

MAURICIO KAGEL

Mauricio Kagel nace en Buenos Aires el 24 de diciembre de 1931. En 1949 trabaja como asesor artístico para la "Agrupación Nueva Música" de Buenos Aires. Sus primeros experimentos y ensayos electroacústicos (sonidos concretos y manipulados por medio de un instrumental auxiliar) datan de 1950. Es cofundador de la *Cinemathèque Argentine*. En 1955 asume la función de director de estudio de la Opera de Cámara y la de director musical del Teatro Colón de Buenos Aires. Desempeña el cargo de asesor musical de la Universidad de Buenos Aires y es director del Departamento de Labor Cultural. En 1957 le concede una beca el *Deutscher Akademischer Austauschdienst* (Servicio académico alemán para intercambios culturales con países extranjeros). Vive, desde entonces, en Alemania. Trabaja en los estudios de música electrónica de las estaciones radiodifusoras alemanas WDR y Munich, así como en los Utrecht De 1960 hasta 1966 es profesor invitado en los Cursos Internacionales de Verano para Nueva Música de Darmstadt. Desde 1967 es profesor invitado de la Academia de Cinematografía y Televisión de Berlín. En 1968 es director de los Cursos Escandinavos para Nueva Música en Gotemburgo y, en 1969, director del Instituto para Nueva Música de la Rheinische Musikschule de Colonia, así como de los Cursos de Colonia para Nueva Música. Es cofun-

dador del *Kölner Ensemble für Neue Musik*. Dirige sus propias obras de teatro, películas y piezas radiofónicas.

Están repletos de momentos escénicos los materiales de la música kageliana, los métodos de su elaboración y sus formas. Acciones convertidas en material, la enajenación como método, el desarrollo situacional como forma, todo esto es precipitación hacia el teatro, "Anagrama" y "Transición II" resultan encubiertamente escénicas, pero "Sur Scène" lleva la música a las tablas. Los músicos permanecen en su sitio, tienen bastante que tocar, poco a poco empiezan a levantarse, se mueven cada vez más, acaban yéndose. Así se modula ópticamente lo audible, se intranquiliza por puntos a la música de su producción usual, convirtiéndola en teatro y provocando el descarrilamiento de lo convencional. En otras piezas, la música se emplea directamente para crear teatro, en esa "pieza musical para un mimo" que se llama *Antithése*, el mimo hace de público unipersonal, prácticamente da pie a que lo dramático nazca de la "música para sonidos electrónicos y públicos".

Surge un drama con desenvolvimiento propio, ciertamente nada definido, sino más bien resultante de las decisiones del mimo que ha de representar el estar a la merced de la reproducción técnica de la música.

En un principio, Kagel teatralizó la música, pero después “musicaliza” al teatro. Los elementos teatrales se componen idénticos a los musicales, sólo que, han sido tomados abstractamente. Si el retumbar de los pasos hace las veces de batería, si mímica y gestos se interpretan como melodías ópticas, este proceder convierte a los actores en algo parecido a los figurines de Schlemmer. Allí donde el escenario es estructurado como si fuese un espacio tonal. Los pasos y gestos, acusan un carácter rítmico y melódico de segundo grado. En primer término, siguen siendo movimientos de personas, piezas del tipo de *Pas de cinq* o de *Cámara obscura*, a primera vista, parecen teatro a secas. La negación del teatro se produce por su estructuración enajenada, y de la música, por renunciarse a los elementos propiamente musicales.

Las obras de Kagel son difíciles de clasificar, fue a dar en el teatro absurdo de la música, en el teatro musical surrealista, en la música abstracta del teatro. En su música instrumental,

la semántica emerge de la música y se coloca en relación estrecha a contenidos teatrales y música en las piezas dramáticas musicales. En las obras de teatro abstractas, no obstante, aquella musicalización disminuye la semántica teatral. La música se sale de sí misma, y se ensimisma el teatro.

En *Sur scène* y *Sonant* se muestran aspectos de la actuación musical, los intérpretes realizan “teatro instrumental”, como Kagel lo llama empleando el concepto de Metzger. Lo que los instrumentistas hacen aparte, es decir, cuando no están sujetos a un modo de proceder determinado o, especialmente, cuando están, por decirlo así, entre sí —como es hablar, tararear, gesticular— todo ello aquí les está permitido, aunque no en cualquier momento o de una manera arbitraria, ya que las acciones que guardan entre sí son determinadas por el compositor. Así, se observan cadenas de acciones muy movidas, otras muy tranquilas, y otras finalmente en que no se oye nada, y en que los músicos disimulan.

Tomado de la conferencia que tuvo lugar el martes 16 de octubre de 1973 (en *Escenario uno* de la Carrera de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras) titulada *Mauricio Kagel* y dictada por el compositor y violinista mexicano Manuel Enríquez.



Mario Lavista nació en México, D. F., realizó estudios de Composición (1963-1967) en el Taller de Composición del Conservatorio Nacional de Música en México. Posteriormente, realizó en París, un curso de Música Experimental con Jean Etienne-Marie. En Alemania, en el Conservatorio de Colonia, permanece seis meses en un curso de Música Experimental, con Stockhausen. En 1971 es invitado para trabajar en el Laboratorio de Música Electrónica de Radio y Televisión Japonesa (NHK). Participó en 1973, en la Bienal de París con una obra electrónica, en Festival de Orleans, estrenó un Divertimento para Quinteto de Alientos, etcétera. Actualmente es subdirector del Taller de Composición del Conservatorio Nacional de Música.

Sus Canciones con textos de Octavio Paz son tocadas con frecuencia en los Estados Unidos de Norteamérica, así como todas sus obras, en varios países. Ha coordinado y participado en varias actividades de Música Contemporánea en México.

