

MAURICIO KAGEL

De Mozart a la música pornográfica

La presencia de Mauricio Kagel (un gigante cordial de calva cabeza, con larga nariz que soportan unas pesadas gafas y ocultan unos grandes ojos en los que brilla una ironía doctoral) no bastó para convencer a todos los melómanos del valor estético-político de su nueva obra, "Mare Nostrum", que se acaba de estrenar en el Museo Gallera, dentro del marco del Festival de Otoño.

El público no sabía qué hacer; si reírse, si insultar al autor, si silbar o si extasiarse. Pero antes de hablar con él sobre el tema que nos interesa, evoquemos brevemente la personalidad de este constante perturbador de la música contemporánea.

Mauricio Kagel nació en Buenos Aires en 1931. Estudió con Ginastera, pero el folklore argentino no parece haberle dejado huellas muy profundas. A los veintiséis años se instala en Colonia y nada le cuesta insertarse en la vida cultural alemana.

Cuando en 1957 llega a Europa, el mundo musical estaba en plena ebullición. Las nuevas generaciones se entregaban a las delicias locas de la libertad desbocada. Stockhausen y Ligeti ejercían en todos los compositores una influencia determinante. Pero en Kagel sólo será pasajera, como lo fue la escuela serial. Con ella rompería en 1953 tras escribir un riguroso Sextuor para instrumentos de cuerda, y desde entonces decidió no aguantar ninguna dictadura de los sonidos.

Sus éxitos son fulgurantes, tanto como ruidosos serán sus escándalos. A los veintiocho años es nombrado director del Kölner Ensemble für Neue Musik; desde 1960 es profesor en Darmstadt y en 1965, en los EE.UU.

Este distinguido maestro conserva —y practica— un sentido del humor que algunos juzgan excesivo. Para empezar, decidió que habla que enterrar la orquesta tradicional y que, al fin y al cabo, tan instrumentos musicales podían ser un piano y un clarinete como una manga de riego o la suela de un zapato. Por otra parte, piensa que el violín que conocemos no tiene por qué sonar como suena (decir-

mos violín, siendo el caso extensible a toda la gama de instrumentos), obteniendo de él mil nuevas posibilidades —todas ellas insólitas—. Armoniza todo esto —si cabe decir— con una teoría muy personal: los ejecutantes tienen que encontrarse en una situación dolorosa para poder expresarse.

Lo antedicho no es nada. Al fin y al cabo, John Cage había realizado cosas semejantes, pero los admiradores de Kagel reprochan al americano la ausencia de una idea

utilizar un método de razonamiento falso, para llegar a resultados absurdos.

—Partiendo de premisas falsas, con un método de razonamiento justo, llegar a resultados absurdos.

Inútil parece añadir que Kagel utiliza las dos últimas fórmulas. Todos estos métodos e ingredientes están contenidos en lo que Kagel llama "teatro instrumental". Su primera obra en este camino es "Sur scène", creada en 1960. Entonces empiezan los tormentos

Ramón Chao

estructurada en su obra. En la del argentino, en cambio, hallan una perfección estructural que lleva al absurdo y a las situaciones más surrealistas.

Kagel piensa que existen tres formas de desarrollar una idea:

—Partiendo de premisas justas, con un método de razonamiento justo, se llega a resultados justos. Esto, en arte, no tiene ningún interés, ya que el resultado final es demasiado previsible.

—Partiendo de premisas justas,

de sus intérpretes. Hasta entonces los adeptos de la música de cámara escuchaban las partituras sin la intervención de ningún elemento espectacular, como sucede en la ópera. Este prejuicio se agravó con la nueva difusión del disco y de la radio. Contra esta actitud de escuchar la música concentrándose, con los ojos cerrados, se elevó Kagel, al considerar que el intérprete puede también convertirse en un elemento importante del espectáculo. Claro que hay otras influen-

cias en el "teatro instrumental" de Kagel: el teatro-cabaret alemán tradicional y expresionista; el dadaísmo, etc.

Las búsquedas de Kagel se orientaron después hacia la música pornográfica y pastiches de los grandes clásicos (Ludwig van, "Marcha turca", etc.). Un ejemplo de música pornográfica nos lo proporciona el instrumentista que, armado con una especie de zambomba, se presenta solo en el escenario. Empieza a tocar la zambomba al nivel de los oídos, lentamente. Baja luego a la altura del pecho, acelerando el movimiento. Llega al lado de las partes genitales y allí termina todo sonido y ritmo, después de rápidos estertores.

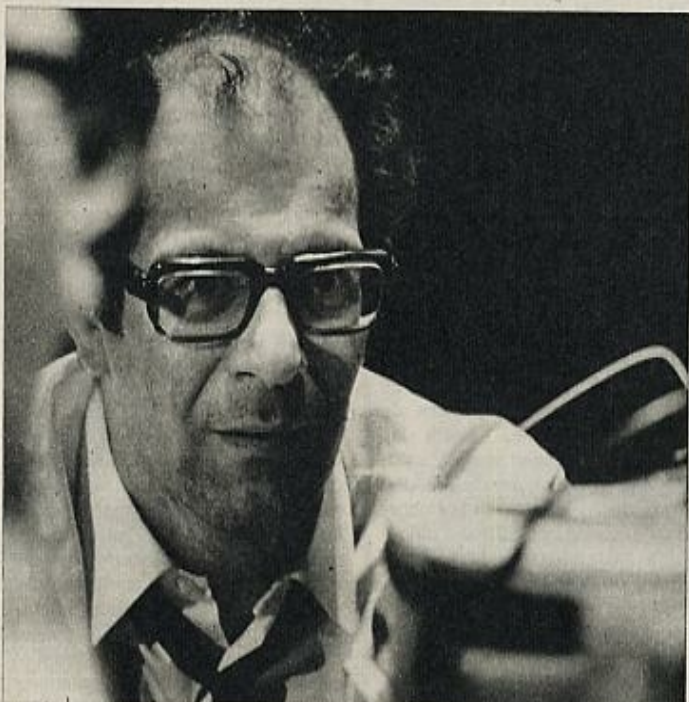
Los pastiches clásicos no son sólo homenajes a los compositores que admira Kagel, sino un intento de reconstrucción, en nuestros días, de lo que debía ser aquella música en su época.

Empezamos la entrevista con la pregunta introductoria en toda esta serie. ¿Sigue siendo cierta hoy la afirmación de Platón de que la música es un arte que, después de penetrar en las mentalidades, en las costumbres y en la constitución, termina por provocar la revolución?

M. K.—Yo desearía que fuera cierto. Creo que en situaciones políticas muy especiales, pudiera llegar a serlo. En la sociedad moderna, la consumición de la música ha adquirido caracteres tan ambiguos y tan poco musicales, que se necesita una situación política determinada para que la música tenga un efecto político sobre la gente. O sea, si se pasa por la radio el noventa por ciento del día música de entretenimiento, que en el fondo está destinada a adormecer a las masas y no a despertar el sentido crítico, una música crítica y política, aun cuando el mensaje no sea abiertamente político, es muy difícil de percibir.

R. Ch.—La música tiene, pues, dos posibilidades: una de alienación y otra de preparar una nueva mentalidad.

M. K.—Sí; y yo diría que tiene muchas más. Un filósofo chino decía que la música es un arte muy peligroso, porque no le da calor al que tiene frío, ni le proporciona



"Desde el momento en que un compositor desarrolla un lenguaje musical que no es el que se puede vender de una manera simple, está produciendo una obra de arte crítica".



"Mi música ha desarrollado en toda una generación ideas que tienden a negar la falsa seriedad de la 'seriedad', y gracias al humor puedo decir cosas que de otro modo jamás hubiera podido decir".

hogar al desamparado, ni le da comida al hambriento, pero en cambio le proporciona consuelo al que está triste. Yo creo que esa es precisamente una de las cosas más justas que se han dicho sobre la música; es decir, que puede tener el efecto de un chupetín. Pero los chupetes se fabrican de muchos colores distintos y el chupete acústico puede estar condicionado según las situaciones personales, generales, de la colectividad, de la sociedad, del individuo; puede estar condicionado por ingredientes muy diferentes que producen efectos muy diferentes.

R. Ch.—¿Cree usted que la música ha sido utilizada por las diversas clases dominantes que se han sucedido, desde el momento en que se codificó: en la Edad Media, cuando empezó a aparecer el pentagrama, y luego, cuando Rameau estableció las leyes de la armonía? ¿Estos marcos que le imponían a la música no correspondían a la estructura de la sociedad dominante?

M. K.—Me parece que no se puede simplificar eso. Me parece que los acontecimientos (yo no puedo hablar de progreso); los acontecimientos que solidificaron una cierta práctica musical no han estado todos sometidos a un criterio económico. Yo creo que en un arte como la música, que es una mezcla de cosas necesarias e innecesarias, es muy difícil unificar las causas para justificar el efecto: si uno tiene un criterio político para ver las cosas, digamos que si se hace un análisis marxista, de esta manera se puede llegar a justificar cosas

que no son justas de esa manera; o sea, lo que los ingleses llaman una "over simplification".

R. Ch.—Yo me refería, por ejemplo, a la jerarquía que existe en la armonía clásica, con los movimientos obligados que tienen los distintos grados (la sensible ha de ir a la tónica, así como la dominante; el cuarto grado al quinto; las cadencias están preestablecidas, las modulaciones, las progresiones, y todo gira en torno a una nota, la tónica. ¿No corresponde esto a la organización de la monarquía, por ejemplo?

M. K.—Sí, bueno; pero se puede ver toda la estructuración del universo de la misma forma. En filosofía española del Renacimiento hay todo un movimiento de paralelismo entre la organización del cosmos y la monarquía. Lo mismo que se puede encontrar en la zoología, se puede encontrar en todas las formas estructuradas que nos rodean: zoología, flora, fauna, sistemas políticos y económicos. Y en los sistemas musicales también. Claro que existen jerarquías en la música, pero son de orden estético, y no de orden político, y hacer una transposición de jerarquía de orden estético al orden político es muy peligroso.

R. Ch.—Ya; pero esas jerarquías no deben ser tan naturales, puesto que se han roto, cuando la clase dominante ha adquirido otras formas representativas. Con los sistemas democráticos, del siglo veinte, aparece la música atonal, serial, que abandona aquella organización de los sonidos. Así que esas leyes "naturales" han regido durante

cierto tiempo, y ahora ya no...

M. K.—Sí, pero la generación joven, que sigue a la mía, (yo mismo he hecho cosas de orden seudotonal), esa generación no tiene ningún contacto con las leyes de los doce tonos. Yo pido que se tenga atención a algo que considero muy importante, y es que en el campo de las luchas estéticas, la ruptura con cierto tipo de tradición o de elementos de la tradición, no debe ser entendida como la ruptura de la tradición, sino como la tradición de la ruptura.

R. Ch.—Ese es un punto que analizaremos después. Ahora quisiera ahondar la definición que hace Luigi Nono de su posición político-musical, con lo que contiene de crítica hacia usted.

M. K.—Sí, recuerdo que algo había escrito sobre mí...

R. Ch.—Lo siguiente: "Mauricio Kagel tiene en cuenta mayo del sesenta y ocho, pero invierte la proposición. Según él, sólo la cultura es capaz de hacer la revolución: la clase obrera está integrada, y los campesinos ya no existen: es inútil, pues, tratar de acercarse a unas fuerzas socialmente inoperantes. Al contrario, la partitura, al ser un producto técnico avanzado, explota las contradicciones explosivas del capitalismo avanzado; romper el lenguaje significaría situarse en posición revolucionaria... Es otra forma de alejarse de la lucha, de integrarse en un medio de experimentación estética perfectamente aceptable por la burguesía más culta; en resumen: en nombre de un adornismo mal (o al contrario, demasiado bien) comprendido, y

de una concepción elemental de la clase obrera y de las relaciones de explotación, se reestablecería la posición de privilegio y de aislamiento práctico del intelectual. Argentino de origen —concluye Luigi Nono—, Kagel está absolutamente adoptado por los medios culturales oficiales de Alemania Occidental, cuya izquierda 'adorniana' teoriza precisamente estas ideas".

M. K.—Bueno, Nono ha cometido el gran error de tomar la posición de portavoz de un proletariado al cual él no pertenece. Es éste uno de los grandes errores de los intelectuales. Los intelectuales, en general, tienen una necesidad coqueta de identificarse con el proletariado, porque nunca pertenecen al proletariado. Por desgracia, por desgracia, existen. Las posibilidades de educación y de llegar a participar en un oficio musical como el de compositor están reservadas más bien a los hijos de la clase burguesa que a los de la clase proletaria. Nono es hijo y es un producto típico de la burguesía italiana, no solamente de la burguesía, sino de la aristocracia italiana. Yo no quiero discutir el valor de sus ideas políticas —es justo que cada uno las tenga—, pero el análisis que ha tratado hacer de mí es falso, porque yo me ocupo hace veinticinco años de las relaciones entre el hombre, la sociedad y la música. Porque yo creo que puedo ejercer más influencia en un problema social de la música, que en un problema vagamente político. Porque yo estoy —lo he dicho hace poco, pero lo vuelvo a repetir—: yo

MAURICIO KAGEL

no puedo ayudar a tomar a nadie una posición contra la guerra en Vietnam, es cosa tremenda e injustísima, esa horrible masacre, con una *cantata* en la que yo tomo partido pseudopolítico, porque la música es un hecho estético que sirve de esparcimiento. Toda la música sirve de esparcimiento y no para aclarar ideas políticas. Para ello se necesita la palabra y no los sonidos. Y es muy sencillo componer una *cantata* y tomar un tema político, y creer que uno se ha identificado con el proletariado o con la injusticia en el mundo. De esta manera no se ayuda a que la injusticia en el mundo termine, sino que uno trata de mejorar su mala conciencia. Yo creo que lo que ha dicho Nono es, en ese sentido, de una gran ingenuidad, porque equivale a desconocer que uno de los grandes problemas en los cuales nosotros podemos trabajar de una manera efectiva es en la educación estética de las masas. Y esa educación estética puede llegar a tener una trascendencia política como para que la masa sea esclarecida por ella. En ese punto realmente tengo una posición muy clara. No tiene nada que ver con la política; yo no estoy ni atacando a las izquierdas, ni defendiendo el centro, ni nada: estoy hablando de la función efectiva de una obra musical que pretende llevar un contenido político. Para mí, el único contenido político que cuenta es aquel que tiene una cierta efectividad, y no hay ninguna obra musical, de la vida cultural musical sería que haya llegado a tener una trascendencia política. Ninguna.

R. Ch.—Dijo usted en cierta ocasión que la música es una industria. ¿Cómo siendo un elemento tan importante de la sociedad capitalista puede operar contra esa sociedad? ¿Y cómo se sitúa usted dentro de esa industria?

M. K.—La música es una industria; no lo es desde hoy, sino desde que se crean reproducciones mecánicas. O sea, ya el hecho de que las partituras se hayan podido imprimir llevó la industria del estudio de artesanado individual a un artesanado colectivo, o sea, la imprenta. Y ponía a disposición de una mayor cantidad de gente las obras de los compositores. Antes de la invención de la imprenta, existían solamente códices en muy pocos ejemplares que estaban en manos de los monjes. O sea, la música estaba controlada por ellos. Era algo de un tremendo elitismo. Ahora, bien en el momento en que la música se pudo imprimir, tomó ya los visos de una industria y hoy

estamos en pleno desarrollo de esa industria. Nadie que entienda cómo está organizada la vida musical va a negar que yo formo parte de una industria —Luigi Nono forma parte de ella—, y toda la gente que cree trabajar con un contenido político: tienen editores burgueses, porque no existen otros; no hay editores progresistas en un sentido idealista. Sólo hay editores que producen música para ganar dinero, y el compositor también. Ahora, yo creo que, en el momento en que un compositor desarrolla un lenguaje musical que no es el que se puede vender de una manera simple, sino que es difícil de colocar, está produciendo una obra de arte crítica, porque necesita que la gente que la escucha desarrolle una cierta cualidad de percepción que también es crítica. Ahora, yo no quiero cometer el error de justificar la vanguardia estética con una vanguardia política. Yo creo que es un gran error identificar las dos y decir que es una unidad. No es ninguna unidad.

R. Ch.—Volviendo al tema de antes, ¿se puede decir que ya no gira todo alrededor de una nota central —la tónica—, que ya no existen esas jerarquías, que sus estructuras son, digamos, más democráticas?

M. K.—Sí, pero en el fondo no es verdad. La organización de los doce sonidos no es jerárquica, pero en cambio el empleo del ritmo, por ejemplo en Schönberg, fue tremendamente tonal, o sea, jerárquico. Es una cosa muy difícil de analizar. Yo diría: los lenguajes musicales que a mí me interesan, que yo desarrollo, hacen reflexionar al oyente, siempre a un nivel de concentración muy alto. Yo creo que por medio de esa percepción aguda, o agudizada, llevo a formular en el oyente reflexiones acústicas que son eminentemente críticas hacia lo que ya conoce. Y vuelvo a la primera pregunta. Si eso se desarrolla consecuentemente, se puede llegar a despertar analogías políticas, pero es un resultado que sólo es posible si el trabajo está dirigido hacia ese fin. Yo estoy completamente de acuerdo con un trabajo político cuando es determinado, abierto, y a mano armada. O sea, no quiero esconder los contenidos políticos a través de sistemas de estructuración estéticos, porque creo que no son efectivos.

R. Ch.—Está viviendo usted en un país capitalista, que se está convirtiendo en un nuevo país imperialista. Ya sabemos el papel que desempeñó la música en un pasado aún reciente en Alemania. Los nazis fueron de los pocos que supieron aprovecharla, utilizando a Wagner, etcétera. ¿Qué papel juega su música en Alemania?

M. K.—Bueno, el papel de la música en Alemania es el de siem-

pre, sólo que los medios de difusión han sido agudizados y llevados a una perfección industrial muy alta. La música así llamada "seria" tiene una cierta importancia, porque las instituciones culturales alemanas están organizadas de una forma, yo diría más bien altruista y democrática y con una profunda necesidad de hacer llegar ese trabajo a los escolares. Mi música es difícil decir qué papel desempeña. Yo puedo decir el que desempeño yo en Alemania: es el de un compositor que después de muchos años de vivir allí está incorporado totalmente a la vida musical, que es foráneo al pensamiento alemán típico y que por ello es aceptado como necesario.

R. Ch.—Hay en su música un dadaísmo y un expresionismo que corresponden a una tradición alemana.

M. K.—Pero no musical. A una tradición germánica de arte pictórica o literaria. En Alemania se toma muy en serio la música, es decir, que para ellos debe ser "seria". Y mi música ha desarrollado en toda una generación ideas que tienden a negar la falsa seriedad de la "seriedad". O sea, mi música en Alemania juega hoy el papel de el esclarecimiento a través del humor; de un humor que es tremendamente serio en el fondo. Porque para mí no existe nada más serio que el humor. Y ese humor me permite decir cosas que jamás hubiera podido decir, porque los alemanes tienen un gran respeto por la "profundidad" a ultranza.

R. Ch.—Hablemos ahora de la crueldad de su música, que tanto se ha comentado. Hace usted sufrir a los intérpretes, y con ellos, al público. Este sadismo, ¿es consciente?

M. K.—Yo no hago sufrir a los ejecutantes conscientemente, sino que escribo música que es difícil, y que les hace trabajar, en una época en que los procedimientos aleatorios permiten al ejecutante hacer música sin trabajar; obras como las mías son un "rappel à l'ordre". Pero algo absolutamente serio es que la crueldad me interesa, y el sadismo también me interesa, porque son temas que han sido siempre dejados de lado en la música, pero que hacen parte de mi forma de entender la vida musical, donde la crueldad es un elemento constante. Y en la enseñanza musical, el sadismo ha desempeñado siempre funciones esencialmente ligadas a aquello que es la enseñanza: un señor que tiene mucho poder, informa a otro u a otros que no tienen ningún poder, cómo se deben hacer las cosas, y el señor que tiene mucho poder y que tiene en su poder el conocimiento, abusa de su posición introduciendo cierto sadismo. Y eso ocurre en todos los conservatorios del mundo. Pero de

eso nunca se ha hablado de forma creativa.

R. Ch.—¿Y cuál es la finalidad de la música pornográfica?

M. K.—No podría explicar su finalidad. Solamente podría decir que es un elemento que existe y que me interesa estéticamente. Existe una pornografía acústica que tampoco ha sido explotada, porque la vida musical tiende a ser algo de traje negro y corbata gris, algo de "buen gusto"; o sea, que todo lo que en la música ha sido ligeramente pornográfico, cruel, de gusto no severo —en el sentido académico de la palabra—, ha sido mantenido siempre de lado. Yo considero que muchas de esas cosas tienen que ver con la música seria, y que merecen la curiosidad y la profundidad por una determinada clase de público y de compositores.

R. Ch.—¿Y los "pastiche" que ha hecho de la música clásica? ¿De Mozart, de Beethoven?

M. K.—Yo tengo unas relaciones muy fuertes con la música del pasado, y trato de examinar lo que es esa música para mí. En "Ludwig van", por ejemplo, quise hacer una composición como la que oía Beethoven los diez últimos años de su vida, es decir, muy mal. Estaba sordo y percibía pocos agudos, como tampoco los bajos. ¡Al final ya no oía nada! Por otra parte, las interpretaciones eran horribles. Imagínese que la "Novena sinfonía" se estrenó tras sólo dos ensayos. Compárelo con lo que hace hoy un Karajan, por ejemplo, de una perfección insuperable. Pero yo creo que aquella música era más rica, porque tenía una crudeza excepcional, y era más agradable de escuchar, precisamente por esa crudeza, que una sinfonía perfecta, con grandes coros estilo Mahler. ■ **R. CH.**

DISCOGRAFIA DE MAURICIO KAGEL

Ludwig van, Homenaje a Beethoven, DGG 25 30014.

Halleluya, para voces, DGG 643544. Heterofonía para 42 instrumentos solistas, WERGO 60043.

Improvisación añadida, música para órgano, CBS/Odyssey 32160158 Tudor. Match para tres ejecutantes, DGG 104993.

Música para instrumentos del Renacimiento, DGG 137003.

Fantasia para órgano, DGG 137003. Der Schall, DGG 2561029.

Sexteto de cuerdas, VEGA C 30 A 278. Transición, I, Philips 835 485/86 AY. Transición, II, Time Records, series 2000 S/8001.

Atem, obra de concurso. Pathé Marconi.

Staatstheater, grabación íntegra, dos discos DGG.