

“Se sabe que cada cosa es por lo menos dos”, solía decir, en sintonía con una dialéctica en que los términos opuestos no se diluyen en una instancia superior conciliadora. Esa tensión, siempre activa ante el acecho del dogmatismo, se trasladaba a las obras musicales, anunciada ya en los títulos –*Dividido dos, Estáticamóvil, Lo uno y lo otro, Resplandores sombras, Frente a frente*– y sostenida en su contenido sonoro, enigmático, atravesado por paradojas, elipsis, sobreentendidos, silencios. Su interrogación sobre la quizás imposible síntesis entre la música europea y la composición latinoamericana se inscribe en esta misma constelación. Ahí están, otra vez, los títulos: *Abgesang mambo; Alte Steige*, pero también *Pobres triunfos pasajeros*. Podría conjeturarse que este principio proviene de un conjunto de afinidades intelectuales y artísticas con las que dialogaba en permanencia: Feldman, Adorno o el porteñísimo Juan Carlos Paz, de quien se consideraba discípulo indirecto, asistemático, con cuyo aforismo “no soy un creyente: más bien soy un dudante” seguramente acordaba. Pero duda no implica parálisis; su actividad se multiplicó a partir de tres ejes fundamentales: la enseñanza, la reflexión escrita y, en el centro, la composición, todas ligadas entre sí y practicadas hasta el final, hasta el ciclo de piezas que culmina en *Lágrimas* para orquesta (2016).

Tenía poco más de treinta y un años cuando llegó al Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral, en 1975. Santa Fe quedaba a medio camino entre su lugar de residencia en ese tiempo, Tucumán, y la Capital Federal a la que viajaba con frecuencia. Tomó a su cargo la cátedra de Historia de la Música del siglo XX y al año siguiente los cuatro cursos anuales de Análisis Musical, de la carrera superior de Composición. Simultáneamente, desarrolló un proyecto de investigación sobre la música del siglo XX en Santa Fe, para lo cual reunió partituras, convocó a los intérpretes para que las ejecutaran, organizó conciertos con ese repertorio y promovió el registro sonoro de los mismos. Con los fondos disponibles equipó la

biblioteca de la institución con innumerables obras de los clásicos del siglo XX, de Stravinsky, Varèse y la Escuela de Viena a Ligeti, Berio y Xenakis. Ese era el marco de sus clases de análisis, con oportunas extensiones hacia Berlioz, el último Liszt y el primer Satie hacia atrás, y hacia Reich o Takemitsu hacia la actualidad. Su aproximación al análisis evitaba el fetichismo de los métodos, que conocía sin embargo en detalle. Partía de un riguroso examen de las configuraciones sonoras para derivar, desde ese sólido anclaje, nuevas cuestiones estéticas, conceptuales, poéticas. El “empirismo radical de las vanguardias” teorizado por Leonard Meyer en un artículo que *Sur* publicara en 1963, lectura aconsejada en clase, nos conducía a Cage y su entorno. A propósito de lecturas, comentaba con los estudiantes los libros y autores que estaba leyendo y su entusiasmo nos llevaba a transitar enseguida las mismas páginas. Así accedimos, en distintos momentos, a Raymond Roussel, Elías Canetti, Daniel Moyano o Witold Gombrowicz, autor que nos intrigaba por el *Homenaje a Filifor forrado de niño* que el maestro le había dedicado algunos años antes. Se resistía a que estudiáramos alguna obra suya. Apenas conseguimos asomarnos, en todos esos años, a *Umbrales*, recientemente compuesta (1976).

Cinéfilo, venía de componer la música para *Los siete locos*, el film de Leopoldo Torre Nilsson, que sería su única contribución al género. Precisamente sobre esa experiencia brindó una charla en el tercero de los “Cursos latinoamericanos de música contemporánea”, realizado en Piriápolis en enero de 1974, ocasión en que lo conocí. Comprometido con esa empresa desde sus inicios, trasladaba a Santa Fe los ejemplares de los discos de música nueva latinoamericana promovidos por sus integrantes, editados por Tacuabé, que se distribuían artesanalmente y que esperábamos con impaciencia. En tiempos de dictadura, venía con sus *long-plays* de las obras más “políticas” de Nono sin sus sobres originales por las requisiciones a que solía someterse a los pasajeros de micros de larga distancia. Nos confió, para el primer número de esta misma revista, que publicamos en 1989, su texto “Los espacios de la música contemporánea en América Latina”, ensayo insoslayable sobre las condiciones socioculturales y de lenguaje en que se inserta el compositor aquí y ahora, reflexión sobre sus propias respuestas a ese desafío que tiene asimismo valor de testimonio generacional.

Ante los hechos, todas las palabras, comenzando por estas, resultan inútiles. Ninguna superaría el juicio sin concesiones que el maestro practicaba con todas las cosas, incluidas las propias, ni su proverbial discreción para con estas. Mejor abandonar entonces cualquier pretensión retórica, resignarse a la palabra en apariencia más intrascendente y confiar en ella para expresar una realidad tan profunda como el pesar de su partida: Gracias.

OMAR CORRADO  
*In Memoriam Mariano Etkin*  
5-XI-1943 / 25-V-2016