

Sobre Boletín y Elegía de las Mitas (1963-2006) **de Mesías Manguashca**

(Resumen de la conferencia presentada el 23 de abril de 2010 en la
Musiksaal der Universität zu Köln,
a ser publicada en el invierno de 2015, en el órgano de la Universidad)

*Aclaró que un Aleph es uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos....
„Sí, el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe,
vistos desde todos los ángulos.“*

J.L. Borges, El Aleph.

El internet es tal vez lo que más se aproxima a la utopía de Borges. Es una especie de Aleph de nuestros días: en la pantalla frente a mis ojos puedo ver cualquier punto del orbe, escuchar cualquier música, leer sobre cualquier tema. Es como una enorme plaza pública que la puedo recorrer a voluntad. También en el tiempo: puedo revisar tiempos pasados, transformar el ayer en hoy, preveer tiempos futuros. Es como si tiempo y espacio se comprimieran en un punto preciso, en la pantalla frente a mis ojos, literalmente, “mi punto de vista”.

Fundamental para apreciar un objeto físico o intelectual es precisamente un “punto de vista”. El mismo objeto podrá ser descrito de maneras muy diferentes según el punto de vista elegido. Por ejemplo el período histórico tema de esta composición.

El hecho histórico:

América fue “descubierta” en 1492, siguieron luego los períodos de la Conquista y de la Colonia, período éste que terminó, en el caso de Ecuador, en 1822, con la batalla de Pichincha. La conquista superpuso literalmente a “sangre y fuego” un orden de vida por otro: el europeo sobre el americano-precolombino. Las “mitas” y “encomiendas” institucionalizaron la explotación del vencido. La existencia de las mitas y encomiendas se extiende desde comienzos del siglo XVI hasta fines del siglo XVII. Ellas obligaron al indígena a trabajos forzados, en haciendas, telares y minas a cambio de “protección” y “cristianización”. La realidad fue cruenta: el indígena fue maltratado, diezmado y destruido psicológicamente por siglos. Crónicas contemporáneas de ese holocausto fueron, entre otras, textos del Fray Bartolomé de las Casas (*Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, 1552) y de Jorge Juan y Antonio de Ulloa (*Noticias Secretas de América*, 1747). Además los escritos del célebre Guamán Poma de Ayala (1534-1615), indígena peruano, quien en *Nueva crónica y buen gobierno* (1600-1615) describe la historia de la Conquista del Perú, con centenares de pictogramas con textos explicativos, also así como los “comics” de nuestra época. “Las mitas en la Real Audiencia de Quito” (1947), de Aquiles Pérez, trata el tema extensamente visto desde nuestros días.

El punto de vista del encomendero español: "La encomienda es un derecho concedido por merced real a los beneméritos de Indias para recibir y cobrar para sí los tributos de los indios que se les encomendasen por su vida y la de un heredero, con rango de cuidar de los indios en lo espiritual y temporal y

defender las provincias donde fueren encomendados." (Emilio Rodríguez Demorizi, en *Los Dominicos y las encomiendas de Indios de la Isla Española. Santo Domingo, Academia Dominicana de la Historia, 1971.*)

El punto de vista del indio andino: Durante los siglos XVI y XVII fue utilizado por el conquistador español como bestia de trabajo en Mitas y Encomiendas, contribuyendo así, por una parte al enriquecimiento del encomendero como también a su postración económica y psíquica, la cual ha durado décadas y siglos.



El hecho poético:

Cesar Dávila Andrade (Cuenca 1918-Caracas 1967) fue un poeta marcado por el desencuentro con su sociedad, desencuentro que lo llevó al esoterismo, al alcoholismo y finalmente al suicidio. Tema de su obra fue sobretodo una exacerbada angustia existencial. Lo conocí hacia 1955, yo, adolescente, él ya marcado por su destino. Nunca percibí en él interés particular por el tema social, menos aún por el tema indigenista. Tanto más fue mi sorpresa de leer hacia 1963 en Buenos Aires, el *Boletín y Elegía de las Mitas* (1959).

En 26 estrofas esboza Dávila el Holocausto del indigenado andino a manos del conquistador español. Parece que Dávila se documentó en los textos de Jorge Juan y Antonio de Ulloa y en el de Aquiles Pérez, ambos arriba mencionados. El lenguaje del poema consiste en un español duro, simple, arcaico, con frecuentes "kichwismos":

"*Quiebra maqui de guagua; no quiero que sirva / de mitayo a Viracochas*".
(Estrofa 6).

Formalmente es una sucesión de 26 estrofas-escenas, muy gráficas, que muy bien podrían corresponder a los pictogramas de Guamán Poma, escenas, muchas de ellas, muy crudas y brutales:

*A Melchor Pumaluisa, hijo de Guápulo,
en medio patio de hacienda, con cuchillo de abrir chanchos,
cortáronle testes.*
(Estrofa 3).

El *Boletín y elegía de las Mitas* es posiblemente la obra más difundida de su autor, es una obra muy conocida en el ambiente cultural ecuatoriano.

El hecho sociológico:

El conquistador español vino sin mujeres. Quienes poblaron posteriormente las superficies americanas fueron hijos del conquistador y de mujeres indígenas, engendrados con o contra la voluntad de ellas. Fernando Jurado Noboa, historiador ecuatoriano, dice sobre la fundación de Quito acaecida en 1534: „De los 204 fundadores de Quito, aquí se quedaron solo 50, ... genéticamente todos venimos de esos 50 españoles con sus respectivas compañeras indígenas...”

(http://www.elcomercio.com/quito/Quito-fundacion_de_Quito-historia-Fernando_Jurado_3_1042125782.html)

Como podemos deducir, el porcentaje de sangre indígena en el mestizo andino es muy alto. El conflicto expresado en las relaciones sociales y de trabajo entre **blanco** e **indio** (**superior-inferior**) se reprodujo en el alma del mestizo, quien optó y, posiblemente sigue optando, por afirmar su **superior-blanco** y de ignorar su **inferior-indio**, de ignorar éste en beneficio de aquél. Este fue el ambiente social-vital en que viví mi niñez. Fue parte de mi herencia social. Mi marca genética.

Por qué y para quién?

Porqué tematizar un hecho histórico acaecido hace siglos y para muchos, (según sus propios puntos de vista), “ya superado”? No por mi. Entiendo que en estos casos se habla de “trauma”. Y parece que el único remedio contra un trauma es confrontarse con él. Pero posiblemente yo no soy el único. Posiblemente varios grupos de nuestra colectividad tienen vivencias similares. **Conscientes**. Y posiblemente grupos aún más grandes tienen vivencias similares. **Inconscientes**. Para todos ellos esta meditación musical sobre un momento traumático y crucial de nuestra historia. Y también para públicos europeos. Les ataño, no?

Yo:

Provengo de una familia pobre y humilde, mi padre indígena. Pronto reconocí el que en una sociedad profundamente racista y socialmente terriblemente injusta como la del Ecuador de entonces, yo no tenía buenas cartas y traté por todos los medios para mí disponibles de “emigrar”. Más aún, ya como adolescente había decidido dedicarme profesionalmente a la música, como compositor profesional, actividad imposible en mi país en ese momento de nuestra historia. A través de un itinerario que incluyó los Estados Unidos y Argentina, logré establecerme en Europa en 1965 y, en donde vivo ya cerca de 50 años, dedicado profesionalmente a la música, como compositor y pedagogo. Mi psicograma es claro: pertenezco a dos tradiciones, o, lo que es similar, a ninguna. He descrito este hecho con frecuencia como el estar sentado entre dos sillas, o, una descripción más dinámica, montado sobre dos caballos.

Llevo en mí las tradiciones musicales de mi país. Paralelamente “aprendí” en Europa su tradición musical, incluyendo la música electrónica y por ordenadores. La relación entre las tradiciones, **la de allá y la de acá** fue para mí, con pocas excepciones, la de un “diálogo de sordos”. Tan sólo en los últimos años he percibido que empiezan a escucharse mutuamente, a dialogar.

Los elencos musicales:

El tema de *Boletín y Elegía de las Mitas* es eminentemente social. Esto es, musicalizarlo significaba necesariamente dirigirse a públicos más o menos grandes, en un lenguaje bien claro y discernible. Para mí una situación muy nueva, pues mi trabajo se había sucedido hasta entonces más bien en la comodidad y confort de una “torre de marfil”. Para precisar, la alternativa consistía en:

1. Utilizar el lenguaje musical que llamo “mío”, en el que me siento confortable, pero que tiene un radio de recepción limitado al grupo de oyentes de la llamada “música nueva” europea, lenguaje poco o nada accesible a los grandes públicos de mi país;
2. Utilizar un lenguaje “comprensible”, sencillo, accesible a grandes públicos, pero que yo de ninguna manera manejo, ni controlo.
3. Tal vez un “híbrido”?

Si, me decidí por esta última alternativa. El primer paso consistió en definir el instrumental a ser utilizado:

-La Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito (OIA), consiste de una agrupación de una treintena de instrumentos tradicionales de la región andina: instrumentos de aliento (quenas, rondadores, flautas de pan, zampoñas) y de cuerda punteada (charangos, bandolines, tiples, y guitarras.) La OIA de Quito existe desde la década del 1990 y se ha dedicado al cultivo del folklore andino. En los últimos años varios compositores han comenzado a componer obras no necesariamente folclóricas para ella. La afinación de los instrumentos de aliento **no** es temperada, lo cual da al conjunto un sonido muy particular. Confronté estos instrumentos a un grupo de 4 flautas y 4 clarinetes, “temperados”. (La afinación temperada basada en la raíz-doce de 2, la octava, produce frecuencias con números irracionales, esto es **una afinación temperada exacta no existe**). La fricción de los dos sistemas de entonación además del hecho de que los instrumentos andinos suenan mucho más “aireados” que los europeos, crean juntos una dualidad curiosa, sobretodo al confrontarlos directamente.



-Tres coros:

Conocí el poema ***Cantata del Espacio*** de la poetisa chilena Raquel Jodorowski (1927-2011) en Quito, en un recital que hicimos en común en 1969, en donde por cierto se ejecutó por primera vez música electrónica en Ecuador. Personajes del poema son, entre otros, **El Coro que cree** y el **Coro que duda**. Para el ***Boletín*** creé por extensión los personajes:

1. **El Coro que habla** (mixto), que recita textos del poema, predominantemente en kichwa, de dificultad simple;
2. **Coro que canta**, (8 voces mixtas), ensamble de tipo madrigalista dedicado a “reflexiones líricas”, de dificultad media;
3. **Coro que Grita** (8 voces masculinas), coristas que diseminados en el público, gritan textos en español y kichwa, de dificultad simple.

-Objetos Sonoros: ¹

Desde la década de 1980 he desarrollado lo que he llamado “Objetos Sonoros”, primeramente de metal, luego de madera, estos en colaboración con Gabriel Maiguashca. Los objetos son suspendidos en una estructura metálica, “tocados” con percutores y arcos y finalmente amplificados por micrófonos de contacto.

¹ Una descripción de génesis y utilización de los Objetos Sonoros puede ser leída en:
<http://www.maiguashca.de/index.php/de/von-mir/222-objetos-sonoros>

En caso del Boletín utilicé solamente Objetos Sonoros de madera. Su sonido es a la vez arcaico y “fresco”, los objetos producen una infinidad de sonidos no-armónicos.



Utilicé además objetos de nuestra vida diaria, piedras de moler, por ejemplo, que producen al ser frotadas un sonido muy rudo y granoso, utilizado en la Estrofa XIV, ***Y tam, si supieras.***



-Electrónica y electrónica en vivo:

Utilicé los siguientes materiales audio como material a ser transformado:

.Tres canciones folklóricas ejecutadas por la OIA;

.Grabación en malísima calidad técnica del poema leído por su autor. Hice muchos esfuerzos por mejorar la calidad técnica, sin mayor éxito, decidí finalmente dejarla en su estado original.

El sistema de difusión utilizado constó de 8 canales-audio independientes.

El principal instrumento de la electrónica en vivo fue un Vocoder análogo escrito en varias etapas por mi mismo hacia 1990, en lo que sería luego el lenguaje Max-Msp. El Vocoder análogo es en un circuito electrónico con dos entradas audio, llamémosla, una de “control” y otra de “música”. La salida consiste de la señal “música” que adopta el espectro y amplitud de la señal “control”. El Vocoder consta de 16 canales para la señal de “control” y 16 para la señal “música”. A diferencia de Vocoder comerciales de la época las frecuencias centrales de todos los filtros son fácilmente controlables individualmente por algoritmos, igualmente el ancho de banda de cada filtro. Su utilización fue múltiple, por ejemplo:

.En las Estrofas 10, 14, 18 y 26 la voz del poeta modula espectro y amplitud de grabaciones de las canciones folclóricas;

En la estrofa 10, cuatro objetos sonoros controlan la grabación de la voz del poeta, efecto: “la madera habla”.

-Un montaje de fotografías en tres pantallas gigantes:

El texto del poema está escrito como una serie de episodios, sean éstos personales o de grupo: “soy”, “somos”. Esto es, estamos confrontados constantemente con **personas** (individuales o colectivas) sobre las que se relata algo. Concebí entonces el hacer que esa persona sea visible, en forma de una fotografía. En este caso no se podrá evitar que lo que relata el texto se refiera a la persona mostrada en la fotografía, de **personalizar el hecho narrado** en el texto. Los hechos narrados son de **tiempo histórico**, las fotografías son de **tiempo presente**. Se crea entonces un curioso contrapunto de tiempos, que abarca cerca de tres mil años, pues algunas de las fotos son de caras de piedra de edades arqueológicas. Las fotografías las realicé yo mismo, pues no pude financiar un fotógrafo profesional. Durante unos tres meses viajé por diversos parajes andino haciendo retratos de caras de individuos con fuertes rasgos indígenas. Solo caras. No son fotos “artísticas”, sino más bien “documentos”: de niños, adolescentes, hombres y mujeres maduros y ancianos. La secuencia de la muestra de fotografías y sus duraciones es predeterminada en todos sus detalles y está anotada cuidadosamente en la partitura. Las fotos son lanzadas por 3 notas de un teclado midi, cada nota para una de las tres pantallas, cada una con su duración particular. No hay NINGUNA manipulación técnica.



Tratamiento del lenguaje:

Como ya queda mencionado arriba el texto está escrito en un español más bien arcaico y con muchos “kichwismos”. Mi deseo fue, desde un principio, una buena comprensión del relato. Además, siempre me irritó el hecho que el mestizo ecuatoriano tenga tan poco interés por el kichwa. Yo mismo, por ejemplo, reconozco inmediatamente y sin problema el “sonido” de muchas lenguas (inglés, italiano, holandés, japonés) pero para al momento de la composición de la obra, NO SABIA como “suena” el kichwa. Decidí entonces utilizar el texto del poema:

.en español, (sea hablado o proyectado en las pantallas video) ,
.pero también su traducción al kichwa, realizada por Ariruma Kowi, poeta
indígena otavaleño, (sea hablado o proyectado en las pantallas video).

Así pude utilizar el kichwa, más allá de su valor semántico, como material sonoro puro. La Estrofa VIII, por ejemplo, consta de un montaje del texto correspondiente, en una serie de imitaciones; quien no comprende el kichwa no comprenderá semánticamente nada, pero sabrá, luego de la audición de este fragmento, como “suena” este lenguaje.

El esquema macro-formal:

Como queda mencionado, el poema consta de 26 estrofas. La composición consta igualmente de 26 números-piezas de alrededor de 3 minutos cada una. El hilo dramático es tomado literalmente del hilo dramático del poema. Cada escena-pieza tiene una diferente orquestación que soporta su contenido, creando así al nivel formal, una sucesión de “ambientes”. De la descripción anterior vemos que no estamos muy lejos de la forma de una cantata barroca, ciertamente sin el elemento vocal solista, de primera importancia en la cantata barroca. (Bien conocida es la importancia del concepto grupal en las culturas andinas, el individuo se funde en la colectividad, la voz individual se funde en la voz colectiva.)

El poema tiene una direccionalidad temporal y conceptual clarísima:

1. Al comienzo se refiere a un tiempo pretérito, al **tiempo de la historia**:

Estrofa II:

En plaza Pomasqui y en rueda de otros naturales / nos trasquilaron hasta el frío la cabeza.

El indio **sufre** su destino como un objeto sin voluntad;

2. Desde la estrofas XIII hasta la XXIII se desarrolla un proceso de concientización, de reflexión, de voluntad creciente:

Estrofa XIII:

*Oh! Páchacamac señor del Universo!...Oyeme, escúchame,
Como el venado herido por la sed te busco y sólo a Ti te adoro.*

Estrofa XXIII:

A ti Rodrigo Darcos. / Mi odio. Mi justicia.

3. Y se mueve progresivamente para terminar en el tiempo presente, el **tiempo de la acción**:

Estrofa XXIV: *Y ahora vuelvo.*

Estrofa XXVI: *Regreso... Somos! Seremos! Soy!*

La obra termina jubilante, en tono de „fiesta de pueblo“, celebrando su nueva conciencia de identidad.

Esa direccionalidad sugiere claramente un cambio progresivo del „punto de vista“ del poeta: de la descripción de un sujeto que **sufre** indefenso su suerte, a un sujeto que

reclama los derechos sobre su destino. Esta direccionalidad reproduce también el desarrollo histórico del indigenado ecuatoriano: desde un „sub-ser“ durante la Colonia, hasta el protagonismo de las rebeliones indígenas de la década del 1990, que lo coloca definitivamente en el plano de „actor“ de la vida del país.

El lenguaje musical:

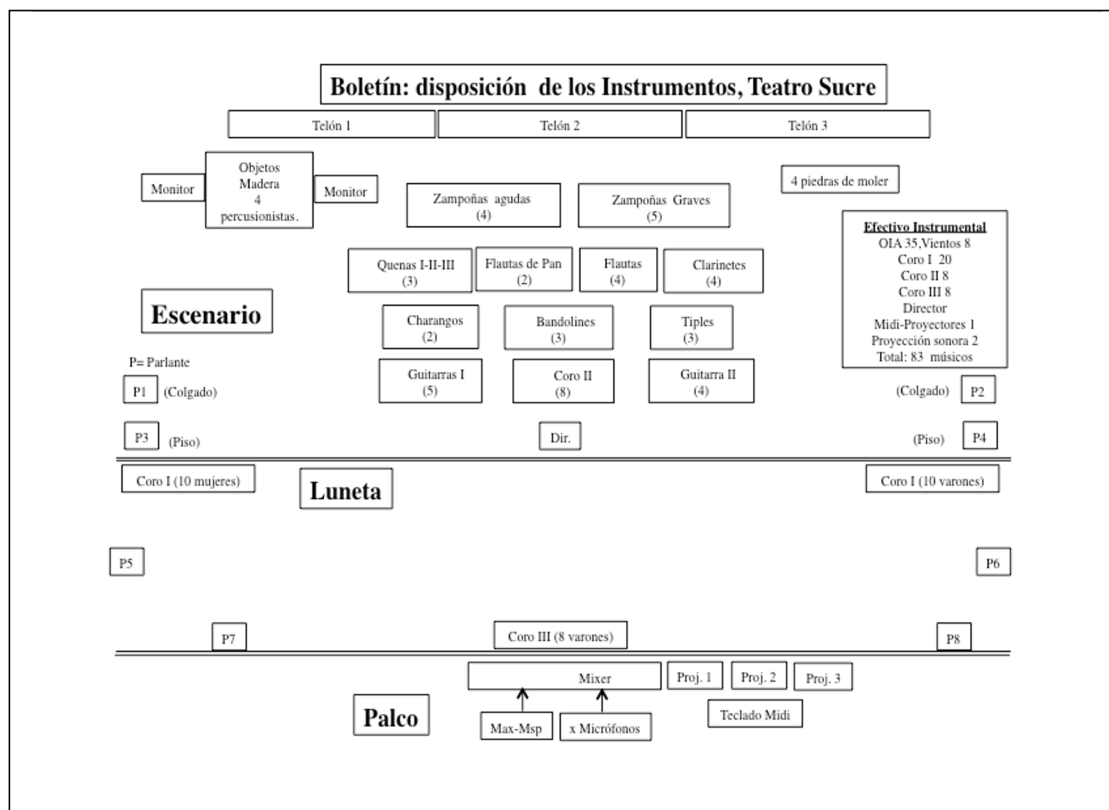
El problema musical básico es creado por la tensión entre la utilización de un lenguaje musical de tipo experimental que he desarrollado como mío y la necesidad de un lenguaje simple asequible a los públicos a los cuales se puede dirigir este proyecto. Un público europeo conocedor de la “nueva música” no tendrá problemas con el lenguaje musical utilizado, en cambio, el contenido histórico-estético está fuera de su experiencia. Al contrario un público local, ecuatoriano por ejemplo, estará directamente sensibilizado por el tema, pero no podrá identificarse con el lenguaje musical. Es evidente que estoy nuevamente frente a aquel problema básico de mi biografía: he creado un producto, culturalmente hablando, “entre sillas”. Hasta que punto podrá un público europeo tener empatía por un problema lejano de su vivencia histórica? Hasta que punto podrá un público local ecuatoriano dejarse llevar por un vocabulario musical al que no está acostumbrado? No se.

Notación de la obra y grado de dificultad:

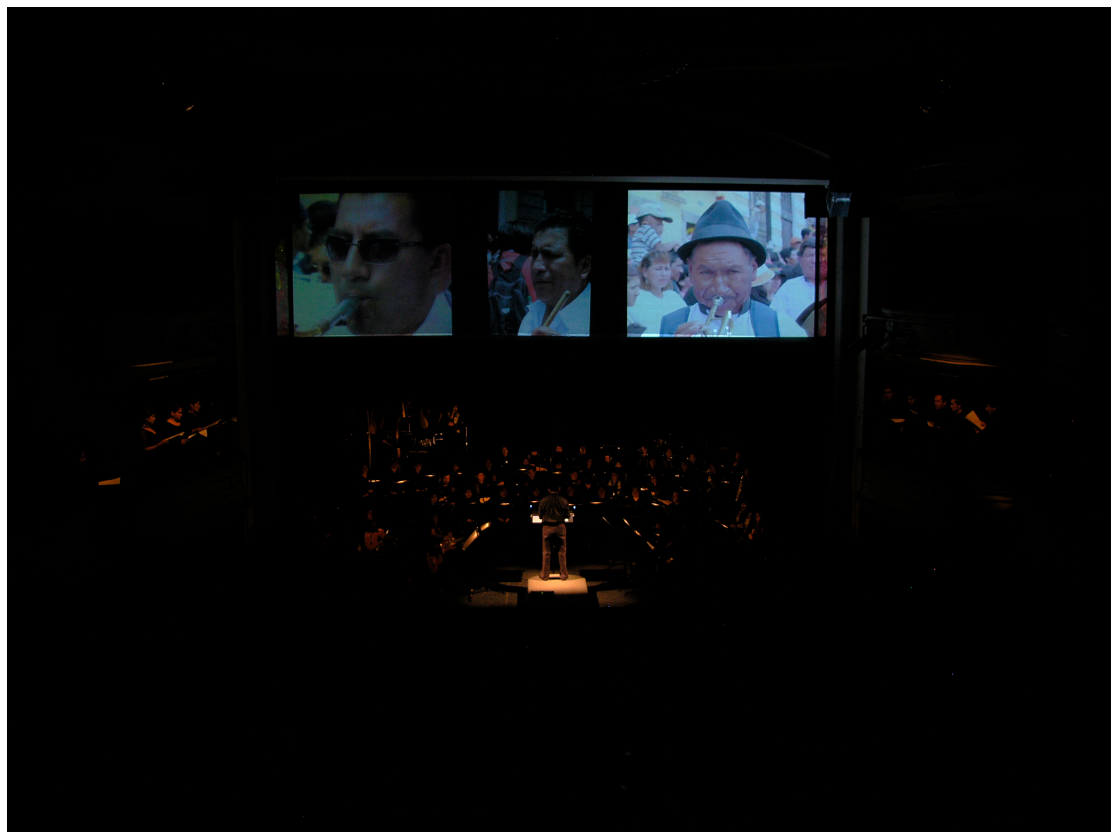
Habiendo decidido el instrumental el paso siguiente consistió, entonces, en la definición del grado de dificultad de la obra. El perfil de los músicos destinatarios no es el de músicos acostumbrados a problemas técnicos característicos de la “nueva música” europea. Los músicos de la OIA se han educado en los requerimientos de la ejecución de la música folklórica local, con su correspondientes niveles de dificultad técnica y formas de notación. Decidí entonces una solución intermedia, de empujar en algo los límites técnicos presumibles de los músicos. Luego de haber escrito la obra reparé en que tal vez ella era considerablemente más difícil de lo que podrían ejecutar los músicos. Así la preparación y los ensayos fueron una experiencia de gran interés y una gran sorpresa. Director de ensayos y del concierto fue Jorge Oviedo (Quito, 1974) compositor y director de orquesta. Músico muy experimentado y buen conocedor de los músicos locales los pudo guiar pacientemente. Los incontables ensayos fueron largos, a veces tediosos, a veces muy dinámicos, sobre todo en los pasajes de mayor dificultad técnica. La sorpresa consistió en que los músicos acabaron por “entusiasmarse” con el proyecto y lo realizaron con mucha voluntad y energía, en una calidad satisfactoria.

El Montaje:

La disposición del instrumental en la sala queda descrito en el siguiente esquema.



La foto muestra su realización escénica en el teatro:



La Partitura:

La partitura describe la notación instrumental y de la secuencia del montaje fotográfico, el ejemplo muestra igualmente el grado de dificultad.

Ejemplo: fragmento de la Escena XXIII:

129

61

Inq.

Med.

Der.

Electr.

Coro II + III

Chu-pa-dor de nas-gru y té-gru-mas de in-dio Qué cie-n-tos de no-ches cuí-de tus a-oe

Cl. 1.2

Cl. B. 1.2

Z.B. 1.E

Z.B. 2-3.E

Z.B. 4-5.L

7/16 3/8 2/4 9/16 2/4 9/8 5/16

154 Hombre

64 Mujer

73

Inq.

Med.

Der.

Electr.

Coro II + III

quis por le-guas pa-ra mo-ler tu o-ro en tu mor-te-ro de

Cl. 1.2

Cl. B. 1.2

Z.B. 1.E

Z.B. 2-3.E

Z.B. 4-5.L

5/16 2/4 12/16 2/4 6/16 7/16

64 Niño

la Estrofa 26:

Me gustaría describir brevemente los elementos que constituyen la Estrofa 26. Es la última Estrofa del concierto (duración total de la obra es de ca. 90 Minutos) y ostenta un carácter de “fiesta de pueblo”.

Hilo rojo del fragmento es el texto recitado por el poeta (el cual puede ser comprendido por alguien que esté ya familiarizado el poema). La voz del poeta controla una muy conocida canción folclórica (*Cuchara de palo*, ejecutada por la

misma OIA): se escucha la canción con el espectro y dicción de su voz. Es como si el poeta hablara con sonidos musicales, o como si la música se pusiera a hablar. Los objetos de madera marcan las estructuras formales del fragmento. Los coros gritan, unísono, fragmentos afirmativos del texto. La orquesta realiza un proceso muy claro y significativo: comienza con impulsos rítmicos tutti, que se disuelven en varias estructuras pseudo-aleatorias (rítmicas y de altura) para converger finalmente en una cita literal de la canción arriba mencionada. Esto es, la obra termina con una canción folclórica. El aspecto visual muestras caras jubilosas, todas fotografiadas en “fiestas de pueblo”. **Es como que si el indigenado hubiese recuperado su voz e imagen.**

El estreno y su documentación:

El estreno se realizó el 25, 26 y 27 del 2007, en el Teatro Sucre de Quito, dirección musical: Jorge Oviedo con los elencos del mencionado Teatro. Para gran placer (y sorpresa!) de todos los participantes, marchó sin contratiempos. Como es de comprender, la de grabación del estreno tienen un valor documental, pero no necesariamente artístico y técnico. El Teatro Sucre nos dio generosamente la posibilidad de realizar una grabación audio-video entre el 17 y 20 de marzo del 2009. El trabajo de mezcla-audio lo realicé en el ZKM (Karlsruhe, Alemania) con el técnico de sonido Holger Stenschke. Para reproducir situación acústica física de la presentación en el Teatro, como es visible en el esquema arriba mostrado, en que el auditor está completamente rodeado por sonido, hicimos la mezcla en técnica surround 5.1. La versión final la realicé con Daniel Orejuela Flores, en su estudio privado en Colonia.

La “puesta en concierto” del **Boletín** es sumamente compleja. Intuímos desde un principio que posiblemente no se volverá a hacerlo, que la presentación era única. Se hizo pues muy importante el hacer una buena versión DVD que debía “reemplazar” por así decir a la producción escénica. El querer documentarla en un formato DVD trajo consigo muchos problemas conceptuales y técnicos. En consenso con Gonzalo Vargas, con quien realizamos la versión DVD en 2010 decidimos hacer un montaje de estudio, rigurosamente sujeto a la partitura, libre en el formato visual y austera en lo técnico, es decir, sin recurrir a ninguna manipulación externa al carácter de la obra. El colectivo el **Oído Salvaje** con sede en Quito, organizó la producción y su publicación.

Freiburg, Feb. de 1913,
Mesias Manguashca