

DOCUMENTOS

La Argentina, la noche... y el Festival Kagel de 2006¹

por

Esteban Buch

Centre de Recherches sur les Arts et le Langage (CRAL),
Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), Francia
buch@ehess.fr

Camila Juárez

Universidad Nacional de Quilmes, Universidad de Avellaneda,
Universidad de Buenos Aires, Argentina
camijuarez@yahoo.com.ar

“Ich habe sozusagen Il Ritorno d’Ulisse in patria, Monteverdi... ich habe das erlebt, und ein bißchen bin ich auch Ulysse in seine Heimat zurückgekehrt”. Traducimos al castellano la frase que Mauricio Kagel lanza en alemán a dos periodistas de la televisión alemana, en la gran sala del Teatro Colón, en Buenos Aires, en julio de 2006: “Digamos que yo, *Il Ritorno d’Ulisse in Patria*, Monteverdi... eso lo he vivido, yo también soy un poquito como Ulises de vuelta en su patria”².

El último viaje de Mauricio Kagel a Buenos Aires, dos años antes de su muerte en Colonia el 18 de septiembre de 2008, fue un poquito, *ein bißchen*, como una ópera, o más bien como un drama con música, o una obra de teatro musical. Una obra de teatro musical no de Monteverdi sino de Kagel, desde luego, a medio camino entre el teatro instrumental, el *Hörspiel*, el teatro de Estado, la instalación. Una obra que duró tres semanas, acaso la más larga de la historia de la música. Una obra de la que Kagel fue el compositor, el libretista, el director escénico, el director de orquesta, el protagonista, el tema, e incluso el título. Pero también una obra cuya iniciativa no vino de él, una obra que él no reconoció abiertamente como tal, y que de hecho fue realizada en colaboración con muchas personas, músicos, organizadores, técnicos, responsables políticos, periodistas, espectadores, ciclistas y bastante gente más.

Por eso el Festival Kagel, un evento cuyo epicentro fue el Teatro Colón de Buenos Aires, la institución artística oficial más importante de Argentina, puede ser visto como un avatar lejano y radicalmente transformado de *Staatstheater*—literalmente *Teatro de estado*, una “composición escénica” de Kagel estrenada en 1971 en la Ópera del estado de Hamburgo. En ella se desmonta y aísla, como en una disección, los diferentes elementos de la práctica operática institucional, enfocando y señalando sus convenciones, accesorios, dispositivos técnicos y escenográficos. *Staatstheater* es un “teatro

¹ Este documento fue presentado originalmente como ponencia en el congreso *Faire “de la musique absolue avec la scène”*: Mauricio Kagel, organizado por Jean-François Trubert en la Universidad de Niza, Francia (24-25 de abril 2014, actas en prensa). Traducido del francés por Silvia Hernández para Tipos Móviles (www.tiposmoviles.com.ar).

² Jens y Knobloch 2006.

total-antitotal”³ que tiene algo de la “construcción laberíntica del *Ulises* de Joyce”, y su entronización de la técnica del monólogo interior⁴. Por eso, si el cuento del retorno de Kagel a su patria en 2006 puede evocar la ópera de Monteverdi de 1640, es como un extraño discurso sobre sí mismo, con puntos de fuga que pueden detenerse y volver a fluir en un continuo desestructurado, y en donde la “escena” de la “composición escénica” se extiende idealmente a toda la ciudad de Buenos Aires. Así, proponemos pensar el Festival Kagel de 2006 como una obra de teatro efímero del estado, un campo de acción múltiple donde “toda producción sonora debe ser parte de la acción (y [...] viceversa)”⁵, un festival que no fue un típico festival en honor a alguien ya muerto, o dedicado a múltiples figuras del repertorio o de la creación contemporánea, como suelen serlo los festivales musicales, sino un evento efímero, irrepetible y, naturalmente, monotemático.

¿Una obra? Por lo menos una vasta *performance* colectiva, de la que todos los actores, o casi, eran argentinos. Él mismo incluido, según el dicho de John Cage del que nadie pudo jamás hallar la fuente, pero que a los argentinos les gusta mucho, por razones obvias: “*The best European musician that I know is Argentinian, Mauricio Kagel*”. Si hoy, gracias a Cage y a Kagel, todo concierto, aún el más clásico, puede aparecer como teatro instrumental, toda presentación en un coloquio académico es asimismo, en cierta medida, una *performance*. Y el efecto performativo caracteriza también a los textos escritos, como este documento, que podría encontrar su modesto lugar, a pesar de que su inspiración está en las antípodas de cualquier nacionalismo, en el seno del poema épico colectivo posmoderno titulado la “reargentinización” de Kagel⁶.

Martín Liut observa que luego de la partida de Kagel en 1957, en los ambientes musicales de Buenos Aires, nadie se apuró por reivindicar sus triunfos europeos como los de un compatriota. Una anécdota, casi tan mítica como la frase de Cage, dice que cuando en 1964 en Buenos Aires le pidieron a Bruno Maderna que dirigiera la obra de un argentino y él mencionó a Kagel, le explicaron que Kagel no era argentino. Según Liut, recién en los años noventa toma forma en Buenos Aires el reconocimiento, la *repatriación*⁷, que hará posible el festival de 2006. En esos años, mientras comienza a circular en Buenos Aires la serie de discos Audivis/Montagne, se publican en la revista *Luhú* las primeras traducciones de sus textos al castellano⁸ y se programa en el Instituto Goethe el ciclo *Variété: teatro musical de los '60*, entre otros eventos, entre los que también se puede mencionar el estreno argentino y la grabación de *An Tasten* por la pianista Haydée Schwartz. En 1999 el ciclo Experimenta programa en la Fundación Proa un *Homenaje a Kagel* que incluye la pieza *Prima Vista* y los films *Match* y *Antithese*, mientras que a partir de 2000 el Ciclo de Música Contemporánea del Teatro San Martín presenta obras suyas en casi todas sus ediciones. Y si hasta entonces en la gran sala del Teatro Colón solo se había hecho *Szenario*, en 1985, son tres las obras que se presentan en 2001, incluidas *Variationen ohne Fugue*, con la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires dirigida por Juan Pablo Izquierdo, y *Variété*, con dirección musical de Gerardo Gandini y coreografía de Diana Theocharidis⁹.

En ese lento aumento del deseo de Kagel por Argentina sin dudas juega un rol la historia política del país. Hacia el final de la dictadura militar instaurada el 24 de marzo de 1976, y durante la posdictadura iniciada en diciembre de 1983, mucha gente había descubierto la cultura democrática alemana gracias al Instituto Goethe de Buenos Aires. En otras palabras, el país de Bertolt Brecht y de Kurt Weill, donde solo doce años después de la caída del nazismo el judío argentino Kagel había podido iniciar su extraordinaria carrera, una de cuyas facetas más notables era justamente el poner patas para arriba una herencia cultural alemana más antigua, como en el film *Ludwig van* de 1970 en que el guardián de la Beethoven-Haus de Bonn tiene los rasgos de Hitler¹⁰. Y esa exitosa vida europea no tuvo las idas y venidas frecuentes en la vida de otros emigrados voluntarios: exceptuando un viaje en 1961 por razones familiares, una visita en 1974 organizada por el Instituto Goethe para unos conciertos que

³ Barber 1987: 56.

⁴ Klüppelholz 1981: 40.

⁵ Heile 2006: 58.

⁶ Liut 2012.

⁷ En castellano en el original (N. de la T.).

⁸ Klüppelholz 1991, Kagel y Schöning 1992, Schmidt y Damian 1992.

⁹ Marra de la Fuente 2008.

¹⁰ Buch 2001: 402.

no tuvieron mucho éxito¹¹, y una escapada de pocos días en 1978 para visitar a su hermana enferma, Kagel vivió medio siglo en Europa casi sin contacto con su país natal.

A la escala de su biografía, tal vez lo más llamativo del retorno de Kagel en 2006 sea el hecho de que, habiéndose ido como judío argentino a los veinticinco años, volviera como judío alemán a los setenta y cinco. Esa identidad era el resultado de una elección plasmada en 1980 por su naturalización como ciudadano alemán, en parte para escapar a la pesadilla burocrática de la dictadura argentina que en 1976, tras una breve visita familiar, había dificultado y casi impedido el retorno a Alemania de su mujer Úrsula y sus hijas Débora y Pamela. A la vez eso era el resultado de un largo proceso personal. Más allá de la francofilia que compartía con la mayoría de los intelectuales de su generación¹², ya al final de su adolescencia, hacia 1950, bastante antes de la beca de la DAAD que Pierre Boulez le sugirió pedir para ir al Estudio de Música Electrónica de Colonia, Kagel quiso aprender lo que sigue llamándose a veces “la lengua de Goethe”. Y para ello fue a ver a un tal Thomas Buch, un joven nacido como él en 1931, pero en Berlín, y llegado a Buenos Aires en 1938 huyendo de los nazis con su familia –es decir, un judío alemán pronto convertido en un judío argentino, Tomás Buch. El episodio de esos primeros cursos de alemán será breve, pero resulta significativo de cómo durante su adolescencia, en cierto modo, Kagel ya soñaba con *Aus Deutschland*, una “ópera de lieder” compuesta en 1981, en donde el flamante ciudadano alemán desarma crítica e irónicamente toda la tradición alemana del lied, con Franz Schubert y el judío Heinrich Heine como figuras señeras¹³.

A la vez, la imagen de su país natal acompañó a Kagel toda su vida como un sueño en donde el recuerdo de Perón se mezclaba en su memoria de opositor con el espectro de las dictaduras militares antiperonistas. *Lorsque, la nuit, je pense à l'Argentine...* (“Cuando de noche pienso en la Argentina...”) es el título de un texto escrito en Alemania en 1967, durante la dictadura del general Onganía: “Cuando oigo la palabra ‘Argentina’, no pienso primero en la música, en la literatura, en el teatro o en las artes plásticas, sino más bien en una serie de gobiernos y de dictaduras lamentables”, así como en “la cadena interminable de evaluaciones equivocadas, de miserias y carencias que tienen sobre la conciencia esos hombres, que se basan en jerarquías absurdas establecidas a golpes de botas, ellos, ellos que son indignos de ser hombres y a los que se llama simplemente ‘los militares’”¹⁴. El artículo de 1967 seguirá sin duda resonando en las noches de 1983, fecha en la que es publicado en francés en el volumen *Tam-Tam*, mientras gobierna la Argentina esa otra dictadura, conocida, en Alemania como en el resto del mundo, por haber cometido lo que ciertos judíos argentinos han llamado “un pequeño holocausto”¹⁵.

Recién a partir de 2033, cuando se pueda leer la correspondencia de Kagel en la Fundación Sacher de Basilea, tendremos tal vez una idea más precisa de cómo vivió a la distancia la última dictadura. Desde ya, en 1978, cuando la Argentina del general Videla celebra la victoria en el Mundial de Fútbol, Kagel compone *Tango alemán*, cantando él mismo una jerigonza que pretende ser la imitación de lo que un alemán comprende de un tango argentino –es decir poco o nada–¹⁶. También, entre 1978 y 1979 escribe las diez *Marchas para malograr la victoria* de *Der Tribun*, una pieza radiofónica donde él mismo interpreta una especie de demagogo universal. Y a pesar de que esa obra no menciona a ningún régimen en particular, pudiendo por eso mismo aplicarse a todos, el compositor guardó cuidadosamente entre sus borradores un artículo de prensa de 1981 acerca de Jacobo Timerman, que por entonces recorría el mundo denunciando la barbarie y el antisemitismo de los militares: *To be a Jew is to have almost a second biology* –dice allí–. *You are a man – and a Jew. You are a journalist – and a Jew. The question is always of survival*¹⁷. Cómo no oír los ecos de esa historia cuando Kagel se describe a sí mismo como un compositor “tildado de sudamericano, argentino, argentino-alemán, alemán, oriundo de Colonia, oriundo de Colonia por elección, o lisa y llanamente judío”¹⁸. Y cómo no escuchar en *Der Tribun* una

¹¹ Richter-Ibáñez 2014: 16

¹² Richter-Ibáñez 2014.

¹³ Klüppelholz 1981: 223-238; Buch 2016: 223-227.

¹⁴ Kagel 1983: 13-14.

¹⁵ Schenquer 2012.

¹⁶ Juárez 2012.

¹⁷ Buch 2016: 220-222. “Ser judío es casi como tener una segunda biología. Uno es un hombre –y un judío–. Uno es un periodista –y un judío–. Es siempre una cuestión de supervivencia”.

¹⁸ Kagel 2011: 180.

parodia de la respuesta del régimen argentino a las denuncias internacionales: *¡Nada de derechos humanos! / Ninguna industria de los derechos humanos aquí. / Nosotros no derechumanizamos*¹⁹.

En 2006 Kagel hará tocar en Buenos Aires cinco de las *Marchas para malograr la victoria*. Así, el argentino que vuelve a su país no es solamente el compositor famoso, no es solamente el hijo pródigo o el *enfant terrible* convertido en figura tutelar de la música contemporánea, no es solamente el judío argentino transformado en judío alemán sin dejar de ser argentino, sino también el ícono de una cultura alemana progresista, vanguardista, democrática, consciente del pasado, y divertida. Todo eso forma parte del estado de ánimo con que los argentinos asumen su papel en la creación colectiva que proponemos llamar *Il ritorno di Kagel in patria*.

Pero ese evento no podrá hacerse sin demoras y dificultades, que en sí mismas dicen cómo fue en la práctica la relación entre Kagel y sus interlocutores argentinos, más allá de las apariencias mediáticas. Las discusiones preliminares para el Festival Kagel en Buenos Aires, que comienzan en 2005, suceden a varios encuentros fallidos, como la invitación de Gerardo Gandini para el ciclo *Despedida del siglo XX*, previsto en 1999 y nunca realizado. En 2003, en cambio, tuvo lugar en el Teatro Colón, con la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires dirigida por Alejo Pérez, el estreno argentino de *Ein Brief* por la cantante húngara Klara Csordas, una amiga de Kagel que tendrá una participación destacada en el festival de 2006. Gracias a Csordas, Kagel conoce en 2005 en Holanda a Diana Theoharidis, la codirectora del Centro de Experimentación del Teatro Colón (CETC), y principal organizadora del festival. Esos contactos personales serán decisivos, ya que según Theoharidis²⁰, Kagel “tenía mucha desconfianza con la Argentina”.

La primera propuesta que le hace esta es un concierto con un ensamble de cámara en la pequeña sala del CETC, en el subsuelo del Teatro Colón. Pero Kagel pone de entrada las condiciones de su regreso: su música debe ser tocada en la sala principal del Colón, no en el subsuelo, y con la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, no con un ensamble desconocido. Dicho de otro modo, espera de su país natal el máximo reconocimiento simbólico e institucional. Según Theoharidis, a Kagel “le planteabas un proyecto y te lo potenciaba. [...] Él quería todo. Era la vuelta y a mí me parecía lógico que quisiera todo”.

Así, el Festival Kagel pasa a ser algo “gigantesco”, un evento que va a durar veinte días, del 10 al 30 de julio de 2006. Los formatos y los dispositivos son de los más variados, desde conciertos sinfónicos y música de cámara hasta eventos multimedia, pasando por una ópera, ensayos abiertos, un ciclo de proyecciones de sus películas, una conferencia, una performance en la calle. Comienza el 10 de julio con la proyección en el Instituto Goethe de tres cortometrajes realizados entre 1965 y 1968, *Antithese*, *Duo y Solo*, un retorno respecto de la trayectoria de Kagel seguido dos días más tarde por una conferencia de este, “Composición e interpretación: un diálogo a varias voces”. En los días siguientes, el festival se desarrolla en cuatro lugares diferentes: la gran sala del Teatro Colón, el Instituto Goethe, la casa de Victoria Ocampo y el Teatro Margarita Xirgu, que reemplaza al CETC, por entonces en obra. La agenda de Kagel en Buenos Aires incluye una recepción en la embajada de Alemania, que apoya activamente el festival, y la entrega de un diploma de Ciudadano Ilustre de la Ciudad de Buenos Aires por el Jefe de Gobierno, Jorge Telerman. Además, el evento es filmado para la película *Süden*, de Gastón Solnicki, que muestra los ensayos de Kagel con los músicos de los ensambles *Süden* y *Compañía Oblicua*, y que comienza con esta frase del compositor, en alemán: *Ich fühle mich gut da wo ich gut arbeite. Das ist meine Heimat* (“Me siento bien ahí donde puedo trabajar bien. Esa es mi patria”).

Pero llegar hasta ahí no fue fácil. Según Natalia Iñón (2014), a cargo de la producción general del festival, tres personas debieron unirse para convencer a Kagel, es decir Diana Theoharidis, Klara Csordas, y su esposa Úrsula Burghardt. Otros factores ayudaron a superar sus reticencias: su edad, es decir la idea de un homenaje por sus setenta y cinco años, y también, aun si no se supo públicamente, el diagnóstico de su enfermedad. Según Theoharidis²¹, “la verdad es que si no se hacía en ese momento, ya no iba a poder producirse. [...] Él se dio cuenta que era la última oportunidad. Eso yo lo sé intuitivamente. [...] Por eso colaboró, por más que puso sus condiciones”. En resumen, para Kagel el festival en Argentina debía ser a la vez una consagración y un adiós.

¹⁹ Traducción en Buch 2016: 214 (N. de la T.).

²⁰ 2014.

²¹ 2014.

La negociación duró once meses, con interlocutores diversos: la Fundación Szterenfeld, la Fundación Teatro Colón, el Instituto Goethe, la Embajada de Alemania, el Istituto Italiano di Cultura, la Universidad de Buenos Aires, la empresa Cimmet S.A. Según los testimonios, Kagel fue multiplicando sus exigencias en todos los ámbitos del proyecto, como la elección de las obras, los músicos para interpretarlas, la cantidad de ensayos, los instrumentos, las salas, los comentarios para los programas, un hotel a menos de trescientos metros del Teatro Colón, un auto con chofer, los gastos diarios, los *cachets*, los derechos pagados con anticipación, etc. Todo ese trabajo hacía del compositor el verdadero programador del festival, y a la vez implicaba un juego de concesiones recíprocas, fundado en percepciones cruzadas cuya base era sin duda la asimetría económica real entre Argentina y Europa.

En efecto, una de las primeras propuestas hechas a Kagel fue la interpretación del ciclo *La rosa de los vientos* por el ensamble *Süden*, un grupo cuyo nombre estaba sacado de una de las obras de ese mismo ciclo, y cuyo primer concierto en 2003 se había llamado “K de Kagel”. En aquel momento, la intención del ensamble ya era hacer el ciclo entero, un “proyecto de largo aliento”, según el recuerdo del clarinetista Federico Landaburu²². Ya conseguir las partituras era difícil. Encima, “todavía el disco no estaba grabado o no había llegado hasta acá. No sabíamos cómo sonaba. Era como engancharse con una novela por entregas”.

Kagel respondió que quería que esas obras las toque Musik Fabrik, el célebre ensamble de Colonia, demasiado caro para el presupuesto del festival. Hacerlo renunciar a ello llevará tres meses de discusiones, dice Theodoridis²³: “Yo le decía no, maestro, no se puede. Y él eso no lo entendía. Entonces hubo que ablandarlo para que pudiera desear conocer a esa gente que tenía el deseo ferviente de conocerlo. [...] ¿No le interesaría más un trabajo de formación? Y eso ya le importaba más”. Por su parte, el director y compositor Marcelo Delgado²⁴ recuerda su conversación con Kagel referidas a las condiciones de trabajo de los miembros de *Süden* y *Compañía Oblicua*: “Yo le dije: ‘Nosotros no somos Musik Fabrik, somos un grupo a pulmón en la Argentina, nos van a pagar una miseria por esto en proporción al trabajo que implica’. Y él me dijo: ‘Entiendo perfectamente. [...] Hay que evitar la proletarización del músico’”.

Aún si algunos músicos se negaron a tocar en esas condiciones, la mayoría prefirió aprovechar esa oportunidad de trabajar con el compositor del que habían tomado el nombre del conjunto, el de un “Sur” pensado en alemán y pronunciado en castellano. En Buenos Aires, ante la cámara de Solnicki, Kagel realiza siete ensayos de seis horas con los miembros reunidos de los grupos *Süden* y *Compañía Oblicua*, todos preparados por Delgado²⁵. El crítico Federico Monjeau²⁶, presente en los ensayos, dirá en el diario *Clarín* que “el lazo afectivo entre el director y los músicos es evidente”, mientras que el crítico Diego Fischerman²⁷ subrayará en *Página/12*: “Los músicos, junto al compositor, trabajaron con detallismo extremo. Kagel, sin reloj ‘porque si lo tengo, lo miro y pongo nerviosos a los intérpretes’, incansable, marcó matices, dinámicas, planos y esa infinidad de sutilezas que, sencillamente, separan a la música del delecto musical”.

Así, el contacto musical y humano de Kagel con esos argentinos de casi la misma edad que él mismo tenía al dejar el país, esa solidaridad intergeneracional y trasatlántica, va a transformarse en una performance de lo que podríamos llamar su pensamiento social musical. El hecho de trabajar con músicos locales en lugar de hacer venir de Europa un ensamble prestigioso, que al principio le parece una desventaja estética, se convierte en ventaja simbólica, redundando en esta frase de Kagel en el filme de Solnicki, que en cierto modo reescribe la historia del festival: “Yo quería a toda costa trabajar con músicos argentinos”. Estos últimos, por cierto, estuvieron a la altura de las circunstancias, y Kagel no parece haber extrañado a Musik Fabrik, al contrario. Al final del concierto le hace llegar a cada uno una carta de agradecimiento, donde evoca “los días de intensa labor vividos juntos en gran cordialidad”, y agrega que “estos ensayos me han hecho feliz. [...] Hablar en mi lengua materna con ustedes y ayudarlos a fortificar el entusiasmo y el amor por la música fueron para mí de gran importancia”.

²² 2014.

²³ 2014.

²⁴ 2014.

²⁵ Los miembros de *Süden* y de *Compañía Oblicua* que participaron en el concierto inaugural son Elena Buchbinder y Pablo Jivotovschii (violines); Mariano Malamud (viola); Fabio Lovero (violonchelo); Facundo Ordoñez (contrabajo); Sergio Catalán (flauta); Federico Landaburu (clarinete); Martín Moore (clarinete bajo); Agustina Guidolín (trompeta); Pedro Pulvozan (tuba); Edith Gorini (arpa); Diego Ruiz y Alejandro Labastía (pianos); Oscar Albrieu Roca y Daniel Serale (percusión).

²⁶ 2006.

²⁷ 2006.

Esta carta, que acompaña una suma en efectivo para cada músico, finaliza diciendo: “Ojalá en un futuro próximo cambien en este país las duras premisas de hoy para ustedes. Lo deseo de corazón”²⁸.

Ese concierto del 17 de julio había comenzado de una manera poco convencional, es decir, en la calle, con una acción sonora en el espacio urbano que hacía de Kagel una presencia fugitiva, inmaterial, literalmente aérea. Bajo la dirección de Delgado, *Eine Brise* para ciento once ciclistas es adaptada a la topografía porteña, en los alrededores del Teatro Colón. En la revista *Ñ*, Diego Erlan²⁹ señala la sorpresa de los transeúntes que preguntan: “¿Un qué? ¿Una obra de quién?”, y subraya la heterogeneidad del público: “Mujeres de chal y joyas miran sus relojes; jóvenes de guitarra al hombro preguntan a cuánto están las entradas para el concierto”. De vuelta en Europa, el compositor evocará este momento con su exalumno Juan María Solare³⁰:

Eine Brise en Buenos Aires para mí fue extraordinario. Había casi tres mil personas en la calle viendo cómo una cosa pasaba, una comitiva de ciclistas haciendo sonidos; en 60 o 90 segundos se acabó la cosa. Para eso pararon el tráfico, había una *mise en scène*. La gente después entró a la sala del teatro [Colón] y estaban todos alegres.

De entrada, entonces, el buen humor reina en ese primer concierto, que es un verdadero autorretrato. En la sala, comienza por cinco de las *Marchas para malograr la victoria*, que en el programa Kagel parece asociar con las dictaduras militares: “El show que todos nosotros conocemos de manera real y lamentable, puede presentarse aquí virtualmente como una escena inspirada en nuestras experiencias”³¹. Sigue la *Kammersymphonie*, alusión a Schoenberg y a su obra del mismo título, un homenaje a la figura tutelar de la música del siglo veinte que a la vez Kagel parece criticar, con la provocación de sus numerosas duplicaciones de octava. Y en esa crítica de las tentaciones dogmáticas del fin de la era tonal trasluce acaso de modo irónico su pertenencia a la vanguardia musical de Buenos Aires, es decir, su participación en los años cincuenta en la Agrupación Nueva Música de Juan Carlos Paz. De hecho, aún si Paz y Kagel habían terminado peleándose, el primero fue un precursor de la posición vanguardista y antinacionalista de Kagel, incluidos su humor y su iconoclasia.

Mis influencias fueron en su mayoría de tipo ideológico, más que técnico estético. [...] Mis maestros: un antichauvinismo intelectual y la Agrupación Nueva Música de Buenos Aires. Antichauvinismo porque los miembros activos de la inteligencia de mi país, con los cuales estoy asociado desde que era adolescente, no entendían la cultura nacional como opuesta a la cultura europea³².

La segunda parte del concierto del 17 de julio sugiere que en cierto modo Kagel había preparado ese regreso toda su vida. Es decir, desde el día de su nacimiento, evocado en su obra *...den 24. xii. 1931*, “noticias trunca para barítono e instrumentos”, que canta su intérprete habitual, el barítono alemán Rolland Hermann. No por nada lo primero que hace al llegar a Buenos Aires es ir a ver la casa de su infancia en el barrio de Caballito. La dimensión biográfica evidente de esa pieza de 1991, basada en diarios alemanes del 24 de diciembre de 1931, aparece filtrada por su crítica del “realismo de las noticias”, como él mismo dice en su conferencia³³. Ese día la prensa alemana había publicado dos noticias de Buenos Aires, la primera trata de un motín que Kagel describe de esta manera:

Tenía conocimiento del motín de Villa Devoto gracias a mis lecturas sobre la historia de la lucha política en Argentina. Los detenidos que osaron la revuelta habían tenido que cumplir la pena básicamente por razones políticas y no criminales. Sin embargo, los corresponsales nada decían sobre esto último. Como suele ocurrir en Sudamérica –y en aquel entonces en forma más inofensiva que poco después en Europa–, las instituciones estatales solo pudieron conservar su poder abusando del mismo³⁴.

²⁸ Kagel 2006b.

²⁹ 2006.

³⁰ 2008: 84.

³¹ Kagel 2006a: 7.

³² Citado en Romano 1965.

³³ Kagel 2006.

³⁴ Kagel 2006a: 8.

El otro ejemplo es la melancólica carta de un emigrado alemán que se había ido a Argentina a causa de la crisis, y que en vísperas de Navidad se halla sin trabajo: “Sus apreciaciones acerca del contexto de la desocupación no han perdido actualidad, como tampoco el anhelo de pasar la Nochebuena en la patria, bajo otras condiciones climáticas, con nieve por doquier”, escribe Kagel³⁵. Aquí nuevamente parece clara, más allá del humor, la relación especular entre ese inmigrante alemán en Argentina y su experiencia de inmigrante argentino en Alemania.

El 24 de julio en San Isidro, en la casa de la escritora Victoria Ocampo, Csordas retoma *Der Turm zu Babel* (2002), que ya había cantado en el Teatro Colón en 2003, y el clarinetista Martín Moore y la pianista Haydée Schwartz interpretan *Unguis Incarnatus Est* (1972), *Schattenklänge* (1995) y *An Tasten* (1977), con comentarios del compositor. El 27 de julio, la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires toca en el Colón *Das Konzert y Quodlibet*, de nuevo con Klara Csordas, junto con obras de Debussy entre las que la música de Kagel funciona como “incrustaciones críticas”, según Federico Monjeau³⁶.

En esos días, además, la ópera *Mare Nostrum* (1973-75) es interpretada por el grupo italiano Divertimento Ensemble, bajo la dirección de Sandro Gorli, con una puesta en escena de Kagel, en el teatro Margarita Xirgu. El subtítulo de esa obra, cuyo libreto ha sido traducido al castellano por Juan María Solare, es *Descubrimiento, liberación y conversión del Mediterráneo por una tribu del Amazonas*, explicando a la escala de la historia del continente una estética del retorno dominada por el juego de estructuras invertidas. El pianista del ensamble *Süden*, Diego Ruiz³⁷, recuerda el interés de Kagel por la recepción local: “Le llamaba la atención que la gente disfrutaba muchísimo el cachetazo al europeo. Y que la gente se reía y disfrutaba la revancha [...]. En Europa no, la gente se angustiaba, producía un efecto extraño sobre lo que estaba queriendo decir [...]. Para nosotros el efecto era clarísimo, y eso que el ensamble era europeo [...]. Además el negro [Charles Maxwell] hacía de europeo y el blanco [Mauricio Leoni] de indígena amazonas, era brillante”.

En esa misma sala el ensamble *Süden* dirigido por Marcelo Delgado interpreta el ciclo *Die Stücke der Windrose*, con proyección de videos de artistas locales. El proyecto, dirigido por Diana Theocharidis y apoyado por la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires, integra coreografías, videos y música en un espectáculo multimedia, del que participan ocho coreógrafos y ocho directores³⁸. Y es la sincronización de la música con los filmes lo que más le interesa a Kagel, a quien según Diego Ruiz³⁹ “le interesaba saber qué otras cosas podían pasar con sus músicas”. Al igual que con *Mare Nostrum*, al comentar el ciclo Kagel destaca el carácter relativo de las identidades, de los tiempos y de los puntos de vista: “Aún hoy para mí el Sur tiene poco que ver con la idea del calor; está más bien ligado al frío: Patagonia, Tierra del Fuego, Antártida. De la misma manera, el Norte es el sol implacable”⁴⁰. En *Nordwesten*, el compositor hace alusión a “la música autóctona de los Andes” que escuchó, dice, “de primera, segunda y, si se quiere, de tercera y última mano”⁴¹. Se percibe aquí el eco de la baguala, la vidala y el carnavalito, pensados menos como géneros reales y “auténticos” que como recuerdo y como imaginario.

Y justamente, el episodio más misterioso y en cierto modo más auténtico de la última estadía de Kagel en Argentina fue sin duda su viaje relámpago al Noroeste del país, en compañía de su esposa. En la Quebrada de Humahuaca, cerca de la frontera con Bolivia, Kagel se sintió mal, y tuvo que ir al hospital. No se sabe qué gravedad tuvo el incidente, si tan solo se apunó por la altura o si fue algo más serio. Lo que es seguro es que su cuerpo le marcó un límite, o le envió un mensaje. La imagen de Ulises desvaneciéndose en la cordillera sugiere que si Kagel no programó en el festival su obra *Finale*, donde el director de orquesta muere en escena, fue tal vez para no llevar demasiado lejos los ecos entre el arte y la vida. La historia del retorno de Kagel a su patria tuvo un final feliz, pero este fue muy

³⁵ 2006a: 9.

³⁶ 2006c.

³⁷ 2014.

³⁸ Los coreógrafos fueron Pilar Beamonte, Mariana Bellotto, Mabel Dai Chee Chang, Julieta Eshkenazy, Ana Garat, Mariano Pattin, Pablo Rotenberg, Andrea Servera y Diana Szeinblum; los directores de video, Carolina Cappa, Agustín García Serventí, María Gracia Geranio, Karin Idelson, Dafne Narváez, Santiago Núñez, Eugenia Rodríguez Berisso, Gabriel Rud y Mercedes Sánchez; los curadores de video, Judith Faifman, Carlos Trilnick y Damián Zantleifer.

³⁹ 2014.

⁴⁰ Kagel 2006c: 10.

⁴¹ Kagel 2006c: 12.

diferente del final de la *Odisea*. En lugar de morir en su ciudad natal, Kagel volvió a Colonia el 5 de agosto de 2006, y vivió aún dos años más, hasta el 18 de septiembre de 2008.

En cambio, el regreso de Kagel a su patria tuvo una suerte de epílogo, o de coda. El día del concierto inaugural, Kagel había sido aplaudido de pie “como pocas veces se haya ovacionado a un compositor en el Colón”⁴², y el resto del festival fue igualmente exitoso. Por eso resultó sorprendente que diez días después del final el diario *La Nación* publicara una carta del compositor diciendo lo feliz que estaba con el regreso a Buenos Aires y el contacto con los jóvenes músicos, pero criticando a las autoridades del teatro:

En cambio fue incomprensible para mí la actitud del equipo directivo del Teatro Colón y seguramente la única nube gris en los felices días que pasé en Buenos Aires. En un proyecto de la magnitud y complejidad técnica como lo fue esta serie de conciertos y producciones escénico-musicales yo hubiera esperado la presencia constante y la ayuda condicional (*sic*) y diaria del director general, su director general adjunto o bien del director artístico del instituto. Pero desgraciadamente no fue así. Es un consuelo saber que, siguiendo una siempre renovada, inmutable tradición de nuestro primer coliseo, después de cierto tiempo estos funcionarios serán reemplazados por otros⁴³.

Lo de la “nube gris”, que parecía retomar el título de una de las últimas obras para piano de Franz Liszt, *Nuages gris* (1881), era una manera poética de expresar su mal humor ante la ausencia de los funcionarios, sin decir en realidad por qué eso había sido un problema. Días más tarde, el diario publicará la respuesta del director general Leandro Iglesias⁴⁴, explicando que “todo se dispuso para el único lucimiento personal de tan destacado compositor, desde los recursos financieros y técnicos, hasta la asistencia permanente de los directores del Teatro Colón”, y pidiendo disculpas “si algo no estuvo a la altura de tan destacada figura”.

Debido al éxito del festival y los homenajes recibidos, es posible preguntarse por qué Mauricio Kagel reaccionó de esa manera al volver de Buenos Aires. Es posible que el director Iglesias no haya estado allí todas las veces que hubiera debido o podido, quién sabe. De hecho, su rol en la organización había sido mínimo, por no decir nulo, ya que esta había sido integralmente coordinada desde el CETC, espacio “de vanguardia” entonces dirigido por Martín Bauer y Diana Theocharidis, e instalado en los espacios del subsuelo como una incrustación en el tejido histórico del venerable teatro oficial. Además, su mandato se inscribía en una secuencia ya larga de inestabilidad institucional, con nueve directores en diez años, lo que acaso Kagel no ignorara⁴⁵. Pero por los esfuerzos del conjunto de los participantes y organizadores durante esos veinte días, resultaba sorprendente ese zarpazo al Teatro Colón, que no podía sino empañar retrospectivamente la imagen del festival –lo mismo que la humildad un poco sobreactuada de la respuesta del director, sin duda destinada a evitar un escándalo.

¿Por qué esa carta, entonces, y ese enojo que lo exponía al reproche de ser un ingrato? Acaso tenga que ver con la estética política de Kagel. La crítica de las instituciones y los políticos había sido no solo una convicción ideológica sino también un núcleo de su estética, como entre otros ejemplos el demagogo de *Der Tribun*. Y su presentación de *Eine Brise* decía: “Los participantes de este acontecimiento fugaz se apresuran a pisar con fuerza los pedales para llegar con rapidez a una nueva sala de conciertos que les ha sido prometida hace tiempo. Sin embargo, las mejores butacas para el concierto de apertura acaban de ser concedidas a los políticos de esa ciudad, precisamente a aquellos que supieron obstaculizar el proyecto una y otra vez...”⁴⁶. Podría evocarse también la sonrisa feliz y crispada, captada por la televisión alemana, con la que Kagel había recibido el diploma de Ciudadano Ilustre de la Ciudad de Buenos Aires, confesando luego su asombro ante ese homenaje de las autoridades, el que, desde su juventud antiperonista, más allá de cuál fuera el gobierno, siempre se había sentido un opositor. Es posible que su gesto de desacato o mal humor ante el director del Colón, o mejor dicho ante la figura abstracta que este representaba, haya reflejado el desplazamiento de su concepción de los políticos hacia los responsables de la política cultural, que igual siempre habían sido un blanco de

⁴² Monjeau 2006a.

⁴³ Kagel 2006c.

⁴⁴ 2006.

⁴⁵ Brienza 2006.

⁴⁶ Kagel, 2006a.

sus sarcasmos. Acaso en el momento de su consagración como figura del canon de la música argentina Kagel haya querido poner distancias con las instituciones mediante un cierre disonante, coherente con su manera estrábica e irónica de imaginar su *Teatro de estado*. Por eso la carta de Colonia a *La Nación* sobre el Colón es el epílogo en forma de “nube gris” crepuscular, de la notable obra de teatro musical llamada *Il ritorno di Kagel in patria*.

BIBLIOGRAFÍA

- BARBER, LLORENÇ
1987 *Mauricio Kagel*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- BRIENZA, HERNÁN
2006 “La crisis sistémica del Teatro Colón”. *Le Monde diplomatique ‘El Díplo’*, 81, marzo, pp. 36-37. En www.insumisos.com/diplo/NODE/1228.HTM [acceso: el 8 de agosto de 2015].
- BUCH, ESTEBAN
2001 *La Novena de Beethoven. Historia política del himno europeo*. Barcelona: El Acanalado.
2016 *Música, dictadura, resistencia. La Orquesta de París en Buenos Aires*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ERLAN, DIEGO
2006 “Un centenar de ciclistas en fuga”, *Revista Ñ*, 8 de julio, p. 4.
- FISCHERMAN, DIEGO
2006 “Debo todo a la curiosidad”, *Página/12*, 16 de julio, p. 35.
- HEILE, BJÖRN
2006 *The Music of Mauricio Kagel*. Londres: Ashgate.
2014 *Supplement to the Music of Mauricio Kagel*, University of Glasgow. En <http://eprints.gla.ac.uk/96021/> [acceso: 8 de agosto de 2015].
- IGLESIAS, LEANDRO
2006 “Percepciones esquivas”. *La Nación*, 20 de agosto. Versión digital en www.lanacion.com.ar/833020-percepciones-esquivas [acceso: 28 de mayo de 2019].
- JUÁREZ, CAMILA
2012 “‘Esto no es un tango’. El *Tango alemán* de Mauricio Kagel”. En *Tangos cultos: Kagel, J.J. Castro, Mastropiero y otros cruces musicales*. Esteban Buch, editor. Buenos Aires: Gourmet Musical, pp. 86-118.
- KAGEL, MAURICIO
1983 *Tam-tam. Monologues et dialogues sur la musique*. París: Christian Bourgois.
2006 *Composición e interpretación: un diálogo a varias voces*. Conferencia en el Instituto Goethe de Buenos Aires, 12 de julio.
2006a *Festival Kagel. Concierto inaugural*. Programa del Teatro Colón-CETC, 17 de julio.
2006b Carta inédita de Kagel a los músicos de Süden y de la Compañía Oblicua, 17 de julio.
2006c *La rosa de los vientos*. Programa del Teatro Colón-CETC, 26 de julio.
2006d *Orquesta Filarmónica de Buenos Aires. Temporada 60º Aniversario*. Programa del Teatro Colón-CETC (27 de julio, 2006).
2006e “Una carta decididamente abierta”. *La Nación*, 15 de agosto. Versión digital en www.lanacion.com.ar/831622-una-carta-decididamente-abierta [acceso: 28 de mayo de 2019].
2011 *Palimpsestos*. Buenos Aires: Caja Negra.
- KAGEL, MAURICIO Y KLAUS SCHÖNING
1992 “La herramienta. Pequeña guía para el arte de crear piezas radiofónicas”, *Lulú. Revista de teorías y técnicas musicales*, 3 (abril), pp. 245-247.

KLÜPPELHOLZ, WERNER

1981 *Mauricio Kagel 1970-1980*. Colonia: DuMont Buchverlag.

1991 “Entrevista a Mauricio Kagel. Componer en el posmodernismo”, *Lulú. Revista de teorías y técnicas musicales*, 2 (noviembre), pp. 124-129.

LIUT, MARTÍN

2012 “Cuestión de perspectiva: los pasaportes musicales de Mauricio Kagel”. *XX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVI Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”*, www.academia.edu/6542283/Cuesti%C3%B3n_de_perspectiva_Los_pasaportes_musicales_de_Mauricio_Kagel [acceso: 8 de agosto de 2015].

MARRA DE LA FUENTE, LUCIANO

2008 “Mauricio Kagel (1931-2008): Nah und fern... Cercano y lejano”, www.tiempodemusica.com.ar/noticia/noticia.ver.php?idpost=411&idpagina=46 [acceso: 8 de agosto de 2015].

MONJEAU, FEDERICO

2006 “Las enseñanzas de Kagel”. *Clarín*, 14 de julio, p. 8.

2006a “Gran concierto de largada”. *Clarín*, 19 de julio, p. 4.

2006b “Un reencuentro que también fue compensación”. *Clarín*, 29 de julio, pp. 1, 12.

2006c “Programa inteligente y balanceado”. *Clarín*, 29 de julio, p. 13.

RICHTER-IBÁÑEZ, CHRISTINA

2014 *Mauricio Kagels Buenos Aires (1946-1957). Kulturpolitik – Künstlernetzwerk – Kompositionen*. Bielefeld: Transcript.

ROMANO, JACOBO

1965 “Mauricio Kagel”. *Mauricio Kagel (1965)*. LP Discos Siglo Veinte JJ 015.

SCHENQUER, LAURA

2012 “Actitudes sociales en dictadura: Estudio sobre las dirigencias de DAIA y de las instituciones religiosas liberales durante el último régimen militar (1976-1983)”. Tesis doctoral, dir. Claudia Feld, Universidad de Buenos Aires.

SCHMIDT, FELIX Y JEAN MICHEL DAMIAN

1992 “De Beethoven a Ludwig van: Felix Schmidt y Jean Michel Damian entrevistan a Mauricio Kagel”, *Lulú. Revista de teorías y técnicas musicales*, 4 (noviembre), pp. 364-368.

SOLARE, JUAN MARÍA

2008 “La curiosidad es ilimitada. Entrevista con Mauricio Kagel”. *Voces 1/1*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Lanús, pp. 71-92.

Entrevistas

Delgado, Marcelo (2014), Buenos Aires, 13 de enero de 2014.

Iñón, Natalia (2014), Buenos Aires, 5 de marzo de 2014.

Landaburu, Federico (2014), Buenos Aires, 19 de marzo de 2014.

Ruiz, Diego (2014), Buenos Aires, 17 de febrero de 2014.

Theocharidis, Diana (2014), Entrevista por Skype Noruega-Buenos Aires, 26 de marzo de 2014.

Material audiovisual

JENS, TILMAN Y JULIA KNOBLOCH

2006 *Mauricio Kagel in Buenos Aires*, filme de ti&m TV Frankfurt, DVD Goethe-Institut Buenos Aires. Sammlung Kagel, Paul Sacher Stiftung, 2006.

SOLNICKI, GASTÓN

2008 *Süden*, film documental, Buenos Aires: DVD SP Films.