



## APUNTES SOBRE *LO QUE NOS VA DEJANDO* DE MARIANO ETKIN

Edgardo J. Rodríguez.

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes. Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano.

### Resumen

La restricción en los medios expresivos que caracteriza la obra *Lo que nos va dejando* de M. Etkin posibilita el estudio de las cuestiones más fundamentales de su constitución. En ella aparecen los tópicos estéticos y técnicos del autor -repetición mínimamente variada, materiales modulares, estatismo, etc.- a los que hemos sumado el descubrimiento de un sutil encadenamiento de naturaleza lineal. La contradicción planteada es la que configura la pieza. El trabajo presenta y describe la estrategia en varios análisis de distintos momentos de la obra.

### Palabras clave

Música contemporánea argentina. Percusión sola. Mínima variación.

En la producción musical de Mariano Etkin (1943-2016) se destacan sus cuatro obras para percusión sola *Locus solus* (1989), *Taltal* (1993), *Lo que nos va dejando* (1998) y *Trío* (2003).

El objetivo de nuestra investigación es rastrear las técnicas compositivas y planteos estéticos del compositor en su versión, a priori, más esencial y despojada, la que supone en sí misma la escritura para percusión sola. En un trabajo anterior, nos centramos en el estudio de *Taltal* (para cuatro gran cassas y cuatro tam-tam), en este en *Lo que nos va dejando* (para tam-tam y tom-tom graves, tambor de madera y gran cassa). Con ello completamos el relevamiento de las obras que evitan las alturas tónicas: *Locus solus* y *Trío* (debidas al orgánico elegido: marimba, gongs, cencerros y vibrafón, la primera; gongs cencerros y vibrafón, la última).

La concepción formal antiorganicista característica del compositor y expuesta en varios de sus escritos, se ha exteriorizado como la negación de la sintaxis típica del desarrollo concebido como el resultado de la variación gradual, progresiva y continua, y por ello mismo, finalmente implicativa. A ésta le ha opuesto, en términos generales, una concepción espacializada, estática, de la forma producto de la variación mínima y la primacía del timbre y la textura por sobre la altura. Ideas que en la obra también se vinculan con el universo americano, Etkin ha dejado múltiples constancias de su interés por las concepciones precolombinas del espacio y el tiempo:

En *Lo que nos va dejando* hay una referencia a la idea del tiempo para los nahuas del México precolombino. Ellos definían el tiempo –cáhuatl– precisamente como “lo que nos va dejando”. La obra trabaja



con repeticiones mínimas, con retornos que parecen ser iguales pero no lo son. Es una obra, creo, acerca de lo parecido y lo diferente.<sup>1</sup>

Sumado a lo dicho, en la obra que estudiaremos, la drástica reducción tímbrica tiende a deshistorizar los materiales, a manifestarlos desprovistos de connotaciones referenciales y programáticas. Esta propensión ha sido delineada claramente por Etkin<sup>2</sup>:

... [luego de la experiencia del CLAEM] aquellos que nos interesamos en la posibilidad de insertarnos en un espacio propio, de ser nosotros mismos, utilizando materiales y procedimientos de diverso origen pero igualmente despojados de una fuerte carga histórico-estilística -es decir, lo más neutros posible, en ese sentido- nos acercamos a un modo de estar en nuestra tierra a través de lo sonoro que, sin necesidad de citar o imaginar músicas étnicas o folclóricas, se va perfilando con rasgos específicos.

Paralelamente, la homogeneidad tímbrica de la obra favorece la configuración de estructuras difusas, diseñadas para confundir y desorientar a la memoria, aumentar la ambigüedad y la incertidumbre y con ello, como ya fue sugerido, romper con la linealidad, en última instancia, causal.

El ascetismo instrumental encuentra otra razón de ser en el rechazo del uso no estructural de los instrumentos. Refiriéndose a *Lo que nos va dejando* -aunque creemos que el criterio expresado es extensible al resto de su producción-, opinó:

... El percusionista toca pocos instrumentos. A mí no me gustan, en general, las obras para percusión que tienen ... cincuenta instrumentos, castañuelas, campanitas, campanotas, platillos, platillitos, bombos chicos, bombos grandes, más y más y más y más. ... no me gusta porque siempre caen en lo ornamental. ... La música ornamental [es la] que rellena el tiempo con las cosas disponibles...<sup>3</sup>

Así considerada la pieza es una versión extrema de la crítica a lo no esencial, a todo elemento ornamental, un eco lejano de ideas que en los años setentas reunían a varios compositores formados en el CLAEM (entre ellos a O. Bazán, G. Paraskevaídis, C. Aharonián y el propio Etkin).

Frente a esta radical restricción en los medios técnicos pretendemos determinar cuál ha sido la estrategia para la configuración formal, cómo se logró la hilación de los eventos así caracterizados?

Nuestro trabajo sugerirá que por detrás de las discontinuidades primeras y del análisis de superficie la forma se constituye de acuerdo con relaciones duales del tipo:

---

<sup>1</sup> Paraskevaídis, 2016: 13.

<sup>2</sup> 1989 [1987]: 53.

<sup>3</sup> Paraskevaídis, op. cit.: 13.



simetría/asimetría, continuo/discontinuo, regular/irregular, intensidades extremas (muy fuerte o muy piano), parche/metal, etc. (varias de las cuales están presentes en sus programas de cátedras relacionadas con la composición en esos mismos años<sup>4</sup>). En ese marco, nos focalizaremos principalmente en el par regular/irregular en su aspecto rítmico, que establece un sutil proceso direccional que como también está presente en *Talta*<sup>5</sup> (compuesta cinco años antes) parece haberse desarrollado como una estrategia para la solución de la forma, un rasgo estilístico.

El proceso detectado consiste en que las configuraciones irregulares tienden a 'cadenciar' en las regulares o en un valor largo de sonido o silencio (en sí mismo homogéneo, es decir, en cierto sentido regulares). Por su parte, los ritmos regulares son sucedidos por otro regular o por un valor largo de sonido o silencio. Todo lo cual establece un ritmo de implicaciones característico y con ello también uno formal, puesto que las segmentaciones se corresponden con aquél como se verá en lo que sigue. En general, éstas son modulares y se definen según se pueda o no ordenar el material de acuerdo con un patrón isócrono recuperable auditivamente (es decir, relativamente evidente).

La concepción estática del devenir musical y la implicación formal que hemos encontrado son contradictorias, esa tensión está presente en los escritos de Etkin quien concibió la posibilidad de la forma como una polifonía 'que comprende la diversidad de los fragmentos y su relativa autonomía por un lado, y la uniformidad, por ejemplo, de una textura o instrumentación, por el otro.'<sup>6</sup> *Lo que nos va dejando* parece construida en torno de esa contradicción.

## Análisis

Pruebas de la preocupación por la repetición y la variación mínima, de 'retornos que parecen ser iguales pero no lo son', se encuentran en el inicio mismo de la obra estructurada básicamente con ataques homorrítmicos de la GC (gran cassa, *bass drum* en la partitura) y el TM (tambor de madera, *log drum* en la partitura) ambos con baquetas blandas. En los cc. 9-12 (Fig. 1) se puede observar la estrictez de la escritura y, por tanto, lo complejo de la imagen sonora: sobre ataques continuos de la GC ocurren los del TM que varían el sector del registro en el que tocan (agudo, medio agudo, medio grave, grave), se indica además la ejecución con y sin resonancia (el segundo y el cuarto ataques son idénticos salvo por ese aspecto). A la sutileza de la variación tímbrica (por momentos imperceptible) se le suma la mínima diferencia de las distancias entre los ataques (a 124 bpm 0,48 segundos cada corchea): 3 (1,44s), 2 (0,96s) y 2 1/2 (1,2s)

<sup>4</sup> Este material no es de acceso fácil, Paraskevaídís (op. cit.: 4-5) realiza un panorama interesante.

<sup>5</sup> Rodríguez, 2021.

<sup>6</sup> 1991 [1989]: 137.

Fig. 1

Fig. 2

A continuación presentaremos algunos pocos ejemplos de la configuración propuesta. En la Fig. 2 se puede apreciar cómo el ritmo irregular (i) de ataques de los cc. 2-6 resuelve en el regular (r) de los cc. 7-8. Del mismo modo, los i de los cc. 9-14 en el

comparativamente largo silencio (L) de los cc. 14-16. El r de los cc. 16-19 en el L de los cc. 19-21. Finalmente el último grupo, en los cc. 21-26, no está tan claramente definido. Nosotros lo hemos considerado como un segmento i (por cómo comienza y cómo termina) que conduce al r de los cc. 27-30.

La articulación del c. 26 al 27 es otro ejemplo de ambigüedad entre repetición y variación puesto que es prácticamente el mismo timbre de TM que pasa de ser atacado con una baqueta en el registro agudo a dos baquetas en sendos registros agudo y grave (en ambas secciones sin resonancias). El resto de la sección se estructura del mismo modo, como se puede apreciar en la Fig. 3

Fig. 3

38

Log Drum

Bass Drum

5

46

Log Drum

Bass Drum

55

Log Drum

Bass Drum

61

Log Drum

Bass Drum

cadencia

**B**

♩ = 124 (Tpo. I)

La sección B comienza con r (c. 69) y luego despliega un gran i que resuelve en r y L (cc. 78 y 79 respectivamente). El segmento i está construido de una manera muy

etkiniana (Fig. 4), el material inicial consiste en dos corcheas ( a 124 bpm) que luego

Fig. 4

Musical score for Bass and Drum. The first system (measures 69-73) features a rhythmic pattern starting with a 'r' symbol and a 'p' dynamic. The second system (measures 74-78) continues with a 'p' dynamic and includes a 'p' dynamic. The score includes various rhythmic notations and dynamics like ppp, p, and 5:4.

recurren siempre levemente variadas en el ritmo o las resonancias (o ambos).

Los últimos compases de la pieza son otro ejemplo notable de lo dicho. A partir del c. 220 (Fig. 5) se establece un i construido con ataques sincrónicos del TT y la GC separados por silencios siempre asimétricos (salvo en los 5/6) hasta el c. 226 cuando se establece un patrón r seguido de L con lo que finaliza la pieza.

Fig. 5

Musical score for Fig. 5. The first system (measures 220-222) features a rhythmic pattern with dynamics like pp, p, mp, pp, mf, pp, and pppp. The second system (measures 223-225) features a rhythmic pattern with dynamics like pp, ppp, pp, and ff. The third system (measures 226-228) features a rhythmic pattern with dynamics like r and L.

El fragmento se caracteriza además por el aumento lineal de la intensidad, que arranca en el c. 221 del TT y finaliza abruptamente en la GC del c. 223, y por trasuntar un cierto carácter reexpositivo, basado en la recurrencia del módulo de los quintillos de cc. 7-8 en el c. 219 y los ataques asimétricos del comienzo.

### Comentarios

Como dijéramos, toda la pieza está estructurada de este modo, aquí sólo presentamos algunos ejemplos interesantes por cuestiones de tiempo y espacio.



En *Lo que nos va dejando* hemos encontrado la misma estrategia de configuración que describimos en *Taltal* (compuestas cinco años antes) aunque más depurada. Ello se puede inferir de la mayor sistematicidad en el tipo de sucesión y la clara yuxtaposición de materiales, derivada de su concepción modular, que hace más transparente al proceso.

Éste complementa, al menos, la concepción estática y espacial a la que el compositor se ha manifestado tan afín, en prácticamente todos sus escritos musicales de los años ochentas y noventas. Puede también pensarse que las extremas restricciones asumidas tuvieron que ser compensadas con una estrategia poderosa de integración. Finalmente, estas obras también podrían estar indicando el comienzo de una transformación estética y técnica que parece haberse dado en estos años. Si bien aún no está sustancialmente estudiada, consistiría en la reconsideración de una cierta causalidad la linealidad que podría prefigurar la recuperación de lo melódico que acontecería en los próximos años.

Las restricciones en la altura y el timbre que caracterizan la obra (y también a *Taltal*) permiten entrever con claridad los aspectos más idiosincráticos de su estilo compositivo: la repetición siempre mínimamente variada, la preocupación sistemática por los modos de extinción del sonido y la sutileza tímbrica (que se investigan en el marco de las mínimas posibilidades que el orgánico brinda), un devenir globalmente discontinuo y modular (aunque, como vimos, hilado muy finamente).

También quedan a la vista las constancias más particulares que vinculan a la obra con *Taltal*: desde luego, el orgánico tan restricto, los grupos de ataques isócronos que recurren siempre con ritmos variados (sin son adyacentes, las más de las veces, mínimamente), los trémolos en la GC, etc.

Quedan por determinar qué vínculos se podrían establecer entre esta estética sofisticada de lo liminar y la de la austeridad de O. Bazán dada la relativa coincidencia temporal y espacial.

Por último, no hemos pretendido dar cuenta cabal de la pieza pero sí, dada su dificultad evidente, sugerir una escucha posible, un modo de acercamiento que facilite la comprensión. Éstos son, finalmente, dos de los objetivos más relevantes del análisis musical.



## Referencias

Etkin, M. (1983) 'Apariencia' y 'realidad' en la música del siglo XX. En *Nuevas propuestas sonoras*. Buenos Aires, Ed. Ricordi. pp. 75-27.

(1989 [1984]) Los espacios de la música contemporánea en América Latina. *Revista del Instituto Superior de Música*, 1(1) : 47-58)

(1997) El hombre que está solo y espera. <https://www.latinoamerica-musica.net/historia/etkin/elhombre.html> [Consultado: 22/5/2022]

(1991 [1989]) Alrededor del tiempo, *Revista Lulú*, N°2.

Rodríguez, E. J. (2021) Aspectos de la poética compositiva de M. Etkin en *Taltal* para percusión sola. XIV JORNADAS ESTUDIOS E INVESTIGACIONES del Instituto de Teoría e Historia del Arte «Julio E. Payró»