



Dos versiones de lo latinoamericano en obras de M. Etkin y M. Maiguashca
Edgardo José Rodríguez
Arte e Investigación (N.º 19), e065, mayo 2021. ISSN 2469-1488
<https://doi.org/10.24215/24691488e065>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

DOS VERSIONES DE LO LATINOAMERICANO EN OBRAS DE M. ETKIN Y M. MAIGUASHCA

TWO VERSIONS OF THE LATIN AMERICAN IN WORKS
BY M. ETKIN AND M. MAIGUASHCA

EDGARDO JOSÉ RODRÍGUEZ / ejrodri440@gmail.com

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

Recibido: 9/2/2021 | Aceptado: 11/5/2021

RESUMEN

Asumidos los supuestos de las vanguardias post-seriales, el problema político-estético de los jóvenes creadores que participaron del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella ya no fue cómo dominar un modelo siempre externo, sino lograr la diferenciación por medio de un lenguaje propio. Algunos becarios, luego compositores importantes, produjeron músicas y estéticas basadas en una idea de lo latinoamericano fundada en aspectos americanos precolombinos. Se desarrollaron, al menos, dos tendencias: por un lado, la que se constituyó alrededor del uso de referencias indígenas directas y, por el otro, la que las transformó en un componente abstracto o conceptual para el logro de la estructura. En este trabajo se estudian obras y escritos de Mesías Maiguashca y Mariano Etkin, exbecarios del Centro, que representarían paradigmáticamente ambas vertientes.

PALABRAS CLAVE

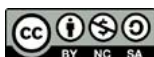
CLAEM; Etkin; Maiguashca

ABSTRACT

Being post-serial avant-garde premises assumed, the political-aesthetic problem of the young creators who participated in the *Di Tella Institute's Latin American Center for Advanced Musical Studies* was no longer how to dominate an always external model, but to achieve differentiation by means of their own language. Some fellows, later important composers, produced music and aesthetics relied on an idea of the Latin American based on pre-Columbian aspects. At least two trends were developed, one around the use of direct indigenous references, and another that transformed them into an abstract or conceptual component for the structure achievement. This paper analyzes works and writings of Mesías Maiguashca and Mariano Etkin, former fellows of the Center, which would represent paradigmatically both tendencies.

KEYWORDS

CLAEM; Etkin; Maiguashca



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

ARTÍCULOS

En el marco del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella (CLAEM-IDT) y de lo que en la época se percibió como una necesaria puesta al día técnica y estética, convergieron concepciones estéticas divergentes, el panamericanismo, por ejemplo, y varias de las tendencias vanguardistas en boga en Europa principalmente (representadas por compositores que de una u otra forma estaban o estuvieron vinculados con el control sistemático multiparamétrico como Olivier Messiaen, Luigi Dallapiccola, Bruno Maderna, Iannis Xenakis y Luigi Nono,¹ entre los más relevantes).

Asumidos los supuestos de las vanguardias postseriales, el problema político-estético de los jóvenes creadores del CLAEM ya no fue cómo formar parte ni cómo dominar un modelo siempre externo, sino lograr la diferenciación por medio de un lenguaje propio (finalmente el ideal de la modernidad musical al que todos ellos fueron expuestos). En ese contexto, algunos becarios, luego compositores importantes en la escena latinoamericana, produjeron músicas y estéticas basadas en el desarrollo de una idea de lo latinoamericano, por lo pronto discursiva, que buscó fundarse, de distintos modos, en aspectos americanos precolombinos.

De ese modo se entroncan con una larga tradición que nutrió, por ejemplo, a los diversos nacionalismos vernáculos.² Graciela Paraskevaídis (2009) señala que en los años setenta se produjeron varias obras en las que el rescate de lo indígena se transformó en denuncia y reivindicación históricas y tomó la forma, muchas veces, de *documentales sonoros* estructurados en mayor o menor medida alrededor de elementos referenciales. La lista incluye piezas bastante disímiles en cuanto a la importancia estructural de aquellos: *Humanofonía* (1971), de Joaquín Orellana,³ *Creación de la tierra* (1972), de Jaqueline Nova,⁴ y *Homenaje a la flecha clavada en el pecho de Don Juan Díaz de Solís* (1974), de Coriún Arahonián.⁵

También revela la aparición de una tendencia opuesta, en la que lo indígena era un componente abstracto o conceptual para el logro de la estructura. Las obras que la ejemplifican son también muy diferentes entre sí: *Austeras* (1975/77), de Oscar Bazán, *La visión de los vencidos* (1978), de Eduardo Bértola, y *Muriendo entonces* (1969), de Mariano Etkin. Son las asociaciones sugeridas por los títulos

1 Quienes visitaron el país en 1963, 1964, 1964, 1966 y 1967, respectivamente.

2 Aunque estos también fueron criticados por el uso ingenuo de las músicas folclóricas, muchos años después reprodujeron las impugnaciones planteadas por del Grupo Renovación en los años treinta.

3 Es una obra electroacústica basada en el procesamiento de la voz (que aparece de múltiples maneras: recitada, en masas, gritada, cantada, glisada, hablada —«señora no tiene un centavito para un mi pan?»—, etcétera) al que se le agrega, promediando la mitad de la pieza, el recitado de un poema. La forma discontinua es equilibrada por la continuidad tímbrica.

4 También una realización electroacústica a partir de voces muy procesadas que utilizan un texto indígena en general fragmentado en unidades pequeñas y usado tímbricamente, salvo en el final que aparece claramente articulado.

5 Procesamiento electroacústico mínimo de materiales musicales ejecutados con diferentes tipos de flautas del altiplano sudamericano (queñas, pincuyos, sikus), en la tradición de la música autónoma.

las que establecen el vínculo referencial, programático, que es contradicho en las músicas, en principio, concebidas y estructuradas autónomamente. En el caso de Bértola, tomado de las recopilaciones de narraciones indígenas sobre la conquista mexicana de Miguel León-Portilla; en el de Etkin, de una frase de un hachero y tigrero formoseño.⁶ El propio Bazán, por su parte, asevera que sus piezas son «aborigenistas» inspiradas en «la observación de la experiencia musical indígena» (Paraskevaídis, 2009, p. 5).⁷

Las obras y escritos de Mesías Maiguashca (1938) y Mariano Etkin (1943-2016), ambos exbecarios del CLAEM, representarían paradigmáticamente la diferenciación sugerida por Paraskevaídis. En las piezas de Maiguashca que analizaremos, lo americano se manifiesta con la potencia ineludible de la referencia directa situada en el contexto heterogéneo de los lenguajes de las vanguardias. En la producción de Etkin, como una abstracción, una estrategia discursiva que quiere fundar una genealogía basada en lo precolombino, para una obra concebida, como ya dijimos, según el ideario de la música autónoma.

Nacido en Ecuador, Maiguashca es descendiente directo de indígenas, de clase social baja pero que, por medio de becas, pudo educarse junto con las elites quiteñas primero y luego en el extranjero (participó del CLAEM durante el bienio 1963-64). Su obra tiene, según declara, tres fuentes muy diferenciadas:

- 1) La tradición de la música nacional-popular-folclórica de Ecuador, la *chichería* como él mismo la denomina (Maiguashca, 2009).
- 2) La tradición de la música europea, en la que se formó como pianista, «de Bach a Stockhausen, pasando por Schubert, Mahler, Debussy, Webern y todos *los otros*» (Maiguashca, 2008).
- 3) La experiencia sónica del descubrimiento de la música electrónica y de la nueva música en Europa.

Estas influencias diversas originaron una muy variada producción: documentales sonoros, música electroacústica analógica y digital, música mixta, música y video, música con instrumentos tradicionales y con instrumentos andinos, creación del *Klangobjekt* –primero de metal y luego de maderas–, composiciones *site-specific*, trabajos con el espacio, espectralismo, etcétera.

6 Entrevista publicada en el diario Clarín, Buenos Aires (Zelarayán, 1975).

7 Los discursos de validación de las músicas de vanguardia establecen una diferencia muy significativa, ya sean producidos en las metrópolis o en las periferias: en un caso el centro de sus preocupaciones es técnico o estético (porque suponen una tradición más o menos estable), en el otro identitario (busca fundar una tradición).

ARTÍCULOS

Es difícil enmarcar en unas pocas ideas esta multiplicidad estético-técnica y la enorme cantidad de obras así producidas (más de cien). Aunque siempre permeada por «una sensibilidad no europea», según el propio autor (Maignashca, 1995, s. p.), existiría en su poética global una clara distinción: cuando el elemento americano andino se presenta tiende a hacerlo de manera evidente; por el contrario, parece desaparecer o diluirse en el resto de las obras que transitan las sonoridades de las vanguardias europeas en su mejor expresión. Esta dualidad primigenia, aparentemente irresuelta y problemática, ha sido referida por el compositor en varias ocasiones (por ejemplo en Maignashca, 2001).

Para nuestro estudio tomaremos como punto de partida el texto y dos de las obras que elige el mismo compositor para desarrollar su ponencia *Lo latinoamericano* (Maignashca, 2009) en el simposio La otra América en Colonia (Alemania), que comienza con una pregunta: «Lo Latinoamericano, ¿existe? Sin la menor duda. ¿Qué es? No lo sé». Ellas son *Ayayayayay* (1971) y *El Boletín y Elegía de las Mitas* (2007), obras separadas por más de treinta y cinco años, pero vinculadas por la concepción estética global.

Ya instalado en Alemania durante un viaje a Ecuador en 1969 el autor grabó:

[...] sonidos de la naturaleza (bosques, ríos, lluvia, animales, etc.), sonidos característicos urbanos (mercado, tráfico, etc.), acontecimientos en que participé (conversaciones, viajes, fiestas, un bautizo, etc.) y naturalmente música (música popular, programas de radio, fiestas, etc.), en suma todo aquello que bien se podría llamar el ambiente acústico vital que me acompañó (Maignashca, s. f.).

Todos esos sonidos fueron la base de la composición de *Ayayayayay* (para cinta magnética).⁸ La obra es una mixtura entre la estética de la música concreta y la de la electrónica, lo francés y lo alemán, un *soundscape* a la manera de Schafer (con grabaciones microfónicas de diversas situaciones reales) junto con sonidos electroacústicos (típicos de la tecnología de la época) superpuestos o sucesivos. En un mismo lugar metafórico, la pieza, conviven yuxtapuestos varios espacios disímiles, opuestos, que contienen, además, múltiples temporalidades distintas —a la manera de las heterotopías y heterocronías de Michel Foucault (1984)—. El contenido referencial de los sonidos nos permite percibirlos: el murmullo de una feria, una marcha militar, el canto de los pavos y algunos pájaros, una canción y un discurso (una doble heterogeneidad compuesta por estos dos sonidos y la electroacústica, a partir de 5:16), el canto de un hombre acompañado por un pedal generado electrónicamente, músicas populares propaladas en una radio, el habla

8 Recuperada de <http://www.maignashca.de/index.php/es/obras/2020-16/371-05-1971-ayayayayay-musica-concreta-y-electronica>. Paraskevaídís no la nombra entre las obras de la tendencia indigenista en su artículo del 2009. Aparece vinculada en un escrito posterior dedicado a Maignashca (Paraskevaídís, 2013).

de una persona percibido claramente (como en el final de la pieza con la frase «y el tiempo comercio»), los sonidos electroacústicos generados en el estudio, etcétera.

Las marcadas discontinuidades entre los mundos artificial y *real* se integran inesperada y momentáneamente en 7:12: un sonido electrónico alterna las alturas do y mib (sugiriendo una sonoridad de do menor) al mismo tiempo que una guitarra (grabada ambientalmente) arpeggia un acorde de mib con séptima, para después cadenciar sobre mib menor (por medio de los acordes de solb mayor y sib mayor con séptima).⁹ Luego de un breve lapso, la heterogeneidad referencial se presenta de la manera más notable: los chillidos de la matanza de un puerco (procesados electrónicamente), que comienzan luego de la cadencia de la guitarra (en 7:30 aproximadamente), son superpuestos con la voz de un cantante. La sección culmina en un solo del mismo cantante en 8:41, luego reaparecen los chillidos procesados hasta 9:52 cuando finalizan abruptamente con el canto de un gallo. Nuevamente, la remisión a dos espacios metafóricos incompatibles entre sí (el laboratorio electroacústico, por un lado, la granja doméstica, por el otro) constituye la discontinuidad formal.

Por su parte, *El Boletín y Elegía de las Mitas* (2007) es una extensa *cantata escénica*¹⁰ escrita para la Orquesta de Instrumentos Nativos del Ecuador —a la que se le agregaron cuatro flautas y cuatro clarinetes—, tres coros, la voz del poeta ecuatoriano César Dávila Andrade (1918-1967) leyendo el poema que da nombre a la obra (escrito en 1959), los objetos sonoros de madera, electrónica y un montaje de video. Por ello, desde el inicio mismo la cantata es un contrapunto a dos voces «una acústica y otra visual» (Mauguashca, 2007, p. 3). Ese carácter dicotómico de la pieza se expresa en otras varias características de su estructuración: la sofisticación de la construcción musical tiene como contrapartida la concepción documental de lo visual que consiste en, por un lado, la exposición sucesiva de fotos (sin procesamientos evidentes), tomadas por el propio Maiguashca, de caras de indios y mestizos en muy diversas situaciones. «Fotografié lo que vi, sin plan ni estrategia, en fiestas, en el mercado, en la plaza, en procesiones, en reuniones políticas, en las celebraciones por los éxitos del equipo ecuatoriano en el mundial de fútbol, etcétera» (Mauguashca, 2007, p. 5). Por el otro, unas pocas de secciones de la orquesta (en general, las que en ese momento están tocando). Además, la obra utiliza el texto original en español y una traducción al idioma quichua¹¹ de los pueblos precolombinos de la zona: cuando se lo escucha en español se lee en

9 La guitarra está desafinada (naturalmente o por manipulación): se ejecutan las posiciones de mi mayor con séptima, sol mayor, si mayor con séptima y mi menor.

10 La duración original es de 90 minutos. La versión condensada, avalada por el autor, que se analiza aquí, se puede recuperar de <https://www.youtube.com/watch?v=xK6nv8cdx4c>

11 Según la Constitución de Ecuador del año 2008 el castellano es el idioma oficial del país; además junto con el quichua (*kichwa* en el original) y el shuar son los idiomas oficiales de «relación intercultural».

quichua en el video y viceversa. Su contenido, referido a los horrores cometidos por los españoles durante el período colonial (siglos XVI y XVII), establece una marcada oposición con el presente, implícito en lo visual.

También la estructura del poema es heterogénea en distintos niveles para destacar el conflicto de dos universos culturales disímiles: se enumeran nombres de la tradición cristiana con apellidos indígenas, se utilizan el castellano modificado con inflexiones del quichua (como la supresión del artículo, los abundantes gerundios, la incorporación de formas elípticas del habla e himnos de la tradición oral quichua, además de vocabulario típico: *maqui*, *Viracocha*, *carajú*, etcétera), y arcaísmos que provocan extrañamientos de la lengua (Chazarreta, 2013).

La obra se articula alternando momentos referenciales y autónomos. Las remisiones son de distinto orden e intensidad, más allá de las evidentes de los textos (verbalizados y escritos) y las fotos: la sonoridad del quichua, los choques y raspados de los ataques de las piedras de moler, y los timbres y la afinación de los instrumentos andinos representan ineludiblemente un espacio cultural de origen precolombino que irrumpe en el seno de otro heterogéneo; las inflexiones propias del recitado de la voz del poeta (procesada electroacústicamente) que trasuntan la antigüedad de la grabación (muy anterior a la pieza); las citas explícitas o transformadas de músicas populares tradicionales.

Al contrario de *Ayayayayay*, donde las referencias superpuestas son modificadas esporádicamente con los medios electrónicos, en esta obra conviven con las estructuras propias de los lenguajes vanguardísticos (*clusters*, masas, fragmentaciones, transformaciones tímbricas, procesamientos electroacústicos, etcétera). En ese sentido, la pieza es una compleja trama que continuamente problematiza la audición musical estándar.

Así funciona, por ejemplo, la relativamente homogénea sección del comienzo con la seguidilla de nombres propios claramente diferenciados y la proyección de fotografías de caras, que se alternan con la percusión (a cargo de los objetos sonoros de madera), el recitado procesado del poeta y el murmullo homorrítmico en quichua de uno de los coros (con una foto que marca su ingreso).¹² Sin embargo, alrededor de 6:15, esa continuidad se rompe con un conjunto de *clusters* a partir de ataques de los aerófonos andinos¹³ que evoluciona tímbricamente con resonancias del coro (al mismo tiempo, en el video continúan las fotos de caras y aparece texto en castellano). Se produce, entonces, una discontinuidad formal de

12 En fase con la modalidad de configuración formal de toda la obra, esta estrategia de correlacionar por medio de una foto (y más tarde con la inserción de un fragmento en video) a quienes tocan (en el teatro) con lo que suena provoca un efecto de distanciamiento, en primer lugar, porque hasta ese momento ni los músicos ni el espacio físico donde ocurría el concierto se habían presentado, y en segundo lugar, porque se superpone con las fotos naturalistas de las caras.

13 Quenas, rondadores, flautas de pan y zampoñas.

la mano de una de las abundantes oposiciones de espacios simbólicos, por un lado, el *cluster*, epítome del lenguaje de vanguardia occidental y, por el otro, los timbres idiosincráticos de los instrumentos tradicionales, que parecen negarlo.

Esa misma distancia entre espacios metafóricos se percibe en la notable sección que comienza en 20:30 cuando los vientos ejecutan sus instrumentos pronunciando fonemas y sílabas. Por un lado, la manipulación espectral, por el otro, la sonoridad andina.

Para finalizar nuestra breve descripción, consideraremos dos ejemplos muy relevantes de citas de músicas tradicionales. El primero comienza alrededor de 23:52 cuando sobre un pedal en los vientos (que sugiere re menor) reaparece la voz del poeta procesada electrónicamente¹⁴ (junto con el texto en castellano y fotos en el video) e irrumpen dos cadencias típicas de las músicas folclóricas articuladas con ataques homorrítmicos (III-V-I en re menor que luego modula a sol menor, VI=III-V-I). El fragmento consagra el contraste culminando en un *cluster* en 24:28.

Por último, la sección con la que finaliza la pieza (a partir de 62:29) es una yuxtaposición de un *danzante*¹⁵ muy popular en el Ecuador (*Cuchara de palo*, de José Ignacio Rivadeneira, por la propia Oquesta de Instrumentos Nativos) con el recitado procesado del poeta, ataques cortos de los instrumentos y los coros (con distintos fragmentos del texto), además de la percusión de los objetos sonoros de madera. Inesperadamente, desde 65:12 la versión citada ocupa el primer plano y con ella finaliza la obra, lo que reafirma la dualidad básica que la constituyó.

Al contrario de lo que nuestro análisis sugiere, el compositor consideró que en el *Boletín* habría logrado superar el «diálogo de sordos» entre sus mitades musicales (Maiguashca, 2009). En ese mismo sentido, Paraskevaídis (2013) escribió que en esta cantata escénica testimonial y documental «el conflicto entre lo propio y lo ajeno parecería haber encontrado su equilibrio mestizo» (s. p.). Ambos asertos expresan la intuición de que los dos polos, el tradicional americano y la vanguardia, han sido integrados finalmente, por medio de una *superación* y el logro de un *equilibrio*.

La crítica al uso compositivo ingenuo de lo indígena llevó a ciertos compositores a introducirlo crudamente por medio de la grabación microfónica o la cita directa. Por ello, Paraskevaídis (2013) escribió, en su momento, que en esas obras lo latinoamericano consistía en lo connotado directamente, en «el reflejo de una

14 Por medio de un *vocoder*. En esta sección en particular, está citada (con un volumen muy bajo) la pieza tradicional *Toro barroso* (de Hugo Gilberto Cifuentes) que es modulada por la voz del poeta; de ese modo la *voz habla con música*.

15 Género musical ecuatoriano de origen mestizo.

actualidad histórica y social» (s. p.).

Pero ese procedimiento no alcanza para explicar la complejidad formal de la producción de Maiguashca. En su música, lo latinoamericano está no solo en lo connotado, sino, también, en las mixturas inauditas, en el genial *collage* de referencias, en la reunión de espacios heterotópicos y temporalidades heterocrónicas, en la complejidad de la escucha que exige el constante ir y venir entre los imaginarios convocados.

La poética de Maiguashca, al menos en estas obras, se resiste a la síntesis de los dos mundos y se instala, más bien, en el choque, la estrategia es la oposición referencial. En ese sentido, plantean un cierto extrañamiento de los marcos estético-ideológicos con los que fue concebida y evaluada. Esta negación de los supuestos del organicismo formal (la concepción dialéctica de la forma cuyo resultado es un cierto equilibrio o síntesis de opuestos), esta tensión no resuelta que define la obra pareciera constituir, un poco paradójicamente, la base de su latinoamericanismo musical.

Por su parte, Etkin, sobre todo en sus escritos y composiciones de los años ochenta y comienzos de los noventa, concibe el problema de manera opuesta, como ya se dijo más arriba. Originario de una europeizada gran urbe, su latinoamericanismo musical es el resultado de la abstracción de una temporalidad precolombina inferida e imaginada. Se podrían nombrar varias estrategias en ese sentido, por ejemplo, la del rescate de las ideas de Rodolfo Kusch (1955) sobre la diferenciación entre el *estar* americano y el *ser* europeo como basamento de una temporalidad espacializada y no causal.

La que retomaremos en nuestro trabajo es la interpretación de *cáhuatl*, el término que aproximadamente significa tiempo para los nahuas pueblos de Centroamérica hablantes del náhuatl. «Los sabios nahuas del México precolombino, cuenta Miguel León-Portilla, concebían al tiempo —*cáhuatl*— como *lo que nos va dejando*» escribió Etkin (1999, p. 15). La definición transunta la idea de que el tiempo está contenido en nosotros y que nos va abandonando a medida que avanza inexorablemente (noción contraria a la kantiana de intuición pura, tradicional en occidente).

Sin embargo, León-Portilla en *La filosofía náhuatl* (2006) lo define de una manera bien diferente:

[...] *cahuatl*: tiempo. Derivado del verbo *cahuia*, «ir dejando», forma aplicativa de *cahua*: «dejar». Puede, pues, traducirse la idea más honda expresada por *cáhuatl* (tiempo) como «lo que va dejando algo, una huella». Se relaciona así el concepto de tiempo con el cambio... (p. 378).

En *Egohistorias: el amor a Clío* (Portilla, 1993) ya había desarrollado la misma idea:

Cáhuil significa así «lo que ha sido dejado, lo que queda como abandonado». En el irse desvaneciendo de cuanto aparece sobre la tierra, el tiempo deja, hace quedar para la conciencia del que hurga una especie de residuo o huella. Aunque todo sea como un plumaje de quetzal que se desgarró o un jade que se quiebra, la conciencia registra e integra una imagen, una duración del tiempo que ha dejado una huella (s. p.).

El imaginario etkiniano reinterpreta la definición (la complejiza y particulariza) por razones estéticas:¹⁶ una idea análoga a la del recuerdo (una huella en la conciencia, finalmente un tópico) no resultaría tan atractiva como la del tiempo corporeizado, espacializado, que materialmente nos abandona. El vínculo establecido entre los *nahuas* y Igor Stravinsky sugiere cuál es el referente más cercano, menos metafórico, de esa concepción temporal: la posibilidad de generar distintos *cahuil*, temporalidades espacializadas, fue puesta en obra, por ejemplo, en *Sinfonías de instrumentos de vientos*, en el año 1920.

En 1998 Etkin compone, justamente, *Lo que nos va dejando* para un percusionista, una obra acerca «de lo parecido y lo diferente», estructurada en torno de «repeticiones mínimas, con retornos que parecen ser iguales pero no lo son» (Fischerman, 2006, s. p.), algunas de las conocidas preocupaciones que nutren la producción del autor. «¿En qué momento lo que es igual a sí mismo deja de serlo para convertirse en otra cosa?», se preguntaba unos años antes al mismo tiempo que proponía la posibilidad de que esa ambigüedad señalara la condición de compositor latinoamericano (Etkin, [1984] 1989, p. 57).

La particularidad principal de la pieza es la restricción de medios expresivos (de las más extremas en toda su producción), fue escrita para tam-tam, tambor y tom-tom graves, y tambor de madera. Quitando al tam-tam, que es el que en un momento de la obra produce la única gran variación tímbrica, el resto de los instrumentos genera sonoridades muy similares. Todo parece concentrarse en los contados e inesperados cambios de intensidades y las muy sutiles diferencias tímbricas (la altura como estrategia estructuradora ha sido, también, abandonada) y rítmicas. El planteo ya es evidente en los primeros compases de la obra. Allí se suceden tres grupos de ataques isócronos de la gran cassa y el tambor de madera que se diferencian casi imperceptiblemente por la longitud de las cortas

¹⁶ En ese sentido es interesante que para Georges Didi-Huberman (2011) identificarse con un origen supone la destrucción del origen o, por lo menos, su alteración, su enrarecimiento. Por ello, «el artista de hoy puede sentirse más cercano a un fetiche de las islas Marquesas, del que no comprende nada, que a una estatua griega, que sin embargo constituye su pasado estético más intrínseco. El choque del Ahora con este Otrora “descompuesto” entraña, lógicamente, la descomposición “bárbara”... de las categorías estéticas tradicionales donde se piensa abusivamente la intemporalidad de nuestros “museos imaginarios”» (Didi-Huberman, 2011, p. 358).

ARTÍCULOS

resonancias (ya se apaguen o se dejen vibrar) y por las variaciones del registro del tambor (que alterna asimétricamente entre grave, medio grave y agudo). Las distancias entre cada ataque también son mínimamente variadas, a partir del c. 2 (a un tempo de corchea 124 se suceden a 3, 2, 3 1/2, 3 corcheas), cuando recurren en el c. 9 (3, 2, 2 1/2, 3 y 2) y en el c. 16 (1 1/2, 2, 2 y 2).

Los materiales, delimitados difusamente, se presentan, se repiten y recurren modular y fragmentariamente en otros momentos de la forma sin que la expansión establezca una dirección clara.

Esta obra, con ese título tan sugerente, es la expresión extrema de la poética antiorganicista del compositor, quien la ha vinculado con manifestaciones precolombinas:

[...] el uso de formas en las que se valoriza la repetición y la micro-variación por sobre el desarrollo, las elaboraciones temáticas complejas y la variación de la variación... es, además, una alusión indirecta a los mecanismos constructivos de gran parte de las músicas indígenas y negras» (Etkin, [1984] 1989, p. 55).

Etkin planea y configura una temporalidad estática que se espacializa por la ausencia de diferenciaciones y articulaciones claras. La homogeneidad tímbrica fortalece esa sensación, todo parece lo mismo, la ambigüedad reina. Sin una temporalidad dirigida ni materiales claramente definidos ni una tímbrica característica la memoria se acorta, se localiza, se *desorienta* —una idea de Morton Feldman (1985) muy pertinente para esta obra—. Quizás intentar desorientar la memoria haya sido una estrategia para sostener la ilusión de que el *cahutil* no nos abandona tan inexorablemente.

Lo latinoamericano en Etkin aparece veladamente en una estrategia discursiva; borgeanamente, imagina una genealogía, una historia con la que desea vincularse. La rastrea en la obra de Kusch, los paisajes sin escala intermedia o en las ideas detrás del *cahutil*. Las genealogías varían, pero las estrategias compositivas que metafóricamente parecen sustentar son esencialmente las mismas. Existe un salto, que la labor interpretativa debe salvar, entre el conjunto de imaginarios estéticos invocados y la obra misma que se estructura de acuerdo con los criterios de la autonomía estructural.

A la música de Maiguashca que convoca abiertamente espacios heterotópicos y temporalidades disímiles le hemos contrapuesto la hermética de Etkin. En las

17 La preocupación por la materialidad del sonido fue un tópico de los años posteriores al CLAEM, aparece en los escritos de Etkin y Maiguashca, pero también en los de Paraskevaïdis y Aharonian.

18 Etkin [1984] (1989) afirmaba que «a través de la materia sonora el compositor latinoamericano puede conectarse con la dimensión mítica del continente» (p. 55).

dos prima el material musical¹⁷ asociado a lo precolombino, por lo que suena efectivamente en un caso y metafóricamente en el otro.¹⁸

Los discursos de validación de las músicas de las vanguardias europeas se centraron, característicamente, en el progreso de la técnica; el CLAEM finalmente sirvió para transmitir esas técnicas a un grupo grande de compositores latinoamericanos. En los años posteriores al Centro, algunos de ellos desplegaron un pensamiento compositivo que buscó diferenciarse de esos procedimientos no por medio del desarrollo de una crítica vernácula de la técnica, sino reformulando el problema de la identidad. Lo americano precolombino como fuente del material o de los imaginarios invocados vino a sostener el cuestionamiento, explícito o implícito, del ideario estético gestado en el CLAEM, la concepción dialéctica de la forma, por ejemplo. Por ello, los discursos y las músicas producidas bajo el influjo de esa experiencia se constituyeron estructurando componentes de tradiciones extrañadas, finalmente una redefinición de lo latinoamericano: los nahuas, Stravinsky, los sonidos de la feria, el vocoder, la síntesis dialéctica y el quichua.

REFERENCIAS

Chazarreta, D. (2 de mayo de 2013). Heterogeneidad y poética en «Boletín y elegía de las mitas» de César Dávila Andrade. *Revista Crítica.cl*. Recuperado de <http://critica.cl/literatura/heterogeneidad-y-poetica-en-%e2%80%9cboletin-y-elegia-de-las-mitas%e2%80%9d-de-cesar-davila-andrade>

Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora.

Etkin, M. [1984] (1989). Los espacios de la música contemporánea en América Latina. *Revista Del ISM*, 1(1), 47-58.

Etkin, M. (1999). Acerca de la composición y su enseñanza. *Arte e Investigación*, (3), 11-15. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pdf/revistas/arteeinvestigacion/ArteInvestigacion-3.pdf>

Feldman, M. (1985). Crippled Symmetry [Simetría minusválida. En W. Zimmerman (Ed.), *Essays [Ensayos]* (pp. 124-137). Kerpen, Alemania: Beginner Press.

Fischerman, D. (22 de junio de 2006). La poesía de Beckett es como un desierto ondulado. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-2905-2006-06-22.html>

Foucault, M. (1984). Des espaces autres [Otros espacios]. *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, 46-49.

Kusch, R. (1955). Anotaciones para la estética de lo americano. *Revista Comentario*, (9). Recuperado de <http://textoyopinion.blogspot.com.ar/p/rodolfo-kusch.html>

León-Portilla, M. (1993). En J. Meyer (Comp.), *Egohistorias: El amor a Clío* (pp. 83-122). México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos. Recuperado de <http://books.openedition.org/cemca/3370>

León-Portilla, M. (2006). *La filosofía náhuatl*. D. F., México: UNAM.

Mauguashca, M. (s. f.). *Übungen, Ayayayayay, «Moments Musicaux», Intensidad Y Altura* [Librillo de CD]. Baden-Baden, Alemania. Producciones Mañana, PM 001.

ARTÍCULOS

Maiguashca, M. (1971). *Ayayayayay* [Música concreta y electrónica]. Recuperado de <http://www.maiguashca.de/index.php/es/obras/2020-16/371-05-1971-ayayayayay-musica-concreta-y-electronica>

Maiguashca, M. (1995). *Ensayo de autorretrato*. Recuperado de <http://maiguashca.de/index.php/es/textos/sobre-mi/34-1995-07-ensayo-de-autoretrato-viena-1995>

Maiguashca, M. (2001). *El quehacer estético, mi quehacer estético*. Recuperado de <http://www.maiguashca.de/index.php/de/texte/von-mir/32-2001-08-el-quehacer-estetico-mi-quehacer-estetico>

Maiguashca, M. (2007). *El Boletín y Elegía de las Mitas* [Cantata escénica]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=xK6nv8cdx4c>

Maiguashca, M. (2007). *El Boletín y Elegía de las Mitas* [Programa de mano de la presentación de octubre de 2007]. Quito, Ecuador: Teatro Nacional Sucre.

Maiguashca, M. (2008). *Sobre mi trabajo musical*. Recuperado de <http://www.maiguashca.de/index.php/de/texte/von-mir/23-2009-01-sobre-mi-trabajo-musical>

Maiguashca, M. (2009). *Lo Latinoamericano*. Recuperado de <http://www.maiguashca.de/index.php/de/texte/von-mir/22-2009-04-lo-latinoamericano>

Paraskevaídis, G. (2009). Las venas sonoras de la otra América. Recuperado de http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sitio-lasvenassonoras.pdf

Paraskevaídis, G. (2013). Mesías Maiguashca: cuatro escalas en la ruta al Ecuador. Recuperado de <https://www.latinoamerica-musica.net/compositores/mesias/Mesias.pdf>

Zelarayán, R. (23 de octubre de 1975). Mariano Etkin, un músico de vanguardia en Tucumán. *Clarín*, pp. 4-5. Recuperado de <http://www.latinoamerica-musica.net/pdf/sitio-Etkin-Zelarayan.pdf>