

A propósito de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos: crear, enseñar y escuchar es descolonizar

About the Native Instruments Experimental Orchestra: To decolonize while creating, teaching and listening

Ximena Soruco Sologuren*

Resumen:

Este ensayo analiza la experiencia de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN), concebida y dirigida por Cergio Prudencio desde 1979 en La Paz, Bolivia, como una posibilidad de descolonización de la subjetividad. Se lo hace tanto a partir de los propósitos explicitados por el director de la Orquesta como apelando a antecedentes teóricos y especulativos del pensamiento social boliviano, como Franz Tamayo, Carlos Montenegro y René Zavaleta. Se argumenta que la orquesta consigue un equilibrio vital entre el crear y el “liberar al sonido, dejarlo ser”, que reconstituya la plenitud del sujeto escindido.

Palabras clave: música, Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos, descolonización, subjetividad.

* Universidad Mayor de San Andrés. La Paz, Bolivia. Contacto: ssologur@gmail.com

Abstract:

This essay analyzes the Native Instruments Experimental Orchestra (OEIN), conceived and conducted by Cergio Prudencio since 1979 (in La Paz, Bolivia) as a possibility of decolonization of subjectivity. This is done considering the purposes of the Orchestra enunciated by Prudencio and resorting to theoretical and speculative Bolivian social thought of authors such as Franz Tamayo, Carlos Montenegro and René Zavaleta. The author argues that the Orchestra achieves a vital equilibrium between creation itself and “liberating sound, letting it be”, that reconstitutes the split subject.

Key words: music, Native Instruments Experimental Orchestra decolonization, subjectivity.

Se dice que se conoce un árbol por sus frutos, y a mí me tocó estar presente en tiempo de cosecha, cuando los integrantes de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN) -jóvenes músicos, padres de familia y dos músicos aymaras que hacen instrumentos nativos, procedentes de Curahuara de Carangas y Walata- se reunieron en un taller, organizado por la Fundación Ebert, para evaluar el significado de la Orquesta de Instrumentos Nativos en su vida profesional y personal.

Presenciar esta experiencia, escuchar la música de la OEIN, conocer la propuesta y las reflexiones de Cergio Prudencio, me mostraron algo fundamental: la descolonización es un asunto antes que nada de subjetividades, de sanar heridas de (auto)negación cotidiana y estructural; por eso la descolonización no atañe solamente al mundo rural e indígena, al otro, sino que su necesidad está tanto o más enraizada en las ciudades, entre los mestizos, en el sistema educativo, en la institucionalidad (oficial) cultural. La descolonización nos concierne a todos.

Siendo una marca antes que nada subjetiva, la colonialidad es la obsesiva negación de lo que soy, la búsqueda por ser otra cosa y el desprecio hacia quien me recuerde lo que quiero dejar de ser. La condición colonial es la negación del sí mismo, personal y colectivo, y el desprecio del mundo que le rodea; por eso en un contexto colonial el espacio visible, oficial, institucional asume como modalidad existencial la imitación, el fingimiento, la alienación y la farsa. No crea porque se evade de la realidad y de sí mismo, porque crear es **crear-se**, y esto no se logra nunca desde la negación.

Su director, Cergio Prudencio, plantea:

hay que contribuir, hacer, inventar; para esta invención hay que tener conocimiento de lo que somos históricamente, pero nuestra misión en el tiempo y lugar que nos toca vivir, muy humildemente, es la de construir. En el discurso político la descolonización se encuentra como una reivindicación de estructuras sociales, políticas, pero en términos de la cultura, la descolonización es sólo un camino de invención¹.

Sin embargo, incluso en el ámbito político no es posible volver al pasado, lo que sí se puede es construir desde la reivindicación del pasado; por eso recuperar es crear, porque remite a la experiencia humana de construir el mundo.

Quisiéramos afirmar que desde las sublevaciones del año 2000, la elección del primer presidente indígena, la aprobación de la Nueva Constitución Política del Estado, ya estamos descolonizados, pero no es así. Se ha ganado demasiado la posibilidad de descolonizarnos, pero falta camino que construya, y ya no solo resista. Y en este proceso un núcleo duro de transformación son las instituciones de reproducción de la cultura oficial (estatal, urbana, mestiza): lo que aquí vamos a denominar genéricamente “cultura letrada”, en referencia a la “alta cultura”, la oficial y reconocida como arte y pensamiento.

¿Por qué abordar este ámbito y hacerlo en relación a la OEIN? Porque ésta es una experiencia descolonizadora que proviene del centro de la cultura letrada y por tanto nos permite aproximarnos a un problema que hoy es estratégico resolver: la correspondencia de la cultura letrada boliviana con su sociedad. Zavaleta Mercado decía algo que hoy está muy vigente: “*en este continente los que saben leer y escribir, escriben, leen y piensan contra su país*” (Zavaleta Mercado, 2011:124), no porque quieran hacerlo sino porque su formación, los modelos que aspiran, los círculos en los que buscan reconocimiento y la lógica desde la que piensan y producen es occidental, lo que genera una profunda y dolorosa ajenidad, el desarraigo en la propia tierra.

La colonialidad de la cultura letrada, intelectual y artística trasciende el contenido de los discursos ideológicos e intenciones, pues se puede abrazar un discurso descolonizador bajo una estructura mental colonizadora, lo que genera nuevos etnocentrismos, la reproducción de lo mismo y la emergencia de una hiperdiscursividad (leyes, consignas, símbolos, oratoria) radical que se atrincheró en sí misma, expresando una subjetividad todavía colonial.

1 Jorge Luna. Entrevista a Cergio Prudencio. “La descolonización es un camino de invención”. <http://www.bienal-start.com/page.php?accion=viewpc1&cs=32>

1. La necesidad vital de la creación

En sociedades colonizadas como la nuestra, primero el discernimiento y la distancia frente a la imitación de los modelos hegemónicos y desde ahí, la búsqueda de la creación como afirmación vital del ser, personal y colectivo, constituye un movimiento existencial de primer orden hacia la descolonización. Sin embargo, lo más difícil se halla precisamente en este discernimiento, porque hemos aprendido a leer la realidad y por tanto a nosotros mismos desde parámetros impuestos por el orden hegemónico, es decir, por un orden externo e interesado precisamente en nuestra propia ajenidad. De ahí que lo que se asume como la realidad –del mundo, de uno mismo y frente al otro– sean discursos, conocimientos, expresiones, formas de razonamiento, en fin, (re)producciones culturales altamente valoradas por el canon artístico, intelectual, mediático, local e internacional, pero encubridoras de lo propio, de la experiencia vivida cotidianamente, del país profundo, de la realidad moviente y compleja que continuamente excede estos parámetros.

La imitación como condición existencial colonial ha sido reflexionada por algunos intelectuales bolivianos que se destacan por su voluntad y capacidad de creación pese a las enormes limitaciones que su contexto les impone y los sesgos que en muchos casos reproducen, siendo hijos de su tiempo, aunque también visionarios, abriendo brecha para las siguientes generaciones. Me interesa analizar estas aproximaciones para mostrar la densidad histórica del gesto descolonizador de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos en su persistente y poco comprendida búsqueda de un lenguaje, en este caso musical, propio, o también si se quiere, de una identidad enraizada con su tradición ancestral al mismo tiempo que abierta al mundo, mirándolo de frente, sin complejo de inferioridad o de superioridad.

Esta reflexión no quisiera agotarse en la OEIN, sino que, alimentada por ella y motivada por su trascendencia, pretende extenderse a repensar esta dimensión social profundamente arraigada en nuestra subjetividad: la imitación como condición colonial que impide generar proyectos culturales de transformación o articular voluntades con la fuerza y persistencia suficientes como para recomponer la cultura letrada, sus instituciones y agentes. Porque una sociedad que no dispone de profesionales, pensadores, artistas, de universidades y centros culturales para pensarse y transformarse es una sociedad coja.

Uno de los primeros letrados bolivianos que aborda explícitamente la necesidad vital de la creación es Franz Tamayo, quien en 1910 utiliza el término

“bovarysmo” para designar este mecanismo del ser colonial²: “*un extraño vicio de la inteligencia y del carácter que (...) consiste en aparentar, respecto de sí mismo y de los demás, tal vez sinceramente –no se sabe–, una cosa que no es realmente, y es la simulación de todo*” (Tamayo, 1975:25).

Por supuesto, la simulación va sofisticándose, y lo hace a la sombra de la erudición: la cita interminable de autores, títulos de libros, teorías y una retórica grandilocuente y artificiosa que busca encubrir su propia falsedad, la carencia de ideas y creatividad, producto del desarraigo mental, de la ajenitud frente a la tierra y al entorno social que la habita. Así, Tamayo hacía una crítica a la reforma educativa liberal y europeizante, tan estéril como pedante, de ahí la necesidad vital de su *Creación de la pedagogía nacional*:

Dejar de simular; renunciar a la apariencia de las ciencias, y emprender la ciencia de las realidades; trabajar, trabajar, trabajar, y en el caso concreto, cerrar los libros y abrir los ojos... sobre la vida (Tamayo, 1975:27).

Si para el caso de las letras Tamayo interpela a cerrar los libros y abrir los ojos al entorno, a la realidad, ¿cómo se da este proceso en el ámbito de la música boliviana, terreno desde el cual cristaliza la propuesta de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos? Durante la gestación de la OEIN, allá por 1978, Prudencio tuvo que distanciarse de su educación en la música culta, como un momento crítico a esta vertiente de su tradición. El siglo XX, nos dice,

es el siglo de la interpretación. Las salas de conciertos se han convertido en una especie de museos, a los cuales se acude para la admiración de reliquias musicales. Las orquestas, grupos de cámara y solistas son como restauradores de las valiosas piezas. Los conservatorios y las escuelas de música resultan centros donde la formación que se imparte, no es otra cosa que la saturación del alumno de una historia pasada. La actividad musical de nuestros días se limita a rendir culto al arte de épocas anteriores a la nuestra (Prudencio, 2010:20).

Y concluye:

Ese es el presente musical. Artistas, instituciones públicas esforzándose por revivir o quizás representar la historia. Actividad más incomprensible aún en el continente americano, para el cual resulta *una historia ajena* conocida sólo por información, y en ningún caso vivida por anteriores generaciones (21). (mi énfasis)

Esta ajenitud frente a la música culta como expresión de un momento histórico y de un alma colectiva, que se dio en su contexto de origen, Europa, pero que no sucedió en el lugar del trasplante, el continente americano en general

² Este término es acuñado por Jules de Gaultier en 1892, en referencia a *Madame Bovary*, la novela de Flaubert, para señalar una alteración del sentido de lo real, “la insatisfacción novelesca en un contexto de represión y convencionalismo social” (Lozada, 2011:45).

y Bolivia en particular, engendra instituciones disfuncionales para expresar la realidad y por tanto la subjetividad del creador y de su sociedad, es decir, el bovarysismo pedagógico que Tamayo había criticado en 1910 se extiende de escuelas y normales, a las instituciones oficiales de la cultura que se van creando en el transcurso del siglo XX:

Resulta imposible dejar de mencionar al Conservatorio Nacional de Música y a la Orquesta Sinfónica Nacional (muy tardíamente fundados), como ejemplos mayúsculos de disfuncionalidad o, dicho más claramente, de inutilidad (...) Cuando decimos disfuncionalidad nos referimos a la falta de correspondencia que se observa entre el principio teórico (implícito, claro) y la función real. Nuestro conservatorio fue creado, como todos sus similares en la América Latina, a fin de dar instrucción musical que forme al educando para desempeñarse como músico a la manera de Europa en el medio nacional (Prudencio, 2010:49).

Hay que enfatizar que esta crítica a las producciones culturales y al modelo que se busca imitar, a las instituciones que se construyen bajo esta lógica y a los agentes formados para llevar adelante esta tarea imitativa hacen bien improductivo y estéril el mundo letrado. Prudencio por ejemplo llamará exabruptos de la historia a los pocos músicos bolivianos que crean, evaluación que va a ser repetida en prácticamente todas las ramas del quehacer intelectual y artístico nacional: narrativa, plástica, filosofía, ciencias sociales, ciencias duras, tecnología.

Las interpretaciones de esta escasa creación en lo referente a la alta cultura varían considerablemente. Y es que la poca producción intelectual y artística, que ya es un esfuerzo importante habida cuenta del escaso o nulo apoyo estatal o inexistencia de condiciones institucionales para crear, además de la poca atención social que estas producciones suscitan y la sensación de aislamiento, desalienta el proceso de creación letrada.

Así, no es raro escuchar de parte de intelectuales y artistas este tipo de expresiones: *“En Bolivia el teatro no ha alcanzado todavía ningún desarrollo... Centenares de grupos teatrales han desaparecido, porque el público les ha dado la espalda: no hay conciencia ni formación artística en nuestro público. No hay gusto estético ni inteligencia ni nada para el teatro”* (Rivadeneira cit. en Soria, 1980:85), que podría recolectarse para la narrativa, la plástica, filosofía, y un etcétera interminable.

No es que la sociedad boliviana haya sido una donde no exista la creación artística y de conocimientos (el gesto racista de autoflagelo del pueblo enfermo de Arguedas y sus continuadores), sino que esta producción -masiva, popular y



sorprendente- se expresa en las calles, en las fiestas, en escenarios no oficiales y no institucionales, frente a nuestras narices aunque no la veamos, porque no corresponde con lo que la cultura letrada define como ciencia, arte, racionalidad, etc.

Entonces se puede hablar de un desencuentro continuo entre la producción cultural que existe y a la que se le niega reconocimiento (no es arte, es artesanía, o no es música, es etnomúsica) y aquélla que se espera que exista pero (casi) no existe.

Sin embargo, esta frustración y consecuente amargura que surge de aspirar a modelos culturales (normalmente) europeos, que conlleva también aspirar a un público, a una sociedad que se sienta expresada con estos modelos –una sociedad europea–, no ha sido la única forma de abordar la disfuncionalidad, la no correspondencia o el desencuentro entre alta cultura y cultura popular en Bolivia.

Precisamente, la existencia de intelectuales y artistas que encaran esta contradicción de otra manera es condición de posibilidad para desarrollar actos creativos que, aunque aún son la excepción, permiten abrir luces para superar esta disfuncionalidad, en el contexto actual. No sólo se trata de una no correspondencia entre Estado y sociedad en Bolivia, como planteara René Zavaleta, sino

de una no correspondencia entre la institucionalidad –en este caso cultural– y la sociedad, porque se la ha constituido y consolidado en el período colonial y republicano desde modelos institucionales occidentales. De ahí que la sociedad se expresa en espacios informales, no oficiales, no institucionales.

¿Cuáles son las consecuencias de esta institucionalidad disfuncional? No solamente se dan en el campo de la producción cultural, sino que la desbordan continuamente. Varias décadas después de la crítica de Tamayo al bovaryismo pedagógico y en el contexto de configuración del nacionalismo tras la derrota de la Guerra del Chaco, el ideólogo central de esta corriente, Carlos Montenegro, en su obra *Nacionalismo y coloniaje* (1944) simboliza los períodos de la historia republicana nacional con los géneros de la literatura, llamando comedia al de mayor ajenitud respecto a la realidad, el lapso entre la derrota de la guerra del Pacífico y 1940:

Su semejanza con la comedia no reside, sin embargo, en las implicaciones humorísticas de su desarrollo tanto como en su textura ficticia, en su viabilidad solo aparente, en su desajuste insalvable y su ajenitud respecto del verdadero acontecer histórico (Montenegro, 1988:198).

Para Montenegro no se trata solamente del fingimiento de un grupo reducido de intelectuales que a fin de cuentas no llegaría a ser tan dañino para el resto de la sociedad, o de los maestros que sí tienen un efecto generalizador, sino también de gobernantes, partidos políticos, militares, funcionarios públicos, ingenieros, médicos, periodistas, escritores y artistas, generación tras generación de sectores sociales en ascenso y su consolidación como clases medias que convierten el privilegio del acceso a la educación en una herida abierta del cuerpo social:

En este continente los que saben leer y escribir, escriben, leen y piensan contra su país. Pero la conciencia de la víctima no es necesaria para que la tragedia ocurra (Zavaleta Mercado, 2011:124).

Y ocurren. Montenegro está escribiendo desde una generación marcada por las derrotas militares del Pacífico y del Chaco, la conformación de un Estado como bufete de abogados de representación de los mineros del estaño, las masacres y la retórica liberal y republicana de progreso. Y con su obra busca crear una línea de lectura histórica que recupere de su simulación y oprobio –la historia de la suma de vicios, defectos y enfermedades que nos hacía culpables de nuestra desgracia– a la realidad nacional, para afirmar “*su existencia en sí misma y por sí misma*” (Montenegro, 1988:17).

Pero la imitación es independiente de los contenidos ideológicos de lo que se imita. Esto último obliga a enfatizar que la simulación puede venir de discursos tenidos como conservadores, pero también y quizá con más frecuencia de la esperada por discursos tenidos como revolucionarios, en el contexto de Montenegro como nacionalistas y hoy como indígenas, desarrollistas o cualquier rama que reclame ser descolonizadora. Es decir, la radicalidad del discurso, desgraciadamente, no nos salva de la imitación como postura existencial.

Quien ve con lucidez esta porosidad colonizante es René Zavaleta Mercado, preocupado por la incapacidad de los partidos de izquierda de leer la realidad por su repetición dogmática del marxismo, o las limitaciones del MNR del 52 de ir más allá de lo pragmático, “*del tiempo de las cosas pequeñas*” (Almaraz, 2009), de la inercia, las miserias y los acomodados que fueron traicionando la revolución, así como los propios límites de quienes protagonizaron el 52, mineros y clase media. ¿Las consecuencias? Transformaciones truncadas en 1964 o el golpe de Barrientos, 1971 o el golpe de Banzer, 1980 o el golpe de García Meza, 1985 o el golpe de la hegemonía estadounidense que se había neoliberalizado.

Zavaleta discurre un poco más que sus antecesores en este problema social, y lo identifica como una expresión social de evasión de la realidad; así habla de alienarse para designar la manera de:

Entregar la conciencia a hechos no referidos a la propia realidad concreta o referirse a conceptos muy generales y perder el contacto con los hechos inmediatos o sintetizar caóticamente la realidad en uno solo de sus datos, engordándola hasta desfigurarla como un todo (...) *Alienarse es equivocarse pero no sólo como un error sino obedeciendo a una necesidad de escapar de la realidad*. Se podría decir que sólo se aliena lo alienable, es decir, que sólo se equivoca lo que en el fondo es ya equívoco (Zavaleta Mercado, 2011:160).

Hoy diríamos como una propensión de la subjetividad colonial que se expresa en la clase media mestiza, que ha logrado su ascenso social por la vía de la educación y trabaja en instituciones estatales y privadas (legislativo, ejecutivo, judicial, gobiernos municipales y departamentales, universidades y colegios públicos, salud, policía, ejército, empresas privadas, fundaciones y ONGs).

2. Clases medias, mestizaje y cultura letrada

Si sólo se aliena lo alienable, como señala Zavaleta, estamos hablando de la tendencia de las clases medias y, en un sentido sociológico de las rutas de ascenso social del mestizaje, forjado durante el nacionalismo (con Tamayo y Montenegro como puntales de esta construcción), como el grupo social inmerso en esta subjetividad y proclive a esta evasión de la realidad. ¿Por qué? La respuesta fácil, y en su momento políticamente movilizadora, es que se trataría de los hijos de los conquistadores, “naturalmente” alienables, simuladores y antinacionales, o, en la jerga actual, colonizadores. Y salvo que hablemos de conquistadores desde criterios sanguíneos –reproduciendo el racismo eurocéntrico o la naturalización de lo social, que por ejemplo acostumbraba hacer Alcides Arguedas y los letrados que estamos criticando- hoy necesitamos enfrentar los mecanismos sociales e institucionales –no naturales- de reproducción de la colonialidad para alterarlos.

Esto nos lleva al debate que ha atravesado la historia de Cergio Prudencio y la OEIN, porque se sitúa en la cultura letrada, la música culta, pero que, viendo alrededor, también cruza las profesiones científicas, tecnológicas, humanísticas, los conocimientos impartidos y sacramentados por la institución moderna de la universidad.

Si consideramos que la alienación es “inherente” a la clase media boliviana, mestiza y urbana, que está en su estructura genotípica y que es este sector el que ocupa las instituciones que reproducen la alta cultura; ¿los mestizos deben ser exilados o más bien repatriados -a qué patria, habría que preguntarse-, las universidades clausurarse, los libros quemarse y esta cultura letrada prohibirse por ley, por delito de imitación y reproducción colonial?

Pero aquí aparece un problema mayor. ¿Qué pasa con toda aquella población indígena que, como desde la revolución de 1952 (por la parcelación de la tierra y la promesa de ciudadanización), ha migrado a las ciudades y en su proceso de ascenso social ha enviado a sus hijos a las universidades, otros centros de formación y hoy trabajan en las instituciones públicas y privadas?, ¿no será que el mestizaje, acusado de colonialismo no es un estado biológico sino mental y espiritual? No es que los indígenas sean naturalmente descolonizados y los no indígenas naturalmente colonizadores, sino que la exclusión ha mantenido a las poblaciones indígenas fuera del sistema educativo y la institucionalidad estatal, mientras que aquellos que asumían su ascenso social debían pagar el

precio al ingresar a este camino (cuartel, escuela, ciudadanía, universidad, burocracia).

Por tanto, la colonización no es un problema solamente indígena, es un problema profundamente urbano y mestizo. Porque cabría preguntarse: ¿dónde se asienta con más fuerza el complejo de inferioridad frente al considerado “de más arriba” (Europa, Estados Unidos, la plástica, la música, la literatura y la estéticas occidentales, así como la ciencia, la teoría, la filosofía, la tecnología occidentales)?

De ahí que la cultura letrada y sus instituciones no se correspondan con la sociedad, se desfasen de ella continuamente, no la fortalezcan sino que la succionen, se conviertan en parásitos que viven a su costa. Esto quizá contribuiría a explicar los tremendos desgastes de energía social que se dan cíclicamente en Bolivia: sublevaciones, cercos, revoluciones, huelgas de hambre, marchas, inmolaciones, que no logran conformar cambios estables, institucionalizarse en el tiempo; por lo que vuelven a acumularse para explotar cada medio siglo.

La descolonización no es un asunto solamente del mundo hoy indígena originario campesino, del área rural, aunque ahí ha empezado y tiene una fuerza impresionante a lo largo de la historia, un estrato profundo y milenario, sino urbano, mestizo, regional, en el ámbito de las universidades y del sistema educativo en general, de las instituciones públicas y privadas, del oficinista, del profesional, del intelectual y el artista. De quien, reconociéndose indígena o no, descolonizador o no, enfrenta el sistema de conformación y reproducción de la colonialidad en estas instancias, donde conocimiento y arte se alienan de la realidad, de la sociedad hasta encubriarla, negarla o volcarse (in)conscientemente contra ella. ¿Qué sociedad puede autoafirmarse y fortalecerse siendo ella misma la que se acecha, se niega y ningunea, se desprecia y mutila?

Por ello, el surgimiento de visiones y proyectos descolonizadores en el ámbito de las ciencias y el arte es un logro importante, porque se ha constituido en un medio absolutamente hostil para ello, es decir, se ha construido pese a las instituciones y en contra de ellas, pese a su lógica constitutiva; y es destacable porque muestra la capacidad interpeladora y la abrumadora presencia del mundo indígena en el ámbito urbano, mestizo, artístico e intelectual, aspecto absolutamente inédito en el continente además, estoy pensando incluso en México, Perú, Ecuador y Guatemala.

3. El ninguneo como soledad

La necesidad vital de crear, de construir para ser en el mundo aquí no ocurre con mucha frecuencia en el ámbito de la cultura letrada, es decir, no logra constituir escuela, corriente generacional; Cergio Prudencio habla de exabruptos en la historia, no porque tengamos menos inclinaciones naturales a la creación que las naciones hegemónicas, sino porque esta actitud es sistemáticamente perseguida, agotada y destruida; se podría decir que el sistema educativo y en general la institucionalidad cultural, la esfera pública, oficial, ha tenido como rol principal y no confesado el de debilitar la afirmación de nuestra existencia, tanto en términos individuales como colectivos.

Y no siempre se trató de violencia explícita, sino mucho más de mecanismos sociales que han institucionalizado una persistente y silenciosa disminución de la autoestima colectiva, de la imitación socialmente legitimada de quien no soy, mientras reniego de lo que soy y desprecio a quienes me recuerdan lo que quiero dejar de ser.

Parte de esta práctica de (auto)desprecio y (auto)negación, que es una continuidad por encima de las diferencias en el tiempo e ideológicas, desalienta continuamente el quehacer artístico e intelectual. Es abrumadora la descripción de Cergio Prudencio sobre las barreras puestas a Alberto Villalpando, compositor boliviano, como ilustrativa de los destinos de estos hombres y mujeres creadores en nuestro medio:

Destaco la opción lúcida y valiente de mi maestro, que desarrolla pensamiento y obra en su propia patria (...) porque esta sociedad colonial no ha cambiado. Sigue ilusionada en el "éxito" de los bolivianos emigrados, y ciega a las luces de los bolivianos que apuestan a lo real, no a lo ilusorio. Alberto Villalpando se queda aquí, aquí hace, trasciende aquí, aquí influye y gravita, se jode aquí.

Se jode porque la soledad se le quiere hacer destino, como la omisión, ésta que hiere y destruye más que acción cualquiera. Se jode porque son pocos los intérpretes capaces y dispuestos a difundir su obra entre nosotros mismos. Se jode porque la edición de sus partituras la tiene que hacer él mismo; él crearla, él escribirla, él transcribirla, él corregirla, él financiarla, él distribuirla, él entregarla, él... Se jode porque Bolivia cree que no lo necesita, al menos el poder. En fin... (Prudencio, 2010:65).

Sin convencimiento y persistencia titánicos sería imposible que estos grandes personajes bolivianos hayan producido en nuestro medio colonial; su existencia recuerda la obsesiva y tenaz persistencia vital de las culturas indígenas boli-

vianas, pese y contra todos los obstáculos. Quizá esto también les da un temple sin el que aquí no se sobrevive, pero tampoco se entrega lo mejor de sí.

De esta fortaleza saben bien Cergio Prudencio y quienes han integrado la OEIN estos 30 años, no sólo por lo difícil de conseguir apoyo institucional y reconocimiento local por su impresionante labor creativa, formativa y descolonizadora, sino porque su inicio fue dramático, como lo ha sido la historia nacional, diría Montenegro. En 1980, cuando hicieron su primer concierto en el paraninfo de la UMSA, con la presidenta Lidia Gueiler y su gabinete, la cúpula de la COB y los universitarios, pasó lo siguiente:

“¡Elitistas, burgueses!” gritaron una y otra vez los troskos de entonces, parapetados en su incompreensión dogmática. Y lo hicieron en pleno concierto, mientras el escenario emanaba *Suma quli Pachamama*, de José Luis Prudencio, y *La ciudad*, composición mía.

Las aristas de ese ambiente no perturbaron mi concentración, ni inhibieron mi llanto a sollozos al dirigir, ni mi propio asombro y conmoción, aterido yo ante la evidencia de que estaba cambiando mi vida (Prudencio, 2010:128-129).

Al respecto, toca el nervio la justificación y valoración de su generación, Gesta Bárbara, que realiza Carlos Medinaceli en 1935, mostrándonos que la colonialidad en la institucionalidad cultural no ha cambiado y corre el riesgo de fortalecerse (el ninguneo actual frente a lo que no sea oficial):

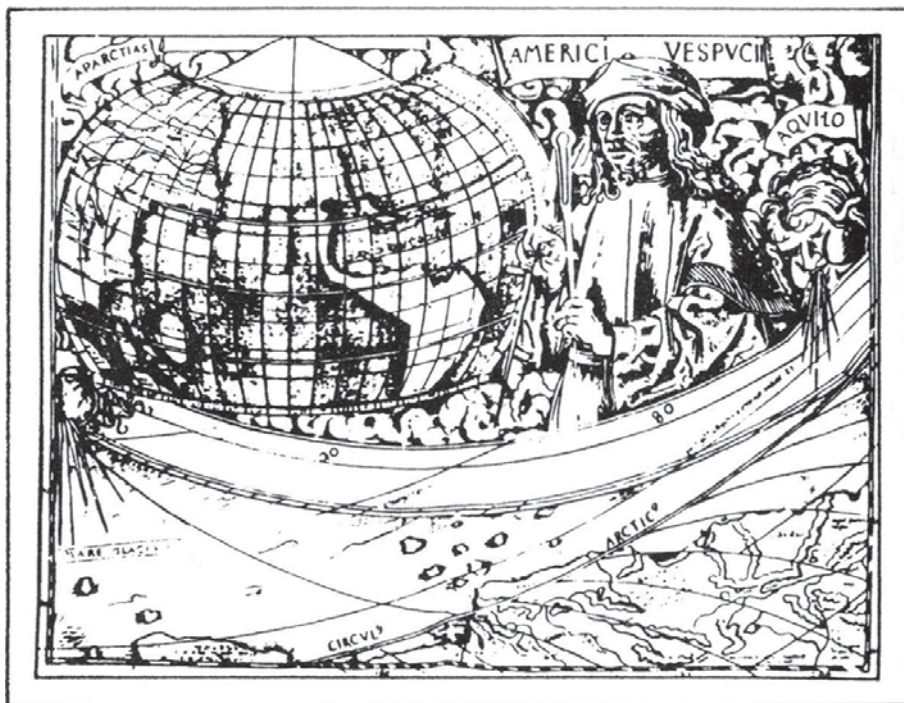
Todo artista o intelectual, y, en general, todo hombre que, en Bolivia ha nacido con la vocación de la cultura (...) tiene que defenderse a sangre y fuego contra la acción nulificadora del ambiente, porque todo conspira en él a matar en germen la vocación naciente. Es preciso tener en cuenta esta circunstancia para juzgar con mayor equidad a las generaciones bolivianas y, por lo menos, dentro de cada una de ellas, salvar algunos nombres, que han permanecido puros —a trueque de cuántos sacrificios— antes que condenarlas como en realidad han sido, como generaciones fracasadas (Medinaceli, 1969:377-378).

Y es que la fortaleza arrolladora de hombres y mujeres creadores, miembros de la clase media, intelectuales y artistas, aunque abre brechas para el futuro, deja rastros para que los jóvenes busquen sus propios derroteros, no son suficientes, no constituye una transformación generacional que sobreviva en el tiempo porque no logra enraizarse en las instituciones y desde adentro transformarlas y transformar la socialización de los jóvenes; basta ver la agonía en la que viven nuestras universidades.

De ahí que ya no baste la crítica y la resistencia a los modelos hegemónicos, sino la construcción de una nueva institucionalidad cultural, y detrás de ella, la formación de una subjetividad libre de los complejos de inferioridad/supe-

rioridad, descolonizada. Si en el campo político se está apuntando a ello, con todos sus errores, en el campo cultural es necesario abordar este asunto de manera más sistemática.

El mérito de Cergio Prudencio y de la OEIN entonces no es sólo la apuesta creativa, la búsqueda personal de encontrar el propio camino y construirse haciendo su obra, sino la de irradiar esta necesidad vital de ser a sus próximos, jóvenes que gracias a la orquesta han encontrado su camino en la música y ahora crean y caminan por cuenta propia. Eso es construir un proyecto, institucionalizarlo bajo lógicas nuevas, eso es enseñar.



4. Pedagogía: irradiar la autoafirmación

Siempre me ha llamado la atención que los intelectuales en las áreas sociales y humanísticas reparen tan poco en el ámbito pedagógico, como si no fuera un escenario de disputa de la hegemonía y de la construcción de alternativas, cuando es el decisivo para los cambios de largo alcance.

En ciencias sociales, la educación ha sido considerada un área menor, en relación a los temas “fuertes”, como el Estado y las identidades indígenas. Pero, creo que lo mismo, siempre con excepciones, debe pasar en los demás ámbitos, donde es poco común encontrar artistas que consideren central su vocación educativa y producto de su experiencia en aula, reflexionen sobre la enseñanza. Enseñar normalmente es considerado una actividad marginal, sino una carga para sobrevivir hasta que lleguen mejores oportunidades.

Sin embargo, es necesario matizar esta apreciación para el caso de los intelectuales indígenas que sí han prestado una importante atención a la educación y han liderado los debates académicos en torno a las reformas educativas (de 1996 y 2010), vinculándolos con su agenda de autodeterminación y descolonización. ¿Por qué? Porque son sujetos con una tremenda voluntad y capacidad de prolongarse en el tiempo, no sólo resistiendo sino siendo.

En el ámbito urbano y mestizo, en cambio, cada tiempo es tiempo nuevo, fundante, no se acumula la experiencia del pasado ni se construyen proyectos capaces de prolongarse; lo efímero, lo ilusorio nos deslumbra; por eso las élites bolivianas de los siglos XIX y XX fueron constitutivamente temerosas, con proyectos nacionales débiles y restringidos porque sentían el acecho de su entorno y una ajenidad frente a lo propio, combinada con sus complejos de inferioridad frente al mundo. La subjetividad colonial se niega a sí misma y desprecia su entorno, por eso no puede afirmarse ni en el tiempo ni en el espacio. Está de paso, se exila en su propia tierra, y quien está de paso no construye, no enseña.

Esto me lleva a confirmar la profunda potencia de la experiencia de la OEIN, no solamente como el acto creativo de un artista, sino como un fuerza que, irradiada al entorno, se convierte en proyecto pedagógico: enseñar a crear e interpretar música, o quizá y más importante, enseñar a buscar el propio camino, a ser en el mundo.

Por eso es necesario detenerse en la reflexión y experiencia de Prudencio y la OEIN en la pedagogía:

¿Cómo aprende a hablar un niño?

Repitiendo el lenguaje de sus padres, de su familia, repitiendo lo que escucha cotidianamente en su entorno.

¿Cómo aprende a hacer música un niño?

En nuestras escuelas y conservatorios aprende obligado a repetir lo que casi nunca ha escuchado. Es una educación colonial que no toma en cuenta los elementos sonoros con los que el niño está familiarizado, y más bien los sustituye por otros, propios de la cultura dominante (Prudencio, 2010:56).

En la dimensión maestro/estudiante no está en juego solamente el sistema educativo (pluri)nacional, los contenidos (currículas más o menos descolonizadoras), los conocimientos y destrezas que el estudiante pueda adquirir y aplicar, la eficiencia que logre, incluso el compromiso con un proyecto político, sino y fundamentalmente la conformación de la subjetividad del niño/a, del joven. Y es en la subjetividad donde se juega todo; las instituciones, las estructuras (económicas, políticas, de pensamiento, culturales), los discursos serán un reflejo -no mecánico, por supuesto- y expresión de lo que es el sujeto, de lo que hace, aspira y sueña, lo que recuerda y decide.

Por ello, en la educación se juega todo, y lo hemos jugado a perder:

Estamos así ante un siniestro proceso de negación y sustitución de la identidad, cuyo mensaje implícito y constante es: no seas, no eres, nunca fuiste; no estés, no estás, no existas, no existes. En la subjetividad del sonido se disputa también el juego mortal del “predominio y la sobrevivencia” (Prudencio, 2010:57).

En el taller de la OEIN al que asistí el juego se estaba ganando; los niños/as y jóvenes expresaban su valoración de la orquesta mucho más allá, trascendiendo el contenido de lo aprendido, como el sentido que esta experiencia había dado a su vida, a su búsqueda personal vinculada con la música, a la consolidación de su autoestima, verse y ver a los demás sin complejos. La educación no estaba mutilándolos como hasta ahora sucede, sino que estaba devolviéndoles el *ajayu*, la energía, descolonizándolos en el sentido más profundo de la palabra:

En mi dibujo se puede ver un mundo que no tiene color, no tiene sentido para mí, pero (...) la OEIN es lo que le ha dado color a mi vida y me ha cambiado (Isaías Flores).

Creo que dentro de mi familia, dentro del medio que me rodeaba no hubiera podido encontrar esa paz, esa facilidad de expresión, de encontrar lo profundo, la esencia de lo que es la vida, no lo hubiera podido encontrar sin la orquesta (Nando Magne).

Este dibujo representa la OEIN, representa la vida, representa el mundo, representa todo. Todos somos parte de ello y yo también me siento parte de todo eso (...) si siempre trabajamos unidos por algo y somos parte del todo entonces va a funcionar y vamos a vivir bien. Claro que este camino también representa sacrificio y esfuerzo, pero pienso que todo en la vida es así. En el camino de la OEIN todo está lleno de formas, colores, emociones y sé que tal vez, más adelante, los esfuerzos sean mayores pero a su vez las alegrías también van a ser mayores (Erick Cori)³.

Prudencio llama a la enseñanza un acto subversivo, yo agregaría que es el acto político original, el fundamento de todo lo demás, si entendemos la política como el desafío de construcción de la realidad y por tanto de transformación del mundo.

5. Descolonización y mística

“¿Se puede descolonizar la música? A mi entender, necesariamente con música nueva, surgida en multiplicidad de referentes. Es el camino de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN), que se ubica en el vértice donde pueden encontrarse nuestras vertientes históricas, no como una simple conciliación, sino más bien como una construcción nutrida de múltiples referencias”, señala Prudencio. Y alentados por este camino de la OEIN y por otras experiencias de cambio en el arte y el conocimiento, debemos encarar la pregunta ¿se puede descolonizar la cultura letrada boliviana?, ¿se puede descolonizar el mestizaje?, ¿cómo?

Habrá que abrir y transitar muchos caminos, pero el de la OEIN es aleccionador. La inicial *“necesidad de asumir una actitud artística propia, que tenga que ver con el presente histórico”* (Prudencio, 2010:129) y desde allí constituir una propuesta e irradiarla por 32 años a varias generaciones de niños y jóvenes, de músicos bolivianos/as, los llevó a buscar la otra mitad de su tradición, la indígena, aquella invisible y ausente en su formación académica.

Esta interpelación del mundo indígena en la cultura letrada boliviana no es nueva, ha estado presente de diversas maneras, reprimidas, al menos desde el siglo XIX. Se expresó con lucidez con Franz Tamayo y se arraigó con el nacionalismo de la postguerra del Chaco; colonial todavía, hubo una mezcla de fascinación y rechazo, expresión de un alma mestiza escindida. Así esta presencia indígena en el mundo letrado fue generando expresiones indigenistas, teóricas, nacionalistas, socialistas, indianistas, multiculturales, ¿plurinacionales?, cada cual con sus propias características, pero muchas de ellas aún asentadas

3 Testimonios de los integrantes de la OEIN que participaron en el taller de abril 2012, registrados en *Memoria. Evento con la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos*. La Paz: Fes, 2012, inédito

en estructuras estéticas y de pensamiento occidentales desde las que rescatar elementos indígenas.

En este contexto, aquí brevemente mencionado, resalta la propuesta de la OEIN, en el sentido de que no buscó sobreponer -o siquiera traducir- una vertiente cultural a la otra, sino crear una expresión nueva⁴. Esto implica superar la sola estetización del legado indígena, un paternalismo que habla en nombre del otro, la ilusoria búsqueda de repetir el pasado, una instrumentalización de la energía nacional o de la identidad étnica que se dio a inicios del siglo XX y se sigue dando a inicios del siglo XXI:

Para la OEIN lo indígena es una fuente fundamental, en el más literal de los sentidos; es su sostén conceptual y técnico. La OEIN no sólo reconoce al mundo indígena en sus valores, conocimientos, sabidurías y elaboradas formas de pensamiento, sino que -por sobre todo- lo incorpora efectivamente al proceso vivo de la cultura contemporánea. Se hace una extensión de él (Prudencio, 2010:127).

La OEIN *escucha* los instrumentos nativos, y este camino los lleva a conocer, valorar y dejarse constituir por un lenguaje musical, una estructura de pensamiento y relacionamiento con el mundo, una cultura. Su camino además quizá sea el más privilegiado, la música ha sido la expresión cultural menos mutilada por la violencia colonial.

Pero no sólo entienden esta estructura de pensamiento, sino que su apuesta no es imitativa, aun del propio origen, de la vertiente indígena; es decir, no se reproduce el gesto de copiar una tradición, la europea por su imposición hegemónica (el Estado colonial español, la legitimación de la civilización occidental desde el siglo XIX en todo el mundo, incluida su forma específica de hacer ciencia y arte), copiando una tradición indígena; tampoco se abandonan ambas tradiciones para partir de la nada, *tabula rasa*, como pasó con el vanguardismo. Se recuperan las tradiciones, en igualdad de condiciones, para transitar el camino propio, que por supuesto serán múltiples caminos, o lo que esperamos en términos de composición e interpretación y subjetividad de la generación de músicos formados por la OEIN.

4 Prudencio planteaba tan temprano como en 1979, en un informe evaluativo de la OEIN: "El aporte nuestro en la composición musical no se dará por la imposición de conceptos generales de una cultura sobre un elemento específico de otra; aportaremos en esta materia cuando ejercitemos cambios en los parámetros de la estructura musical a la que pertenece el elemento específico (los instrumentos nativos), para fijar así una continuidad histórica. Y es esta realidad la que nos lleva ineludiblemente a sistematizar el estudio sobre el arte musical indígena" (Prudencio, 2010:36). Habría que volver a estudiar la propuesta y el debate del escritor peruano José María Arguedas con los escritores del boom latinoamericano, y su búsqueda de una estética propia, nacida de las vertientes del castellano y el quechua, ambas lenguas maternas del escritor. Porque verdaderamente son pocos los casos en América Latina en los que se busca crear una estética propia.

Si relacionamos este ejercicio musical con la construcción del mestizaje, podríamos decir que el mestizaje planteado a inicios del siglo XX y que tuvo mucha fuerza durante el nacionalismo (de la guerra del Chaco hasta fines de la década de 1970) fue una corriente contestataria al liberalismo europeizante, fundamental para entender lo que Bolivia es hoy, su proceso de descolonización. Pero este mestizaje aún era del tipo, siguiendo la metáfora musical, de incorporación de elementos indígenas, de fragmentos, a la estructura occidental de pensamiento. Era un mestizaje cuya base de constitución seguía siendo Europa, aunque reconocía e incorporaba el mundo indígena, que el liberalismo había negado.

Por supuesto, esta incorporación no es armónica ni gratuita, se plantea por las connotaciones políticas que el mundo privilegiado, las esferas política, empresarial y letrada, vivieron por la resistencia y autodeterminación de los sujetos excluidos, aymaras, quechuas, campesinos y mineros, migrantes urbanos, artesanos, comerciantes, obreros, que en diferentes procesos interpelaron desde su exclusión, explotación y marginamiento.

La descolonización del mundo indígena, pero también del mundo mestizo, está marcada por sangre y dolor, en la sublevación de Zárate Willka en 1899 o la pérdida de la Guerra del Chaco, las masacres mineras y el colgamiento de Villarroel, la revolución de 1952, la toma violenta de las haciendas, el golpe de Barrientos, la guerrilla del Che y Teoponte, la Asamblea Popular de 1971, la huelga de hambre minera, las dictaduras militares, la dictadura neoliberal, las marchas por el territorio de los indígenas de tierras bajas, las sublevaciones del 2000, la insurgencia actual.

¿Es posible descolonizar el mestizaje?, ¿eso significaría la creación –de varias generaciones– de una estructura de pensamiento y cultura que reconozca su tradición indígena, sane la herida colonial, el alma escindida y construya su propio camino?, ¿y aquellas regiones cuya experiencia histórica está afirmando la colonialidad del mestizaje como el Oriente y el sur del país? ¿Cómo se vinculará este camino con los caminos, también diversos y contradictorios, emprendidos por las naciones y pueblos indígena originario campesinos, de tierras altas y bajas?, ¿cómo estos caminos mirarán y asumirán el mundo, la crisis de la hegemonía política occidental, al mismo tiempo que la fuerza creciente del capital y su lógica?

Preguntas que necesitan respuestas que aún no tenemos, un campo de posibilidades que se ha abierto en Bolivia, mientras estas voces y sonidos vienen de otro lugar donde la razón queda corta, donde sólo resta escuchar en silencio:

En este viaje descubrí que componer no es más que aceptar la voluntad del sonido. O en el mejor de los casos, será liberar al sonido, dejarlo ser. Es capitular ante su energía, rendirse, replegarse, no ya para “organizar”, sino para descubrir su sentido intrínseco, su magia, su poder, no como materia de la música, sino como la música misma. Porque –en toda instancia– componer es escuchar; pero también, escuchar es componer. *La creación es un acto de sumisión ante la naturaleza* (Prudencio, 2010:115).

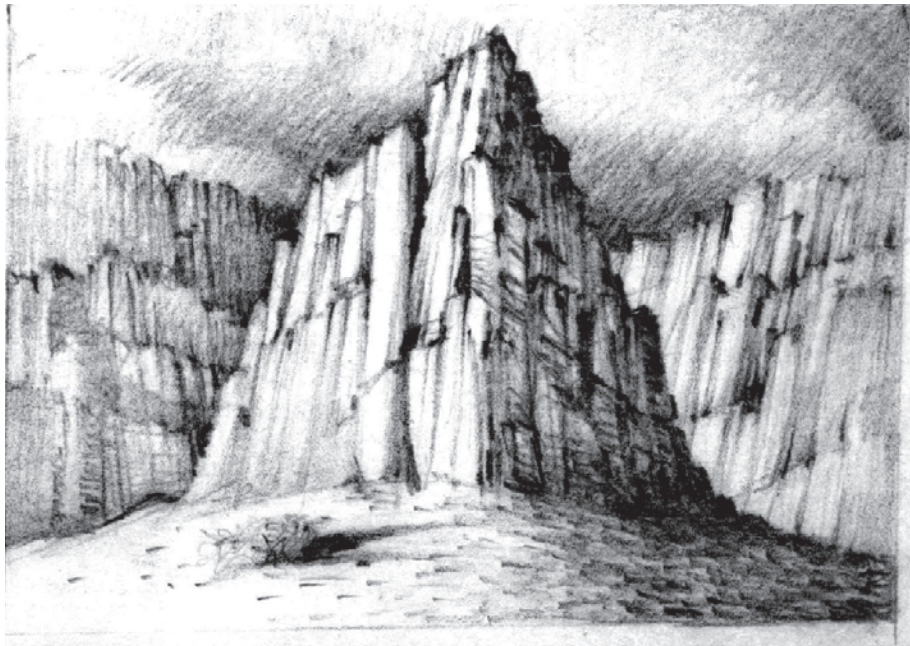
Lo que recuerda mucho a Fausto Reinaga, quien, en medio de sus propias contradicciones, sentenciaba: “*el hombre es tierra que piensa*”.

Recibido: julio de 2013

Aceptado: septiembre de 2013

Referencias

1. Almaraz, Sergio. *Réquiem para una república*. En Obras completas. La Paz: Plural, 2009.
2. Lozada, Blithz. *La educación del indio en el pensamiento filosófico de Franz Tamayo*. La Paz: Instituto de Estudios Bolivianos, UMSA, 2011.
3. Medinaceli Carlos. *Estudios críticos*. La Paz: Editorial Los amigos del libro, 1969 [1935].
4. Montenegro, Carlos. *Nacionalismo y coloniaje*. La Paz: Editorial Juventud, 1988 [1944].
5. Prudencio Cergio. "La música en el siglo XX (1978)". En *Hay que caminar sonando. Escritos, ensayos, entrevistas*. La Paz: Artelibro, 2010.
6. Rivadeneira, Raúl citado en Mario Soria. *Teatro boliviano del siglo XX*. La Paz: Última Hora, 1980.
7. Tamayo, Franz. *Creación de la pedagogía nacional*. La Paz: Biblioteca del Sesquicentenario de la república, 1975 [1910].
8. Zavaleta Mercado, René. *Bolivia. El desarrollo de la conciencia nacional*. En Obra completa. Tomo I: Ensayos 1957-1974. La Paz: Plural, 2011 [1967].



J. C. Calderón