

Mariano Etkin, un músico de vanguardia en Tucumán ¹

Ricardo Zelarayán ²

No son pocos los que piensan que el arte con mayúscula es un lujo propio de grupos sociales con determinado nivel de ingreso. ¿Qué decir entonces de la música culta de vanguardia, reservada a minorías de especialistas, iniciados y snobs? Sin embargo, a pesar de la indiferencia y el descreimiento del gran público, poco informado y preparado, los músicos innovadores han seguido adelante aun a riesgo de distanciarse cada vez más de la comprensión general. ¿Qué hacer con ellos? ¿Difundirlos o ignorarlos? ¿Dejar que cedan a la constante y hasta cierto punto razonable tentación de abandonar el país? En esta entrevista, el destacado compositor argentino Mariano Etkin se plantea estos problemas y asume una posición sin culpas ni eufemismos de ninguna clase. Naturalmente no pueden darse respuestas definitivas al respecto pero conviene meditar sobre los interrogantes y posibles soluciones que aquí se formulan. A los 31 años, Mariano Etkin ha cumplido ya una vasta labor en el campo de la creación y de la enseñanza. Entre sus obras mencionaremos: Elipses para orquesta de cuerdas; Entropías para sexteto de bronce; Homenaje a Filifor forrado de niño para dos flautines, dos clarinetes piccolos y percusión; Soles para flauta, clarinete, fagot y contrabajo, que obtuvo el Premio Municipal en 1971 ³; Muriendo entonces para orquesta de cámara; Música ritual, para orquesta sinfónica.

¿Cuál sería exactamente la situación del compositor de música culta en el mundo y en la Argentina?

No hay que engañarse. En nuestra sociedad occidental el arte es elitista. Y dentro de las artes, la música culta es, junto con la poesía, la más elitista de todas. Por ejemplo, la música culta de vanguardia es mucho más elitista que la pintura moderna, llega a un número mucho menor de personas. Concretamente, si interpelemos en la calle a una persona cualquiera, es muy probable que sepa quién es Picasso, pero es muy difícil que sepa quién es Schoenberg. Esto se vincula con un problema de industrialización. En nuestro tiempo, lo visual se ha industrializado, lo sonoro no. Un diseño contemporáneo, un diseño gráfico por ejemplo, incluye técnicas muy avanzadas desde el punto de vista visual. Lo sonoro, no. Un jingle que vende un vino se basa en una técnica de composición muy primaria y elemental. En última instancia usa recursos técnicos del siglo pasado. No ha habido penetración de lo sonoro en sus conceptos actuales, en lo cotidiano. Pienso que la música culta contemporánea es el sector de la cultura que está más alienado de la sociedad de

¹ Entrevista publicada en: *Clarín*, Buenos Aires, 23 de octubre de 1975, pp 4-5. Se la cita en su totalidad por contener conceptos que serán rectores en el universo etkiniano.

² Ricardo Zelarayán (1922 -2010) se presentaba en las contratapas autobiográficas de sus primeros libros como "narrador, poeta y panfletista anónimo. Entrerriano de nacimiento y para siempre salteño-tucumano de tradición y santiagueño de vocación, exiliado desde hace años en Buenos Aires. Conserva intacta su cuota de provinciano resentido y mantiene firme su condición de marginal casi inédito".

³ *Soles* (1967) para flauta en Sol, corno y contrabajo fue distinguida con el premio a la producción musical de cámara del año 1967 otorgado por la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires, por un jurado integrado -entre otros- por Juan Carlos Paz y Alberto Ginastera. No confundir con *Otros soles* (1976) para viola, trombón y clarinete bajo, premiada en Boswil, Suiza.

su época. A muchos compositores actuales -y hay entre ellos muy buenos músicos- eso no les preocupa demasiado. No me parece censurable: es una posición frente al problema. Pero a mí esa situación me preocupa mucho.

¿A qué atribuye usted esa falta de penetración de lo sonoro en la vida cotidiana? ¿A la falta de difusión de la música culta de vanguardia?

No solamente a la falta de difusión. Es una cadena. Las tres áreas musicales serían la creación, la enseñanza y la difusión. Se ha producido una ruptura entre esas tres áreas y, por consiguiente, una incomunicación total. ¿Por qué no hay difusión? Porque los empresarios o las sociedades de conciertos opinan que a la gente no le gusta la música de vanguardia. Es cierto; es probable que si la difundieran, la mitad de los abonados se borrarían, aunque es posible que ingresaran otros. ¿Y por qué se borrarían? Porque la gente no está acostumbrada a oír música contemporánea. Aquí entramos en la otra área musical: la enseñanza. Y bien, la enseñanza impone un tipo determinado de música. Ahora, en cuanto a la difusión por medio del disco, solo el cinco por ciento de los discos editados en el país son de música culta -no digamos de música contemporánea o de vanguardia-. Y solo se editan por problemas de prestigio y, sobre todo, por convenios con grabadoras norteamericanas o europeas. Me decía el director de un sello discográfico argentino que, si fuera por ellos, no editarían un solo disco de música culta.

Por lo visto, el compositor de música culta contemporánea sufre varias marginaciones. ¿Podría usted enumerarlas en su orden, yendo de lo general a lo particular?

Primera marginación: el hecho de ser artista. Segunda: ser compositor de música culta. Tercera: ser un compositor de música culta que usa un lenguaje no tradicional. Cuarta: ser latinoamericano y hacer música de vanguardia en América Latina.

Agregaríamos que usted está viviendo en el interior, donde se siente aún más la marginación. Y en Tucumán, una provincia más marginada que otra. ¿Desde cuándo vive aquí?

Desde 1971.

¿Ya había vivido en el interior?

No, pero desde chico me interesó viajar: conocer lo que no es Buenos Aires.

¿Y cómo se siente aquí? ¿Cómo ha sido el impacto de Tucumán?

Bueno, es muy complejo. Para mí el hecho de vivir en el interior ha sido importantísimo. Ante todo, por haber conocido por lo menos una gran parte del país real, cosa difícil si se vive en Buenos Aires. El hecho de vivir como yo a unos diez kilómetros del centro de la ciudad de Tucumán, en un lugar, por ejemplo, donde hay víboras venenosas, es una experiencia que puede resultar muy chocante para el habitante de un departamento en Buenos Aires. Además, la gente es aquí muy distinta a la de allí. La manera de pensar y de sentir de un tucumano es muy diferente a la de un porteño. Dicho esto en el sentido más profundo, en el sentido filosófico. En el centro de Tucumán eso no se siente tanto, pero a diez kilómetros, ya es otro mundo.

¿La Edad de Piedra a escasos minutos del centro?

Algo así. La vida más primitiva, la brujería, el curanderismo, la gente que camina cinco kilómetros para ir a trabajar, vadeando incluso un río. Y el habla popular, algo sensacional... En suma, un medio de fuertes contrastes y de elementos muy ricos.

¿Y usted no ha pensado en trasponer esos elementos? ¿No ha tratado de expresarlo en su lenguaje musical?

Hum... Yo me pregunto: ¿se podrá? Creo que aquí verdaderamente la realidad supera toda ficción. Pero ¿hasta qué punto sería legítimo trasplantar eso al arte? En Tucumán vivo fascinado por esos fenómenos del lenguaje y de la cultura popular, pero al mismo tiempo siento la imposibilidad de penetrarlos intelectualmente.

Perdón, yo no me refería a estilizaciones de ritmos folklóricos o cosas parecidas. Aludía más bien a la fuerza de los elementos del medio como motivación, como forma de poner en movimiento su capacidad creadora.

Sí. Pienso que con las herramientas de que dispongo puedo hacer algo en que estén presentes los elementos del medio en que vivo, sin que se reconozcan de manera obvia. Fíjese, una de las cosas que más me impresionaron en el Norte fueron las lagunas de Yala, en Jujuy. Fue inolvidable, sobre todo por el silencio, un silencio único que nunca había experimentado.

¿Será porque a usted le interesa el uso del silencio en su música?

Bueno, el silencio ya era importante en mi música antes de mi experiencia en Yala. Pero, precisamente por ello, esa experiencia sirvió para afirmarme en mi camino. Además, toda esa geografía, todas esas características de las lagunas de Yala, me resultaron sumamente misteriosas. Puede haber habido también allí una intuición de los elementos de lo mágico que ahora me interesan mucho. No sé si a un músico culto pueden interesarle estas cosas. El músico culto está demasiado condicionado por la educación europea. Después de todo, lo que se llama música culta es la música del último siglo y medio europeo. La música lenguaje universal es un mito del siglo XIX europeo, de la época en que los indios no eran considerados humanos.

¿Cómo comienzan a gestarse sus obras?

Depende de muchas cosas. Veamos la génesis de mi obra *Soles*, por ejemplo. En ese momento yo estaba en Resistencia dictando un cursillo. Hacía mucho calor. Bueno, una noche estaba durmiendo y soñé una partitura como si fuera de otro compositor. Era una partitura circular, es decir, con pentagramas dispuestos en forma circular alrededor de un pentagrama central. Al despertarme me interesó vivamente hacer una partitura como la que había soñado. Esa sería la primera alusión del título, una alusión a lo gráfico, digamos, a la forma del sol. Hay una segunda alusión, geográfica, el sol de Resistencia que en ese momento era abrasador. Y una tercera alusión, estrictamente musical, que solo aparece al final de la obra, cuando se tiene que tocar lo que está en el pentagrama del centro: la nota *sol* exclusivamente. Me interesa mucho este tipo de relaciones polivalentes con respecto a títulos y significaciones.

¿Recuerda el germen de alguna otra obra suya?

Sí, el caso de *Muriendo entonces*. Radio Bremen me había encargado una obra. Yo estaba en Holanda y leí en una revista argentina un reportaje a un tigrero y hachero de Formosa que se había quedado sin trabajo por haberse prohibido la caza y la tala. Pablito, que así se llamaba el hombre, le decía al periodista: *No hachando, no mariscando, no nada. Muriendo entonces*. Eso me dio pie como título de mi obra, y para establecer cierto tipo de relaciones, de ninguna manera literarias ni programáticas, quiero dejarlo bien claro ⁴.

Desde luego. Se trata de la repercusión de un lenguaje en otro. Algo así como la transformación de una clase de energía en otra.

Exactamente. Ahora, muchas veces el impulso inicial es puramente sonoro: la creación de determinado tipo de relaciones entre timbres, sonidos, contrastes. A veces, en el transcurso de la composición de una obra que se ha iniciado así, actúan impulsos de otra índole. O sea que las posibilidades de intercalación son múltiples. Lo que no es estrictamente sonoro puede entrar en la obra o simplemente servirme de apoyo en lo que estoy haciendo.

Usted decía hace un momento que le interesaban mucho los elementos de lo mágico.

Siempre me ha preocupado saber si la música es un lenguaje, un código descifrable. Hay todo un grupo de semiólogos, filósofos, etcétera, que se orientan hacia una semiología de la música. Pero eso me resulta muy dudoso. Hay mucho macaneo muy bien impreso, escrito incluso en francés. Me interesa mucho más todo el aspecto mágico-ritual del fenómeno musical. Naturalmente, leo todo lo que se publica sobre semiología y música, pero lo tomo con pinzas. Tengo serias prevenciones con respecto a este tipo de especulación. En cierta manera pienso que se trata de un nuevo etnocentrismo. La búsqueda de la verdad universal para interpretar todos los fenómenos siempre me ha resultado sospechosa, muy autoritaria y represiva. Me recuerda al Iluminismo. Como decía, me interesa mucho más el aspecto mágico-ritual. Pienso que la música ha perdido esa cosa espantosa, visceral, de lo primitivo. La experiencia de la música ha dejado de ser algo que transforma física, visceralmente. Quiero recuperar eso, tratar de que la música transforme de alguna manera al oyente, en el sentido de que este último se sienta molesto, agredido o complacido, pero que sufra algo.

¿Lo afecta la difícil situación del país?

En el país se han agudizado una serie de problemas críticos que ya existían antes. Uno se siente un poco como Triclinio, el personaje de *El violín del diablo* de Daniel Moyano ⁵, que toca su instrumento en medio de un maremagnum de situaciones absurdas. Creo que la manera de exorcizar lo grotesco de las situaciones que se dan, sería asumirlo. Uno de mis proyectos futuros es tratar de integrar ese grotesco, esos contrastes, esos desniveles, en una obra, tal como lo ha hecho Daniel Moyano.

¿Trabaja usted regularmente en la composición?

⁴ *Muriendo entonces* (1969) para viola y contrabajo amplificados, corno, trombón, tuba y dos percusionistas. Recibió el premio del Fondo Nacional de las Artes de Argentina en 1970.

⁵ Daniel Moyano (Buenos Aires, 1930; Madrid, 1992), escritor y músico.

Yo trabajo muy lentamente. Tal vez éste sea un factor más que contribuya al desconocimiento de un compositor en un país como el nuestro: el hecho de no tener una producción vasta.

Pero usted es muy joven. ¿A qué edad compuso su primera obra?

Tendría unos dieciocho años ⁶. De todos modos una obra me puede llevar mucho tiempo, entre planearla, reverla, modificarla, recomenzarla... En fin, a veces tres o cuatro años. Para mí la creación es algo doloroso.

Además debe sumarse el hecho de que no se ejecutará inmediatamente después de terminada.

Esa es una de las grandes frustraciones de los músicos no populares. Componer una obra, tener la partitura y esperar dos, tres, diez años hasta que se estrene. Y cuando eso sucede es como si recién se viera a un hijo cuando tiene diez años. Cuando ha pasado tanto tiempo la obra a uno ya le resulta extraña. Y a la velocidad con que van los procesos de cambio en el arte actual, escuchar una obra tres o cuatro años después de compuesta hace que pierda ya mucho de su interés. Puede tener un interés documental, de museo, pero no el interés vital de la obra terminada y ejecutada de inmediato. Y eso que yo no puedo quejarme demasiado. Podría quejarme si fuera más prolífico. Mis obras terminadas o no se han tocado nunca o se han tocado casi inmediatamente.

Algunas se han ejecutado solo en el extranjero ¿verdad?

Sí, pero mi última obra terminada, *Música ritual*, fue estrenada en Buenos Aires, el año pasado, en un concierto de la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por Jacques Bodmer.

¿Y ejecutada una sola vez?

Es el otro problema. Después del esfuerzo tremendo, económico incluso, que significa estrenar una obra, en quince minutos pasa el esfuerzo de años.

¿Siente entonces una fuerte necesidad de comunicación?

Sí. No creo en las obras que se componen para guardar en un cajón. Quizás ése sea uno de los motivos que me hacen producir relativamente poco.

Pero, ¿le quedará ansiedad?

¿Una ansiedad no correspondida? Sí. Trato de compensarla con mi actividad diaria en la otra área musical: la enseñanza. A través de ella, tanto aquí en Tucumán como en Santa Fe, donde también enseñé, intento una apertura para tratar de modificar mínimamente una posición frente a la música. Me inclino por una enseñanza que dé estímulos, no por la que impone modelos. Dicho esto en relación con toda la enseñanza artística que, por otra parte, es una de las más rezagadas en cuanto a renovación.

¿Y qué está componiendo ahora?

Una obra para flauta y piano. Me preocupa el tratamiento no tradicional de las fuentes tradicionales. En otra obra mía, por ejemplo, para flauta grave en Sol y contrabajo ⁷, utilizo una serie de registros comunes a los dos instrumentos: el

⁶ Tres piezas, para piano (1959).

⁷ IRT-BMT (1970).

contrabajo tocando muy agudo y la flauta muy grave. Siempre me interesaron además las relaciones entre la apariencia y la realidad.

¿La ambigüedad?

Exactamente. En esa obra para contrabajo y flauta, es decir, el instrumento más grave y el más agudo de la orquesta, utilizo por un lado los grandes contrastes y, por el otro, las grandes similitudes. E incluso, hay momentos de pianísimos casi inaudibles en los que se crea la ambigüedad o la duda de si hay o no, música. Claro que es difícil hablar de música, habría que oírla...

Sí, pero dónde y cuándo, esa es la cuestión.

Las posibles salidas para la difusión de la música culta actual serían a través del cine y de la televisión. Es decir: incursionar en los medios de difusión masiva sin ceder por eso en cuanto al nivel. Claro, a mí me interesan mucho las relaciones de lo sonoro con lo visual, con lo dramático. Sobre todo a partir de la experiencia importante que fue para mí haber compuesto la música de *Los siete locos*, la película de Leopoldo Torre Nilsson. Y tanto por lo que pude hacer como por lo que no pude hacer allí.

¿Qué es lo que no pudo hacer?

Mi tarea fue simplemente sonorizar la película una vez terminada, en las secuencias en las que el director juzgaba conveniente hacerlo. Con esta limitación operativa y conceptual yo pude hacer un trabajo que me dejó satisfecho. Ahora bien, es mi ideal como músico ser coautor de una película. El cine es una expresión desarrollada en el tiempo, con relaciones temáticas y problemas de montaje que lo vinculan estrechamente con la música.

¿De modo que alienta el proyecto de hacer una película como coautor?

Por el momento es un sueño... Pero tengo mis esperanzas. Ahora, en cuanto a la difusión de la música culta de vanguardia en los medios masivos, puede hacer comprender a la gente que lo sonoro no es accidental, sino necesario.

¿Qué podría hacer el Estado para la difusión de las obras de los músicos argentinos contemporáneos?

Ante todo, no puedo pasar por alto el caso, tan debatido, de la Orquesta Sinfónica Nacional, por ejemplo, un organismo que se mantuvo en una difícil situación hasta que se contrató a un director extranjero que curiosamente fue el único que se preocupó en desarrollar una labor consecuente en la difusión de la música joven argentina. Hablo de Jacques Bodmer. Ahora se le ha rescindido el contrato. Cosas como éstas son bastante tristes. Ahora bien, puede plantearse la posibilidad de que el Estado se haga cargo de toda manifestación cultural que no sea un negocio. Esto no es ninguna novedad, pero sería la única salvación para todas las actividades artísticas marginadas. Tanto para la música culta contemporánea como para las actividades genuinamente populares en el campo de la artesanía y el folklore, por ejemplo. En efecto, ¿hasta qué punto es lícito exigir que un producto artístico por el hecho de ser un producto, produzca ganancias?

¿Cuál sería el mejor sistema estatal para la protección y difusión de la música culta?

Holanda tiene el mejor sistema. Toda obra de compositor holandés, sin ninguna discriminación estética, tradicional o de vanguardia, joven o viejo, que tenga un mínimo nivel, es grabada en discos. Y cada álbum, con su respectiva partitura, se envía a todos los lugares del mundo.

¿Se difunde en Europa la música culta latinoamericana?

Bueno, hay allí un falso interés por lo latinoamericano, un interés más bien turístico. La música culta latinoamericana prácticamente no tiene entrada en los festivales europeos. El año pasado asistí en Royan, Francia, a un festival de música contemporánea dedicado esa vez a América Latina. Pero la parte latinoamericana era la parte marginal: todo lo que no fuera música culta. Es decir, un presunto folklore hecho por todos los que se van a París, se ponen un gorro, tocan la quena y así se ganan la vida. Solo en Francia hay más de ciento cincuenta conjuntos dedicados a este discutible tipo de folklore latinoamericano. En Royan mismo, que es una pequeña ciudad, había un conjunto denominado Los Huancas del Altiplano e integrado por franceses disfrazados de latinoamericanos, que no saben castellano pero lo cantan por fonética. Por supuesto, no tenían la menor idea de la música que querían tocar, en el sentido más profundo. En lo referente a la música culta, los europeos se consideran los únicos autorizados para hacerla, salvo que uno se integre al sistema de la industria de ellos. Y para eso, lo primero que hay que hacer es residir en Europa. En el festival de Royan se realizó un seminario en el cual participaron distinguidos musicólogos latinoamericanos. En una de las reuniones de ese seminario se discutieron las posibles relaciones entre la música popular y la música culta. Como dije, Latinoamérica no figuraba para nada en los programas de música culta, salvo en obras de un argentino que reside en Europa. Tuve oportunidad de presentar un trabajo donde señalé toda esa situación. Mi trabajo no fue muy bien recibido y el director musical del festival se retiró indignado, cosa que, por supuesto, me alegró mucho.