



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA

Proyecto de Trabajo de Graduación de la  
**Licenciatura en Música con orientación en Composición**

Título:

# **Testimonio de Piedras**

Para ensamble de instrumentos autóctonos del altiplano boliviano y  
peruano, norte chileno y noroeste argentino.

Tema:

**El instrumental como símbolo de resistencia**

**2022**

Brayan Alexander Pérez Cabrera  
DNI 95.584.024  
Leg. 75799/0  
Tel: 22-1620-7603  
E-mail: musicavisualcontemporanea@gmail.com  
Director: Diego Graciosi  
Co-Director: Pedro Hernández  
La Plata, 20/04/2022

El presente trabajo de graduación está pensado como un aporte al campo musical latinoamericanista, siendo esta una de las vías para reivindicar y/o visualizar hoy más que nunca el trabajo de muchas personas, que desde fuera y dentro del campo académico, a través de la historia de la resistencia, nos han entregado herramientas para problematizar sobre cuestiones pertinentes a nuestra identidad. Problemáticas y discusiones acerca de qué es ser latinoamericanos, a partir de categorías como alienación, descolonización, enculturación, transculturación, aculturación<sup>1</sup>, entre otros, han ido y venido tratando de dar luces acerca de nuestra “breve existencia” a los ojos de occidente y que por supuesto está sujeta al tercermundismo<sup>2</sup>.

Es por esto que me permito reflexionar al respecto, como futuro egresado de composición, acerca de lo latinoamericano, que como tal pareciera seguir respondiendo a las contingencias del siglo pasado. Muchas veces se utilizan categorías acerca de lo nuestro, que básicamente funcionan como una vitrina que nos estigmatiza de forma directa e indirecta como “lo otro” (lo etno, lo exótico, lo periférico). Por lo tanto, para que haya un pensamiento de época acorde a la urgencia y contingencia, contextual y situada, debemos trastocar las heridas del pasado, repensarnos a partir de las disposiciones actuales y seguir problematizando sobre el sentido común para que nuestros horizontes encuentren, de tanto andar, una forma de ser en el aquí y ahora, en sintonía con las propias problemáticas.

“Testimonio de piedras”, como título, nos sugiere problematizar sobre el “tránsito”, que vienen experimentando este tipo de orgánicos desde sus inicios hasta la actualidad, en el que pensarlos por fuera del rito de la sala de concierto era lo habitual, y como ahora podemos presenciar obras de este tipo dentro del paradigma hegemónico<sup>3</sup>. Es a partir del trabajo de Cergio Prudencio y Graciela Paraskevaídís que hoy es más cercano un trabajo de este tipo, ya que sus aportes en tanto obras musicales e investigaciones han acercado este tipo de instrumentos a la notación simbólica.

Haciendo un breve racconto histórico, una fecha tentativa es, según G. Paraskevaídís (2007), el año 1870 un punto de inflexión con el estreno de “Il Guariny” de Carlos Gomez (obviando célebres ejemplos decimonónicos). Uno de los primeros precedentes del americanismo, donde el título es una simple alusión y/o evocación de lo americano.

Posteriormente, los compositores de la primera mitad del siglo XX están fuertemente condicionados por las estructuras y lenguajes del pos-romanticismo y neoclasicismo, a partir del rescate de lo identitario pese a una [...] tímida ingenuidad en sus temáticas y alusiones indigenistas y, por otro, por una ausencia de cuestionamiento sobre su eventual apropiación y aplicación [...] (Paraskevaidis, 2007, p. 2).

Finalmente a partir de la década de 1970 [...]“la evocación indigenista ha dejado de ser ingenua y pintoresca: el espíritu de época la ha transformado radicalmente en acusación histórica, rescate étnico y homenaje celebratorio” (Paraskevaidis, 2007, p.4).

---

<sup>1</sup> Para profundizar sobre estos conceptos ver: “Alienación” por K. Marx, “Descolonización” por M. Dussel, “Enculturación” por M. Herskovits, “Transculturación” y “Aculturación” por F. Ortiz.

<sup>2</sup> A. Sauvy.

<sup>3</sup> A. Gramsci.

En 1980, en La Paz, Bolivia, se funda la Orquesta de Instrumentos Nativos San Andrés - transformada en 1987 en la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN), dirigida por C. Prudencio (además co-fundador de la misma), se convierte en una nueva vía para resignificar la problemática identitaria a partir de una nueva " [...] actitud y compromiso ético y estético, y como síntesis conceptual, socio-histórica e ideológica". (Paraskevaidis, 2007, p. 9).

## **Cuestiones pertinentes a la obra**

Un rasgo común, en la música folclórica latinoamericana, es la multiplicidad de roles que cumple un mismo ejecutante (cantantes que tocan sikus y/o quena, sikuris que tocan instrumentos de percusión, entre otras combinaciones). Este dinamismo permite que la componente tímbrica, producto de la multiplicidad de roles de cada ejecutante, sea compleja, es decir, la instrumental permite al ensamble funcionar de forma heterogénea, considerando acá, incluso, todo lo performático que conlleva los cambios de instrumentos de cada ejecutante.

En cuanto a la afinación del instrumental, se sugiere no afinar. Es un símbolo de homenaje y resistencia negarse al temperamento igual y hacer música bajo las condiciones del propio instrumental. En el caso de las tarkas, las condiciones físico- acústicas hacen que las fluctuaciones dinámicas incidan de forma directa en la afinación.

## **Orgánico**

### **Tarkas**

- 1 Chuli
- 2 maltas
- 1 Taika

### **Quenas**

- 2 Quenas
- 1 Quenacho

### **Sikus**

- 4 Maltas
- 4 Sanqas
- 2 Toyos

### **Percusión:**

#### **Perc. I**

- Platillo suspendido agudo
- Platillo suspendido Grave (compartido con Perc. II)

- Redoblante
- Tom 1 y 2
- Claves (compartido con Perc. II)
- Shaker (compartido con Perc. II)
- Trueno (compartido con Perc. II)
- Pezuñas (compartido con Perc. II)

#### Perc. II

- Wankara (bombo en el peor de los casos)
- Platillo suspendido grave (compartido con Perc. I)
- Claves (compartido con Perc. I)
- Shaker (compartido con Perc. I)
- Trueno (compartido con Perc. I)
- Pezuñas (compartido con Perc. II)

#### La forma:

La obra tendrá la siguiente estructura formal: **A – B – C**

La elección del esquema formal está sujeta a cuestiones filosóficas-ideológicas, donde la forma tripartita responde al canon (forma sonata como ícono de la música absoluta) pero no re-expone, lo que de alguna manera pone en evidencia los corrimientos y/o necesidad de buscar más allá de lo establecido y encontrar nuevos caminos por “transitar”.

En cuanto a las cuestiones sustanciales de la obra, estas se plasmarán en la música a través de:

- Melodías por familia, de forma heterogénea y en ocasiones a modo de hoquetus. En el marco de la obra, por melodía debe entenderse una resultante compleja donde lo identitario orbita sobre lo rítmico.
- La utilización de “multitempos”, ostinatos que ejecutan voces solistas o grupos que repiten de forma circular y fluctuante. En este sentido el rol del director es crucial ya que este es quien señala las entradas y salidas de los distintos estratos. Finalmente hay una tensión permanente entre lo sincrónico y lo asincrónico a lo largo de toda obra.
- El uso de los extremos dinámicos y registrales del instrumental, de tal forma que el timbre experimente distintos estados.

#### Bibliografía:

- Graciela Paraskevoidis: Las venas sonoras de la otra América. Revista "Magma", 2009.