

Mariano Etkin, María Cecilia Villanueva

Entrevista a Mauricio Kagel

Esta entrevista fue realizada en el marco del Proyecto de Investigación «Músicas del siglo XX: materiales y procedimientos de la composición» que dirigen Mariano Etkin y María Cecilia Villanueva, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

Transposiciones

En 1957, en el número 5 de la famosa revista alemana Die Reihe apareció un artículo suyo sobre el libro de Henry Cowell, New Musical Resources. En ese momento, el panorama musical de vanguardia en Alemania estaba dominado por lo que ocurría en Darmstadt, por Stockhausen y las variantes postseriales. ¿Cómo surge su interés por el libro de Cowell en los años 50 y cómo logra introducir esa cuña que provenía de un mundo totalmente ajena a la música alemana?

La respuesta es simple y compleja. En los años 50, había en Buenos Aires maravillosas librerías «de viejo», de libros usados. Entre otras, había una en la avenida Corrientes al 300, cuya dueña era la ex esposa de John Hartfield, odiado artista gráfico de izquierda, especializado en *collages* de explosivo contenido político. Cuando llegaron los nazis, Hartfield y su mujer se separaron, y ella vino a Buenos Aires. Se encariñó conmigo y me mostraba las cosas que tenía debajo del mostrador, entre otros, el libro *New Musical Resources*, de Cowell. Apenas lo hojeé, me di cuenta de que lo que el autor planteaba constituía un siste-

ma lógico e integral de análisis y composición. El valor práctico podía ser discutible, pero como definición orgánica de las relaciones entre las alturas de los sonidos, el devenir rítmico y el *tempo*-como entidad inestable- mostraban una nueva y aguda explicación de la acústica. Me llevé el libro a Europa, y cuando leí «...wie die Zeit vergeht...»,¹ le dije a Herbert Eimert² que Cowell había descubierto las líneas de fuerza de los parámetros pertinentes hacia más de 30 años, cosa que a Stockhausen le disgustó bastante. Stockhausen creía que la historia de la música comenzaba y terminaba con sus obras, porque tiene el síndrome de pretender inventarlo todo. Tengo una maravillosa anécdota de 1963, en Nueva York. En mis visitas regulares a esa ciudad, viniendo de la Universidad de Buffalo, donde yo era docente, solía cenar con Morton Feldman. Una noche me dice: «Hoy estuve en la Universidad de Columbia y escuché una conferencia de Stockhausen sobre historia de la música, desde los orígenes hasta hoy..., y todos los ejemplos eran suyos».

Esa es la parte simple de la respuesta.

Sí. La parte compleja es que yo había llegado a la conclusión de que podía haber un sistema en el que las alturas de los sonidos y los *tempi* estuvie-

¹ Karlheinz Stockhausen, «...wie die Zeit vergeht», («...cómo pasa el tiempo»), en revista *Die Reihe*, N° 3, 1957.

² Herbert Eimert (1897-1972). Compositor y teórico alemán. Fundador, en 1951, del estudio de música electrónica de la radio de Colonia, Alemania. Editor, en colaboración con Karlheinz Stockhausen, de la revista *Die Reihe* (*La serie*), (1955-1962).

sen vinculados. Seguramente, no hubiera llegado a deducirla sin haber leído antes la fundamental teoría de Cowell. Él demuestra que los valores irregulares en la duración del sonido y su articulación en el tiempo son doblemente irregulares por su cualidad y su pregnancia. Tener conciencia de estas características es esencial para un joven compositor, como lo era yo en ese entonces. Eimert me pidió que escribiera un ensayo sobre ese tema para *Die Reihe*. El resultado fue «Ton-Cluster, Anschläge, Übergänge».³

¿Eimert podía haber pensado que la propuesta de Cowell era otra vía posible hacia el serialismo integral o hacia una organicidad que abarcara la totalidad de los parámetros del sonido?

Hay algo de eso, porque tanto Eimert como Stockhausen estaban obsesionados en esa época con el serialismo integral, un fenómeno que yo no aceptaba totalmente porque, renunciando a una valiosa dimensión de nuestra fantasía, entregábamos en cambio la tarea de componer a un sistema de organización de naturaleza eminentemente mecánica. Algo que siempre me ha interesado profundamente es que si hay un sistema, éste debe ser, de alguna manera, más inteligente que el propio compositor. No se trata de una *boutade* filosófica: si se entrega una gran parte de la invención a un sistema equis, éste tiene que resarcir la falta de libertad con la in-

³ Mauricio Kagel, «Ton-Cluster, Anschläge, Übergänge» («Clusters, ataques, transiciones»), en *Revista Die Reihe*, N° 5, 1959, pp. 23-37.

manente sorpresa y novedad del devenir musical. Tiene que haber una compensación, en cierto sentido simétrica; «toma y daca»: el viejo tema del Faus-tó. Hasta el día de hoy sigo inventando pequeños mundos sonoros en los que existe un código dado que trato de respetar fielmente. No violar las premisas impuestas es aquí esencial. Pero aun así, no entrego mi libertad de invención; al contrario, trato de profundizar ciertas dimensiones de mi oficio canjeando ideas.

Sería un diálogo con usted mismo.

Naturalmente. Es el único diálogo interesante para un compositor. Otra cuestión era que Eimert quería demostrar tanto la necesidad histórica, como el alto contenido de «verdad estética» del serialismo integral.

Sería una voluntad de continuidad, a la manera de Schönberg, cuando en una carta a Joseph Rufer dice que descubrió algo -el dodecafonismo- que va a asegurar la primacía de la música alemana en los próximos 100 años.

Sí, pero Varèse se reía de ese postulado.

Varèse se refirió una vez al «intelectualismo del intervalo».¿Es el intervalo, en ese sentido, una abstracción?

⁴ Carta de Edgard Varèse a Luigi Dallapiccola del 7 de diciembre de 1952, en la que opone la materia sonora («mi materia prima») al intervalo, criticando a los serialistas de posguerra. Ver Fernand Ouellette, *Edgard Varèse*, París, Seghers, 1966.

En este aspecto yo tengo una sensibilidad más bien del Este que del Oeste. Una gran parte de la música rusa se sustenta, entre otras cosas, en la composición de sus intervalos. Por eso mis obras tienen esa fuerza de comunicación. En mi obra *Das Konzert*,⁵ la música se desarrolla sin solución de continuidad durante casi media hora; el lenguaje sonoro está basado en intervalos que se repiten, multiplican y dividen sin cesar. Es un enfoque sobre una técnica que proviene del canto gregoriano bizantino. Las cuestiones relacionadas con la interválica, más que las que se relacionan con la organización de las alturas, son muy cercanas a mi sensibilidad en cuanto a la dimensión armónico-melódica. La factura y la sonoridad de muchas de mis ideas musicales muestran, *in extenso*, aspectos de una música de espíritu francés nada fácil de definir. Las tradiciones germanas juegan, en cambio, un rol menos preponderante. *Quodlibet*⁶ tiene un aire francés no porque haya usado versos antiguos escritos en ese idioma. El espíritu mismo del lenguaje sonoro es el que establece tanto las características de la instrumentación, como así también su inmanente teatralidad. Tuve largas conversaciones al respecto con Alfred Schnittke, de quien era amigo. La última vez que estuve con él en San Petersburgo encontré, por casualidad, un libro sobre la temática de la que estamos hablando, donde se demostraba la evolución del canto gregoriano bizantino en los últimos 150 años. Pero jamás escucharán música

⁵ *Das Konzert* (2001-2002) para flauta, arpa, percusión y cuerdas.

⁶ *Quodlibet* (nach französischen Chansontexten aus dem XV. Jahrhundert). [*Quodlibet* (sobre textos de canciones francesas del siglo XV) (1986-88)] para voz femenina y orquesta.

ortodoxa rusa en mis partituras. Es esencial que cada compositor encuentre un sistema propio de transformación para su material.

Su música tiene un aspecto físico y material logrado por medio de la instrumentación y la orquestación. ¿Cómo ve su trabajo, en ese pasaje del intervalo «puro» hacia esa música suya, más física y más realista, como la definió en su conferencia del Goethe Institut? ⁷

Una de las causas de mi rechazo de la música serial clásica es su falta de tensiones armónicas. Es imposible hablar de acordes solamente porque los sonidos 1, 3, 5 y 7 aparezcan verticalmente; esto no genera *per se* ninguna armonía, se trata sólo de una adición. Para el compositor que escribe con series, esto puede ser provechoso porque respeta un sistema dado. Pero el problema armónico no se soluciona así. Cuando tomé conciencia de este peligro, comencé a componer con acordes «artificiales». Lo que me interesaba sobremanera era que, partiendo de ciertos acordes, se podían transponer, asimétricamente, las alturas expandiendo así las armonías. En *Chorbuch*,⁸ por ejemplo, hice versiones de corales de Bach según curvas de transposición bien definidas: un tono y medio más alto, un semitono más bajo, etcétera. Lo increíble es que en un coral trabajado de esa manera se obtenía un resultado que iba, estilísticamente y como lengua-

⁷ Conferencia realizada en el Goethe Institut de Buenos Aires el 12 de julio de 2006.

⁸ *Chorbuch* (1975-1978) para voces, armonio y piano.

je musical, desde Gesualdo hasta Max Reger. Con *Chorbuch* comencé a entender cuánta fuerza podía tener un pensamiento armónico distinto.

Aunque el procedimiento de la transposición todavía puede verse como vinculado al sistema tonal...

Sí, pero ya en la sucesión de sólo 4 ó 5 acordes se escuchan cadencias falsas y auténticas de todo tipo. Se perciben cadencias, pero en realidad son bloques errantes.

Las armonías errantes de las que hablaba Schönberg...

Sí, sólo que su función en *Chorbuch* es totalmente distinta. Son bloques errantes aislados, sin conexión alguna entre sí.

En el camino contrarriente que usted emprende con respecto a la música alemana y que coincide, aproximadamente, con la aparición de Cage en Darmstadt, ¿hubo alguna circunstancia particular que haya propiciado el interés de Eimert por los planteos de Cowell que usted traía o por las propuestas de Cage, ambas llegadas de afuera?

Eimert era muy receptivo; enseguida se dio cuenta del pensamiento premonitorio de Cowell. Es decir, el «nosotros lo hemos inventado» ya no podía seguir sosteniéndose. Antes de que yo escribiese un artículo para otra publicación, Eimert prefirió que lo hiciera en *Die Reihe*.

De esta manera se sabotaba al enemigo desde adentro, por así decir.

«Sabotear» no es el término justo. Mi aporte fue más bien parangonable al de un historiador o musicólogo.

Su música «teatral» -Eine Brise,⁹ por ejemplo- forma un conjunto más bien separado de sus obras de música «pura», como los Estudios para orquesta. ¿Ambas líneas forman parte de un mismo tronco o las considera caminos diferenciados?

Son senderos diferentes: distintos y complementarios. Un compositor tiene talento natural e intuición innata para el teatro o le falta completamente. En este último caso, resulta muy difícil entender los mecanismos teatrales. El talento no se aprende ni se adquiere; yo no hice nada para tenerlo y tampoco asfixié mis intuiciones. Los conservatorios y las universidades se especializan a menudo en eliminar la intuición..., tempranamente. Es una pena porque la intuición pocas veces se equivoca. Hay que tener un enorme respeto por su importancia y justeza. Así se lo explico también a los compositores jóvenes. En un congreso en Suecia me preguntaron qué les podía recomendar a los jóvenes compositores. «Sinceridad -les dije-, sobre todo no engañarse a sí mismos». Es algo tremendamente difícil porque todos nosotros, incluido yo mismo, estamos

⁹ *Eine Brise (Una brisa)* (1996), «acción fugaz para 111 ciclistas», realizada en el marco del Festival Kagel, organizado por el Teatro Colón, Buenos Aires, julio de 2006.

dentro de un sistema que espera un cierto tipo de lenguaje, que es el lenguaje del éxito; esto para los jóvenes compositores es un punto de partida fatal. Es preferible hacer una obra que pueda ser considerada anticuada o que tenga un planteo muy extravagante pero que sea de cosecha propia; siempre será más interesante que usar los modelos conocidos.

Cree usted que componer en la Argentina, donde la escasa circulación de la música creada por los jóvenes genera una visión del éxito muy remota y difusa, ¿es favorable o perjudicial para lograr esa sinceridad?

Favorable, absolutamente. Se presenta una gran oportunidad para los jóvenes porque el mercado argentino, seguramente, es algo *raquítico*. Es mejor entonces hacer exclusivamente lo que al compositor le plazca. Es una alternativa mejor que pensar «¡la obra se va a ejecutar en Darmstadt!». O aquí..., o allá... Porque la obra se toca, ¿y después, qué? Pero no quisiera parecer tan negativo... Siempre pensé mucho sobre este problema. Cuando yo era joven se escuchaba esa horrible música pampeano-puneña, con ingredientes extraídos de Debussy, Ravel, Stravinsky, etcétera..., no hacen falta nombres, ¿verdad?

No, no hacen falta...

Era una música apócrifa y absurda, escrita en Buenos Aires y que no tenía absolutamente ninguna clase de raíces culturales profundas, sólo una cierta ele-

gancia *colorística* para que el público pudiera reconocerla y decir: «¡Ah!... ¡Ésta es música nacional!». Pero es una música que sólo tuvo una ínfima significación en el contexto de un lenguaje contemporáneo. Por otro lado, desde hace treinta o cuarenta años vislumbro la posibilidad que los compositores de un país como la Argentina -donde hay tantas dificultades de orden económico y el campo de la política cultural es tan azaroso- definan su trabajo con independencia y conciencia de su libertad. El mayor problema de los compositores modernos es que son pocos los oyentes que anhelan o esperan música nueva. Ser compositor es un oficio que se elige por propia voluntad. Por lo tanto, se deben aceptar contrariedades. Por mi necesidad de independencia tomé un camino que fue siempre ir en contra de las corrientes de moda. No se trató de una cuestión de principios. Cuando llegué a Europa, en 1957, tenía muchísimos prejuicios; pensaba encontrar compositores que conocerían toda la música europea importante, bien preparados y abiertos. Me encontré, en cambio, con un rebaño al que le interesaba esencialmente los estrechos horizontes nacionales. Que apenas tenía una idea de la literatura, que conocía mal el cine; que estaba totalmente obrunbilado por un sistema cultural hegemónico. Nuestra gran oportunidad es que en la Argentina no existe esa voluntad de hegemonía cultural. Lea a Borges...

Aquí tal vez haya una curiosidad muy intensa y abarcadora. El deseo parecería estar por encima de la producción o de la posibilidad de que la obra sea

exitosa. Se elige ser compositor a pesar de todas las dificultades que presenta un país como éste. No se espera producir y obtener con ello una compensación económica.

Una vía dolorosa, llena de espinas...

A pesar de que muchos compositores se van del país, logrando algunos cierta repercusión, parecería que esa primacía del deseo no desaparece totalmente, convirtiéndose, en el mejor de los casos, en una especie de resistencia a ser absorbida por el mercado.

Además, esa apertura y curiosidad de las que hablábamos antes, las volví a percibir en mi corta visita al país. Me llegó al corazón ver que los argentinos, por esa falta de voluntad hegemónica o falsamente patriótica, tienen la posibilidad de ser más permeables que en otros países. Lo que pasó en el Xirgu,¹⁰ con cien personas en la calle esperando entrar en cada representación, aunque la sala ya estaba llena hasta el tope, fue algo increíble. En la última función hasta querían forzar las puertas. ¡Tanto Interés!...Yo llegué a Europa con esta misma curiosidad, con la misma visión de librepensador que se practica aquí; si uno no lee en tres idiomas se queda desconectado de lo que pasa. Pero en ese entonces

¹⁰ *Mare Nostrum* de Mauricio Kagel fue presentada en tres oportunidades en el Teatro Margarita Xirgu de Buenos Aires, a partir del 21 de julio de 2006, en el marco del Festival Kagel organizado por el Teatro Colón.

eso no era normal en Europa. Yo comparo a la composición musical con la espeleología: cada uno de nosotros posee cavernas creativas, con estalactitas y estalagmitas, que esperan ser investigadas. Cuando se descubre ese material oculto, ya hemos dado un paso hacia un lenguaje musical individual, propio y sincero.

Mientras vivía en la Argentina, ¿qué compositores le interesaban?

Especialmente, Edgard Varèse; descubrirlo fue un *shock* enorme. En 1953 apareció el primer disco con obras suyas, con esa foto en la cubierta en la que parece tener los cabellos electrizados. Más tarde, en 1958, pude estar en la presentación del *Poème électronique*, en el espacio concebido por Le Corbusier para la Exposición Universal de Bruselas. Yo ensayaba mi *Sexteto de cuerdas* justo al lado, en el pabellón alemán. Varèse era una tercera opción, entre Schönberg y Stravinsky. En eso residía su importancia. Con la alternativa Varèse se abrían tres senderos bien diferentes. Una vez me preguntaron en Estados Unidos quién había sido más importante, si Schönberg o Stravinsky. Mi respuesta fue: «Schönsky». Los compositores que comenzaron a alejarse del pensamiento serial clásico descubrieron enseguida esa extraña combinación estilística mezclando ambas antípodas estéticas.

Juan Carlos Paz, ¿fue una figura que tuvo incidencia en su música o en algún otro sentido?

Sí, seguramente. Yo quería estudiar con él, pero Paz era un maestro imposible. En realidad, no le gustaba enseñar; tenía sólo algunos alumnos para ganar un poco de dinero. Yo llegaba a la calle Rincón, tocaba el timbre y él me dejaba, como a muchos otros, quince minutos esperando. Quizás por la naturaleza de su escasa estatura física, Paz era complicado y seguramente un poco sádico. Él seguía componiendo o leyendo y yo estaba impaciente frente a la puerta cerrada. ¡Pero luego hablábamos más de tres horas de literatura! Fue una de las pocas personas profundamente cultas que conocí en mi vida, de una cultura increíble, que se correspondía con una soledad casi permanente. Era el típico intelectual argentino, con una curiosidad multidireccional. El libro que escribió sobre la música estadounidense¹¹ está basado en una serie de emisiones de Radio Nacional de esa época, con discos que mandaban los estadounidenses. Paz escuchaba atentamente esos programas radiales; después escribió el libro, sin siquiera haber podido leer la mayoría de las partituras. *Chapeau!*

¿Recuerda los famosos análisis que hacía Paz del Preludio de Tristán e Isolda?

Conmigo no los hizo. Me di cuenta de que yo era para él un interlocutor dilecto. No un alumno dilecto, sino un interlocutor dilecto. Una vez escribí -es un poco cruel, pero es la pura verdad- que el contacto con ciertos maestros me volvió autodi-

¹¹ Juan Carlos Paz, *La música en los Estados Unidos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952.

dacta. Después de hablar tres horas de literatura, íbamos a comer o a tomar café. Había en ese entonces, en la avenida Corrientes, lugares clásicos como el Café do Brasil, un local favorito de Paz..., y seguíamos hablando hasta las cinco de la tarde. Él tenía el carisma y la filosofía necesarios para vivir como si el tiempo no existiera. Con Paz, el tiempo pasaba tan rápido que parecía detenerse. Su conversación iba de Cansinos-Assens a Proust, de Dostoievsky a Hesse, de Pirandello a Borges y así de seguido. Creo que, obviamente, lo que le resultó fatal fue que casi no tuvo la posibilidad de escuchar su música, algo que para cualquier compositor es esencial; así se aprende lo que no debe repetirse, sobre qué insistir, cuáles son los aspectos más logrados y con posibilidades de desarrollo. Hay obras suyas -escritas con su rigurosa sistematicidad- que hoy son muy difíciles de escuchar.

¿La Música 1946, por ejemplo?

Sí, claro. Yo estuve en el estreno de *Dedalus*, dirigida por Teodoro Fuchs, quien carecía totalmente de sensibilidad para esta música severa, de un rigor casi sin piedad. La formación europea de Fuchs le permitía interpretar bien a Schönberg; la inmanente expresividad de este compositor, su afán de comunicar con cada nota, garantizaba además un éxito de público. Paz, en cambio, hacía honor a aquel *motto* de Leonardo Da Vinci...

«L'Arte è cosa mentale», epigrafe de la prime-

ra edición de su Introducción a la música de nuestro tiempo...¹²

Sí, estoy absolutamente de acuerdo con ese aforismo. Pero aun en el Leonardo de las invenciones técnicas hay una segunda y una tercera dimensión de expresión poética.

Usted afirma que el montaje de películas viejas que hacía a mediados de los años 40 era «una tarea de bárbaros».¹³ ¿Esas experiencias pueden haber influido más tarde en su manipulación de la forma musical?

Sí, totalmente. En la Escuela Superior de Música de Colonia -donde yo enseñaba- tenía un pequeño estudio de video. Creo que el montaje de imágenes es tremendamente importante en su vinculación con el montaje mental de la música; por medio de esas experiencias con películas viejas aprendí sobre la composición de estructuras musicales. En la calle Lavalle se encontraba el centro de modestos distribuidores de filmes. Un buen día descubrimos con unos amigos que en esos locales vendían desechos de películas por kilo, en bolsas de arpillera, listos para ser enviados a un laboratorio argentino. Era la época de la Segunda Guerra y en la Argentina se necesitaba acetona, que podía destilarse del celuloide.¹⁴ ¿Pero de qué películas se trataba? Cine ruso (Pudovkin y

¹² Juan Carlos Paz, *Introducción a la música de nuestro tiempo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1955.

¹³ Ver Werner Klüppelholz, *Kagel. Dialoge, Monologe*, Köln, Alemania, DuMont Buchverlag, 2001.

¹⁴ En esa época, la acetona se traía de Alemania.

Eisenstein, por ejemplo), cine francés (René Clair, cine mudo), Chaplin. Entonces convencí a mi padre para que compráramos esas películas.

¿Qué hacía su padre?

Primero fue linotipista. Con el paso del tiempo se enfermó de tuberculosis, porque en esa época se trabajaba con plomo fundido. Los vapores eran malsanos, prácticamente venenosos. Luego fue impresor de libros, fabricante de tinta, de papeles pintados y de artículos de encuadernación y, sobre todo, leía constantemente. En mis venas tampoco corre sangre, sino tinta de impresión.

Volviendo a la calle Lavalle y la acetona...

Yo estudiaba piano con Vicente Scaramuzza, en su conservatorio de la calle Lavalle. Así fue cómo descubrí a los distribuidores de cine. Esto coincidió con el comienzo de la Cinemateca Argentina. Ya conocía a Roland,¹⁵ que era una persona tan idealista como emprendedora. Él sabía que yo tenía intereses múltiples, como la cabeza de Jano. Roland me consiguió acceso a una mesa de montaje y entonces, por primera vez pude pegar fragmentos de películas e inventar, por mis propios medios, un montaje inédito, diferente del montaje preestablecido.

Usted era muy joven, tendría quince o dieciséis años...

¹⁵ Seudónimo de Rolando Fustiñana, crítico y profesor de cine (Buenos Aires, 1915-1999).

¹⁶ Barrio de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

¹⁷ Sociedad Impresora de Discos Electrofónicos, fundada por Alfredo Pablo Murúa (1906-1990), ingeniero de sonido, pionero de la cinematografía argentina y creador de los famosos estudios cinematográficos que funcionaron bajo ese nombre.

Sí, y vivíamos en Caballito,¹⁶ atrás de los primeros estudios de cine que hubo en Sudamérica, la SIDE.¹⁷ Ya de niño me gustaba entrar a los estudios, que prácticamente no tenían antesala; se abría la puerta y uno ya estaba adentro. Con el tiempo, los porteros se acostumbraron a mi presencia y permitían que me quedara. Así empecé a entender cómo se hacía una película..., la fotografía, la importancia de la luz y del encuadre. Al principio jugaba con la idea de que me iba a dedicar sólo al cine. Pero, finalmente, me decidí por la música. Por eso todas las películas que he realizado en Europa no tratan de ser filmes de cineasta. Cuando comencé a hacer cine en Alemania me propuse hacer filmes «de compositor». Pensé que así mi trabajo iba a ser más sincero. Eso me facilitó la investigación sobre la multiforme relación sonido/imagen. La vanguardia *per se* nunca me ha interesado. Si se insiste demasiado sobre el hecho de estar siempre más adelantado que los demás, llega un momento en el que uno se encuentra indefectiblemente en la retaguardia.

Hay una grabación suya, no comercial, con Jorge Milchberg, tocando en piano a cuatro manos la versión que Darius Milhaud hizo de Cinéma.¹⁸ ¿Llegó René Clair a escuchar esa ejecución?

Sí, Clair era un hombre extraordinariamente gentil; nunca había escuchado una versión en disco, que exige que uno también la adapte a la película. Es

¹⁸ *Cinéma* (1924), música compuesta por Erik Satie para *Entreacte*, película de René Clair incluida en el ballet *Relâche* de Satie.

decir, hay que determinar la cantidad de repeticiones de los módulos de Satie. En caso contrario, es muy difícil sincronizar la música con la película, por la simple razón de que las copias existentes son casi todas de longitud diferente a causa de los cortes que han sufrido. Lo mismo pasa con *Un perro andaluz* de Luis Buñuel.

***Con respecto a las relaciones entre los múltiples factores que intervienen en sus obras, ¿podría explicar el origen de Der Eid des Hippokrates?*¹⁹**

En esa época estaba internado en la clínica de la Universidad de Colonia a causa de una operación de cataratas en el ojo derecho. Me dieron un anticoagulante, cuando se lo toma es importante no retener la orina. En un momento tuve una necesidad imperiosa de ir al baño, y toqué el timbre para llamar a la enfermera. Toqué varias veces pero no vino nadie. Entonces, quise levantarme por mis propios medios y me caí al suelo, prácticamente desmayado. Sólo entonces vino alguien, y me pusieron otra vez en la cama. El resultado fue una ceguera casi total en ese ojo, hasta hoy. Dos días después -teniendo vendados los ojos- entra una persona a la habitación y me dice: «Hace mucho tiempo que quería hablar con usted». «Le agradezco, pero no sé quién es», contesto. Me responde: «Dirijo un importante semanario alemán de medicina y quisiera que usted componga una

¹⁹ *Der Eid des Hippokrates* (El juramento de Hipócrates) (1984), para piano a tres manos.

obra para nosotros». Entonces, lo primero que decidí fue poner en música el juramento hipocrático; fue mi *vendetta* al mal cuidado postoperatorio en ese servicio del hospital. El juramento aparece en código Morse por medio de golpes en la caja del piano.

¿En griego?

Sí.

¿En griego moderno?

No, en griego antiguo. El juramento hipocrático en griego moderno suena como una traducción mediocre. En cambio, el griego antiguo, aun en las frases más comunes, tiene la fuerza litúrgica de un ritual. Eso es lo que quise expresar antes: los sistemas, cuyas estructuras se sensibilizan por mecanismos no automáticos, poseen una gran fuerza de comunicación. Si se hace en Morse únicamente el abecedario, «a...b...c...», la acción carecerá de magia.

¿Por qué es una obra para tres manos?

En alemán, cuando alguien es poco habilidoso se dice que tiene «dos manos izquierdas». A partir de eso me dije: «Tres manos izquierdas, de otros tantos pianistas». Es una figura poética. Esas imágenes y vivencias subcutáneas son muy nutritivas.

Buenos Aires, 5 de agosto de 2006.