

Conversación con Mauricio Kagel

por
Pablo Aranda*

"En Francia existe un viejo refrán que dice 'estúpido como un pintor'¹. El pintor era considerado estúpido, pero el poeta y el escritor eran muy inteligentes. Y yo quería ser inteligente. Tuve que pensar en inventar. No sirve de nada hacer lo mismo que hacía tu padre. Ni ser otro Cézanne. En mi época visual existe algo de esa estupidez del pintor. Toda mi obra anterior al *desnudo* era pintura visual. Pero luego llegué a la idea. Me pareció que la formulación ideática era un modo de apartarme de influencias".

Marcel Duchamp

Es sabido que la música de Mauricio Kagel propone una "apertura de fronteras", en parte por su carácter interdisciplinario, sin olvidar aquí que lo interdisciplinario no niega la rigurosidad de los aspectos que están en juego.

Así, habrá quien –acostumbrado a trabajar con "piezas únicas"– se replegará un poco al ser sorprendido por la intrusión, en una obra, de elementos diversos. Porque, sin duda, uno de los aportes concretos de Mauricio Kagel es la reflexión que ha realizado sobre la invención en el plano sintáctico, de manera no unidireccional: "A la hora de la verdad, tanto pesa un sostenido mal puesto como un gesto inapropiado". Este complejo, genuino en tanto que contenido en un espacio acústico no necesariamente temperado, amplía el concepto de música hasta donde se pueda.

Como bien dice Llorenç Barber en su libro sobre Kagel: "La música de Kagel hecha teatro instrumental, anuda espacio musical y espacio real. Así, por contraposición al estatismo de una ejecución musical normal, el teatro instrumental musicaliza el movimiento: dar vueltas, pasearse, empujar, correr, golpear [...] todo lo que influya en el sonido dinámicamente será bienvenido. Si además provoca sonidos raros o nuevos, mejor. Todo aquello de lo que se pueda sacar un sonido es un instrumento en potencia. Todo un arsenal de artefactos sonoros, utensilios, herramientas, juguetes de niños u objetos encontrados, sujetos a diversas manipulaciones y distanciamientos, conforman el conglomerado que concretiza la fantasía instrumental de Kagel"².

En 1994, en el marco de la "Musik Triennale" en Colonia, asistí a la ejecución de la obra *Repertorio* (1971) –pieza de concierto escénico– de Mauricio Kagel, que contó con la asistencia del compositor.

*Pablo Aranda, compositor, se encuentra en Alemania realizando estudios de su especialidad.

¹Llorenç Barber. *Mauricio Kagel*. Madrid, Ed. Círculo de Bellas Artes, 1987, pp. 17-18.

²*Ibid.*, pp. 35, 69, 70.

Esta pieza se compone de 100 acciones musicales, cada una con su título. Los actores aparecen y desaparecen tras biombos situados en el escenario. “Cada entrada, dice Kagel, debe producir un efecto de sorpresa tal que el espectador no tenga el tiempo de preguntarse sobre el sentido que esta entrada pueda tener con respecto al conjunto. La intensidad de la idea anula enseguida la pregunta ¿Qué significa esto?”³.

Ilustraré en breves palabras sólo dos acciones:

–Un actor aparece con una pata de palo, mientras otro personaje se la golpea con una chiporra de policía.

–Un trombonista aparece enredado con la vara de su instrumento y atraviesa el escenario haciendo un gran ruido.

En resumen, *Repertorio* es una prosecución de acciones que muestran la fantasía de una imaginación creadora, que inventa, que concretiza. A partir de aquí, surge mi interés por conversar con Mauricio Kagel.

Nuestra conversación tuvo lugar en Colonia, en junio de 1995:

¿Es posible delimitar y definir lo que es el Nuevo Teatro Musical (*Neues Musiktheater*)?

–Le puedo dar la definición que formulé cuando entré en 1972 como profesor en la Kölner Musiktheater (Escuela Superior de Música de Colonia): *Neues Musiktheater* se ocupa de todo aquello que no sea ópera. Ésta es una definición muy general, pero nos ayuda a circunscribir en negativo un género específico.

Cuando digo “ópera no” abro las puertas para formas como el cine, las piezas radiofónicas, el teatro instrumental, la proyección de diapositivas, y muchos otros elementos auditivos y visuales, incluyendo todo lo que no sea ópera en el sentido estrictamente narrativo y musical del término. Por otra parte el Nuevo Teatro Musical, así como yo lo entiendo, no está referido de una manera general a la *Literaturoper* es decir, ópera basada sobre textos literarios, u ópera con un argumento determinado donde se cuenta una acción de manera más o menos lógica.

Pienso que es un error definir el Nuevo Teatro Musical con límites estrechos porque esto iría en contra de lo que debe ser: un campo abierto, donde se puedan incluir a voluntad elementos nuevos e inéditos.

Esta incorporación de elementos nuevos nada dice de la sintaxis. Es decir el Nuevo Teatro Musical podría en este sentido seguir siendo tradicional.

–Yo creo que a fines del siglo XX, es difícil hablar de tradición o antitradición, porque aún la novísima música contemporánea tiene raíces secretas en el pasado. Es imposible negar a priori la tradición. Sería como evitar tres de las cinco vocales y otras tantas consonantes de las que tenemos a disposición para hablar y escribir.

No se trata necesariamente de negarlas, tal vez de ordenarlas o cambiarlas.

–Lo que se hace con estas vocales y consonantes, ya conocidas desde hace cientos de años, es inventar nuevos términos y acepciones lingüísticas. De

³Llorenç Barber. *Op. cit.*, p. 57.

manera similar creo que el arte musical se basa sobre un *ars combinatoria* muy específico.

La sintaxis en la música contemporánea se presenta como uno de los temas más ricos en posibilidades, ya que un aspecto importante de la composición resulta de la invención sintáctica. La ópera, por el contrario, tiene una forma adaptada a lo genérico.

¿Usted concibe primero el aspecto sonoro, el aspecto visual o ambos a la vez?

—Nunca pensé abandonar de escribir una música eminentemente autónoma. Cuando la música ocupa un lugar secundario, el teatro musical está condenado o desaparecer. Es un error muy difundido entre los compositores pensar que el aspecto visual puede tener preponderancia sobre la concepción sonora.

(En el libro *Mauricio Kagel*, de I. Lorenç Barber dice el compositor: “Tengamos presente que al tiempo que músicos somos cuerpo. La música también se percibe por los ojos. A la hora de la verdad, tanto pesa un sostenido mal puesto como un gesto inapropiado. La música tiene cuerpo. Abulta. Nos llega diseminada a través de gestos-sonidos-acciones-luces-colores. Es el gesto el que provoca el sonido, no el instrumento. El comportamiento en escena es signo en sí, no sólo un puro y abstracto medio funcional”)⁴.

Me parece fundamental entonces una formación escolástica sólida.

—Se necesita una formación escolástica para sufrir los “embates del tiempo”. La vida de cada compositor está amenazada por diversas crisis y es casi ineluctable que llegue un momento donde él no pueda escribir música durante un cierto período. Si tiene el *metier* clásico resistirá mejor, si no lo tiene o lo tiene sólo de manera insuficiente, sufrirá mucho más.

Le pregunté sobre la formación escolástica, pues yo pensaba que usted se definía como un autodidacta.

—En parte sí y en otra absolutamente no. Yo me he formado como una abeja al lado del panal de miel, con las partituras del pasado y del presente delante de los ojos. Nunca he tratado de recomenzar de cero como si antes nada hubiese existido.

Esto me ha permitido componer como lo hago hoy. En parte he sido autodidacta, pero mi constancia en analizar y repensar lo que existió me ha permitido ir adelante orgánicamente. Una cierta lógica en mi trabajo es indudable.

Una cierta lógica y una gran intuición, si es que la intuición juega un rol importante para usted.

—Sin la intuición no existe la composición musical. El que no la posea se quedará en las pequeñas escaramuzas académicas. Esto es también válido para la inspiración. Hay días en que yo escribo con verdadero ímpetu y una alegría enorme, en otros en cambio no concibo nada que me convenza. Sin intuición e inspiración es impensable componer.

⁴ *Ibid.*, p. 17.



Mauricio Kagel

¿Qué piensa cuando ve un “Kagelito”?

–Hace veinticinco años que doy clases en la Kölner Musikhochschule y jamás he analizado o dado una obra mía como modelo a mis alumnos. Esto lo digo para que usted entienda mi posición. Nunca he estado interesado en tener prosélitos, pero naturalmente no hay que ser mi alumno para darse cuenta de lo que hago y del alcance estético y expresivo de algunas de mis obras. Quizás he influenciado más a los que no han sido mis alumnos, que a estos últimos.

En cambio el oficio, el famoso “metier”, es para mí fundamental. Jamás he corregido a un alumno diciéndole que desde el punto de vista estético “esto no lo debe hacer”, pero en cambio sí refiriéndome al oficio y su lógica inherente. Pienso que la postura estética es fundamentalmente intuitiva y se establece muy temprano. Hay compositores que tienen un buen gusto innato, y otros en cambio un inmejorable mal gusto. Este último aspecto, cuando innato, es muy difícil de extirpar.

Llegado a este punto me pregunto si es posible enseñar composición.

–Esta es una interesante pregunta. Pienso que se puede enseñar una actitud frente al material del cual se dispone o que ha sido elegido. Aquí debo citar a Arnold Schönberg que decía que “viendo como Mahler se hacía el nudo de la corbata, se aprendía más composición que con cualquier otro maestro”. Yo diría, que el que decide comprender a través de otra persona, aprende por la intensidad con que desea recibir. El que no se abre espiritualmente, puede ir al mejor maestro, y siempre deberá afrontar crisis, problemas de personalidad y conflictos

psíquicos. La relación maestro/alumno es casi siempre complicada. El que aprende composición debe estar dispuesto a adquirir elementos de lenguaje y criterios estéticos de su maestro, sólo así se desarrolla el oficio, sin él es difícil llegar a una estética convincente.

(“Asir las ideas que reposan en las ideas musicales, y que sólo aparecen cuando las sorprendemos con el estetoscopio del *metier*”. M. Kagel en el libro de Barber)⁵.

Deseo citar dos de sus postulados: 1. “Partiendo de premisas verdaderas, se puede llegar con un razonamiento falso a un resultado absurdo”. 2. “Partiendo de premisas falsas, se llega con un razonamiento verdadero a un resultado absurdo”.

Su finalidad ¿es el absurdo? Por otra parte ¿no piensa usted que esto produce un “dualismo” predecible en su música?

–Lo absurdo no es lo que me interesa, sino más bien llegar a través de la lógica a descubrir un mundo que está más allá de lo lógico.

Por medio de premisas lógicas deseo construir estructuras musicales de gran libertad orgánica. La lógica es importante, pero seguramente no es el elemento esencial en la idea sonora. Dejarse atrapar por una lógica carente de sentido lleva sólo al academismo.

¿Por muy contemporáneo que éste sea?

–Existen toneladas de academismos contemporáneos.

Es complicado hablar sobre este tópico, ya que el lenguaje moderno se transforma constantemente, pero el academismo moderno, aún en formas muy diversas, seguramente existe.

¿Qué me puede decir del dualismo música seria/música humorística en sus obras?

–Es evidente que hay una dicotomía en mi música. Si usted ha tenido la experiencia de escuchar diversas piezas mías, entonces esperará quizás la nota irónica. Pero a menudo el humor no llega puntualmente... y el oyente sigue esperando en vano. Yo pienso que las obras tienen que ser tan robustas que soporten los malos entendidos.

¿Dónde está lo “expresivo” de su música... en la parodia, en el humor, en lo absurdo, en la forma, o en su conjunto?

–Evidentemente en el total del conjunto. La parodia o el humor aislados, químicamente puros, no existen, sino sólo a través del contexto. Éste se crea mediante un juego de tensiones en donde lo serio tiene también un lugar importante. El humor vive de dos constantes: de disminuir las proporciones o de aumentarlas extraordinariamente. Ese tipo de pensamiento es especialmente posible cuando se tiene algo serio que comunicar.

⁵ *Op. cit.*, p. 15

(“Mi música, dice Kagel, ha desarrollado a lo largo de los años ideas que tienden a negar la falsa seriedad de la ‘seriedad’. Mi música juega hoy el papel del esclarecimiento a través del humor, de un humor que es tremendamente serio [...] El límite entre lo cómico y lo serio siempre me ha interesado, porque a menudo veo lo divertido donde en apariencia no queda lugar para jovialidades, y no puedo en cambio permanecer severo cuando a causa de una música tendenciosamente grave debería revestirme de carne de gallina. El malentendido sobre lo que tiene que ser serio o humorístico es muy grande en el campo musical por parte de todos los interesados”)⁶.

Yo asistí al estreno de su obra *Westen* (Oeste), compuesta entre 1993-94, y ejecutada por el Schönberg Ensemble de Amsterdam en la Westdeutscher Rundfunk (W.D.R.) en el marco del ciclo “Nueva música de jazz”. Citaré en parte lo que usted escribió en el programa: “¿Música de negros? ¿Música de blancos? ¿De Negrancos?”.

—*Westen* es un *parcour*, un recorrido entre África y América: el tema aquí es de dónde ha venido la música de jazz y adónde tiende a retornar. En el programa escribí que la hermosa venganza de los negros ha sido el jazz, pues así han colonizado musicalmente a los blancos.

En África existe hoy una fuerte corriente que llega desde América. Se escucha decir “Nosotros, americanos de color, somos africanos de origen y volvemos aquí con *nuestra* música”. Los africanos descubren el jazz a través de sus hermanos de raza. Es un “feedback” extraordinario.

(En el programa Kagel señala: “Tal vez sea una ironía del dios de la venganza, que los esclavos africanos hayan hecho de los americanos un pueblo nativo, desde un punto de vista musical. Medidos en grados de efecto a largo tiempo, los negros han colonizado en más de un aspecto a los blancos”).

Se hace cada vez más difícil encontrar una respuesta clara a estas preguntas, porque la identidad cultural no tiene hoy un punto de referencia sólo en la estética, sino en mayor parte y con total virulencia en el terreno socio y geopolítico.

Esto abre las puertas para un sincretismo sonoro.

—El sincretismo sonoro está de cualquier manera ya presente, porque las culturas musicales de hoy son absolutamente permeables. Antaño la cultura europea tenía el orgullo de la pureza de sus lenguajes, pero inclusive ya con la *Marcha turca* de Mozart esa pureza comenzó a ser menoscabada. Y en el transcurso del siglo XIX se pierden totalmente los estribos. La famosa pureza se transforma en un mosaico de nacionalismos musicales.

Usted llegó a Colonia en el año 1957. Aquí se encontraban —o llegaron poco después— compositores como Karlheinz Stockhausen, Henri Pousseur, Mesías Miguashca, Sylvano Bussoti, Luciano Berio, Dieter Schnebel, Johannes Fritsch y György Ligeti. ¿Ha considerado ese período vital para usted?

⁶*Ibid.*, pp. 44, 45.

—Naturalmente. En el período romántico alemán se habla de *Sturm-und-Drang*. Todo compositor tiene que sentir su tiempo intensamente y yo tuve oportunidad de vivirlo aquí. Mi relación con la música contemporánea ha sido siempre muy natural. No la escuché en Europa por primera vez, sino que muy a menudo en Argentina. No creo necesario que hablemos de la riqueza cultural de nuestros países y sus posibilidades existentes o perdidas. Pero naturalmente encontré entonces en Colonia un ambiente mítico, tal como en el Berlín de los años veinte. Los años 50-60 en Europa y sobre todo en Alemania, fueron tremendamente importantes; el ejemplo de la escuela de Darmstadt y sus consecuencias han resultado decisivos. Agradezco a Dios —o a la Providencia— el haber podido llegar aquí en esa época. Naturalmente que he contribuido con mi trabajo a este movimiento ya histórico. Me han dado generosamente y yo también he enriquecido a los demás. Así debería ser siempre.

También llegó John Cage en esa época y no pasó inadvertido.

—Nadie que haya conocido a Cage, puede afirmar que no ha sido importante para él, tanto a favor o como también en contra. Cage era una figura extraordinaria sobre la que había que prestar atención y sobre todo reflexionar intensamente.

Como último eslabón de nuestra conversación, considero necesario citar sólo algunos de sus conciertos ya realizados en 1995 y aquellos por realizarse en 1996.

En Colonia (marzo 1995) en el marco de la "NeueJazzMusik" del W.D.R. fue estrenada *Westen* (Oeste) del ciclo *Windrose* (Rosa de los vientos), para clarinete, piano, armonium, dos violines, viola, violoncello, contrabajo y un percusionista.

En París y Lyon (abril 1995), el Ensemble Intercontemporain, bajo su dirección realizó dos conciertos dedicados a sus obras.

En Colonia (marzo 1995), en la Kölner Philharmonie, por encargo del Ensemble L'Art pour Art (voz, flauta, guitarra, piano y percusión), se estrenó la *Serenade*, además de interpretar las obras *Con Voce*, *Recitalvarie*, *Acústica* y *Phantasiestück*.

En la Kölner Philharmonie (febrero 1996), se ejecutará por vez primera el ciclo completo *Windrose* (Rosa de los vientos), para orquesta de salón que incluye: *Osten* (Oriente), *Süden* (Sur), *Südwesten* (Sudoeste), *Norden* (Norte), *Nordwesten* (Noroeste), *Südosten* (Sudeste), *Nordosten* (Noreste) y *Westen* (Oeste). El estreno estará a cargo del Ensemble Musikfabrik N.R.W., bajo su dirección. Además ciclos retrospectivos en París, Viena, Gütersloh, Helsinki y Zürich.

¿Qué piensa del interés del público por sus conciertos?

—Hay gente que está evidentemente interesada en mis obras. Sería triste con la edad que tengo y con todo lo que ya he realizado si no hubiese interés. Pero yo he tratado siempre de seguir componiendo lo que debo y quiero escribir, sin pensar en el éxito inmediato. Éste es absolutamente impredecible. Cuando usted cree que lo va a tener, es muy probable que no sea así; para el caso contrario también existen muchos ejemplos. La "feligresía kageliana" me llena de honor y alegría, pero nunca he tratado ni de organizarla ni de componerla. Amén.