



12° CONGRESO ARGENTINO DE ANTROPOLOGÍA SOCIAL

La Plata, junio y septiembre de 2021

GT48: Prácticas sonoro-musicales, corporalidades y nuevas subjetividades

Creatividad, interculturalidad e identidad en contextos de producción musical. La experiencia de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos

Martín Espada. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

martin.espada@hotmail.com

Resumen

La Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN) –inaugurada en 1980 en La Paz (Bolivia)– ha centrado su fundamento artístico en la formación de nuevo conocimiento musical a partir de la integración de universos sonoros heterogéneos: aquella proveniente de la música indígena andina y aquella proveniente de las diversas estéticas musicales de vanguardia europea del siglo XX y XXI. En sus esfuerzos de elaborar una estética musical emancipada de los modelos artísticos y pedagógicos hegemónicos europeos y de sostener una continuidad con las tradiciones culturales, filosóficas, cosmológicas y estéticas de las sociedades indígenas andinas (particularmente aymaras), la OEIN ha desarrollado herramientas novedosas en la pedagogía musical, en la trasmisión de conocimiento, en la producción compositiva y en la práctica interpretativa. Se analiza este proceso desde un enfoque antropológico focalizando en la forma en que operan diferentes mecanismos de apropiación, inclusión, integración y resignificación de universos sonoros heterogéneos que, a su vez, constituyen las bases para la construcción de

una *identidad sonora* en el cual se ponen en juego procesos activos de identificación, *tradicionalización* y negociaciones subjetivas como así también complejas interacciones con lo *hegemónico*, lo *residual* y lo *emergente*. Interesa plantear algunos de los desafíos y problematizaciones en torno a la noción de *interculturalidad* encarnada en prácticas artísticas particulares y que ineludiblemente se relaciona con la *identidad* en cuanto a la configuración de modos de categorizarse, producir alteridad y relacionarse con la otredad. Por último, se especifican los elementos de la idiosincrasia filosófica y musical de las sociedades indígenas andinas que son seleccionados y transformados en la materia prima de la praxis musical por parte de la OEIN –tales como la *dualidad andina*, la *concepción espacio-temporal*, la *oralidad* y la *comunidad* como constelación social primordial– por medio de los cuales edifican y recrean expectativas concernientes a establecer continuidades y nuevo conocimiento musical mediante el ejercicio creativo.

Palabras clave: *Hegemonía; Identidad sonora; Interculturalidad; Tradicionalización*

En el presente trabajo expondré uno de los ejes de análisis centrales desarrollados en mi tesis de licenciatura en Antropología Sociocultural de la Universidad de Buenos Aires¹ en la que me he dedicado a investigar la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos de Bolivia (de ahora en adelante, OEIN) desde una perspectiva antropológica y etnomusicológica.

Este eje analítico se centra en indagar acerca de cómo operan diferentes mecanismos de apropiación, integración y resignificación de universos sonoros heterogéneos por parte de la OEIN en sus esfuerzos de elaborar una estética musical emancipada de los modelos hegemónicos europeos y de sostener una continuidad con las tradiciones culturales, filosóficas, cosmológicas y estéticas de las sociedades indígenas andinas, por el cual se intenta construir una nueva

¹ Disponible en: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/11388>

identidad sonora y en el cual, ineludiblemente, entran en juego procesos activos de identificación, tradicionalización y negociaciones subjetivas.

La OEIN ha sido fundada en 1979 por músicos bolivianos en la Universidad Mayor de San Andrés de la ciudad de La Paz (Bolivia) con el propósito de crear nuevas formas artísticas a partir de un estudio exhaustivo de la música indígena andina del altiplano boliviano. La orquesta ha atravesado varias etapas y en la mayor parte de su historia ha sido dirigida por el músico boliviano Cergio Prudencio, quien en 2016 abandona el proyecto y cuya dirección es asumida por un cuerpo directivo conformado por antiguos integrantes de la orquesta. La OEIN ha alcanzado un reconocimiento internacional en la música académica contemporánea, ha sido objeto de estudio por diferentes investigadores (como por ejemplo: Arce Sejas, 2004; Paraskevaídis, 2009, 2011; Rojas Forero, 2015; Rojas Vargas, 2015; Soruco Sologuren, 2013; Zuleta, 2007) y su propósito se ha mantenido prácticamente invariable, el cual consiste en propiciar la emergencia de un nuevo conocimiento musical a partir del ejercicio creativo de la composición e interpretación basado en la integración de universos sonoros heterogéneos (hegemónicos y subalternizados) y orientado al desarrollo de narrativas y prácticas con expectativas decoloniales.

Comenzando con mi análisis, retomo las categorías conceptuales de entextualización y tradicionalización para explicar el proceso de selección e incorporación de elementos sonoros heterogéneos en la producción y práctica musical por parte de la OEIN. La entextualización (Bauman y Briggs, 1990) refiere a todo proceso vinculado a la descontextualización de fragmentos de discursos de su contexto originario y su recontextualización en nuevos contextos, en el que tales fragmentos se transforman en una unidad textual y, al mismo tiempo, se enfatiza la función metalingüística del mensaje debido a su capacidad de dirigirse hacia sí mismo y tornarse en su propio objeto. Si tomamos esta noción para analizar los procesos de construcción social de identidad, observamos que cumple un papel central en el proceso de tradicionalización (Fischman, 2004), dado que la conversión de fragmentos discursivos en objetos icónicos es la que en parte habilita la posibilidad de trazar vínculos y continuidades con el pasado y, podríamos añadir, con rasgos identitarios de otros grupos sociales.

Hablar de tradicionalización implica entender la tradición como un proceso deliberado de selección de elementos significativos del pasado por parte de una comunidad que, a su vez, depende de las relaciones sociales existentes (Williams, 1982). Prácticamente, este proceso funciona como la puesta en acción de la reproductibilidad cultural en una sociedad. Por lo tanto, es en y a través de este ella que podemos visualizar los límites y presiones del orden cultural hegemónico y dominante, ya que si entendemos la hegemonía como todo un cuerpo de prácticas, significaciones y expectativas interiorizadas acerca de cómo pensar y percibir el mundo y a nosotros mismos —que continuamente es recreada y renovada, como así también resistida y limitada— (Williams, 1974), la tradición selectiva proporciona un indicador de cómo sobreviven y recrean rasgos sociales y culturales del pasado en el devenir histórico de una sociedad.

Esta perspectiva analítica es la que he adoptado para indagar acerca de la manera en que la OEIN ha llevado a cabo un proceso de tradicionalización para definir su postura estética y su propósito de construir creativamente nuevo conocimiento musical. Pero considero también interesante la interacción entre lo dominante, residual y emergente (Williams, 1982; 1997) en la dinámica misma de este proceso, en tanto que la OEIN no sólo revaloriza elementos culturales, filosóficos y estéticos considerados residuales por el orden cultural hegemónico, sino que a su vez, en la puesta en diálogo entre elementos heterogéneos —como aquellos propios de las estéticas musicales de vanguardia europea y de las estéticas indígenas andinas—, pretende conformarse como un emergente, es decir, en crear y recrear nuevas prácticas y significados que no resulten un simple ajuste de lo dominante sino como una alternativa y desafío a avanzar más allá de lo culturalmente efectivo y consolidado.

Desde ya, cabe aclarar que el interés por el mundo indígena en la composición musical académica no es algo nuevo introducido por la OEIN sino que se remonta desde las primeras décadas del siglo XX, aunque fue durante las últimas décadas del siglo —impulsado en parte por itinerantes los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (CLAMC)— que el posicionamiento frente a lo indígena y la otredad por parte de los compositores se torno más comprometido, respetuoso y

menos “romantizado” (Paraskevaídis, 2009) configurando una de las bases para el desarrollo de la denominada estética “minimista” (Juárez Cossio, 2012). Éste ha sido el posicionamiento de la OEIN y de su histórico fundador y director Cergio Prudencio, cuyo acercamiento al mundo indígena andino ha asumido un compromiso personal y de abierta curiosidad y a partir del cual se ha abordado el tratamiento artístico de los materiales sonoros para la composición e interpretación musical.

Incluso, esta interacción con conocimientos y prácticas musicales y culturales indígenas es planteada como una incorporación, y no como una apropiación. La diferencia reside en que es tomado en cuenta, no los meros objetos patrimoniales vaciados de los múltiples sentidos adjudicados por los sujetos sociales que les dieron origen, sino a los propios sujetos que (re)crean y (re)reproducen tales prácticas y conocimientos (Rojas Forero, 2015). En este sentido, Prudencio afirma que, en la OEIN, “[...] cuando nos situamos frente a unos *sikus*, nos confrontamos pues con un complejo bagaje, no apenas con un simple cuerpo organológico de tubos alineados, como pudiera parecer” (Prudencio, 2010: 94-95).

Ahora bien, considero pertinente diferenciar dos categorías centrales para entender los procesos de apropiación e integración de elementos sonoros, musicales y simbólicos provenientes de diferentes tradiciones culturales, sociales e históricas: la identidad sonora y los universos sonoros. Entiendo al primero como aquellas producciones y prácticas musicales que identifican a un grupo debido a un trabajo de construcción social colectivo de adscripción y diferenciación. Los universos sonoros, en cambio, son entendidos como configuraciones musicales constituidas por lógicas de organización específicas susceptibles de ser objetivadas más allá de los sujetos sociales que la producen. De esta manera, es posible analizar la integración de distintos universos sonoros por parte de la OEIN manifiestos en sus obras musicales específicas pero que, a su vez, operan como dispositivos en la construcción de una identidad sonora.

Aclarada ya mi perspectiva teórica, expongo a continuación las cualidades que constituyen, de acuerdo a mi análisis, el fundamento estético musical de la OEIN que son producto de estos procesos de tradicionalización, entextualización,

apropiación e incorporación definidos más arriba y que, en lo particular, consiste en la proyección del pensamiento musical y simbólico del mundo indígena andino en un nuevo contexto con la expectativa de emerger nuevas formas musicales que guardan una continuidad estética con esa tradición. Estas cualidades son: (1) la consideración de la materialidad del sonido; (2) la expresión de la concepción del espacio y el tiempo indígena andina en la música; (3) la incorporación del entretejido *arca-ira* y la disposición instrumental de la *tropa* como elementos estructurales en la composición e interpretación; y (4) la oralidad como una modalidad privilegiada en la transmisión de conocimiento como así también en el desarrollo de la libertad expresiva y creativa de la interpretación y producción musical.

Cabe mencionar que la primera obra musical compuesta para e interpretada por la OEIN, titulada *La Ciudad* escrita por Prudencio en 1980 (y reescrita en 1986), reúne muchas de las características compositivas que se han ido desarrollando posteriormente, de manera tal que ésta constituye un hito fundacional y paradigmático de la estética musical de la OEIN por razones que examinaremos a continuación.

En primer lugar, el interés por la cualidad material del sonido en la composición musical ha sido una de las características de algunos de movimientos de vanguardia europeo durante las décadas del sesenta y setenta, en el que han prestado una especial atención al timbre como fenómeno sonoro estructural en la composición. Sin embargo, aún reconociendo la influencia que han ejercido estas corrientes compositivas, la OEIN considera que la centralidad en el hecho material del sonido es constitutiva de las tradiciones musicales prehispánicas (Prudencio, 2010).

En relación a este aspecto, el *siku* encarna esta valorización del sonido que se manifiesta en sus posibilidades técnicas desarrolladas en el contexto de su ejecución en la música indígena andina. De esta manera, la OEIN formaliza cuatro sonidos posibles de acuerdo al modo de ataque y la presión de aire que el músico ejerce sobre los tubos del instrumento: el sonido fundamental, el sonido multifónico, el sonido armónico y el sonido aireado. La enseñanza de este instrumento en el interior de la orquesta contempla estas cuatro posibilidades sonoras y son experimentadas de manera sistemática en el grueso de las composiciones

interpretadas por la OEIN. Pero a su vez, otras cualidades sonoras provenientes de los instrumentos musicales andinos tradicionales son destacadas y utilizadas por la OEIN tales como el sonido multifónico “*tarr*” producido por las *tarkas* y los batimientos producidos por las pequeñas variaciones y asimetrías en el tamaño de cada instrumento que suena simultáneamente con otro/s. Este ideal de la heterogeneidad y diversidad en el tono, la textura, la articulación, la intensidad y el temperamento es reconocida como esencial en la música tradicional aymara y de la cual la OEIN la incorpora como un factor central en el desarrollo de su estética musical (Prudencio, 2015). También, es incorporado en la OEIN la valorización de los sonidos con espectros armónicos robustos que cobran especial interés en la música indígena y que responde al fenómeno físico-acústico mismo de los aerófonos andinos.

Considerar estas cualidades intrínsecas de los instrumentos andinos ha sido un factor constante en las obras compuestas para la OEIN, que se manifiesta en el hecho de tomar las cualidades tímbricas distintivas de los instrumentos andinos, o sus posibilidades de articulación y emisión de sonido propios de cada uno de ellos, como principios rectores de la organización formal. Por esta razón, el respeto de la construcción artesanal aymara de los instrumentos en los cuales son inexistentes un temperamento fijo y estándar, se ha tornado fundamental. Al mismo tiempo, la incorporación de estos comportamientos sonoros propios de los instrumentos musicales andinos se vincula a otro aspecto de la concepción indígena del sonido: su espiritualidad. Es decir, el sonido como parte de la naturaleza y en interacción con ella y, por lo tanto, dotado de energía y de un *ánima* —de acuerdo a la cosmovisión indígena andina. Se desprende así un ideal estético fundamental en la OEIN: el hecho de que “componer no es más que aceptar la voluntad del sonido” (Prudencio, 2010: 115), por el cual el sonido se libera de toda intervención humana deliberada para expresarse fenomenológicamente en y a través de su propia existencia.

En segundo lugar, la concepción indivisible del tiempo y el espacio en la cosmovisión indígena andina y su expresión en la música tradicional también constituye una piedra angular de la estética musical de la OEIN. La forma musical

de las danzas y tonadas aymaras se organizan de acuerdo a la representación de *pachas* por lo cual las secciones musicales están constituidas por motivos que aparecen, desaparecen y reaparecen, planteando una dinámica basada en la alternancia de presencia-ausencia de elementos de manera continua y abierta. Esta concepción “espacial” y cíclica del tiempo como una permanencia estática, y no como un flujo lineal, ha sido aplicada sistemáticamente en la producción y práctica musical de la OEIN en el que se ha experimentado proyectar el eje espacial sobre el eje temporal a partir de la yuxtaposición y superposición de bloques sonoros con cualidades tímbricas específicas que desaparecen y reaparecen a lo largo de la obra, produciendo sensaciones de desplazamiento espacial, planteando una percepción cíclica de los elementos sonoros, quebrando la linealidad de los sucesos temporales y reflejando un tipo de construcción compositiva basada en una “articulación no discursiva de los bloques” (Paraskevaídis, 2011: 16). Este procedimiento remite a la denominada técnica de *mosaico* desarrollada por los compositores impresionistas franceses y también se puede observar en la música electroacústica de las estéticas post seriales, pero como afirma Carlos Gutiérrez (intérprete y compositor de la OEIN), la especialidad como eje estructural en la música, “más allá de ser experimental, es una cosa que pertenece y está muy presente en la música indígena”².

En tercer lugar, uno de los rasgos más característicos de la música indígena andina tradicional es el procedimiento *arca-ira* en la ejecución del *siku* (aunque también esta técnica es denominada como *waki* en otros instrumentos andinos) muy estudiado por la musicología (Arnaud, 2004; Cañedo, 1996; Gutierrez Condori, 2009; Pairumani, 1996; Pinto Chaiña, 2009; Valencia Chacón, 1983), al igual que la disposición de los instrumentos musicales en grupos de *tropas*. Estos también constituyen dos procedimientos incorporados por la OEIN como aspectos notorios de toda su producción. La complementariedad entre *arca* e *ira*, asociado a los principios de dualidad andina (Baumann, 1996; Bouysse Cassagne *et al.*, 1987; Stobart, 1996) es esencial en la estructuración de las obras musicales y, como comenta Daniel Calderón (compositor e intérprete de la OEIN), “[...] el ‘arca-ira’ es el

² Conversaciones con miembros de la OEIN juvenil B. Notas de campo, 28 de noviembre de 2017.

inicio de todo este concepto y cosmovisión andina de lo comunitario [...] de un todo yo toco algunos sonidos y tú tocas los otros sonidos complementándome.”³. Una vez más, el *siku* entonces se presenta como el objeto simbólico de lo comunitario en el mundo andino.

En cuanto a la noción de *tropa*, éste constituye otro rasgo de la cosmovisión indígena de lo comunitario, lo colectivo y lo recíproco, y además refuerza el aspecto del aporte individual que cada músico hace en la interpretación musical grupal, en el cual subyace la idea de rescatar la individualidad del intérprete miembro de un ensamble musical mayor y en la imposibilidad de su sustituibilidad. La *tropa*, que consiste en organizar la ejecución de los aerófonos en grupos instrumentales de acuerdo a sus pertenencias organológicas, es considerada por la OEIN como un procedimiento experimental de amplificador y resonador de conglomerados sonoros en la práctica instrumental colectiva, como así también una forma de producir un efecto sonoro característico de la música indígena andina conocido como “choques” en el que se produce una superposición y acumulación de planos sonoros heterogéneos en lo tímbrico, melódico y rítmico, producto de la presencia simultánea de *tropas* que ejecutan distintas melodías. Además, este aspecto ha conducido a la OEIN a desarrollar una lógica de *comportamiento rotativo* en la interpretación musical colectiva, en el cual los músicos no tocan un solo instrumento sino que alternan diferentes instrumentos de acuerdo a la necesidad de cada momento particular de la obra.

Prudencio relaciona estos dos fenómenos con la concepción de *ayni* aplicada en la expresión musical, dado que además que una melodía es el resultado de la alternancia entre un *arca* y una *ira*, cada uno es desdoblado por instrumentos en otros registros, es decir, “[...] cada uno de los cuales aporta desde su específica función al propósito colectivo de la música” (Prudencio, 2010: 68).

Finalmente, la recuperación de la oralidad como modalidad en la transmisión de conocimiento musical y como un aspecto estructural en la producción, composición e interpretación musical, ha constituido un factor decisivo en la OEIN. La oralidad trasciende el hecho de ser concebida como una simple metodología operativa, sino

³ Entrevista a Daniel Calderón. Notas de Campo, 27 de noviembre de 2017.

que, en palabras de Prudencio, “[...] es una praxis a través de la cual se transmiten una cosmovisión, un conjunto de saberes y de comprensiones de lo que es el mundo, la condición humana y con la naturaleza”⁴.

Respecto a este punto, el repertorio de todos los elencos orquestales se escinde en dos grandes grupos: aquel denominado como *música tradicional* y aquel denominado *música contemporánea*. Cada uno de ellos refiere no solo a un cuerpo de obras musicales, sino también a una práctica musical específica, aunque ambos grupos se retroalimentan recíprocamente. El primer grupo es el que remite al universo sonoro indígena andina y se ubica en el ámbito de la oralidad, el cual conlleva formas específicas y reglamentadas en la emisión del sonido y en el comportamiento performativo (tal como la disposición de los músicos en función de la *tropa* a la que pertenezcan, la conformación espacial de un círculo o semicírculo, la realización de figuras coreográficas y la definición de un guía-líder quien dirige ejecutando un instrumento de viento y/o de percusión). Si bien la *música contemporánea* —que refiere a aquella compuesta y escrita por compositores particulares— conlleva mayor libertad en la experimentación sonora, se inspira en los rasgos estéticos, técnicos y performativos característicos de la *música tradicional* y de la transmisión oral. De hecho, el empleo de la oralidad en la composición musical de la OEIN ha implicado la elaboración de nuevas formas de notación musical, como por ejemplo el diseño (introducido por Prudencio en su obra *La Ciudad*) de representar en la partitura, no notas musicales sino posiciones de digitación de los instrumentos o tubos de los *sikus*. De esta manera, como asevera Maycol Conde Claros (intérprete y compositor de la OEIN), la orquesta configura un nuevo lenguaje por el cual crean sus propios códigos de notación, “[...] una nueva forma de escritura, una nueva forma de simbolizar cada elemento —que cada compositor está libre de hacerlo también”⁵.

Existen otros aspectos característicos de la música producida por la OEIN que se evidencian como provenientes de las estéticas de vanguardia europea, norteamericana y latinoamericana de mediados de siglo XX, expresados en

⁴ Entrevista virtual a Cergio Prudencio. 5 de abril de 2019.

⁵ Entrevista a Maycol Conde Claros. Notas de campo, 26 de noviembre de 2017.

procedimientos técnicos y compositivos específicos (como, por ejemplo, el uso de una armonía no tonal, la focalización en el componente tímbrico del sonido, el trabajo con factores acústicos como los batimentos, los diferenciales y los espectros sonoros robustos, la anteposición del eje espacial sobre el temporal, el uso de *cluster* y de *texturas de masas*, la indeterminación, la aleatoriedad, la improvisación, etc.). Pero la insistencia de establecer vínculos y continuidades con la estética y el pensamiento del mundo indígena andino, refuerza el eje fundacional de integrar vertientes y tradiciones culturales heterogéneas que, más allá de la conflictividad, permita la emergencia de una nueva síntesis expresiva, sonora y cultural basado en la convivencia y en la riqueza del intercambio cultural.

Arribamos así a un punto nodal del fundamento estético de la OEIN: la intertextualidad como eje de la producción y práctica musical y cultural. Este hecho está presente prácticamente en toda su producción compositiva e, incluso, en algunas ocasiones se patentan como el fundamento organizador de la obra musical (por ejemplo, en la obras *Sawutakana* de Alejandro Cardona, *Cantos de piedra*, *Los peregrinos*, *Cantos Meridianos*, *Uyariwaycheq* de Cergio prudencio y *Para la Cruz* de Carlos Nina) en el que elementos sonoros, procedencias lingüísticas, tradiciones religiosas, espacios socio-geográficos y vertientes culturales distintas se encuentran e integran dialécticamente.

Sin embargo, para referirnos a la interculturalidad considero importante resaltar dos nociones que la constituyen y definen. En primer lugar, una dimensión de lo intercultural es la noción aymara de *ch'ixi* que explica Rivera Cusicanqui relacionada con la lógica del tercero incluido, es decir en “la coexistencia en paralelo de múltiples diferencias culturales que no se funden, sino que antagonizan o se complementan” (2010: 70) y por el cual una identidad se define y reafirma necesariamente por su contrario. En el juego de interacciones entre vertientes y tradiciones sonoras, estéticas, filosóficas y culturales distintas que se desarrolla como fundamento de la producción musical de la OEIN, las particularidades distintivas de estas vertientes no se desdibujan, corrompen o funden necesariamente en una misma cosa, sino que más bien se subrayan y complementan, enfatizando así la riqueza de la dinámica del contacto intercultural.

Y, por otro lado, la interculturalidad no debe ser simplemente concebido como un fenómeno que se da de hecho, sino más bien como un proyecto, una lógica que se construye como un paradigma “otro” que cuestiona la colonialidad de poder sin desconocer y atravesar los paradigmas dominantes, pero que propone vías para pensar la transformación social y la descolonización (Walsh, 2007). Es a partir de esta noción de interculturalidad, y su cuestionamiento a la colonialidad de poder como un atributo que le es intrínseco, por el medio del cual se nos ofrece un camino para pensar lo emergente, las complejas relaciones con lo dominante y la construcción de hegemonía en el campo cultural. La OEIN encarna esa tensión que sobrecarga la alteridad, la apertura al encuentro y diálogo íntimo con la otredad y con los otros, “[...] aún con aquellos que intentaron e intentan destruirnos” (Prudencio, 2010: 98).

Referencias bibliográficas

- Arce Sejas, Gastón. 2004: “Los instrumentos nativos y el futuro musical de la región desde la experiencia boliviana”. Texto reelaborado a partir de la ponencia expuesta en el II Seminario Internacional de Instrumentos Tradicionales y Músicas Actuales, celebrado en la Pontificia Universidad Católica de Santiago de Chile en 2004.
- Arnaud, Gérard. 2004: Interpretación Acústica del Ayarachi “Yura” de los Museos Charcas. En: *Jornadas Arqueológicas-Primera Versión*, pp 79-112. CIAR/Universidad San Francisco Xavier de Chuquisaca, Sucre.
- Bauman, Richard y Charles Briggs. 1990: “Poética y Performance como perspectivas críticas sobre el lenguaje y la vida social”. En: *Annual Review of Anthropology*, No 19. 1990, traducción de la cátedra Folklore General de la carrera de Ciencias Antropológicas de la Universidad de Buenos Aires.
- Baumann, Max Peter. 1996: “Andean Music, Symbolic Dualism and Cosmology”. En: Max Peter Baumann (ed.), *Música y Cosmología en los Andes. International Institute for Traditional Music*. Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana.

- Bouysse Cassagne, Thérèse, Harris, Oliva y et al. 1987: *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. Editorial Hisbol, La Paz.
- Cañedo, Walter Sánchez. 1996: "Algunas consideraciones hipotéticas sobre música y sistema de pensamiento. La flauta de pan en los Andes bolivianos". En: Max Peter Baumann (ed.), *Música y Cosmología en los Andes*. International Institute for Traditional Music. - Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana.
- Fischman, Fernando. 2004: *La competencia del folklore para el estudio de procesos sociales. Actuación y (re) tradicionalización*. Arte, Comunicación y Tradición, María Inés Palleiro (comp.) Buenos Aires, Dunken.
- Gutierrez Condori, Iván y Ramiro Gutierrez Condori. 2009: "Clasificación organológica". En: *Música, danza y ritual en Bolivia: una aproximación a la cultura musical de los Andes, Tarija y el Chaco Boliviano*. La Paz, FAUTAPO.
- Juárez Cossio, Dolores Camila. 2012: "Experimentación en la canción rioplatense (1977-2000)". Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Artes.
- Pairumani, Félix Layme. 1996: "La concepción del tiempo y la música en el mundo aymara". En: Max Peter Baumann (ed.), *Música y Cosmología en los Andes*. International Institute for Traditional Music. Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana.
- Paraskevaídis, Graciela. 2009: "Las venas sonoras de la otra América". Conferencia inaugural en el marco del simposio "La Otra América" que tuvo lugar en la Escuela Superior de Música de Alemania, los días 4 y 5 de Abril de 2009.
- Paraskevaídis, Graciela. 2011: "Imaginemos músicos: Cergio Prudencio, caminante altiplánico", Montevideo.
- Pérez de Arce, José. 1997: "El *sonido rajado*. Una historia milenaria". Valles, Revista de estudios regionales, N° 3, pp 141-150. Museo de la Ligua, Chile.
- Pinto Chaiña, Percy Samuel. 2009: "Los sikuris quechua-aymara". XXIII Reunión Anual de Etnología (RAE). Museo Nacional de Etnografía y Folklore.
- Prudencio, Cergio. 2010: *Hay que caminar sonando*, La Paz, Fundación Otro Arte.

- Prudencio, Cergio. 2015: "Desde dos entrañas". Ponencia presentada en el Coloquio Música y Pueblos Indígenas de América realizado en Montevideo, Uruguay.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. 2010: *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores* - 1a ed. Buenos Aires, Tinta Limón.
- Rojas Forero, Diego Fernando. 2015: "Interculturalidad en el mundo altiplánico andino, Una Entrevista al Compositor Boliviano Cergio Prudencio", Bogotá.
- Rojas Vargas, Jaime. 2015: "Pensamiento Composicional de Cergio Prudencio ", Bogotá, Colombia.
- Soruco Sologuren, Ximena. 2013: "A propósito de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos: crear, enseñar y escuchar es descolonizar", revista *Ciencia y Cultura* Nro. 31, La Paz.
- Stobart, Henry. 1996: "Tara and Q'iwa. Worlds of sound and meaning". En: Max Peter Baumann (ed.), *Música y Cosmología en los Andes*. International Institute for Traditional Music. Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana.
- Valencia Chacón, Américo. 1983: "Jaktasiña Irampi Arcampi". En: *El diálogo Musical: Técnica del siku Bipolar*. Lima, Boletín de Lima 22 Gulio.
- Walsh, Catherine. 2007: "Interculturalidad y colonialidad del poder. Un pensamiento y posicionamiento "otro" desde la diferencia colonial". En: Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (comp.) *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá, Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.
- Williams, Raymond. 1997: "La hegemonía", "Tradiciones, instituciones y formaciones" y "Dominante, residual y emergente". En: *Marxismo y Literatura*, Barcelona, Península.
- Williams, Raymond. 1982: "Reproducción". En: *Cultura. Sociología de la Comunicación y del Arte*. Buenos Aires, Paidós.
- Zuleta, Sebastián. 2007: "Acercamiento al trabajo compositivo de Cergio Prudencio para la OEIN a partir del análisis de *La Ciudad*", *Revista Nuestra América*.

