

Un solo para dos * Obra de Mauricio Kagel dedicada a Peter Ludwig

por Juan María Solare (solare@surfeu.de)

Celebrando los 70 años del mecenas alemán Peter Ludwig, el 9 de julio de 1995 se estrenó en la Filarmonía de Colonia "**L'art bruit (solo para dos)**", para percusión, del compositor argentino Mauricio Kagel.

Peter Ludwig es una personalidad fuera de serie. Hoy es poco frecuente la figura del mecenas, y más aún en Alemania, donde el Estado asume la financiación de casi toda la actividad cultural. Sin embargo, este millonario fabricante de chocolates destina buena parte de sus ganancias al arte, y ha fundado una docena de "Museos Ludwig" en todo el mundo: en Colonia, Aquisgrán, Coblenza, Budapest, Viena, recientemente en San Petersburgo; y ya está planeando un museo en China. A principios de este año [1995] inauguró una fundación en La Habana, destinada a promover internacionalmente el desarrollo de jóvenes talentos de las artes plásticas cubanas y la comercialización de su obra artística.

La ciudad de Colonia (de la que Peter Ludwig es ciudadano honorario) quería hacerle un regalo para sus 70 años, y se pensó en un cuadro. Pero ¿qué sentido tendría regalarle un cuadro a quien hace unos meses donó a la ciudad setenta Picassos? Lo consultaron, y él pidió un concierto en la Filarmonía, con el estreno de una obra de Mauricio Kagel escrita para la ocasión.

"L'art bruit", alusión al "*art brut*" de las artes plásticas, y simultáneamente al futurismo musical de Luigi Russolo, cuyas teorías básicas están contenidas en el libro "**L'Art des Bruits**" (el arte de los ruidos), de 1913.

"**Solo para dos**"; el subtítulo refleja el gusto de Kagel por la paradoja y también su pragmatismo: el Percusionista (Isao Nakamura; Osaka, Japón, 1958) es "servido" por un Asistente silencioso (László Hudacsek; Püspökladány, Hungría, 1967), que siempre tiene a mano el instrumento necesario y que actúa como un atril viviente. Si bien es inevitable entrever una curiosa situación de poder en la relación entre ambos personajes, ésta no fue la intención primaria de Kagel: *"Yo traté de evitar una escena llena de instrumentos, esa especie de selva salvaje que en percusión es tan común, donde las cosas en el escenario no tienen claridad. Yo quería una escena casi vacía. Para eso compuse una pieza donde hay un asistente que sirve. Siempre que un instrumento ha sido usado, desaparece en el fondo. Es una solución muy elegante para la continuidad de la pieza, nunca hay un momento en el que hay que estar ordenando instrumentos."* Tal espacio vaciado actúa positivamente sobre la concentración y capacidad perceptiva del espectador.

El Percusionista está vestido de blanco, el Asistente de negro. Ambos actúan descalzos, para evitar ruidos no deseados, y para representar el contacto con la tierra, con lo telúrico. Una solución práctica y semántica a la vez (acaso sea ésta una de las constantes de la maestría). Como es habitual, Kagel presenta una obra donde no falta el humor sin palabras y donde predominan elementos teatrales. Este humor es especialmente eficaz a causa de la tendencia a la profundidad a ultranza que tienen algunos alemanes.

En tres momentos de "**L'art bruit**" interviene una grabación. Esto podría considerarse una "licencia poética" en una obra para solista, pero en realidad la cinta no presenta nada que no sea tocado por el músico vivo: "*Es una polifonía consigo mismo. Una intervención de la cinta es algo que va a pasar después en vivo. Es exactamente la misma música que después él toca con el Darabukke, una especie de tambor [árabe] con forma de reloj de arena. Y cuando él toca el Darabukke, se escucha lo que él tocó con el Agogó antes.*" Es decir, cuando el Percusionista toca "A", en la cinta se oye "B"; y más tarde al revés. (Nótese el simbolismo "*a la Borges*": la correspondencia entre la forma del objeto y el paralelismo de dos momentos diferentes, representando la simetría del tiempo.)

La tercera intervención de la cinta (exactamente al final) es la grabación del tamtam pero pasada al revés (otra simetría, invirtiendo la "flecha del tiempo"), con lo que la obra (de 23 minutos) concluye con un ensordecedor *fortissimo*, mientras el solista está arrodillado en la escena.

"*El compositor europeo más interesante es un argentino que vive en Colonia*", dijo alguna vez John Cage, el maestro de las paradojas, acerca de Mauricio Kagel. A los 26 años, con una beca del gobierno alemán, Kagel salió de su natal Buenos Aires y se instaló en Colonia, centro neurálgico de la Nueva Música. Abierto a lo marginal y diferente, se integró casi de inmediato en la vida musical alemana.

Kagel es parcialmente autodidacta, aunque no un improvisado, y la meticulosidad con que dirige a sus músicos durante los ensayos sólo es comparable a la precisión con que anota sus partituras: la posición de los intérpretes en el escenario, la trayectoria y velocidad de los movimientos. (No debe olvidarse que Kagel dirige sus propias películas.)

Un tema peculiar dentro del conjunto de opciones estilísticas de Kagel es el chamanismo y "*el poder del sonido de los instrumentos sobre el ser humano, la concepción del universo sonoro que pueden tener ciertas religiones primitivas, y la conexión entre la magia y la música*".

En "**L'art bruit**" "*ningún instrumento toca citando motivos folklóricos. Pero hay instrumentos que tienen tal valor referencial, que es imposible desligarlo. Me interesan muchísimo en la música los sentidos subyacentes, las cosas que no se hablan, que no son explícitas, pero que juegan un rol en la imaginación del oyente.*" Vale decir, Kagel intenta controlar no sólo los parámetros específicamente musicales (ritmo, altura, intensidad, timbre) y los visuales (gesto, luz, movimiento, espacio, sincronía) sino las connotaciones.

*** JMS ***

Posdata: Peter Ludwig falleció algunos meses después del estreno.

Este artículo se basa en un informe radiofónico que realicé para la radio **Deutsche Welle** de Colonia (Alemania) el 11 de julio de 1995. En su versión escrita fue publicado en Colonia (Alemania) en la revista **Matices** N° 7, otoño de 1995 (página 66) y reeditado en la revista **Humboldt** (Bonn) n° 118, en septiembre de 1996 (página 31). Una versión reducida (aproximadamente la mitad) apareció en la revista madrileña **Ritmo** N° 669, octubre de 1995, páginas 55-56.

Juan María Solare: <http://www.ciweb.com.ar/Solare> * solare@surfeu.de