

Mesias Maiguashca

... querer dejar huellas ...

Siempre me fascinaron la autobiografía y el autorretrato como géneros artísticos. Es una manera de querer comprenderse a si mismo, de querer interpretar su destino, de querer ver el mundo a través de sus propios ojos, de querer presentarse ante los demás de una cierta manera, **de querer dejar huellas**. En un principio creí que este género no existía en música. Lo exploré tentativamente en varias composiciones (*Ayayayayay, Oeldorf 8, Hör-zu*). Pero sólo más tarde comprendí que la música es autobiografía, autorretrato, *per se*, pues va más allá del dato vital, más allá de la anécdota, se queda en la esencia.

Comencemos. Mi padre fue indígena nativo de La Magdalena, aldea en las montañas de la Provincia de Bolívar, mi madre, nativa de Cevallos, aldea de la Provincia de Tungurahua. Se establecieron en Quito, primeramente en las laderas del Panecillo, luego en el Barrio de San Diego.

La Guardia Vieja:

La casa de San Diego era en realidad un caserón. Con el frente hacia la calle Marañón estaba nuestra vivienda, de un piso, con un jardín de ensueño. Dos higueras, un arrayán, un capulí, hachiras, rosas, geranios. Todo iluminado por el sol de Quito y la paciente mano de mi madre. Un paraíso. Atrás de nuestra vivienda, un patio empedrado. A su alrededor, construcciones con cuartos por todas partes, en tres pisos, para los "pobres". Al fondo una panadería, de „la tía Luz“. Un corredor bajo llevaba al „patio de atrás“, con cuartos oscuros y húmedos para los "más pobres" y finalmente el „chiquero“ compartido regularmente por dos chanchitos. Mi madre sacrificaba dos veces al año, dos fiestas de familia: comenzaban hacia las dos de la mañana con los desesperados gritos del sacrificado chanchito (ver *Ayayayayay*) y culminaban hacia las seis con la olorosa fritada con mote y el trofeo de los niños: la vejiga inflada del „difunto“, con la cual jugábamos volley.

Mis padres eran los mejor situados de ambas familia. Los parientes de ellos, al venir a la capital se alojaban en la casa de San Diego. Por docenas. El patio era poblado, sobretodo en tiempo de vacaciones, por cantidades de chicos. Jugábamos fútbol, con la consecuente destrucción sistemática de las vidrieras que circundaban el patio. Pero también a las cogidas, a las escondidas, a la rayuela, al matan-tirun-tirulán (que habría sido eso?), al florón que está en mis manos, al lobo que está en el bosque, a los cachacos. Al anochecer nos sentábamos a contar: chistes, historias, pero lo que más me impresionaba eran los cuentos de miedo al estilo de la „caja ronca“. Y terminaba la sesión con „penitencias“.

Mi tío Efraín vivía en el tercer piso, en el cuarto de al fondo. Yo, (6 años?) me asomaba discretamente cuando él desempacaba su guitarra, ponían frente a si dos cuadernos anillados de formato media página y se ponía a cantar boleros y tangos. El un cuaderno (llamémoslo azul) era el de tangos el otro, (llamémoslo blanco) era el de boleros. Y ese fue mi primer contacto con Cuesta Abajo, La Cumparsita, Garúa, Silencio en la noche, Caminito, El Choclo y los otros clásicos. Cuanto me impresionó

que el mundo yira, yira, que el hombre macho no puede llorar, que ay no más me la maté, que me jugaré el pellejo cuando llegue la ocasión, que cuando me acuerdo me pongo a llorar. Mucho de los textos me sorprendieron, pues no los comprendí. Fui a preguntar a mi madre: porque le mata el tipo a su mujer y a su mejor amigo, solo por encontrarlos juntos en la cama? Mi madre enrojeció, se puso furiosa y me prohibió regresar donde el tío. Desde entonces no perdí momento para ir escondido a leer los textos del cuaderno azul y a viajar por un mundo extraño, exótico, fascinante.

Hace pocos años pasando por Quito, visité a mi tío Efraín. Ya no vivía en el cuartito de la casa de San Diego sino en una moderna casa en el barrio de la Marianita de Jesús. En cuanto me vio corrió a su biblioteca y regresó con notas de la Guardia Vieja. Mi tío, ya anciano, había ensordecido considerablemente. Me pidió que le acompañe al piano. Me senté y comenzamos con La Cumparsita. Y por dos horas nos sumimos en nuestros respectivos recuerdos, en un concierto íntimo, gracias a dios sin otros testigos que nuestro cariño mutuo. Y así pude devolverle lo que recibí de él.

Preocupación central de la vida de mi padre fue el de confrontar su indianidad con un medio hostil. Como tesis de su graduación como abogado escribió el libro “El indio cerebro y corazón de América”, en el que aboga por la “integración del indio a la cultura nacional”. Un punto importante de la actitud de mi padre fue el comprender a la educación como un medio idóneo y efectivo de ascenso social. Por sus esfuerzos obtuvimos mis hermanos y yo becas de estudio en el Colegio Americano, en ese entonces una institución de élite, de “ricos”. El vivir en un contexto social y económico “bajo” y el asistir diariamente para mi educación a un instituto de “élite” me creó una inestabilidad interior, el no saber a que grupo pertenezco, en realidad, la certeza de no pertenecer a ninguno. Entonces yo ya había comenzado a estudiar la música, la consecuencia fué obvia: ella me proporcionó “el grupo”, en donde he vivido desde entonces.

Mi primeras experiencias musicales fueron muy particulares. En mi barrio (San Diego) había muchas “chicherías” en las que los indígenas se esparcían bailando y bebiendo. Una de ellas conlindaba con mi casa. Por unos 15 años escuché unas ocho horas diariamente su música, a través de altavoces en volúmenes muy altos. Por otra parte, por alguna circunstancia curiosa de la vida, “llegó” a mi casa un piano vertical. Por decisión de mi padre me puse a estudiarlo como estudiante del conservatorio. Durante varios años estudié el repertorio de la “música clásica”, desde Bach a Debussy y Ravel, unas 6 horas al día, al mismo tiempo que **no podía dejar de escuchar**, pues sonaba tan fuerte, la música de la “chichería”. Ambas músicas (la de la “chichería” y la “clásica”) se me incrustaron, se sobrepusieron. Me cito ¹: “tengo dos mitades en mi "alma musical", cada una ocupada por una de las tradiciones arriba mencionadas y condicionadas entre si para siempre. Reacciono como el perro de Pawlow: cuando escucho música de la chichería "oigo" en mi otra mitad Mozart, Schubert y Ravel. Cuando escucho Mozart, Beethoven y Ravel "oigo" en mi otra mitad la música de la “chichería”.

¹ De “Lo Latinoamerino”, ponencia de Mesias Manguashca en el Simposio LA OTRA AMERICA, Colonia, Alemania, 5 de abril de 2009. Accesible en <http://www.manguashca.de/index.php/de/von-mir/188-lo-latinoamericano>

Don Angelito:

Hacia fines del 1949 (yo estaría bordeando los 10 años) mi padre recibió del “señor Vera” (?) por pago de algún servicio profesional un piano vertical, una “vitrola” y algunos discos, entre ellos la sinfonía italiana de Mendelssohn, la octava sinfonía de Beethoven y mazurkas de Chopin ejecutadas por Rubinstein. (Sobra decir hasta que punto amo esas obras hasta ahora). Al recibir el piano, mi padre, eminentemente práctico, dispuso que debía aprenderlo. Ingresé al Conservatorio para recibir clases del instrumento. Por otra parte mi padre llamó a don Angel Honorio Jiménez, su “paisano” (ambos eran de la provincia de Bolívar) y le pidió darme instrucción complementaria. Don Angelito, guitarrista (el “lluqi” Jiménez), compositor y profesor del entonces Conservatorio de Quito, es posiblemente la persona más pulcra y delicada que jamás he conocido. De mediana altura, siempre con su terno con corbata impecables, zapatos limpios, peinado meticuloso arreglado hacia atrás, voz baja y melodiosa, respiraba una bondad y dignidad excepcionales. Era pobre, vivía en la Plaza Victoria, a pocas cuadras de nuestra casa en San Diego. Por varios (?) años vino regularmente una vez por semana para darme clase de Armonía. En el Quito de entonces existían dos copias del libro estándar de enseñanza de esa disciplina, el de Theodore Dubois (1837-1924), tratado utilizado en el Conservatorio de París, hace unos 100 años.

. El uno pertenecía al conservatorio, el otro lo tenía él. Era un libro, encuadernado en cuero, pesado, sus páginas amarillentas fueron nuestra biblia. Durante dos o tres años trajo Don Angelito una vez a la semana (los jueves?) los ejercicios copiados del Texto y los discutíamos. Se creó una atmósfera tácita de cariño y confianza, que culminó curiosamente hacia fines del largo curso, en un diálogo muy extraño. Algo así: “Mesías, usted sabe bien que un cirujano no operará nunca antes de haber terminado su formación. Le pido que no empiece a componer antes de conocer las reglas de la composición”. No pude dormir. Porque me decía eso?

La parte complementaria de la historia: paralelamente a las clases con el señor Jiménez entré al Conservatorio y me dediqué al piano. Era buen lector y fui el acompañista de moda de todos los instrumentistas y cantantes de entonces. Hacia 1952 vino como profesora de piano al Conservatorio la señora Françoise Lambert, quien acababa de graduarse en el Conservatorio de Paris. Pude ingresar a su clase. La señora Lambert me disciplinó y estimuló de tal manera que dediqué más de 6 horas diarias a la práctica del piano. La última obra que trabajé con ella fue el Segundo Concierto para Piano (en la mayor) y orquesta de Liszt. La señora Lambert consideró que debía presentarme en público, organizó un concierto en una de las salas de la Casa de la Cultura. Me faltaba una obra para completar el programa, ella me dijo que podía escoger la obra que yo desee.

Justamente entonces Don Angelito me había “prohibido” componer. Nunca tuve el menor deseo de hacerlo, pero ya que me lo prohibían, debía ser algo sabroso. Así, tomando como modelo la Sonatina de Ravel que ya conformaba mi programa, escribí

una Sonatina en 8 días; la ejecuté a la señora Lambert como la obra escogida para completar el programa. Se ruborizó, se quedó callada y terminó con un “pourquois pas”?

Mi problema: como confesar a Don Angelito que había pecado? La solución: incluí en el programa una Romanza en Do Menor de su autoría y que él me había prestado para revisarla. El concierto marchó bien, conservé mi amistad con Don Angelito y descubrí además que yo podía ser compositor. La despedida fue muy afectuosa. Para consolidarla me entregó su *Concierto en Sol Menor para violín y Orquesta*. Lo estudiamos con el “gringo Rosenberg”, amigo de nuestra pandilla, figura de novela. El “Rosenberg” era judío polaco emigrado, zarandeado por los imponderables de la guerra, doctor en química, afirmaba (nunca pude comprobarlo, pero es ciertamente posible) que hablaba 16 idiomas. Era violinista de la sinfónica. Tenía además una finca en San Lorenzo (Esmeraldas) y al decir de las malas lenguas escondía a su hijita, que debía ser una belleza, protegiéndola así de la bohemia quiteña. Tenía una figura sólida, era fuertísimo y pasaba su tiempo libre, machete en mano cultivando caña de azúcar en su finca. Le acompañé al piano en todos los concierto posibles (Beethoven, Tchaikowsky, Mendelssohn, Brahms, Vieuxtemps, etc.), los que ejecutaba de memoria y con una energía que me parecía que en vez de manejar un arco, seguía con machete en mano. Era además inventor y un conversador excepcional, en algún momento pudimos comprobar que no siempre decía la verdad, como es el caso de los grandes conversadores. Mi amigo Chanchito¹ me contó de su final: “su vecino en San Lorenzo lo mató a machete, por un burro que no era ni del uno ni del otro”.

Para terminar la historia: hacia el año (1975?, no puedo reconstruir con certeza) presenté mi **grupo Oeldorf** un concierto en París. Durante los ensayos se acercó al escenario una señora preguntando por mí. Era Françoise Lambert. Disfrutamos de momentos encantadores recordando los viejos y buenos tiempos. Desde entonces no la he vuelto a ver. Que aprendí de ella? Disciplina y amor al detalle.

Quisiera recordar muy someramente el clima musical que respiraba nuestra sociedad en la década del 50 al 60. En el Texto EL CLAEM², lo describo así:
“simplificando, podría decir que la vida musical del país se dividía entonces en dos grupos bien diferenciados: la llamada globalmente "popular" (música de baile, folclórica, etc.) y la "clásica". La música popular era producida por las clases mas bien bajas. La "música clásica" (europea), era enseñada en los conservatorios y academias particulares y fomentada por grupos aristocráticos (la Sociedad Filarmónica, por ejemplo). "La música clásica" estaba muy claramente definida: era la tradición europea de concierto entre Bach y el impresionismo francés. La música del siglo XX no fue conocida, menos aún practicada. El concepto subyacente era claro y dogmático: "la música ya existe, los grandes compositores ya existieron". El concepto de que la "música" es un proceso que permite seguir creando música y que nuevos compositores seguirán apareciendo en cada época y geografía fue extraño al

¹ Augusto Mosquera, llamado el “Chanchito”, ha sido el amigo mas cercano que he tenido en mi vida.

² Texto recordatorio de los años 1963-65, en que viví en Buenos Aires, como becario del Instituto di Tella, texto accesible en <http://www.maiguashca.de/index.php/de/von-mir/190-el-claem>.

pensamiento de la época.”

Comencé a componer como autodidacta, como muestra la anécdota. Mi deseo de continuar mis estudios me fue concedido de una manera curiosa: un buen día (hacia 1958) recibí una carta de la Comisión Fulbright haciéndome saber que se me concedía una beca para continuar estudios en la Escuela Eastman en Rochester, New York. (Nunca supe quien fue mi “bienhechor”, pues es evidente que alguien tuvo la iniciativa de gestionar esa beca, por cierta muy competitiva y bien dotada y a la que yo nunca apliqué. Mis gracias tardías.)

En Eastman (donde estudié de 1958 a 1962) fue para mí inmediatamente evidente que mis capacidades como pianista no me habrían permitido hacer una carrera. La educación en esta Escuela fue muy efectiva en lo que se refiere a la la música europea hasta comienzos del siglo XX. Tengo muy buenos recuerdos de la clase de dirección coral y sus prácticas (con el Dr. Hermann Genhart, persona simpática y excelente músico), durante las cuales aprendí a amar las Pasiones de Bach y las grandes obras corales de Mozart, Brahms, Bruckner, Verdi, Strawinsky, etc. En algún momento coqueté con la idea de dedicarme a la dirección. No lo hice, no sirvo, no dispongo del “multi-tasking” tan necesario para un director. La clase de composición no fue muy interesante. Se limitó a ejercicios estilísticos en base a modelos de Hindemith y en el mejor de los casos de Bártok y Strawinsky. (En esa época Cowell, Ives, Cage no eran tomados en serio por muchos de los conservatorios norteamericanos, se los mencionaba con una sonrisa irónica). Tanto más grande fue la sorpresa de que la escuela ofreció un curso de verano con clases de Henry Cowell.

El tigre domado³:

En el verano de 1962 un puñado de estudiantes del período de verano de la Eastman School of Music en Rochester, New York, esperábamos con impaciencia la llegada de Henry Cowell, profesor invitado de composición. Apareció un señor de "tercera edad", de estatura media-pequeña, con cabeza rapada, movimientos cuidadosos, mirada gentil. Durante el mes que siguió se desarrolló un diálogo cálido, un intercambio ágil de ideas y experiencias. Analizó con paciencia y sutileza nuestro borradores. Pero también pudimos escuchar su música. Pues en algún momento le solicitamos ejecutar su famosa composición para piano, *El Tigre*, sobre el poema de William Blake (1757- 1827). Comenzó a tocar, en un lenguaje para nosotros críptico e inusual, para lanzarse luego contra el teclado con puños y codos. Con una furia que contrastaba diametralmente con su gentileza arrancó del piano los sonidos más violentos e histéricos que jamás había escuchado yo. Después de los minutos que tomo la ejecución, tomando momentos para calmarse, nos miró sonriente, retornando a su habitual gentileza.

(Un episodio que nosotros, estudiantes de aquel curso de verano, ignorábamos por completo, parece haber sido central en la vida de Cowell. Si damos crédito a Wikipedia, Cowell fue acusado de bisexualidad y arrestado en 1936. Fue condenado a quince años de prisión, de los cuales sirvió cuatro, hasta 1940 en la "famosa" prisión

³ Siguen fragmentos tomados del texto “El tigre domado” (2008), nunca publicado. El texto completo es accesible en: <http://www.mauguashca.de/index.php/de/von-mir/193-el-tigre-domado>.

de San Quentin en California, de la cual nos informa la misma Wikipedia: "el uso de la tortura como método aprobado de interrogación en San Quentin fue abolido en 1944." Cowell llevó una intensa vida musical en la prisión: enseñó a sus compañeros de cárcel, dirigió la banda de la institución, pero sobretodo siguió componiendo a un ritmo intenso: su catálogo sugiere cerca de 60 composiciones creadas durante su vida como prisionero. Por acción de personalidades importantes de la vida cultural estadounidense nacional e internacional Cowell pudo abandonar San Quentin en 1940. Pero salió roto. Lo domaron. El país de los libres y valientes, "the land of the free and the home of the brave" le rompió la espalda.

A pesar de todo Cowell siguió muy activo en el cultivo y difusión de la "música contemporánea". Colaboró de cerca con Cage y Ives. Fundó (hacia 1929) con Carlos Chávez, entre otros, la Asociación Panamericana de Compositores, con la cual colaboraron también los cubanos Amadeo Roldán y García Caturla.

Una de mis experiencias más vívidas de aquel curso de verano fue el de conocer a Anton Webern a través de Henry Cowell. En repetidas sesiones nos habló éste de sus varias experiencias con el compositor austríaco. A nuestra creciente curiosidad respondió siempre con información valiosa, con respeto, casi con unción. Así comencé a conocer la música y personalidad de Webern, que tendría tanta importancia en mi formación posterior. Difícil de concebir personalidades más opuestas que las de Cowell y Webern. Curioso conocer a Webern a partir de Cowell.

Mucha de mi música a partir de los años ochenta puede ser calificada como "espectral". En mis composiciones *Intensidad y Altura* y *La Noche Cíclica* generé ritmos derivados de proporciones armónicas. Ambas técnicas fueron ya vislumbradas en el texto de Cowell "New Musical Resources" (1919).

Terminados mis estudios en Eastman viajé en 1963 a Buenos Aires como becario del CLAEM (Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales)⁴. El CLAEM reunió a partir del 1963 bianualmente a una docena de compositores latinoamericanos por iniciativa del Instituto Di Tella y su director Alberto Ginastera. Nuestro grupo (del 63 al 65) recibió instrucción de R. Malipiero, L. Dallapiccola, O. Messiaen y claro, A. Ginastera. Este período fue particularmente importante para mi, para nosotros pues recibimos información, por ejemplo, sobre la "escuela de Viena", la vanguardia europea de entonces (Stockhausen, Nono, Xenakis, etc.) y un primer contacto con la música electroacústica. Igualmente importante fue el hecho de juntar generaciones de compositores jóvenes latinoamericanos: pudimos conocernos, intercambiar ideas, formar amistades, crear proyectos a largo plazo.

El Primarius y el Kappelmeister:

Durante mi permanencia en Buenos Aires entre 1963 y 1965 residí en la esquina de Piedras y Belgrano. En el verano (calor sofocante) solía tomar Belgrano y caminar

⁴ Describo ampliamente este período en el texto EL CLAEM, accesible en <http://www.maiquashca.de/index.php/de/von-mir/190-el-claem>.

hasta la costanera. El parque era fresco, árboles altos proporcionaban sombra, bancas hospitalarias invitaban a sentarse. Solía ir todos los días: con mi cuaderno de apuntes me sentaba a componer.

No era yo el único que gozaba del parque. Madres de familia con sus niños, abuelitos y abuelitas jugaban con sus nietos. Alguna pareja de enamorados desaparecían discretamente entre los arbustos. Y varios hombres maduros, yendo a viejos. Solos, en grupos, conversando a veces discretamente, a veces acaloradamente.

Un día se me acercó uno de ellos y viendo mi cuaderno pentagramado me preguntó sorprendido que es lo que hacía.

“Compongo”.

Tomó el cuaderno, lo leyó cuidadosamente y me dijo:

“este armónico está mal anotado”.

Tenía razón.

“y usted como lo sabe?”

“pues fui por diez años Primarius de un cuarteto de cuerdas en Alemania.”

“y que hace aquí”?

“soy judío, no me quedó otra alternativa.”

Reflexioné. Pregunté:

“y todos los señores que se pasean son de su grupo, son todos judíos?”

“No. Vea: los que van juntos por ese sendero son judíos, los que van al frente son todos nazis.”

Después de algunos días, yo sentado en mi banca, anotaba en mi cuaderno pentagramado. Se me acercó un hombre del otro grupo.

Miró sorprendido mi cuaderno pautado y me pregunto que hacía.

“compongo”, le respondí.

Tomo el cuaderno lo leyó cuidadosamente y me dijo:

“yo anotaría este compás de otra manera, sería más fácil para leer”.

Tenía razón.

“y usted como lo sabe?”

“pues antes de que me reclutaran y me enviaran a Rusia, fui por diez años Kapellmeister en Alemania.”

“y que hace aquí”?

“pues perdimos la guerra, por años fui prisionero en Rusia, desde algunos años vivo en Buenos Aires”.

Le pregunté porque se paseaban judíos y nazis todos los días en el mismo parque, a la misma hora. Me explicó: todos dormían en un casa gratis de asilo situado en la cercanía del parque. Durante el día cerraban el asilo, debían salir todos. A donde ir, sino al parque?

El “Primarius” pasó cerca de nosotros. El “Primarius” y el “Kappelmeister” se miraron con una inquina infinita.

Terminado el período de beca (1963-65) en Argentina, regresé al Ecuador, traté durante el 1965 de reintegrarme al quehacer cultural del país. Sin éxito. Viajé a Alemania en el 1966 con una beca del DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst). Terminé radicándome en Colonia donde tuve la suerte de acceder como asistente técnico-musical al Estudio de Música Electrónica de esa ciudad, estudio dirigido en ese entonces por Karlheinz Stockhausen. Allí aprendí (de manera autodidacta) teoría y práctica de la música electroacústica de ese momento. Mi contacto con Stockhausen fue siempre informal, pero creo estar en lo cierto al decir que es la personalidad musical que más ha influido en mi vida.

Rojo.....:

A mi llegada a Colonia hacia 1967 me preguntó mi amigo David Johnson, compositor norteamericano, en ese momento asistente de Karlheinz Stockhausen en el Estudio de Música Electrónica, si deseaba tomar su puesto, pues él iba a dejarlo. Le manifesté que eso superaría todas mis fantasías, pero que yo no tenía experiencia alguna. Sin más me llevó David al entonces famoso Estudio en donde, en ese momento, Stockhausen producía una de sus obras paradigmáticas *HYMNEN*, música electrónica y concreta. Conjuntamente con David se puso a grabar Stockhausen una secuencia hablada alrededor de la palabra alemana “rot” (rojo), y traducciones de ella a varias lenguas. Me preguntó si lo podía hacer en español, le dije, muerto de miedo, que sí. Efectivamente grabé un par de minutos, que pasaron a hacer parte de la famosa composición. Terminado el trabajo, David regresó al tema de posibilidad de que yo tomara su puesto de asistente. Stockhausen me miró inquisitivamente para luego preguntarme “¿que sabes de música electrónica?”. Conforme a la verdad contesté: “nada”. Siguió mirándome por larguísimos micro y milisegundos y luego sentenció: “comienzas el próximo lunes”. Efectivamente pronto me llegó una carta del director administrativo del Estudio, Otto Tomek, confirmando mi nombramiento y al mismo tiempo informándome sobre el calendario de trabajo, que suponía la presencia del compositor polaco W. Kotonski, en un par de semanas, con quien yo debía producir una obra como asistente técnico. Fueron las dos semanas más largas de mi vida, pues sin maestro ni guía pedagógica, tuve que “aprenderme” el estudio, sus circuitos y sus misterios, en sesiones de 48 horas por día. Fue una experiencia decisiva para mí, pues confirmé (lo que en realidad ya sabía) que lo **empírico** y lo **autodidacta** eran los métodos más cercanos a mi manera de ser. El estudio pasó a ser entonces mi “primera morada”, pues al apartamento iba solo a dormir. Compuse allí *Ayayayayay* en 1971. Desde entonces he pasado horas y horas y horas “solito” en incontables estudios de música electrónica. Han sido mi “torre de marfil”, que por una parte me aislaron de un exterior febril y pulsante (fue la época de los 68, luego del grupo Baader-Meinhof, de las dictaduras latinoamericanas, de la guerra de Vietnam...), por otra me proporcionaron una manera para acercarme directamente al “sonido”, **hueso** de la música, para indagarlo, darle vueltas, preguntarle, consultarle, fraternizar, todo lo cual hizo de mí un fetichista del sonido.

El ambiente musical de Alemania y particularmente el de Colonia fue en el decenio del 65 al 75 particularmente efervescente. **Fluxus y Neue Musik** (Música Nueva) fueron los paradigmas que dominaron esa época. Junto con compañeros de generación (Peter Eötvös, Joachim Krist y Gaby Schumacher) formamos hacia 1972 un colectivo de artistas domiciliado en **Oeldorf**, una aldea a unos 20 kilómetros de Colonia. Residíamos en una granja grande que disponía de un granero que lo adecuamos como sala de concierto. Construimos nuestro propio estudio de música electrónica y nos rodeamos de músicos especializados en la práctica de la música contemporánea. Pudimos hacer realidad un sueño: el de un **colectivo artístico autosuficiente**. Podíamos componer, realizar música electrónica, hacer (por razones de clima, solamente en el verano) conciertos hasta octofónicos en nuestro granero-auditorio, realizar giras. Todo esto completamente en autogestión, sin dependencia alguna de instituciones. (**Nunca desde entonces he podido duplicar esa utopía del artista autónomo, sin dependencia de instituciones.**) He documentado este hermoso período de mi vida en mi composición *Oeldorf 8*.

La importancia de ser el Mesias:

I

Oeldorf, a cuarenta kilómetros de Colonia. Bergisches Land: un paisaje dulce, con colinas que se suceden unas a otras: una cromática microtonal de verdes. Bosques, pastos, arbustos, pastos, bosques, arbustos, pastos, pastos. Todos verdes. Pero diferentes. Oeldorf consta de unas 20 casas, entre viviendas y casas de campesinos dedicados a la industria lechera. Nuestra casa es el número 8, Oeldorf 8. Allí vivimos entre 1971 y 1976 en una "comuna de artistas", Gaby Schumacher, mi eterna compañera, Joachim Cristo, Peter Eötvös y otros amigos.

Primavera. El sol hace su recorrido, sin prisa, *senza tempo*. Gozo de él sentado en una banca de madera delante de la puerta de casa que ostenta los nombres de sus habitantes: Schumacher, Cristo, Maiguashca. No pasa nada. Un poquito de viento. Sol. Un auto. Un avión. Sol.

Y luego aparecen a pie dos muchachas jóvenes de unos veinte años, vestidas con una moda sencilla, casi como uniforme. Se acercan a mi. Nos saludamos. Ellas miran los nombres que adorna nuestra dirección.

-Es usted el señor Schumacher?

-No. El señor Schumacher es mi mujer.

Silencio.

-Si, claro. Y como se llama el señor que está desayunando en la cocina?

-Se llama Cristo.

Silencio.

-Y usted quien es?

-Yo soy el Mesias.

Silencio.

Me animo y pregunto a mi vez:

-Y ustedes quienes son?

Silencio, y por fin:

-Somos testigos de Jehova.

II

Mi composición *Nemos Orgel* fue compuesta para el excelente organista y amigo húngaro Zsigmond Szathmáry. La obra se estrenó en el festival de Metz de 1990, en el Temple Neuf, vieja iglesia gótica, al lado de la Place de la Comedie, a orillas del río Mosela. Como siempre, estuve atrasado en la entrega del manuscrito. Como siempre, Zsigmond tenía un calendario apretadísimo de conciertos por todas partes del mundo. Con horarios en mano constatamos con terror que luego del primer ensayo que acabábamos de terminar, no tendríamos oportunidad de otro. Sobre todo nos interesaba un ensayo en el órgano en que se realizaría el concierto, para registrarlo debidamente. El concierto debía ser el sábado 17 de noviembre, a las once. Los días anteriores tenía Zsigmond conciertos en el Japón. Salomónicamente, Zsigmond: "Yo regreso del Japón el viernes, a la tarde-noche. Espérame por favor en la iglesia en la noche, hasta la hora que sea. Te aseguro que llego." La palabra de Zsigmond nunca

dió lugar a discusión. El viernes en cuestión cené cerca de la iglesia y me dispuse, un libro en la mano, a una larga espera. La noche se alargó y constaté con horror que Zsigmond no llegaba. Hacia las doce de la noche me retiré al hotel, con una ilusión menos: la fiabilidad en la palabra de Zsigmond. Al día siguiente al bajar a desayudar al hotel viene a mi encuentro Zsigmond sonriente y me dice:

"Efectivamente llegué muy tarde. Pero como te había prometido, fui a la iglesia, hacia la una de la mañana. La iglesia ya estaba cerrada, pero pensé que talvez tu estabas en el interior. Golpée durante algunos minutos en la puerta. Estaba a punto de irme cuando se abrió una ventana del edificio y asomó la cabeza del sacristán, con un evidente humor de todos los demonios.

-Que quiere? me gritó.

-Solo quería preguntar si ya llegó el Mesías?

-Si no se desaparece inmediatamente llamo a la policía y le hago encarcelar."

Desde entonces no he vuelto a dudar de la palabra de Zsigmond.

Me casé en 1972 con Gaby Schumacher. En 1977 Gaby fue nombrada Cellista de la Orquesta de la Radio de Baden-Baden, nos radicamos alrededor de esta ciudad hasta 1996, vivimos desde entonces hasta ahora en Freiburg, al pie de la Selva Negra. Entre 1978 y 1987 fui profesor de música electrónica en el (CERM), Centre Européen pour la Recherche Musicale de Metz.

El Café del Paraíso:

2 Rue de Paradis, Metz, en Lorena, al frente del Café del Paraíso. Bajo la dirección administrativa de Claude Lefebvre y con Peter Leunig (técnico alemán) diseñamos el Estudio de Música Electrónica del Centro en un hermoso Monasterio, amplio, con lindos patios y con un piso de celdas oscuras y estrechas "dedicadas" a muchachas que "habían caído en pecado". Enseñé durante una decena de años a alumnos de Metz y sus alrededores y a otros que venían de regiones más lejanas: Milton Estévez, Arturo Rodas, Diego Luzuriaga y Efraín Gabela. Con éstos nos reunimos semanalmente durante unos dos o tres años a componer, escuchar y al enorme placer de hablar español. (Fuimos juntos a Győr, curso de verano en Hungría, a hacer música y a gustar del vino del Palatón. Saludos de Bernard Geyer, con quien me une una linda amistad y a quien veo con frecuencia). Compuse en el estudio de la institución la obra *Intensidad y altura*, estrenada por el grupo **Les Percussions de Strasbourg** en el Festival de Metz en 1980.

En la década del 80 tuve acceso al IRCAM (**Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique**) Paris. El Ircam representó en Europa el punto de llegada de un largo proceso de evolución de técnicas analógicas hacia técnicas digitales. Las instalaciones del IRCAM fueron en su época las más generosas y mejor montadas, representaron la punta de lanza de los desarrollos técnicos e informáticos en Europa. Que lujo el tener como vecinos a Peppino di Giugno (el inventor de la Máquina 4x) y a Miller Puckette (inventor del programa que ahora se llama Max-Msp). Allí aprendí los rudimentos de la música digital, compuse además el material audio utilizado en las composiciones *FMelodies* y *Sacateca's Dance*.

Cierto es que la electroacústica y la composición con ordenadores (llamémoslo "hi-tech") crearon todo un repertorio inédito de posibilidades para la creación musical.

Pero me quedó siempre la nostalgia del trabajo manual, del querer trabajar con las manos, con objetos mecánicos (“lo-tech”). Como parte práctica de mi trabajo pedagógico en Metz hicimos varias experiencias con Andrea Atlanti, alumna de entonces, que culminaron en lo que llamamos un “objeto sonoro”:

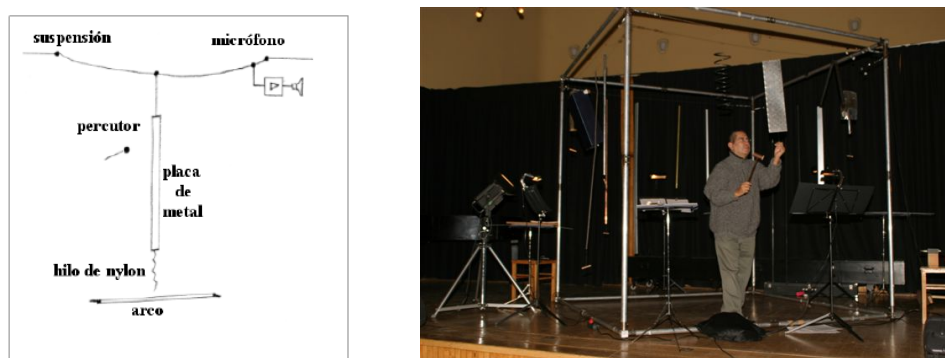


figura 1: el “objeto sonoro”

En su forma más simple el objeto consta (ver el esquema a la izquierda) de una cuerda tensa entre dos puntos fijos (una cuerda de nylon por ejemplo); en ésta puede ser “colgada” (también mediante un hilo de nylon) una vara o placa de metal que en su parte inferior ostenta un pedazo de hilo de nylon, “al aire”. La placa pueden ser excitada por percutores o arcos de diferentes materiales. Las vibraciones resultantes son tomadas por un micrófono de contacto y conducidas a amplificadores y altavoces. Este esquema puede ser repetido en los cuatro lados de una estructura cúbica de metal (ver foto a la derecha). No llamé a esta construcción “instrumento” para evitar la crítica previsible de que un “instrumento” debe producir “notas” con alturas temperadas. Lo que sí puede esta construcción es producir un repertorio inmenso de sonidos “no-armónicos”, mundo sonoro de mi predilección. Alrededor de esta construcción compuse en el transcurso de unos 10 años un ciclo de 6 piezas, *Reading Castañeda*, en las que usé el “objeto sonoro” como instrumento solo, en dúo, con otros instrumentos, como base para análisis espectrales, etc. etc.

Durante la década de los noventa tuve acceso al ZKM, (Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe), versión alemana del Ircam. A diferencia del Ircam, dedicado a la **música** digital, el ZKM amplió su campo de acción en general a las **artes digitales**. En la Multimediale III (festival anual de la institución) en 1993, se estrenó el ciclo *Reading Castañeda* mencionado arriba, en 1997, *Die Feinde (Los Enemigos)*, una miniópera compuesta con los recursos técnicos y musicales de la Institución y por encargo de ella. Para hacer esta obra accesible a públicos de habla en español y simplificando significativamente la técnica, realicé *La Celda*, para un actor y un montaje electrónico, versión que se realizó dos veces en el Ecuador, una en el Teatro Bolívar (2002) y una en el Teatro Sucre (2005), ambas veces con colaboración de Christoph Baumann.

Marek y Marek:

Ayer (22.09.08) en el Otoño de Varsovia se presentó LA CELDA, teatro musical, en una antigua piscina adecuada como teatro alternativo. Después de muchos problemas de montaje, de coordinación, una presentación buena, con mucha tensión dramática.

Escenógrafo, Marek Kedzierski; actor, Marek Kalita. Marek y Marek. Uña y carne. Amigos y colaboradores desde hace muchos años. Se comprenden por ósmosis. Estuve presente en los últimos tres o cuatro ensayos. Discuten solo en polaco, lenguaje del cual no comprendo nada. A juzgar por el tono de las voces, pasan en segundos de una intimidad suave y afectuosa a una agresividad, por parte de Marek (el actor) que me hace temer lo peor. Marek (el escenógrafo) conserva su voz controlada y objetiva. La discusión que sigue a la preparación de cada escena es teatro “en vivo”, buenísimo. Marek (el actor) da vueltas en un círculo que él de alguna manera lo ha predefinido en la sala de ensayos, como un león enjaulado. Siempre el mismo círculo, con pasos sonoros, que continúan el material utilizados en la obra (montaje de sonidos de pasos imaginarios). Esta rutina se repite con insistencia enervante: discusión de la nueva escena, vueltas de león enjaulado, discusión alarmante entre Marek y Marek. La siguiente escena.

La preparación del teatro para la función es lenta y difícil. Apenas si podemos pasarla una sola vez completa antes del concierto. Pero, al final funciona.

La escenografía fue básicamente diferente de la que yo, metido a regisseur, hice con Christoph Baumann en los Teatros Bolívar y Sucre en Quito, hace algunos años. En ella creamos un espacio físico imaginario (los límites de la celda, su forma, el lugar de interrogación y ejecución, etc.) en el cual el actor creaba ilustraciones de las actividades del preso: moverse en la celda, participar en sus propios sueños, matar una cucaracha, “escribir” imaginariamente la obra. La versión de Marek renuncia prácticamente a toda anécdota. Renuncia a crear “la celda” física. Se concentra en crear el espacio imaginario de lo que pasa en la cabeza y alma de Hladik. La diferencia es aguda en la escena del “milagro”. Con Christoph creamos una coreografía describiendo la escritura imaginaria del texto. Marek hace inclusive desaparecer al actor, creando la “irrealidad” de la escena solo a partir de una luz muy particular.

Los resultados son muy diferentes: la versión Quito ayuda al espectador a “comprender” la historia; la versión Varsovia deja al lado el “argumento” y se concentra en crear el mundo imaginario de Hladik. La diferencia perceptiva: en la versión Quito hay más interacción entre música y escena; en la versión Varsovia se “escucha” más la música.

Hacia 1995 conocí del trabajo del físico francés Claude Cadoz, director del ACCROE (Association pour la Création et la Recherche sur les Outils d’Expression, en Grenoble) dedicado al trabajo de formular modelos físicos y hacerlos sonar. Le hice conocer mis “objetos sonoros” de metal. En trabajo conjunto y con su programa **Genesis** diseñamos un modelo que reproducía conceptualmente los mecanismos de producción acústica de los “objetos sonoros”. El modelo funcionó, pero contrariamente a lo esperado, los sonidos resultaron muy diferentes de los del objeto físico. Por suerte, me enamoré de estos nuevos sonidos y compuse con ellos en 1998 la obra *Tiefen*, para ocho altavoces.

Por sugerencia de mi hijo Gabriel retomé hacia el año 2000 la experimentación alrededor de los “objetos sonoros”. Reemplazamos los objetos de metal con objetos de madera que él se encargó de diseñar. Requirió mucha paciencia y trabajo para que los nuevos objetos se pusieran a “cantar”, pero lo hicieron entonces con una voz peculiar, a la vez arcaica, nueva e ingenua. He compuesto varias obras e instalaciones

con estos objetos: *Holz arbeitet I, Holz Arbeitet II, El Negro Bembón, ...es schwingt....*

Desde 1990 hasta mi jubilación en el 2004 fui Director del Estudio de Música Electrónica y Profesor de Música Electroacústica en la Musikhochschule de Freiburg⁵. Siempre tuve inclinación por la pedagogía, inclinación seguramente heredada de mis padres, ambos maestros. Tuve el gusto de introducir a varias generaciones de compositores en los placeres secretos de la Acústica y Electroacústica. Todos los sabemos, no hay mejor forma de aprender que el enseñar. Tanto más cuanto que el progreso de hardware y software se habían acelerado ya en esa época de tal manera que cada año había que “reaprender” todo.

El profesor japonés:

Lugar de la anécdota:

la Musikhochschule en Freiburg, piso bajo, Sala 114. La puerta muestra un pequeño letrero:

Studio für elektronische Musik
Prof. M. Maignushca

Desde 1995 hasta 2004 “habité” este espacio. Lo formé a mi imagen y semejanza. Sencillo, despojado de adornos, bastante “desordenado”, con aquel desorden en que uno sabe exactamente donde está cada cosa, con una efectividad, según sus usuarios, relativamente alta. Claro, afectado como siempre de aquel efecto insoportable, que todos tememos mas que a la peste, el “Vorführeffekt” (traducción mía: **el efecto de demostración**), por el cual, en cuanto uno quiere demostrar algo que cinco minutos antes ha funcionado y que ha funcionado todo el año, la simple presencia de un visitante hace que deje de funcionar. Por cierto el “efecto de demostración” funciona siempre.

Momento de la anécdota:

hacia el año 2000, en que miles de ecuatorianos emigraron del Ecuador en busca de trabajo, sobretudo a España, en donde pasaron a formar una legión de sirvientes y trabajadores domésticos, muchos de ellos bien tratados por parte de la sociedad española, muchos de ellos tan solo soportados como un “mal necesario”, muchos, mal tratados.

Alguien toca a la puerta. Digo “adelante” en alemán. La puerta se abre lentamente y aparece la cara barbada y tímida de un muchacho veinteañero. Con alemán inseguro y con fuertísimo acento español dice:

-buenos días, desearía hablar con el Profesor Maignushca;

-a sus órdenes.

Silencio, algo inquieto e incómodo.

-No. Deseo hablar con el profesor JAPONÉS Maignushca.

Para objetivar la situación le contesto ahora en español.

⁵ Ver el artículo Dal Niente de Alberto Bernal respecto a este período, accesible en: <http://www.maignushca.de/index.php/de/ueber-mich/208-qdal-nienteq>

-Si, soy el profesor Manguashca, fui japonés hace unos diez mil años. (Parece que en esa época hubieron emigraciones asiáticas, entre ellas japonesas, a América pasando por el Estrecho de Behring).

Confusión.

-Pero usted habla español!

-Si. Soy ecuatoriano.

Silencio largo, perplejo.

La cara barbuda y confusa desaparece lentamente. La puerta se cierra lentamente.

Quisiera pasar ahora a hacer una descripción muy somera del desarrollo de mi trabajo en lo que se refiere a su lenguaje musical y de tratar de relacionarlo con el panorama nacional e internacional.

El principio del siglo XX está ligado al “nacionalismo musical” en toda Latinoamérica. La segunda parte del siglo muestra transiciones parciales a nuevas técnicas musicales desarrolladas por la vanguardia europea o norteamericana. En Ecuador, sin embargo, una gran parte de compositores siguen cultivando el nacionalismo. Aún compositores como Luis H. Salgado quien deliberadamente buscó otras formas de expresión, siguió utilizando con frecuencia el nacionalismo como base de su trabajo. Mis primeros obras se originan igualmente en esta tendencia, la *Sonata para clarinete* (1961), compuesta durante mis estudios en la Eastman School, por ejemplo, pero se alejan ya desde un principio del sistema mayor-menor para acercarse a un sistema de tonalidad extendida.

Mis obras compuestas en Buenos Aires detentan un gesto claramente relacionado con la escuela de Viena: las *Variaciones para Cuarteto de Vientos* (1963), y el *Primer Cuarteto de Cuerdas* (1964).

Ya llegado a Europa mi trabajo adopta, en un comienzo, metodologías y géneros propios de la música electroacústica. Por ejemplo, en obras para cinta magnética sola: *dort wo wir leben* (1967), *Hör-zu* (1969), *Ayayayayay* (1971); en obras para cinta magnética con instrumentos solistas: *Lindgren* (1976), *...y ahora vamos por aquí...* (1977) y *Oeldorf 8* (1974), y en obras con transformaciones electrónicas en vivo: *Ejercicios para Cello y Sintetizador* (1972), *Agualarga* (1977).

Mi contacto con técnicas derivadas de la música digital me alejaron del aspecto anecdótico del sonido y me acercaron más bien a sus aspectos paramétricos. Las *obras Intensidad y Altura* (1979), *Fmelodies II* (1980) y *Monodías e Interludios* (1984) utilizan métodos claramente constructivistas derivados de las técnicas utilizadas, la modulación de frecuencia, por ejemplo, en el caso de *Fmelodies II*.

En *Reading Castañeda* (1980-1993) hay un acercamiento marcado a ideas y procedimientos “espectralistas”. Las obras integrantes de esta ciclo se basan en los espectros sea de los “objetos sonoros” utilizados o de espectros generados por métodos puramente electrónicos.

Muchos de mis composiciones son directamente derivadas de mi acercamiento a aspectos de la Acústica aplicada. Por ejemplo, la conducta del sonido en salas resonantes. Las siguientes obras documentan esa preocupación: *Tongeographie I* (2005), una instalación a base de ondas estacionarias; *Tongeographie II* (2005), para

cuatro trombones; *Tongeographie III* (2005), para órgano de iglesia y *Tongeographie IV* (2007), para ensamble y ondas estacionarias.

Mi incursión en música algorítmica se ha reducido a la instalación para computadores *A Mandelbox* (1987-88) que crea gráficos y sonidos, en tiempo real, a partir de estructuras fractales y a *DarVar* (2004), para Lap-top solo, que crea y hace sonar a un piano virtual con cuatro teclados.

El trabajo con “objetos sonoros”⁶ ha pasado a ser un tema de central importancia para mí. El mundo sonoro que generan, toda una gama de espectros inarmónicos y ruidos coloreados, es muy de mi gusto personal. Al no tener como base “notas temperadas” es necesario repensar la concepción de alturas, forma y ritmos, pero también de la notación. Se necesita igualmente repensar formas de relación y de comunicación entre los músicos participantes. La “notación de acción” (que describe el **como se produce un evento** antes que el **como suena**) pasa a ser una alternativa importante. Las siguientes obras documentan esas preocupaciones: *Holz arbeitet I* y *Holz arbeitet II* ambas del año 2005. La interacción de “objetos sonoros” (con espectros preponderantemente no-armónicos) con instrumentos tradicionales (con espectros preponderantemente armónicos) crea una dinámica tímbrica para mí fascinante. Lo utilizo en las obras *El Negro Bembón* (2008) para piano y “orquesta” de objetos de madera y *Bagatelas* (2012), para Cello, Trombón y objetos de madera. El aspecto visual de los “objetos sonoros” sugiere fuertemente situaciones teatrales y cercanas a instalaciones sonoras, como por ejemplo en *...es schwingt...* (2011). Veo que el tema de los “objetos sonoros” me seguirá ocupando por mucho tiempo.

Una tendencia muy clara en mi trabajo hacia fin de siglo, es que el tema “nacional” comienza progresivamente a infiltrarse cada vez con mayor frecuencia, como se puede observar en obras como *El Oro* (1992) y *Holz arbeitet II*, (2005). Toma contornos claros en *El BOLETIN Y ELEGÍA DE LAS MITAS*, cantata escénica sobre textos de César Dávila Andrade, probablemente la obra más amplia y ambiciosa que he escrito. Fue concebida en Buenos Aires como consecuencia de la lectura del poema homónimo de César Dávila Andrade y de la relectura del libro de mi padre *El Indio cerebro y corazón de América*, hacia 1963. He necesitado mucho tiempo para poder madurar este proyecto. Lo cierto es que, solamente después de unos cuarenta años de retomarlo y dejarlo, pude terminarlo hacia 2006 y estrenarlo en Octubre del 2007, en el Teatro Sucre de

El Boletín:

El BOLETIN Y ELEGÍA DE LAS MITAS consta de 26 “números” correspondientes a las 26 estrofas del poema, anotadas en 161 páginas de partitura. Fue escrita para la OIA (Orquesta de Instrumentos Andinos, de Quito, ca. 40 músicos), tres coros, objetos sonoros, electrónica en vivo y un montaje de fotografías. La obra es de difícil lectura y coordinación para los músicos, éstos no acostumbrados a la notación y problemas técnicos de la música contemporánea. Director musical de la preparación y los conciertos fue Jorge Oviedo. El trabajo fue laborioso, pero muy simpático, lleno de comprensión mutua, problemas y entusiasmo. Jorge Oviedo tomó al toro por los

⁶ Ver el Texto en <http://www.maiquashca.de/index.php/de/von-mir/191-objetos-sonoros>

cuernos. Hicimos juntos un plan de trabajo intenso, el cual pudimos realizarlo durante las tres primeras semanas de octubre del 2007 en la **Mama Cuchara**. Desarrollamos para la comprensión rítmica de una notación relativamente compleja un galimatías verbal (“ta-te-ti-tu” para las divisiones en 4 partes, “dal-la-pic-co-la” para divisiones en 5, “lui-gi- dal-la-pic-co-la” para divisiones en 7, “tri-o-le-tri-o-le-tri-o-le”, para divisiones en 9, etc.) Problema: el señor ejecutante de la flauta de pan, me explica la razón por la que alguna vez, durante los ensayos, se retrasó en su entrada: “soy ciego”, me dice, “he transcrito mi particella al sistema Braille, a veces me atrazo, pero para el concierto, verá. “ (Me pregunto ahora, *tocó talvez el concierto de memoria?! 90 minutos?!*) Problema: Donde encontrar cuatro arcos de contrabajo para los “objetos sonoros”! Uno de los percusionistas escucha el ir y venir de las discusiones. Al día siguiente aparece con cuatro arcos de bambú con “crines” de hilos de nylon. “Los hice anoche”, me dice; “los probamos?” Pues claro! Y funcionan perfecto! Que difícil dejar la acústica acariciadora de las salas de la **Mama Cuchara** y pasar a la acústica de concierto del **Teatro Sucre**. Los ensayos finales allí son complicados, pues hay que coordinar músicos, luces, electrónica, proyecciones-video y el maldito “click track”. Los “walkies-talkies” se caldean, pero con la paciencia de Christian Proaño, Diego González, Maria Cristina Breihl (habría funcionado el **Boletín** sin usted?) y Ramiro Murillo, marchan las tres funciones sin mayores problemas.

Una de las iniciativas más consecuentes y osadas conducentes a la creación de una música y cultura propia en Latinoamérica ha sido la fundación de la OEIN (Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos) en 1980, por parte del compositor boliviano Cergio Prudencio, en su país. El proyecto contempló primeramente la creación de un ensamble musical de una veintena de miembros en base de las tradiciones musicales aymaras. Pero desde un principio se invitó a compositores locales, latinoamericanos y europeos a crear nuevas composiciones para el mencionado ensamble. Más aún, el proyecto incluye el llamado PIM, un programa de iniciación a la música para jóvenes y niños. Invitado por la OEIN compuse las *chulyadas-tarkyadas-sikuryadas* (2011) para el Festival Klangspuren de ese año en Schwaz, Suiza.

El soroche:

Septiembre del 2010: ya en Quito estaba sufriendo de la “altura”. Volé a la Paz el 26 de Septiembre, llegando hacia la media noche. Me recibieron Carlos y Daniel de la OEIN y me transportaron a un hotelito céntrico de la ciudad. Dormí muy mal, pensé en cambiar de hotel y efectivamente hacia la mañana me acerqué a la recepción de un hotel hacia el sur de la ciudad. Me pidieron el pasaporte, no lo encontré. Tratando de recapitular mis últimos movimientos me di cuenta de que me había agarrado el “soroche”, ahora si, con fuerza: una amnesia selectiva, dolor de cabeza, mareo, náusea, mal humor. Llamé a mi anfitrión Cergio Prudencio, quien a la vez se comunicó con la Embajada del Ecuador (para revisar estrategias para solucionar el problema del pasaporte) y envió a Carlos y Daniel en misión de socorro. No se encontró el pasaporte en ninguna de las opciones posibles. Tenté una última vez en el bolsillo “secreto” de mi chompa: allí estaba, rojo, tranquilo y fresco. Mis amigos me miraron compasivamente y me enviaron a dormir. Así comenzó mi viaje emotivo y dramático de visita a la Paz, para poder ver de cerca el trabajo de la OEIN (Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos), paso previo a la composición de una obra a ser estrenada en el Festival Klangspuren en 2011 en Austria.

Al día siguiente, el primer ensayo, la Orquesta A, director: Cergio Prudencio. El lugar: la Biblioteca Municipal en un barrio popular de La Paz, me siento como en “la Marín”, de Quito. La sala de ensayos tendrá entre 80 y 100 metros cuadrados, por todas partes anaqueles de madera que guardan, bien ordenados, un sinnúmero de instrumentos evidentemente andinos: charangos, sikus, zampoñas y tantos otros cuyos nombres, registros y más datos, los iré aprendiendo pacientemente en los siguientes días. Los músicos, unas dos docenas de jóvenes (en Quito diríamos “guambras”) entre 12 y 20 (?) años, evidentemente de barrios populares, conversos, alegres, me ofrecen inmediatamente su confianza. Um ambiente de fiesta. Pero, el momento de comenzar el ensayo, todos serios y dedicados. Tocan primeramente música aymara del altiplano. Luego Cergio dirige una obra suya. La sala es de por si muy resonante, los 24 instrumentos de aliento y varios de percusión son tocados con energía. (No olvidemos que esta música está concebida para espacios abiertos de la puna.) En la pequeña sala alcanza niveles sonoros difícilmente soportables. Jamás escuche mas batimientos y sonidos diferenciales. Se crea una “aura” a la vez de algo nuevo, pero también, para mi, bien conocido. Si, conozco esta música, a pesar de no haberla oído nunca, la reconozco. Junto a mi “soroche” me pone cerca del trance, felizmente evitado por que se acaba de terminar el ensayo.

En otro ensayo me ofrecen tocar 4 jóvenes, de alrededor 15 años (una muchacha entre ellos), una composición propia. La obra dura alrededor de 30 minutos, suena completamente fresca, con un mundo sonoro muy particular ligado a los instrumentos andinos, una “música nueva”.

-Quien compuso la obra?

-Nosotros.

-Como nosotros?

-Si, nosotros.

-Y como?

-Si. Nos reunimos en la casa de fulano de tal y trabajamos hasta que terminamos.

-Quien decide que se toca, cuando se toca?

-Como quien decide? Todos!

-Donde está la partitura?

-Que partitura? No hay partitura.

-Pero como saben lo que tocan?

-Pues sabemos. Lo hemos decidido juntos y tenemos nuestro plan.

-Si repiten la obra, sonará lo mismo?

-SI....Si.... si.... Más o menos.

Otro ensayo, esta vez en **El Alto**, a 4000 metros de altura, con Carlos Nina, al comenzar la noche. La sala de ensayos es amplia, moderna (pertenece a una fundación), todos los participantes son niños y niñas, evidentemente de clases populares. Los padres traen a los niños, discuten entre si, discuten con el instructor. Tocan música andina, luego sus propias obras, yo propongo ejercicios, los chicos se divierten. Para terminar salimos a un patio amplio que domina el amplio paisaje. Los chicos comienzan a tocar primeramente en círculo, pero luego comienzan a serpentear por todo el patio, bailando, bailando. Lo que en la sala cerrada es difícilmente soportable por su nivel sonoro, ahora corre sin problema por el helado aire de la noche comunicándose a kilómetros con.... Los padres regresan, toman a sus niños y desaparecen bulliciosamente en las calles de **El Alto**.

(Hice un salto de un día a Cochabamba para visitar a mi compañero y amigo Alberto Villalpando y lamentar juntos la muerte del “pata” Edgar Valcárcel, compositor peruano y querido amigo. Que difícil aceptar!).

Y de regreso, varios otros ensayos. Me muestran Teatro Musical, otras composiciones, construcción de instrumentos y, sorpresa, “objetos sonoros” (sic!!!), ciertamente diferentes de los míos. Y conversaciones largas, sobretodo con Cergio y Miguel Llanque, colaborador de la OEIN, sobre el porqué y el cómo.

Terminada mi estadía comienzo mi viaje de regreso en el aeropuerto de **El Alto**. Arriba el cielo límpido, abajo las calles geométricas de la ciudad (un interminable tablero de ajedrez) y todo seco, seco. Luego la puna interminable.

Hago balance:

La envidia es un pecado feo, difícilmente tolerable. Pero si. **Estoy muerto de envidia!**

Llegado a Quito, a solo 2800 metros de altura, recobro serenidad y sobriedad. Encuentro mi pasaporte al primer gesto.

Vale la pena discutir el tema de música para orquesta. Es curioso que habiendo tantas orquestas en Latinoamérica se haya escrito tan poca música para ese medio. Se podría argumentar que el compositor latinoamericano prefirió medios más contemporáneos, y maleables, como la música electrónica o la música de cámara. Mi opinión es, que en el caso de Ecuador, por lo menos, la Orquesta no dio oportunidades al joven compositor nacional. La colaboración entre el compositor y SU orquesta en el siglo XX fue prácticamente limitada a los Festivales de Música Ecuatoriana Contemporánea organizados por el DIC. En el caso de Luis H. Salgado el descuido sigue siendo incomprensible: Salgado ha escrito 9 sinfonías y, a varios decenios de su muerte, no existe todavía una edición, ni siquiera parcial, de ellas. Tanto más cuanto me alegra la apertura que comienzan a ofrecer las orquestas ecuatorianas hacia su compositor. No olvidemos que la razón de la existencia de una orquesta en nuestra sociedad no sólo es la de conservar una tradición ya existente (la música sinfónica clásica europea) sino la de CREAR un repertorio, CREAR cultura musical propia. Yo he escrito poco para Orquestas de un formato tradicional, pero me parece interesante el responder al desafío que comienza a perfilarse a partir de ellas. Ya que empiezan a haber orquestas interesadas en la obra del compositor ecuatoriano, porqué no componer para ellas?

Mi última obra de formato grande ha sido *La Canción de la Tierra* (2011-2012), a ser estrenada en el Palacio de Cristal (Itchimbia), el 21 de Junio del 2013. Esta obra continúa el esfuerzo del *Boletín y Elegía de las Mitas* en búsqueda de una síntesis de todo lo aprendido y de su aplicación en función de un público preciso: el público local.

Me jubilé de mi trabajo pedagógico en la Hochschule de Freiburg en el 2004. Desde entonces he dedicado toda mi energía al trabajo musical. Mucha de esa energía se ha dirigido a tratar de reintegrarme en la vida musical del país. La creación de *RedCe* (Red de Compositores Ecuatorianos) fue curiosa. Cito de su página web: “El 20 de diciembre del 2007 el Ensemble SurPlus de Freiburg, Alemania, realizó un

concierto en ésa ciudad con obras de compositores ecuatorianos, concierto dirigido por el excelente músico y amigo, James Avery, fallecido el año pasado. En cierta manera el trabajo organizativo previo al concierto, hecho a través de Internet, fue el punto de partida de las actividades del grupo **RedCe**, red (virtual) de compositores ecuatorianos. El grupo fundador consistió de Juan Campoverde, Milton Estévez (residentes en Estados Unidos), Eduardo Flores Abad, Mesias Manguashca (en Alemania), Arturo Rodas (en Inglaterra) y Luis Enríquez (en Ecuador). Prácticamente todos los compositores fundadores del grupo nos hemos educado en el exterior, vivimos y practicamos nuestra profesión fuera del Ecuador.” El grupo **RedCe** ha crecido considerablemente desde entonces e integra ahora a varios compositores que viven y trabajan en el País. Ciertamente que **RedCe** comenzó fuera de él, pero su aspiración es que el **compositor joven ecuatoriano** se adueñe de esa iniciativa y que lo convierta en un factor para la realización de sus necesidades artísticas.

Mi contacto con el público ecuatoriano ha sido siempre muy ambivalente. En los ambientes urbanos soy conocido (“Ah, usted es el músico?”), mi trabajo no lo es. Pero he tenido siempre contacto con gente muy generosa que ha seguido mi trayectoria, que ha soportado mi trabajo desde siempre:

Con **Wilson Hallo** he tenido una amistad muy cercana, desde la realización del que fue posiblemente el primer concierto de Música Electrónica en el Ecuador, (en la Galería Siglo XX, en el pasaje Royal de Quito, en 1969), hasta su fallecimiento. La Galería presentó el estreno de *Ayayayayay* en 1973 en la Casa de la Cultura.

Cecilia Saénz ha soportado valientemente la causa de los compositores ecuatorianos. A fines de la década del noventa realizó un Festival dedicado al trabajo de Luis H. Salgado. En el año 2001 organizó otro dedicado a mi trabajo, en el que, por primera vez, pude presentar obras mías en el país de una manera coherente. Tendré que perdonarle a Cecilia el que ella haya bautizado a mis “objetos sonoros”, muerta de risa además, como “tu mamotreto”.

El “Oído Salvaje” ha tenido siempre una de sus orejas libre para mis planes y fantasías. Hemos hecho varias cosas juntos, lo seguiremos haciendo.

Me alegra mucho el que el Ministerio de Cultura haya comenzado a documentar el trabajo de los compositores del país. La única manera de evitar mitos vacíos es el de **hacer vivo** el trabajo de un creador. Particularmente la obra del músico es vulnerable. Celebro el que el Ministerio haya tomado la decisión de ir creando un archivo documental, el cual será el depositario de lo que sus creadores musicales quieran contar a las generaciones por venir.

Dejar huellas:

I

Dos concepciones de la vida me han perseguido desde que las conocí.

La primera:

Mi amigo Jorge Oswaldo Moreno, alias **El Mulo**, definió la vida en un día lluvioso en Quito, hacia 1955, con su sonora voz, entre socarrón y cínico:

"La vida es el transcurso de un hueco a otro."

Acompañó su sentencia con gestos. En el momento de los puntos suspensivos se paró, se sacó el abrigo y lo colgó en un ropero cercano, antes de finalizar cadenciosamente su frase.

La segunda:

En el cuento **Requiem Alemán**, sugiere Borges (haciendo referencia a Schopenhauer) que todas las acciones de un hombre son prefijadas por él mismo, en el momento de su nacimiento. Una idea alucinante-espeluznante. Ya que el que nace todavía no tiene memoria, la imagen de Borges solo puede referirse a ideas *carmáticas* del destino. O, a la posibilidad de la **reversibilidad del tiempo**. Por ejemplo: desde el punto de vista del momento de la muerte de un individuo, todas sus acciones solo pueden ser (y no otras), las que retroactivamente culminan en su nacimiento. (**Es como tocar una grabación audio del fin al principio**). Inversamente, desde el punto de vista del nacimiento, las acciones de ese individuo solo pueden ser (y no otras) los que culminan en su muerte. (**Es como tocar una grabación audio del principio al fin**). Toda acción es el resultado de la interacción de todas las acciones anteriores; y provoca la siguiente. Un circuito cerrado. Sin apelación. Solo la muerte puede parar esta dinámica absurda.

II

Que, entonces?

Se me ocurre: vivir es **querer dejar huellas**; es como echar una piedra en un estanque de agua, hecho que creará vibraciones, que, por cierto, en muy poco tiempo dejarán de ser.

III

Mientras más pasan los años se sabe uno cada vez menos por que se hace lo que se hace. Pero se continúa haciendo. Así por ejemplo, el componer música. Ahora sé menos que nunca porque compongo. Pero me es más importante que nunca.

Freiburg, 16 de marzo del 2013.

Mesias Maiguashca

