



## ACERCAMIENTO CRÍTICO A LA OBRA DE MIGUEL MANSILLA GUEVARA

Las relaciones dialécticas entre el lenguaje musical tradicional y la creación musical

### **Chalena Vásquez**

Rosa Elena Vásquez Rodríguez, más conocida como Chalena Vásquez (publicación póstuma), fue una musicóloga, compositora, cantante y escritora peruana.

Los inicios de Mansilla, como casi todos los músicos andinos, están marcados por la participación y el aprendizaje de una cultura musical muy amplia, en la cual la vida personal y social están integradas de manera total.

Miguel Mansilla, con altísima sensibilidad, escucha y retiene en la memoria la música de los cantos y las danzas ayacuchanas, el lugar de su infancia y adolescencia. Percibe, disfruta y se sorprende por los mensajes sonoros del mundo que le rodea. En ese contexto, sin duda, fueron de importancia fundamental los cantos entonados por su madre, conocedora de un amplio repertorio tradicional.

La adquisición de un charango cuando aún era muy niño, la práctica de la guitarra, el cantar en primera y segunda voz, y el escuchar a los mayores interpretar un repertorio que habla de paisajes, emociones y sentimientos humanos fueron moldeando una forma de percibir y producir la música. Este proceso se desarrolló en un constante movimiento dialéctico entre lo que la persona aprende y aprehende, y lo que crea y recrea.

Esta relación dialéctica se mantiene en tanto el músico -intérprete y cantautor – permanezca activo en la práctica constante de escuchar y hacer música. Es decir, participando activamente en un movimiento permanente de percepción social y estética (no sólo musical) y de producción musical que le permite comunicar sus sentimientos y pensamientos a otros. Para Mansilla Guevara, esta actividad adquiere una dimensión especial, por su compromiso personal, social y estético.

Este compromiso, en la vida de cualquier persona, puede ser analizado desde diferentes perspectivas. Sin embargo, aquí nos referiremos a la obra artística de Mansilla Guevara, y observamos que el compromiso personal, social y estético al que aludimos se manifiesta en dos vertientes importantes de su obra musical: una, la interpretación de obras tradicionales, y otra, la creación e interpretación de sus propias composiciones. Miguel interpretaba canciones en quechua y castellano, y también grabó algunas danzas y canciones en versiones para guitarra solista.

## DE LA INTERPRETACIÓN

En el mundo andino, como en todos los lenguajes artísticos de tradición oral, nos encontramos frente a fenómenos musicales (como los géneros de huainos y yaravíes o las danzas) que son “obras en movimiento” u “obras abiertas”. Esto significa que son productos de una práctica artística que permite infinidad de variaciones y sutilezas en su ejecución, para lograr una interpretación que mejor exprese la emoción, el pensamiento o la sensación que el músico instrumentista o cantante experimenta y comunica a otros en el acto de hacer música.

De manera que una obra, aunque esté culminada, en el sentido de tener música y texto definidos, siempre alcanzará niveles de plenitud o realización en cada versión que sus intérpretes hagan de ella.

Umberto Eco (1962) propone un análisis de las obras académicas en artes plásticas y música, observando cómo el artista creador de una obra plástica, como una pintura o escultura, contaba con la intervención del público para “terminar” la obra. El público podía, por ejemplo, mover parte de una escultura, lo cual constituía una opción adicional de goce estético y de participación activa o interactiva en la obra.

En el caso de los géneros andinos, de canciones o danzas tradicionales interpretadas por Mansilla, en la voz y la guitarra, encontramos a un músico tan comprometido con la obra que, al hacerla suya, le imprime sus propios elementos, constituyendo un estilo personal que enriquece el lenguaje colectivo. Es la obra abierta

de un quehacer colectivo realizado a través del tiempo enriquecida con la genialidad y el compromiso de un músico como Miguel Mansilla. Esta tarea no es sencilla, especialmente en un mundo cultural cuyo lenguaje artístico, es decir, el estilo ayacuchano de la guitarra andina, ha alcanzado logros altísimos de calidad, como podemos apreciar en la obra de Manuelcha Prado o Raúl García Zárate. ¿Qué aporta Mansilla Guevara al estilo de la guitarra ayacuchana? ¿Qué aporta en el estilo del canto? ¿Y cómo lo hace? ¿Es posible determinar de qué manera su sentido musical se transmite en la pulsación de la guitarra o en la forma de cantar? ¿Existe un estilo coracoreño de la guitarra andina, distinto al huamanguino de García y al puquiano de Manuelcha? ¿Qué características estructurales o sutilezas técnicas delimitan cada estilo?

Sin duda un análisis minucioso de cada nota, de su calidad e intensidad, cada adorno, cada glissando en la voz, del timbre y vibrato logrados en la guitarra, la rítmica y sus peculiaridades en relación a cada segmento nos dará un resultado sorprendente y grato. Es en esos aspectos técnicos concretos donde el artista plasma su emoción, que a su vez es base fundamental de su interpretación.

Mansilla aprende en Coracora, un ambiente musical con grandes intérpretes del canto y la guitarra, e importantes compositores de huainos y yaravíes, entre los que destaca Luis López Arangoitia.

A partir de allí, desarrolla una técnica al servicio de su emoción personal que surge y se conjuga con la emoción colectiva y social. Aquí también se puede encontrar una relación dialéctica entre la técnica que él utilizaba –ya sea recreada o inventada– y la necesidad de una sonoridad particular que exprese sus necesidades emotivas, subjetivas y personales, las cuales siempre transmitía a colectivos más amplios. Por eso, en Mansilla Guevara encontramos objetivada la frase de Vallejo: “Todo acto o voz genial viene del pueblo y va hacia él”.

Todos conocemos el intenso sentimiento y la emoción plena de Mansilla al hacer música. Quienes no lo escucharon en directo, pueden apreciarlo en videos y grabaciones. Los colegas músicos y amigos reconocen en él a un cantante y guitarrista sumamente apasionado y

lleno de sentimiento, un sentimiento adolorido que va mucho más allá que un canto “sentimental” o de una guitarra sentida.

La poética –y en este caso también la poética musical– de una obra abierta tiene, como decía Eco (1962), que promover en el intérprete “actos de libertad consciente”.

una obra de arte es un objeto producido por un autor (en el caso que vemos se trata de un autor colectivo, el género tradicional conocido por todos) que organiza una trama de efectos comunicativos de modo que cada posible usuario pueda comprender (a través del juego de respuestas a la configuración de efectos sentidos como estímulo por la sensibilidad y por la inteligencia) la obra misma, la forma originaria imaginada por el autor. En tal sentido el autor produce una forma conclusa en sí misma con el deseo de que tal forma sea comprometida y disfrutada como él la ha producido: no obstante, en el acto de su relación, cada usuario tiene una concreta situación de existencia, una sensibilidad particularmente condicionada, determinada cultura, gustos, propensiones, prejuicios personales, de modo que la comprensión de la forma originaria se lleva a cabo según determinada perspectiva individual.

Mansilla Guevara era un “usuario” especial de ese lenguaje musical ayacuchano, fuera huaino, yaraví o danza, que había seleccionado para interpretar. Nunca cantaría por cantar; ni tocaría por tocar; cuando ejecutaba una pieza musical, se volcaba por completo, con toda su capacidad emotiva e intelectual. En eso radicaba su calidad interpretativa.

De esa actitud vital surge su forma de cantar y tocar la guitarra, con sutilezas y aportes técnicos que perfilan el estilo de Coracora y enriquecen la escuela de guitarra ayacuchana. Esta escuela, entendida como una corriente musical que se desarrolla de manera oral y se transmite de forma directa, audiovisual, popular, autogestionaria y no académica, es parte fundamental de la cultura musical andina y peruana en general, y constituye un aporte también a la guitarra a nivel mundial.

El estilo personal de Miguel reafirma el sentido andino del quehacer musical, que implica que cada persona debe “poner lo suyo” y no limitarse a repetir otras versiones. Utiliza escalas, saltos interválicos, adornos, rítmica y armonía, respetando siempre los usos de la tradición. Sin embargo, su interpretación es distinta, aportando nuevos elementos al estilo al que pertenece. De esta manera, contribuye al desarrollo de la cultura andina.

Y esto nos recuerda nuevamente a Eco cuando expone sobre la “poética de la sugerencia”, dice:

la obra se plantea intencionadamente abierta a la libre reacción del que va a gozar de ella. La obra que “sugiere” se realiza siempre cargada de aportaciones emotivas e imaginativas del intérprete [...]

... en las obras poéticas, deliberadamente fundadas en la sugerencia, el texto pretende estimular de una manera específica precisamente el mundo personal del intérprete para que él saque de su interioridad una respuesta profunda, elaborada por misteriosas consonancias...

En este sentido, Mansilla Guevara asume su libertad, como intérprete y creador al expresar desde lo más profundo de su interioridad respuestas musicales elaboradas a partir de la propia intensificación de su capacidad emotiva. Utiliza como instrumento el mismo lenguaje heredado de sus antepasados que, sin embargo, adquiere en sus manos y su voz una personalidad propia que impacta y conmueve al receptor.

## DE LA CREACION

*Escribir quiere decir hacer vacilar el sentido del mundo*

ROLAND BARTHES

### **Cristos Indios**

Son pocas las canciones que conocemos de Miguel Mansilla, sin embargo, bastan para apreciar su calidad poética y su manera de pensar e interpretar el mundo que le ha tocado vivir.

No sabemos si hay canciones compuestas por Mansilla que se encuentren en la memoria colectiva, transmitiéndose de un cantor a otro, de una reunión a otra. Dada la práctica popular, es posible que esto suceda y que existan canciones “anónimas” que en realidad fueron compuestas por él.

Entre sus composiciones grabadas se encuentran el yaraví Dolor; los huainos: Cristos Indios, Amar y amar, Tierra querida.

### **Comentario a Cristos Indios**

*Si Dios está con los pobres  
Quizás sí o quizás no  
Lo seguro es que él almuerza  
En la casa del patrón*

ATAHUALPA YUPANQUI

*Si Dios pudiera ver la miseria  
de Cristos Indios desposeídos  
Hieren sus ojos llagas abiertas  
de iniquidades y mil olvidos.*

*Si Dios pudiera mirar la senda  
de Cristos pobres calvario a cuestras  
Llevando en hombros la cruz del hambre  
sed de justicia y dolor de infamia.*

*Los Cristos Indios de punas y pampas  
montes y valles y pueblos nuevos  
Cantan al viento, trinan sus quenás  
a sus montañas y al sol eterno*

La canción *Cristos Indios* nos lleva a una reflexión profunda sobre la religiosidad, negando al Dios católico como el dios de los indígenas y afirmando una espiritualidad andina propia, que reconoce en la naturaleza y en el sol la vida misma y la eternidad.

Los dos primeros versos dicen:

*Si Dios pudiera ver la miseria  
de Cristos Indios desposeídos*

El uso del condicional “Si Dios pudiera” afirma que no puede hacerlo. Un Dios que no puede ni siquiera mirar la miseria en que se encuentran sus hijos –los Cristos— no actúa como un Dios, ni como un padre para ellos.

El primer verso niega la potestad de Dios, ya que le quita la cualidad de omnipotencia, de quien todo lo puede. Un Dios así, en realidad es un Dios que no existe o que no existe para ellos, los indios desposeídos. En todo caso, el texto presenta un dios que existe, pero es un dios que olvida, que maltrata y que, quizás, como decía Atahualpa Yupanqui, está mirando y atendiendo a otros, almorzando con otros.

Estos Cristos Indios, olvidados de su padre y por Dios, están desposeídos, es decir, no tienen posesiones y viven en la miseria. La identificación de los pobres con Cristo es abierta y explícita. Sin embargo, queda en el recuerdo la frase: “Padre, ¿por qué me has abandonado?” que Cristo, como hijo de Dios, pronunció.

La identificación de los indios con Cristo es con este Cristo que sufre lo indecible, flagelado en su propio cuerpo y abandonado de su padre. La identificación no es con el Cristo victorioso, resucitado o que ha vencido a la muerte.

Los versos:

*Hieren sus ojos  
Llagas abiertas  
De iniquidades  
Y mil olvidos*

«Hieren sus ojos», implica que estos pobres, al observar, ven llagas abiertas en otros y, al sentir las iniquidades y los olvidos, sienten las heridas en sus propios ojos.

El dolor en los ojos, que, aunque pequeño siempre es intenso, no es solo por el olvido de uno mismo y por estar condenado a vivir en

la miseria, sino también por las llagas abiertas en los otros, los otros Cristos.

En el texto no aparece explícitamente de quién provienen las «iniquidades y olvidos». «Iniquidades y mil olvidos», no se refiere solo al Dios de la primera estrofa, sino a todos aquellos no mencionados en el texto pero que están presentes al señalar que los indios sufren iniquidades y olvidos, los cuales necesariamente provienen de otros. Sin mencionar la injusticia social, el texto la denuncia a través de la frase: “la sed de justicia”.



Portada de uno de los temas más representativos del compositor Miguel Mansilla.

La canción asume el plural desde el inicio, al decir «Cristos» en lugar de «Cristo», y expone el dolor y la vista herida como un sufrimiento colectivo que todos los pobres comparten. Este dolor es sentido de

manera permanente, en una senda con un Calvario a cuestas; es un sufrimiento constante, no momentáneo. Llevando en hombros, la cruz del hambre, es una imagen de la permanencia del dolor. Lo que se lleva a cuestas no es solo la cruz, sino el mismo «calvario», es decir, muchos más dolores y sufrimientos que el dolor físico.

La Cruz que sufriera Cristo se objetiva aquí en formas muy concretas: hambre, injusticia, infamia, olvido, iniquidades, pobreza; un calvario a cuestas.

Sin embargo, la canción al final ofrece una solución inesperada, ya que estos Cristos Indios habitan las “punas y pampas”, “montes y valles”, y “pueblos nuevos”. A pesar de todo, tienen la capacidad vital de cantar al viento y hacer trinar sus quenás, ofreciendo su música a sus montañas y al sol eterno.

De esta manera, la canción sugiere, en la poética de la sugerencia de toda «obra en movimiento», el olvido de un Dios que no existe para los indios y la reivindicación de un sentido religioso hacia la vida natural, hacia la capacidad de cantar y de relacionarse con un elemento eterno: el sol.

Para concluir esta aproximación a la obra de Miguel Mansilla, recordamos a César Vallejo, con la certeza de que Miguel compartía a plenitud estos versos:

### **Los nueve monstruos**

*El dolor nos agarra, hermanos hombres,  
por detrás, de perfil,  
y nos aloca en los cinemas,  
nos clava en los gramófonos,  
nos desclava en los lechos, cae perpendicularmente  
a nuestros boletos, a nuestras cartas;  
y es muy grave sufrir, puede uno orar...  
Pues de resultas  
del dolor, hay algunos*

que nacen, otros crecen, otros mueren,  
y otros que nacen y no mueren, otros  
que sin haber nacido, mueren, y otros  
que no nacen ni mueren (son los más).  
Y también de resultas  
del sufrimiento, estoy triste  
hasta la cabeza, y más triste hasta el tobillo,  
de ver al pan, crucificado, al nabo,  
ensangrentado,  
llorando, a la cebolla,  
al cereal, en general, harina,  
a la sal, hecha polvo, al agua, huyendo,  
al vino, un ecce-homo,  
tan pálida a la nieve, al sol tan ardido!  
¡Cómo, hermanos humanos,  
no deciros que ya no puedo y  
ya no puedo con tanto cajón,  
tanto minuto, tanta  
lagartija y tanta  
inversión, tanto lejos y tanta sed de sed!  
Señor Ministro de Salud: ¿qué hacer?  
!Ah! desgraciadamente, hombres humanos,  
hay, hermanos, muchísimos que hacer.

(fragmento)

## REFERENCIAS

Eco, Umberto (1962). La obra abierta. Editorial Ariel.