

ENTREVISTAS

EL GRUPO UKAMAU SUENA COMO LA CORDILLERA. ENTREVISTA A CERGIO PRUDENCIO

The Ukamau Group Sounds Like the Cordillera.
Interview with Sergio Prudencio

MARÍA AIMARETTI

Universidad de Buenos Aires / CONICET

En buena medida, la respiración de una imagen está dada no solo por lo que muestra (y oculta), sino también por aquello que *da a la escucha*: sus silencios, vibraciones y atmósferas sonoras. Si pensar la imagen del Grupo Ukamau está indefectiblemente ligado a *tratar* con la propuesta musical que la constituye, en ocasión de este dossier especial dedicado a revisar reflexivamente las prácticas y la obra del grupo boliviano, se me hizo fundamental conversar con Cergio Prudencio. Y es que Prudencio —compositor, director de orquesta, investigador y docente, que ha sido uno de los responsables de incluir instrumentos nativos dentro de la música contemporánea—, fue uno de los colaboradores permanentes del grupo desde 1989 y el creador de las bandas sonoras de cuatro largometrajes de Ukamau —*La nación clandestina* (1989), *Para recibir el canto de los pájaros* (1995), *Insurgentes* (2012) y *Juana Azurduy* (2016). Simultáneamente, ha trabajado con directores de cine, teatro y danza bolivianos, dictado clases en países latinoamericanos y europeos y, hasta 2015, por más de treinta años, dirigió la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN). Actualmente, es presidente de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia (FCBCB).

Esta larga entrevista recoge las conversaciones e intercambios por correo electrónico que entre julio y agosto de 2018 mantuve con él, pero, además, incorpora fragmentos del amplio, denso y exquisito corpus teórico-reflexivo que Prudencio ha producido desde fines de la década del setenta hasta la actualidad y que merece ser conocido por los lectores de *Secuencias*. He seleccionado citas de sus ensayos y fragmentos de otras entrevistas intercalándolos con las respuestas a mis interrogaciones: distintas inflexiones de su propia «voz», correspondientes a diversos períodos de tiempo, sin orden cronológico, que fulguran, resuenan, a modo de «armonía» de memorias y experiencias.

I. Recuerdos del inicio de un Amor y trayectos de formación

María Aimaretti (M.A.): ¿Cuáles son sus primeros contactos con la música? ¿Recuerda algún «sonido», «vibración» o instrumento que lo haya tocado particularmente, favoreciendo su interés posterior? ¿Cuándo y cómo tiene lugar el descubrimiento de su vocación como intérprete y, luego, como compositor?

Cergio Prudencio (C.P.): Hay dos referentes inexcusables para mí. El primero es el acordeón de mi madre: mi madre tocaba el acordeón para apaciguarnos a los cinco hermanos, y eso ocurría generalmente alrededor de las cinco de la tarde, para prepararnos al descanso de la noche. Ese acordeón es una evocación muy fuerte, muy presente, por su calidez propiamente sonora, por las músicas que tocaba mi madre con él, por lo que generaba socialmente entre la familia, pues me marcó definitivamente. Luego, el otro referente muy importante es la radio en la cocina donde trabajaba Doña Juanacha, que era una india aymara que era cocinera en la casa y que tenía una radio que reproducía unas extrañísimas músicas que con los años descubrí que eran unas mohoceñadas, unas pinkilladas aymaras que me cautivaron desde ese día, aunque me llevó años descifrar de qué se trataba. Creo que entre esos dos universos sonoros se prende mi fibra musical, a lo que hay que sumar la actividad de mis hermanos mayores que tocaban instrumentos, hacían música, escuchaban el rock de ese momento, los Beatles.

M.A.: ¿Cuál fue su formación específica y en qué marcos se desarrolló? Me gustaría que pudiera incluir contextos, espacios y experiencias diversas: ya sean formales/académicas de carácter nacional e internacional —por ejemplo, su paso por las aulas de la Universidad Católica Boliviana (UCB)— o informales —por ejemplo, junto a comunidades, en viajes, etc.— Quisiera que haga memoria de sus profesores, pero también de aquellos maestros que fueron significativos para usted. Esta pregunta, entonces, procura que pensemos juntos sobre su «doble formación», su doble recorrido, tanto por la música occidental como por la música aymara.

C.P.: En términos formales académicos estudié Dirección de orquesta y Composición en la Universidad Católica Boliviana en años políticamente cruciales —la década de 1970— donde hice todo el bagaje que un músico académico tiene que tener. Soy formalmente Licenciado por la UCB. Pero para llegar allí tuve muchos maestros que me marcaron, de esos que a uno le dejan huella. Mi madre, sin duda, fue un factor de persuasión de mi alma hacia la música. Luego, mis hermanos mayores, que tenían más experiencia que yo y cierto poder sobre un universo que me apasionaba muchísimo. Siempre cuento la anécdota del sentimiento de libertad que sentí el día que aprendí a afinar la guitarra, porque hasta ese entonces dependía de que ellos me afinen la guitarra: es indescriptible, lo recuerdo con muchísima fuerza. Luego, menciono dos profesores: una profesora, Marion Oblitas, que me enseñaba canciones de la tuna española, en guitarra: le debo mucho porque me enseñó a amar la música, a amar las formas colectivas de producir música, el hecho social de la música; y un profesor de guitarra popular, Fredy Arce, que me enseñaba zambas argentinas y lo hacía con tantísimo amor. Con ellos me crecieron alas, por el simple hecho de haberme aproximado a la música de esa forma tan natural y tan espiritual.

Además, no puedo dejar de mencionar el hecho postacadémico. Yo salí de la UCB y, por una serie de factores, me vi frente al universo que había asomado en la radio de Doña Juanacha en mi infancia: la música aymara. Y mi aproximación ahí fue muy traumática porque las herramientas que había absorbido en el mundo académico eran insuficientes para comprender, asir y atrapar ese enorme caudal de fenomenología sonora, acústica, cultural, espiritual. En ese territorio, las comunidades y los sikuluriris —los fabricantes de instrumentos, como Vicente Torres— fueron mis maestros, fueron quienes me encaminaron a descubrir por mí mismo ese extraordinario mundo sonoro, filosófico, trascendental de la cultura aymara de manera general. Así, hay un bagaje formativo muy amplio del que me siento orgulloso y privilegiado.

Nos negamos a producir un pensamiento musical propio. Nos negamos a escuchar lo que nos rodea y, ni qué decir, a entenderlo. Nos negamos a autorrepresentarnos. Preferimos pensar como los colonizadores (cuestión de estatus), escuchar solo su música y mal repetir su estética. Como si no hubiese otras músicas, otros signos sonoros que, aquí, en nuestras narices y en toda la extensión del continente, nos señalan alternativas y rumbos¹.

II. Imágenes y sonidos Otros

M.A.: ¿En qué contexto conoce el trabajo del Grupo Ukamau? ¿Qué efectos provocó en su sensibilidad y pensamiento el contacto con esta propuesta estético-política? Usted ha dicho que fue una especie de «revelación» respecto de un país que «desconocía».

C.P.: Sí, absolutamente. Fue el descubrimiento de un país visual, sonoro, societal y muy fuertemente político. Esa primera confrontación a partir de la película que a mis quince o dieciséis años vi en el cine con mis compañeros de colegio fue un factor que me marcó profundamente. Me llamaba la atención que pudiera haber una historia tan profunda, tan interpeladora desde el mundo rural, que desde la ciudad en esa época se veía como un submundo, un mundo casi inexistente, a no tener en cuenta. Creo que, a partir de ese momento, sumado al contexto que se vivía en América Latina, se estructuró un pilar muy importante de mi formación integral, no solamente musical, sino política y humana. Yo creo que *siempre fui político*: mis posicionamientos en la música siempre fueron políticos y creo que el Grupo Ukamau tiene mucho que ver con eso.

Una sociedad se impone sobre otra siempre mediante modelos culturales, donde el rol productivo será privativo del colonizador, en tanto que el rol de consumo será destino del colonizado, quien eventualmente tal vez sea también reproductor del modelo, en el mejor de los casos. Así funciona la estructura colonial: ellos producen, nosotros consumimos; ellos inventan, nosotros imitamos. ¿Quiénes son «ellos» y quienes «nosotros»? Pareciera sobreentendido que ellos son los colonizadores y nosotros los colonizados, en una dicotomía de raíces originada hace 500 años [...]. El proceso de dominación política prevé la conversión de nosotros en ellos. Nosotros como eficientes agentes coloniales

[1] Cergio Prudencio, «Desde el jardín», en Graciela Paraskevaïdis (comp.), *Hay que caminar sonando. Escritos, ensayos, entrevistas* (La Paz, Fundación Otro Arte, 2010), p. 61. Originalmente publicado en *Linterna Diurna*, suplemento del diario paceño *Presencia*, 8 de agosto de 1993.

en el seno mismo de nuestra sociedad [...]. Otro mecanismo alternativo del colonialismo es aquel en el que el subyugado preserva un margen de iniciativa que, sin embargo, no compite en la escala de valores de la hegemónica [...], ellos hacen arte, nosotros artesanía; ellos tienen lenguas, nosotros dialectos; ellos escriben la música, nosotros la hacemos «de oído». De ese modo, aunque seamos productivos, el valor de «mercado» y el valor social de nuestros productos no afectará el círculo de la dependencia ni la direccionalidad vertical (arriba-abajo) en que nos ven y nos vemos².

M.A.: ¿Cuándo y cómo «descubre» o se acerca a la música popular andina? Usted recién lo llamó «aproximación traumática». ¿Qué otras áreas de experiencia social y de historia se abrieron para usted al tomar contacto con la música andina? ¿De qué modo sintió el contraste, pero también las semejanzas y la posibilidad de articulación, entre las formas de la música occidental y las de la música aymara?

C.P.: A fines de la década del setenta, cuando yo acababa mis estudios universitarios y entraba a trabajar en la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA), el año de la recuperación de la autonomía universitaria y de la democracia (1979) —un período de incertidumbre, pero muy interesante—, que, además, correspondía al bicentenario de los levantamientos indígenas de los Tupak Amaru y Tupak Katari en Perú y Bolivia —casi como una pulsión de la tierra que estaba rememorando esas epopeyas políticas—, ese año, digo, se da mi proceso de acercamiento personal al mundo aymara.

El primer descubrimiento importante fue que no era música popular. Las categorías de aprendizaje de la música que habíamos establecido «desde esta orilla» —por caso, la musicología de Carlos Vega— eran insuficientes para delimitar lo que yo estaba descubriendo. En realidad, la música aymara no es propiamente popular en la definición convencional de la musicología, sino que respondía a otras categorizaciones propias de la sociedad aymara. Es un caso bien claro para ilustrar de qué manera las categorías de análisis de la academia o del mundo cultural de mi procedencia no eran suficientes para explicar ese universo al cual yo me estaba asomando tímidamente.

Luego vinieron otros descubrimientos más profundos y más extraordinarios que, remarco, fueron traumáticos porque me llevaron necesariamente a deconstruir muchas de las categorías que yo había asimilado en mi formación académica. Por ejemplo, aspectos relacionados con la organización de los sonidos. La «muerte del temperamento», es decir, la idea de que el temperamento no es universal, sino apenas un orden cultural de control de los sonidos y que en este universo aymara el sistema temperado no explicaba nada ni definía nada, que había algo más allá del temperamento, ¡fue algo fundamental! O deconstruir la noción individualista del músico y del instrumento: descubrir al instrumento como colectividad y, consecuentemente, al músico como colectividad fue algo extraordinario y traumático porque se desarmaba el mundo que yo traía en mis espaldas. De la misma manera, el concepto de sonido fue un descubrimiento de enorme impacto: comprender que esa noción del «sonido

[2] Cergio Prudencio, «Desafíos actuales ante el colonialismo», Graciela Paraskevaidis (comp.), *Hay que caminar sonando. Escritos, ensayos, entrevistas* (La Paz, Fundación Otro Arte, 2010), p. 122. El texto corresponde a una ponencia presentada en el Coloquio Música, Musicología y Colonialismo, realizado en Montevideo entre el 3 y el 5 de octubre de 2009. Luego fue publicado en la revista papeña *Otro Arte*, n.º 4, octubre de 2009.

puro» que es paradigmática de occidente resultaba estigmática en el mundo aymara donde se privilegian, al contrario, las sonoridades complejas, simultáneas, multifónicas, por encima de ese ideal de pureza de sonido. Y también, lo relativo al tiempo: una concepción del tiempo completamente distinta a la que yo había asimilado a través del estudio de las formas musicales, que no son otra cosa que representaciones de una noción de tiempo lineal cartesiano de la cultura occidental. Aquí me confrontaba a un ideal de tiempo que respondía menos a una línea que a un espacio, a una circularidad en espiral, a una esfera y, consecuentemente, a unas formas musicales drásticamente diferentes. Estos fueron puntos de apertura y ruptura que me tocaron vivir en este proceso de acercamiento al mundo aymara.

[3] Cergio Prudencio, «Taller de Música. Orquesta de Instrumentos Nativos. Informe evaluativo gestión 1979», Graciela Paraskevaidis (comp.), *Hay que caminar sonando. Escritos, ensayos, entrevistas* (La Paz, Fundación Otro Arte, 2010), pp. 26 y 36. El texto fue originalmente escrito en 1980.

[4] Cergio Prudencio, «El desafío musical: emancipación y creatividad. Entrevista a Mauro Gomez y Edwin Villca a Cergio Prudencio», Graciela Paraskevaidis (comp.), *Hay que caminar sonando. Escritos, ensayos, entrevistas* (La Paz, Fundación Otro Arte, 2010), p. 150. El texto fue originalmente publicado en el diario paceño *Presencia*, 23 de julio de 1988.

Solo se puede transformar lo que ya existe; solo nuestra tradición podrá alimentar un nuevo lenguaje artístico sin que el cambio signifique un divorcio entre el objeto, la realidad y la personalidad cultural del hombre [...]; es importante tener en cuenta que los instrumentos nativos no son un hecho aislado [...]; debemos considerar necesariamente todo el contexto cultural que implícita y explícitamente ellos reflejan, y del que ellos son producto concreto [...]. En este sentido, corresponde trabajar con instrumentos nativos —en el aspecto creativo—, partiendo de un profundo respeto al ser esencial de estos [...]. No se trata de aplicar técnicas europeas de composición a los instrumentos nativos; se trata de hallar en la misma concepción indígena de la música elementos de cambio y transformación para fijar así una continuidad histórica³.

III. Los ochenta: una década especial...

[...] No hay transferencia de hechos culturales de una orilla a la otra. Hay generación de un hecho cultural nuevo. Hay captación de valores conceptuales tanto de lo culto como de lo popular. No hay injerencia ni alienación respecto de la praxis tradicional popular. Hay asunción de un estado psicosocial urbano, actual, contradictorio, como un estado nuestro y real⁴.



Cergio Prudencio, Jorge Sanjinés y Emma Junaro con los jóvenes de la OEIN. Gentileza de Cergio Prudencio.

M.A.: La década del ochenta es para usted un período de despegue profesional. Es el momento en el cual pone en marcha un proyecto originalísimo en el marco de la educación pública —la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN)— y que comienza a realizar colaboraciones artísticas en vídeo y cine. Le pregunto, entonces, por ese arco temporal que va desde el florecer democrático, cuando se abre el Taller de Música en la UMSA —en paralelo al Taller de Cine, semillero de nuevos cineastas—, que sigue con su colaboración con Paolo Agazzi y los jóvenes del Movimiento del Nuevo Cine y Vídeo Boliviano y que culmina con su primera contribución directa al Grupo Ukamau a propósito de *La nación clandestina* (1989).

C.P.: ¡Oh, es un campo muy grande de evocaciones el que usted me trae! Al entrar a trabajar en la Universidad, la expectativa de las autoridades era que se construyera un instrumento sonoro que pudiera responder a las movilizaciones políticas. En el fondo la demanda era hacer algo parecido a Quilapayún, que pueda encabezar las manifestaciones populares. Yo venía de una formación académica y nunca me pareció especialmente atractivo Quilapayún y dije: «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. Había una fecha perentoria para presentar algo que era el 9 de mayo de 1980, y bajo presión trabajé hasta esa fecha en la organización de una orquesta con todos esos instrumentos que yo acababa de descubrir en la comunidad de Walata Grande, a los que había dado un cierto orden empíricamente, intuitivamente, pero bajo una premisa irrenunciable: respetar la naturaleza de los instrumentos, su naturaleza orgánica y cultural.

Poco después, Bolivia vivió una crisis económica profunda, tras lo cual se instaló con una fuerza extraordinaria el modelo neoliberal que, si bien no era una dictadura a la manera de las dictaduras militares de las décadas precedentes, fue una forma de dictadura también, establecida desde la economía y desde los sistemas de control de las organizaciones sociales. Ese es el marco en el cual la OEIN se reafirma por oposición a las tendencias del momento: con lo cual es fácil deducir que fue muy complicado, porque las formulaciones filosóficas y técnicas de la OEIN iban exactamente a contramano de las tendencias globales, del «fin de la historia» y todos esos paradigmas falsos que nos vendían en ese momento. Yo recuerdo discusiones con un maestro mío que me preguntaba por qué yo insistía en trabajar con «unas cañitas» cuando había un sintetizador que ofrecía todo el universo de sonoridades a disposición. Yo era relativamente joven y tambaleaba frente a una observación como esa, de parte de un maestro tan importante como Alberto Villalpando. Entonces, reafirmarme ante la hegemonía fue un proceso difícil, pero que me fue posible, tal vez por la «consagración de la Montaña». Es decir: había algo más fuerte que yo mismo que me sostenía en esa convicción, de la que hoy día me siento plenamente reafirmado.

En ese contexto, el acercamiento con el cine lo hice a través de Paolo Agazzi, que me llamó para hacer la música de una película que se llamó *Los her-*

manos Cartagena (1984). Paolo me pidió que compusiera una canción para el final, algo así como: «¡El pueblo unido jamás será vencido!». Y yo me opuse a ese lugar común y no se lo concedí: ¡nunca! Yo compuse un final que nunca utilizó, y terminó poniéndole: «¡El pueblo unido jamás será vencido!». *Los hermanos...* era una denuncia de la dictadura y se estrenó un día antes de las elecciones que, en medio de la hiperinflación, dieron por ganador a Hugo Bánzer Suárez, el dictador. Es decir, se lo validó democráticamente en una elección —que la ganó, por cierto, al influjo de este trauma popular, de este desencanto que le acabo de contar—. Por lo tanto, esta película nació muerta: nadie la fue a ver, nadie creía en ella. ¿Quién iba a hablar de la dictadura cuando estábamos viviendo lo que estábamos viviendo?

Luego, cuando empecé a trabajar con Sanjinés en 1988 sentí una conmoción muy grande: yo no podía creer que «Sanjinés» me llamara a mí para hacer la música de una película como *La nación...*, que es un emblema de la cinematografía boliviana tanto en términos narrativos, argumentales, como en términos técnicos, constructivos; donde, al igual que en mi música, «lo aymara» tenía, realmente, un lugar más allá de lo estrictamente temático argumental y se comprometía con la forma, en este caso cinematográfica. Esa primera experiencia fue maravillosa, aunque no fue fácil por motivos de entendimiento con Jorge.

La OEIN es también un espacio de convergencia e inflexión, donde se miran de frente unos y otros. Aquí, las ancestrales sonoridades del Altiplano andino y las rupturas modernistas de la Europa central y hegemónica se reconocen, se valoran y encuentran mutuamente; no siempre por afinidad, pero sí en un territorio constructivo y con un gesto desafiante a la utopía del entendimiento [...]. Porque, aunque nuestra propuesta es una reacción de resistencia ante las hegemónicas políticas y culturales contemporáneas, un ejercicio de reconocimiento de nuestro yo colectivo a lo largo de los tiempos y una acción de reafirmación de la identidad en la dinámica contemporánea, es al mismo tiempo una apertura permanente al encuentro, al diálogo con los otros, con todos, aun con aquellos que intentaron e intentan destruirnos, porque solo así es imaginable un futuro⁵.

[5] Cergio Prudencio, «Imaginario sonoro de los tiempos. La Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos. Reencarnación, encuentro, nostalgia, ilusión», Graciela Paraskevaidis (comp.), *Hay que caminar sonando. Escritos, ensayos, entrevistas* (La Paz, Fundación Otro Arte, 2010), pp. 95-96. Ponencia leída en el seminario «Instrumentos tradicionales, músicas actuales y contemporáneas», realizado en Cochabamba del 23 al 25 de octubre de 2002. Publicada en el semanario paceño *Pulso*, 8 de noviembre de 2002.

IV. Del Grupo Ukamau

Porque la utopía de un arte revolucionario y masivo es la utopía de una sociedad inventora de sí misma. Y es precisamente por ella que hoy los latinoamericanos nos proclamamos insurrectos. La historia nos ha sentenciado a conquistar nuestro derecho a ser. Cuando creamos en nuestra condición cultural originaria, cuando nos aproximemos a ella, la conozcamos, aceptemos y asimilemos en toda su dimensión, con todos sus valores, sus caracteres, sus conceptos —en una palabra— esa nuestra dimensión oculta sustente la filosofía de formas educativas propias; cuando esa educación sea capaz de deliberar nuestras oprimidas potencialidades; cuando podamos conocer otras culturas incondicionalmente; cuando hagamos nuestra unidad en la diversidad; cuando los medios de comunicación no puedan ser monopolios de enriquecimiento privados; cuando ellos sean más bien instrumentos sociales de afirmación, in-

tegración e incentivo; cuando hayamos consolidado estas y otras conquistas inherentes, entonces estaremos habitando nuestra propia utopía⁶.

M.A.: En sus palabras y a partir de la experiencia vivida: ¿qué es el GRUPO UKAMAU? ¿una formación contingente de profesionales, un proyecto, un colectivo...?

C.P.: Le voy a ser muy sincero: para mí el Grupo Ukamau es Jorge Sanjinés. Y eso no tiene nada de malo. Es un tema que ha hecho conflicto en algunos momentos, por dogmas ideológicos. Indiscutiblemente el Grupo Ukamau ha tenido gente extraordinaria trabajando: Beatriz Palacios, por caso, ha sido fundamental. El equipo técnico no ha sido permanente, como para hablar realmente de un grupo, lo que no desmerece en absoluto al Grupo Ukamau. Es una realidad que es sano mirar de este modo. Es un liderazgo fuerte el de Sanjinés, con un gran sentido de colectividad sin duda: pero el grupo se explica en y por el liderazgo de Jorge.

M.A.: Justamente quería preguntarle por Beatriz Palacios: ¿qué recuerda de su trabajo en el marco del grupo?

C.P.: Beatriz era la «comandante en jefe de las Fuerzas Armadas» en el más militar y operativo de los sentidos. Con Beatriz «no había chistes». Tenía un temperamento muy fuerte, en una apariencia de cordero: Beatriz era muy dulce, muy suave, muy tranquila, pero era «el control» que Jorge necesitaba para hacer sus películas. Control en la economía, control en la contratación de personal y servicios, etc. Además, Beatriz venía de un historial de persecución política. Por lo tanto, Jorge y Beatriz vivieron mucho tiempo bajo ese trauma: tenían miedo de todo y de todos. Tomaban recaudos de seguridad de muchísimas maneras. Beatriz ejercía su liderazgo de producción desde ese posicionamiento. Era una especie de «muralla» a Jorge: a Sanjinés llegaba aquel que era capaz de llegar a Beatriz, si no era imposible. En lo bueno y en lo malo: porque lo protegía a Jorge de muchas malas intenciones, de gente que efectivamente podía aprovecharse de alguien como él —tanto en lo personal, como en lo político—, es decir ella lo protegía —legítimamente—, pero también lo aislaba. Beatriz era una mujer con unos valores de lealtad, compromiso y militancia extraordinarios. Sin ella yo creo que Jorge no hubiera hecho mucho de lo que ha hecho. Se siente la ausencia de Beatriz, se ha sentido la ausencia de Beatriz en producciones posteriores a su desaparición tan trágica. Sin duda: gran parte del cine nacional por Jorge Sanjinés no podría explicarse sin la presencia de Beatriz Palacios.

V. La composición musical para cine

La composición con sonidos es un factor más en el enorme parque sonoro que la naturaleza y las ciudades proveen a los seres humanos. La obra musical es solo un sensibilizador del oyente respecto del fenómeno sonoro [...]. El desafío del compositor como «especie» es —ahora más que nunca— despertar la predisposición de su audiencia hacia la escucha como privilegio de comunicación

[6] Cergio Prudencio, «La música contemporánea y el público en la América Latina», en Graciela Paraskevaidis (comp.), *Hay que caminar sonando. Escritos, ensayos, entrevistas* (La Paz, Fundación Otro Arte, 2010), p. 43. El texto fue escrito en septiembre de 1984 y publicado originalmente en la revista canadiense *Dérives* N° 47/48 (Musiques nouvelles d'Amérique Latine), Montreal. También en el diario paceño *Presencia*, 21 de abril de 1985 y en la revista uruguaya *La del Taller* N° 5/6, Montevideo, 1986.

con la naturaleza y con los otros [...]. La música es la predisposición a escuchar, es un estado de la conciencia y del espíritu [...]⁷.

M.A.: ¿Qué características tiene, según su propia experiencia, la labor compositiva para banda sonora cinematográfica? ¿Cuáles son las principales dificultades, desafíos, contradicciones y enseñanzas? ¿Qué es lo más potente e interesante? ¿Cómo describiría el proceso de trabajo (o artesanado) de composición para una película?

C.P.: Seré sincero nuevamente: ¡no tengo idea! Cuanto más he pasado por el cine, menos entiendo a los cineastas —lo digo críticamente—: no sé qué escuchan los cineastas. La experiencia de sonorizar pasa por procedimientos de rigor como leer el guion y, muy importante para mí, el diálogo con el director, porque allí puedo, en su manera de expresarse, percibir las emociones. Cómo describe un personaje, una situación, cómo evoca un tema, un aspecto argumental: todo eso son nutrientes para generar sonidos, músicas, temas, ideas sonoras que contribuyan al producto final audiovisual. En la práctica, me ha pasado frecuentemente que música que yo he compuesto para «x» escena, o «x» personaje, los directores —Sanjinés también..., principalmente—, han utilizado de una manera completamente diferente a la prevista; cosa que en mí ha generado muchas veces frustración, insatisfacción, pero que me ha ayudado a comprender que, efectivamente, la construcción del cine pasa por otros procesos a los cuales los músicos tenemos que tener la sabiduría y la humildad de subordinarnos: de hecho he comprendido que la narrativa cinematográfica es, para mí, un misterio indescifrable. El cine me ha enseñado a ser humilde, a no creermelo que, como compositor, soy el ombligo del mundo. Me ha ayudado a comprender que mi función en el cine es una función colectiva, interactiva con otras disciplinas: ¡funcional!, es importantísimo que la música sirva. Si en el mundo de la «composición pura» la música no tiene que servir para nada, en el cine tiene que funcionar, tiene que generar algo, generar puentes, producir una emoción.

[7] Cergio Prudencio, «Este lugar nuestro. La Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos en un marco general», en Graciela Paraskevaidis (comp.), *Hay que caminar sonando. Escritos, ensayos, entrevistas* (La Paz, Fundación Otro Arte, 2010), pp. 120-121. La cita corresponde a una serie de apuntes que Prudencio realizó en el marco del II Congreso de Composición Musical llevado a cabo en el marco del XV Festival Latinoamericano de Música realizado en Caracas, entre el 16 y 25 de mayo de 2008, y que luego retocó entre mayo y julio de 2008. Los apuntes no fueron leídos, sino que posteriormente se incorporaron como anexo.

[8] Cergio Prudencio, «Imaginario sonoro de los tiempos. La Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos. Reencarnación, encuentro, nostalgia, ilusión», p. 95.

[...] Para mí el compositor se define por su capacidad de comprender y propiciar la voluntad propia del sonido, y solo puede concederle voluntad al sonido alguien que contempla la intrínseca cualidad espiritual y vital de éste⁸.

M.A.: ¿Cuál es su filosofía o pensamiento estético implícito en la tarea compositiva para cine?

C.P.: Yo me baso en la idea de que la música es la emoción del cine. Es desde la emoción que me suscita el guion, el diálogo con el director y con los actores, desde donde yo tomo insumos que *me mueven* a crear música. La música es el factor emocional detonante: es el subtexto de la película y penetra en el subconsciente del espectador, le autoriza a sentir, le permite llorar, le permite acercarse a las profundidades psicológicas de los personajes.

[...] Hay que dejar en claro que no basta con recibir la herencia de nuestros ancestros y analizar dialécticamente la Historia para darle sentido a nuestro tiempo

y trascenderlo. Nuestra proyección ha de sustentarse necesariamente en la creatividad, en la capacidad de renovarnos, de renombrarnos en concordancia con las naturales transformaciones de toda colectividad dinámica. El ensimismamiento irreflexivo sobre el folklore, la imitación como valor y el desconocimiento y la negación del otro, son actitudes tan comunes como peligrosas entre nosotros⁹.

M.A.: ¿Qué significa para usted ese gran maestro de la música para cine como es Alberto Villalpando?

C.P.: Es el punto de inflexión histórica más importante del siglo XX: es quien lleva a Bolivia de un ensimismamiento nacionalista hacia los desafíos de la exploración sonora. En términos personales, es mi maestro en el más amplio sentido de la palabra. Lo cual no quiere decir que seamos afines: creo que hay muchas diferencias entre él y yo respecto de la música, respecto de lo político, respecto del posicionamiento del artista en la sociedad. Pero le debo a él cosas como el oficio y la amistad: lo admiro, lo quiero, lo respeto y le tengo muchísima gratitud.



Cergio Prudencio, Emma Junaro y Jorge Sanjinés. Gentileza de Cergio Prudencio.

VI. La composición musical para el cine del Grupo Ukamau

M.A.: Vayamos ahora al trabajo con las películas que realizó junto al Grupo Ukamau: ¿qué recuerda del proceso de creación compositiva para *La nación clandestina*, *Para recibir el canto de los pájaros* (1995), *Insurgentes* (2012) y *Juana Azurduy* (2016)? ¿Qué similitudes y diferencias, continuidades y rupturas vivió entre estas experiencias?

C.P.: Bueno, son películas que se dan en coyunturas históricas distintas y en etapas de crecimiento personal diferentes. En común le diría que, para la gra-

[9] Cergio Prudencio, «Manifiesto por la música», en Graciela Paraskevaidis (comp.), *Hay que caminar sonando. Escritos, ensayos, entrevistas* (La Paz, Fundación Otro Arte, 2010), p. 78. Texto leído en el acto de establecimiento de la Fundación Arca-Ira (institución legal que protegía y promovía la OEIN), presentación del nuevo CD de la orquesta y celebración de sus 20 años de trayectoria. Publicado en el suplemento paceño *Semana, La Razón*, 16 de noviembre 2000, y en la revista chilena *Revista Musical Chilena* N° 196, 6 de diciembre de 2001.

bación de la banda sonora de las películas del Grupo Ukamau, nunca trabajé con comunidades directamente porque no era accesible, sino que fue con la OEIN. Grabar con una comunidad, a los efectos presupuestarios, Beatriz no me lo hubiera permitido, no tengo dudas. Pero más allá de eso, y sin culpa de nadie, la OEIN me lo daba todo: músicos con una sólida formación, que entendían perfectamente bien los paradigmas sonoros del mundo aymara, estaban todos en la ciudad, se podían repetir tomas, tenía muchas ventajas. Pero no solo trabajé con la OEIN, sino también con otros músicos de otras formaciones también.

La nación clandestina es una historia descomunal por sí misma no solamente por la narrativa del texto, sino por los subtextos, las alegorías, la historia, etc.: son de asombro para cualquiera, sin duda. Y mucho más después por la forma en que Jorge convierte esa historia en una narrativa de imágenes. Esa película hoy me evoca principalmente la sensación de haber enfrentado un gran desafío, por no decir directamente haber enfrentado un gran miedo por lo que significaba una primera colaboración con Jorge Sanjinés. Todo estaba connotado de nervios, de emoción: para mí era estresante poder estar a la altura del «maestro» Jorge Sanjinés. Quiero decir: en *La nación...* yo estaba paralizado de miedo, básicamente. Por lo tanto, mi proceso compositivo fue en un marco de mucha inseguridad personal, donde Jorge no tiene necesariamente que ver. Ese es el ánimo, la energía, con la que yo empecé a trabajar en esa película. Desde luego, eso es algo que nunca le dije a Jorge: era un *vía crucis* que yo pasaba solo.

Luego vino la etapa propiamente procedimental, es decir, conocer el guion, que Jorge —todavía mantiene esa metodología— hace leer «presencialmente»... no me dio el guion ¡nunca! Creo que la única vez que me dio el guion fue para *Insurgentes*. Entonces había que ir a leer el guion a Ukamau, en la oficina de Ukamau... [risas] ¡Y con él al frente! que esperaba un retorno casi inmediato. Entonces eso —que ahora veo como algo divertido— era un factor adicional de estrés a la tensión que yo ya traía de antemano. Al conocer la historia y al identificar los personajes, Jorge me fue soltando las escenas en que yo supuestamente iba a intervenir etc., pero eso no me contribuyó mayormente. La gran contribución vino de conversar con él a propósito de la historia, de los personajes, de los tiempos y de las previsiones del plano secuencia integral que él ya tenía rigurosamente dibujado en los *story-boards*, pues sabía perfectamente lo que iba a hacer: tenía el trazo de los 122 cortes diseñados.

Después, yo entré a un proceso creativo independiente: no me cabían dudas por la temática, por el paisaje, los personajes, que el trabajo con los instrumentos nativos era prácticamente natural. Yo estaba en ese momento enteramente involucrado con la OEIN, que también ideológicamente tenía que ver con la propia historia, con el trabajo de Jorge. De manera que trabajar con instrumentos nativos fue una consecuencia obvia, no dudé un minuto en apelar a esos instrumentos para dar respuesta de manera general a la película. Luego hice un desglose de personajes y de situaciones. Por ejemplo, a

mí me importaba mucho hacer una música para el recorrido de Sebastián de retorno a su comunidad, que es un elemento cíclico que aparece casi como un hilván en la narrativa de la imagen, y entonces yo compuse algo especial para ese retorno, esa marcha, ese caminar en el paisaje altiplánico, ese regreso a la consciencia de origen... y así fue, generé ese tema que me gusta muchísimo, pero que se usó de manera diferente, en el uso libre de las atribuciones del director. Y así como compuse ese tema, compuse varios otros, ya tal vez más específicos para ciertas escenas. Por ejemplo, este plano secuencia circular extraordinario del juicio a Sebastián en la comunidad —que eso si quedó tal cual lo compuse— era una propuesta muy arriesgada de mohoceños en una modulación del clúster que le dio finalmente una atmósfera agobiante, envolvente, a una escena de tantísimo dramatismo.

Finalmente yo compuse la música, la grabé en un estudio con músicos de la OEIN, en esa previsión temática —el *track* uno para tal escena— y, con un pequeño guion, un pequeño informe, entregué esa cinta de carrete abierto un cuarto de pulgada a Beatriz. Jorge tomó esos materiales y los editó según su parecer. Al ver la película yo quede realmente sorprendido porque esperaba ver algunos resultados y, en realidad, se dieron otros, de manera que mi primera impresión de la película fue un poco frustrante en el sentido de mis expectativas como compositor. Necesité una segunda asistencia a la sala de cine para ver la película sin expectativas «de compositor», sino simplemente como un espectador. Por otra parte, vale la pena subrayar que los recursos tecnológicos para la grabación y para la edición eran muchísimo más limitados que años después. Por ejemplo, la cinta original de *La nación...* que yo grabé y entregué a Beatriz se extravió en el laboratorio de posproducción y no se recuperó nunca más: yo no tengo copia de eso, y Jorge tampoco.

En la siguiente película, *Para recibir...*, las condiciones tecnológicas eran mayores, ya había sonido digital y se podía explorar mucho más en estudio, y yo me sentí más suelto, más libre en capacidad de proponerle a Jorge. La música de esa película es diversa y además me animé a proponer una canción que, honestamente, es emblemática del cine boliviano. De algún modo, hice en esta película la canción que me negué a hacer para la película de Paolo Agazzi que ya le he contado: aquí tuve que negociar con Jorge, porque él no creía que una canción podía venirle bien a una de sus películas. Y fue una experiencia muy intensa esa de



Emma Junaro y una illa para recibir el canto de los pájaros. Gentileza Cergio Prudencio.

llegar a acuerdos y demostrarnos que, efectivamente, la película sí necesitaba un final con una canción. Y era necesaria porque hasta ese punto de la narración no había un momento donde la gente pudiera llorar. Había una acumulación emocional muy fuerte por la propia narración, que no explotaba en ningún momento. La gente quedaba como contenida: no había *cuando* pudiera llorar.

Hacia el segundo semestre de 1994, Jorge fue a Locarno a presentar la película a una comisión de evaluación y, aparentemente, se establecieron algunas observaciones al acabado de la película —entre otras cosas, al final—. Ahí es que Jorge vuelve y me dice: «Cergio: la película no tiene final». «¡Claro!», le dije. Yo sabía que la película no tenía final. «Hay que hacer una canción Jorge». «¡No! Una canción en mi cine. ¡Ni pensar! Eso es de otro tipo de cine», me dijo. A lo que yo insistí: «Jorge: hay que hacer una canción». Entonces yo empecé a trabajar. Compuse la canción para Emma Jenaro —era Emma o nadie: porque yo sabía de la potencialidad expresiva de su voz— tomando algunos textos de Jorge Sanjinés, incluso el título de la película y, en fin, salió esa canción. Y recuerdo bien el día que se la iba a mostrar a Jorge. Él vino al estudio de grabación —yo estaba terminando de mezclar la canción— con un escepticismo muy grande: estaba viniendo, en realidad, a «bochar» la canción, como dicen en Uruguay. Y yo tenía poca esperanza con Jorge. Había bastante tensión entre él y yo en ese momento. Él se sentó en el estudio, yo seguí mezclando como si él no estuviera y, a un punto, volteo la cabeza y él estaba en la silla mordiendo los labios porque no podía aguantar la emoción. Entonces, dije: «Esta es 'la' canción para la película». Y, efectivamente, él la amó: es el final de la película, y la utilizó instrumentalmente en otras escenas. Es decir: reeditó toda la banda sonora a partir de esa canción. Como esa canción le dio luz verde a la gente para emocionarse, la gente ama esa canción —el público boliviano—: por eso digo que es una canción «emblemática» del cine. Porque está todo mezclado: la voz de Emma, el tipo de canción, la instrumentación y el momento en que aparece en la película, todo junto. Fue un proceso muy intenso: de encuentros y desencuentros con Jorge que recuerdo con muchísimo respeto y cariño.

Luego, en *Insurgentes* yo asumí riesgos de lenguaje de una manera más desembozada, planteé cosas propiamente de la música contemporánea en relación con el cine: no es música que hace concesiones, explora las posibilidades propiamente sonoras. Eso funcionó muy bien en la película y, además, le encantó a Jorge, le dio herramientas para también explorar esas sonoridades en diferentes situaciones de la película.

Y es que, para el momento de *Insurgentes*, yo ya tenía una seguridad, una autoestima bastante bien constituida —en comparación con *La nación...*—. Aquí yo ya tenía una personalidad musical e individual lo suficientemente sólida como para relacionarme con Jorge de una manera más horizontal. Yo formé parte de discusiones sobre el guion, por ejemplo, cosa que en *La nación...* hubiera sido impensable. No sé si contribuí, tal vez sí, pero me permití hacer algunas observaciones, sugerencias, recomendaciones, que Jorge en algunos

casos tomó: comparativamente, fue más permeable a este tipo de intercambios más abiertos con el equipo de trabajo.

Porque yo ya estaba maduro, es que resolví crear sin el condicionante «para tal imagen...tal música»: estuve lejos de proponer asociaciones explícitas. Como ya conocía cómo los cineastas tratan a la música, cómo se relacionan con ella, dije: «Yo voy a hacer una obra». Y compuse *Cantos insurgentes*, que es una obra de mi repertorio personal basado, inspirado libremente, motivado por el guion de *Insurgentes*. Es una obra que dura 21 minutos en total y es una unidad musical: es una de las obras que yo más quiero de las que compuse para la OEIN. Y Jorge la desglosó como le pareció. Creo que este método de trabajo funcionó muy bien. *Cantos insurgentes* fue la propuesta estructural, luego compuse otros temas adicionales más directamente relacionados. Por ejemplo, para la entrada de Tupak Katari a la Ciudad de La Paz, que era una marcha. En realidad, ahí los músicos tocaban en vivo: nos preparamos para tocar en vivo esa música, cosa que al final no se dio porque los caballos se asustaban. Los militares que los tenían a su cargo nos decían: «¡No por favor! Paren la música, que horror, los caballos se espantan». Y nosotros que nos habíamos preparado para tocar «con la fuerza de la tropa de Tupak Katari entrando a la ciudad»... pues tuvimos que limitarnos a hacer una especie de fonomímica y grabar luego en estudio para hacer la edición.

Insurgentes es una película que yo quiero mucho: por la forma en que está construida, por todas las evocaciones históricas que hace —y que normalmente nuestra cinematografía no había hecho con tanta profundidad— y porque tiene momentos verdaderamente sublimes de imagen. Es decir: la construcción fotográfica en *Insurgentes* es verdaderamente virtuosa, descomunal... por su belleza. Ya es un Jorge que no tiene las presiones de lo ideológico para hacer fotografía, sino que lo ideológico está incorporado en su ser y fluye libremente la fotografía desde ese ser ya constituido. Creo que a los dos nos pasaba lo mismo: es en ese sentido que yo me permití trabajar la música así, libremente, como expliqué.

M.A.: No olvidemos que esta calidad visual de la que hablamos también está en relación con las nuevas tecnologías, un mayor presupuesto y fondos económicos disponibles que vinieron desde Venezuela: todo esto debe haber favorecido la creatividad y libertad del Grupo al hacer el film.

C.P.: Sí, la tecnología había migrado hacia herramientas más accesibles, democratizadas y más precisas también. En cuanto a la parte económica, *Insurgentes* era algo así como la primera producción «holgada» para Jorge..., pero, infeliz y trágicamente, no fue así. El dinero que financió Venezuela tenía que ingresar a Bolivia a través de una institución estatal oficial. Y ese dinero, en una gran proporción, se quedó en Bolivia TV y nunca fue a dar a Ukamau, aunque Jorge reclamó. ¡Le cortaron el financiamiento en medio de rodaje!: era más caro parar que seguir. Entonces, Jorge hipotecó su casa, vendió autos,

se prestó dinero de amigos, etc., en la suposición de que Bolivia TV le fuera a devolver en algún momento ese dinero, pero se había asignado a otros destinos institucionales. Nunca le pagaron, pero Jorge pagó hasta el último centavo. Esa película tuvo una producción de presupuesto alto —en estándares bolivianos— sin «tener» presupuesto alto. Y eso le generó a Jorge una deuda que está pagando; y también, hay que decirlo, le generó un golpe emocional devastador del que le costó muchísimo recuperarse.

M.A.: Nuestro recorrido por sus trabajos con el Grupo Ukamau culmina con *Juana...*: ¿qué puede decirnos del proceso creativo para esta cinta?

C.P.: Bueno, finalmente, *Juana...* se dio en un marco ya de mayor madurez de mi parte. Por eso el proceso creativo de *Juana...* está más cercano a *Insurgentes*, por la relación más horizontal que yo ya había construido con Jorge, por el nivel de participación en el guion y en algunas tomas de decisión. Había un «ida y vuelta» más distendido entre nosotros. De hecho, la actriz que encarna a Juana Azurduy, Piti Campos, la sugerí yo. Había varias «Juanas» en carpeta, que sin embargo estaban «fuera» del carácter del personaje histórico, de esa vitalidad que la historia nos cuenta que tenía Juana. Entonces yo le dije a Jorge: «Tú necesitas una actriz fuerte, que tenga belleza física, pero que no sea plástica...». Le di una cantidad de rasgos que yo percibía que el personaje debería representar y de pronto me salió: «¡Ella es Piti Campos! ¡Llámalala!». La composición musical se dio de manera semejante a *Insurgentes*, aunque no compuse una obra musical específicamente con categoría de opus, pero compuse varias cosas que eran connaturales y que tienen que ver básicamente con selección de instrumentos: la guitarra y el acordeón son dos instrumentos muy del espíritu de Charcas, de lo que hoy es el norte argentino, el sur de Bolivia, Chuquisaca. Y yo hago ahí mi pequeño homenaje a «la argentinidad» de Juana Azurduy. Traicionándome un poco, porque en Bolivia nos rasgamos las vestiduras diciendo: «¡No, que Juana es nuestra! ¡Que no nos la roben!». Cuando en verdad nunca hicimos nada para que Juana sea nuestra: ni ella en vida, ni mucho menos muerta. Entonces ahí hay un guiño que es muy sutil, muy para mí mismo, tal vez de reivindicar la argentinidad de Juana Azurduy a través de los instrumentos y de la manera en que los trato. En realidad, el tema de Juana es una zamba y punto. Que después se vuelve un poco un bolero de caballería, pero básicamente es una zamba: que tiene los códigos armónicos de la zamba arquetípica. Yo estudié mucho a Juana para esta película y de verdad aquí tenemos muchos pendientes con ella: la fundación de Bolivia fue sin ella, y eso es imperdonable. Ella fue un personaje fundamental de lo que hoy somos como país.

M.A.: Tras esta larga trayectoria compartida de la que venimos conversando junto al grupo: ¿cuál es su percepción sobre el uso y valoración de la música y la columna sonora en el cine del Grupo

Ukamau? ¿Ha habido un trabajo de retroalimentación compositiva con otros cuadros técnico-artísticos?

C.P.: La valoración de la música es fundamental: en coherencia con su acercamiento al hecho social, al hecho histórico, a la imagen consecuente, se alinea ahí lo sonoro. La presencia de músicas indígenas en el cine de manera directa, con un nivel de protagonismo alto, de primera línea, se da en las películas de Jorge: eso habla de la coherencia no solamente en términos técnicos, sino políticos.

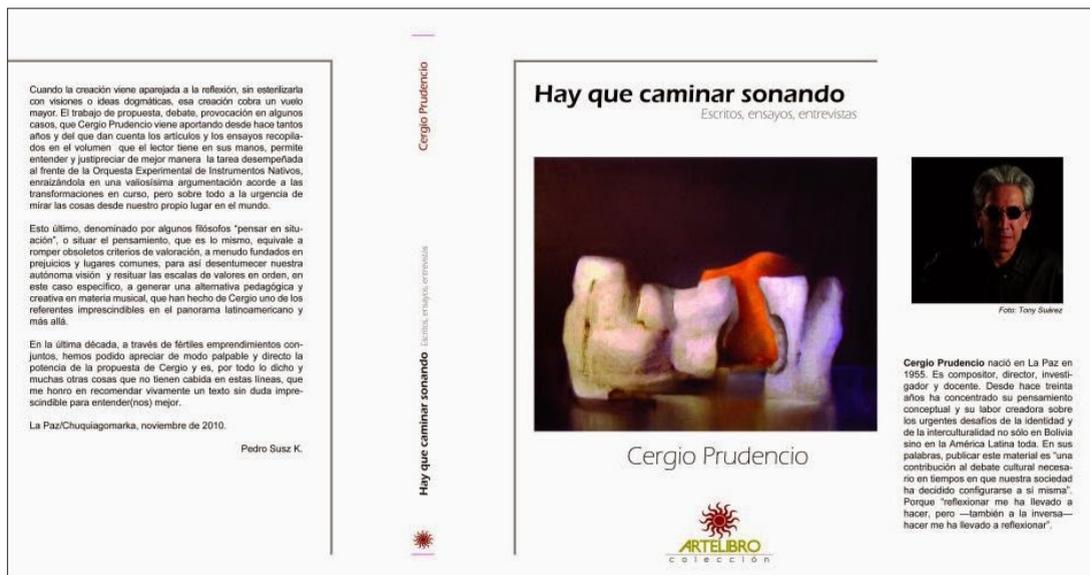
Sobre la retroalimentación, en mi experiencia, ha habido muy poca por, precisamente, este mecanismo «clandestino» de producir cine que se explica en la historia de ellos —Beatriz y Jorge— de persecución política, es que no era tan fácil interactuar con, por ejemplo, el director de fotografía. Hemos tenido interacciones a posteriori muy ricas, muy fermentales en beneficio para las próximas películas, pero en el momento mismo no. Con Beatriz sí, porque ella era «el control»: Beatriz controlaba todo y había que estar muy de cerca. De hecho, yo a Jorge, generalmente, o más bien a Beatriz —hay que ser claros— le he entregado la cinta con la música y no sabía lo que iba a pasar con esa música hasta el día del estreno de la película. Por eso es que yo cuestiono la idea de «grupo», y lo digo con el más alto espíritu de admiración: pero las cosas como son, las cosas como fueron. Jorge es un líder, un gran generador, un gran creador que sabe lo que quiere desde el principio hasta el fin, y *subordina* a todos a ese propósito, ejerciendo en legitimidad, lo que es el rol del director de la película.

Imaginemos músicos multiculturales y plurilingües, conectados a diferentes órdenes de pensamiento en mutua complementación; músicos inventando desde esos escenarios sus propias maneras. Imaginemos músicos activos en la diversidad [...]º.

M.A.: ¿Cuál ha sido, en general, el grado de autonomía que tuvo en sus intervenciones?

C.P.: Yo he tenido libertad creativa absoluta. Siempre hubo factores inductivos: por caso «quisiera que sonara así...». Pero, al momento de crear, yo he tenido mucha libertad, sin duda. Y Jorge ha sido muy permeable a eso. En películas como *Para recibir...* donde había que construir o reconstruir músicas de diferentes tiempos y diferentes espacios culturales, Jorge me ha dado libertad, y eso se lo agradezco profundamente. Por supuesto también hay tensiones, como en todo proceso creativo. Principalmente, creo que Jorge y yo nos diferenciamos en la idea de la función del arte: él es muy didactista, y lo digo sin juicio de valor. Para él el arte «tiene que servir para algo», tiene que prestar un servicio social. Yo vengo de una línea diametralmente opuesta: yo vengo de la línea de «el arte por el arte». De manera que en esas polaridades hemos tenido que acercarnos, para el bien de ambos. A partir de *La nación...* se constituyó una amistad muy profunda y sincera, de muchas alianzas: mantuvimos comunión, proximidad en relación a los temas del país y del mundo. Jorge es un hombre inquieto, un hombre universal en el más amplio de los sentidos: Jorge

[10] Cergio Prudencio, «Este lugar nuestro. La Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos en un marco general», p. 117.



Portada de *Hay que caminar sonando: escritos, ensayos, entrevistas* (Cergio Prudencio y Graciela Paraskevaidis, La Paz: Fundación Otro Arte, 2010).

es, incluso al día de hoy, para mí una referencia. Gracias a él creo que hice gran parte de lo que hice: no solo en cine, sino en mi propia música.

[...] Hacia los próximos 500 años, nuestro objetivo es hacer que el renovador pensamiento latinoamericano, cuya mejor expresión se encuentra en el arte y la filosofía contemporáneos, germinen un nuevo estado mental y espiritual en nuestros pueblos, con el que puedan reconocerse en el mundo sin complejos y con el que puedan reconocer a otros sin temores¹¹.

VII. Sonidos del porvenir y de la memoria

M.A.: Lejos de todo tecnicismo, y de cara a la cosmovisión que impregna la familia de instrumentos autóctonos: ¿cuál es «el sonido» o el instrumento que mejor lo representa? Igualmente: ¿cuál es el que mejor representa la vibración del Grupo Ukamau y por qué?

C.P.: ¡Oh!... Yo soy siku... Ese instrumento me ha dado representación, me ha dado expresión, me ha dado canales, me ha revelado: me ha dado nombre. Por cómo suena, por la multiplicidad sonora, por cómo está organizado, por su nivel simbólico respecto del mundo aymara andino quechua altiplánico. Ese es el instrumento que hace a mi alma.

El Grupo Ukamau suena como la cordillera... [silencio] Suena como la cordillera en la medida en que suena como todo lo que contiene la cordillera en tanto espacio geográfico, visual: al ser humano, a la Naturaleza, a sus productos, a su historia, a sus conocimientos, sus saberes, su filosofía, su magia... Sí: el Grupo Ukamau suena como la cordillera...

[11] Cergio Prudencio, «500 años de soledad», en Graciela Paraskevaidis (comp.), *Hay que caminar sonando. Escritos, ensayos, entrevistas* (La Paz, Fundación Otro Arte, 2010), p. 53. El texto fue originalmente publicado en el diario paceño *Última Hora, Suplemento Semana*, 12 de enero de 1992.

