

Reading Maiguashca

por Juan María Solare (solare@surfeu.de)

Notas de programa al concierto del 20 de marzo 2006
en el "Auditorio 500" (Nuevo Auditorio Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía)
Centro para la Difusión de la Música Contemporánea - Madrid

Estreno español integral de *Reading Castañeda*,
de Mesías Maiguashca (Quito, Ecuador, 1938)

Generalidades

Pocos músicos encarnan tan bien la simbiosis entre vanguardia y empirismo como el ecuatoriano Mesías Maiguashca (Quito, 1938). Claramente no hay contradicción, hay complemento. En su caso, el acercamiento a la música electroacústica (o *electrónica*, como dicen los alemanes, o *acusmática*, dicen los franceses) surgió como necesidad expresiva, como necesidad vital. En su generación, la de los "tiempos heroicos" de la música electrónica, el aprendizaje de estas técnicas fue inevitablemente autodidacta y su desarrollo predominantemente empírico, por ensayo y error: era un medio expresivo virgen y no existían aún fuentes pedagógicas para aprender la música electrónica.

En este contexto aparece la figura de Karlheinz Stockhausen, junto a quien Maiguashca trabajó intensamente durante varios años. El ecuatoriano es el primero en declararlo: "*Stockhausen es probablemente la influencia principal en el desarrollo de mi personalidad musical. Lo que más me ha impresionado de su personalidad musical es su voluntad creadora, su disciplina artística y su cuidado en el tratamiento del sonido. Stockhausen trata el sonido con mucha delicadeza, y esto es lo que más he aprendido de él. Soy un fetichista del sonido. Para mí, el sonido es un objeto de valor estético en sí.*" ⁽¹⁾ Y por cierto, aquella fue realmente una colaboración en el mismo sentido en que los discípulos de un pintor renacentista trabajaban en el taller del maestro: en HYMNEN (1966-67) de Stockhausen, una de las obras cumbre de la música electroacústica, recordarán ustedes un pasaje en que se pronuncia en varios idiomas la palabra "rojo", "bermellón" y otros colores emparentados. Es la voz de Maiguashca la que Stockhausen utilizó para las frases en español.

Y así como no hay dudas de que Stockhausen es un músico eminentemente pragmático, tampoco las hay de que Maiguashca es un experimentador profesional. Su propia palabra cuando describe su acercamiento al hecho sonoro, a la composición, es el verbo alemán "fummeln", que inicialmente yo hubiera traducido como "manosear", incluso en el sentido erótico. Es el manoseo del material acústico el que nos enseña las posibilidades escondidas en los instrumentos, en los objetos sonoros, en los sonidos sintéticos. Sin embargo, el propio Maiguashca no está de acuerdo con esta traducción, y con un argumento que deja entrever ya bastante de su pensamiento musical: "*No, creo que manosear tiene una acepción que no existe en fummeln. Al manosear se deteriora un material, no se ennoblece. Yo traduciría como 'jugar'*". ⁽²⁾

¹ Excepto que se mencione lo contrario, todas las citas surgen de la extensa entrevista telefónica que realicé a Mesías Maiguashca el 3 de enero del 2006 (JMS).

² Maiguashca, E-mail a Solare, 16 de febrero del 2006

Y ¿por qué en alemán? Porque Maiguashca transcurrió más de la mitad de su vida en Alemania, donde acaba de jubilarse como profesor de la Escuela Superior de Música de Friburgo. Este aspecto de emigración o de perpetuo "visitante" o "espectador", como él lo describe, es un elemento clave en su estética y debemos analizarlo desde la raíz.

El visitante indio

Maiguashca es otra síntesis: la de un latinoamericano, y más exactamente indio, buscando en Europa su lenguaje y encontrándolo (al menos inicialmente) en la música electroacústica.

Mesías Maiguashca nació el 24 de diciembre de 1938 (de ahí su nombre) en una familia modesta que vivía en el barrio de San Diego, en Quito, Ecuador. Su padre, indio nativo de las montañas de la provincia de Bolívar, pudo integrarse en la vida ciudadana sólo después de una intensa lucha. Él ha narrado ese desarrollo en el libro "*El indio, cerebro y corazón de América*", que describe también varios de los problemas del indigenado ecuatoriano en su lucha por la integración en la nación ecuatoriana.

Sus padres descubrieron que la única posibilidad de mejorar la posición en la sociedad era mediante la educación. Así, ayudados por becas, enviaron a sus hijos al *Colegio Americano*, en esa época una escuela de élite. El hecho de pertenecer a una clase social baja y al mismo tiempo tener acceso a una educación de clase alta creó fricciones internas que el propio Maiguashca describe así:

"Procedo de raíces indígenas, pero fui criado en un ambiente urbano pobre. Por iniciativa de mis padres me eduqué en un colegio de élite. Estos hechos significaron una inestabilidad, un no pertenecer ni a uno ni a otro grupo. Esto creó a la vez la necesidad de diferenciarme, de 'individualizarme', ya que sin grupo, tenía que valerme por mí mismo. La música me proporcionó el medio para hacerlo. Un primer viaje (a Estados Unidos) me permitió recibir una formación musical académica; un segundo (a Buenos Aires), me puso en contacto con colegas latinoamericanos y en general con la problemática de la creación artística en Latinoamérica. Desde 1966 vivo en Europa, específicamente en Alemania. En este país he podido satisfacer mis aspiraciones artísticas y humanas. Allí he podido aprender, vivir musicalmente y dedicarme a la pedagogía (los Maiguashca-Guevara lo tenemos en la sangre, lo heredamos de nuestros padres). Formé una familia. Sin embargo, creo que la expresión alemana 'zwischen zwei Stühlen sitzen' (estar sentado entre dos sillas) describe adecuadamente mi conflicto interior. Mi quehacer estético refleja seguramente esa inestabilidad: ha sido inquieto y errático, siempre luchando por unificar materiales y mundos muy heterogéneos. Un quehacer sin un grupo destinatario preciso." (3)

En el hogar de Maiguashca no hubo música. Su primer contacto con ella fue producto del azar. Su padre recibió un piano como remuneración por alguna actuación profesional, y puso a Mesías inmediatamente a aprender música. Pronto pudo inscribirse en el Conservatorio de Música de la ciudad. Hacia esta época, a los 17 o 18 años, escribió su primera obra sin instrucción previa en composición, 'en el vacío': una sonatina para piano.

Una importante consecuencia de aquellas fricciones es que su relación con su país y con su cultura ha sido problemática - y lo sigue siendo: por una parte el apego a aquello que genéricamente se denomina como "lo propio"; por otra parte la rabia contra todo aquello que ha estructurado su sociedad natal en categorías tan injustas. "*Creo que la distribución del*

³ Maiguashca, *El quehacer estético, mi quehacer estético* (Quito, agosto-septiembre de 2001)

'tener' (y consecuentemente del 'poder'), no sólo en el ambiente latinoamericano, sino en el mundo, es simple y llanamente criminal. Seguramente hay razones históricas. Pero habrá que superarlas." (4)

Acaso esta sea la dicotomía fundamental de muchos iberoamericanos, y una respuesta habitual sea el exilio:

"El deseo temprano de dejar el país no fue solamente la curiosidad natural de conocer el mundo, sino también, la reacción al hecho de saber de que, en mi sociedad, simple y sencillamente, no tenía 'buenas cartas'. Viéndolo desde ahora, mi salida del país fue posiblemente un 'exilio voluntario'. Más tarde, habiendo decidido dedicarme a la composición, como profesión, confirmé la imposibilidad de poder integrarme en una sociedad en que tal profesión no existía (y aún no existe)." (5)

Rochester (NY) y Buenos Aires

A los 20 años, Maiguashca obtuvo una beca para continuar sus estudios en la *Eastman School of Music* en Rochester, Nueva York. Durante su estadía en los Estados Unidos se interesó progresivamente más en la composición, aunque los métodos pedagógicos fueron más bien *"frustrantes, mecánicos y conservadores, dedicados más a reproducir estilos que a crear una personalidad musical"*. Estuvo cuatro años en Rochester.

Luego transcurrió dos años en Argentina: durante 1963 y 1964 participó en un curso para compositores latinoamericanos en el legendario Instituto Di Tella, fundado y dirigido por Alberto Ginastera, en Buenos Aires. Dos aspectos fueron particularmente importantes para él durante este período: por primera vez tuvo contacto directo con compositores latinoamericanos de su generación, confrontándose con problemas y conflictos comunes a todos ellos, y conoció la música de los entonces jóvenes compositores europeos: Stockhausen, Boulez, Nono, etc. En 1964 escribió un cuarteto de cuerdas que lleva el número 1 de su catálogo de obras.

Alemania

Algo después, en 1966 y con una beca del DAAD (Servicio Alemán de Intercambio Académico), Maiguashca fue a Colonia, donde conoció a Stockhausen. Hasta 1973 tuvo contacto con él, como asistente del Estudio de la Radio de Colonia (WDR) y además como miembro de su Ensemble, por ejemplo durante la Exposición Mundial en Osaka, Japón (1970).

"Fue para mí un descubrimiento importante al llegar a Europa el encontrar que era posible utilizar grabaciones sonoras y transformarlas de diversas maneras. Empecé inmediatamente a trabajar con estas técnicas utilizando documentos sonoros relativos a mi vida. Así pude comenzar a hablar 'en primera persona' por así decir, pude escribir 'música autobiográfica' (HÖR-ZU [1969], AYAYAYAYAY [1971], ÖLDORF 8 [1972-74])."

Desde este momento, su residencia principal, su centro de operaciones, será Alemania, pero con actividades en otros países europeos y frecuentes visitas a Ecuador.

⁴ Maiguashca, *El quehacer estético, mi quehacer estético*

⁵ Maiguashca, *Ensayo de autoretrato*. Conferencia dictada en Viena el 14 de julio de 1995 en el *Centro de Estudios Latinoamericanos*.

Sus primeras experiencias con ordenadores las tuvo hacia 1980 en el IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique), en París. Un importante resultado fue un alejamiento de los aspectos anecdóticos del sonido y un acercamiento a los aspectos teóricos. De esta confrontación surgieron FMELODIES I y II (1980, 1983-84) y MONODIAS E INTERLUDIOS (1984), para grupo de cámara. Hacia esta época comienza a interesarse por la teoría de los fractales, interés que cristaliza en obras como BARCAROLA BITÍSTICA (1985) y la instalación A MANDELBOX (1987-88, planeada y realizada con Bernard Geyer).

¿Europeo o ecuatoriano?

"Una vez dejado mi país pasé a ser 'espectador' de la vida. Como 'visitante' de otras sociedades no encontré en ningún momento la energía para salir de mi rincón y tomar partido. Ciertamente seguí los desarrollos en Latinoamérica, pero no pude traducir mis reacciones en 'acción'. Pero a lo mejor no soy 'hombre de acción'." (6)

"Estoy seguro de que una sensibilidad no europea permea mi obra. No he tratado de subrayarla. Creo que de todas maneras es inseparable de mi manera de ser. El hecho de que he vivido mucho tiempo en Europa sin embargo ha limitado ciertamente varios desarrollos posibles. El 'sonido' de mi país es rico y provocativo. La vida cultural es variadísima e invita a la interacción. Pero... también en este contexto me ha tocado el rol de espectador. Ese ha sido mi destino artístico." (7)

"No sé a qué grupo pertenezco. Pero tengo una enorme simpatía por el grupo indígena. Me parece fundamental y hermoso el que empiece a tomar su destino en sus propias manos. No sólo es un derecho sino una necesidad. Creo que su contribución será substancial para la formación de una 'nación' que reemplace al 'grupo de grupos' que vive en el territorio ecuatoriano." (8)

Los libros de Castañeda en su vida, entonces y ahora

"Leí y releí muchas veces los primeros cinco libros de Carlos Castañeda sobre la práctica de la 'brujería' de los indios Yaquis en Méjico. La autenticidad antropológica de estos textos ha sido puesto en duda por especialistas. Sin embargo, su lectura es fascinante, entre otros aspectos, por las maravillosas descripciones de sonido, tiempo, espacio, movimiento, luz y color. Hay páginas enteras en las que describe sonidos. Además, el idioma original de estos textos es inglés, un inglés con un estilo muy hermoso, muy fluido, muy funcional: uno no percibe el lenguaje, sino lo que uno lee. Puede ser que Castañeda se lo haya inventado todo, pero el texto es literariamente muy bello. En READING CASTAÑEDA interpreto esos textos no como 'ciencia-ficción' sino como 'percepción-ficción', si me permite el neologismo".

La ciencia-ficción es, por cierto, un tema que había interesado a Maiguashca, aunque no sistemáticamente. NEMOS ORGEL (El órgano de Nemo, 1989), por ejemplo, imagina el sonido del órgano del capitán Nemo en su refugio submarino, el Nautilus.

⁶ MM, *Ensayo de autoretrato*.

⁷ MM, *Ensayo de autoretrato*.

⁸ MM, *El quehacer estético, mi quehacer estético*

En cualquier caso, los textos de Castañeda testimonian la herencia de un saber prehispánico, luego demonizado (por no ser católico) por los conquistadores del siglo XVI, que destruyeron cuanto pudieron de estos conocimientos, de este vocabulario de experiencias. Y lo que no quedó destruido directamente resultó cubierto por diversos procesos de "aculturación" en los siglos posteriores, u obligado a la ilegalidad. El hecho que Maiguashca haya elegido aludir a este saber relatado por Castañeda es también un reconocimiento, un guiño a aquella tradición indígena del chamanismo.

Sobre Reading Castañeda en general

El ciclo READING CASTAÑEDA consta de seis piezas escritas entre 1980 y 1993. *"No existe una fecha fija [de inicio], pues comenzó con experimentos que duraron varios años. 1980 me parece una buena aproximación. (...) Fueron obras que surgieron en mucho tiempo a través de experimentación paralela. En 1993, para el estreno del ciclo, 'me apuré' para darles forma de concierto."*⁹). El ciclo completo fue estrenado en 1993 en la Multimediale III del ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Centro de Arte y Tecnología Mediática) de Karlsruhe, Alemania. La obra lleva el número de Opus 37 en el catálogo de Mesías Maiguashca (que hasta el momento suma 54 obras) y ha sido publicada por la editorial *Tre Media*, como la mayor parte de sus composiciones a partir de 1984. El ciclo READING CASTAÑEDA ha sido también publicado en CD (Wergo 2053-2).

Las piezas de READING CASTAÑEDA no son musicalizaciones de los libros de Carlos Castañeda. No hay paralelismos entre texto y música. Tampoco existe una relación directa entre todas ellas. *"Son más bien ejercicios sonoros, comentarios a ser escuchados en las pausas de la lectura de los textos de Castañeda, como notas al pie."* Tampoco la sonata *"después de una lectura de Dante"*, de Liszt, es ni quiere ser una musicalización de los textos originales.

Punto de partida técnico de este ciclo fue una construcción sonora de metal, en alemán un KLANGOBJEKT, un Objeto Sonoro. Este Objeto Sonoro fue diseñado por Mesías Maiguashca y Andrea Atlanti (entonces alumna suya) hacia comienzos de los años ochenta como parte de sus actividades pedagógicas en el *"Centre Européen pour la Recherche Musicale"* de Metz (Francia) y realizado luego en varias etapas. El instrumento consiste de un armazón cúbico del que son colgados objetos de metal mediante hilos de nylon. Los objetos son excitados con arcos de contrabajo y diversas baquetas, sus vibraciones son amplificadas por medio de micrófonos de contacto. *"Los sonidos producidos por este Objeto crean un mundo sonoro para mí fascinante y de una variedad extraordinaria. Dedicué mucho tiempo para aprender, aprehender, coleccionar y analizar esos sonidos y finalmente a través de varios años componer varias obras basadas en ellos."*

La experimentación sistemática con este Objeto (o con cualquier instrumento construido en forma casera) es un paso esencial no sólo para conocer sus posibilidades sonoras ocultas, sino para aprender a dominarlas. Sería comparable, en el mundo tradicional, a un pianista que estudia escalas, pero en un piano preparado: tiene que aprender a conocer y controlar estos nuevos sonidos.

Y aquí reaparece una de las facetas esenciales de Maiguashca: la interconexión entre el mundo acústico, en este caso basada en el Objeto Sonoro físico (un instrumento no de

⁹ Maiguashca, E-mail a Solare, 5 de marzo del 2006

síntesis, sino sintetizado, si se quiere) y el mundo sonoro de la electroacústica. El análisis y la clasificación de los sonidos producidos por el Objeto Sonoro otorgó una comprensión de su estructura, y condujo a su autor a desarrollar un instrumento informático propio, bautizado KLANGOBJEKTGENERATOR (Generador de Objeto Sonoro, u Objeto Sonoro Virtual), fue escrito (disculpen unas líneas técnicas para el especialista interesado) para los entornos de programación CHANT-Synthesizer, CMusic, Common Lisp Music y MAX/ISPW¹⁰). Su utilización en tiempo real puede gobernarse mediante el "Radio-Baton"¹¹), uno de los muchos inventos de Max Mathews. Este instrumento informático, el KLANGOBJEKTGENERATOR, aprovecha la información acústica suministrada por el KLANGOBJEKT físico, pero de ninguna manera pretende simular sus sonidos. Simplificando mucho, el KLANGOBJEKTGENERATOR consiste en dos módulos: un banco de 16 filtros ("generador de espectro") que filtra la señal de entrada (que es en general un "ruido blanco", un "ruido primordial", la suma de todas las frecuencias); y un banco de 16 filtros ("filtros cantantes") que filtra el sonido producido por el primer módulo. Este segundo módulo es controlable con el mencionado "Radio-Baton"(o con otros medios: de hecho Manguashca no siempre lo usa, "es otro peso más para transportar").

Los materiales sonoros obtenidos tanto del Objeto Sonoro (acústico) como del Generador (electrónico) constituyen la base de todo el ciclo de seis composiciones.

Concentrémonos ahora en cada una de las seis piezas del ciclo READING CASTAÑEDA en el orden en que serán ejecutados (que no coincide con el orden cronológico de composición). Además de los instrumentos indicados, todas incluyen electrónica en vivo:

- 1) **The Spirit-Catcher** para violoncello
- 2) **The Tonal** para el KLANGOBJEKT físico con dos ejecutantes
- 3) **Sacateca's Dance** para flauta
- 4) **The Wings of Perception II** para cinta magnetofónica en ocho canales
- 5) **El Oro** para flauta, violoncello y recitador
- 6) **The Nagual** para el KLANGOBJEKT con dos ejecutantes y cinta magnética creada por el KLANGOBJEKTGENERATOR

Las siguientes citas proceden de estos libros de Carlos Castañeda, publicados por *Pocket books New York* y *Washington Square Press*:

The Teachings of Don Juan (Las enseñanzas de Don Juan)
A Separate Reality (Una realidad aparte)
Journey to Ixtlán (Viaje a Ixtlán)
Tales of Power (Cuentos de poder)
The Second Ring of Power (El segundo anillo de poder)

¹⁰ Max y ISPW (Ircam Signal Processing Workstation) es software desarrollado por el IRCAM de París.

¹¹ En el "Radio-Baton", dos palillos (que semejan batutas de dirección orquestal), cada uno en una mano, envían señales electrónicas que son captadas por un receptor en una superficie cuadrada horizontal (de unos 50 cm. de lado) que se halla bajo las manos. Estas señales se transforman en informaciones MIDI, que a su vez pueden utilizarse (ordenador mediante) como señales de control. Cada palillo (cada mano) puede moverse en un sistema de coordenadas de tres ejes (en el espacio tridimensional): derecha izquierda, delante-detrás y arriba-abajo. Así pueden generarse hasta seis señales de control simultáneamente.

1) The Spirit-Catcher (1993)

THE SPIRIT-CATCHER (el capturador de espíritus), la primera pieza del ciclo, y que lleva el número de Opus 34, está compuesta para violoncello y electrónica en vivo. Su duración es de 9 minutos. Alude al siguiente texto de Carlos Castañeda (de "*A Separate Reality*", página 161):

"The sound became more clear and I realized then that he added a peculiar yell every time he plucked the string. The combined sound of the tense string and the human voice produced a weird, unearthly reverberation

"El sonido se tornó más claro y me di cuenta de que él agregaba un peculiar aullido cada vez que pellizcaba una cuerda. El sonido combinado de la cuerda tensa y la voz humana producía una extraña reverberación extraterrena."

THE SPIRIT-CATCHER utiliza el Objeto Sonoro Virtual para crear seis espectros que proveen el material melódico-armónico y generan los sonidos grabados en la cinta magnética. El cello es procesado en tiempo real, improvisando, para crear relaciones con el material grabado y para proveerlo de una calidad nerviosa, inestable, irreal.

La idea principal de esta composición es que determinadas acciones del instrumento solista (cello) disparan eventos sonoros prefabricados, como la espacialización cuorafónica del sonido, la modulación de la amplitud (intensidad) y un "harmonizer" (agrega notas o acordes a los ya tocados por el solista). La espacialización del sonido (que en este caso emplea conceptos técnicos de Pierre Dutilleux) resulta en tres tipos de trayectoria:

- desde muy lentas hasta extremadamente rápidas
- desde muy sencillas hasta extremadamente complicadas
- desde muy predecibles hasta impredecibles

2) The Tonal (1993)

THE TONAL (el Tonal), la segunda pieza del ciclo, y que lleva el número de Opus 35, está compuesta para un KLANGOBJEKT con dos ejecutantes. Su duración es de unos 14 minutos. Alude al siguiente texto de Carlos Castañeda (de "*The Second Ring of Power*", página 1):

"...and then Pablito and I jumped together from the top of the mountain into an abyss....In my jump my perception went through seventeen elastic bounces between the tonal and the nagual. In my moves into the nagual I perceived my body disintegrating. I could not think or feel in the coherent, unifying sense that I ordinarily do, but somehow thought and felt. In my moves into the tonal I burst into unity. I was whole. My perception had coherence. I had visions of order."

"...y luego Pablito y yo saltamos juntos desde la cima de la montaña hacia el abismo... Durante el salto, mi percepción rebotó elásticamente diecisiete veces entre el tonal y el nagual. En mis movimientos hacia el nagual, percibía que mi cuerpo se desintegraba. No podía pensar o sentir en el sentido coherente y unificador en que habitualmente lo hago, pero de algún modo pensaba y sentía. En mis movimientos hacia el tonal, me zambullía hacia la unidad. Yo era completitud. Mi percepción tenía coherencia. Tuve visiones del orden."

Conceptualmente, THE TONAL fue la primera obra del ciclo, pues utiliza como punto de partida el material mínimo, únicamente el KLANGOBJEKT. Cronológicamente, es la primera que Maiguashca concibió, aunque sólo en 1993 le dio forma definitiva. La obra es ejecutada por dos músicos directamente sobre el Objeto Sonoro, sin ninguna transformación (los sonidos son sólo amplificados). Puesto que los sonidos producidos se resisten a la notación y morfología tradicionales, el compositor diseñó un sistema de improvisación controlada que permite varias lecturas. A partir de esas instrucciones, cada grupo de intérpretes creará una versión propia.

Resulta lógico que la primera obra (en orden de concepción) tenga estas características, limitándose a la exploración del Objeto Sonoro, sin transformaciones adicionales, y sin forzar la dramaturgia musical incrustándola en esquemas preconcebidos. "*Me pareció más adecuado generar un espacio en el cual intérpretes y sonidos hallasen 'resonancias' conjuntamente.*"

En la partitura se lee: "*THE TONAL son instrucciones para la improvisación de dos músicos que tocan en instrumentos que generan sonidos concretos. Esta composición fue concebida para el Objeto Sonoro desarrollado por mí. Es sin embargo posible tocarla en otros generadores de ruido. Los fundamentos de la ejecución son las reacciones orientadas paramétricamente, que se controlan según una 'partitura'. Un ejecutante aporta un material musical, y el otro reacciona ante él según las indicaciones de la partitura. Tal partitura consta de varios segmentos. Para cada segmento se determina una serie de símbolos que describen los parámetros del caso.*"

Estos parámetros son:

1. Tipo de sincronización
2. Relación entre ambos ejecutantes
3. Evolución de la intensidad
4. Grado de actividad
5. Tipo de textura
6. Quién 'protagoniza' un evento sonoro
7. Encadenamiento de los eventos

Interpretar esta partitura significa entonces realizar una versión propia. Los ejecutantes están incluso autorizados a integrar nuevos objetos al Objeto Sonoro principal.

3) Sacateca's Dance (1992)

SACATECA'S DANCE (Danza de Sacateca, también titulada *Die Zauberflöte*, la flauta mágica), la tercera pieza del ciclo, y que lleva el número de Opus 30, está compuesta para flauta y sonidos electrónicos. Su duración es de 9 minutos. Alude al siguiente texto de Carlos Castañeda (de "*A Separate Reality*", página 11):

"Take Sacateca, he's a man of knowledge and his predilection is dancing. So he dances and knows."

"Fíjate en Sacateca, es un hombre de conocimiento y le gusta bailar. Así que baila y conoce."

SACATECA'S DANCE, para flauta y electrónica, toma como punto de partida el análisis de Fourier del sonido de una vara metálica. Este análisis (que consta de 32 parciales) provee el

material melódico y armónico de la composición. Los 32 parciales son divididos en cuatro grupos de ocho, y cada grupo queda asociado con uno de los cuatro altavoces de la sala. La obra comienza con el espectro completo, consistido por las 32 frecuencias (así, el sonido original se "resintetiza" en el aire). Mientras se avanza hacia el centro de la composición, el espectro es fragmentado, atomizado, para luego reconstruirse hacia el final. Un exhaustivo análisis de los sonidos de esta vara de metal generó la información necesaria para intentar una simulación informática del instrumento físico, esto es, un Objeto Sonoro Virtual.

Los sonidos electrónicos (cien en total: veinticinco por estrato) están producidos con la primera versión del KLANGOBJEKTGENERATOR (Objeto Sonoro Virtual), escrita por Maiguashca con el programa CHANT-Formes (IRCAM 1985). Los criterios para componer estos sonidos electrónicos fueron los siguientes:

- Timbre y material de alturas (melódico-armónico): Estos parámetros derivan de los espectros de los objetos sonoros acústicos o virtuales, y se transforman con el Objeto Sonoro Virtual.

- División del tiempo (aspecto formal): La duración total de la cinta magnetofónica se divide logarítmicamente en **N** partes, de manera tal que el segmento más breve y el más largo estén en una proporción **R** (por "ratio"). La superposición en varios estratos de estos segmentos (en sucesiones siempre diferentes) genera una compleja textura polifónica.

Maiguashca usó luego este mismo criterio para la organización temporal de las obras THE SPIRIT CATCHER y THE NAGUAL, integrantes también del ciclo READING CASTAÑEDA.

El material de la parte de flauta solista se limita casi exclusivamente a las 32 notas arrojadas por el espectro principal.

SACATECA'S DANCE fue escrita para el flautista Robert Aitken, quien la estrenó en Salzburgo.

4) The Wings of Perception II (1989-92)

THE WINGS OF PERCEPTION, la cuarta pieza del ciclo, existe en dos versiones. La primera (Opus 27, de 1989) es un montaje de sonidos grabados del Objeto Sonoro, confrontados a un cuarteto de cuerda (un "objeto sonoro vivo"). Ambas fuentes de sonido son generadas por la frotación con arcos, lo que garantiza cierta homogeneidad sonora. En la segunda versión, para ocho altavoces (la que escucharemos hoy, Opus 29), se reemplaza el cuarteto de cuerdas con sonidos electrónicos creados con el Objeto Sonoro Virtual. La duración de THE WINGS OF PERCEPTION II es de 10 minutos. Alude al siguiente texto de Carlos Castañeda (de "*Tales of Power*", página 229):

"Yesterday you let the wings of your perception unfold. You were stiff but you still perceived all the comings and goings of the nagual; in other words you saw."

"Ayer desplegaste las alas de tu percepción. Estabas rígido, pero percibiste los ires y venires del nagual; en otras palabras, viste."

Luego de haber analizado y clasificado los sonidos producidos por el Objeto Sonoro, Maiguashca decidió vincularlos con instrumentos en vivo. Pensó en un cuarteto de cuerdas porque descubrió puntos de contacto:

- Los Objetos Sonoros y el cuarteto de cuerdas se tocan sobre todo con arcos.
- Las transformaciones 'sul tasto' y 'sul ponticello' llegan a resultados comparables.
- Para ambos es posible un vibrato amplio.
- Ambos pueden realizar glissandi: en el caso de cuarteto de cuerda con todo el espectro armónico, y en el caso de los Objetos Sonoros con un espectro inarmónico (con alta proporción de ruido).

Primero, Maiguashca realizó la cinta magnetofónica montando sonidos tomados del Objeto Sonoro. No los transformó, aunque buscó que se diferenciaran mucho en altura, timbre e intensidad. Sólo después compuso la música del cuarteto de cuerdas, como un "contrapunto". Las estructuras armónicas (=los acordes) del cuarteto derivan directamente del análisis del espectro de los Objetos Sonoros. Los timbres y modos de toque de las cuerdas se orientan según las sonoridades de los Objetos, ya sea como complemento o como contraste.

La subdivisión temporal de la obra surge de la vida propia de los sonidos del Objeto Sonoro.

En la versión para ocho altavoces, el cuarteto de cuerdas es reemplazado por sonidos sintéticos generados con el Objeto Sonoro Virtual.

5) El Oro (1992)

EL ORO, la quinta pieza del ciclo, y que lleva el número de Opus 31, está compuesta para flauta, violoncello, recitador y sonidos electrónicos). Su duración es de 14 minutos. Tiene sólo una relación muy indirecta con el Objeto Sonoro y los textos de Carlos Castañeda. EL ORO es un canto fúnebre que Maiguashca compuso en 1992 en ocasión del Quinto Centenario del descubrimiento oficial de América, una elegía por la pérdida cultural.

La base de esta composición son cuatro textos. El primero, en lengua quechua, es una plegaria tradicional de fertilidad dirigida a Viracocha, el dios de los incas.

Los otros tres fragmentos son testimonios de Felipe Guamán Poma de Ayala (1536-1616), un mestizo del Perú que decenios después de la Conquista escribió un informe sobre estos acontecimientos apocalípticos ("*Nueva corónica [sic] y buen gobierno*"). En este informe, redactado en español antiguo, Poma describe las guerras de conquista desde la perspectiva de los indígenas. Según Poma, los indios estaban totalmente asombrados de la avidez de oro y plata de los españoles: para el indio, oro y plata tenían una función ritual, sin valor material. Estos tres fragmentos describen la voracidad de los extranjeros, tan fatal para los indios:

"Estaban totalmente desesperados, idiotizados, locos, obsesionados por la avidez de oro y plata. A veces ni comían, perdidos en el recuerdo del oro y la plata. Otras veces eran felicísimos y pensaban que todo era oro y plata."

"Lo apresaron y le exigieron oro y plata. Lo cubrieron de fuego y lo quemaron hasta la muerte. De manera similar torturaron y mataron a los incas y amos de la provincia y les reclamaron oro y plata."

"Todavía sueñan con el oro y la plata. Y los españoles se mataban entre ellos y torturaban a los pobres indígenas hasta la muerte. Y por el oro y la plata se despobló este paraje, las ciudades de los pobres indios fueron despobladas a causa del oro y la plata."

Existe sin embargo una relación indirecta con la idea fundamental del Objeto Sonoro Virtual. El KLANGOBJEKTGENERATOR procesa ruidos mediante resonadores: el resultado es un murmullo con cierta sensación de altura (o bien una nota ligeramente "ruidosa"). Este género de timbres constituye el material primigenio de EL ORO. Tanto el violoncello como la flauta y la voz pueden producir este tipo de timbre sin problemas.

El relator pronuncia fuerte, pero sin participación de las cuerdas vocales, la plegaria de fertilidad en quechua, directamente frente a un rondador (instrumento folklórico del tipo de una flauta de pan), que funciona así como un resonador. Cuanto más se acerca al rondador, más fuertes serán sus resonancias. Así se produce una "melodización" del lenguaje con giros característicos de los Andes, pues los rondadores están afinados. Esta plegaria se repite cuatro veces:

- sin rondador
- con poco rondador (resonancias ocasionales)
- con mucho rondador (el habla resulta audiblemente modulada)
- con muchísimo rondador (la modulación es tan fuerte que el lenguaje se disuelve prácticamente en alturas melódicas)

Este proceso puede leerse simbólicamente: la plegaria del indio enmudece durante las guerras de la conquista y puede ser transmitida sólo como un susurro. El resonador despierta a la plegaria "reprimida" mediante su transformación en música.

Maiguashca prefiere no incluir la traducción del texto quechua en este programa: *"No, porque son textos rituales, y los textos rituales tienen su significación dentro del rito, pero no en la vida real. Sería como transcribir el Padrenuestro. Se puede, pero pierde todo su sentido. En un segundo o tercer análisis, este texto es importante porque revela la filosofía del pueblo indígena: tiene un Dios que no es personal, no es ni mujer ni varón sino ambos, es hermafrodita. Son cuestiones interesantes pero no pertenecen a la composición. Elegí este texto para contraponer, en ese momento que tiene que haber sido terrible para los indios, la vida y la muerte: por una parte estar invocando a la vida, y por la otra estar recibiendo la muerte."*

Los tres textos de Guamán Poma de Ayala (pregrabados en cinta magnética estéreo) se fragmentan en seis partes cada uno. Al principio suenan todas las partes simultáneamente, el resultado es totalmente incomprensible. En sucesivas repeticiones se van desfasando, de manera tal que a la sexta repetición el texto queda normal, y es absolutamente comprensible.

Desde el punto de vista de la dramaturgia formal, la obra es una superposición de tres estratos, cada uno de los cuales conduce su propio proceso lineal:

- Plegaria de fertilidad: de susurrado a sonoro
- Collage de textos de Poma de Ayala: de incomprensible a comprensible
- Música fúnebre de la flauta y el cello: transformación del espectro de base

La composición EL ORO fue encargada por el grupo AVENTURE de Freiburg. Para su estreno, Maiguashca escribió el siguiente texto:

"Tanto en Europa como en América se celebra el 'descubrimiento' y conquista del Nuevo Mundo por el Viejo Mundo. Un Nuevo Mundo no lo era, pues en él se desarrollaron culturas milenarias. La confrontación de los dos mundos tampoco crearon un Nuevo Mundo, ya que la superposición de culturas solo continuó las premisas de poder que trajo el Viejo Mundo. Un Nuevo Mundo, sin vencedores ni vencidos, con premisas de equidad social queda todavía por ser creado. Nos queda a nuestra y a las futuras generaciones descubrir y conquistar ese Nuevo Mundo."

6) The Nagual (1993)

THE NAGUAL (El Nagual), la sexta y última pieza del ciclo, y que lleva el número de Opus 36, está compuesta para el KLANGOBJEKT con dos ejecutantes y cinta magnética. Su duración es de 12 minutos. Alude al siguiente texto de Carlos Castañeda (de "*The Second Ring of Power*", página 161):

"In my moves into the nagual I perceived my body disintegrating. I could not think or feel in the coherent, unifying sense that I ordinarily do, but I somehow thought and felt."

"En mis movimientos hacia el nagual, percibía que mi cuerpo se desintegraba. No podía pensar o sentir en el sentido coherente y unificador en que habitualmente lo hago, pero de algún modo pensaba y sentía."

En THE NAGUAL se produce un diálogo, una contraposición entre el instrumento físico (tocado por dos músicos) y del Objeto Sonoro virtual, grabado en cinta. Como en THE TONAL, esta obra utiliza métodos de improvisación controlada: los ejecutantes interpretan la partitura elaborando su propia versión. La elección de los objetos sonoros es libre.

La próxima obra

- ¿Y ahora?

"Toda mi obra es para pequeñísimo público: en mis conciertos habrá cien o doscientas personas. Pero ahora me he propuesto hacer una música para gran público, unas tres mil personas, algo que nunca hice en mi vida. Y también por primera vez en mi vida voy a hacer una obra con un contenido ideológico específico. Yo soy indio. Mi padre era 100% indio y yo tendré un 90% de indio. Me he dado cuenta, relativamente tarde, de que ser indio ha sido importante en mi vida. Así que estoy muy metido en el problema del indigenismo. Entonces estoy haciendo una obra para gran público del tipo de los murales mexicanos (Orozco, Rivera). Estoy tomando como modelo estético ese formato para tratar un tema muy específico, el de las mitas y encomiendas en los Andes, que fue la manera en que los españoles aprovecharon la mano de obra del indio para enriquecerse, y así lo destruyeron económica y sobre todo psíquicamente. He tomado un poema realista de un amigo mío. Estéticamente podría compararse a la obra que se haría en este momento describiendo momentos de la destrucción del judaísmo durante la Segunda Guerra Mundial. Sólo que el tema es más viejo, porque esto sucedió en el siglo XVII. Pero estoy involucrado porque me he dado cuenta que muchos de los problemas de Latinoamérica, sobre todo de la región andina, [surgen porque] estos temas no se han ventilado. Si usted tiene un problema de conducta, va al psicólogo, que trata de encontrar traumas en su infancia, porque esto crea formas de

conducta que después se vuelven patológicas. Y esto pasa también a nivel colectivo. El mestizo ecuatoriano no ha hecho ni una elaboración de su pasado ni un luto. Ha evitado estos temas y ha mantenido al indio siempre como su servidor. No se ha digerido el problema del mestizaje: unos niegan su parte india y otros su parte blanca. Uno de los objetos del arte es concientizar problemas que no se pueden expresar en un programa político, por ejemplo. El arte es una forma de desalambrear nuestros problemas personales y colectivos. Y estoy metido en eso: una obra para cien personas sobre el escenario, con un montaje audiovisual, instrumentos de madera y de piedra. Este proyecto gigantesco es muy viejo y se estrena en noviembre en el Ecuador. Así que ya no puedo ponerme a dudar: tengo que hacerlo, y son 90 minutos de música, para cien personas... es bastante."

* (c) JMS 2006 *

- El ciclo **READING CASTAÑEDA** ha sido publicado en CD, (**Wergo 2053-2**)

- Informaciones adicionales sobre Mesías Maiguashca, así como su catálogo completo de obras, se encuentran en su página web oficial, **www.maiguashca.de**

- Del 21 al 24 de marzo 2006 Mesías Maiguashca dictará un curso en el LIEM (Laboratorio de Informática y Electrónica Musicales) de Madrid: "*Mi itinerario a través de técnicas analógicas y digitales y mi actual pasión por la acústica como fuente de inspiración y del empirismo como método de trabajo*".

Mesías Maiguashca nació en Quito, Ecuador, en 1938. Estudió en el Conservatorio Nacional de Música de Quito, en la Escuela de Música Eastman en Rochester, Estados Unidos, en el Instituto di Tella en Buenos Aires, Argentina, y en la Escuela Superior de Música de Colonia, Alemania. Especializado en Música Electroacústica. Ha trabajado y realizado sus composiciones en los estudios de la WDR en Colonia, del Centro Europeo para la Investigación Musical de Metz, del IRCAM de Paris, del ZKM de Karlsruhe y del Acroe de Grenoble. Sus obras han sido ejecutadas en los principales festivales europeos. Ha realizado actividades pedagógicas en Metz, Stuttgart, Graz, Basilea, Quito y Hungría (György Szombathely). Desde 1990 hasta su jubilación en 2004 fue Profesor de Música Electrónica en la Escuela Superior de Música de Friburgo. En 1998 fundó con Roland Breitenfeld el K.O. Studio Freiburg dedicado al cultivo de músicas experimentales. Vive desde 1996 en Friburgo.

Gaby Schumacher se graduó como cellista en la Escuela Superior de Música de Colonia, como alumna de Siegfried Palm. Ha sido solista de la Orquesta de Koblenz y Remscheid y desde 1980 es miembro de la orquesta de la Radio de Baden-Baden y Freiburg. Fue asistente de S. Palm en los Cursos Internacionales de Nueva Música de Darmstadt. Se ha especializado en música contemporánea, participando en innumerables conciertos y cursos en diversos festivales en Europa, Japón y Sudamérica. Ha realizado grabaciones para discos compactos y para las principales radios alemanas.

Tanja Müller nació en Zürich (Suiza) en 1971. Estudió diseño de sonido con Wolfgang Heiniger y Thomas Kessler en Basilea y percusión con Bernhard Wulff en Freiburg. Ha realizado proyectos en diferentes áreas como intérprete y compositora sobre todo en los ámbitos de Música Contemporánea, Danza, Teatro e Instalaciones Sonoras. Ha escrito música para la Compañía Mafalda ("Transformations" e "Incidents") y para el grupo Die Schönen der Nacht de Freiburg ("Hoppla" y "Men of Mahagoni"). Es además docente en el Estudio para

Música Electrónica de la Academia de Basilea y enseña percusión en la Escuela de Música en Leimental, Suiza.

Martina Roth nació en Colonia (Alemania) y estudió flauta en las Escuelas Superiores de Colonia, Friburgo y Stuttgart en donde se graduó en 1986. Después de seis años de participación en la Orquesta de la ciudad de Friburgo se ha dedicado enteramente a la música de cámara y particularmente a la Música Contemporánea. En 1992 fue cofundadora del Ensemble SurPlus y a partir de 1993 es además miembro del Ensemble Aventure, ambos de Friburgo. Ha participado como solista en varios festivales internacionales, como también en grabaciones para la Radio y Televisión y para la producción de discos compactos. Ha obtenido premios de la *Deutsche Schallplattenkritik* (Crítica Alemana de Disco) en 1996 y en 1998.

* JMS *

Copyright, contacto

El presente artículo fue encargado por el *Centro para la Difusión de la Música Contemporánea* de Madrid como notas de programa para el concierto del 20 de marzo del 2006 en el Auditorio del CDMC. El CDMC tiene prioridad absoluta para su publicación en papel. La presente edición digital cumple sólo una función documental y para fines de estudio.

Este texto no puede ser reproducido sin la autorización expresa del autor, la cual no será denegada sin fundamento.

(c) Juan María Solare * solare@surfeu.de
www.ciweb.com.ar/Solare * www.tango.uni-bremen.de