Instrumentación desde los fenómenos tímbricos*. Ediciones Al Margen.
- Paraskevaídis, G (2013). La presencia de compositores argentinos en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea. *Revista Argentina de Musicología. Dossier: Música culta argentina de los siglos XX y XXI*, 2013(14), 53-76. <http://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/73>
- Prudencio C (2007). *La Ciudad*. [Partitura]. (Versión original publicada en 1986).
- Prudencio, C (2010). *La Ciudad*. En *Hay que caminar sonando. Escritos, ensayos, entrevistas* [Libro+CD]. Fundación Otro Arte. <https://www.youtube.com/watch?v=YxBLq2Lm-lw&t=1762s>
- Prudencio, C (septiembre, 2015). *Desde dos Entrañas*. Ponencia presentada en el Coloquio Música y Pueblos Indígenas de América organizado por el Centro de Documentación Musical “Lauro Ayestarán” dirigido por Coriún Aharonián. Montevideo, Uruguay.
- Queltehues Artesa. (19 de abril de 2016). Cergio Prudencio – Rengo 2016 [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=n-GhCL3ow8U&t=1329s>
- Rojas Forero, D. F. (2015). Interculturalidad en el Mundo Altiplánico Andino: Entrevista al Compositor Boliviano Cergio Prudencio. *A Contratiempo – Revista de música en la cultura*, 2015(1). <http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-26/articulos/interculturalidad-en-el-mundo-altiplnico-andino---entrevista-al-compositor-boliviano-cergio-prudenci.html>
- Vázquez, H. G (2015). *Conversaciones en torno al CLAEM: entrevistas a compositores becarios del Centro latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella*. Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.