

Los enemigos

de Mesías Maiguashca

Arletí María Molerio Rosa *

“Un autor es una cierta intersección en el discurso de la cultura”
GERMÁN GARCÍA, MACEDONIO FERNÁNDEZ. *La escritura en objeto*, p 41.

Resumen

El presente trabajo propone una aproximación analítica a la obra *Los enemigos* del compositor ecuatoriano-alemán Mesías Maiguashca (n. 1938). Esta propuesta no pretende por sí sola superar todos los aspectos que cubren el enfoque analítico en todas sus dimensiones: lo que se expone en el corpus del trabajo debe entenderse como una panorámica general, a manera de síntesis, posible de ampliar en investigaciones ulteriores. En este marco, se ha estructurado una concatenación que articula una primera parte a manera de introducción, donde se incluye una breve revisión de las influencias formativas y estéticas del compositor. La segunda parte plantea la perspectiva analítica de la obra *Los enemigos*.

Palabras Claves: Miniópera, Análisis, Mesías Maiguashca, Los Enemigos.

Abstract

This paper proposes an analytical approximation to the work “The Enemies” from the Ecuadorian-German composer Mesías Maiguashca (b.1938). Our proposal does not intend to overcome all the aspects covered by the analytical approach in all its dimensions. What is herein presented should be understood as a general overview, as a synthesis, warranting further investigation. In this context, we have created a framework that links an introductory first section, where composer’s training and aesthetic influences are reviewed with the second part using an analytical approach to study the work “The Enemies”.

Keywords: *Miniópera, Analysis, Mesías Maiguashca, The Enemies.*

* Directora de orquesta, por el Instituto Superior de Arte de la Habana-Cuba. Doctora en Música, especialidad Musicología por la Universidad Católica Argentina. Magíster en Pedagogía e Investigación Musical. Profesora Principal de la Universidad de Cuenca-Ecuador.

Mesías Maiguashca¹ es uno de los compositores ecuatorianos que ha marcado una posición estética singular dentro del ámbito académico musical latinoamericano. Sus permanentes e interesantes reflexiones sobre diversos aspectos relacionados con técnicas compositivas, pensamientos estéticos de la música contemporánea, así como proyecciones artísticas, visualizan una propuesta dinámica dentro de su obra. Su trayectoria lo hace representante de una generación de compositores que construyen progresivamente una postura estética, de la cual resulta una interpretación de sus producciones que se conceptualiza en el propio quehacer musical y, además, converge hacia una escritura crítica de su obra.

Pese a la considerable cantidad de trabajos realizados acerca de su postura,² sigue latente la ausencia de un estudio integral de su producción, que profundice sobre la densidad de sus técnicas compositivas y su ideal estético. "Dentro del contexto actual musicológico es habitual que los resultados de las creaciones se conviertan en objeto de estudio, análisis y crítica cuando ya estas se presentan como un producto de gran trascendencia; sin embargo, las nuevas propuestas compositivas no corren la misma suerte, al pertenecer a procesos poco sedimentados".³ En este sentido, el intercambio directo con el compositor, la cercanía generacional, sus opiniones sobre el proceso creativo contribuyen a una mejor comprensión de la obra musical. Este proceder justifica y garantiza un resultado óptimo que se dirige directamente a las zonas de pensamiento del compositor en cuestión.

En los últimos catorce años se ha documentado una serie de hechos recurrentes dentro de la carrera artística de Maiguashca; hechos que han descrito las inscripciones contextuales y conceptuales de su proceso creativo, talladas por la tradición de la música nacional-popular-folclórica de su país. Uno de los espacios que reúne la mayor información al respecto es el repositorio documentado y actualizado en la página web⁴ que construye el propio compositor, estructurada con biografía, eventos, obras, fotos, cederrones, textos y parerga.

Influencias en la construcción compositiva

Como punto de partida, conviene referirse a los aspectos formativos que, se entiende, han influido en la consolidación de su postura. Como describe el

1 Nace en Quito, el 24 de diciembre de 1938.

2 Uno de los más recientes, publicado en 2013 por la Alcaldía de Quito, se titula *Mesías Maiguashca: los sonidos posibles*.

3 Morales Flores, Iván César. 2008. "Ebbó: del rito al simulacro. Análisis musicológico de una ópera oratorio de Louis Aguirre". *Boletín Música Casa de las Américas*, Nro. 21, enero-marzo. La Habana, pp. 3-24.

4 Página web del compositor: <http://www.maiguashca.de/index.php/es/>

compositor, su quehacer estético ha estado entre dos sillas, una en su país y otra en Europa, donde ha pasado la mayor parte de su vida, “lleno de inestabilidades, inquietudes y muchas veces errático, siempre luchando por unificar materiales y mundos muy heterogéneos”.⁵ Para Manguashca, toda posición estética es correcta si es practicada con libertad y honestidad artística. Entre los dispositivos estéticos generales que enmarcan su creación, cabe mencionar:

1. Posición estética sustentada en expresar su individualidad, cumpliendo con el deber de ser honesto consigo mismo y con su grupo. Expone la necesidad de diferenciarse y la ambigüedad de pertenecer a un grupo destinatario preciso; por lo cual “deja al impulso estético en libertad de encontrar su forma”.⁶
2. Unidad de las ideas teóricas con las realidades acústicas.
3. Utilización de recursos extraídos de sus experiencias vitales.
4. Relación esporádica con el tema “nacional-ecuatoriano”.
5. El empirismo relacionado con la exploración de materiales sonoros. Objetos sonoros, materiales mecánicos, electroacústicos, entre otros.

Manguashca estudió en el Conservatorio de Quito con la profesora Françoise Lambert y recibió clases particulares de solfeo y armonía con Ángel Honorio Jiménez. En 1958 le asignan una beca y viaja a la Eastman School of Music (Rochester, N. Y.) donde obtiene un masterado en composición. En 1963 realiza estudios avanzados en composición en el Instituto Di Tella (Buenos Aires); posteriormente, en 1966, se traslada a Alemania para estudiar música electrónica en la Musikhochschule Köln; además en la Rheinische Musikschule, donde conoce a Karlheinz Stockhausen; más tarde realizó estudios de música electrónica en el Studio for Sonology en Utrecht y en el Instituto IRCAM, París, dirigido por Pierre Boulez.⁷ Consecuente con sus expectativas e intereses, Manguashca logra insertarse en diferentes áreas profesionales, proyectando desde ellas una incansable labor como compositor, intérprete y pedagogo. En 1965 fue director del Conservatorio de Quito; después constituye una comunidad artística en Colonia, Alemania, con el grupo Oeldfort, escribe obras por encargo para la radio de Alemania e importantes instituciones musicales; trabajó en 1978 en el CERM (Centro Europeo de Investigación Musical);

5 Manguashca, Mesías. 2001. “El quehacer estético, mi quehacer estético”, agosto-septiembre. Quito. Consultado en <http://www.manguashca.de/index.php/es/> (noviembre de 2014).

6 Ibídem.

7 Manguashca, Mesías. “Biografía”. Consultado en <http://www.manguashca.de/index.php/en/> (abril de 2014).

de igual forma, como docente en Metz, Stuttgart, Karlsruhe, Basel, Sofía, Quito, Cuenca, Buenos Aires, Bogotá, Madrid, Barcelona, Győr y Szombathely (Hungría) y Seoul (Corea). En 1988 fundó con Roland Breitenfeld el K.O. Studio Freiburg, una iniciativa privada para la creación de música experimental. Hasta la fecha radica en Freiburg.

A su cargo también cuenta la organización y dirección de conciertos relevantes en diferentes partes del mundo, no sólo como compositor sino como intérprete, con intervenciones sobre su trabajo creativo en diferentes instituciones.⁸ Su catálogo alcanza en el momento la cifra de ochenta y dos obras que abarcan diferentes formatos.

Vale detenerse en los acontecimientos de su formación que consideramos influyen directamente en su pensamiento musical. El primero de ellos es su participación en el Instituto Di Tella en Buenos Aires, bajo la figura de Ginastera. La permanencia de Maiguashca en el Instituto Di Tella (1963-64) produce en el compositor una reorientación en su formación musical:

Hasta entonces había cultivado una visión musical sobre todo nacionalista. Durante mi estadía en Rochester (Eastman School) fui orientado a modelos tales como Hindemith, en el mejor de los casos, Bartók. Fue en el Di Tella en donde pude obtener un panorama musical más amplio, con visión hacia la vanguardia europea de entonces (Stockhausen, Berio, Xenakis, etc.). Escuché mucha música electrónica, creando así un vacío que pude ocuparlo durante mi permanencia en Europa. Muy importante fue el contacto con mis colegas latinoamericanos, pues de allí surgió una visión generacional y la necesidad de interacción entre nosotros.⁹

El segundo acontecimiento seleccionado es su labor como técnico del Estudio de Música Electrónica de la Radio en Colonia. La asistencia técnica que realiza en dicha institución (1967-1972), cuyo director en ese entonces era K. Stockhausen, le proporcionó una doble experiencia que Maiguashca describe:

Por una parte, me pude familiarizar con técnicas de la práctica de la música electrónica de entonces y, por otra, pude seguir de cerca durante este período la actividad compositiva de K. Stockhausen, a quien considero como una figura central en el panorama creativo del siglo xx. Creo que mi trabajo musical, sobre todo en esta época, fue sustancialmente influenciado por él.¹⁰

8 Entre los eventos de este año se encuentran, entre otros: docencia en las Segundas Jornadas de Creación Electroacústica en Madrid, ejecución de *El Nagual* en Buenos Aires, participación en el Simposio Anual del Instituto para Nueva Música en Darmstadt, estreno de *First Law of Motion* en Freiburg, estreno de *Yakushimi* en el Museo del Agua Quito, estreno de *5 Microgramas* en Buenos Aires, etcétera.

9 Maiguashca, Mesías. 2014. "La producción musical de Mesías Maiguashca". Entrevista con Arleti Molerio, vía correo electrónico, noviembre 2014.

10 Maiguashca, M. 2014. Entrevista con Arleti Molerio...

Este contacto cumplió una función decisiva en la formación técnica y estética de Maiguashca, preconizando una necesidad de búsqueda constante que mantiene hasta la actualidad y deviene centro de su especulación compositiva.

Otro de los momentos que resulta de interés es su participación como asistente del grupo alemán, liderado por Stockhausen, en la Expo 70 de Osaka (1970):

La exposición se basó en los conceptos artísticos de Stockhausen y un concepto audiotécnico del Estudio de Electrónica de la Universidad Técnica de Berlín. El público se sentaba en una cuadrícula-sonido permeable justo por debajo del centro de la esfera, se utilizaron 50 grupos de altavoces reproducidos totalmente en tres dimensiones.¹¹

La aplicación de tecnologías de vanguardia permearon el quehacer de su propuesta; los conciertos diarios de música instrumental-electrónica, durante cerca de seis meses, lo familiarizan con las prácticas de la electroacústica. Comenta Maiguashca que “sobre todo me convencieron de que la «música nueva» o con «técnicas nuevas» no es necesariamente «difícil» y que es accesible a todo público si se la presenta adecuadamente”.¹² De igual forma, sostiene que para él fue evidente que el arte musical contemporáneo, y artístico en general, no es difícil si la obra es vigorosa, se le presenta correctamente y la recepción se realiza sin prejuicios.

Paralelamente a estos sucesos, en referencia concreta a los años setenta, se establece una relación con la música espectral que jerarquiza su pensamiento. Maiguashca reflexiona sobre este período y expone que desde el año 1967 y por varios años tuvo contacto diario con estudios de música electrónica; vivió prácticamente en ellos:

El deseo de “comprender” lo que es el sonido me llevó (nos llevó a toda una generación) a considerarlo desde diferentes puntos de vista. Uno de los métodos más efectivos y utilizados fue naturalmente el del “análisis espectral”, el cual nos da información sobre la conducta de frecuencias y amplitudes que conforman un sonido dado. De particular interés para mí fueron espectros “no armónicos” (los que no se conforman según la serie de armónicos naturales) con los cuales estuve en contacto continuo por razón de mi trabajo en un laboratorio de música electrónica. Así pude aprender mucho sobre la morfología y comportamiento de esos sonidos. Claro, el siguiente paso fue el CREAR sonidos a partir de esa información, sintetizarlos, sea con instrumentos electrónicos o a través de una partitura para ser ejecutada por instrumentos musicales. Es el caso del trabajo que realicé para componer el ciclo *Reading Castañeda* a partir de mi experiencia con “objetos sonoros” de metal y que me ocupó una decena de años. Claro, después de esa experiencia, es evidente que el aspecto espectral de un sonido,

11 Föllmer, Golo. “Karlheinz Stockhausen. Spherical concert Hall”. Consultado en <http://www.medienkunstnetz.de/works/stockhausen-im-kugelauditorium/> (noviembre de 2014).

12 Maiguashca, M. 2014. Entrevista con Arleti Molerio...

o de toda una composición, ha pasado a ser una preocupación fundamental de mi trabajo musical.¹³

Analícese el período comprendido entre los años de 1995 a 2002, época en la que compone la obra que nos ocupa. Maiguashca en 1995 conoce el trabajo de Claude Cadoz,¹⁴ quien formula modelos físicos y los hace sonar. Conjuntamente con él pudo formalizar en su programa de síntesis GENESIS (ACROE, Grenoble) los sonidos creados por sus objetos sonoros de metal, y con este circuito generar toda una serie de sonidos con los cuales compuso *Tiefen*,¹⁵ para ocho altavoces.

Desde otra perspectiva, la admiración por la obra de Borges despertó en él una fantasía y un apetito de interacción con la literatura que lo llevan a escribir varias obras basadas en los textos de este autor. La reinterpretación de las obras de Borges en el campo de la música realizadas por Maiguashca constituyen una particular lectura; se trata entonces de una reflexión del lenguaje (literario/musical) en sí mismo. Entre las obras musicales que utilizan textos de Borges dentro de su catálogo, se encuentra la miniópera *Die Feinde* (2002), que pone en escena el cuento *El milagro secreto* (esta miniópera será abordada en la segunda sección de este trabajo). También *Deutsches Requiem* (1997-1998), para saxofón, piano, percusión, 2 samplers y electrónica basada en el cuento del mismo nombre (cuento que tiene extraños paralelismos con *El milagro secreto*). Otra obra es *La noche cíclica* (2001-2002) basada en el poema del mismo nombre, para violín, cello, piano, marimba y cuatro seguidores de amplitud (en una segunda versión para cuatro *powerbooks*); *La noche cíclica* está conformada por dos capas: la primera de ellas es un complejo tejido rítmico creado por los instrumentos, la segunda capa es creada por el sonido de una composición reproducida por un lector de discos, el cual es percibido (por acción de los seguidores de amplitud) solamente cuando uno de los instrumentos toca (es percibido, pues, con la envolvente dinámica del instrumento).

En lo referente a la técnica musical, Maiguashca en este tiempo se ocupa en analizar, comprender y extender sus experiencias con los sonidos producidos por

13 Ibídem. Para ampliar la información sobre el tema consultar en <http://www.maiguashca.de/index.php/de/von-mir/229-reading-castaneda>; <http://www.maiguashca.de/index.php/de/ueber-mich/238-qreading-maiguashcaq-juan-maria-solare-notas-de-programa-al-concierto-del-200306> y <http://www.maiguashca.de/index.php/de/von-mir/222-objetos-sonoros>.

14 Claude Cadoz es un investigador francés, figura principal de ACROE, centro que se funda en 1976 con Annie Luciani y Jean-Loup Florens y que se define como un centro de investigación y creación orientado a la música por ordenador, la imagen, el movimiento y el arte multisensorial.

15 Maiguashca, Mesías. "Tiefen". Consultada en <http://www.maiguashca.de/index.php/de/1990-1999-a/91-411998-tiefen> (noviembre de 2014).

sus “objetos sonoros”;¹⁶ trabajo que lo lleva a reflexionar sobre las consecuencias de esta práctica. Dado que estos sonidos resultan “no armónicos”, los temas de notación, de lenguaje armónico y sintáctico deben ser replanteados.

“Musicalmente me ocupé en tratar de comprender y formalizar el mundo sonoro investigando en *Reading Castañeda y Tiefen*, para luego aplicarlo a la escritura instrumental”.¹⁷ Este recorrido arroja a la luz una perspectiva de direccionalidades dominantes en su período formativo, que dan paso a la consolidación de criterios y posturas, desprendidas de una exploración cercana en torno a materiales, ejes técnicos, conceptos y pensamientos estéticos, identificados en un proceso dialéctico. Maiguashca construye un mundo acústico que condensa materiales característicos, utilizando diferentes aspectos relacionados con los objetos sonoros, la música concreta, la instrumental-vocal y la electrónica; y unificando conceptos armónicos, melódicos y tímbricos que se convierten en el núcleo de su trabajo compositivo.

Versiones de la miniópera: *Die Feinde, La Celda, Los enemigos*

En el año 1997 el Zentrum für Kunst und Medien de Karlsruhe realiza el encargo de la obra *Die Feinde* al compositor Mesías Maiguashca, basada en el cuento *El milagro secreto* de J. L. Borges. La miniópera¹⁸ es estrenada en Karlsruhe, en el ZKM (Zentrum für Kunst und Medien) en el mismo año. *Die Feinde*, considerada como la primera versión, con textos en alemán, se presentó con una duración de treinta minutos y con un orgánico integrado por dos tenores, trío de cuerdas, dos clarinetes bajos, electrónica y proyección de video. Esta versión tiene, según el autor, un valor solamente histórico.

Con el propósito de acercar la obra a audiencias de habla española, Maiguashca realiza la versión *La celda* (2002) con textos mayormente en español. La nueva versión se estrena en Quito en el mismo año, con una duración aproximada de una hora, cambiando el orgánico a un actor, proyección de video, un montaje electroacústico y la música de la partitura instrumental grabada en el estreno de Karlsruhe reproducida en *playback*. Una tercera versión se presenta en Buenos Aires (2013), basada en la versión de Quito, con dos tenores, proyección en video, montaje electroacústico y la música de la partitura instrumental ejecutada en vivo. Esta última versión la titula *Los enemigos*.

16 Para ampliar la información consultar Maiguashca, Mesías. 2008. “Objetos sonoros”. Ponencia verbal presentada en el XV Festival de Música Latinoamericana en Caracas, mayo de 2008. Consultado en http://www.maiguashca.de/media/pdf/t-objetos_sonoros.pdf (noviembre 2014).

17 Maiguashca, M. 2014. Entrevista con Arleti Molerio...

18 La miniópera se define en este trabajo, según la concepción del compositor en estudio, como teatro de cámara, grupo instrumental pequeño complementado por medios tecnificados como video, electrónica, de duración relativamente corta, dirigido a públicos más o menos especializados.

Aspectos de comparación	Versión original <i>Die Feinde (Los enemigos)</i>	Segunda versión <i>(La celda)</i>	Tercera versión <i>Los enemigos</i>
Fechas de presentación	1997	2002	2013
Lugar	Karlsruhe/Alemania	Quito/ Ecuador	Buenos Aires/ Argentina
En escena	2 cantantes	1 actor	2 cantantes
Duración	00:30"	01:00"	01:00"
Orgánico	2 tenores, trío de cuerdas, 2 clarinetes bajos, electrónica y proyección video.	1 actor, proyección en video, un montaje electroacústico y la música grabada en el estreno de Karlsruhe, a ser reproducida en <i>playback</i> .	2 tenores, proyección en video, un montaje electroacústico y la música es ejecutada en vivo (no <i>playback</i>). Utiliza 8 altavoces.
Texto	<i>El milagro secreto</i> de J. L. Borges. Libreto adaptado para la obra por Mesías Maiguashca. Texto en alemán.	<i>El milagro secreto</i> de J. L. Borges. Libreto adaptado para la obra por Mesías Maiguashca. Texto mayormente español.	<i>El milagro secreto</i> de J. L. Borges. Libreto adaptado para la obra por Mesías Maiguashca. Texto mayormente español.
Observaciones	Es la versión original, pero según el autor solo tiene valor histórico. En las anotaciones de su página web dedica esta obra a su padre indicando que "pronto dejará de estar entre nosotros. Siguiendo viejas tradiciones los indígenas llevan alimentos para el gran viaje. Que de paso lleve también esta música" ¹⁹	Existe una versión en VHS que se encuentra en el archivo sonoro del compositor.	Es la versión más completa y es la que recomienda el autor que deberá ser ejecutada si se da la ocasión.

Ejemplo 1

Resumen comparativo de las tres versiones de la miniópera basada en *El milagro secreto de Borges*.

19 Maiguashca, Mesías. "Die Feinde, una miniópera". Consultado en <http://www.maiguashca.de/index.php/es/1990-1999-a/89-391995-97-die-feinde-eine-minioper-es> (noviembre de 2014).

De *El milagro secreto* de Borges a *Los enemigos de Mesías*

La historia descrita en *El milagro secreto* de Borges, relata el arresto del escritor judío Jaromir Hladik por las tropas nazis en 1942 en la ciudad de Praga. Hladik es condenado a muerte, y justamente en ese momento se encuentra escribiendo su drama *Los enemigos*, obra que él considera la justificación de su vida. "Hladik, en su celda, está condenado a la soledad: su único contacto con el mundo exterior son sus oídos, sus fantasías, sus recuerdos, sus temores. Sus sueños lo acosan. Su única actividad física posible es la gimnasia".²⁰ Con enojo, pide a Dios que le conceda el tiempo preciso para terminar su obra. "Un año entero había solicitado de Dios para terminar su labor: un año le otorgaba su omnipotencia. Dios operaba para él un milagro secreto: lo mataría el plomo alemán, a la hora determinada, pero en su mente un año transcurriría entre la orden y la ejecución de la orden. De la perplejidad pasó al estupor, del estupor a la resignación, de la resignación a la súbita gratitud".²¹ El pelotón nazi al siguiente día dispara contra él pero las balas no llegan a impactar sobre su cuerpo, no terminan su curso; en ese momento Hladik descubre que Dios le ha concedido el tiempo para que termine su obra. Continúa su trabajo hasta llegar a anotar el punto final y en ese momento las balas retoman su curso y lo destrozan. "Dio término a su drama: no le faltaba ya resolver sino un solo epíteto. Lo encontró; la gota de agua resbaló en su mejilla. Inició un grito enloquecido, movió la cara, la cuádruple descarga lo derribó".²² Hladik muere el veintinueve de marzo, a las nueve y dos minutos de la mañana.

El texto de *El milagro secreto* se convierte en el punto de partida de Manguashca para edificar el libreto de la miniópera; en adelante, el tratamiento de los temas filosóficos, artísticos y existenciales ocupan un nivel importante en el discurso. Comenta Manguashca que el cuento lo fascinó desde un principio; por una parte, por lo antes descrito sobre el tratamiento de los temas; por otra, por la complejidad del tejido de hilos visibles e invisibles, que comunican símbolos tan típicos de Borges como el laberinto, los espejos, el doble y como último el humor "negro".²³

Para Manguashca,

la realidad en que vivimos es posiblemente "real" solo desde nuestra perspectiva, la percepción de espacio y tiempo es la clave para la construcción de nuestra

20 Manguashca, Mesías. "La celda una miniópera". Consultado en <http://www.manguashca.de/index.php/es/2000-2009-a/108-452002-la-celda-es> (noviembre de 2014).

21 Borges, Jorge Luis. 1985. "El milagro secreto". *Prosa completa 2 (Historia de la eternidad. Ficciones. El Aleph)*. Barcelona. Bruguera.

22 Ídem.

23 Manguashca, M. 2014. Entrevista con Arleti Molerio...

versión de la realidad. Pero un simple sueño distorsiona esa perspectiva, pues mientras el sueño dura, pasa a ser realidad. Es sobre todo la linealidad del tiempo lo que “encuadra” nuestra realidad. Cualquier duda sobre esa linealidad nos angustiaría, borraría los límites entre sueño y realidad. Buscamos seguridad en cadenas de causas y efectos.²⁴

La obra *Los enemigos* consta de dos partituras: la instrumental y la escénica. La partitura escénica funciona como eje de sincronización y está destinada sobre todo para el director de escena y la técnica. Contiene una representación (forma de onda) del montaje sonoro reproducido por el sistema *ProTools*; los tiempos (en minutos y segundos) corresponden al montaje *ProTools* y representan un *Time Line* para la presentación de la obra; esto significa cuál evento sucede en cada momento de la acción, además de incluir instrucciones para la luz, proyección de textos y los hechos en escena. Los números en círculos corresponden al número de la escena; esto es, con pocas excepciones, que cada línea de la partitura escénica corresponde a una unidad escénica teatral. En la partitura el autor explica que estas instrucciones fueron realizadas para la versión de Quito, pero para la versión de Buenos Aires los responsables escénicos tenían absoluta libertad creativa. Por su parte, la partitura instrumental contiene solo la notación para los instrumentos.

La Celda - Teatro musical

La Celda 1

La Celda 1 - Teatro musical

no lo disputaban...

tropa

6 pasos

2 pasos

L. >>>>obscuro cresc. p (Teatro de sombras)

H. Escena: un camastro y un banco sencillo de madera. Vestuario de H: ropa negra que delimite bien su figura, boina vasca.

H. En plena oscuridad H. hace ejercicios de Tai-chi, muy lentos, con eventuales referencias a las figuras que aparecerán luego en los sueños.

Solo de tai-chi

H. Interrumpe los ejercicios para "escuchar" los ruidos. La tropa, el vic, los conos, los "pasos" son nuevos.

Ejemplo 2

Mesías Maiguashca. Miniópera *Los enemigos*. Partitura escénica. *La celda 1*. Estructura de la partitura.

Las secuencias de video que se presentan en los tres sueños fueron realizadas por Tamás Waliczky, artista húngaro.

El ejemplo siguiente sintetiza los textos, la acción dramática y las indicaciones de proyección en la obra.

Escenas	Proyección y hechos en la escena	Fuente	Textos
Escena 1: La Celda 1	<p>Escena: un camastro y un banco sencillo de madera.</p> <p>Vestuario de Hladik: ropa negra que delinee bien su figura, boina vasca.</p> <p>Hechos: En plena obscuridad Hladik hace ejercicios de Taichi, muy lentos, con eventuales referencias a las figuras que aparecerán luego en los sueños.</p> <p>Solo de Taichi.</p> <p>Interrumpe los ejercicios para "escuchar" los ruidos. La tropa, el W.C, los conoce, los "pasos" son nuevos.</p>	Montaje electroacústico	<p>La noche del catorce de marzo de 1939, en un departamento de la Zeltnergasse de Praga, Jaromir Hladik, autor de la inconclusa tragedia de <i>Los enemigos</i>, de una vindicación de la eternidad y de un examen de las indirectas fuentes judías de Jakob Boehme, soñó con un largo ajedrez.</p> <p>No lo disputaban dos individuos sino dos familias ilustres; la partida había sido entablada hace siglos; nadie era capaz de nombrar el olvidado premio, pero se murmuraba que era enorme y quizás infinito, las piezas y el tablero estaban en una torre secreta; Jaromir (en el sueño) era el primogénito de una de las familias hostiles; en los relojes resonaba la hora de la impostergable jugada; el soñador corría por las arenas de un desierto lluvioso y no lograba recordar las figuras ni las leyes del ajedrez....</p>
Escena 2: Introducción Sueño 1	<p>Proyección: Sueño 1.</p> <p>Hechos: "escucha" los ruidos con atención, sobre todo "las voces", se sienta en el catre para mejor escucharlas y se duerme.</p>	Introducción, montaje electroacústico e instrumentos, Sueño 1, Video solo.	

<p>Escena 3: La Celda 2</p>	<p>Hechos: Se incorpora, dice: "en ese punto se despertó..." Y recomienza con los ejercicios en silencio. El texto es recortado por largos silencios. En ellos continúa Hladik con los ejercicios; cuando el texto recomienza se queda en 'estatua' hasta el siguiente silencio.</p>	<p>Montaje electroacústico</p>	<p>Hablado por Hladik. En ese punto, se despertó. Desde playback: Cesaron los estruendos de la lluvia y de los terribles relojes. Un ruido acompañado y unánime, cortado por algunas voces de mando subía la Zeltnergasse. Era el amanecer, las blindadas vanguardias del Tercer Reich entraban en Praga... Tartamudeando: El diecinueve, las autoridades recibieron una denuncia. Normal: El diecinueve, las autoridades recibieron una denuncia. El mismo diecinueve, al atardecer, Jaromir Hladik fue arrestado. Lo condujeron a un cuartel aséptico y blanco, en la ribera opuesta del Moldau. No pudo levantar uno solo de los cargos de la Gestapo: su apellido materno es Jaroslavski, su sangre era judía, su estudio sobre Boehme era judaizante, su firma dilataba el censo final de una protesta contra el Anschluss. En 1928 había traducido el Sepher Yezirah para la editorial Hermann Barsdorf; el efusivo catálogo de esa casa había exagerado comercialmente el renombre del traductor; ese catálogo fue hojeado por Julius Rothe, uno de los jefes en cuyas manos estaba la suerte de Hladik. No hay hombre que, fuera de su especialidad, no sea crédulo: dos otros adjetivos en letra gótica bastaron para que Julius Rothe admitiera la preeminencia de Hladik y dispusiera que lo condenaran a muerte, para animar a otros.</p>
---------------------------------	--	--------------------------------	---

<p>Escena 4: El interrogatorio</p>	<p>Proyección: Los textos del juez son proyectados en la pantalla a manera de subtítulos. Hechos: Los textos del juez son proyectados como subtítulos en la izquierda de la pantalla, con el texto alemán. Hladik contesta, actuando como mimo, los textos del acusado. Los movimientos de Hladik al principio y fin de la escena sugieren soldados que lo traen descortésmente a la sala y fuera de la sala de interrogación.</p>	<p>Montaje electroacústico e instrumentos</p>	
<p>Escena 5: La Celda 3</p>	<p>Hechos: Con el sonido de la puerta Hladik es empujado en su celda. Hladik percibe un cluster electrónico y 'descubre' el juego de fases. Es interrumpido por los 'pasos'. Hladik escucha pensativo los textos. Pas de deux. Que termina en valse.</p>	<p>Montaje electroacústico</p>	<p>El primer sentimiento de Hladik fue de mero terror. Pensó que no lo hubieran arreadado la horca, la decapitación o el degüello, pero que morir fusilado era intolerable. En vano se dijo que el acto puro de morir era lo temible, no las circunstancias concretas.</p>
<p>Escena 6: Dúo de la espera 1</p>	<p>Proyección: "En esta noche murió Hladik, centenares de muertes..." Hechos: Escucha toda la escena en una posición casi 'estatua': interpretación extremadamente lenta entre posiciones, que representan maneras de ser ejecutado; por ejemplo: fusilado, ahorcado, etc.</p>	<p>Montaje electroacústico e instrumentos</p>	
<p>Escena 7: La Celda 4</p>	<p>Hechos: Reminiscencias del cluster electrónico. El ruido de W.C. lo vuelve a la 'realidad'. Los pasos le sugieren ver fuera de la celda y, de estos movimientos, participar activamente en el siguiente sueño.</p>	<p>Montaje electroacústico</p>	<p>Jaromir (en el sueño) era el primogénito de una de las familias hostiles.</p>

Escena 8: Sueño 2	Hechos: Hladik realiza un dúo con la figura de la pantalla.	Video solo.	
Escena 9: La Celda 5		Montaje electroacústico	<p>Hladik había rebasado los cuarenta años. Fuera de algunas amistades y de muchas costumbres, el problemático ejercicio de la literatura constituía su vida. Como todo escritor, medía las virtudes de los otros por lo ejecutados por ellos, y pedía que los otros lo midieran por lo que vislumbraba o planeaba. Todos los libros que había dado a la estampa le infundía un complejo arrepentimiento. En sus exámenes de la obra de Boehme, de Abenesra y Fludd, había intervenido esencialmente la mera aplicación; en su traducción del 'Sepher Yezirah', la negligencia, la fatiga y la conjetura. Juzgaba menos deficiente, tal vez, la 'Vindicación de la Eternidad'. El primer volumen historia las diversas eternidades que han ideado los hombres, desde el inmóvil Ser de Parménides hasta el pasado modificable de Hinton; el segundo niega (con Francis Bradley) que todos los hechos del universo integran una serie temporal. Arguye que no es infinita la cifra de las posibles experiencias del hombre y que basta una sola repetición para demostrar que el tiempo es una falacia. Desdichadamente no son menos falaces los argumentos que demuestran esa falacia.</p>

Escena 10: Dúo de la espera 2	Proyección: "Pensó que aún le faltaban dos actos y que muy pronto iba a morir". Hechos: Escucha toda la escena en una posición casi 'estatua', interpolación extremadamente lenta entre posiciones que representan maneras de ser ejecutado; por ejemplo: fusilado, ahorcado, etc.	Montaje electroacústico e instrumentos	
Escena 11: La Celda 6	Hechos: Ejercicios de Taichi. Figura Lissajou.	Montaje electroacústico	De todo ese pasado equívoco y lánguido quería redimirse Hladik con el drama en verso Los enemigos. Pensó que aún le faltaban dos actos y que muy pronto iba a morir. Tartamudeó: Habló con Dios en la obscuridad.
Escena 12: Oración	Proyección: "Si de algún modo existo..."	Montaje electroacústico e instrumentos	Otórgame esos días Tú, de quien son los siglos y el tiempo.
Escena 13: La Celda 7		Montaje electroacústico	Era la última noche, la más atroz, pero diez minutos después el sueño lo anegó como un agua oscura.
Escena 14: Sueño 3	Suenan campanas.	Video solo.	
Escena 15: La Celda 8	Hechos: Hladik: "Aquí se despertó". Hladik retoma los ejercicios. Representa el texto (es transportado por los soldados a través de galerías y escaleras hasta el patio de la prisión) con métodos de mimo, una vez llegado al patio lo hacen sentar en el banco (al extremo derecho del escenario).	Montaje electroacústico	Hablado por Hladik: Aquí Hladik se despertó. Desde playback: Recordó que los sueños de los hombres pertenecen a Dios y que Maimónides ha escrito que son divinas las palabras de un sueño cuando son distintas y claras y no se pueden ver quien las dijo. Se vistió; dos soldados entraron en la celda y le ordenaron que los siguiera. Del otro lado de la puerta, Hladik había previsto un laberinto de galerías, escaleras y pabellones.

<p>Escena 16: La ejecución</p>	<p>Proyección: Textos del sargento, proyectados a manera de subtítulos. Hechos: Hladik entra empujado por los soldados en el patio de la prisión. Contesta mímicamente a las preguntas del teniente. Hladik es 'preparado' para el fusilamiento, atado las manos atrás, puesto hacia la pared de la derecha y hecho sentar. Espera hasta que den las 9.00. Hladik de pie enfrenta a las balas.</p>	<p>Montaje electroacústico e instrumentos</p>	<p>El sargento vociferó la orden final.</p>
<p>Escena 17 : El patio, el milagro</p>	<p>Hechos: Hladik tambalea violentamente y sin control gesticula locamente, palpándose supuestas heridas; tratando de comprender la situación inspecciona el lugar, repara en los soldados inmóviles; susurra: 'estoy muerto', 'estoy en el infierno', 'estoy loco', escucha los ruidos del ambiente, comienza a 'comprender', empieza a 'escribir.</p>	<p>Montaje electroacústico</p>	<p>Pensó... pensó... pensó... Otro día pasó antes que Hladik entendiera. Un año entero había solicitado de Dios para terminar su labor. Un año le otorgaba su omnipotencia.</p>
<p>Escena 18: El milagro 1</p>	<p>Proyección: "Hladik comenzó a trabajar febrilmente..."; "minucioso, inmóvil secreto urdió en el tiempo su alto laberinto invisible". Hechos: En oposición a la agitada música, Hladik está sereno, soberano, 'componé' su obra lenta, clara, deliberadamente. Sus gestos son cada vez más lentos y precisos.</p>	<p>Montaje electroacústico e instrumentos</p>	
<p>Escena 19: El milagro 2</p>	<p>Proyección: "Dos veces cambió el tercer acto..." Hechos: hace 'estatuas' cada vez más largas en el tiempo moviéndose a la... 'posición de plegaria', en que queda inmóvil.</p>	<p>Montaje electroacústico e instrumentos</p>	<p>Dio término a su drama. No le faltaba ya resolver sino un solo epíteto. Lo encontró.</p>

Escena 20 : El milagro 3	Proyección: J. Hladik (videocomposición) Hechos: Se derrumba y queda tumbado. Inmóvil, en un último momento se yergue.	Montaje electroacústico y video.	
Escena 21: Epílogo (Ad Lib)		Montaje electroacústico	

Ejemplo 3

Síntesis de los textos, la acción dramática y las indicaciones de proyección en la obra.

El deslizamiento del significante de la obra de Borges a *Los enemigos* de Manguashca unifica temas que se convierten en principios generativos; uno de ellos es la naturaleza del tiempo concebida como lineal, circular, cíclica, ¿recurrente?:

Juzgaba menos deficiente, tal vez, la VINDICACIÓN DE LA ETERNIDAD: el primer volumen historia las diversas eternidades que han ideado los hombres, desde el inmóvil Ser de Parménides hasta el pasado modificable de Hinton; el segundo niega (con Francis Bradley) que todos los hechos del universo integran una serie temporal. Arguye que no es infinita la cifra de las posibles experiencias del hombre y que basta una sola “repetición” para demostrar que el tiempo es una falacia.²⁵

Otra de las ideas que articula los temas es la religiosidad, entendida específicamente en la relación del creyente con Dios:

Si de algún modo existo, si no soy una de tus repeticiones y erratas, existo como autor de *LOS ENEMIGOS*. Para llevar a término este drama, que puede justificarme y justificarte, requiero un año más. Concédeme este tiempo, Tú, de quien son los siglos y el tiempo. [...] Recordó que los sueños de los hombres pertenecen a Dios [...] Un año entero había solicitado de Dios para terminar su labor. Un año le otorgaba su omnipotencia.²⁶

La estructuración eficaz y de síntesis que logra Manguashca al concebir el libreto desde sus propios códigos, hilvana un tejido complejo, donde el personaje principal es tratado con una identificación filosófica, humana y sensible, que lo convierte en el principio generativo de la historia, al igual que lo presenta Borges en su cuento; el aporte de Manguashca está en la simplificación de la historia y en la

25 Libreto de la mini ópera *La Celda* con textos de Jorge Luis Borges *El milagro secreto*.

26 Ídem.

conexión que establece con el discurso musical. En el argumento general aparecen personajes, objetos, imágenes, sonidos, escenas, que, en su conjunto, constituyen el imaginario histórico, iconográfico y simbólico de la época de los nazis. En este contexto ocupa un lugar importante el sistema que se integra con las partes de los sueños y las inscripciones religiosas, recursos que condensan la acción dramática referida a los temas existenciales.

Otro de los niveles del discurso se establece en la relación del protagonista con el espectador, el cual “ve” físicamente al actor y su deambular en la celda, “escucha” su interior a través de ocho altavoces, “ve” sus sueños en la pantalla y es guiado en la historia por un relator que habla desde los altavoces.²⁷ La obra mantiene una tensión secreta, interna, con climas sombríos y saturados; la música sostiene la expresión de Hladik enclaustrada en el opresivo espacio de su celda.

La forma, dramaturgia y construcción musical

Las 21 escenas que conforman el único acto de *Los enemigos* se distinguen por diseños estructurales de cierta forma simétricos, establecidos a partir de relaciones internas que se conectan y dan sentido al discurso. Los planos de la realidad y la ficción construyen un hilo conductor que organiza la forma estructural. Desde el punto de vista escenográfico la celda domina visualmente como fondo, entendida como una referencia de la realidad.

En el ejemplo se puede constatar la concepción estructural general y los tipos de unidades que la conforman:

Escenas	Diseño estructural	Tipos de unidades
No.1	La celda 1	Celdas (8)
No.2	Introducción, Sueño 1	Sueños (3)
No.3	La celda 2	Interrogatorio (1)
No.4	Interrogatorio	Dúos de la espera (2)
No.5	La celda 3	Oración (1)
No.6	Dúo de la espera 1	La ejecución (1)
No.7	La celda 4	El patio y el milagro (1)
No.8	Sueño 2	Milagros (3)
No.9	La celda 5	Epílogo (1)

No.10	Dúo de la espera 2	
No.11	La celda 6	
No.12	Oración	
No.13	La celda 7	
No.14	Sueño 3	
No.15	La celda 8	
No.16	La ejecución	
No.17	El patio, el milagro	
No.18	El milagro 1	
No.19	El milagro 2	
No.20	El milagro 3	
No.21	Epílogo	

Ejemplo 4

Concepción estructural general y los tipos de unidades.

Podría afirmarse que la estructura se encuentra próxima a un procedimiento cíclico que recupera constantemente la unidad de la celda y el sueño como elementos integradores y generadores de desarrollo. La estructuración en partes independientes que se suceden de forma ininterrumpida, conectadas por el narrador, evidencian en su conjunto un contenido musical que subyace, edificado a partir del agrupamiento sistemático y funcional de las partes sobre la base de los comportamientos musicales.

En lo concerniente al análisis dramático musical de la obra, entendido este trabajo como "diseño general del contenido narrativo resultante de los cambios cualitativos que suceden en la articulación de los diferentes planos o niveles de realización del discurso musical",²⁸ se han identificado los cambios que adquieren un protagonismo y pueden ser definidos como momentos climáticos; de igual manera se organizan las etapas del desarrollo dramático estructural definidas en la exposición, desarrollo-nudo y desenlace. Se ha tomado en consideración el contenido narrativo musical y su relación en el desarrollo de la acción dramática.

28 Morales Flores, I. C. 2008. "Ebbó...". Concepto de dramaturgia musical creado operativamente sobre la base del proyecto de análisis propuesto e inspirado en la noción de tiempo musical que el musicólogo A. Padilla refiere en su libro *Dialéctica y música: espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez* (1995, p. 113).

En el argumento es posible definir tres momentos fundamentales.

El primero está relacionado con la presentación del personaje principal y la exposición de los elementos contextuales y dramáticos fundamentales. Se describe y ubica el contexto de la acción, se enuncia el conflicto dramático que es la sentencia de muerte.

El segundo momento está vinculado con el desarrollo de la acción dramática, que presenta los momentos más trágicos y reflexivos; la relación con Dios y las súplicas para poder terminar la obra que justificaría la vida de Hladik.

Por último, el desenlace final con la muerte del personaje principal luego de haber culminado con la escritura de su obra.

Para una representación de lo expuesto anteriormente, se propone el siguiente ejemplo como diseño de organización y clasificación de la acción dramática. Los subtítulos de las partes posibilitan una mejor comprensión del contenido narrativo.

Exposición	Desarrollo-nudo	Desenlace
Escena 1, La celda 1 hasta Escena 3, La celda 2	Escena 4, Interrogatorio hasta Escena 15, La celda 8	Escena 16 hasta Escena 21, Epílogo

Ejemplo 5

Diseño de organización y clasificación de la acción dramática.

El momento de mayor condensación dramática se establece en la ejecución y el milagro. La primera parte, entendida hasta la ejecución, se presenta descriptiva y compromete en menor medida los planos del relato. Por su parte, luego de la ejecución, la acción sostiene las situaciones más dramáticas y conecta en un solo plano los estados de la realidad y la ficción. Es de resaltar que el curso dramático evidencia una compensada relación entre el contenido narrativo musical y el contenido del texto.

Se impone detener la atención en la relación entre los niveles del discurso del libreto y la obra musical. Manguashca explica, en la entrevista realizada, que la miniópera toma elementos arquitectónicos de una frase del condenado a muerte, Hladik, el cual desafía a Dios a postergar su vida hasta terminar su obra literaria: "Otórgame esos días; Tú, de quien son los siglos y el tiempo". El autor grabó con dicción espontánea la segunda parte de la frase en alemán y el análisis resultante le rindió el siguiente esquema de proporciones temporales:

Ge	wäh	re	mir	die-se	Ta-ge
14	5	9	6	12	8

Total: 54 unidades de tiempo.

The image shows a musical score for a scene titled 'Ejemplo 6'. At the top, there is a stage direction 'Bühne: Liebe' with an arrow pointing right, and 'denkst.' at the end. Above the score, a series of time signatures are listed: 7/8, 5/16, 9/16, 3/8, 3/4, and 2/4. The score includes parts for Viola (Via.), Recorder (Re.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Baskil. 1-II). The lyrics are: 'ge · wä · re · mir · die · se · ta · ge · wä · re · mir · die · se · ta · ge · ge · wä · re · mir · die · se · ta · ge'. The score is marked with 'Alte ppp' and 'ppp >' in the bass line, and 'molto' at the end. A circled number '50' is visible at the top center.

Ejemplo 6

Mesías Maiguashca. Miniópera *La celda*. Partitura instrumental.
Esquema de proporciones temporales.

Este esquema de proporciones permea todas las partes de la obra.

Si se toma por ejemplo el primer sueño, aplicada las proporciones 14, 5, 9, 6, 12, 8 a la duración de 240 segundos, tendríamos las duraciones correspondientes. Por ejemplo, la primera duración de 62.2 segundos se deduce así: $240 / (54/14) = 62.2$, etcétera.

Pero además, la duración 62.2 está sujeta nuevamente a las proporciones 14, 5, 9, 6, 12, 8, haciendo así que la primera parte del sueño (62.2) tenga la misma forma temporal que todo el sueño; en realidad, una situación fractal, en que una parte tiene la misma morfología que el todo.

En lo referente a los aspectos técnicos compositivos, Manguashca expone que *Los enemigos* es un esfuerzo de integrar su lenguaje musical. La utilización y convivencia de la música electrónica, concreta, instrumental y vocal en la obra así lo demuestra. Musicalmente, trata de unificar los conceptos de armonía, melodía y timbre. Un elemento muy importante sigue siendo el mundo sonoro derivado de los “objetos sonoros de metal”, que permea, sobre todo, los interludios-video de los tres sueños y varias estructuras instrumentales. El resultado final trata de dar a los sonidos concretos un carácter “instrumental” y a los instrumentales un carácter “concreto”, buscando así una unidad tímbrica. Un ejemplo de este particular es la escena 16, *La ejecución*, donde las proporciones de tiempo son: 14, 5, 12, 8, 6, 9, corcheas. Los instrumentos se acercan en alturas y timbres a las “terribles campanas” (objeto sonoro de metal), de modo que se crea una unidad tímbrica y armónica entre objeto sonoro e instrumentos.

10-7 Xi Die Erschließung

10-7

Ejemplo 8

Mesías Manguashca. Miniópera *Los enemigos*.
Partitura instrumental. Escena 16 *La ejecución*.
Ejemplo de unidad tímbrica y armónica entre
objeto sonoro e instrumentos.

Epílogo

A lo largo de este ensayo, hubo ocasión para profundizar y poner en evidencia el trabajo creativo musical de Mesías Maiguashca en su única ópera, titulada *Los enemigos*. Este acercamiento propone una reflexión sobre la sintaxis de materiales utilizados en su propuesta y la manera en que estos son trabajados dentro del discurso musical. Según Gandini, lo novedoso hoy, “más que en el material, estaría en la sintaxis, en la manera en que esos materiales se combinan entre sí [...] el compositor tiene en su haber el pasado inmediato de la música, pero además tiene el pasado mediato [...] puede ver de una manera mucho más amplia, y estaría en la etapa de sintaxis, de la organización de los materiales, que no deben ser necesariamente los producidos en los últimos veinte años, sino todos los de la historia de la música”.²⁹ Posicionados en esta postura, es posible exponer que Maiguashca destaca en su producción las características siguientes:

1. El lenguaje musical responde a su posición estética, que se sustenta en un marcado carácter experimental.

2. El discurso musical proyecta un alto grado de complejidad y se acoge a un “singular” principio de articulación tímbrica, armónica, melódica y estructural, que proporciona en sus obras unidad y coherencia. La singularidad en este marco se asocia a la manera de discernir y homogeneizar la dialéctica interna de los materiales, proceso en el cual, por lo general, se jerarquiza el timbre y se incorporan con profundos anclajes los tratamientos empíricos relacionados con el proceso creativo.

3. En su propuesta compositiva conviven la música electrónica, concreta, instrumental y vocal. Para Maiguashca la función de los materiales en la creación están enfocados a procesos de desarrollo, especialmente los tímbricos.

4. Mantiene una actitud expectante en la exploración de los parámetros musicales (altura, timbre, espacialidad). La utilización de los “objetos sonoros” se ha convertido en un centro que unifica el pensamiento tímbrico de la última época.

Bibliografía

Borges, Jorge Luis. 1985. “El milagro secreto”. *Prosa completa 2 (Historia de la eternidad. Ficciones. El Aleph)*. Barcelona. Bruguera.

²⁹ Gandini, Gerardo. 1984. “Están”. *Actas de las Segundas jornadas de música del siglo XX*. Córdoba, Argentina, snp.

Gandini, Gerardo. 1984. "Están". *Actas de las Segundas jornadas de música del siglo XX*. Córdoba, Argentina, snp.

Maiguashca, Mesías. 2001. "El quehacer estético, mi quehacer estético", agosto-septiembre. Quito.

Consultado en <http://www.maiguashca.de/index.php/es/> (noviembre de 2014).

— 2008. "Objetos sonoros". Ponencia verbal presentada en el XV Festival de Música Latinoamericana en Caracas, mayo de 2008. Consultado en http://www.maiguashca.de/media/pdf/t-objetos_sonoros.pdf (noviembre 2014).

— "Die Feinde, una miniópera". Consultado en <http://www.maiguashca.de/index.php/es/1990-1999-a/89-391995-97-die-feinde-eine-minioper-es> (noviembre de 2014).

— "La celda una miniópera". Consultado en <http://www.maiguashca.de/index.php/es/2000-2009-a/108-452002-la-celda-es> (noviembre de 2014).

— 2014. "La producción musical de Mesías Maiguashca". Entrevista con Arleti Molerio, vía correo electrónico. Noviembre 2014.

Morales Flores, Iván Cesar. 2008. "Ebbó: del rito al simulacro. Análisis musicológico de una ópera oratorio de Louis Aguirre". *Boletín Música Casa de las Américas*, Nro. 21, enero- marzo. La Habana, pp. 3-24.

Padilla, Alfonso. 1995. *Dialéctica y música: espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez*. 1 ed. Helsinki, Finlandia. Editorial Hakapaino Oy.

Discografía

Maiguashca, Mesías. 2005. *La celda*. Secuencias de video de Tamás Waliczky. Actuación: Christoph Baumann, Dirección general: Mesías Maiguashca, Montaje de video: Aljoschca Hofmann, Técnica Staff: Teatro Sucre, Presentación: Teatro Sucre con el apoyo de la Sociedad Filarmónica de Quito. Formato DVD. Fecha: 15 de septiembre de 2005.

Mesías Maiguashca

Nace el 24 de diciembre de 1938 en Quito, Ecuador y se radica en Freiburg desde 1996. Su formación profesional la realiza en las siguientes instituciones: Conservatorio de Quito, Eastman School of Music (Rochester, N.Y.), Instituto Di Tella de Argentina y en el Musikhochschule de Köln. Su producción musical incluye diferentes formatos instrumentales y en ellos se destaca la utilización de "objetos sonoros" creados por el compositor. Trabajó como docente en Metz, Basel, Quito, Cuenca, Buenos Aires, Bogotá, Madrid, Barcelona, Hungría y Corea; fue profesor de música electrónica en Musikhochschule Freiburg hasta su jubilación en 2004. Funda en 1988 el K.O. Studio Freiburg, junto con Roland Breitenfeld con el propósito de realizar estudios y producciones de música experimental.