

**Graciela Paraskevaídis**

## **Mesías Manguashca: cuatro escalas en la ruta al Ecuador**<sup>1</sup>

### I. Ayayayayay (1971)

Residente en Alemania desde 1966, Mesías retornó a Ecuador en 1969, donde permaneció seis semanas durante las que tuvo oportunidad de hacer acopio de la realidad sonora que lo había visto nacer y crecer: *“sonidos de la naturaleza (bosques, ríos, lluvia, animales, etc.), sonidos característicos urbanos (mercado, tráfico, etc.), acontecimientos en que participé (conversaciones, viajes, fiestas, un bautizo, etc.) y naturalmente música (música popular, programas de radio, fiestas, etc.), en suma todo aquello que bien se podría llamar el ambiente acústico vital que me acompañó”*<sup>2</sup>.

En 1971, concluyó la obra electroacústica *Ayayayayay* que recoge gran parte de ese material. *“Luego de haber ganado distancia física y emocional de este viaje, procedí a escuchar estas grabaciones con el objeto de ordenarlas y estudiarlas. Su audición me reveló inmediatamente un doble potencial: por una parte, sus interesantes cualidades puramente acústicas, definibles en parámetros; por otra un enorme poder de representación de objetos, ideas, sentimientos, situaciones, etc., conducentes a una caracterización fiel y emotiva de una manera de ser, mejor, de nuestra manera de ser”*. Porque, como dice la canción, *“¡Ay no se puede, no se puede,/ Ay olvidar lo que se quiere!”*<sup>3</sup>

Recorriendo las venas sonoras de la América Latina de la década de 1970, se encuentran varias realizaciones electroacústicas, en las que se observan similitudes en cuanto a la búsqueda, integración y elaboración de rasgos identitarios de la realidad cotidiana de diversos lugares del continente. El paisaje sonoro urbano, el rescate de lo indígena y mestizo, el reflejo de una actualidad histórica y social que no soslaya ni la opresión neocolonialista ni la omnipresencia del imperialismo cultural, son temas que aparecen en estas obras. Se trata de la generación de compositores que va emergiendo en el transcurso de la década de 1960 y que en la siguiente va construyendo una historia sonora propia, una toma de conciencia expresada en un compromiso testimonial. Fue precedida en la década de 1960 por algunas realizaciones mayoritariamente instrumentales/vocales referidas a protagonistas como Ernesto Guevara, Fidel Castro o Salvador Allende, en forma de homenajes con claro anclaje ideológico.

Los testimonios personales de la década siguiente no son sólo homenajes, sino que van conformando espontáneamente un género particular cuya visión es no sólo subjetiva sino también crítica. Su denominador común es, de preferencia, la utilización del soporte electroacústico como herramienta de producción, y la

---

<sup>1</sup> Conocí a Mesías Manguashca hace exactamente cincuenta años, en 1963, cuando llegó a Buenos Aires como becario del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Di Tella. Desde entonces, hemos dialogado intermitentemente de un lado y otro del Atlántico.

<sup>2</sup> Comentario en librito del CD Mesías Manguashca. Producciones Mañana, Baden-Baden, PM 001.

<sup>3</sup> ídem.

incorporación de un material basado a menudo en tomas microfónicas, elaborado - con mayor o menor complejidad - de acuerdo con las técnicas analógicas de la época.

Sin previa concertación entre los compositores que abordaron este género, el objetivo común de sus creaciones es el de documentar, en forma directa, simbólica, velada o explícita, su aquí y ahora, lejos de especulaciones abstractas o evocaciones bombásticas, y de dar paso a las voces acalladas de la América oculta.

Algunas de estas realizaciones subrayan lo dramático, otras, lo humorístico; unas escuchan los sufrimientos de los pueblos originarios, otras ridiculizan los estereotipos impuestos por la metrópoli. Algarabías, marchas militares, voces indígenas, vendedores ambulantes, músicas tradicionales, por un lado, *collages* radiales, personajes y eventos políticos o artísticos del momento, por otro, conviven en escuetos o abigarrados montajes, apoyados en una matriz electroacústica a veces realista y directa, a veces simbólica.

Estos documentales sonoros rompen con la hegemonía tanto instrumental como electrónica de los modelos nortecéntricos. Sus estructuras - a menudo en bloques de diferente duración, diferenciada textura y original tímbrica - incorporan voces humanas - directas o en múltiples e innovadoras transformaciones con matices de inteligibilidad - o instrumentos que desafían las fuentes sintéticas de sonido, logrando un certero impacto emocional. Entre ellos se encuentran *Humanofonía I* (1971) del guatemalteco Joaquín Orellana (1930), *Creación de la tierra* (1972) de la colombiana Jacqueline Nova (1935-1975), *Trópicos* (1972/73) del venezolano Alfredo del Mónaco (1938), *Homenaje a la flecha clavada en el pecho de don Juan Díaz de Solís* (1974) del uruguayo Coriún Aharonián y *Tramos* (1975) del argentino Eduardo Bértola (1939-1996).

*Ayayayayay* se inscribe en esta corriente: ese “*ambiente acústico vital*” es a la vez testimonio en clave personal y documento en clave sociológica. El sonido no sólo describe sino que se asume como parte de la historia, de la individual, de la colectiva. Mesías recorre su geografía sonora pleno de expectativas, casi con curiosidad ajena, pero puede, al mismo tiempo, comprender los signos de eso “otro” como propios.

## II. *El oro* (1992)

La segunda escala en esta ruta es una obra para recitante, flauta, chelo y cinta magnética, una “*canción fúnebre*” compuesta como acto anticelebratorio del V Centenario del (des)cubrimiento de América y basada en cuatro textos. “*El primero, en quichua, es una plegaria tradicional de fertilidad a Viracocha, el dios de los incas. Los tres fragmentos restantes están tomados de testimonios de Guamán Poma de Ayala (nacido en 1526), un indio peruano quien, décadas luego de la conquista, escribió una relación de los apocalípticos eventos. En esta crónica en español, Guamán describe la guerra de la conquista desde el punto de vista de los indios*”<sup>4</sup>. Esta “*visión de los vencidos*” andina alude sin ambages, ya desde el título, a la

---

<sup>4</sup> Mesías Manguashca : En librito del CD Reading Castañeda, Wergo, WER-2053-2.

insaciable codicia del depredador europeo, “*perdido el juicio*” en la persecución de los legendarios tesoros.

Si *Ayayayayay* partía de los claroscuros de una cotidianidad vivida, compartida y tal vez secretamente añorada por el compositor - a caballo entre lo propio y lo ajeno -, *El oro* se ubica en las antípodas: retrocede en los siglos, enfrenta el idioma quichua al español, se refiere a la aniquilación física y espiritual del sojuzgado, y hace que el músico se convierta en trasmisor activo del drama.

Lamentablemente, no tienen cabida en estas breves líneas los singulares aspectos técnicos y organológicos de la obra y sus complejas elaboraciones espectrales y vocales. Aquí, la Conquista es lo que fue: una pesadilla, poblada de sombríos susurros. Exactamente veinte años antes de *El oro*, la mencionada Jacqueline Nova navegaba por venas sonoras semejantes: su *Creación de la tierra*, basada exclusivamente en el canto cosmogónico de un chamán tunebo, abordaba originales manipulaciones electrónicas de ese único material, rescatándolo hasta liberarlo, logrando que finalmente el ritual primigenio resonara puro e inteligible.

### III. *Boletín y elegía de las mitas* (2007)

La tercera escala de este viaje imaginario se presenta como un mural de amplísimas dimensiones. Más o menos equidistante en el tiempo de *El oro* y éste a su vez de *Ayayayayay*, completa con ellas un tríptico de vida y obra, de búsqueda y plasmación identitarias, trabajosamente rescatadas por Mesías a lo largo de casi cuatro décadas, las mismas que insumió la gestación de este fresco sonoro, cuya idea inicial fue germinando ya en los lejanos tiempos del CLAEM.

Equiparable a una épica en la que confluyen múltiples lenguajes, esta “*cantata escénica*” es primordialmente testimonial y documental. Pero ahora no es el compositor quien comparte lo que ha recogido como en *Ayayayayay*, ni en su lugar el narrador que trasmite lo sucedido como en *El oro*, sino que el protagonista es el indio, sostenido por el texto de César Dávila Andrade, junto a un gran despliegue de elementos que incluye un montaje audiovisual, música electroacústica, un coro mixto y otro masculino y la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito.

Un decidido retorno, un “yo soy Mesías” presente junto a las decenas de nombres recitados e invocados a lo largo de toda la obra. Un conjuro de lo que el compositor definiera como su primera fuente: “*la tradición de la música nacional-popular-folclórica de mi país, útero acústico en que viví los primeros 20 años de mi vida*”<sup>5</sup>. No es el indio humillado ni el de la tarjeta postal, es el indio consciente de su historia, de su identidad, de su lugar en el mundo. Musicalmente, esta actitud se refleja también en el protagonismo de la organología indígena, sea evocada en sus expresiones tradicionales, sea entrelazada en las expresiones contemporáneas. El conflicto entre lo propio y lo ajeno parecería haber encontrado su equilibrio mestizo.

---

<sup>5</sup> M. Manguashca: “*Sobre mi trabajo musical*”, traducción del texto alemán publicado en MusikTexte, 120, enero de 2009. En: [www.manguashca.de/](http://www.manguashca.de/)

#### IV. *chulyadas-tarkeadas-sikuryadas* (2011)

En la historia de la música latinoamericana que algún día escribirán sus protagonistas y conocedores y no estudiosos ajenos para lejanos diccionarios, la década de 1980 registra un acontecimiento que marca un nuevo punto de inflexión continental: la creación en La Paz de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN), fundada y dirigida por el boliviano Cergio Prudencio (1955), pionera en su propuesta y matriz cultural y artística revolucionante dentro y fuera de fronteras, a la que siguieron, en años sucesivos, otros proyectos de corto o largo alcance surgidos de ese desafío.

En 2011, Mesías es invitado a trabajar con la OEIN y crea para ella *chulyadas-tarkeadas-sikuryadas*. Una escala ya no transatlántica sino regional, (en)clavada – como el *Boletín* - en ese gran “útero acústico” de los Andes desde el que (nos) habla con fuerte convicción.

A menudo he dicho que componer es una manera de estar en el mundo, un mundo que es la mezcla del heredado y del elegido, en el que un creador conjuga su verdad y sus utopías con la ética. En 2001, Mesías explicaba una de sus utopías: “*Creo que la próxima revolución será la Revolución Ética. Será una revolución sin sangre, sin violencia, pues tendrá que nacer en el silencio de cada uno*”<sup>6</sup>.

Escrito para el catálogo Mesías Maiguashca, publicado en Quito, en noviembre de 2013, en el marco de la celebración de los 75 años del compositor.

---

<sup>6</sup> M. Maiguashca: “*El quehacer estético, mi quehacer estético*”. Quito, agosto-septiembre de 2001. En: [www.maiguashca.de/](http://www.maiguashca.de/)