



artículos

IMPOSICIONES*

Mariano Etkin

Mariano Etkin. Compositor. Profesor Titular Ordinario de las Cátedras de Composición I-V y Análisis Musical, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Director del Proyecto de Investigación “Forma y material en la música del siglo XX”. Realizó estudios de composición con Guillermo Grätzer, de Dirección Orquestal con Pierre Boulez en Basilea y –como becario del Instituto Di Tella– con Iannis Xenakis, Earle Brown y Alberto Ginastera. Obtuvo los premios “Juan Carlos Paz” del Fondo Nacional de las Artes y el de la Ciudad de Buenos Aires. Ejecuciones en los principales festivales internacionales de música contemporánea. Fue profesor de composición en

las Universidades McGill y Wilfrid Laurier, Canadá; en los Cursos Latinoamericanos de Montevideo y en los Cursos de Verano de Darmstadt, Alemania. Compositor invitado de la Akademie Schloss Solitude, Stuttgart. Profesor invitado en el Conservatorio de La Haya, Holanda. Profesor inaugural de la Cátedra de Composición “Simón Bolívar”, Caracas.

* Este artículo es una versión corregida de la ponencia que el autor presentara el 3 de septiembre de 1990 en el ciclo “Formas no políticas del autoritarismo (y del antiautoritarismo)”, organizado por el Goethe Institut de Buenos Aires. Dicho ciclo dio lugar a la edición del libro *Formas no políticas del autoritarismo*, editado por el Goethe Institut en el año 1991, y entre cuyos capítulos se incluye este texto. Su título original –puesto por el editor– fue “Si Beethoven y Mahler vivieran, compondrían como yo”. [N. de E.]

Abordaremos esta somera introducción a la problemática de lo autoritario en la música circunscribiéndonos a la llamada música erudita, y entendiendo lo autoritario como un exceso de autoridad ejercido en detrimento de la autonomía de la obra o de los receptores de la misma. A su vez, dividiremos el trabajo en tres partes.

Ubicándonos en el momento y el lugar de la generación de la obra, lo autoritario aparece como una intención o deseo que el compositor deja separarse de ese cuerpo integrado por materiales y procedimientos que es la composición, entendida como resultado orgánico de un trabajo. En el momento de la audición, ese deseo flota como algo no integrado y superpuesto a la obra; algo que no proviene de las intenciones puestas en obra, sino de las intenciones a secas. Cuando éstas voluntariamente se convierten en un estrato cuya finalidad está claramente dirigida a seducir al oyente a la manera de una apelación publicitaria, nos encontramos frente al propósito inconfesado de apropiarse no sólo de la percepción de aquél, sino de su más propia visión del mundo. Se trata de legitimar la obra no por lo que es, sino por lo que el compositor quiere que sea.

Los intentos de legitimación de la obra más allá de sí misma son, desde luego, tan antiguos como la existencia del concepto mismo de obra. Los ejemplos recientes pueden abarcar un amplio espectro. En un extremo —el más obvio y grosero— se encuentran aquellas músicas neo-

decimonónicas que, bajo el pretexto remanido y ya tedioso del fin de la Historia y el fin de las ideologías, utilizan recursos y gestos largamente probados, con la esperanza de sus autores de ingresar a una gloriosa posteridad. La apelación al oyente aquí estaría constituida por un estilo reconocible que se asocia inmediatamente con una música del pasado sancionada como valiosa. El compositor parece decir: "Si Beethoven y Mahler vivieran, compondrían como yo".

En el otro extremo, quizás el de más difícil discernimiento, se hallan las obras que se explican a sí mismas en exceso. Aquí lo didáctico acerca de la obra se separa de la obra, proponiendo a ésta casi como una excusa para ejercer la docencia sobre las bondades de alguna teoría o concepto de la que ella es portadora. El compositor parece decir: "Lo más importante es comprender cómo se transforman los materiales". El sastre ha olvidado intencionalmente quitar los hilvanes para que el usuario aprecie mejor la bondad de su trabajo.

Resulta interesante constatar, en el terreno de la musicografía y la teorización, otros intentos que, si bien no están necesariamente vinculados con proyectos seductores extracorpóreos, se encuentran teñidos, igualmente, de una implícita desconfianza en los poderes de atracción de la obra como cosa orgánica. Se tratará de dotar a la música —a partir de no soportar su supuesta debilidad— de un sostén que, *per se*, provea mínimas garantías, de una vez por todas. En la segunda mitad del siglo XX los intentos más defendidos

y difundidos han sido aquellos que utilizaron a la tecnología y la lingüística como otorgantes de una suerte de seguro de modernidad y seguro de sentido, respectivamente. A manera de hitos ineludibles, a través, sobre todo, de una presunta universalidad, ambos confieren a sus defensores la tranquilidad de saberse protegidos por la ciencia, a resguardo de las siempre amenazantes ambigüedades de la música.

Hay un ejemplo que puede servir para ilustrar esta primera parte de nuestra exposición. En el campo de la indumentaria ya son pocas las prendas que carecen de una señal bien visible que identifica al fabricante. Esta señal constituiría ese estrato agregado —pero al mismo tiempo superpuesto a la obra— al que acabamos de referirnos.

Hace ya mucho tiempo que los manifiestos y las proclamas artísticas, en tanto sostenedoras de una verdad única, han caído en desuso. Ningún compositor más o menos serio intentaría hoy competir con los medios de comunicación masivos para influenciar las preferencias de los oyentes. En la Argentina esos medios sabotean por omisión cualquier propuesta que escape a los consabidos circuitos del lucro y del entretenimiento. Así, salvo alguna honrosa y notoria excepción que confirma la regla, se ejerce una tácita censura sobre las actividades relacionadas con la música actual, las cuales no son difundidas en igualdad de condiciones, no ya con las novedades del mundo del espectáculo sino con otros eventos que integrarían una supuesta temática cultural. No es de extrañar, entonces, que la noticia necrológica sobre un director de orquesta que visitaba el Teatro Colón en la década del 40 ocupe varias columnas en los periódicos de mayor circulación, mientras que noticias importantes sobre la producción actual argentina y extranjera sean ignoradas con sistematicidad. Esos mismos medios son los que —cerrando el círculo— enfatizarán más tarde sobre la supuesta merma del interés del público por la música actual.

Por otra parte, el primer afectado por la presente situación económica en las instituciones musicales estatales como orquestas y teatros es, junto con los trabajadores, aquel sector del repertorio para cuya ejecución es necesario pagar derechos de autor y alquileres

de materiales, en muchos casos a valores vigentes en los países desarrollados. Ese sector del repertorio está integrado, claro, por la música del siglo XX. De esta manera, las tendencias conservadoras y conformistas, siempre de fuerte arraigo en el ámbito musical, ven asombradas cómo la más simple de las realidades económicas ha hecho innecesaria cualquier batalla estética o la búsqueda de chivos expiatorios de diverso tipo. Ahora las cosas son más fáciles: la música actual no se toca porque no hay dinero. Es tan obvio que no necesita discusión. Al autoritarismo del sabotaje por omisión de antaño se le ha sumado el más eficaz autoritarismo de la economía y del sentido común.

El último aspecto al que nos referiremos, dentro de los impulsos autoritarios venidos del exterior de la obra misma, es el de la censura explícita. En la Argentina, los episodios relacionados con ella que han trascendido son muy escasos. Hay uno, sin embargo que —por los personajes involucrados— es el que hasta el día de hoy ha alcanzado mayor difusión.

En 1967 el gobierno *de facto*, con el apoyo de la autoridad eclesiástica, prohibió la representación en el Teatro Colón de la ópera *Bomarzo* de Alberto Ginastera y Manuel Mujica Láinez, considerando que en ella se hacía una apología del sexo y de la violencia. Luigi Nono —el gran compositor invitado por el propio Ginastera para dictar cursos en el Instituto Di Tella— se solidarizó con el músico argentino retirando una obra suya que en esos días debía ejecutar la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires y enviando un comunicado condenatorio a las autoridades y a los medios de difusión. El compositor argentino, por su parte, en lugar de atacar a la censura y a los censores, se defendió públicamente argumentando que él —creyente de toda la vida— no era merecedor de una medida de ese tipo y que su ópera había sido erróneamente juzgada. Pocos años antes, en 1964, en el acto de entrega de diplomas a los primeros becarios del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella, Ginastera había aconsejado: “Compongan obras surgidas, no de la improvisación, sino del orden preestablecido”.

“El arte, si quieren una definición, es una acción criminal. No se somete a ninguna regla.

Ni siquiera a las propias".¹ Valgan estas palabras de John Cage para acercarnos a quien, a los 78 años, sigue siendo el emblema de lo antiautoritario. Ya en los finales del siglo, parece evidente que su figura articula un *antes* y un *después*. Con Cage se derrumba el concepto mismo de la obra musical como objeto cuyo despliegue se dirige a influenciar a posibles receptores, a convencerlos de que la obra es una entidad cerrada que debe ser valorada y conservada y que, sobre todo, debe ser –en el más amplio sentido positivista– útil para algo. Las innovaciones de Cage no están solamente en el piano preparado, las graffias no convencionales o el uso de procedimientos aleatorios de determinación –para nombrar algunas pocas– sino también en el énfasis puesto en liberar la atención y la concentración de los sentidos. Además, la importancia de lo fragmentario y de lo heterogéneo no contradictorio en la obra de Cage, puede indicar una posible vía de inserción en los más profundos aspectos antiutilitarios del continente americano.

En el extenso catálogo de Cage, pocas obras hablan de una imposibilidad como lo hace, metafóricamente, la ya mítica 4'33''. La imposibilidad del silencio absoluto se infiere a partir de la retirada acústica del intérprete; los ruidos producidos por el público y otras fuentes sonoras casuales se constituyen, involuntariamente, en el material sonoro de la pieza.


La metáfora sobre la imposibilidad del silencio puede extenderse a otros absolutos y sus respectivas imposibilidades. Inclusive, al absoluto de la libertad y de la falta total de direccionalidad, en un sentido cageano.

La relativización de la ideología libertaria de Cage, por parte del propio Cage, aparece, entonces, reafirmandola. Hay una breve narración que forma parte de *Indeterminacy*,² obra-conferencia integrada por pequeños relatos de la más diversa índole, que dice así:

Los artistas hablan mucho sobre la libertad.
De manera que recordando la expresión "libre

como un pájaro", Morton Feldman un día fue a un parque y se quedó un tiempo observando a nuestros amigos emplumados. Cuando volvió dijo: "¿Sabés? No son libres: se pelean por pedazos de comida."³

Las obras de Cage no nos dicen cómo ni qué hay que escuchar. Los sonidos son y Cage los deja que sean. Al ser lo que son, los sonidos dejan, a su vez, a los oyentes también ser lo que son. Dice Cage:

La mejor –y la única– forma de dejar que alguien sea lo que es, es dejarlo pensarse a sí mismo en sus propios términos. Como esto es difícil, no queda más alternativa que dejar espacio alrededor de cada uno. No imponer nada. Permitir que cada persona, igual que cada sonido, sea el centro del mundo.⁴ 

1 En Cage, John: *Silence, Lectures and Writings by John Cage*, 1961.

2 *Ibidem*.

3 *Ibidem*.

4 *Ibidem*.