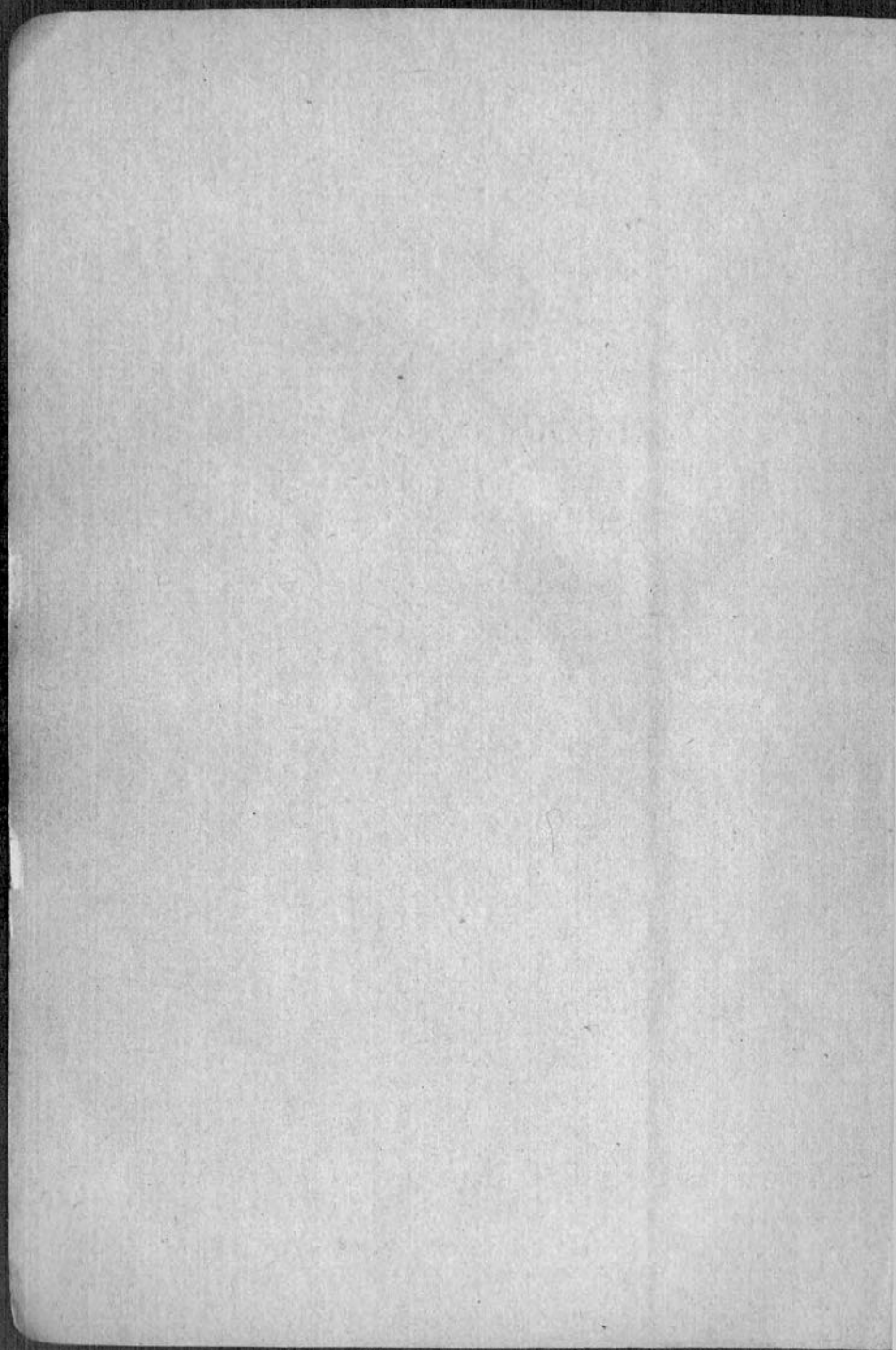


Para los pájaros

John Cage





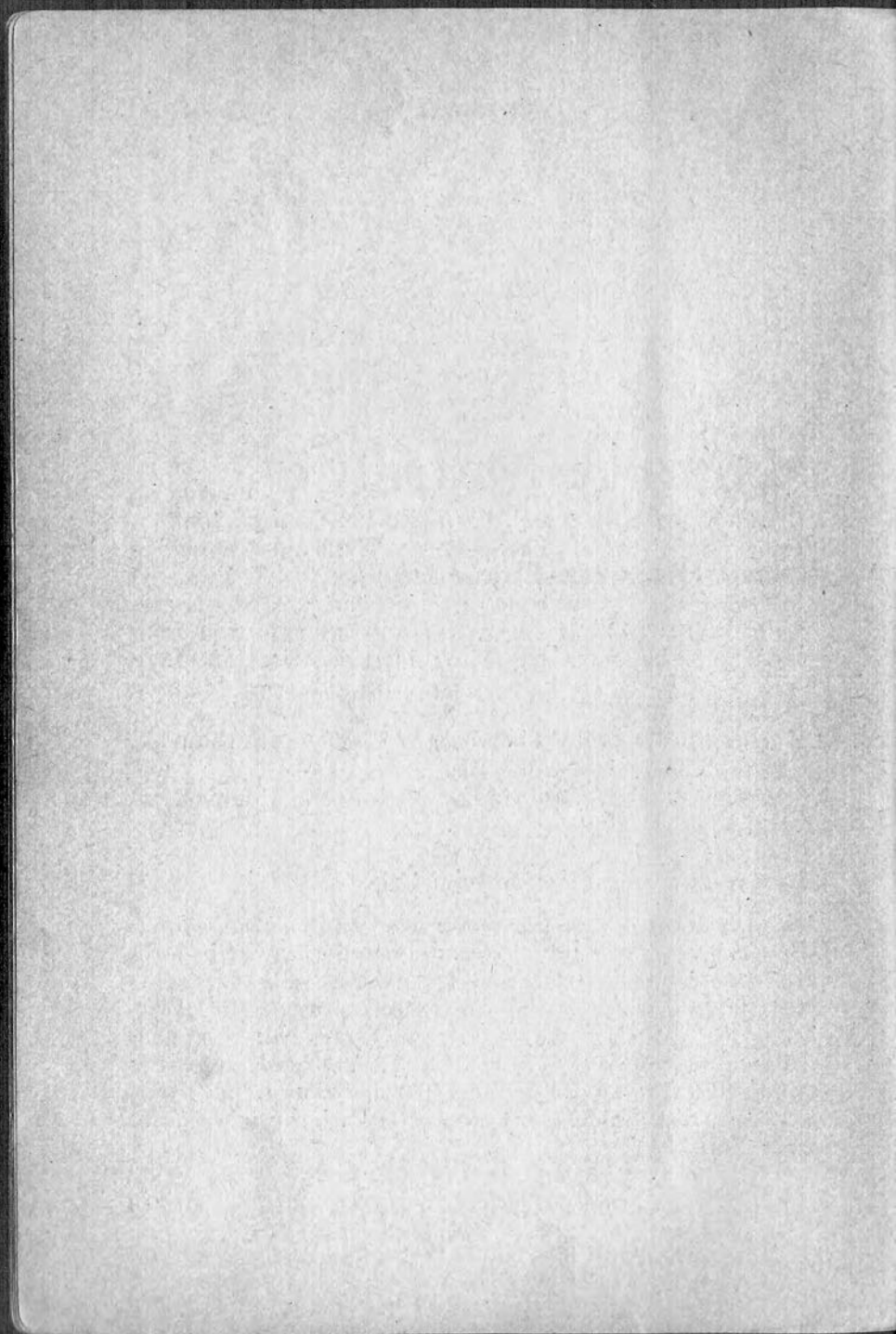
JOHN CAGE

# PARA LOS PÁJAROS

*Conversaciones con Daniel Charles*



MONTE ÁVILA EDITORES, C.A.



## ÍNDICE

A manera de prefacio .....	7
Sesenta respuestas a treinta y tres preguntas de Daniel Charles .....	11
Diálogo con John Cage .....	27
Conversaciones con John Cage .....	67
Primera conversación .....	73
Segunda conversación .....	93
Tercera conversación .....	117
Cuarta conversación .....	145
Quinta conversación .....	169
Sexta conversación .....	191
Séptima conversación .....	217
Octava conversación .....	237
Novena conversación .....	257
Décima conversación .....	281
Nota final .....	303
Cronología de John Cage .....	305
Bibliografía .....	319

Título original: Pour les oiseaux  
© Edition du seuil

~~Depósito Legal, II-824.324~~

© 1981, MONTE ÁVILA EDITORES, C. A.

~~Apartado Postal 70.743  
Caracas 1071 A / Venezuela  
Traducción / Luis Justo~~

~~Portada / Ekenazi & Viano  
Impreso en Venezuela por Editorial Arte  
Printed in Venezuela~~

ALIAS, 2007.  
Segunda reimpresión, 2010.

Cuidado editorial: SS.

Diseño de interiores  
y portada: CP.

## A MANERA DE PREFACIO

En 1972, después de las relecturas a que quiso someter el texto de las *Conversaciones*, John Cage redactó una "Advertencia" y una "Nota final". Preocupado por informar en detalle al lector sobre los motivos y las circunstancias de estas *Conversaciones*, me pidió además que hiciera preceder el futuro libro de un prefacio donde explicara qué supuestos me habían inspirado en la época (fin mismo de 1970) en que lo interrogué. Ese mismo día eligió el título de la obra. Elección, me dijo, guiada por la gracia que le causaba un juego de palabras con su propio nombre.

Fin de 1976: *Para los pájaros* está en prensa. Como hace cinco años, tengo la impresión de que estos textos configuran una glosa múltiple y única sobre Chuang-Tsú. En todo caso, mis preguntas sólo se proponían tornar patente lo que llamaré, para ser breve, el taoísmo de John Cage. Que a John ese propósito no se le pasó inadvertido en modo alguno, y que incluso el título que sugirió abunda *también* en ese sentido, es algo de lo cual una página de Octavio Paz me permitió asegurarme recientemente. Tomaré mi prefacio, pues, del autor de *El arco y la lira*:

"Cuando Chuang-Tsú explica que la experiencia de Tao implica un volver a una suerte de conciencia elemental u original, en donde los significados relativos del lenguaje resultan inoperantes, acude a un juego de palabras que

es un acertijo poético. Dice que esta experiencia de regreso a lo que somos orginalmente es 'entrar en la jaula de los pájaros sin ponerlos a cantar'. *Fan* es jaula y regreso; *ming* es canto y nombres. Así, la frase también quiere decir: 'regresar allá donde los nombres salen sobrando', al reino de las evidencias. O al lugar en donde nombres y cosas se funden y son lo mismo: a la poesía, reino en donde el nombrar es ser".

Mi deseo fue y sigue siendo el de que, a pesar de imperfecciones cuyo único responsable soy yo, *Para los pájaros* facilite ese retorno.

Daniel Charles.



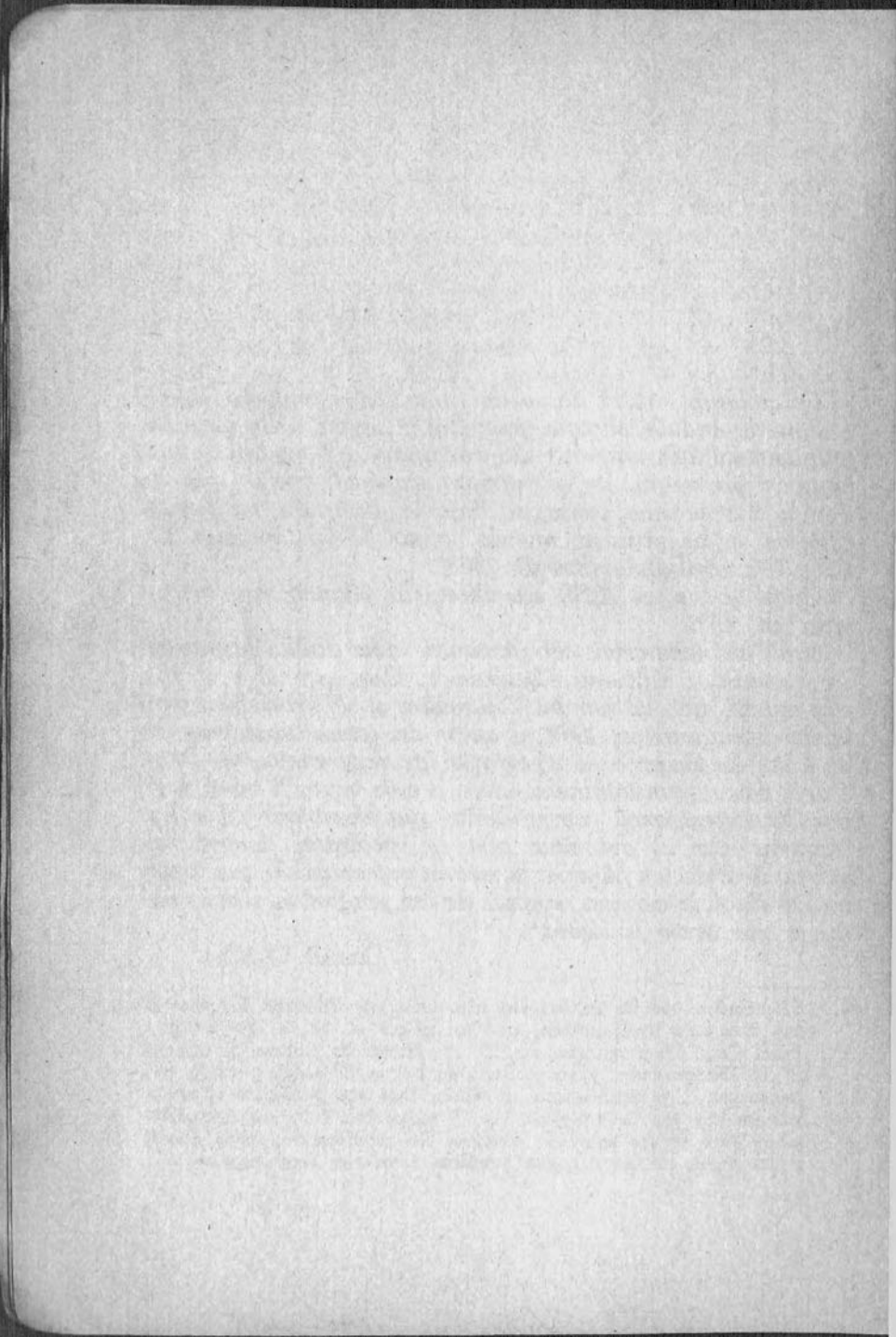
*De acuerdo con el deseo de John Cage, ninguna explicación de índole alguna precedió o siguió a la primera publicación del conjunto de preguntas y respuestas, que aquí se presentan, en el número especial, triple, que la Revue d'esthétique consagró, bajo la dirección de Daniel Charles, a las músicas nuevas (tomo XXI, fascículos II, III y IV, abril-diciembre de 1968).*

*Como lo fue en 1968, ese deseo de silencio será respetado en 1976.*

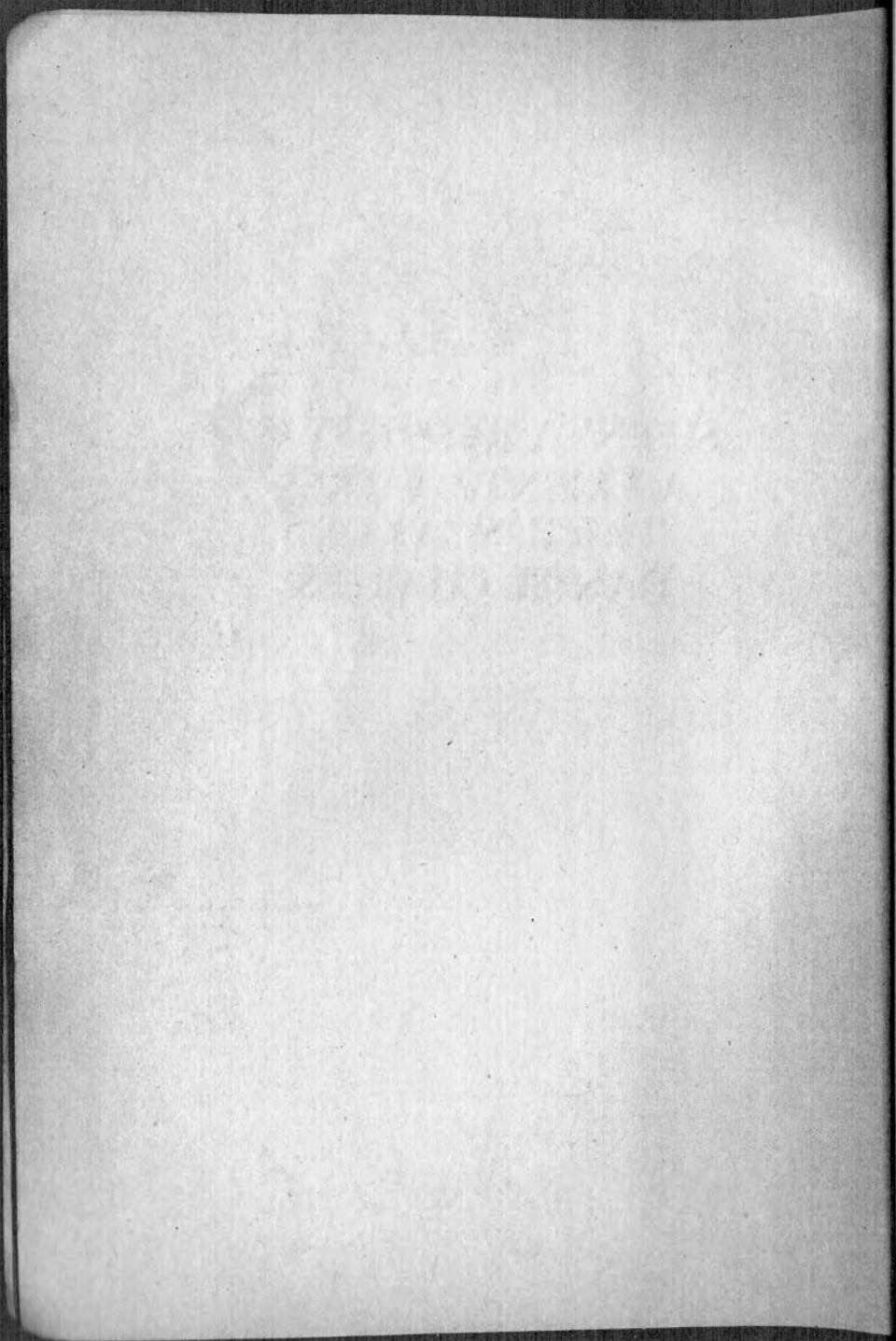
*Aquí es necesaria, simplemente, una doble expresión de gratitud a Editions Klincksieck. Una, por la muy eficaz ayuda que la señora Vauquelin y el señor Morgenthaler brindaron en 1968 al autor de estas líneas cuando se trató de llevar a la tipografía las sugerencias de John Cage; por su consagración, pues, a este texto. Y otra, hoy, por la excepcional comprensión que demostró el señor Morgenthaler al autorizar que se reeditara, dentro del marco de Para los pájaros, la misma presentación que tanto realce dio a la versión original de las preguntas y respuestas y que tanto le debía<sup>1</sup>.*

Daniel Charles.

1. En relación con la publicación efectuada por Editions Klincksieck hay una sola modificación, que se refiere al título. Yo dirigí a John Cage 33 preguntas, no 30. Al armar en página el trabajo, el Sr. Morgenthaler y yo creímos de buena fe haber perdido tres preguntas... y modificamos el título. Una vez publicado el texto, éste incluía, sin duda alguna, las 33 preguntas. Pero era demasiado tarde para volver sobre lo titulado. La rectificación viene ahora; si lo desea, el lector podrá verificar a su vez mis cálculos.



SESENTA RESPUESTAS  
A TREINTA Y TRES  
PREGUNTAS DE  
DANIEL CHARLES



## SESENTA RESPUESTAS a treinta y tres preguntas de Daniel Charles

*Schönberg, de quien usted fue alumno, ha dicho que usted no era "un compositor, sino un inventor, y genial".  
¿Qué ha inventado usted?*

### La Música (no la composición).

*Lo que a usted le interesa en algunas de sus últimas obras (pienso sobre todo en Variations IV) no es determinar los sonidos, sino el sitio donde se producirán. ¿Por qué esa insistencia en el espacio?*

Fue una tentativa por expulsar de su sitio a la música, tal como se manda a los niños a jugar afuera, para que los adultos puedan poner fin a lo que están haciendo.

El pie de Buda está en la fosa. Una vez nacido, el bebé Buda grita (lo que hacemos, lo hacemos por medio de la contradicción): "¡Soy Aquel que honra al Mundo (no la cualidad —cómo, dónde, qué, quién, si—, sino sólo la continuidad)!"

*Lo que usted quiere lograr, bajo el nombre de música, es un juego sin propósito. Una ausencia de finalidad. Allí se aplica lo que llamaría un método indirecto: dejar que los sonidos sean lo que son, sólo es posible, según usted, poniendo entre paréntesis toda intención respecto de ellos. De ese modo usted espera alcanzar "la manera en que actúa la Naturaleza". Al suprimir así toda expresión de la individualidad del artista, usted imita a la Naturaleza. Pero, entonces, lo que corre el riesgo de resultar enigmático es su idea de la Naturaleza: después de todo, el artista, como individuo que tiene pensamiento, deseos y voluntad, también forma parte de la naturaleza.*

*¿O se trata de que el mundo es un "juego sin jugador"? En ese caso, ¿por qué sigue usted jugando?*

## La subjetividad.

*¿Qué piensa usted del juicio de Leonard Meyer sobre su estética: un "empirismo radical"?*

La intención es establecer un diálogo entre el hombre (la sociedad también) y la naturaleza (la ciudad celeste ya no está fortificada: echó a volar por el espacio).

Tenney escribió para decir: "Lo que hace falta (...) es (...) un eclecticismo radical (Ives)... 'El deber de cada compositor'... Más poder para Fuller (...) para las guerrillas revolucionarias (...) para los pacifistas cristianos (...) para los niños que llevan flores (...) para los hippies (...) para los drogados con LSD (...) los beatniks, los mordidos y los provos (...) para los militantes negros (...) para los que siguen haciendo preguntas".

Hay varias soluciones: pérdida de interés, vuelo.

*Cuando usted trabaja con Merce Cunningham, provoca un encuentro entre música y danza. Para usted, esas actividades son independientes. Pero, ¿sucede siempre así? ¿No se tejen por sí solos naturalmente, ciertos nexos de causalidad, allí donde usted aparenta ver sólo una simple concomitancia?*

*Xenakis me ha dicho que usted volvió decepcionado de uno de sus viajes a Japón. ¿Es cierto? Y si lo es, ¿por qué?*

Nos hemos separado. En vez de espacio, nos hemos transformado, como la muerte. Para él ha de haber momentos, como los hay para mí, en que, al mirar hacia mí para decirme buenos días, me ve pasar distraído delante de él. Gracia salvadora: éramos idénticos. **Ergo:** nada se ha perdido.

*Su música, ¿es un koan?*

*Una cosa que no hacemos es emplear un servicio de respuesta. Es de extrema urgencia —es, incluso, una cuestión de ética— que podamos tener acceso uno al otro. Hasta los egoístas cambiarán de opinión acerca de las interrupciones (es decir, se tornarán superficialmente morales): las comunicaciones telefónicas recibidas serán el medio por el cual el crédito social excederá una seguridad económica de base (habida cuenta de la utilidad social).*

¿Le parece a usted el Zen una actividad "radicalmente empirista"?  
¿No cree que Suzuki, al utilizar el aparato conceptual de William James  
para exponer el Zen, lo ha empirizado?

El I-Ching estaba encantado de que lo hubieran adaptado a la computadora (las ventajas se acumulaban); aconsejó ser modesto, recurrir a la sabiduría antigua.

Usted ha utilizado con frecuencia el azar. ¿Constituye éste el mejor medio para liberarse de las intenciones, los deseos, las veleidades de llegar a algún punto, que, según usted, obstaculizan el único propósito de la música, o sea, dejar que los sonidos sean lo que son?

El mundo cambia. ¿Por qué el artista debería fijarse por tarea la de acompañar ese cambio y, a fortiori, suscitarlo? ¿No es igualmente legítimo, igualmente noble, rechazar todo cambio? O, como lo dice Max Picard, "¿no es posible vivir plenamente una época oponiéndose a ella?" ¿Jamás se le ocurrió a usted la idea de oponerse a su época? La plenitud de la vida, ¿no se la encuentra también en lo permanente, lo estable, lo que no cambia?

"El mundo jamás queda abandonado, sin un Buda". "Mundo en un grano de arena".

Nada de determinación.

Ni siquiera la paradoja es una situación clara. Hay algo en Alicia en el país de las maravillas que pone esto en claro. Sentados a esperar (la doctrina Bodhisativa) engordamos. ¿Cuándo empezamos a sonreír? ¿De dónde vienen las dadas que superan lo que podemos soportar? Y otra pregunta: ¿en qué plazo breve recibiremos lo que otro se propone darnos?

¿Puede usted señalar algo que no exista? Por ejemplo, libros que uno ha reunido, y después abandonado por un lapso de diez años, digamos, y que retoma al undécimo año, para descubrir que ya no podrá abandonarlos. ¿A qué aritmética responde eso?



El mundo cambia  
en función del si-  
tuo donde fijamos  
nuestra atención.  
Ese proceso es adi-  
tivo y energético.

¿Tiene usted conciencia de luchar por alguna liberación política, social, económica, material? ¿Qué piensa usted de la interpretación marxista que —en otro tiempo— se propuso acerca de su obra?

Pensamos al mismo tiem-  
po que otros piensan (en-  
tendamos, malentendamos). Esta-  
mos comprometidos con todo lo que  
vale a producirse, cualquier  
cosa que sea. Nada de  
sangre. Solamente relacio-  
nes.

*La anarquía resulta finalmen-  
te práctica. Las viejas estruc-  
turas del poder y la ganancia  
agonizan. La imagen naciente  
es la de las utilidades. Vamos  
a crear un mundo "que mar-  
che tan bien que podríamos  
volvemos locos".*

El azar, ¿no significa abrir la puerta a la violencia, a lo que es vio-  
lenta e ingenuamente policial, como sucede a veces (según usted mismo  
lo dijo) en los happenings?

**La situación social es crítica. Quien hace lo que ya está hecho, no cuenta. Que una cosa haya sido hecha significa: no es necesario que alguien más la haga. Una mano basta; cuando hay dos, una sobra. Las manos no son posesivas; pertenecen al mismo cuerpo.**

Un medio totalmente moderno es la computadora. Su rendimiento es voluminoso, fascinante.

Puesto que hoy es domingo, día de ignorancia, no tengo cómo mejorar mi espíritu. Prefiero salir bajo la lluvia, hasta empapararme.

El silencio parecía antes un elemento esencial, casi fundamental, de su música. Me parece que usted descubrió, posteriormente, que el silencio "en sí" no existe. ¿Es para ajustarse a ese descubrimiento en su música (por lo que puedo juzgar) admite cada vez menos silencio en su música? ¿No se encuentra usted, en ese sentido, al borde de la europeización? ¿Del conformismo con lo que, guste o no, termina por ocurrir? ¿Al borde de la continuidad?

Hay muchas maneras de cambiar de opinión. Ciertamente, no consisten en preguntar por qué. Una vez cambiada, la opinión se incluye por sí sola. In-tacta, nada entra allí ni sale de allí. (La aperiodicidad es la admisión de la periodicidad y no hay viceversa). Problema: la basura atómica. Enviarla al Sol.

¿Por qué hay tanto ruido en Variations V? Usted era un dulce, un tierno. ¿Se convirtió en un violento? Ya en Alice Denham in 48 seconds, de Al Hansen, usted manipulaba una metralleta, o algo así. Esto plantea, a los ojos y sobre todo a los oídos de quienes lo han seguido, un problema moral: ¿es posible librarse de la violencia aceptándola, reivindicándola, imponiéndola incluso a un público que, después de todo, es perfectamente inocente? Además, a usted no le gustó el Hommage que le tributó Nam June Paik, en Colonia, cortándole la corbata.

Durante la discusión, ella hizo una pregunta sobre la educación. Respuesta: personas juntas, sin restricción, en una situación abundantemente eficaz. Ella hizo otra pregunta. Personas a las que jamás se les ocurre preguntar: ¡Madre! ¿Qué debo hacer ahora? Se dio vuelta y salió de la habitación.

¿Qué es un espíritu tranquilo?  
¿Un espíritu que está tranquila en una situación tranquila? Piense en Wordsworth, en Thoreau. El lago de Thoreau tenía de un lado una vía férrea. Daniel en la guarida del león. El tiempo ya no existe. Sólo existe la cantidad. Supongamos que sólo hay algunos sonidos. Supongamos que son poderosos. ¿Qué hacer? ¿Saltar?

El silencio expresa, más que el sonido, los diversos parámetros (con inclusión de los parámetros que no hemos advertido). Thoreau ha dicho que los sonidos son burbujas en la superficie del silencio. Estallan. La cuestión es saber cuántas burbujas hay sobre el silencio.

No tengo idea alguna de cómo sucede eso. Incluso si tuviese una idea (que hubiera demostrado experimentalmente, para ayudarla a escapar de mi atención), igual sucedería.

¿Cómo soporta usted tener discípulos, influencia, irradiación?

**Si partimos del pasado y avanzamos hacia el presente, pasamos del placer a la irritación. ¿Sabe usted lo que sucede? El espíritu hindú está activo. Manejará computadoras, máquinas cibernéticas, lo que sea, mejor que como las manejan otros espíritus.**

Cuando pienso en todas las pujas y posibilidades a que dio nacimiento su actividad, estoy muy dispuesto a admitir que su responsabilidad es tanto menor cuanto ellas se desencadenan a pesar de usted, y también que es útil que, gracias a usted, no solamente los sonidos, sino también las personas se revelen como lo que son: subsonidos, subhombres. Usted obliga a los sonidos y a los hombres a liberarse de lo que ellos no son. Gracias a usted, los hombres pueden (eventualmente) convertirse en hombres, y los sonidos (eventualmente) en sonidos. Pero, ¿piensa usted realmente que, en este sentido, hubo una decadencia que se remonta al arte occidental post-renacentista?

¿Piensa usted seriamente que, a lo largo de los siglos, las artes no occidentales han estado al abrigo de semejante decadencia?

Al partir de una recepción, después de saludar al dueño de casa, se dan las gracias a la dueña de casa. También se podría saludar a los idiotas de la familia, pero, desdichadamente, ya no los tienen allí.

Tiene usted razón: no podía suceder de otro modo. Visión inocente. Pero nosotros tenemos el don de afearnos. Un simple individuo, sin tropezar con obstáculo alguno, oscurece el rincón donde está. Cuando preguntaron a Gandhi qué pensaba de la civilización occidental, contestó: "Podría ser linda".

Siempre hubo, en usted, cierto gusto por el ascetismo o la mortificación. Beethoven, el vibráfono, el bel canto, el jazz, la radio, son elementos, todos, que a usted no le gustan, pero que usted incluyó poco a poco en su música. Era una forma de "abrir el oído" (y abrirnoslo). La armonía, el contrapunto, la serie —todo lo que resta, y que a usted tampoco le gusta—, ¿no conviene abordarlos en la misma forma, con oído "abierto"? Cuando usted confiesa que "Beethoven is now a surprise, as acceptable to the ear as a cowbell", ¿no piensa que siempre existió también esa manera de escucharlo?

D  
u  
c  
h  
a  
m  
p

¿Qué piensa, hoy, de Marcel Duchamp?

¿Y de Rauschenberg?

¿Por qué consagró un estudio teórico a Virgil Thomson?

Cuando entré en la casa, advertí que estaban pasando una música muy interesante. Después de una o dos copas, pregunté a la anfitriona qué era. Me dijo: ¿usted no es capaz de hablar en serio?

¿Por qué asigna tanta importancia, en sus textos escritos, a la tipografía?

Interpenetración.

No hay otra cosa que hacer.

Hay personas que se enferman para descansar. Yo... me tía a la India. Seres humanos que viven con animales. Graves me dijo: imagínese estar soñando. Le dije que pronto para su visita hasta el límite, y después se quedara un día más.

¿Qué piensa del Flower Power?

Ha sido peligroso. Todavía lo es. Constantemente se formulan advertencias. Además, aunque hayamos dado nuestras vidas, nuestras acciones parecían superficiales. Es decir que, más que entrar, salíamos. La premisa era: los opuestos están íntimamente unidos. Si se tratara de empezar de nuevo, partiríamos de una teoría (constelación de ideas).

Las montañas donde  
vivo son viejas. Han  
perdido sus cimas.

*Generalmente se dice que McLuhan y Fuller fueron sus maestros intelectuales. ¿Qué admira usted en ellos?*

Hacemos lo que ninguna otra persona hace. Economía. (No creemos en la "naturaleza humana"). Somos nuevos ricos. Más allá de ese punto, somos criminales. En eso, contra la ley, decimos la verdad. Por esta razón explotamos la tecnología. Las circunstancias determinan nuestros actos.

*Usted ha contrapuesto a Beethoven, que, a su juicio, componía según la armonía, con Satie y Webern, cuyas obras se fundan en la duración. ¿Pero no está también la armonía en el tiempo, no es función del tiempo y, en consecuencia, duración también ella?*

*La música no es más que una palabra. No existe en cuanto actividad separada, pura. No tiene autonomía alguna. Sin embargo, usted no vacila en declarar que "todo lo que hacemos es música". ¿Por qué?*

Hay dos maneras de bajar de la montaña. Una consiste en resbalar mientras se está trepando. La otra es natural: alcanzada la cumbre e iniciado el descenso, se adquiere velocidad.

Leyendo los *Journaux* de Thoreau, descubro que todas las ideas que jamás tuve, valen lo que pesan. (Las leyes opresivas han sido promulgadas para impedir que dos irlandeses se peleen en la calle).

Las personas emplean las palabras en distintas formas, y no soy un erudito. Cuando digo algo o cuando lo escribo, sé lo que quiero decir. Pero tarde o temprano me sucede que olvido lo que tenía en el espíritu. En general, considero poético lo que escriben o dicen los demás. Para evitar los malentendidos, comenzamos nuestras conversaciones mediante definiciones. Entonces, ¿qué pregunta tenía usted?

# Actividad.

La puerta se abrió.  
El entró, encendió la  
luz, se sentó, murió.  
La luz aún está en-  
cendida. Nadie la  
apagó.

Feldman lo acusa —amistosamente, estoy seguro— de no hacer del todo, en algunas de sus obras (y no-obras) recientes lo que usted dice que hace. Aunque usted se rehúsa a admitir que la música sea un arte autónomo, usted se comporta como un músico. Le gusta que sus partituras se ejecuten al pie de la letra. Usted tiene algo de artesano, y al decir esto pienso en la forma en que usted destiló una parte de percusión de su Atlas eclipticalis en un Museum Event, en Saint-Paul-de-Vence. . . Y además, en sus conciertos termina por haber más sonidos o ruidos que en la vida corriente de cierto número de personas, sea esa vida silenciosa o no. Me pregunto si su música se reúne verdaderamente con la vida, si no sigue siendo, a pesar de sus esfuerzos, una música. Lo que usted nos trae también es arte, por más que, en teoría, usted dé por abolida, de un plumazo, la distinción entre arte y no-arte.

A Satie lo enfurecía que se hiciera silencio para escuchar sus "músicas de menaje". ¿Experimenta usted, a veces, los mismos furoros?

Creí que él ponía todo en el mismo cesto. Muy probablemente lo hiciera para tener ideas. En realidad, es muy serio. Alegre, incluso.

La crítica no es el momento para pensar. Al pensar hay que adelantarse al tiempo.

Mirando por otras ventanas.

Lo que tenemos que hacer (Fuller). . . . Como cualquier otra cosa, es un desafío. . . . Se trata de arreglar el mundo de manera que cada uno tenga lo que necesita: alimento, vestido, abrigo, transporte, electricidad, agua, salud y longevidad. Un proyecto como este no admite errores. Hay los errores son "mortales". La máquina no quiere funcionar. ¿Cómo ha sucedido esto?

Me sentí un contento, dije, si no utilizarán luz estroboscópica (por más que me encantara la luz que dio tanta luminosidad al blanco).

¿Aceptaría usted que su música fuese calificada de "informal" (en el sentido que Adorno daba al término)?

¿Para seguir uniéndome a "mi" obra? ¿No ve usted que yo soy un ser humano, en tanto que mi obra no lo es? Si, por ejemplo, usted decidiera dar un puntapié a mí y a mi obra, ¿no debería usted ejecutar dos acciones, en vez de una sola? Cuanto más abandono mi trabajo, más productivo se torna. (Compárese con la tierra, los métodos agrícolas modernos).

Cuando alguien dice "yo no pienso", quiere decir que prefiere seguir pensando a llegar a una conclusión. Se efectúan observaciones, pero son enviadas a distintas regiones del espíritu.

Interrumpimos los vuelos pasando la noche en moteles de aeropuerto.

Si por "música experimental" debe entenderse una música en que nadie, y menos aun el compositor, puede prever lo que sucederá, aquellas de sus piezas que son "indeterminadas en cuanto a la ejecución", ¿no terminan por participar de cierto quietismo? ¿Cómo puede usted prever que la vida es "tan excelente" una vez que los sonidos han vuelto a ser lo que son?

Usted pasa por alto lo esencial. No disponemos las cosas en un orden (esa es la función propia de las utilidades, de las ventajas): nos limitamos, simplemente, a facilitar los procesos para que pueda producirse un resultado, cualquiera que sea.

Supongamos que yo haya dicho que esto era aquello. A usted no le serviría de nada. Las cosas deben entrar en nosotros. (Alguien dijo que nunca había escuchado mi música. Concéstele: no ha perdido nada).

Quando usted dice que la música contemporánea no es la del futuro, ni la del pasado, sino sólo la música actual, de este momento preciso, tengo la impresión de que de las tres dimensiones que se distinguen comúnmente en el tiempo —pasado, presente y futuro— usted prefiere la del medio. Pero pensar sólo el presente —o, si usted lo prefiere, el instante—, ¿es pensar suficientemente el tiempo? ¿Qué se hace entonces de la memoria? ¿Y la utopía? ¿La memoria musical, la utopía musical? El instante, ¿no es un mito?

Los sentidos, sin ayuda, nos permiten ver, digamos, el cinco por ciento de lo que existe. Por medio del micro-esto, micro-aquello, tele-esto, tele-aquello, exploramos lo demás. Puesto que, si bien pobres, hemos recibido las impresiones de abundancia que nos rodean, ¿no podemos suponer con cierta seguridad, ahora que tenemos más de lo que podemos utilizar, que cualquier cosa es, sin que importen dónde, cuándo ni para quién?

Momento presente es igual a hora cero. Lo cual se convierte fácilmente en más o menos. Esto no es válido para lo que aún no ha ocurrido (Al ver el segundo de dos objetos parecidos, ya no logramos recordar el primero).

Silencio: personas que confían entre sí

Al citar a Meister Eckhart, usted hace referencia al Grund. ¿Cómo puede algo —música, gestos, en síntesis, teatro— brotar de ese Grund?

Meister Eckhart nos habló de la simplicidad del alma. Pero la naturaleza es compleja. Debemos deshacernos del alma, o arrastrarla entre infinidad de cosas, y que salga del paso como pueda. Lo mismo vale para el yo, sus sueños, sus juicios de valor. (Tal vez podemos llegar a eso).

El que afirma el mundo como un todo: el mundo que afirma el mundo.



Estábamos en los dos extremos opuestos de la sala. Salimos de nuestras habitaciones, separadas, y ahora nos encontramos en la sala misma. Ahora, ideas incompatibles trabajan juntas para provocar un aumento de la cantidad de los géneros de arte que ya eran "asombrosos y productores de alegría".

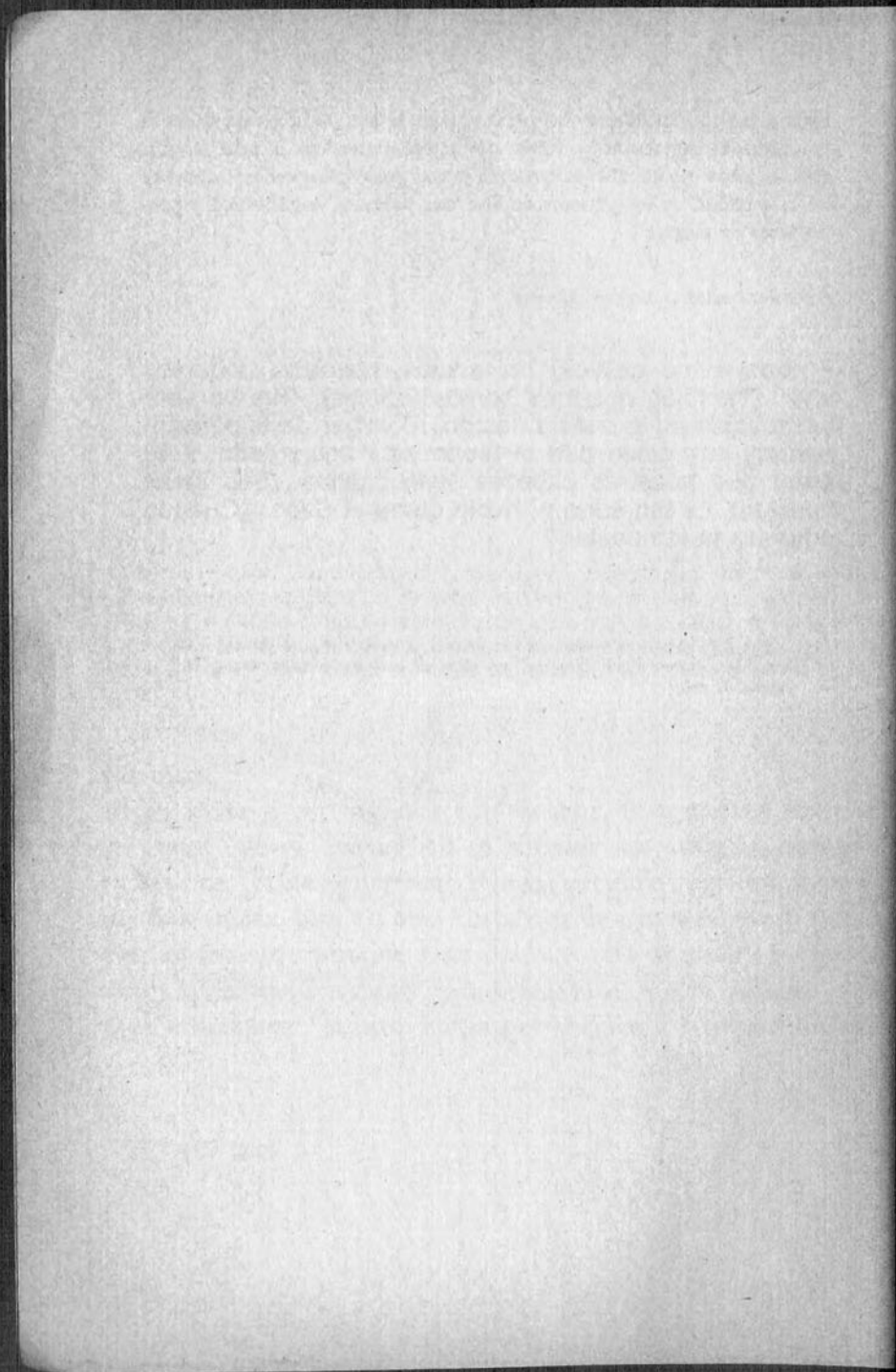
*¿Conoce usted a Angelus Silesius?*

Porque él se ensució las manos, nosotros podemos vivir. (También nosotros somos árboles). Que yo esté agradecido no le cuesta tiempo. Al volver de la peregrinación, nos dicen que el techo está agujereado. Está bien: que nuestras cabezas sean usadas. (Sus ideas vuelven). Es tan serio y frívolo como el Caos. ¿Cuándo empieza la tempestad?

*Usted es goloso de virtuosismo espiritual. A todo esto, ese virtuosismo, como lo observa Dick Higgins, no deja de ser un virtuosismo. ¿Qué piensa de esto?*

*Nos acercamos: pronto podremos tocarlos. Estuvimos separados demasiado tiempo. No olvidemos a los demás, que aún no tuvieron libertad para reunirse con nosotros: los locos, los que tienen piel de otro color, los que se arreglan o llevan el pelo en forma distinta de la convencional: los que están en la cárcel, en la guerra, en la escuela, en empleos inútiles; reuna usted a los viejos y los jóvenes: se interesan unos en los otros.*

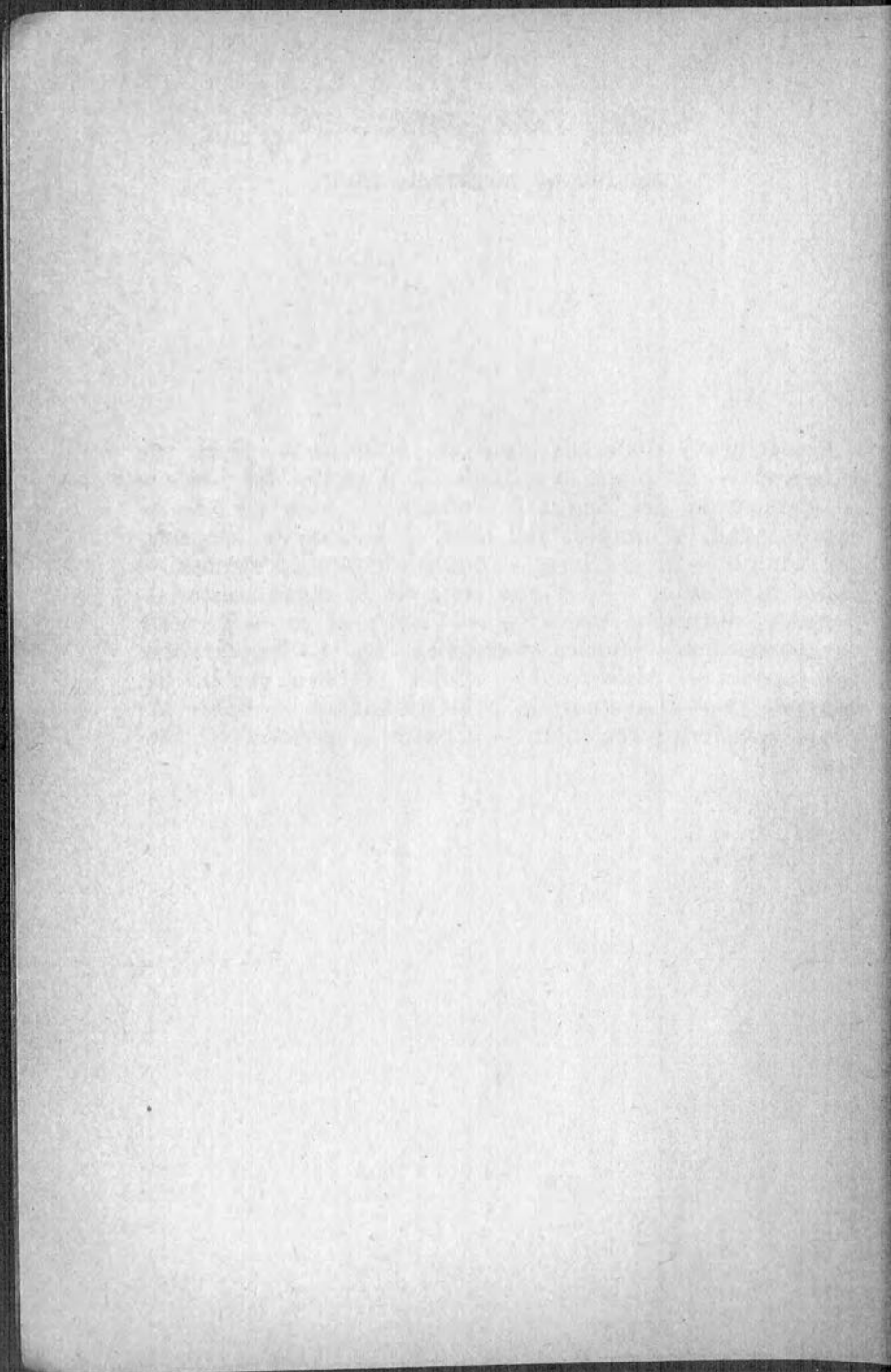
John Cage.



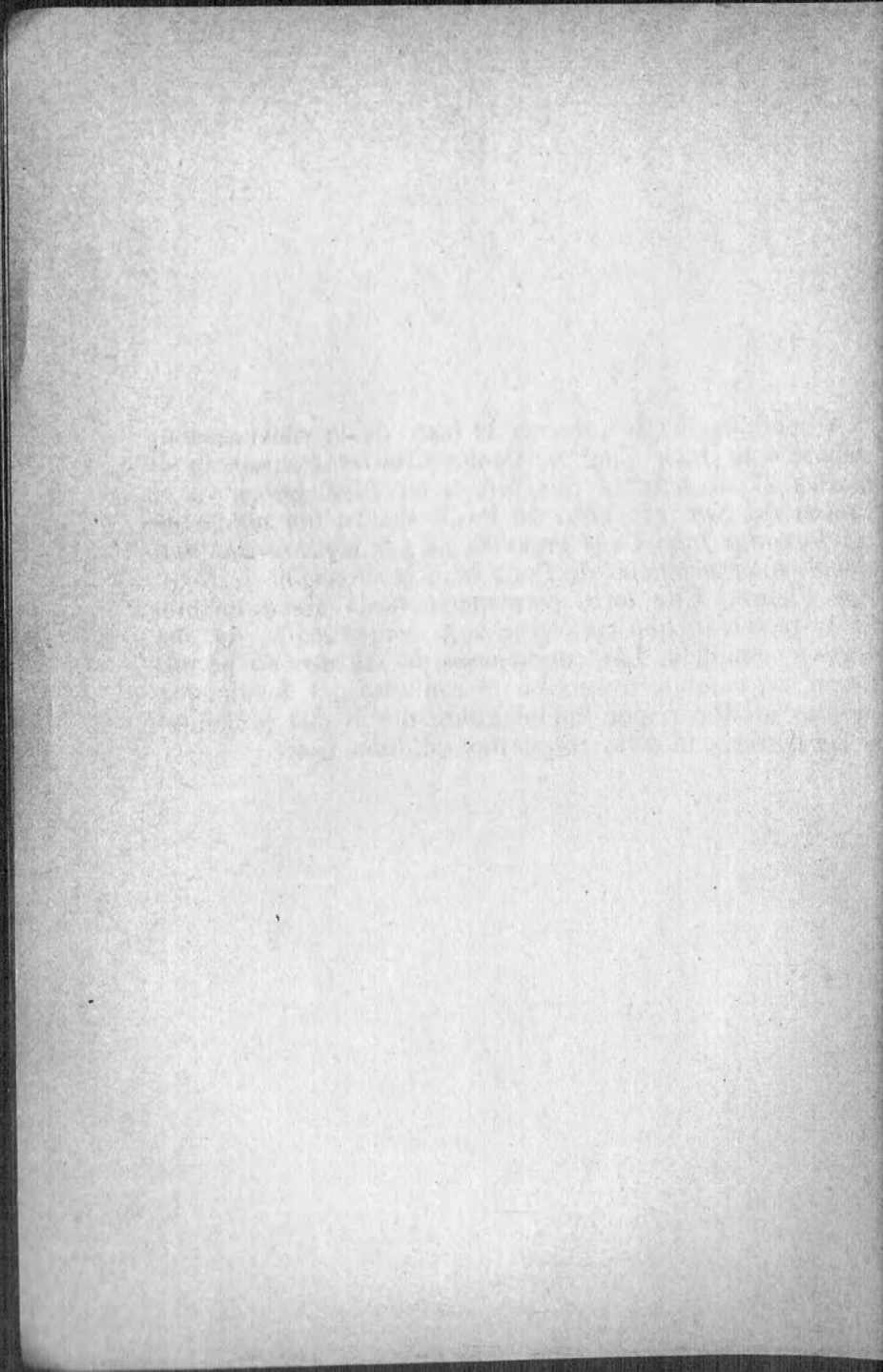
## DIÁLOGO CON JOHN CAGE

seguido de un debate libre

Estructura y materiales: método y forma — Obras de juventud — El piano preparado — Función del silencio — Aplicación del Zen a la música — Más allá de la expresividad: el empleo del azar — Liberación respecto del tiempo — El *I Ching* — Sobre algunos accidentes — Sobre la relación — Lo que resta de la organización — Instante, duración, repetición — Contra el yo — Técnica electroacústica y “música electrónica viva” — Importancia del espacio — *Musicircus* — Sobre el buen uso de los *happenings* — La anarquía y las utilidades — Sobre algunos conciertos recientes — Contra la política — Debate.



A continuación se presenta el texto de la conversación-debate que John Cage y Daniel Charles sostuvieron el martes 27 de octubre de 1970, a las 14,30 horas, en el Museo de Arte Moderno de París, dentro del marco de las *Jornadas John Cage* organizadas por las *Semanas musicales internacionales* de París bajo la dirección de Maurice Fleuret. Este texto permaneció hasta ahora inédito. Se trata, en lo que concierne a la conversación, de una versión completa. Las condiciones de registro no permitieron, en cambio, transcribir el conjunto del debate; fue preciso sacrificar, por ininteligibles, dos o tres preguntas y las correspondientes respuestas de John Cage.



DANIEL CHARLES.—*Hay infinidad de preguntas que me gustaría plantear. En estas Jornadas John Cage, sólo soy un testigo, entre otros, del pensamiento del músico, y cuento mucho con que los asistentes me ayuden en el interrogatorio, que, por mi parte, será necesariamente parcial e incompleto. Desde ya, me gustaría que el diálogo se centrara en torno de algunos de los problemas teóricos que plantea el proceder mismo del compositor. Si él está de acuerdo, empezaré por los conceptos que él se forjó en la época en que nacieron sus primeros obras, e intentaré ahondar, con su ayuda, en lo que llegaron a ser. Me gustaría, pues, John Cage, que nos definiera los términos: estructura, método, forma, materiales, que para usted tuvieron, en cierta época, muchísima importancia.*

JOHN CAGE.—En el tiempo en que estudiaba con Schönberg, me impresionó ante todo su concepción de la estructura musical. La tonalidad constituía, a su juicio, el medio de llegar a una estructura. Y esa estructura consistía en la división de una obra en partes. Cuando se utiliza la tonalidad, la estructura depende de la cadencia, puesto que sólo la cadencia permite delimitar las partes de una obra musical.

D.C.—*¿Se atuvo usted a esa concepción de la estructura?*

J.C.—No, desde luego. Pero empecé por aceptarla. Con la condición, sin embargo, de no estructurar ya según la tonalidad, sino según el tiempo.

D.C.—*¿Por qué?*

J.C.—Porque quería incorporar el mundo de los ruidos a la obra musical.

D.C.—*¿Entonces usted rechazaba, en conjunto, el sistema tonal?*

J.C.—Sí, porque los ruidos no forman parte de las cadencias.

D.C.—*Y, al mismo tiempo, usted evitaba quedarse en una definición "cultural" de la estructura.*

J.C.—Sí. Eso me obligaba a reconsiderar el concepto de material musical.

D.C.—*¿Podría usted precisar cuál es el nexo entre estructura y material?*

J.C.—Estructura y materiales pueden estar unidos, u oponerse.

D.C.—*¿Son dos nociones que forman pareja?*

J.C.—Exactamente.

D.C.—*¿Qué entiende usted por método?*

J.C.—Observé que Schönberg, cuando aplicaba la serie dodecafónica, se preocupaba por el movimiento de un sonido a otro. Esto no es una cuestión de estructura, es lo que yo llamo un método. El método consiste en caminar con el pie derecho, con el pie izquierdo, y después el derecho; también se puede caminar así con los doce sonidos, ¿no es verdad? O bien con el contrapunto. El proceder de Schönberg era esencialmente metódico. Y bien, hemos hablado del material, de la estructura, del método...

D.C.—*Falta la forma.*

J.C.—En aquella época yo concebía la forma como el aire de misterio que rodea a veces la vida de un organismo. Cuando uno se pone a organizarlo, ¡lo mata! Análogamente, cuando se imita la forma de otro, se está un poco *en* la vida de ese otro. Un poco, pero no del todo: no se *posee* verdaderamente esa vida.

D.C.—*La forma es única, no se repite.*

J.C.—Si así sucede, es lo mejor.



D.C.—*Usted ha mencionado la posibilidad de relaciones entre la estructura y el material. ¿Pueden establecerse otras relaciones en el seno de la obra musical?*

J.C.—*Me parece que estructura y método pueden estar unidos por el amor a la organización...*

D.C.—*O desafiar ese amor a la organización...*

J.C.—...que se nos atribuye. La elección del material, en cambio, y sobre todo de la forma, deben y pueden ser libres. Me parecía evidente que se pudiese organizar el material, pero no la forma. Y que la estructura no era posible improvisarla.

Tales son, o más bien tales eran las ideas que profesaba en la década de 1940.

D.C.—*¿Hasta 1950?*

J.C.—*Hacia los años 1948-49 empecé a no creer más, a no interesarme más en ellas. Pero hasta entonces estimé que, de los cuatro componentes, tres podían improvisarse: la forma, el material y el método, y tres podían organizarse: la estructura, el método y el material. Y los dos del centro, es decir, el material y el método, podían ser ya organizados, ya improvisados.*

D.C.—*Sin embargo, una obra musical puede no contener uno de los cuatro componentes. Pongamos por caso, si le parece bien, Metamorphosis, una de sus piezas dodecafónicas para piano, que se ajusta al rigor de cierto método: ¿puede hablarse de estructura en ese caso?*

J.C.—*Por cierto que no.*

D.C.—*Con método, pero sin estructura, ¿hubiese podido ser una "música del corazón"?*

J.C.—*Digamos, simplemente, que es una música ¡sin estructural! (Risas). En esa obra dividí la serie dodecafónica en células estáticas. Es posible escucharlas: tatata, tatata; tatata... Y me serví de una serie, como base de la obra, para saber a partir de qué nota podía empezar a repetir tal o cual célula.*

D.C.—*La serie sólo era cosa suya, del compositor; no tenía más función que la mnemotécnica.*

J.C.—Lo que se escucha, no es la serie; pero la serie está en la base de lo que se escucha.

D.C.—*De cualquier modo, la serie es lo que permite a los sonidos brotar, sobrevenir.*

J.C.—Pero sin ser ellos mismos.

D.C.—*Si los sonidos no son ellos mismos, es porque dependen de alguna otra instancia... intelectual.*

J.C.—Estructura no hay, y el método hay que buscarlo por el lado de la inteligencia.

D.C.—*¿Metamorphosis sería, pues, una obra exageradamente intelectual? ¿Aceptaría usted reconocer en ella lo que tiempo después usted mismo llamó un "monstruo de Frankenstein"?*

J.C.—¡Pero sí! Y esas células repetidas, ¡qué aburrimiento! (Risas.)

D.C.—*¿Podría usted, ahora, darnos algunas precisiones sobre el material? Me gustaría que hablara, por ejemplo, de la Bacchanale, porque es la primera obra suya donde interviene el piano preparado. Ha surgido toda una leyenda en torno del piano preparado. Usted mismo ha hecho notar que los críticos musicales trabajan bastante para hacer el inventario exacto de lo que contenía el piano preparado cuando usted terminaba de prepararlo; se ha llegado a decir que usted metía allí tenedores, estilográficas, objetos que usted jamás...*

J.C.—(Riéndose.) ¡E incluso nieve!

D.C.—*¿Recuerda usted en qué circunstancias lo inventó?*

J.C.—El teatro donde debía presentarse el ballet de Syvilla Fort no era lo bastante espacioso para una orquesta de percusión...

D.C.—*¿Usted dirigía en aquella época una orquesta, e incluso varias orquestas de percusionistas?*

J.C.—¡Sí, y tenía problemas de sala! Aquella vez, la solución se presentó sólo tres o cuatro días antes del espectáculo.

D.C.—*Y usted se dijo: lo que está en cuestión no es la sala, ni yo soy el culpable, sino que es el piano.*

J.C.—Sí.

D.C.—¿Y entonces decidió poner en el interior del piano sustancias no pianísticas?

J.C.—Sí, a fin de dejar en manos de un solo pianista el equivalente de toda una orquesta de percusión.

D.C.—Es un principio de economía.

J.C.—Un solo músico puede hacer verdaderamente una infinidad de cosas dentro de los límites de un teclado, con la condición de que sea un teclado “estallado”.

D.C.—¿Y su gusto por el material lo condujo a hacer “estallar” no solamente el teclado, sino también, en beneficio de la forma, todo lo que es estructura?

J.C.—En el caso particular de la *Bacchanale*, me limité a seguir la estructura de la danza.

D.C.—¿En qué sentido?

J.C.—Tomé un metrónomo y un cronómetro, y pedía a Syvilla Fort las medidas de la danza; después de tomar las medidas, pude escribir la música.

D.C.—¿Directamente?

J.C.—Sí, a partir de la estructura de su propia danza. Los que componen músicas para las películas de Hollywood proceden del mismo modo.

D.C.—¿Y después de la *Bacchanale*?

J.C.—Proseguí con la ampliación del material.

D.C.—Así fue cómo introdujo en el piano algo más que madera. Metal...

J.C.—Y también goma. En *The Perilous Night*, aparte de madera hay algo más; pero la madera que ejecuta, ¡es bambú! (Risas.)

D.C.—¿Por qué?

J.C.—¡A mi madre se le ocurrió que obtendría mejores efectos si introducía en el piano sustancias naturales! (Risas.)

D.C.—Vuelvo a su definición del material. Para caracterizar su música, usted dijo alguna vez que se fundaba al mismo tiempo —e igualmente— sobre los sonidos y los silencios.

J.C.—Sí. Mis solos de piano, sobre todo, toman el silencio en serio...

D.C.—*Al escucharlos, uno piensa en ciertas piezas japonesas para koto, donde los ataques instrumentales son aislados, están distribuidos cuidadosamente en el silencio. ¿Llegaría usted a considerar que la secuencia silencio-sonido-silenció constituye lo esencial de esa música?*

J.C.—Cada vez que hay, como en las obras en que usted piensa, una *estructuración del tiempo*, es posible *dividir* ese tiempo e introducir en él, a título de material, silencio. He procurado hacer como Satie o como Webern: *aclarar la estructura*, fuese con sonidos o con silencios.

D.C.—*Usted se aleja, en ese punto, de la concepción tradicional del silencio. Su silencio ya no es el del músico clásico, que le dice: "Reposemos en la meditación que sigue a la audición del sonido".*

J.C.—Yo no veía por qué ese músico hubiese debido abstenerse de dar un sitio de privilegio a los sonidos.

D.C.—*Usted invoca a Webern: siguió su ejemplo.*

J.C.—Desde luego, pero no a la manera de los "post-webernianos".

D.C.—*¿Qué quiere decirnos con eso?*

J.C.—Que sólo buscaron en Webern lo que respondía al culto de la voluntad sustentado por ellos.

D.C.—*En tanto que usted, por su parte, era sensible sobre todo a lo que el crítico alemán Heinz-Glaus Metzger ha descrito como "la tos incontenible que se apodera del público cada vez que escucha un silencio en la música de Webern"...*

J.C.—Sí, me di cuenta de que soy bastante sensible a todas esas personas que tosen... (Risas.) Es exacto.

D.C.—*Tomar en serio el silencio, no dar un sitio de privilegio al sonido musical, significa, en consecuencia, ampliar también el sonido mismo.*

J.C.—Significa rehusarse a verlo sometido a lo que se ha convenido en considerar como "musical".

D.C.—*Usted integra a los sonidos de su música los sonidos de la gente que tose...*

J.C.—Es decir, lo que los otros llaman "silencio". Yo intercambio los sonidos y los silencios.

D.C.—Y al hacerlo, ¿usted vuelve la música de arriba abajo!

J.C.—La “música”, como usted dice, no es más que una palabra.

D.C.—¿Diría usted que lo que se sigue llamado “silencio”, por costumbre de llamarlo así, pertenece en realidad a otro dominio? ¿O bien que el silencio pertenece a ese mismo dominio, la música?

J.C.—Ya es sonido, y de nuevo es sonido. O ruido. Se transforma en sonido en ese mismo momento.

D.C.—Su obra supone la musicalización de lo que al principio no era musical y que se convierte en su música.

J.C.—Sí, pero tenga en cuenta que ese proceso ha durado años.

D.C.—Usted toma como punto de partida una crítica del lenguaje, porque el lenguaje habla de silencios y nunca hay silencios. Si el silencio no existe, es imposible poseerlo. Si el sonido y el silencio a la vez se oponen y son lo mismo, ¿es posible poseer los sonidos? ¿Es precisamente esto lo que usted sostiene?

J.C.—Sí, y por eso usted comprende cómo fui llevado a modificar la estructura. Si el silencio no existe, sólo tenemos sonidos. Pero, en ese momento, uno empieza a darse cuenta de que ya no tiene necesidad de estructura. Poco a poco, quebré toda estructura.

D.C.—¿Significa eso realizar lo que Suzuki, que lo introdujo a usted en el Zen, llama la no-obstrucción?

J.C.—Sí: el sonido ya no es un obstáculo para el silencio, el silencio ya no sirve de pantalla al sonido.

D.C.—Entonces sería erróneo pensar que el Zen se fija un término, una decisión, un objetivo... que sería por ejemplo el estado de iluminación, en que todas las cosas se revelan como nada.

J.C.—Esa “nada” no es más que otra palabra.

D.C.—Como el silencio, debe suprimirse a sí misma...

J.C.—Y por allí se vuelve a lo que es, o sea, a los sonidos.

D.C.—Pero, ¿no se pierde algo?

J.C.—¿Qué?

D.C.—*El silencio, la nada...*

J.C.—¡Usted ve muy bien que no pierdo *nada!*\* ¡En todo esto no es cuestión de *perder*, sino de *ganar!*

D.C.—*Volver a los sonidos, en consecuencia, significa volver, más acá de toda estructura, a los sonidos “acompañados” por la nada.*

J.C.—Y el retorno lleva a algo completamente natural: los hombres son de nuevo hombres, y los sonidos de nuevo sonidos.

D.C.—*¿Dejaron alguna vez de serlo?*

J.C.—¡Por supuesto que no! Pero el Zen ha mostrado todo eso mejor que nosotros.

D.C.—*Su proceder, en consecuencia, parte del Zen.*

J.C.—No, no del todo. Hay algo más que el Zen.

D.C.—*De cualquier manera, ¿no debe usted lo esencial de esas ideas a su maestro Suzuki?*

J.C.—Desde que empecé a estudiar filosofía oriental, la introduje en mi música. En aquella época, siempre se pretendía que un compositor tuviera algo que decir. Y bien, lo que yo decía no era más que lo que había comprendido, por entonces, de la filosofía oriental, ante todo la de Shri Ramakrishna, la de la India. El Zen sólo llegó más tarde. Tuve efectivamente a Suzuki por maestro.

D.C.—*Al principio, ¿estaba usted preocupado, en su música de los alrededores de 1945, digamos, por expresar algo?*

J.C.—Sí, pensaba que la música debe “comunicar”. Por ejemplo, las *Sonates and Interludes*, que Gérard Frémy interpretó ayer<sup>1</sup> tan maravillosamente, intentaban llevar a la música ciertas ideas de Shri Ramakrishna y principios estéticos de la India.

D.C.—*¿Cómo pasó usted de allí a la no-obstrucción y a la interpenetración de que habla Suzuki, es decir, a intercambiar silencio y sonido?*

---

\* En el original, juego de conceptos entre *néant* (la nada) y *rien* (nada). (T.).

1. Concierto del lunes 26 de octubre de 1970, a las 16:30, en el Museo de Arte Moderno de París.

J.C.—Escribí un *Concert* para piano preparado y orquesta de cámara. Compuse allí un drama entre el piano, que sigue en un papel romántico, expresivo, y la orquesta, que, por su parte, se ajusta a los principios de la filosofía oriental. Y el tercer movimiento significa el acuerdo entre las cosas que se habían opuesto en el primero.

D.C.—¿*Reconcilia ese acuerdo el sonido y el silencio?*

J.C.—Pero todavía sin *intercambiarlos*. Tampoco hay *intercambio* entre sonido y silencio en varias otras obras, como el *Quartet for Strings*. Sólo con las *Sixteen Dances* entré —con confianza— en el dominio del azar. En efecto, Merce Cunningham había preparado dieciséis danzas. Tenía, en aquel momento, ideas muy similares a las que desarrollaban mis *Sonates and Interludes*. Es decir, quería una música que expresara emociones. Entonces quise determinar si podía atender un pedido de música “expresiva” sirviéndome de los recursos del azar.

D.C.—¿*Estaba preocupado por cumplir cabalmente con ese pedido?*

J.C.—Sí, y si lograba hacerlo, esto significaría que podía seguir adelante con el azar, ¿no es así?

D.C.—¿*Por qué el azar?*

J.C.—Hemos hablado del silencio como totalidad de los sonidos *no queridos*. Intercambiar sonido y silencio, significa recurrir al azar.

D.C.—*Muy bien, pero, en el fondo, eso sólo podía ser obra exclusivamente suya. Usted pretendía zafarse del compromiso. A usted se le ha reprochado a menudo eso: que dejara de ser el compositor propiamente dicho. Sin embargo, ¿no había cierta mixtificación en esa petición de irresponsabilidad?*

J.C.—Si el trabajo que yo hacía en ese estado de irresponsabilidad era aceptado por otro, por el que lo había encargado y quería encargarlo, esto significaba, sin duda alguna, que resultaba perfectamente posible, sin atentar contra la honra de nadie, remitirse al azar. ¿No es así?

D.C.—*Eso me recuerda un episodio de su juventud: cuando usted estudiaba en el Pomona College y lo clasifi-*

*caban, ¡sus notas eran excelentes aunque no hubiera trabajado!*

J.C.—No había una relación propiamente dicha entre mi trabajo y las notas que obtenía.

D.C.—*¿Tenía usted la sensación de que se cometía una injusticia?*

J.C.—No, no me indignaba, me limitaba a comprobar. Como con el azar: me ha bastado comprobar qué con o sin azar, el resultado no difiere.

D.C.—*¿Existe, en su música, alguna relación entre la idea del azar y su concepción del tiempo?*

J.C.—En cuanto hay estructura, en cuanto hay método, o, más bien, en cuanto estructura y método existen porque se remiten a lo mental, a la inteligencia, hay posesión del tiempo... o por lo menos uno se imagina que lo posee.

D.C.—*Y de la medida del tiempo es imposible escapar.*

J.C.—Si uno se libera de la medida del tiempo, ya no puede tomar en serio la estructura.

D.C.—*O bien la toma en serio en el sentido en que, ayer por la noche, las cinco obras superpuestas<sup>2</sup> la pusieron en juego: su conferencia 45' for a speaker no tiene de ella, en el fondo, más que el título. La estructura existe, pero sólo como título de una partitura.*

J.C.—Sí, todavía hay allí estructura, pero no tiene importancia. Y a partir del momento en que ella no gobierna lo que se escucha puede considerarse la posibilidad de pasarla por alto.

D.C.—*Usted estructura, o, más exactamente, desestructura sus obras en forma bastante distinta de la que se practica en general en el mundo musical contemporáneo.*

J.C.—¡Actualmente, sin embargo, hay muchos compositores que obran como yo!

---

2. Concierto del lunes 26 de octubre de 1970, a las 18:30, en el Teatro de la Ciudad: ejecución simultánea por cinco miembros del G.E.R.M. (bajo la dirección de P. Mariétan) de 26'1 1499" for a String Player, 27'10 554" for a Percussionist, 31'57 9864" for a Pianist, 34'46776" for a Pianist y 45' for a Speaker.



D.C.—Sin duda; pero ello no impide que en los años 1950 a 1960 usted haya sido, si no el único, al menos uno de los primeros, con Morton Feldman y Christian Wolff...

J.C.—¡Pido disculpas por haber sido el más viejo! Después se sumó a nosotros Earle Brown.

D.C.—Estructurar o desestructurar— ¿siempre significa, para usted, ordenar la música de acuerdo con el tiempo?

J.C.—Sí, creo que el tiempo constituye la medida radical de toda música.

D.C.—¿Usted, entonces, renunció a estructurar sólo para “poner en libertad” esa dimensión originaria, el tiempo?

J.C.—Así es.

D.C.—Me gustaría entonces que nos hablara de esa liberación del tiempo mediante los procedimientos del azar, tales como usted los ha empleado.

J.C.—Intervino el libro de los oráculos chino, el *I Ching*. Pero antes del *I Ching*, yo trabajaba con los cuadrados mágicos.

D.C.—¿Cómo los utilizaba?

J.C.—En vez de nombres, ponía, en esos cuadrados, sonidos, o agregados de sonidos. Fue así cómo escribí las *Sixteen Dances*, así como el *Concerto for prepared piano* de que hablamos antes.

D.C.—¿Y cómo empezó usted a consultar el *I Ching*?

J.C.—Un día se presentó Christian Wolff: quería estudiar composición conmigo. Era una persona notable, y creo que yo aprendí de él más que él de mí...

D.C.—¿Y él le hizo conocer el *I Ching*?

J.C.—Sí, y en la siguiente forma. Yo no le cobraba las lecciones. A todo esto, su padre era editor. En compensación, Christian me traía los libros editados por su padre. Un día, entre ellos, estaba el *I Ching*. Al ver los hexagramas, me impresionó inmediatamente su parecido con los cuadrados mágicos. ¡Era mucho mejor! Desde entonces no me separé del *I Ching*.

D.C.—¿Lo utiliza al margen de la música?

J.C.—¡Por supuesto!

D.C.—¿En la vida cotidiana?

J.C.—Cada vez que tengo problemas. Lo he utilizado con mucha frecuencia para las cosas prácticas, para escribir mis artículos y mi música... Para todo.

D.C.—*Sin embargo, alguna vez fue infiel al I Ching; por ejemplo, cuando se dedicó a observar las imperfecciones de una hoja de papel.*

J.C.—Sí, para mis *Music for Piano*. En Darmstadt, uno de mis alumnos llegó incluso a preguntarme, un día, ¿qué se debía hacer ante una hoja de papel sin imperfecciones!

D.C.—*Pero, ¿por qué adoptó usted ese procedimiento de los "accidentes del papel"?*

J.C.—Utilizar el *I Chaing* me exigía, cuando empecé, una enormidad de tiempo. Para cada aspecto de cada sonido, para cada parámetro, si usted lo prefiere, que decidía tirar a la suerte, debía consultar seis veces los oráculos.

D.C.—*¿Por causa de los hexagramas?*

J.C.—Sí, necesitaba un tiempo considerable, y una precisión consumada. Fue el caso cuando compuse *William Mix*. Un día, mientras trabajaba, se puso a sonar el teléfono y una bailarina me pidió que le compusiera inmediatamente una música de ballet, para un espectáculo. Entonces me dije que necesitaba dar con un modo de trabajar rápido, no exageradamente lento, como sucedía las más de las veces. Por cierto, en el caso de *William Mix* y de otras piezas, me proponía seguir, como hasta entonces, consultando normalmente el *I Ching*. Pero también quería contar con una forma muy rápida de componer una obra. Los pintores, por ejemplo, trabajan lentamente con óleo y rápidamente con colores al agua. Y bien, mientras reflexionaba sobre ese problema de la velocidad de escritura, miré mi papel y encontré mis colores al agua: de pronto vi que la música, toda la música, ya estaba allí. (*Risas.*)

D.C.—*Y perfeccionó el procedimiento.*

J.C.—Sí: superponiendo papeles transparentes, revestidos de líneas o de puntos, podía combinar las imperfecciones, multiplicarlas entre sí.

D.C.—*Eso explica la complejidad de ciertos tipos de notación de su Concert for Piano and Orchestra, de 1958.*

J.C.—Y también de mis *Variations*.

D.C.—*La primera vez que alguien abre una partitura de ese tipo no puede menos que sentirse impresionado no sólo por su carácter insólito de muchas grafías, sino también por la proliferación de las técnicas del azar, y de las concepciones posibles del empleo del azar, que revelan esas grafías.*

J.C.—Y sobre todo puede decirse que si se observa una hoja de papel vacío —la página en blanco de Mallarmé— se la puede comparar con el silencio. Pero basta la menor mancha o rasguño, el más pequeño agujero o defecto, o el punto negro más insignificante, para ver que no hay silencio. ¡El “vértigo” de Mallarmé era en vano!

D.C.—*¿Hay, siempre y en todas partes, accidentes?*

J.C.—¡Por cierto!

D.C.—*Y su Concert for Piano es un gigantesco repertorio de accidentes posibles...*

J.C.—Ese aspecto del descubrimiento de accidentes es preciso relacionarlo, también, con mis estudios con Schönberg. Para él sólo había repeticiones. Decía que el principio de variación sólo representaba las repeticiones de algo idéntico.

D.C.—*¿De una célula, de una serie?*

J.C.—Sí. Si hay variación, es inútil cambiar un elemento; siempre se puede cambiar algo, pero el resto permanece. Y esto anula la variación. Pero en esa oposición yo he introducido...

D.C.—*¿En la dualidad repetición-variación?*

J.C.—Sí, yo introduje en esa idea schönbergiana de la pareja repetición-variación, o, si se quiere, junto a esa idea, otra noción, la de *lo otro*, que no se deja anular.

D.C.—*¿Qué es esa instancia lo otro de que usted habla?*

J.C.—Ese elemento que no puede presentarse ni en relación con la repetición ni con la variación. Algo que no tiene cabida en la lucha entre esos dos términos, que se rebela a ser puesto o a ser restablecido en relación con otra cosa... Ese elemento es el azar.

D.C.—*¿Es así como debe definirse el azar?*

J.C.—Puede haber, tiene que haber, varios acontecimientos que se desarrollen al mismo tiempo, o bien sucesivamente y sin ninguna relación. Si admitimos este punto de vista, salimos de la repetición y la variación.

D.C.—*Estamos en la desorganización. ¿Significa estar en el caos?*

J.C.—Me di cuenta, al pasearme simplemente por los bosques en busca de hongos, de que ciertas especies de hongos poseen, sin ninguna duda, una estructura. Cierta estructura... ¡o cierto arte! A partir de allí, se puede considerar que la estructura y la organización tienen suma importancia. Pero si se observa todo, toda la jornada, todas las experiencias, ¡ya no puede hablarse de organización! Entonces, el arte o la estructura se esfuman...

D.C.—*En cierto nivel bien puede haber organización; pero si se cambia de escala, ya no hay más organización.*

J.C.—Sí, pero no sucede como en las ciencias: se puede modificar la distancia focal, pero una vez hecho esto, se advierte que no se ha obtenido mayor exactitud. Se puede elegir un nivel más acentuado de precisión: pero todavía está incierto. Siempre está incierto. Es como si la escala se moviera sin cesar... ¡Mi *Concert for Piano* es eso! Un paseo por el bosque...

D.C.—*Un poco como en la película "John Cage" que proyectaron ayer<sup>3</sup>: la imagen nunca estaba a punto...*

J.C.—Y bien, usted comprenderá que con mi entrada en el azar y... el paso de los años, todas esas ideas de que hemos hablado, sobre estructura y método, e incluso sobre material, se han desvanecido. Y usted puede entender cómo.

D.C.—*Es una poética del vértigo.*

J.C.—Todo desaparece, todo se va. Sí. Pero en el mismo instante en que toda se va, también puede decirse que todo está allí.

---

3. Película proyectada el lunes 26 de octubre de 1970 en la Cinemateca francesa del Palacio Chaillot.

D.C.—Hay en usted un sentimiento, que nunca parece abandonarlo, de simultaneidad de la presencia y la ausencia de todas las cosas.

J.C.—Ya lo decíamos a propósito del Zen.

D.C.—¿Podemos relacionar, esa idea de la presencia-ausencia, con la afirmación de uno de sus biógrafos en el sentido de que su interés por los hongos proviene de que, en un diccionario inglés, music y mushroom están cerca? Están presentes uno para el otro, y sin embargo no se relacionan, lo cual equivale a estar ausentes.

J.C.—Sí, y usted ve también, de ese modo, en qué sentido el azar supone interpenetración y no-obstrucción.

D.C.—Lo más cercano es más lejano. Pero eso sólo sucede en los diccionarios. . .

J.C.—¿O en mi música? ¡No, eso ocurre siempre y en todas partes! Piense en ese pedido que me hizo Merce Cunningham y al que, según usted, yo accedí por irresponsabilidad: ¡entrar en el azar hace desaparecer los prejuicios, las ideas preconcebidas, las ideas previas de orden, y organización! ¿Cree usted que se pierde algo? ¡No, no se pierde nada! Cuando contesto por medio del azar (que no es una contestación. . .) a un pedido, nadie, en el fondo, sale herido, ni sufre perjuicio.

D.C.—Excepto usted. Usted pierde su voluntad.

J.C.—¡Qué importancia tiene! Se trata, simplemente, de que si obro del mismo modo con los hongos, que pueden matarme. . (Risas.) ¡Y bien, lo he hecho conscientemente, como una balanza!

D.C.—Usted oscila constantemente entre la vida y la muerte.

J.C.—¡Como todos!

D.C.—Pero si usted trata de no envenenarse con los hongos, admite que la vida es preferible, y sólo lo es al precio de aceptar cierta organización. Usted no rechaza totalmente la estructura.

J.C.—De la organización conservo lo que es útil para sobrevivir: esto significa que le asigno el sitio que le corresponde. Los hombres actúan en general de otro modo:

¡organizan todas las cosas, sin descansos! Y muy particularmente lo que es inútil organizar; por ejemplo, la música... Así se exige de organizar lo que, en cambio, debe ser ordenado: las utilidades.

D.C.—*Ahora veo mejor a qué tesis sobre el tiempo llega usted. A su juicio, tiene que ser posible, sin organizar el tiempo, o sea, sin contar con él como cosa segura, dejarlo ser tal como es.*

J.C.—Para eso es necesario poner en presencia unos de otros muchos acontecimientos, dotado cada uno de su propio tiempo y su propia vida.

D.C.—*Y que, en consecuencia, no se obstruyen unos a los otros, sino que finalmente pueden interpenetrarse. ¡Siempre dos nociones decisivas de Suzuki!*

J.C.—Sí.

D.C.—*Lo veo con claridad. Sin embargo, a la vez me pregunto si el hombre de Occidente puede llegar allí.*

J.C.—*¿Por qué deberían obstaculizarse Oriente y Occidente? ¿No han empezado a interpenetrarse?*

D.C.—*La dimensión del tiempo a la cual usted quiere convertir al hombre occidental, ¿no es el instante? ¿No corre así el riesgo de olvidar todo lo que Occidente despliega —en su música como en su concepción del tiempo— en términos de duración, de futuro?*

J.C.—Sin embargo, el instante siempre supone renacimiento, ¿no es así?

D.C.—*¿Somos nosotros quienes renacemos?*

J.C.—*¿Nosotros? Nosotros ya no estamos...*

D.C.—*¿Rechaza usted, con ese concepto, lo que Nietzsche denominaba el eterno retorno?*

J.C.—Diría que sólo hay eterno renacimiento. Nada más.

D.C.—*Pero siempre se le podrá reprochar, como lo ha hecho Leonard Meyer, el sacrificio de un valor de duración que, en la música clásica de Occidente, era esencial.*

J.C.—*¿Usted sugiere que deberíamos guardar algo?*

D.C.—*Usted pone todo su énfasis en el instante. ¿No está hecho el tiempo de una suma de instantes?*

J.C.—El tiempo en el que usted piensa no pasa de ser, tampoco, una organización intelectual. Hay que ir más allá.

D.S.—*¿Es posible hacerlo, como no sea en el budismo?*

J.C.—Resulta muy difícil discutir, porque cada uno de nosotros tiene distinta experiencia de la vida. Sólo procuramos que cada cual pase, a su propia manera, por su propia experiencia.

D.C.—*Usted rechaza la idea de duración construida. ¿Por qué, entonces, quiso que se ejecutaran las Vexations de Satie en el Pocket Theatre de Nueva York? Usted hizo respetar los 840 Da Capo —el total duró 18 horas y 40 minutos— y previó todo, excepto la extraordinaria impresión que produjo esa música repetitiva... Usted alguna vez dijo que, de esa manera, había provocado agitación en torno de algo absolutamente inaudito e inesperado. ¿Cree usted que la música de Satie contenía ese algo, a pesar de responder, por su composición, a las exigencias de una construcción estrictamente repetitiva del tiempo? ¿A pesar de las repeticiones?*

J.C.—¡Ciertamente que sí! A propósito de esas repeticiones, tal vez lo mejor sea citar la famosa frase de René Char: “El acto, aun repetido, es virgen.”

D.C.—*¿En ese sentido debemos entender lo que dijo cuando hablábamos de Schönberg, o sea, que es preciso romper el círculo de la repetición y la variación?*

J.C.—Muy precisamente lo que ocurrió con *Vexations*.

D.C.—*Y lo que a juicio suyo fue posible en el marco de una música totalmente predeterminada, ¿puede realizarse, con mayor razón aún, en la indeterminación?*

J.C.—Creo que sí.

D.C.—*Las 840 repeticiones del texto musical de Satie, ¿llegaron finalmente a una indeterminación comparable con las de las músicas suyas que usted llama indeterminadas?*

J.C.—¡Sí! Sé muy bien que, desde cierto punto de vista, hay repeticiones, pero recuerdo lo que le dije sobre lo incierto: uno no puede repetir exactamente; ni siquiera a

sí mismo puede repetirse exactamente; y cuando hay muchos pianistas, como fue el caso...

D.C.—*Se llega, como lo dijo usted sobre su Concert for Piano, a una "reunión de diferencias extremas".*

J.C.—Eso da origen a una experiencia donde hay tantas y tantas variaciones, que la dimensión de *similitud* desaparece.

D.C.—*¿Junto con toda sensación de aburrimiento?*

J.C.—¡Con tal de que decidamos hacer algo distinto de aburrirnos! El aburrimiento es algo que nosotros aportamos. En la experiencia de *Vexations*, como en las obras de Riley o de La Monte Young, el hastío sólo surge si nosotros lo provocamos en nuestro propio interior. Por eso le dije, hace un instante, que *nosotros ya no estamos*. Cuando no hay más yo, no hay más aburrimiento. Tenemos en común justamente eso, la ruptura con nuestro yo: entonces todo renace sin cesar. ¡No hay el más mínimo aburrimiento!

D.C.—*Sin embargo, permítame objetarle de nuevo que esa experiencia de que usted habla, que supone la supresión del yo, no parece accesible en modo alguno para los occidentales.*

J.C.—Lo que usted llama Occidente ya no es más Occidente. Todo está cambiando.

D.C.—*Abordaremos ahora sus relaciones con la técnica o la tecnología. Creo lícito descubrir en usted, en ese terreno, una lógica, una continuidad, desde sus esfuerzos en favor de la subversión del piano, en la época del piano preparado, hasta su empleo de instrumentos electrónicos y, recientemente, de computadoras. Ya hablamos del piano preparado. ¿Podría precisarnos cómo ha utilizado los aparatos electrónicos? Sé que usted se interesó hace mucho tiempo: la primera obra "electrónica" que hubo fue creación suya —eso es algo que se olvida con demasiada frecuencia— y creo que se remonta a 1938 ó 1939...*

J.C.—En Seattle, estado de Washington, es decir, la ciudad donde compuse mi *Bacchanale*, había un estudio de radio. Allí tuve posibilidad de constituir una orquesta reagrupando los instrumentos de batería y el piano pre-



parado, a lo que agregué —cosa que reclamé inmediatamente— discos grabados con sonidos “tecnológicos”. Se podía cambiar la velocidad de los discos, y por lo tanto la frecuencia. Y en ese estudio mezclé las dos especies de fuente sonora.

D.C.—*En relación con esos comienzos, ¿cómo pudo usted diferenciarse, en sus actividades de músico “experimental”, respecto de lo que los estudios occidentales empezaban a desarrollar, en este caso, una música registrada?*

J.C.—Pensé en dar a esa música vivacidad y flexibilidad. ¡Tuve ocasión de comprobar que las personas que escuchaban aquellas otras grabaciones terminaban por dormirse!

D.C.—*¿No lograban liberarse de su yo?*

J.C.—Habría que preguntárselo a ellas...

D.C.—*Usted compuso así Cartridge Music, partitura para cartuchos de pick-up accionados en el escenario, ante el público. Pero, por poco que se registre la Cartridge Music, ¿no se llega a una obra tan “determinada” como las obras soporíferas de los estudios europeos? Usted mismo, ¿por qué la registró?*

J.C.—Usted dirá que hay una contradicción. Pues bien, en efecto... superpusimos, en el registro, cuatro ejecuciones distintas. Piénselo: cuatro ejecuciones distintas, lo cual es imposible en una sala de conciertos. Dicho de otro modo, David Tudor y yo nos servimos de la posibilidad de registro para obtener algo que no puede obtenerse en ninguna otra forma.

D.C.—*Si es una contradicción, es...*

J.C.—Una contradicción que valía la pena.

D.C.—*¿O una investigación?*

J.C.—Eso es, una investigación. A eso llamo “música experimental”, una música utilizada para buscar. Pero sin conocer el resultado. En caso contrario...

D.C.—*¿En caso contrario?*

J.C.—¡Es demasiado fácil!

D.C.—*En consecuencia, ¿no es ilícito escuchar Cartridge Music en ese registro?*

J.C.—De ningún modo. Pero quiero puntualizar que en mi casa no tengo *ningún* disco... (Risas.)

D.C.—*Los discos, a su juicio, no son más que tarjetas postales...*

J.C.—Que arruinan el paisaje. David Tudor y yo pensamos que al superponer cuatro ejecuciones por dos músicos, lo que constituía ocho acciones a la vez, corríamos el riesgo de hacer algo pesado. Y lo que más nos sorprendió es que el total resultó liviano... ¡No, nunca llegó a ser pesado!

D.C.—*¿Sería una complejidad a imagen y semejanza de la vida?*

J.C.—Así es. ¿Le conté que un día me hicieron escuchar esa música sin decirme de quién era? Y yo la aprobé: visiblemente, el compositor no les había dicho a los sonidos lo que tenían que hacer.

D.C.—*Usted fue el primero que teatralizó la música registrada en cintas.*

J.C.—Varios artistas habían reconocido ya que el teatro era necesario. Le diré que cuando creo descubrir algo, siempre me doy cuenta de que otro ya lo había pensado...

D.C.—*Ese aspecto "teatral" de su obra se relaciona, sin duda, con su colaboración con el ballet de Merce Cunningham. Pero, ¿no ha suscitado eso algunas dificultades? ¿Alguna vez, por ejemplo, tuvo problemas con los bailarines con los cuales debía trabajar?*

J.C.—No con Merce Cunningham en particular, por cierto.

D.C.—*Sin embargo, a menudo sus concepciones han diferido de las suyas. ¿Nunca discutió con él?*

J.C.—¡No! Teníamos estructuras que compartir, ¿no es así?

D.C.—*Sí, pero cuando usted abandonó la estructura, ¿no conservó él, por su lado, esa exigencia de estructuración?*

J.C.—No siempre. En todo caso, sus obras son cada vez más flexibles.

D.C.—Y usted, por su parte, consideraba indispensable yuxtaponer a un ballet determinado una obra musical totalmente distinta.

J.C.—Sí. En lo posible, sin relación alguna.

D.C.—Por añadidura, se entendía que sus obras “indefinidas” tenían en cuenta el espacio.

J.C.—Se trataba de evitar toda fusión entre los sonidos, para lo cual era preciso situar a los músicos lo más lejos posible unos de otros. Lo que me interesaba era evitar que resultara un *objeto espacial* cualquiera, y, tampoco, por la misma causa, un *objeto temporal finito*, dotado de un comienzo, una parte media y un final. Lo que yo quería se llevaba bien con las distensiones del espacio del bailarín, tales como las imaginaba Merce Cunningham. Y era, al mismo tiempo, algo distinto.

D.C.—Usted, pues, ha inventado, o reinventado, cierta espacialización de la música. Pero, ¿no fue Charles Ives quien le dio la idea? ¿O bien, por lo contrario, fue usted mismo quien sintió un día esa necesidad?

J.C.—En rigor, la cosa empezó por un experimento de David Tudor y mío, con esas dos piezas para piano que escuchamos ayer en el concierto del G.E.R.M. superpuestas a otras dos.

D.C.—Estas dos piezas, ¿le habían sido encargadas como una sola obra?

J.C.—Sí, y utilicé para las dos la misma estructura, pero realizándolas en formas totalmente distintas.

D.C.—¿Por qué esa diferencia?

J.C.—El problema consistía en presentar una disparidad entre los dos pianos, porque en Donaueschingen nos habían cedido, para los ensayos, una salita muy chica con los dos instrumentos uno junto al otro, como se los dispone comúnmente para tocar a dos pianos. Habíamos preparado los pianos, y empezamos a ejecutar. Resultó imposible escuchar algo siquiera con un mínimo de claridad, porque las frecuencias microtonales se aglomaban y su complejidad misma aniquilaba la audición: cada pieza neutralizaba la otra. Entonces, para el concier-

to, optamos por separar a buena distancia los dos pianos. Debo señalar que esta noche, en *Musicircus*<sup>4</sup>, ocurrirá exactamente lo contrario...

D.C.—¿Será una Reunión<sup>5</sup>, una interpenetración sin preocuparse por la obstrucción?

J.C.—En un *Musicircus* se permite acercar entre sí todas las músicas que de costumbre se separan. Pero ya no se trata, por así decirlo, de lo que se escuchará. Deja de haber un problema estético.

D.C.—Ya que habla del *Musicircus*, me gustaría interrogarlo sobre sus relaciones con el happening. Usted fue su inventor...

J.C.—Yo había leído *El teatro y su doble*, de Antonin Artaud. Me dio la idea de un teatro sin literatura. Las palabras y la poesía, desde luego, siempre pueden tener cabida allí. Pero todo lo restante, todo lo que, en general, es *no verbal*, también puede entrar. Lo que debe evitarse es que una cosa dé apoyo demasiado directo a otra; por ejemplo, que el texto sostenga el gesto. Y bien, eso mismo lo habíamos realizado en el Black Mountain College en 1952. Habíanse configurado, con los asientos de los espectadores, cuatro grandes triángulos que apuntaban al centro. Entre los triángulos y en el centro se circulaba libremente; esto permitía trasladar la acción alrededor del público. La idea era también permitir que los espectadores, en la sala, se vieran entre sí. El arte debía acercarnos a la vida... ¡Y bien, en la vida, nos vemos unos a los otros! Cada vez que puedo, organizo espectáculos como ese.

Pero el principio del *Musicircus* es profundamente distinto y me interesa también mucho: se trata de una relación flexible, de una flexibilidad de relaciones.

D.C.—¿Qué entiende usted por eso?

4. Concierto del martes 27 de octubre de 1970, a las 18:30, en el pabellón 9 del Halles de Baltard.
5. Título de una obra de John Cage, David Tudor, David Behrman, Gordon Mumma, Lowell Cross y Marcel Duchamp y su mujer.

J.C.—La interpenetración debe transparentarse a través de la no-obstrucción.

D.C.—¿Nunca contempla la posibilidad de disociarlas?

J.C.—No, es preciso que el público sea entregado a esos movimientos a la vez.

D.C.—Vuelvo a los happenings: los que no son promovidos por usted, corren en todo momento el riesgo de funcionar en torno de un centro, que, en cada caso, viene a ser su organizador...

J.C.—En tanto que, en mis propios happenings, todos deben estar en el centro.

D.C.—En el Musicircus, ¿puede haber un organizador?

J.C.—¡Mucho mejor es que haya varios!

D.C.—Y usted, por su parte, no organizó nada. Algún otro organizó, pero lo esencial es la reunión, que usted se limitó a sugerir.

J.C.—Sí.

D.C.—El hecho de que otro organice, ¿carece de importancia?

J.C.—Sí. ¿Por qué?

D.C.—¿No hay peligro de que todo termine por centrarse, como en los happenings que no son suyos?

J.C.—No, en música puede haber mucha organización, o bien mucha desorganización. Todo es posible. De igual modo, el bosque contiene árboles, hongos, pájaros, todo lo que se quiera. En este caso es posible organizar mucho e incluso multiplicar las organizaciones. De cualquier manera ¡todo será desorganización! (Risas).

D.C.—Usted desea llegar a una anarquía, y que también otros lleguen.

J.C.—Sí, por cierto.

D.C.—Hace unos días conversamos sobre la anarquía. Y usted dijo: "Lo que quiero es una anarquía práctica, o practicable..."

J.C.—De acuerdo.

D.C.—Su anarquía no es, entonces, la de todo el mundo. A quienes quieren la anarquía a cualquier precio, us-

ted les reprocharía alimentar un proyecto de anarquía impracticable. ¿Qué entiende usted por ella?

J.C.—Anarquía *impracticable* es la que suscita la intervención de la policía.

D.C.—Pero usted se limitaría, entonces, a poner un poco de desorden en lo que está permitido. ¡Usted respetaría el orden moral, el orden social!

J.C.—Se trata de algo un poco más complicado. Si el objetivo es llegar a una sociedad en que cada uno pueda hacer cualquier cosa, es preciso que la parte de organización se concentre en las utilidades. Y bien: esto último, ya es posible lograrlo mediante la tecnología.

D.C.—¿Qué entiende usted por “utilidades”? ¿La bañera, el teléfono?

J.C.—Sí, y ante todo el agua, el aire, el alimento, el... ¡usted lo sabe mejor que yo! (Risas).

D.C.—¡Es una manera de hacer reinar el orden!

J.C.—De ningún modo. Ante todo es preciso que cada uno tenga lo que necesita para vivir, sin que los demás puedan privarle de algún elemento. Eso no es lo que se llama habitualmente “orden”...

D.C.—Usted deja la música por la revolución, o por la utopía. ¿De dónde ha recibido usted esas ideas? A menudo ha hablado de McLuhan, de Buckminster Fuller, y a veces ha evocado los nexos que tiene con Thoreau.

J.C.—Sí, en McLuhan y Fuller hay un sentido de la utilidad. Y también en Thoreau, me parece.

D.C.—Para volver a la música, ¿fue pensando en las “utilidades” que usted mezcló a Satie y a Thoreau en los Song Books?

J.C.—Antes del argumento de los Song Books ya lo había hecho, sin detenerme mucho a pensarlo, en uno de mis diarios.

D.C.—¿Uno de los que publicó en A Year from Monday?

J.C.—Exacto. En ese diario, que se intitula *How to improve the World?* (You will only make Matters Worse), dije que había que reconocer la relación entre Tho-

reau y Satie, e indagar en ella. Pero, en verdad, no sé qué quise decir al escribirlo. Eso se me ocurrió, de pronto, en el contexto...

D.C.—¿Y cómo resurgió?

J.C.—Lo recordé cuando me propusieron escribir los *Song Books*. Me pareció bastante interesante desarrollar el tema en una obra musical que, aparentemente, no tenía nada que ver con esas cuestiones.

D.C.—*Usted deja, en los Song Books, un nuevo — inmenso— testimonio de su idea de “accidente”.*

J.C.—¡Y sobre todo de mi admiración por Satie y Thoreau!

D.C.—*Ayer por la noche escuchamos esos Song Books<sup>6</sup>. Me gustaría saber qué pensó usted de la intervención de los intérpretes del Rozart Mix durante la ejecución misma. Usted estaba de espaldas, escribiendo a máquina. En consecuencia, no pudo ver el gran cartel en que habían escrito para el público: “Ahora, levántense y cambien de lugar”, que fue izada como una bandera al cabo de unas dos horas de “espectáculo”. Y bien, hizo falta esa intervención —ajena a lo previsto por usted— para que los espectadores se decidieran por fin, y a pesar de las dificultades que experimentaban, a moverse. No hicieron gran cosa: invadieron, poco a poco y respetuosamente, el tablado. Pierre Mariétan todavía debía dirigir el Concert for Piano and Orchestra. Pero el público se congregaba en el escenario y empezaba a hablar, a caminar. ¿Destruyó eso lo que usted quería hacer?*

J.C.—¡Oh, no, eso no destruyó nada! Produjo un efecto distinto. Para mí, el fenómeno resultó bastante comparable con lo que he visto a veces, en Estados Unidos, cuando se interpretaban algunas de mis obras y el público se movía sin haber recibido ninguna orden, ¿no es verdad? Eso era muy aceptable. Desde luego, nada de

6. Concerto del lunes 26 de octubre de 1970, a las 20:30, en el Teatro de la Ciudad de París, que comprendió la ejecución simultánea de los *Song Books*, el *Rozart Mix* y el *Concert for Piano and Orchestra*.

lo que experimentamos exige que sobrevenga tal acción. Pero no estoy en modo alguno *contra* ella.

D.C.—*Su actitud siempre es de aceptación.*

J.C.—Siempre trato de no rehusar nada.

D.C.—*Lo que usted rechaza es ser exclusivo, o sea, querer algo.*

J.C.—Yo no puedo querer algo, pero sólo si me encuentro en circunstancias en que nada de lo que yo decida, a mi juicio, tiene por qué importar a otros.

D.C.—*¿Podría explicarse mejor?*

J.C.—Si como en un restaurante, puedo elegir entre pollo y bistec, ¡y no creo que eso moleste realmente a nadie! (*Risas*).

D.C.—*¡Pero eso significa ponerse deliberadamente al margen de toda política, e incluso de toda voluntad! ¡Usted no puede querer, usted no quiere querer, nunca más!*

J.C.—Lo sé.

D.C.—*¿Cómo logra usted conciliar esa actitud de no querer, ese quietismo, con lo que tuvo el coraje de escribir en el prefacio de A Year from Monday? En ese texto, usted afirma que se propone desplegar fuera de su yo, el virtuosismo espiritual que, hasta entonces, había cultivado en sí mismo. Usted se disponía a difundir el bien en torno de su persona. Se pronunciaba por una política de emancipación o de liberación.*

J.C.—Pero se dice que mi música no es la música, ¿no es así? Entonces, si puede decirse eso, ¿por qué no decir que mi política no es la política? (*Risas*).

D.C.—*John Cage, le agradezco que haya tenido la amabilidad de contestar mis preguntas. Me doy cuenta de lo fragmentarias que fueron. Me dirijo ahora al público que nos rodea para pedirle otras preguntas a John Cage...*

AUDITOR—*¿Qué relaciones tiene con los escritores norteamericanos contemporáneos?*

J.C.—Para escribir mis textos "literarios" utilizo esencialmente mis medios de composición musical. De manera que no tengo muchos nexos con escritores. Sin embargo,



un profesor egipcio, Ihab Hassan, que enseñaba literatura en la Universidad Wesleyana, donde dirigía el *college* de letras, y quien se encuentra actualmente en Wisconsin, se interesó por las relaciones entre las tendencias actuales en literatura y lo que yo intento hacer. En realidad he trabajado sobre todo con los pintores Rauschenberg y Jasper Johns, y después Duchamp; nunca lo hice mucho con los poetas, ni siquiera con Ginsberg, a quien conozco, pero no muy bien<sup>7</sup>.

A.—¿Cómo reaccionó usted ante el teatro inflable que instalaron en la Fondation Maeght, en Saint-Paul-de-Vence, y en el que se presentaron los últimos espectáculos que usted montó con Merce Cunningham?

J.C.—Habíamos recibido los planos de ese teatro. Pero eso mismo que, según los planos, debía ser flexible, reveló que no lo era. Resultó casi imposible trabajar; durante el día, los bailarines se morían de calor, ¡y por la noche, ante el público, se congelaban! Estoy totalmente en contra de ese teatro tal cual es; los planos eran más interesantes.

A.—Usted parece mantener siempre una máscara de impasibilidad y hace profesión de rechazar todas las emociones. ¿Por qué?

J.C.—Las emociones, como los gustos y la memoria, están ligados demasiado estrechamente con el yo. Las emociones manifiestan que somos afectados en nuestro interior, y los gustos testimonian nuestra manera de ser afectados en lo exterior. ¡Se ha construido una muralla con el yo, una muralla que no presenta ni siquiera una puerta que comunique lo interior y lo exterior! Suzuki me enseñó a destruir ese muro: lo importante es que el individuo se sitúe en la corriente, en el flujo de todo lo que sucede. Y para ello hace falta echar abajo ese muro y, en consecuencia, debilitar los gustos, la memoria y las emociones, demoler todos los baluartes. Usted puede sentir una emoción: no piense que es tan importante...

7. Consagro un culto a la obra de Jackson MacLow y de Clark Coolidge, así como a la de todo poeta que intenta liberar al lenguaje de la sintaxis. (J. C., nota de 1972).

¡Tómela de modo que pueda dejarla! ¡No insista! Es como el pollo que pido en el restaurante: es algo que me concierne, pero no tiene tanta importancia. Y las emociones, si son guardadas y reforzadas, pueden producir —en el mundo— una situación crítica. ¡Justamente la situación en que hoy está presa la sociedad!

D.C.—*Usted hace voto de indiferencia.*

J.C. Acepto de buena gana las emociones, pero no ser su esclavo.

D.C.—*¿Es posible liberarse verdaderamente de emociones?*

J.C.—Yo, por mi parte, trato de liberarme. Y he descubierto que aquellos que insisten muy poco en sus emociones saben mejor que los demás qué es una emoción. Es el caso de los pensadores estéticos de la India: según su cuenta, existen nueve emociones, y la más importante es la tranquilidad...

D.C.—*Sí, pero nosotros no somos orientales...*

J.C.—¡Ni siquiera conocemos con exactitud la definición de la tristeza, o del heroísmo! Antiguamente, la India definía la tristeza como causada por la pérdida de una cosa deseada o la obtención de una indeseada. Y bien, durante una discusión con un filósofo de Yale, me di cuenta de que, en Occidente, sólo damos parte de esa definición. Del mismo modo, hemos perdido el sentido del heroísmo. El heroísmo no consiste en combatir brillantemente contra otro; no se trata, como lo cree sin duda Nixon, de ganar batallas. Heroísmo hay cuando se acepta la situación en que se está. ¡Sí!

A.—*¿No piensa usted, sin embargo, que la estructura del individuo, a diferencia de la estructura de cada especie de hongo, es determinada en parte por las emociones que experimentó?*

J.C.—Tal vez. Pero antes que el individuo, lo que hoy debemos considerar es la *ecología*. No saldremos del punto en que nos encontramos mediante la simple observación del individuo, sino devolviendo al individuo su sitio en la naturaleza, abriéndolo al mundo. En vez de

seguir, como en el pasado, apartándonos unos de los otros, orgullosos de nuestras pequeñas emociones y nuestros pequeños juicios, hoy debemos abrirnos a los demás y al mundo en que estamos. ¡Es preciso abrir el yo, abrirlo a la manera de Satie y de Thoreau! Abrirlo a todas nuestras experiencias.

A.—¿Y, según usted, esas experiencias no comprenden las emociones?

J.C.—Se ve claramente que usted insiste en el *objeto*, cuando yo hablo del *proceso*.

A.—¡Pero tengo perfecto derecho a tener mis emociones!

J.C.—Usted necesita esto, usted necesita lo otro. ¡Y no sale de allí! No hablemos más... No estoy *contra* usted. Pero yo no obro de esa manera.

A.—Usted dijo hace un momento que la emoción más importante era la tranquilidad. ¡Sin embargo, durante todo un período, usted compuso obras cuya intensidad sonora atentaba contra la tranquilidad! Y tengo por entendido que cuando sus amigos se lo hicieron notar, usted consultó el I Ching y formuló al oráculo esta pregunta: ¿debo continuar o no creando músicas que se oponen a toda tranquilidad? Y bien, la impresión que recibí de las últimas obras que escuché ayer, es la de que su sentido de la pluralidad sonora, y de la pluralidad de perspectivas, es incompatible con ese exceso de intensidad musical. Los decibeles aniquilan esa tranquilidad en la que usted insiste y que es necesaria para escuchar como corresponde todo lo que usted hace entrar en juego.

J.C.—Repito que cada uno está libre de experimentar sus propias emociones. ¡Y que son tan importantes como decidirse por el pollo! Esto significa que no hay que insistir; hay que saber distanciarse.

A.—Usted habla de una corriente exterior, sostiene que el yo debe abrirse por completo a lo que sucede. Pero, ¿no supone esto el riesgo de enajenar en forma distinta al oyente y —en rigor— a eliminar, no obstante lo que

*usted dice, no sólo la pluralidad de ejecuciones, sino la posibilidad misma del oyente?*

J.C.—No creo haber comprendido bien la pregunta.

A.—*A veces, el exceso de intensidad que usted obtiene por medios electrónicos suprime, en el oyente, la posibilidad misma de experimentar una emoción, cualquiera que sea. Elimina la posibilidad de existencia en plural. ¿No se contradice la tranquilidad con la intensidad de ruido de sus obras?*

J.C.—¡No, es acrecentada!

A.—*¿La intensidad acrecienta la tranquilidad?*

J.C.—No, acrecienta la disciplina.

A.—*¿Hace falta disciplina?*

J.C.—Es indispensable.

A.—*Ayer por la noche, tuvimos oportunidad de escuchar al mismo tiempo a los dos pianistas, al conferenciante, a los otros instrumentistas, percusionista y contrabajista. Cada uno se conservaba en un registro dinámico que permitía existir a los demás. Me gustaría, entonces, conocer con exactitud su posición respecto de la intensidad de los ruidos que pueden provocarse con ayuda de medios electrónicos.*

J.C.—Le contestaré que la disciplina es ante todo una disciplina del yo. El yo sin disciplina está clausurado, tiende a cerrarse alrededor de sus emociones. La disciplina es lo que impide ese cierre. Permite abrirse a lo exterior, como a lo interior. Tal vez resulte más difícil, en una situación de amplitud elevada, cuando a uno le rodea una música de mayor intensidad. Pero es más eficaz. La apertura es mayor.

A.—*Es una ascesis.*

J.C.—Ciertamente.

D.C.—*Cuanto mayor es la intensidad, más austeridad reclama usted al oyente.*

J.C.—¡Le doy la oportunidad de abrirse!

A.—*De cualquier modo, al cabo de todo eso, hay un resultado sonoro. Y usted, a pesar de su austeridad, ¿llega a estar más o menos satisfecho con el resultado?*

Pienso en los dos conciertos de ayer, a las 18,30 y a las 20,30. Tengo la impresión de que el resultado sonoro del primero fue interesante, y de que el del segundo lo fue menos. Sin duda es una opinión personal. Pero usted, ¿llega a formarse una opinión al respecto, o se desinteresa por completo? ¿Llega usted a abstraerse?

J.C.—¡Desde luego que no! Pero debo decir, ya que usted menciona los dos conciertos de ayer, que las primeras piezas a que se refirió, las cinco obras superpuestas, las escribí alrededor de 1954 ó 1955, en tanto que los *Song Books*, a los que fue consagrado el segundo concierto, acabo de terminarlos. Y bien, lo que diré tal vez no sea muy original, pero encuentro mayor interés en los *Song Books*.

A.—¿Por qué?

J.C.—Porque los conozco más, ya que acabo de trabajar en ellos, y al mismo tiempo los conozco menos. ¡Me siento perplejo ante los *Song Books*! Las otras obras, en cambio, de un modo u otro ya las conozco algo... Desde el punto de vista de mi situación personal, tienen mucho menos interés.

A.—¿Y si no habláramos de una obra en relación con otra, sino de una ejecución en relación con otra? ¿No es un problema distinto? Para usted, probablemente, a veces la ejecución está mejor lograda en el plano sonoro, y otras lo está menos.

J.C.—Mi respuesta no varía. Considero que el sonido, el plano sonoro, es mucho más interesante en los *Song Books*. De cualquier modo, hay obras que me interesan...

A.—¿Podría precisar?

J.C.—Puedo imaginar, por ejemplo, que no haría interpretar el *Rozart Mix* al mismo tiempo que los *Song Books*, es decir, con las cantantes. Pero puedo pensar en reemplazarlo por mi *Cartridge Music*. Lo que me pregunto es si el resultado sería más vivo o menos vivo. Y no lo sé. Al escribir los *Song Books* se me ocurrió pensar que cometería un error si les superpusiera el *Rozart Mix*, o las partes del *Atlas Eclipticalis* para batería, o aun los dos.

Pero cuando escuché las bandas grabadas por Davorin Jagodic y los estudiantes de Vincennes, y sobre todo durante los ensayos, cuando estábamos todos en el teatro, junto con las voces, me sentí verdaderamente muy contento...

A.—¿*En virtud del resultado sonoro propiamente dicho?*

J.C.—Sí. Y quisiera hacer notar que las piezas superpuestas que se interpretaron en el concierto de las 18,30 podrían ser tomadas más bien como una obra de arte. ¡Y esto es lo que no interesal (*Risas*). Pero, a partir de ahora, tomar los *Song Books* por una obra de arte es casi imposible. ¿Quién se atrevería? Se parece a un caos, ¿no es así? (*Risas*). Hasta el tema parece ausente. ¡Allí no hay Satie ni Thoreau! ¡Ni siquiera los dos!

A.—*Con mucha frecuencia, las notaciones de sus partituras son ambiguas. ¿Por qué?*

J.C.—Me fijé por tarea la de abrir la personalidad. También quiero abrir la obra para que se la pueda interpretar en varias formas.

A.—*Pero sus obras "indeterminadas", ¿no son demasiado "abiertas"? ¡El público termina por no encontrar diferencias!*

J.C.—Un día dije que escribir música no es ejecutarla ni escucharla. Las tres cosas son totalmente distintas. Lo que se escucha, y que proviene de lo que se escribió, es por completo distinto del hecho de que yo haya podido escribirlo. Para que existiera un nexo, haría falta que yo subiera al escenario y me pusiera a escribir delante de ustedes. ¡Es lo que hice ayer por la noche! Pero si ustedes escuchan algo distinto de lo que escribí, no hay traición alguna. Hay simplemente una falta de relación allí donde antes —tal vez— la había...

A.—*De cualquier modo, incluso su música es escrita para ser escuchada...*

J.C.—Creo que debemos olvidar esa relación entre la escritura y lo que se escucha. Eso, yo lo obtengo mediante una escritura *sin propósito*.

A.—¿Existe verdaderamente una escritura sin propósito?

J.C.—¡Puede haber perfectamente una escritura sin propósito, una escritura pura! Y también una ejecución pura, y una audición pura. Y que no tengan nada que ver unas con las otras...

A.—Vuelvo a mi pregunta de hace un rato: ¿usted nunca se sintió traicionado por las ejecuciones distintas?

J.C.—Le contaré algo. Un día, hacia 1940, un músico, pianista, me telefonó para decirme que venía de Sudamérica, donde había interpretado *The Perilous Night*, y quería hacérmela escuchar. Quería saber a cualquier precio qué pensaba yo. Y bien, fui a su estudio, ¡y me asestó una *Perilous Night* que era un monstruo horrible! ¡En ese momento, hubiera querido no haber escrito jamás *The Perilous Night*! En los años siguientes, cuando me encontraba con pianistas, en la época en que mis obras aún no habían sido editadas, les aconsejaba sobre todo no ejecutar *The Perilous Night*. Y después, por casualidad, durante un gira por el sur de los Estados Unidos, estaba en una universidad, me parece, y otro pianista<sup>8</sup> me dijo: "Yo toco su *Perilous Night*, me gustaría que la escuchara". Contesté que no quería. Insistió, terminé por dejarme convencer, le acompañé hasta su piano. Escuché. Era algo maravilloso.

A.—Usted declaró hace un momento: algunos sostienen que la música de John Cage no es música, y, en el sentido en que ellos lo entienden, yo no hago política. ¿Podría precisar ese punto y decir, de una buena vez, si usted hace o no hace política?

J.C.—Lo que digo es que hacer política consiste en tener en cuenta el principio de que hay gobierno. En cambio, a la anarquía sólo le interesa la ausencia de gobierno. Y creo que podríamos vivir mucho mejor que ahora si estuviéramos en un mundo sin naciones, ¡ni

8. Se trataba de Mario Bunge, que recientemente puso fin a un libro muy instructivo: *The Well-Prepared Piano*. (J. C., nota de 1972).

siquiera unidas! Y si en ese mundo hubiera, más bien, una red de utilidades...

A.—¿Qué quiere decir eso?

J.C.—¡Una red de todas las cosas necesarias para la vida de todos! Una red de ese carácter es lo que investiga actualmente Buckminster Fuller.

D.C.—*Recientemente, durante una entrevista que difundió la radio francesa, usted dio un ejemplo de utilidad —en el espíritu de Buckminster Fuller— que me resultó sorprendente. Usted habló de una revista que, después de ser leída, podría ser comida. ¿A quién podría importarle semejante proyecto?*

J.C.—Ante todo, lo que Buckminster Fuller propone es esto: debemos convertir todos los recursos del mundo a un estado fluido, fluctuante, móvil, a fin de que no exista nada de lo cual tengamos que deshacernos. Es el primer punto: ¡basta de contaminación! En vez de permitir que nuestra atmósfera sea invadida por sustancias contaminantes, desastrosas hasta para el aire que respiramos, hay que dar a todas las sustancias un papel positivo. ¿No es así?

D.C.—*Sí, pero, ¿dónde está la relación con lo otro?*

J.C.—Y bien, en vez de arrojar en cualquier parte los papeles usados, y de imponernos la necesidad de desembarazarnos de ellos, ¿no es mejor tornarlos comestibles? ¿No podríamos comerlos?

D.C.—*¿Y usted piensa seriamente en eliminar, por ese medio, la contaminación?*

J.C.—¡Hoy es perfectamente factible producir cosas en las cuales primero se pueda escribir y que después puedan comerse! Las tintas podrían tener perfumes, sabores nuevos. Uno iría a comprar el diario, ¡y al mismo tiempo pagaría un bistec a la pimienta! Para todas las sustancias que contaminan es preciso encontrar soluciones análogas a ésta...

D.C.—*Pero en esa forma no se aborda directamente el problema político.*



J.C.—¡Sí! En vez de actuar contra la contaminación, nos comportamos cada vez más como *especialistas*, es decir, que nos mantenemos rígidamente cerrados, e incluso nos cerramos cada vez más ciegamente ante todo lo que no nos parece bastante bueno. En el campo de la política adoptamos exactamente la misma actitud... o en el campo de lo racial. Por ejemplo, decimos: es mejor ser negro que blanco. ¡O al revés! Eso es lo que yo llamo entregarse a las emociones. Y eso no conduce a ninguna parte. En música, deberíamos contentarnos con abrir los oídos. En un oído abierto a todos los sonidos, ¡todo puede entrar *musicalmente!* No sólo las músicas que juzgamos hermosas, sino la música hecha por la vida misma. Gracias a la música, la vida tendrá cada vez más sentido.

Pero usted comprende que, para que así suceda, en cierto modo hay que renunciar a la música. O por lo menos, a *lo que llamamos* música. Con la política sucede lo mismo. Y entonces bien puedo hablar de "no política", tal como al hablar de mí se habla de "no música". ¡Es el mismo problema! Si nos aviniéramos a dejar de lado todo lo que se intitula "música", ¡la vida entera se transformaría en música!

A.—¿Sería muy indiscreto pedirle algunos detalles sobre la vida cotidiana en *Stony Point*?

J.C.—Vivo en una pequeña comunidad situada en *Stony Point*, a una hora y cuarto de Nueva York, en las montañas, cerca de un bosque. Somos una quincena de personas, con una quincena de hijos... Ahora hay alrededor de once casas. Bueno, tal vez haya algo más que una quincena de adultos, pero el total no pasa de once casas. Y el grupo de cinco amigos que dio origen a esa comunidad se formó en el *Black Mountain College*, en Carolina. Uno de ellos heredó una buena cantidad de dinero...

D.C.—¿*Paul Williams*?

J.C.—Sí, el que dio su nombre al *William Mix*. Filántropo, quiso consagrar ese dinero a una comunidad, para la compra de las casas y la tierra. Y aspiraba a una construcción liberada de todas las reglas arquitectónicas que se

aplican en las ciudades. Edificamos, pues, esta comunidad, y actualmente cada uno de nosotros paga en cuotas mensuales lo que debe, sobre un período de treinta años. Si uno de nosotros abandona la comunidad y parte, no tiene derecho a llevar nada; debe dejar todo. Pero, inversamente, puede quedarse tanto como quiera. Si un nuevo adepto quiere sumarse a nosotros, nada le es más fácil: le basta comprar una parcela de terreno contigua y construir una casa. Si yo pago durante treinta años, durante otros treinta nadie tiene que pagar por mí, aun en caso de que yo muera. Mis herederos podrán ocupar la casa, sin pagar la tierra ni la edificación. Un grave inconveniente: ¡hay impuestos! Pero el principio en que nos inspiramos, y que me parece interesante, es el de sustituir el sentido de la *posesión*<sup>9</sup> por el de la *utilidad*.

D.C.—*¿Posesión o propiedad?*

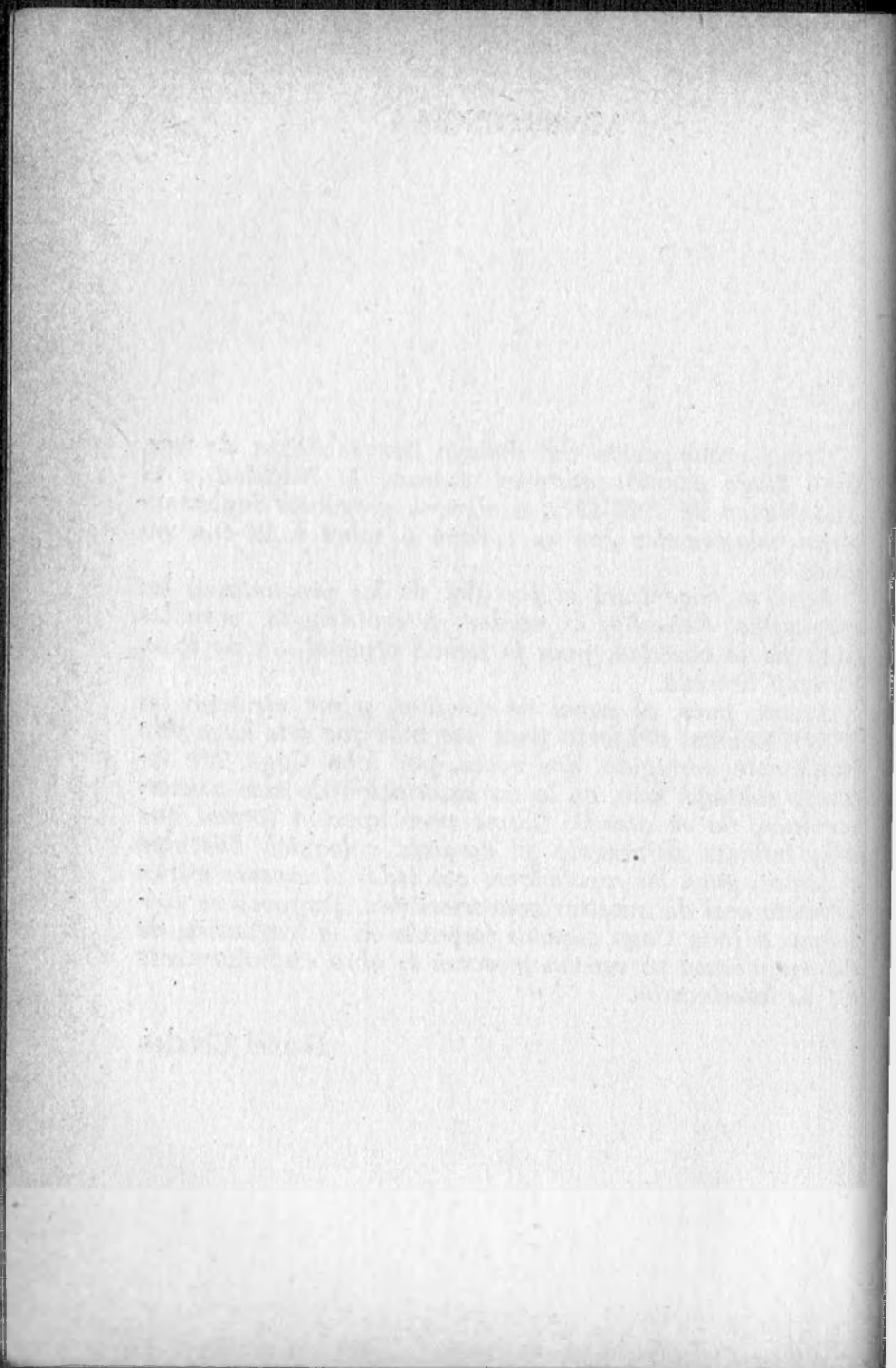
J.C.—Sí, eso es: a nuestro juicio, la utilidad debe reemplazar a la propiedad en todos los sentidos.

D.C.—*¿Hay más preguntas? Y bien, creo que debemos agradecer calurosamente a John Cage, así como a los concurrentes que tuvieron el coraje de animar el debate.* (Aplausos).

---

9. Con posterioridad a estas palabras abandoné la comunidad. No lo hice, en modo alguno, por infidelidad al sentido de utilidad, sino porque ese sentido tendió a desaparecer poco a poco de la comunidad. Esta se parece hoy a un basural: nadie mantiene los caminos, no hay recolección de residuos. Todo lo cual, sin duda, se relaciona con los abrumadores impuestos. Y además, me estoy haciendo viejo: en invierno, temo la escarcha. (J. C., nota de 1972).

CONVERSACIONES CON  
JOHN CAGE



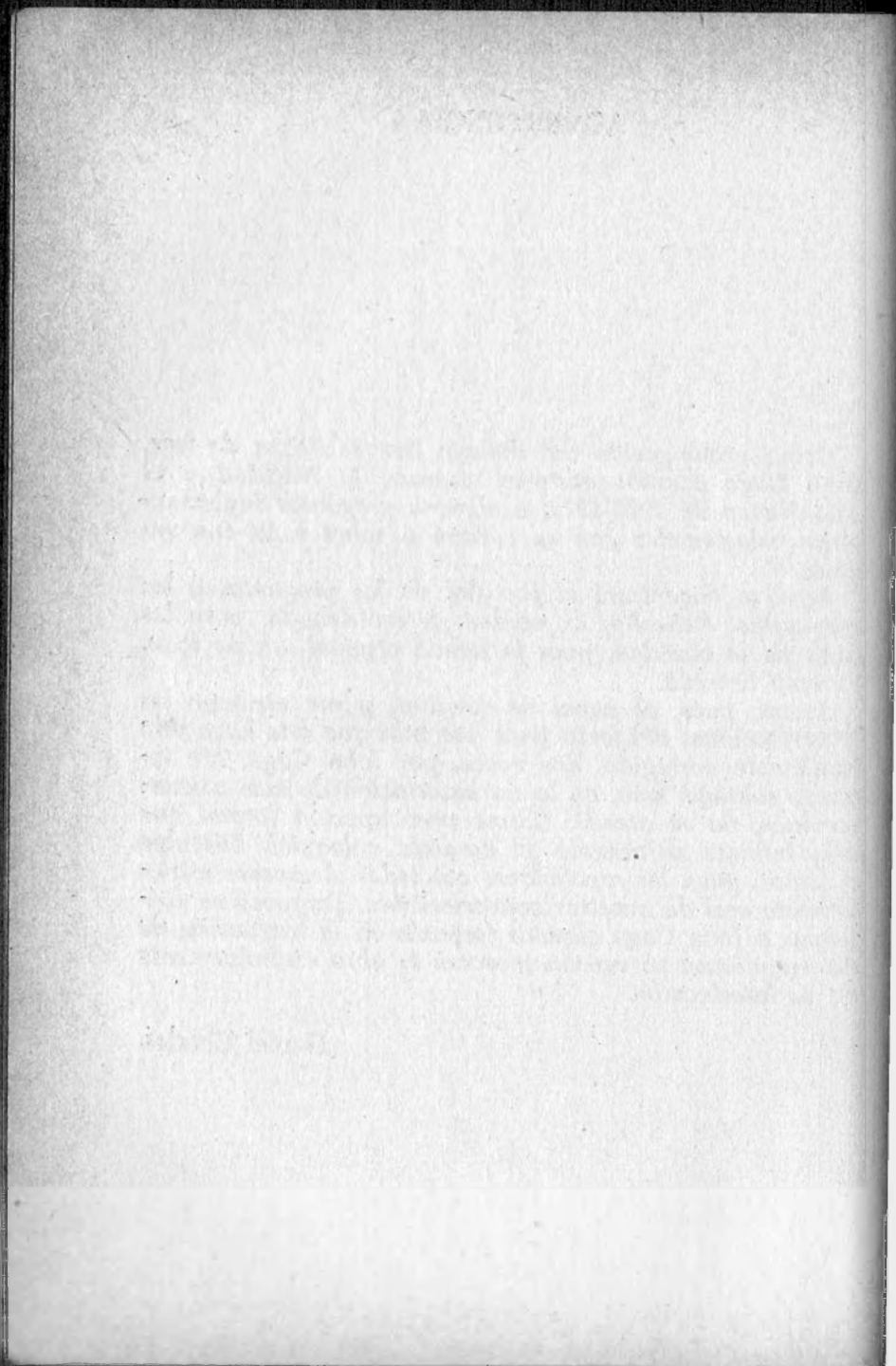
## ADVERTENCIA I

*Como prolongación del diálogo que se acaba de leer, John Cage aceptó prestarse, durante la Navidad y el Año Nuevo de 1970-1971, a algunas preguntas suplementarias relacionadas con su carrera y sobre todo con sus ideas.*

*Aquí se encontrará el eco fiel de las preguntas y las respuestas. Rehecho, es verdad, y reordenado, para los fines de la claridad, pues la banda original era de todo, excepto límpida.*

*Asumí, pues, el papel de rewriter, y me atribuyo las imperfecciones del texto final, por más que éste haya sido totalmente corregido, dos veces, por John Cage. Me interesa subrayar que, en la retranscripción de esas conversaciones, no se atendió a una preocupación formal que sólo hubiese deformado su carácter coloquial. Disculpe el lector, pues, las repeticiones asociadas al aspecto estrictamente oral de nuestras conversaciones. Tampoco se atribuyan a John Cage algunas torpezas en la traducción de sus respuestas: su versión francesa es obra exclusivamente de su interlocutor.*

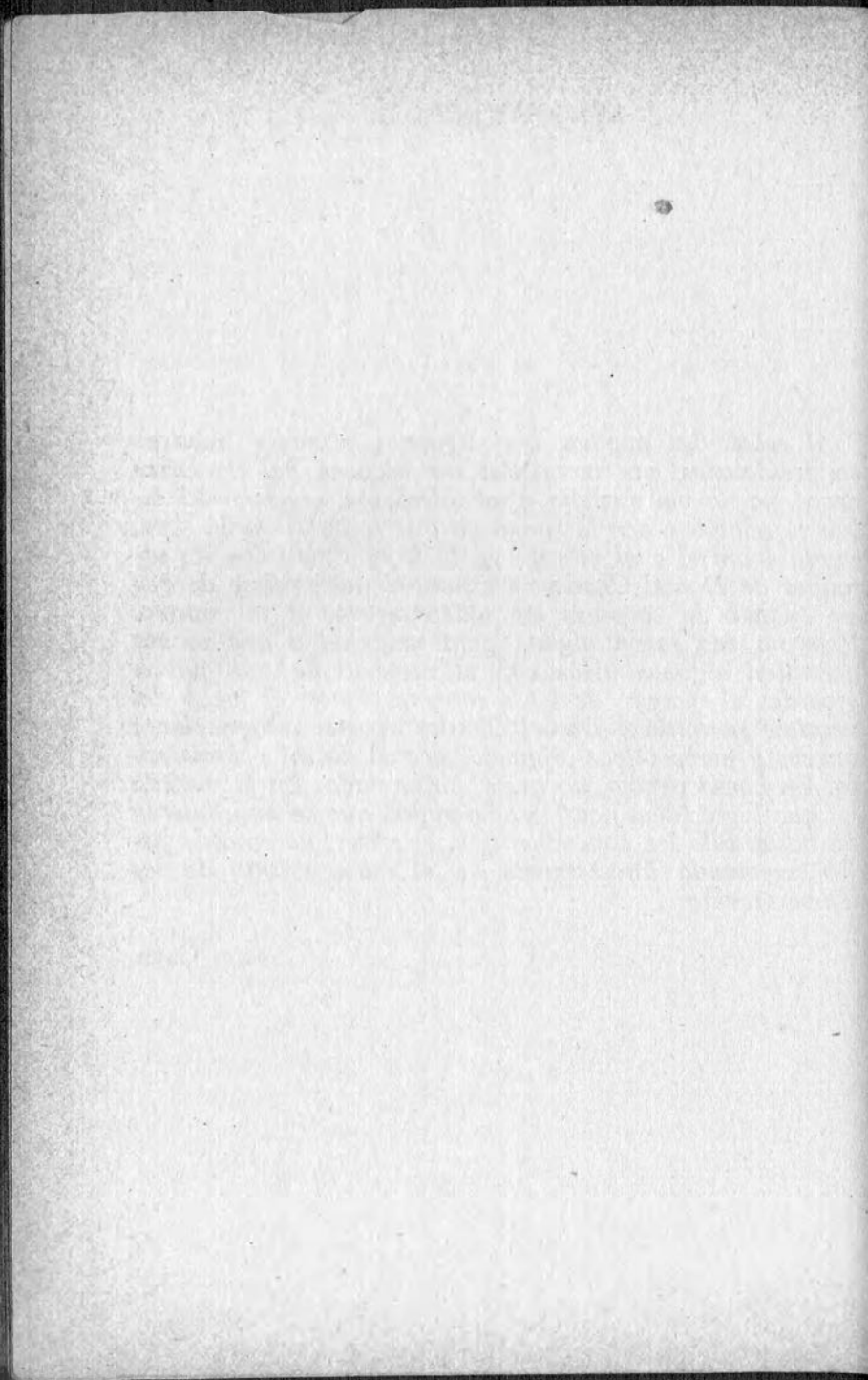
Daniel Charles.



## ADVERTENCIA II

*Al releer las páginas que siguen y recordar nuestras conversaciones, por momentos me escuché hablar. Otras veces, ya no me escuché. Probablemente, esa incertidumbre se relacione con la forma en que se compuso la obra, punto sobre el cual volveré en la Nota Final; con los retoques de Daniel Charles, era natural que tuviese de vez en cuando la sorpresa de redescubrirme a mí mismo. Pero no veo razón alguna para negarme a que se me acrediten algunas ideas con el pretexto de que fueron emitidas al margen de estas conversaciones; el juego del montaje permitió a Daniel Charles aportar informaciones nuevas y perspectivas originales acerca de mi pensamiento. En consecuencia, no quise cortar nada. En la medida en que logré identificarlos, sólo sugerí que se imprimieran en bastardilla los conceptos que, al releer, no recordé haber expresado directamente en el curso mismo de las conversaciones.*

John Cage.





## PRIMERA CONVERSACIÓN

Los comienzos: Bühlig, Cowell, Schönberg — Sobre la importancia del tiempo — Fischinger y el problema del ruido — Distancia respecto de Varèse — Sobre las músicas electroacústicas — Discusión del solfeo — Música experimental y anarquía — Crítica de las relaciones — Lo incierto de la indeterminación — El mundo en transformación.

THE HISTORY OF THE

THE HISTORY OF THE  
THE HISTORY OF THE  
THE HISTORY OF THE  
THE HISTORY OF THE

DANIEL CHARLES.—*John Cage, estoy verdaderamente muy contento de que usted acepte proseguir y prolongar el diálogo que sostuvimos, ante el público, durante las Jornadas Cage de las Semanas Musicales Internacionales de París. La brevedad de esa conversación —en la que sólo fue posible rozar multitud de problemas— y la rapidez del debate que la siguió justificarían por sí solos cierta profundización; además, vistas en retrospectiva, ciertas cuestiones parecen plantearse en forma distinta. Por elemental que haya sido, la iniciación que recibió el público de las Semanas Musicales hizo camino. Yo he recibido múltiples ecos: ya no se piensa sobre usted como se pensaba. Por eso le agradezco que se preste de nuevo, y esta vez durante varios días, a mis preguntas.*

JOHN CAGE.—Me gustaría decir ya mismo cuán importante me parece que las cosas cambien. Por otro lado, si yo formo parte de ese cambio, no es menos cierto que todo bien podría cambiar sin mí.

D.C.—*¿Está seguro?*

J.C.—Estoy convencido de que debo mi relativa celebridad, sobre todo, a mi edad.

D.C.—*¿Por qué?*

J.C.—Vea el caso de Thoreau: murió a las 44 años. Se le conocía, ¡pero tan poco! Su obra fue comprendida y apreciada sólo después. Los ejemplos de celebridades

póstumas son innumerables. Yo tuve la suerte de sobrevivir hasta el presente...

D.C.—*¡Y de ser más joven que la mayor parte de sus contemporáneos!*

J.C.—Eso es cierto, veo que muchas personas nacen viejas, incluso muy viejas...

D.C.—*Su juventud es sinónimo de una prodigiosa potencia de invención...*

J.C.—En todo caso, la facultad de inventar es lo que más me interesa. Mi padre era inventor.

D.C.—*Schönberg no se equivocó al reconocer en usted "no un compositor, sino un inventor, y de genio". Pero, ¿cómo se hizo usted alumno de Schönberg?*

J.C.—Es una historia bastante larga. Ante todo debo hablarle de Richard Bühlig. Fue el primer pianista norteamericano que tocó Schönberg. Después de mis años de *college* viajé a Europa; al volver me encontré en Los Angeles, en medio de la gran depresión económica, y sin un centavo. Para ganarme la vida, y con el entusiasmo que sentía por la música y la pintura modernas, me puse a dar conferencias. Yo no quería ser profesor; se trataba simplemente de subsistir. Iba de puerta en puerta, ofreciendo un abono a diez conferencias por dos dólares y medio... Decía a las amas de casa que no sabía nada, ni de pintura ni de música moderna, pero ambas me entusiasmaban y estudiaría cada semana el tema de la conferencia siguiente. Terminé por tener de 20 a 30 personas en mi ciclo. Llegó la semana en que debía hablar de Schönberg. Sabía desde algún tiempo atrás que Richard Bühlig era el primero que hubiese ejecutado el *Opus II* —las tres primeras piezas de Schönberg para piano— y se me ocurrió que bien podía ser que viviera en Los Angeles... Me precipité a la guía telefónica. ¡Estaba su nombre! Lo llamé y le pregunté si aceptaría tocar para mí las piezas de Schönberg. Contestó: "Ciertamente no!", y colgó. Yo pretendía que ilustrara mi conferencia ejecutando las piezas. Decidí entonces presentarme en forma personal, para evitar otro fracaso telefónico. Fui de Santa

Mónica a Los Angeles, a toda prisa, para verlo. Pero cuando llamé a la puerta de su casa no hubo respuesta. ¡Le esperé doce horas frente a su casa! Volvió por fin a medianoche, y cuando le expliqué que había pasado doce horas ante su puerta accedió a recibirme. Le pedí que ejecutara las obras de Schönberg en mi próxima conferencia. De nuevo contestó: "¡Ciertamente no!" Entonces le pedí que me enseñara a componer. Me dijo que no enseñaba composición, sino piano, pero que consentiría en hacer lo posible. Después de unos meses de trabajo con él, me dijo que no podía ayudarme más y que debía enviar mis composiciones a Henry Cowell.

*D.C.—¿Y por Cowell llegó usted a Schönberg?*

J.C.—Henry Cowell vio mis obras y me dijo que, de todos los maestros vivos, el mejor para mí sería Schönberg. Pero, eso sí, tenía que prepararme para recibir esa enseñanza; me faltaba saber bastante y debía trabajar con Adolph Weiss, primer discípulo norteamericano de Schönberg.

*D.C.—¿Cuánto tiempo fue alumno de Weiss?*

J.C.—Alrededor de un año. Con él estudié armonía. Al mismo tiempo, seguía los cursos de Henry Cowell en la Nueva Escuela de Investigación Social. Los temas eran: Armonía Moderna, Músicas de los Pueblos del Mundo y Panorama de la Música Contemporánea.

*D.C.—Henry Cowell es muy poco conocido en Francia, donde tiene fama de precursor, de inventor.*

J.C.—Sí, fue el primero que tocó el piano con los puños, con todo el antebrazo. Y también el primero en interpretar con el interior del piano, atacando directamente las cuerdas con las manos. Asimismo, tuvo la idea de poner distintos objetos sobre las cuerdas. Por ejemplo, ¡un huevo de zurcir! Al moverlo sobre las cuerdas, obtenía glisandos de armónicas: para eso hacen falta objetos un poco pesados. También debemos a Cowell un importante libro sobre el ritmo; desdichadamente quedó inédito. Sin embargo, tuve oportunidad de leerlo...

*D.C.—¿Le sacó provecho?*

J.C.—Por cierto. Sin embargo, en aquella época lo esencial para mí era que Cowell me llevara a Schönberg. Pero olvidé decir que Richard Bühlig me enseñó algo decisivo, más importante todavía: el TIEMPO. El carácter fundamental del tiempo.

D.C.—¿Cómo fue eso?

J.C.—Lo más simple del mundo. A una de sus lecciones llegué con media hora de adelanto, porque para mis viajes yo dependía de los automovilistas que quisieran llevarme, más que de cualquier medio regular de transporte. Llego, pues, llamo a la puerta, abre y me dice: "Llega con media hora de adelanto. Vuelva a la hora exacta". A todo eso, yo había llevado conmigo libros que debía devolver a la biblioteca. Aproveché para hacer ese trámite: fui a la biblioteca, entregué los libros y volví. ¡Con media hora de atraso! Cuando me abrió la puerta por segunda vez, estaba furioso. Esa tarde me dedicó dos horas; se negó a ver mi trabajo y se limitó a dictarme un curso magistral sobre el tiempo y la importancia del tiempo no sólo en la música, sino también en la vida de toda persona que se dedica a la música.

D.C.—Lección que usted no olvidó.

J.C.—¡No, jamás! Desde entonces siempre consideré el tiempo como la dimensión esencial de toda música.

D.C.—¿Había pensado usted, ya en ese momento, retroceder un paso, es decir, tomarse una distancia crítica respecto del propio Schönberg? En época posterior, usted alguna vez dijo que el dodecafonismo no es más que un método y que Schönberg no estructuró sus obras de acuerdo con la dimensión fundamental del tiempo.

J.C.—La verdad es que cuando me vi frente a Schönberg fui el más dócil de sus discípulos. ¡Lo adoraba! Me parecía totalmente distinto de todos los otros músicos y todos los otros hombres. Creía todo lo que decía. Y mucho de lo que decía era bastante aterrador. Yo asistía a todos sus cursos, en la Universidad de California del Sur y después en la Universidad de California en Los Angeles, y también en su casa, donde se reunían pequeños grupos de

alumnos. Un día le escuché proclamar ante una clase entera: "Mi propósito, el objetivo de mi enseñanza, es imposibilitarles a ustedes escribir música."

Tal vez haya empezado en ese momento —a pesar del culto que le tributaba— a rebelarme. En todo caso, recuerdo que me juré, en ese mismo instante, consagrar toda mi vida a escribir música.

*D.C.—¿Fue entonces cuando decidió romper con la armonía?*

J.C.—Inmediatamente, no. Desde luego, Schönberg sabía tan bien como yo que yo no sentía ningún impulso hacia la armonía. Fue necesario que un día en que yo trabajaba con él me hiciera el elogio de la armonía. Según él, yo jamás sería capaz de componer, porque siempre encontraría en el camino esa pared, la armonía, cerrándome el paso. Le contesté que me pasaría toda la vida dándome de cabeza contra esa pared.

*D.C.—¿Le convirtió Schönberg al dodecafonismo? Usted ha compuesto música de doce sonidos.*

J.C.—Lo que me impresionaba era, mucho más, su insistencia en afirmar que la tonalidad era una estructura, un medio estructural. En relación con eso, componer con doce sonidos no era más que un "método". De este método, lo que me atraía era la igualdad de importancia que se reconocía a cada sonido. Pero me resultaba exageradamente molesta la obligación de someterme siempre a esa teoría. Me puse a investigar los medios apropiados para componer música de doce sonidos sin serie, es decir, música en que la serie pasara inadvertida. Ya antes, incluso antes de estudiar con Schönberg, había escrito para varias voces piezas que se basaban en una gama de 25 semitonos. Y vigilaba muy especialmente la no repetición; me esforzaba por mantener muy amplias distancias entre las repeticiones de cada altura determinada; consideraba que la octava de un sonido  $x$  era otro sonido,  $y$ , y no la octava de ese sonido  $x$ ... Fue al ver esa música que Cowell me mandó a estudiar con Schönberg. Después de recibir la enseñanza de Schönberg sentí profundamente la necesidad de escri-

bir con los doce sonidos, pero lo que más me interesaba era no poner en evidencia la serie, enmascararla, por más que, tal como se entendía esa música, la serie fuera el fundamento de todo el método. Para lo cual me apliqué a dividir los doce sonidos en pequeños grupos; cada uno de ellos debía permanecer estático, no variar.

*D.C.—La subdivisión de las series en fragmentos aparece en los dodecafonistas y en la mayor parte de los músicos seriales. ¿En qué forma encadenaba usted los fragmentos?*

J.C.—Tomaba esos grupos de sonidos y me atribuía, al final de cada grupo, la facultad de comenzar cualquiera de los grupos restantes a partir del grado siguiente o precedente de la serie. Podía hacerlo en el mismo sentido o en el inverso, según el retrógrado o el retrógrado invertido. Al concluir cada grupo, tenía todas esas posibilidades.

*D.C.—¿Sus encadenamientos eran, por lo tanto, ajenos a toda preocupación por la armonía?*

J.C.—Totalmente. He conservado algunas obras de aquella época —no porque tengan valor alguno, sino como testimonio de mi evolución, o para uso, digamos, de mis biógrafos—, y pudimos comprobar juntos que una de ellas, *Metamorphosis*, de la que hablamos en el Museo de Arte Moderno, había sido escrita con método, pero sin estructura. De la enseñanza de Schönberg en lo que concierne al carácter estructural de la tonalidad, sólo me liberé verdaderamente cuando empecé a trabajar con percusión; sólo en ese momento me puse a estructurar. Pero la estructura, entonces, se hizo rítmica; no fue una estructura tonal en el sentido de Schönberg.

*D.C.—Pero, ¿bastaba la estructuración rítmica para llenar el vacío dejado por la falta de tonalidad? ¿No son dos dimensiones distintas, que no pueden sustituirse entre sí? Usted, después de abandonar la tonalidad, ¿nunca tuvo la sensación de haber perdido algo?*

J.C.—¡Por lo contrario! No me sentí en modo alguno preocupado por una pérdida, sino más bien por la exigencia de dar cabida, en el seno de una estructura musical,



a todos los ruidos posibles. La pérdida era la tonalidad. A mi juicio representaba un despilfarro. ¡Una cerradura!

D.C.—¿Cómo llegó usted a la idea de construir sus obras según la duración?

J.C.—Llegué a ese concepto de tiempo musical —o, si usted lo prefiere, de fraseología— a partir de una consideración sobre la naturaleza del sonido, que, según me pareció, posee cuatro dimensiones: altura, intensidad, timbre y duración.

D.C.—O sea, los cuatro parámetros del sonido, según los serialistas; pero no pasó mucho tiempo antes de que se pusiera en duda el valor de esa distinción.

J.C.—Es posible; pero, en aquellos años, no sucedía así. Me di cuenta de que una estructura fundada sobre el ritmo, o el tiempo, sobre la duración, podía ofrecer hospitalidad tanto a los ruidos como a los sonidos conceptuados como musicales.

D.C.—De alumno de Schönberg, pasó a discípulo de Varèse...

J.C.—Tenga en cuenta, sin embargo, que nunca trabajé con Varèse. Me he contentado con estudiar su música. En particular *Ionisation*, que escuché en el Hollywood Bowl en la década de 1930-40... creo que en 1935.

D.C.—Su trabajo con percusión, durante todos esos años en que usted dirigió orquestas de percusionistas, ¿no fue inspirado directamente, en consecuencia, por el ejemplo varesiano?

J.C.—A decir verdad, sucedió otra cosa. Un día me presentaron a Oscar von Fischinger, autor de películas abstractas articuladas, con mucha precisión, en torno de trozos de música tradicional. Construía sus filmes sobre danzas húngaras de Brahms y otras piezas "de género". Sin embargo, le hubiera gustado que alguien compusiera música nueva para sus películas. Cuando nos presentaron, se puso a hablarme del espíritu que hay encerrado en cada uno de los objetos de este mundo. Para liberar ese espíritu, me dijo, es suficiente rozar el objeto, extraer de él un sonido.

Esa fue la idea que me llevó a la percusión. Durante todos los años que siguieron —lo que nos conduce a la Segunda Guerra Mundial—, no dejé de palpar las cosas, de hacerlas sonar y resonar, para descubrir qué sonidos contenían. Dondequiera que fuese, cualquiera que fuese el sitio en que me encontrara, auscultaba los objetos. Dentro de esa perspectiva, reuní a un grupo de amigos y nos pusimos a ejecutar piezas que había escrito sin indicación de instrumentos, simplemente para explorar todas las posibilidades instrumentales no inventariadas aún, la infinidad de fuentes sonoras posibles de un terreno vago o un depósito de basuras, de una cocina o de una sala... ¡Hicimos ensayos con todos los muebles imaginables!

D.C.—¿Sin elegir los ruidos de esas “músicas de menaje” en función de algún criterio estético?

J.C.—No: me interesaban todos los ruidos. Debo reconocer que en aquella época yo no tenía ni un centavo. Tal vez, si hubiera contado con algunos recursos, hubiese utilizado instrumentos un poco más convencionales...

¡Quizás exista un nexo entre la pobreza y la música! En todo caso, ese nexo existió en aquellos años 1935-1937, durante los cuales sólo podía alquilar de vez en cuando un timbal o un tam-tam, o un gong muy simple, o algunos *wood-blocks*. Si nuestra orquesta se componía de todos aquellos instrumentos tan poco convencionales, se debió sin duda alguna a nuestra escasez de fondos... Tiempo después recibí algún dinero: hice en Seattle una colecta entre algunas personas adineradas y obtuve 200 dólares para empezar mi colección. En aquel momento compré instrumentos de todas clases. ¡He llegado a tener una colección de unos 300! El rasgo ya era definitivo: nunca cesaron mis tentativas por obtener de los objetos, de los instrumentos no convencionales, todo lo que fueran capaces de entregar.

D.C.—Lo cual lo acercaba a Varèse.

J.C.—Lo que aprecié en Varèse fue, sin duda, su libertad en la elección de los timbres. Junto con Henry Cowell, contribuyó mucho a aclimatarme a la idea de un universo

sonoro ilimitado. Por refinados que sean los timbres de un Schönberg, nunca nos alejan de la cifra doce... En tanto que con Varèse, y cualesquiera que hayan sido sus veleidades "organizadoras", se siente que todo es posible.

Lo cual no impide que, en su obra, se advierta con frecuencia la decisión de dominar los sonidos o los ruidos; trata de doblgar los sonidos a su voluntad, a su imaginación. Y eso fue lo que no tardó mucho en molestarnos: comprendemos que, con él, los sonidos no son totalmente libres. Lo que yo buscaba era, en un sentido, más humilde: sonidos, sin más. Sonidos puros y simples.

D.C.—¿Sin el menor a priori musical?

J.C.—Por el simple hecho de hacerlo entrar en una pieza de música, nos pareció que cualquier ruido podía tornarse musical. No era lo que enseñaba Schönberg, ni tampoco era del todo lo que buscaba Varèse.

D.C.—Cuando Fischinger le enseñó a escuchar el alma, o el sonido de las cosas, ¿no se acercó usted a ciertas doctrinas orientales sobre la génesis del sonido?

J.C.—Con Fischinger todo se situaba en un plano que se podría calificar de "espiritualista". Sólo después de terminada la guerra —diez años después de mi encuentro con Fischinger, que se produjo en 1935 ó 1936— empecé a interesarme seriamente por el pensamiento oriental y por los mitos de que usted habla.

D.C.—Pero en su escritura para percusión, ¿no había influencias javanesas o balinesas, o bien de músicas negras? ¿Conoce usted músicas de tradición oral?

J.C.—Como le dije, yo seguí en Nueva York algunas clases de Henry Cowell, y allí escuché músicas de ese carácter. Si hubo influencia, no fue consciente; por lo demás, yo no había estudiado seriamente, en aquel momento, la teoría de la música de la India o de las músicas indonesias.

D.C.—¿Sólo le interesaban las sonoridades?

J.C.—Así fue durante todos esos años de preguerra. En las sonoridades, pero en la medida en que eran vehiculizadas por una estructura rítmica. Aspiraba a una situación en que se permitiera la entrada de todas las sonoridades. Y

me parecía claramente que tal situación era de orden temporal.

*D.C.—Usted mencionó, en el Museo de Arte Moderno, su deseo de salir del círculo schönbergiano repetición-variación...*

J.C.—En todas las piezas de los años 1935-40 yo tenía en el espíritu las lecciones de Schönberg; como me había enseñado que la variación se reducía en el fondo a la repetición, no le encontraba utilidad alguna a la variación y acumulaba repeticiones. Todas mis primeras obras para percusión, así como mis composiciones para piano, suponen grupos de sonidos o grupos de duraciones sistemáticamente repetidos.

*D.C.—Sólo después de la guerra tuvimos acceso, por lo menos en Francia, al universo de los ruidos, en el que usted pensaba desde 1935. Y se trataba de ruidos registrados. En consecuencia, su texto de 1937 sobre el porvenir de la música debe ser considerado premonitorio... Allí se emplea por primera vez —mucho antes de que Schaeffer hubiera descubierto el término— el adjetivo “experimental” para calificar esa música de ruidos. Además, usted consideraba la posibilidad de instituir “Centros de música experimental” donde los compositores encontraran el instrumental electroacústico necesario para su trabajo.*

J.C.—Es verdad. Algún tiempo después —creo que entre 1941 y 1942— consagré varios meses, si no un año entero, a tentativas por fundar un “centro de música experimental”. En aquel momento, tenía sobre la tecnología electroacústica información suficiente como para pensar con seriedad en la creación de una música que permitiera no perder nada de esas nuevas posibilidades de producción sonora. En aquella época no se hablaba de magnetófonos, sino de “fonógrafos cinematográficos”, y la idea era utilizar esas cámaras de tipo particular para obtener sonidos, con éstos constituir bibliotecas y, finalmente, componer a partir de los elementos almacenados en esa forma. Eso es lo que ha permitido ahora la banda magnetofónica, y al principio se pensó que el mismo resultado podría obtenerse me-

diante filmes. Después se pensó en utilizar cables. Por supuesto, todo eso se volvió realmente "operativo" sólo después de la guerra, con el desarrollo de la banda magneto-fónica.

D.C.—*También en ese texto de 1937 usted sugería el reemplazo del término "música" por la expresión "organización del sonido".*

J.C.—Sí, el rótulo "música" parecía hasta tal punto reservado a lo que podía hacerse con los instrumentos inventados o perfeccionados durante los siglos XVIII y XIX, que ni siquiera los inventores de aparatos musicales eléctricos acertaban a hacer algo más que imitar esos instrumentos "musicales". Por otra parte, se trata de un fenómeno poco menos que universal: toda invención tecnológica, en vez de empezar directamente por su forma definitiva, copia durante algunos años los inventos anteriores. Los automóviles fueron carretas antes de convertirse en automóviles. De igual modo, los instrumentos eléctricos sirvieron ante todo para reproducir los sonidos tradicionales, que eran, sin embargo, sonoridades acostumbradas.

D.C.—*¿Admite usted la idea de un "solfeo concreto"?*

J.C.—*¿Qué podría significar eso?*

D.C.—*En la década de 1950-60, la doctrina schaefferiana proponía clasificar los ruidos de acuerdo con cierto número de exigencias taxonómicas que permitieran leer, describir los más diversos climas sonoros; todo ello facilitaría, según Schaeffer, componer en forma menos "surrealista", más orgánica.*

J.C.—Mucho me temo que semejante *esfuerzo de organización* nos haga recaer en el mismo proceso de copia de lo antiguo de que hablábamos. La idea de un *solfeo de ruidos* contiene el término "solfeo", ¿no es así? ¿Y hay algo más habitual que esa noción?

D.C.—*¿El solfeo se reduciría, según usted, a una herencia comprometedora de los siglos XVIII y XIX?*

J.C.—Es más o menos eso. Vea, lo que siempre me hizo sentirme incómodo, desde el comienzo, con el trabajo de Schaeffer, es su preocupación por las relaciones, y las rela-

ciones entre los sonidos. Tenía máquinas a su disposición y siempre trató de emplearlas en forma tal que le proporcionaran las relaciones entre los ruidos y la tonalidad. Ese ha sido siempre su problema. Por ejemplo, con el fonógeno, que de acuerdo con su idea debía marchar a doce velocidades distintas, ¿dónde cree usted que hubiera podido desembocar, como no fuese en un sistema de doce sonidos? ¡Aun proclamando que no quería llegar allí! Con el solfeo, el problema es el mismo: se trata de un instrumento mental, no de un aparato, pero el resultado corre el riesgo de parecerse mucho. O sea, recaer fatalmente en sonidos en el sentido "musical" del término, es decir, en ruidos que sólo pueden ir de la mano con tales o cuales ruidos, y no con tales o cuales ruidos distintos. A todo esto, lo que yo quise realizar fue exactamente lo contrario: no repetir una situación a la que estamos habituados y que bien puede seguir siendo lo que es, sin que nos sintamos obligados a intervenir, sino crear una situación totalmente nueva, en que cualquier sonido o ruido pueda acompañar a cualquier otro.

D.C.—*Lo que usted llama una situación "experimental".*

J.C.—Sí, en la que nada es seleccionado de antemano, en la que no hay obligaciones ni prohibiciones, en la que ni siquiera hay algo previsible.

D.C.—*¿Una situación de anarquía?*

J.C.—¡Ciertamente! Thoreau lo describió con mucha claridad cuando sustituyó aquella máxima de Jefferson, según la cual "el mejor gobierno es el que gobierna lo menos posible", por la siguiente: "El mejor gobierno es el que no gobierna absolutamente nada".

D.C.—*¿Usted situaría a Schaeffer en el campo del gobierno?*

J.C.—Pienso que él y yo no nos entendemos en torno de la diferencia que hay entre el número dos y el número uno. Yo siempre traté de pensar en la pluralidad de la cifra uno, en tanto que, para Schaeffer, la pluralidad sólo empieza en la cifra dos.

D.C.—*¿Usted quiere decir que al tomar la cifra dos nos quedamos en la etapa de las relaciones entre los objetos?*

J.C.—Para mayor claridad, retomemos el ejemplo de la música “experimental”. Antes se suponía que la música existía ante todo en el espíritu de las personas, y en particular de los compositores. Se la escribía y se supone que se la escuchaba *antes* de que fuera audible. A juicio mío, en cambio, nada se escucha *antes*. El solfeo es precisamente la disciplina que permite escuchar un sonido *antes* de que se lo haya emitido... Con el inconveniente de que, gracias a esta disciplina, uno se vuelve sordo, porque se obliga a no aceptar sino tales o cuales sonidos, y no tales o cuales distintos de aquéllos. Ejercitarse en el solfeo significa decidir *a priori* que los sonidos del ambiente tienen que ser pobres. ¡Por eso no puede haber solfeo “concreto”! Todo solfeo es por necesidad, por definición, “abstracto”... ¡Y dualista! Para quien solfea, todo sonido del ambiente está mutilado; carece de tonalidad. Comprenderá usted, en consecuencia, por qué el solfeo no me interesa en lo más mínimo: no me he metido en la cabeza ninguna idea de perfeccionamiento de los sonidos, ninguna decisión sobre mejoramiento de la raza sonora. Me limito a tener abiertos los oídos.

D.C.—*Permítame citar sus propias palabras: “Happy new ears!”*

J.C.—¡Eso mismo! Mantengo mi espíritu vivo y alerta, o por lo menos lo intento. Resultado: todo lo disonante, lo experimento como consonante. *No entiendo sólo la cifra dos, sino también la pluralidad de la cifra uno.*

D.C.—*De cualquier modo, hay cierta diferencia...*

J.C.—¡Claro que hay una diferencia! Pero no es tanta que sea preciso aborlarla en función del valor. Lo que trato de aborlar es el sonido en sí mismo, tal cual es.

D.C.—*No tal como a usted le gustaría que fuese.*

J.C.—No tal como “debería” ser. Y creo que esto tiene mejor resultado con los sonidos que *no son* música en el sentido de los siglos XVIII y XIX, que con los sonidos que *son* música en ese sentido.

D.C.—*¡Entonces usted es un músico perfectamente “concreto”!*

J.C.—¡Sí, mal que le pese a Schaeffer! Lo que torna “abstractos” los sonidos es el hecho de que, en vez de escucharlos por sí mismos, se considere suficiente escuchar sus relaciones. Tanto valdría, como lo dije alguna vez, expresar una idea musical mediante luces...

D.C.—*Algunos compositores lo piensan, algunos lo hacen...*

J.C.—¡O con manzanas!

D.C.—*Su hostilidad con el concepto de relación, ¿no proviene de cierto tipo de filosofía norteamericana? Pienso en la crítica que William James hace de las relaciones. Con todo, James nunca llevó esa crítica hasta sus últimas posibilidades. Terminó por reconocer que también las relaciones eran, en sí mismas, “totalidades”, “unos”. Para él, las relaciones existen también en la experiencia.*

J.C.—Sé muy bien que las cosas se interpenetran. Pero pienso que se interpenetran con mayor riqueza y con mayor complejidad cuando yo no establezco ninguna relación. Ese es el momento en que se reúnen y forman la cifra uno. Pero, al mismo tiempo, no se obstruyen entre sí. Son ellas mismas. Son. Y como cada una es ella misma, en la cifra uno hay una pluralidad.

D.C.—*Pero, ¿cómo puede usted abstenerse de toda actividad en el sentido de las relaciones? Percibir, ¿no es poner en relación?*

J.C.—Puedo aceptar la relación entre una diversidad de elementos, como lo hacemos al mirar las estrellas, descubrir un grupo de ellas y bautizarlo “Osa Mayor”. Al obrar así, hago un objeto. Ya no se trata de la entidad misma, entendida como compuesta por elementos, por partes separadas. Tengo delante de mí, a mi disposición, un objeto fijo, donde yo podría introducir variaciones precisamente porque sé de antemano que volveré a encontrarlo idéntico a sí mismo. Desde este punto de vista, obedezco a lo que decía Schönberg: la variación es una forma, un caso límite de repetición. Pero usted puede comprobar que también me es posible salir de ese círculo de variación y repetición. Para ello debo volver a la realidad, a esta entidad que aquí



tengo, a esa constelación que todavía no es del todo una constelación. ¡Todavía no es un objeto! Puedo ver perfectamente bien como grupo de cosas variadas y distintas eso mismo que, desde otra perspectiva, configura un objeto único. Lo que hace de la constelación un objeto es la relación que yo establezco entre sus componentes. Pero también tengo posibilidad de no establecer esa relación, de pensar en las estrellas como separadas y sin embargo próximas entre sí, casi reunidas en una constelación única. Lo que tengo, entonces, es simplemente un grupo de estrellas.

D.C.—*Empiezo a comprender por qué usted, para su obra orquestal Atlas Eclipticalis, pidió prestadas al observatorio de la Universidad Wesleyana cartas astronómicas que le inspiraron la topografía misma de su partitura.*

J.C.—Usted habla de topografía: hace un objeto de lo que sólo constituye una red de operaciones al azar.

D.C.—*¡Es que no tengo alternativa! Si quiero escapar de las relaciones puntuales de causa y efecto, necesito cambiar de escala. Debo atenerme a nubes, a tendencias o a leyes de distribución estadística.*

J.C.—Sí, desde el punto de vista del físico. Pero el azar de la física contemporánea, el de las *random operations*, corresponde a una distribución *igual* de acontecimientos. El azar al que yo recurro, el de las *chance operations*, es distinto, porque supone distribuciones *desiguales* de elementos. Es lo que aporta el libro chino de los oráculos, el *I Ching*, o las cartas astronómicas que utilicé para *Atlas Eclipticalis*. Yo no obtengo ese objeto físico del cual se interesa el Estadista.

D.C.—*¡O el compositor Xenakis! Pero de cualquier modo se puede obtener...*

J.C.—Sí, si usted *quiere* obtenerlo. Hace falta *quererlo*. En la obra indeterminada tal como la concibo, no existe *a priori* esa lógica.

D.C.—*La lógica nace en el que escucha...*

J.C.—Y decide que se trata de un objeto. Cualquiera de mis músicas indeterminadas, si se la registra, se convierte en un objeto a partir del momento en que alguien la

escucha y sabe que podrá escucharla de nuevo. Vuelve a escucharla, y el objeto surge: hay repetición, eso suena del mismo modo una y otra vez. Y si vuelve a escuchar, lo puede aprender. Puede instalar allí toda la lógica que se le ocurra.

D.C.—*Y llegado ese punto, ¿no queda más diferencia entre una obra determinada y una indeterminada?*

J.C.—No, con la salvedad de que, en el caso de la obra indeterminada, no fui yo quien puso lógica en la partitura.

D.C.—*Su indeterminación termina por ser una realidad bastante frágil, bastante precaria...*

J.C.—Así es, ¡hasta en mis piezas es posible encontrar lógica! Pero hace falta voluntad, e incluso buena voluntad. El problema fue formulado por Duchamp con mucha claridad. Duchamp dice, aproximadamente, que uno debe esforzarse por alcanzar la imposibilidad de recordar, incluso cuando la experiencia va de un objeto a su doble. En la civilización actual, donde todo está estandarizado, donde todo se repite, la cuestión decisiva es olvidarse durante el tránsito de un objeto a su duplicado. Si no tuviéramos esa capacidad de olvido, si el arte actual no nos ayudara a olvidar, estaríamos sumergidos, ahogados bajo esas avalanchas de objetos rigurosamente idénticos.

D.C.—*¿Y un Andy Warhol no nos acostumbra a las repeticiones?*

J.C.—No, precisamente, nos desacostumbra. Cada repetición debe permitir una experiencia del todo nueva. Es verdad que no siempre llegamos allí. Pero estamos en camino.

D.C.—*El arte es entonces, según lo define usted, una disciplina de adaptación a lo real tal como es. No se propone cambiar el mundo, lo acepta tal como se presenta. ¡A fuerza de desacostumbrarnos, nos acostumbrará más eficazmente!*

J.C.—No creo. En este problema hay un factor que usted no tiene en cuenta: el mundo, precisamente. Lo real. Usted dice: lo real, el mundo tal como es. Pero sucede que

no es, sino que deviene. ¡Se mueve, cambia! No nos espera para cambiar... Es más movedido que lo que usted se imagina. Usted se acerca a esa movilidad cuando dice "tal como se *presenta*". Porque "se presenta" significa que no está allí, como una cosa. El mundo, lo real, no es un objeto. Es un proceso.

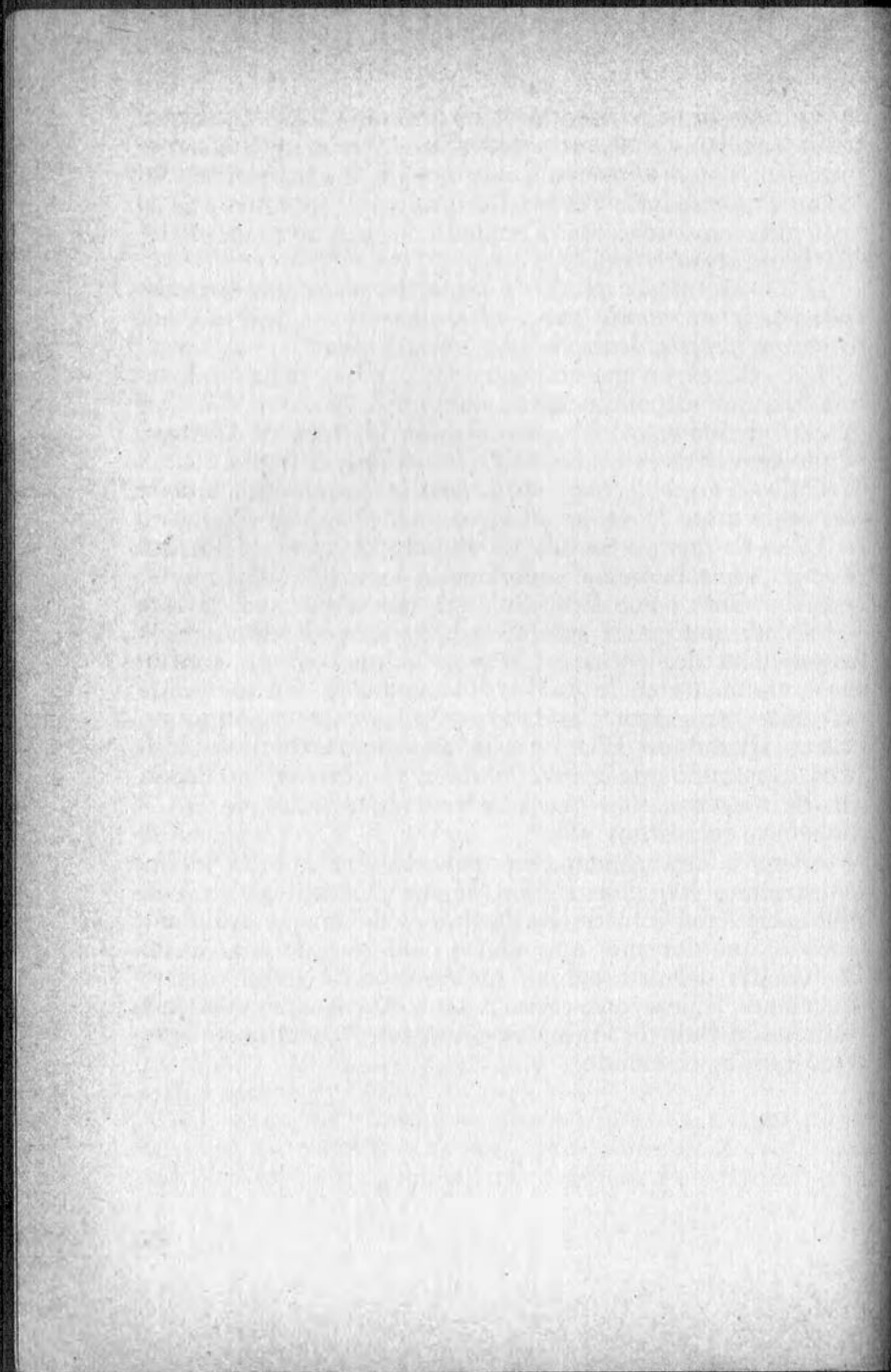
D.C.—*De modo que sería imposible acostumbrarse, habituarse a un mundo que está en devenir... ¿Es eso, más o menos precisamente, lo que usted piensa?*

J.C.—Sí, es un pensamiento del cambio, como toda mi música, que se podría definir como una *Music of Changes*. Y esta denominación la encontré en el *Book of Changes*, título que lleva la traducción del *I Ching* al inglés.

D.C.—*No puedo menos que pensar que en este mundo, tal como usted lo define, el logos, la lógica, pesa bien poco.*

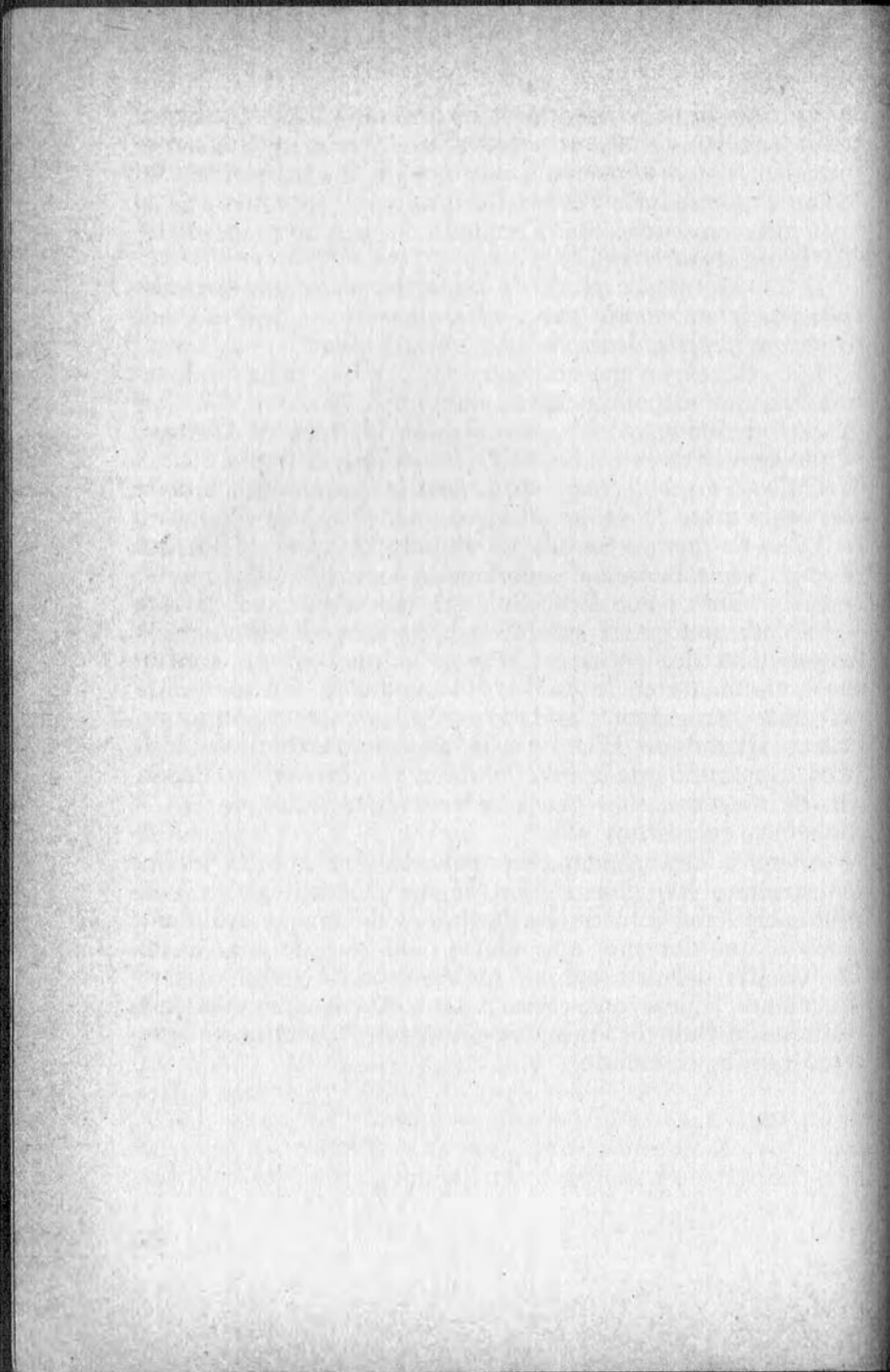
J.C.—Es que yo no soy un filósofo... ¡griego! En otro tiempo aspirábamos a experiencias lógicas; nada nos importaba tanto como la estabilidad. Hoy admitimos la inestabilidad junto a la estabilidad. Lo que deseamos es la experiencia de lo que es. Pero "lo que es" no consiste necesariamente en lo estable, lo inmutable. En todo caso, sabemos con mayor claridad que la lógica es algo que nosotros aportamos. Ella no está depositada frente a nosotros, esperando que la descubramos. "Lo que es" no depende de nosotros, sino que nosotros dependemos de eso. Y debemos acercarnos allí.

Además, desdichadamente para la lógica, todo lo que construimos bajo ese rubro, "lógica", constituye tal simplificación respecto de los hechos y de lo que realmente sucede, que debemos aprender a cuidarnos de ella. Esa es la función del arte actual: protegernos de todas esas reducciones lógicas que estamos tentados de aplicar a cada instante al fluir de los acontecimientos. Acercarnos al proceso que es el mundo.



## SEGUNDA CONVERSACIÓN

Virgil Thomson — Sobre la inmovilidad y la movilidad — No ir a ninguna parte — El arte como vida — Contra las filosofías de la vida — La *estasis* y la ausencia de objetivo — Discípulos — Las universidades — McLuhan: la apertura a lo que es — La voluntad de desorden — Sobre la oportunidad del no-querer — Interpenetración y no-obstrucción — La cuestión de la Nada — Fuller y el número tres — Sobre el azar — Suzuki y Chuang-tsu — Sobre el *I Ching*; taoísmo y ciencia moderna — Debate sobre el ruido y la abstención de obrar — Responsabilidad respecto de todo lo que hay — Importancia de las utilidades — La abundancia y la falta de respeto — Libertad y dejar ser.



*D.C.—Entre los compositores contemporáneos que usted conoció figura el nombre de Virgil Thomson, a quien usted consagró una obra. ¿Cómo fue eso?*

J.C.—Tuve oportunidad de conocerlo cuando fui por primera vez a Nueva York, un día en que preparaba un concierto de percusión para el Museo de Arte Moderno. El formaba parte de la comisión de música del Museo. Nos entendimos muy bien; aprecié su conversación. Escribí un artículo sobre mi música, y ese texto fue una de las causas del interés que empezaba a surgir por lo que yo hacía. Y, sobre todo, contribuyó a que recibiera una beca de la Fundación Guggenheim y una subvención del Instituto Nacional de Artes y Letras. Poco después me pidió que escribiera un libro sobre sus obras, y acepté. Sentí que me sería útil la actividad que debería consagrar a tal estudio. A la vez decidí examinar con todo detalle cada una de sus composiciones y en forma cronológica. Quería repetir, en la medida en que me fuera posible, su trabajo.

*D.C.—¿Le exigió mucho tiempo esa tarea?*

J.C.—¡Me llevó diez años! Es verdad que con algunas interrupciones. En realidad, Thomson era tan prolífico que cada vez que yo creía haber dominado todo lo producido por él, continuaba su camino y daba un paso más. Por añadidura, cuando hube terminado los primeros capítulos él quiso verlos. Desdichadamente, no estuvo de acuerdo con el resultado. Se puso a buscar a otro para el trabajo.

Pero no encontró a nadie y volvió a mí para pedirme que lo terminara. Le contesté que lo aceptaría sólo si él consentía en no exigirme ver el resultado antes de que terminara la obra. Así pasaron los diez años.

*D.C.—Posteriormente, ustedes se distanciaron...*

J.C.—En los primeros capítulos yo había empezado a tratar a la vez la vida y la obra de Virgil Thomson. En efecto, me parecía que, tratándose de él, no tenía sentido separarlas... Eso fue lo que no le gustó... Mientras yo retomaba el trabajo, él confió a Kathleen Hoover, sin decirme nada, la tarea de escribir su biografía. Y cuando hube terminado mi texto surgió la dificultad: hacía falta encontrar a un lector que expurgara mi trabajo de todo lo biográfico, para que subsistiera sólo lo relacionado con las obras mismas y con sus análisis. No me entendí con la primera persona que Thomson había elegido para esa tarea de relectura y depuración, ¡cuya importancia yo seguía sin sospechar! Entonces me sugirió hacerse cargo él mismo de la tarea; me corregiría sin declararlo al comienzo de la obra, anónimamente... Le hice observar que la cosa no marcharía: se trataba de su estilo, ya célebre, ¡que todos reconocerían inmediatamente! Llegamos a ponernos de acuerdo en torno de un tercer lector. Y todo marchó bien hasta el momento de las pruebas de imprenta. Allí, para mi gran estupor, tuve la primicia: ¡Había una *Vida de Virgil Thomson* escrita por Kathleen O'Donnell Hoover! Y para mejor, advertí que el verdadero "depurador" de mi texto ¡había sido el propio Virgil Thomson! Todo eso me resultó desagradable y muy distinto de lo que habíamos convenido. De modo que... siempre he apreciado mucho su conversación, pero nos vemos muy poco.

*D.C.—Por su parte, él siguió escribiendo sobre usted. Alguna vez lo ha criticado.*

J.C.—Su crítica se basa en que, a su juicio, mi trabajo carece de necesidad. La primera parte, o primer período de mi obra era, según él, interesante. Pero desde que mi música no intenta ir a ningún sitio, ya no presenta —según él— interés alguno. Y se pregunta por qué sigo escribiendo.



D.C.—¿Acepta usted esa objeción?

J.C.—¡Mi intención fue, precisamente, que mi música dejara de ir a alguna parte! He procurado dejar que los sonidos vayan a donde van y dejarlos ser lo que son. Eso me condujo a una continuidad, pero de tal carácter que no procura alcanzar un *climax*. Una continuidad de inmovilidad aparente, como la del mar cuando deja de crecer y aún no empezó a bajar.

D.C.—Usted partió de estructuras rítmicas, que tenían por misión organizar temporalmente su música. Pero para que esa dimensión temporal pueda sentirse, e incluso para que haya tiempo en general, ¿no es preciso dirigirse hacia algún sitio?

J.C.—¡De ningún modo! Uno puede quedarse donde está...

D.C.—¿Permanecer inmóvil?

J.C.—Sí, muy fácilmente.

D.C.—¿Podría usted explicar esa tesis sobre el tiempo? ¿Cómo puede concordar, en lo que usted hace, con la idea del devenir, del mundo como proceso?

J.C.—Un monje zen salía de su casa con uno de sus discípulos y vio volar una bandada de gansos salvajes. “¿Qué es eso?”, preguntó. “Eran gansos salvajes”. El maestro torció violentamente la nariz del discípulo. “Te imaginas que han pasado. Pero siempre estuvieron aquí”. Entonces el discípulo tuvo la iluminación.

D.C.—Jean Grenier, escritor francés interesado por el taoísmo, explica en *La Vie quotidienne* cómo un monje hindú, de la “secta de Ramakrishna”, permaneció durante una hora en perfecto silencio ante un público reunido para una conferencia. Grenier pregunta: “¿No puede decirse que el sentimiento del tiempo fue abolido en la medida en que era dominado por uno de sus componentes, el estable, en tanto que el otro componente, el inestable, era la armónica?” ¿Aceptaría usted esa dicotomía para referirse al tiempo? ¿Es aplicable a su música?

J.C.—Me parece que se aplica, por ejemplo, más a La Monte Young que a mí mismo. A mi juicio, lo estable

y lo inestable no pueden representarse como la fundamental y la armónica, si esto significa una jerarquía.

D.C.—¿Usted llama “la vida como arte” al hecho de salir del mundo de las jerarquías?

J.C.—No. Esto es el arte en cuanto vida.

D.C.—¿Podría precisar?

J.C.—Si hablo de “la vida como arte” corro el riesgo de caer en el esteticismo, porque pretendo, al menos aparentemente, imponer algo, una cierta idea de la vida. Creo que la música —por lo menos tal como yo la entiendo— no impone nada. Puede tener por efecto modificar nuestra manera de ver, hacernos mirar nuestro contorno como si fuese arte. Pero eso no es un objetivo. ¡Los sonidos no tienen propósito! Simplemente son. Viven. La música consiste en esa vida de los sonidos, en esa participación de los sonidos en la vida, que puede convertirse —pero no voluntariamente— en una participación en la vida de los sonidos. Por sí misma, la música no obliga a nada.

D.C.—¿De modo que si usted, en su música, alcanza cierta continuidad, ello no se debe a intención alguna?

J.C.—Me limito a comprobar lo que sucede. En otro tiempo hablé de la “continuidad de la discontinuidad”. Quería evitar el aspecto melódico, porque no bien hay melodía hay voluntad, así como deseo de someter los sonidos a esa voluntad. Sin embargo, no rechazo la melodía. La rechazo tanto menos cuanto se produce por sí sola. Pero es preciso que empiece por no ser impuesta; no quiero obligar a los sonidos a seguirme.

D.C.—¿Entonces usted diría, acerca del tiempo mismo, que es imposible representárselo?

J.C.—No hay que hipnotizarse con las categorías intelectuales, como las de continuo-discontinuo, estable-inestable, etcétera, con ayuda de las cuales uno supone que podrá pensar el tiempo.

D.C.—Eso podría sonar a profesión de fe vitalista.

J.C.—¡Lo que más se escapa de las filosofías de la vida es la vida misma! No, no estoy dispuesto a sumarme

a tales filosofías. Un ser inanimado tiene tanta vida como uno animado. Un sonido está vivo. Los filósofos de la vida no dicen eso, ¿verdad?

D.C.—*Durante nuestra conversación en el Museo de Arte Moderno mencioné la objeción que formuló contra usted Leonard Meyer y que se parece a las de Virgil Thomson: lo acusa de preconizar una música estática, una música de la estasis. Y, en consecuencia, de dejar escaparse el tiempo musical. ¿Evitó usted contestar directamente, o yo entendí mal su respuesta?*

J.C.—En realidad, acepto esa acusación. Y no la considero como una acusación. En la vida existe, sin duda, esa *estasis*. Pero yo no preconizo absolutamente nada. Y no dejo escaparse nada. Si por “tiempo musical” sólo se entiende una música fija, determinada, que tiene un antes y un después, en suma, una música hecha de objetos temporales finitos, acepto de buena gana que mi música no se parece a eso. Pero tal vez “tiempo musical” signifique algo distinto...

D.C.—*Y cuando uno de sus colegas, Morton Feldman, afirma que su música no es idéntica a la vida, en el sentido de que reúne sólo una pequeña parte de las sonoridades de ésta...*

J.C.—También diría que no deja escaparse nada. O, más bien, ¡que se escapa de la idea de que deje escaparse algo!

D.C.—*¿No está esquivando usted la objeción?*

J.C.—¡Es que todo es posible! Mi música no impone restricción alguna. Sucede, simplemente, que la vida que llevamos es parcial y que, en las salas de concierto con que contamos, es difícil reunir muchas sonoridades. Yo trato de sustraerme a esa obligación de ensayar lo que conviene a un concierto, a un público, a un lugar, etcétera. Amplío al máximo las condiciones de ejecución de mi música. Voy a los circos, a los claros de los bosques, a las galerías de arte, a los techos... Con seguridad mi música es parcial, pero no porque yo procure que lo

sea. Si yo apunto a algo, es a la ausencia de propósito; y lo parcial se corresponde siempre con algún propósito.

D.C.—*¡Por eso mismo debe de resultar terrible ser alumno de John Cage! ¿Cómo puede usted haber tenido alumnos a los que haya impartido una enseñanza sin propósito?*

J.C.—Sucede que han venido muchos a estudiar conmigo. Pero, en cada caso, traté de descubrir quién era y qué podía hacer. Resultado: con la mayor frecuencia, era yo quien seguía al discípulo.

D.C.—*¿Eso también es válido para la universidad? Con todo, tengo la impresión de que algunos de sus alumnos aprendieron mucho de usted...*

J.C.—En todo caso, me enseñaron —por lo menos los de la Nueva Escuela de Investigaciones Sociales— que lo que yo prefería era no enseñar.

D.C.—*¿Sin embargo, usted no ha renunciado por completo a toda actividad pedagógica?*

J.C.—He procurado evitar, en la medida de lo posible, las universidades.

D.C.—*¿Por qué?*

J.C.—Están demasiado cerca del gobierno, sea aquí, en Francia, donde no se hace nada sin permiso de la autoridad, o en Estados Unidos, donde la autoridad es privada, lo cual viene a dar lo mismo, ¿no es así?

D.C.—*¿Pero no cambiaría esa situación si alguien como usted aceptara intervenir con mayor frecuencia?*

J.C.—Recientemente, en la Universidad de California en Davis, dicté un curso donde tomamos, como punto de partida convencional, la hipótesis de que no sabíamos lo que deberíamos estudiar y no nos dividiríamos en estudiantes y no estudiantes, sino que todos, incluso yo, seríamos estudiantes.

D.C.—*¿Y qué sucedió?*

J.C.—Somos la biblioteca de la universidad a operaciones de azar. En el grupo —éramos alrededor de un centenar—, cada uno disponía de dos operaciones de azar para determinar qué obras leería. A continuación,

siempre tirando las suertes, constituimos grupos flexibles: cada uno debía reunirse e intercambiar informaciones sobre lo leído. Era una técnica que respondía al deseo de McLuhan, a cuyo juicio nuestro trabajo debe consistir, en lo futuro, en refrescar la información mediante la información.

D.C.—¿Refrescar?

J.C.—Sí, tal como se repasa una prenda de vestir.

D.C.—*Si hay información en circuito, tiene que llegar un momento en que nadie pueda enseñar nada a nadie. Una vez agotada la biblioteca —en el supuesto caso de que ocurriera, pero no está prohibido suponerlo—, ¿qué sucedería?*

J.C.—Creo que no deja de producirse información.

D.C.—¿*En el sentido de que siguen llegando muchos libros?*

J.C.—No sólo en ese. Si me encuentro en un bosque donde no hay ningún abeto, mi información difiere de la que tendría en un bosque de abetos. Todo depende de las circunstancias y las intenciones.

D.C.—*Lo que usted sostiene es que la atención debe actuar sin ataduras.*

J.C.—En todas partes pueden encontrarse informaciones. Y uno puede estar en presencia de informaciones sin recibirlas.

D.C.—*En consecuencia, debemos abrirnos a todas las informaciones que no recibimos.*

J.C.—Sucede un poco lo mismo que con el ruido y los sonidos musicales: cuanto más se descubre que los ruidos del mundo exterior son musicales, más música existe.

D.C.—¿*Y usted piensa que ese ideal de apertura a todo lo que surge puede transferirse a todos los campos y que es conveniente en todos los estudios universitarios?*

J.C.—Ciertamente.

D.C.—*Sin embargo, los “agregados, intermediaciones y happenings”, para retomar el título de un libro célebre*

—escrito por uno de sus discípulos, Allan Kaprow—, ¿no termina, todo eso, por ser contrario a su ideal de apertura a todo lo que existe? Pues en cualquiera de esos casos se trata, incuestionablemente, de actividades orientadas. La ausencia de objetivo puede convertirse, incluso en usted, en un objetivo: corre el riesgo de resultar tan compulsivo como el punto de partida donde todo se subordina a un propósito. ¿No lo reconoció usted mismo a propósito de esos happenings donde a usted se le indicaba qué debía hacer, por ejemplo, ir de una habitación a otra?

J.C.—Le contestaré como hace un rato en relación con Feldman. No estamos libres. Vivimos en una sociedad tabicada. Debemos tener muy en cuenta esos tabiques. Pero, ¿por qué repetirlos? ¿Por qué deberían los happenings replicar los aspectos más compulsivos de la vida cotidiana? Seguimos creyendo que, en arte, hay que llevar orden a todo. ¿Y si el arte incitara al desorden?

D.C.—*Querer el desorden siempre es querer algo.*

J.C.—La cuestión no reside en no querer, sino en ser libre en relación con la propia voluntad. En la universidad, en mi música, en mi vida cotidiana, me sirvo de operaciones propias del azar. ¡Pero no me sirvo pura y exclusivamente de esas operaciones! Reconocer al azar el sitio que le corresponde no significa sacrificarle todo.

D.C.—*Su enseñanza —si acepta usted el término—, ¿podríamos definirla, entonces, como una pedagogía del no-querer? ¿Un distanciamiento respecto de la voluntad?*

J.C.—Un distanciamiento progresivo, sí, que no recaería en una adhesión. Un distanciamiento que no se repetiría.

D.C.—*Estamos ahora en Oriente...*

J.C.—O tan sólo, como ya le dije, estamos más cerca de Fischinger. Cada sonido tiene su propio espíritu, su propia vida. Y esa vida, nadie puede tener la pretensión de repetirla. Jamás puede convertirse en un ejemplo de vida, un ejemplo para otra vida. Lo que vale para los sonidos vale también para los hombres. Y justamente por eso los hombres no son sonidos, ni los sonidos, hombres.

Esto es algo que los músicos no se cansan de olvidar. Mi pedagogía dice que no debemos olvidarlo más.

D.C.—*Usted ha definido su gran obra de 1958, The Concert for Piano and Orchestra, como una "reunión de diferencias extremas". En aquella época, usted recibió la gravitación de Oriente...*

J.C.—Así es.

D.C.—*Si insisto en ello, se debe a que, en vista de Fischinger, hubiese cabido temer que pudiera usted volcarse hacia una suerte de panteísmo.*

J.C.—Ya antes de mi encuentro con los pensamientos orientales, que se sitúa alrededor de 1945, no encontraba más necesidad de hablar de Dios en relación con esa idea de la vida de cada cosa. Pero me gusta pensar que cada cosa tiene no sólo su propia vida, sino también su centro, y que ese centro es, en cada oportunidad, el centro mismo del Universo. Eso, por otra parte, es uno de los principales temas que conservé de mi estudio del zen.

D.C.—*¿Se deben disociar la idea de vida y la idea de centro?*

J.C.—Lo que Suzuki me enseñó es que, en verdad, nunca cesamos de establecer, al margen de la vida de las cosas, un medio de medición, y que a continuación nos empeñamos en restablecer, dentro del marco de esas medidas, el sitio de cada cosa. Nos esforzamos por estipular, con ayuda de ese marco, relaciones entre las cosas. Entonces las perdemos, las olvidamos o las desfiguramos. El zen nos enseña que, en realidad, nos encontramos en una situación que no coincide con ningún centro, es decir que, en relación con aquel cuadro, estamos descentrados. En esa situación, lo que está en el centro es cada cosa. Hay entonces, sin duda alguna, una pluralidad de centros, una multiplicidad de centros. Y todos se interpenetran. Y el zen agrega: en condiciones de no-obstrucción. Para una cosa, vivir significa estar en el centro. Ello supone interpenetración y no-obstrucción.

D.C.—*¿Cómo podría no haber contradicción entre esos dos últimos términos? Para que dos sonidos no se enmas-*

caren, no hagan de pantalla uno del otro, es preciso separarlos. ¿Cómo podrían, entonces, interpenetrarse?

J.C.—Usted dice: es preciso separarlos. Y bien, no ponga nada en ese intervalo.

D.C.—¿Cómo?

J.C.—Entre cosas que usted separa para que no se obstaculicen entre sí, es necesario que no haya nada. Y bien, eso, *nada*, es lo que permite existir a todas las cosas.

D.C.—¿O sea, interpenetrarse?

J.C.—Si se interpenetran, eso significa que entre ellos no hay nada. Luego nada las separa...

D.C.—Usted habla aquí de nada, de nothing (\*). Y me gustaría plantear un problema de traducción. ¿Prefiere usted que transcribamos nothing por "nada" o por "la Nada"? ¿Hay derecho a decir que el nothing en que usted piensa es "lo nada", o la Nada, el Silencio? Si adoptáramos la hipótesis contraria, deberíamos traducir el título Lecture on Nothing como "Conferencia sobre nada". ¿Qué elegir?

J.C.—Creo que la primera solución.

D.C.—Sería la solución "occidental". Así, en Eckhart, a quien usted cita a menudo, lo nada, o la Nada, "existe", es la Deidad o el fondo de Dios, y en ese sentido no hay cabida para lo nada absoluto, para la Nada pura. En cambio, en el zer, ¿no es el Vacío una nada, escrito sin mayúscula? ¿Es decir, nada de nada y, en la reflexión, ni siquiera una nada? Por lo menos, este es el punto sobre el cual se basan ciertos filósofos japoneses para diferenciar el zen (así como las filosofías orientales en general) de los pensamientos occidentales<sup>1</sup>.

\* Se reitera el juego conceptual en torno de "rien" y "néant", con el agregado del término inglés "nothing". (T.).

1. Pienso en Toshimitsu Hasumi, en Shizuteru Ueda y, evidentemente, en Suzuki. Cf., del primero, *Elaboration philosophique de la pensée du zen* (1967, inédito, comunicación de Y.-Y. Bosseur); del segundo, *Die Gottesgeburt in der Seele und der Durchbruch zur Gottheit*, Gütersloh, Mohn Verlag, 1965, y del tercero, *Mys-*



J.C.—¿Y qué ha hecho mi traductor al francés?

D.C.—*Vacila, opta ya por la mayúscula, ya por la minúscula. ¡Ya por Occidente, ya por Oriente!*

J.C.—Me pregunto qué debemos elegir. Pero es difícil, porque no salimos de las categorías intelectuales.

Naturalmente, decir “lo nada” tampoco significa llevar la cosa hasta sus últimas consecuencias; significa decir: también lo nada es un ser. No resulta muy satisfactorio.

D.C.—*¿Entonces hay que rechazar también esa solución, que hace un momento usted sugería aceptar?*

J.C.—Si usted contrapone Algo y Nada, se queda, de cualquier forma, en el juego de las categorías intelectuales. Lo que yo quería decir, al hablar de la “Nada-que-está-entre”, del *nothing in between*, es que la Nada de que se trata no es... ni Ser ni Nada.

D.C.—*¿Está al margen de la relación entre Ser y Nada?*

J.C.—De eso se trata. Cada vez que establecemos una relación, cada vez que conectamos dos términos, olvidamos que debemos volver a cero antes de llegar al término siguiente. ¡Y lo mismo sucede con Ser y Nada! Se habla, se procura pensar esas nociones —como los sonidos de la música— y se olvida aquello que verdaderamente se produce. Se olvida que cada vez, para pasar de una palabra a la otra, es preciso volver al cero.

D.C.—*Usted habló, alguna vez, de “corriente alterna”... La Nada, ¿no sería lo discontinuo?*

J.C.—Es la imposibilidad de permanecer en una Nada relativa, en la relación. La relación viene después.

D.C.—*Usted vuelve entonces, por imposición del lenguaje, a una Nada “absoluta”.*

J.C.—Sí, y de ese modo puedo atenerme a la primera denominación, “lo nada”.

---

*ticism: Christian and Buddhist. The Eastern and Western Way, Collier Books, Nueva York, 1962.*

D.C.—Un pensador japonés actual, Koichi Tsujimura, ha tratado muy particularmente ese problema. El título de su exposición, Vom Nichts im Zen, “De la Nada en el zen”, sitúa el punto muy cerca de nuestra conversación. Permítame extraer de su texto algunas observaciones que, según me parece, completan lo que usted acaba de decirme: “A partir de ese estado de cosas, podría aspirarse a extraer la conclusión de que algo como la Nada absoluta es impensable e imposible y de que, aun si se admitiera que es algo pensable, no pasaría de ser un ens rationis, carente de toda realidad. Pero la contradicción que hay en la relación entre Nada absoluta y nada relativa, sobre la cual se funda la consecuencia que se acaba de mencionar, no es en verdad una contradicción... Esa contradicción sólo existe en la esfera de lo relativo, en la dimensión del pensamiento representativo, el cual quiere representar-se tanto la Nada absoluta como la relativa, no menos que el Ser, así como su relación con aquélla, como algo que es”<sup>2</sup>. ¿Está usted de acuerdo con Koichi Tsujimura en rechazar “la dimensión del pensamiento representativo”?

J.C.—Si se corresponde con lo que Suzuki llama “lo mental”, no es posible “rechazarla”, como tampoco se puede rechazar el mundo de las relaciones. Pero es posible atravesarla, ir más allá Hacia lo “no mental”.

D.C.—¿Sus ideas al respecto provienen de Suzuki?

J.C.—Sí, también de un libro admirable, *Neti, Neti*<sup>3</sup>, el cual me enseñó que, en la esfera de las cosas creadas, existe algo que, por así decirlo, no es nada; y más aún: una nada que no contiene nada en sí misma. Es eso, ¡el *nothing in between!* Más recientemente, encontré la misma idea en Buckminster Fuller: nos describe el mundo como una serie de esferas entre las cuales hay vacío, espacio necesario. Tenemos tendencia a olvidar ese espacio. Saltamos por encima, con el fin de establecer

2. Cf. el texto alemán en la revista italiana *Il Pensiero*, vol. V, Nº 1, 1960, pág. 10.

3. Sra. L. C. Beckett: *Neti, Neti*, Ark Press, 1955.

nuestras relaciones y conexiones. Creemos poder deslizarnos, sin solución de continuidad, de un sonido a otro, de un pensamiento a otro. ¡En realidad, caemos y ni siquiera nos damos cuenta! Vivimos, pero vivir significa atravesar el mundo de las relaciones o de las representaciones. Y, sin embargo, ¡nunca nos vemos en el instante de atravesarlo! ¡Y no hacemos otra cosa que eso!

*D.C.—¿Todo es, en consecuencia, tan simple?*

J.C.—Diría lo contrario. Lo simplicísimo es nuestra manera de pensar, en tanto que nuestra experiencia es siempre, y en todos los casos, sumamente compleja. Cuando pensamos, volvemos continuamente a esos pares de términos opuestos, sonido y silencio. Ser y Nada. Lo hacemos precisamente para simplificar la experiencia, que está más allá de tal simplicidad. Que es ultracomplejada y no se presta en modo alguno a ser reducida al número dos.

*D.C.—¿Volveremos al número uno? ¿A una suerte de monismo?*

J.C.—Buckminster Fuller insiste en el número tres, y cree que ningún pensamiento útil puede prosperar si no toma en consideración por lo menos tres cosas a la vez. Y la mejor forma, a mi juicio, de escapar del número dos consiste en servirse del azar. Porque así se permite entrar enorme número de cosas en un solo acontecimiento complejo. Y con ello se evita la simplificación propia de nuestra manera de pensar.

*D.C.—Sin embargo, me pregunto cómo no se siente usted disgustado por el carácter mecánico, automático de las operaciones al azar. Tirar los sonidos a las suertes, ¿no es una solución fácil? Cualquiera sea el papel del azar en la existencia cotidiana, ¿no debemos reconocer que a menudo simplifica demasiado las cosas?*

J.C.—Sin embargo, ¿cómo podemos explicar el hecho de que estemos presentes aquí, de que nos encontremos en el presente, pero no en un presente que suponga, digamos, un bosque de abetos? Esa complejidad la debemos al azar... Nuestra vida es sumamente compleja, en cada

instante se superponen capas de azar. El azar impone esto, excluye lo otro.

D.C.—¿Nos obliga a considerar simultáneamente, la presencia y la ausencia?

J.C.—Por lo menos, a rechazar las exclusiones, las alternativas radicales entre opuestos.

D.C.—Hace pocos días escuché al padre Huang afirmar que existen tres tipos de pensamiento. El pensamiento occidental, que plantea sin cesar dualidades, pero no las resuelve nunca; el chino, que es el pensamiento de la sabiduría y que muestra, en cada término de la dualidad, el término complementario del otro, y el pensamiento de la India, según el cual los dos términos de la dualidad son una y la misma cosa. En cuanto a usted, creo que su pensamiento es más chino que indio...

J.C.—O, por lo menos, a eso he llegado...

D.C.—¿Cómo sucedió?

J.C.—Después de 1945, calculo que entre 1946 y 1947, empecé a interesarme seriamente por Oriente. Después de estudiar los pensamientos orientales en conjunto, seguí los cursos de Suzuki durante tres años, hasta 1951, aproximadamente. Enseñaba en Columbia y yo apreciaba mucho sus conferencias. Con gran frecuencia nos aconsejaba leer a Chuang-Tsu. En aquella época, pues, leí y releí a Chuang-Tsu. Y admiré profundamente ese texto, ese pensamiento. Está lleno de humor... Una de las figuras, el caos, más bien es apreciado que temido. Suzuki estimaba menos el *I Ching*; lo consideraba un libro muy importante, pero que no se debía aceptar por completo. Creo que, de todos los textos que nos citaba, los de Chuang-Tsu eran sus preferidos. He trabajado mucho en ellos.

D.C.—Pero usted no rechaza nada del *I Ching*, ¿verdad?...

J.C.—Acepto, y siempre acepté, todo lo que me revela el *I Ching*.

D.C.—¿Por qué?

J.C.—¡Jamás se me ocurrió no aceptarlo! Eso es justamente lo que nos enseña ante todo el *I Ching*: la aceptación. En esencia, nos da esta lección: si queremos utilizar las operaciones del azar, debemos aceptar el resultado. No tenemos derecho a servirnos de ellas si estamos resueltos a criticar el resultado y buscar una respuesta mejor. En realidad, el *I Ching* promete una suerte bastante triste a quien insista en obtener una respuesta favorable. Si después de tirar a suertes me siento desdichado, si el resultado no me satisface, por lo menos me queda, si lo acepto, la oportunidad de modificarme, de cambiarme a mí mismo. Pero si insisto en cambiar el *I Ching*, lo que cambia es él, no yo, ¡y entonces no he obtenido nada, no he realizado nada!

D.C.—¿No dijo usted alguna vez que lo propio de toda poesía es no obtener ni realizar nada?

J.C.—Entonces, no hablemos de cambios en función de realización... Pero usted puede apreciar que el *I Ching* nos orienta más hacia la flexibilidad que hacia la inflexibilidad.

D.C.—El *I Ching* le confirmó a usted en su idea del cambio de todo lo que es.

J.C.—Sí, debemos dejar de ser inflexibles frente al cambio. Tal es mi experiencia: me basta escuchar los sonidos que me rodean. Cambian. Si en cualquier sitio donde me encuentre escucho esos sonidos y si entre ellos surge uno que no me gusta o no me conviene —si se trata de un sonido del que yo hubiese preferido que no existiera, que no sobreviviera—, ese concepto de preferencia, como puede usted verlo, es en cierto modo ilícito, porque la verdad es que el sonido surgió.

D.C.—El tiempo, ¿consiste en el hecho de surgir?

J.C.—De surgir, de cambiar; en consecuencia, de desaparecer. Es la acumulación de todo eso. Y es el hecho de pensar todo junto ese ir y venir, esa presencia y esa ausencia.

D.C.—Recuerdo que en Saint-Paul-de-Vence, durante un Museum Event con Merce Cunningham, usted con-

*testó, a los oyentes que le reprochaban provocar ruidos demasiado intensos, que esos sonidos habían advenido y habían desaparecido a pesar de usted mismo. Usted mismo no los quería; correspondía a los oyentes imitarlo a usted en esa aceptación no sólo del tiempo, sino de todo lo que éste, a la vez, trae y se lleva.*

J.C.—En efecto, me han dirigido con frecuencia esa observación. Durante el debate del Museo de Arte Moderno, contesté que cuanto más fuerte es un sonido, más oportunidad de disciplinarnos nos brinda.

D.C.—*Si usted mismo, en cuanto compositor, no puede ni quiere intervenir en el desarrollo de los sonidos y las cosas, ¿cómo concibe usted que exista una tecnología gracias a la cual podemos obrar sobre el mundo? En el fondo de usted mismo hay un fatalismo, y más aun, una indiferencia por todo lo que sucede. ¿No es inhumana esa actitud? ¿Cómo podrían conciliarse el taoísmo y la ciencia moderna?*

J.C.—Es un problema de suma gravedad. No sé si mi respuesta podrá resultar totalmente satisfactoria. Ante todo, reconozco que nuestra vida presenta aspectos que imponen la necesidad de actuar sobre ella. Pero existen otros ante los cuales puede ser no menos importante, si se trata de obrar sobre la vida, no hacer lo posible por influir sobre ella, sino abrirse uno mismo tanto como pueda a todo lo que sucede. En el caso del sonido, el hecho de que sea fuerte o débil, grave o agudo, o todo cuanto usted desee, no constituye un motivo suficiente para no abrirse ante lo que es, como ante todo sonido que pueda surgir. Hay que dejar que los sonidos sean.

D.C.—*¿Existe algún criterio que permita discernir entre lo que debe dejarse que sea como es y lo que debe modificarse?*

J.C.—En lo que se refiere a los sonidos, puedo contestarle que no escuché hasta ahora un solo sonido que fuese realmente insoportable.

*D.C.—¡Pero el ruido es uno de los problemas más agudos, o más graves, como usted prefiera, del ambiente actual!*

J.C.—Muchas personas consideran que existen sonidos peligrosos. Todavía no escuché ninguno, a pesar de mis peregrinaciones. No ignoro que el gobierno de los Estados Unidos ha intentado construir aparatos para ensordecer a la gente en caso de tumultos o manifestaciones, aparatos capaces de producir sonoridades que dejarían sordos para siempre a quienes las operan. Pero ni siquiera con toda esa tecnología se llegó a resultados seguros. No se ha logrado perfeccionar aparatos realmente eficaces en este campo. Y la idea de un empleo policial, o militar, del sonido, ha sido más o menos abandonada.

*D.C.—Sin embargo, usted no puede negar las alergias al ruido. Ni las sorderas adquiridas.*

J.C.—No las niego. Simplemente compruebo que, actualmente, nadie sabe dominar los ruidos en el sentido de los intereses del gobierno, de la policía. Esto no quiere decir que no se deba combatir la contaminación por los ruidos. Pero tampoco supone el criterio estético negativo que significaría rechazar los ruidos como tales. Por lo contrario, creo lícito extraer, de mi experiencia, la idea de que nuestra actitud estética debería abrirse cada vez más a todo lo que pueda suceder.

Y si se tratara de darle una respuesta más completa, le diría que la idea de un cambio de la existencia en general, antes para bien que para mal y —lo cual me parece un punto de vista distinto— más para ventaja de muchos que de una minoría, no me parece, después de todo, incompatible con la apertura estética.

*D.C.—Chuang-Tsu insiste, y ya Lao-Tse lo sugería, en que el no actuar no significa una inacción completa. En este sentido, el quietismo taoísta no es en modo alguno asimilable al de los molinistas o los místicos cristianos.*

J.C.—Sí, es preciso reconocer la parte de la acción en la no acción. Para eso, basta ser inteligente... O sea, saber determinar aquellos aspectos de la existencia en

que hay, de modo evidente, bien y mal, y marchar en el sentido del bien.

D.C.—*¿Llegaría usted a poner del todo en primer término ese bien, es decir, la preocupación por la responsabilidad respecto de otro?*

J.C.—No se trataría sólo de otra persona, sino de todo ser, vivo o no. O, como lo dicen los budistas, de todo ser sensible o insensible.

D.C.—*También en este caso me parece que puede ayudarnos una fórmula de Koichi Tsujimura. Define al “loco santo” del zen como al “hombre capaz de dejar obrar y de ver lo Uno en todas las cosas simples y cotidianas. Esa capacidad es la de sentir dulzura, gratitud y misericordia ante cada cosa, no sólo hacia los hombres, sino hacia toda cosa que es”.*

J.C.—Ese texto coincide con lo que intenté decir en el prefacio de mi libro *A Year from Monday*. Entre el hallarse disponible para todo lo que advenga, es decir, lo que hace un momento llamé apertura estética, y el deseo de cambiar el mundo, o sea, la responsabilidad activa ante las cosas más pequeñas, no hay ruptura ni vuelco. En *Silence a Year from Monday* me planteé el mismo problema. Pero no es una cuestión de moral cristiana.

D.C.—*Digamos, siempre con Tsujimura, que es una cuestión de misericordia impersonal, no de caridad o de amor personal.*

J.C.—Y me interesa insistir en esa responsabilidad ante lo más simple. El agua —¿hay algo más simple?— podría sernos dada no como agua de lejía o tratada con cloro, sino como agua de montaña, de torrente o manantial de montaña. Allí, y solamente allí, el agua es lo que es.

D.C.—*Por lo tanto, es preciso tratar las utilidades con la mayor deferencia posible.*

J.C.—Considere usted los alimentos, la bebida, los transportes, los medios de comunicación, la electricidad, etcétera. En relación con todo eso es posible descubrir un bien y un mal, un bien completamente definido y un



mal completamente definido. Y es preciso esforzarse hacia el bien —que, en sí mismo, es susceptible de cambio— con ayuda de la tecnología. Buckminster Fuller lo ha demostrado: habrá cada vez más hombres, pero el monto de los recursos naturales no se acrecentará. Sólo la técnica puede permitirnos obtener más bienes sin que para ello sea necesario trabajar más. Sólo la tecnología procurará recursos suficientes a los hombres que nacerán en número cada vez mayor.

*D.C.—¿Es posible considerar los sonidos como utilidades?*

J.C.—Se diría que la actitud ante los sonidos es distinta, porque sólo podemos apreciarlos plenamente si nos abstenemos de aplicarles los criterios de bien y de mal. Pero si el agua deja de ser potable y el aire se torna irrespirable, ¿cómo podremos derivar de un sonido la más mínima alegría? Deberíamos llegar a comportarnos con las utilidades como lo hacemos con los sonidos, es decir, aplicándoles el criterio del bien y el mal allí donde puede aplicarse.

*D.C.—En suma, la música, tal como usted la concibe, es también, en su existencia, un función de esa tecnología que, según usted, modificará nuestra visión de las utilidades.*

J.C.—Ciertamente. A plazo más o menos breve, deberíamos llegar a disponer, gracias a la videocinta, de todas las emisiones de televisión, todas las reproducciones de cuadros, todos los filmes, todos los libros deseados. Y la música encontrará cómo desarrollarse en esa abundancia que nos prometen los medios y gracias a ella.

*D.C.—¿No habrá más salas de concierto?*

J.C.—Aunque ya no parecieran responder a una necesidad, ¿para qué eliminarlas? La abundancia procede por acumulación, no por selección o supresión. ¿Por qué no contar con teatros inútiles para conciertos innecesarios, a los cuales asistiríamos?

*D.C.—Tal vez sea eso lo que más les cuesta comprender a los que le atribuyen la intención de trastornar y des-*

*truir todo, como no vacilan en hacerlo los músicos obnubilados por su yo. Usted tiene de la música, de su música, una concepción totalmente distinta...*

J.C.—¡No veo por qué mi música, en el supuesto de que yo tenga sobre ella algún derecho de propiedad, deba reemplazar las músicas existentes o regir sobre las venideras! Sonidos hubo siempre, y seguirán surgiendo después de mi muerte. Siempre coexistieron con las distintas músicas, orales, escritas, electrónicas. Yo me limito a llamar la atención sobre los sonidos circundantes. El "mundo" musical no tiene por qué desaparecer aunque yo trate de restituirle su dignidad a los ruidos. ¡Espero con toda confianza que, en el futuro, se siga honrando a Beethoven!

D.C.—*En forma algo distinta, en todo caso, de como se lo honró en otro tiempo. Ya en 1970, obras como Ludwig Van, de Mauricio Kagel, o el Opus 1970, de Stockhausen, obras que hubiesen sido impensables sin usted, sin el ejemplo de Variations IV, dieron de qué hablar. Gracias en parte a sus actividades, se torna más fácil usar a Beethoven como si fuera una "utilidad".*

J.C.—Se festejará a Beethoven con menos solemnidad que hace veinte o cincuenta años. Y no habrá ningún mal en ello. ¿Por qué una celebración tiene que ser triste?

D.C.—*Pierre Belfond le preguntó ayer si usted aceptaría, en caso de que se lo pidieran, dirigir una sinfonía de Beethoven, por ejemplo, la Novena. ¿Puedo pedirle que nos recuerde aquí su respuesta?*

J.C.—¡Le dije que aceptaría si pudiese disponer de músicos suficientes para dirigir, en un concierto único, las nueve sinfonías superpuestas!

D.C.—*¿Está usted seguro de que no bromeaba?*

J.C.—De cualquier manera, me parece difícil que, en lo futuro, se pueda creer ciegamente en una música inflexible. Esto no significa que la música fija, determinada, deba dejar de existir. Lo que ya no podrá existir será la credulidad obtusa en todo lo que no es flexible. Toda la seriedad que consagramos, en la época de la "gran mú-

sica", a la construcción de edificios inflexibles, podemos transferirla ahora, sin perjuicio alguno, a otras tareas. El mejoramiento de las utilidades, entre otras. Análogamente, toda la importancia que dimos a las minúsculas querellas entre compositores —y me refiero a todo el comienzo del siglo XX, casi hasta llegar al presente, a ese período en que no dejábamos de preguntarnos: ¿quién inventó qué, y en qué fecha?—, todo eso, digo, me parece verdaderamente anacrónico. ¡Tenemos algo mejor que hacer! ¡Incluso los músicos tienen, o deberían tener, algo mejor que hacer! Sucede que en el tiempo de las músicas fijas, determinadas, era preciso firmar la más mínima partitura, porque eso daba acceso al músico al mundo de tal, o al universo poético de cual. La partitura era un signo exterior de riqueza, una prenda de prestigio. Con todo, no veo que por eso sea necesario liquidar todo ese pasado de inflexibilidad. En una sociedad opulenta, todo tiene que tener oportunidad de perpetuarse. No tenemos por qué privarnos de ningún placer, y sobre todo de los placeres inútiles. Ni siquiera de la arqueología sonora que todavía les importa a algunos de nuestros contemporáneos. Es necesario que esas cosas puedan coexistir y acumularse. Todo el mundo tiene derecho a su música, la que cada uno elija libremente para sí, ¡y sea o no sea compositor! Y cada uno debe tener posibilidad de vivir como le convenga.

*D.C.—Ese ideal es mucho más individualista que social...*

*J.C.—Necesitamos una sociedad en que cada individuo pueda vivir en una forma libremente determinada por él mismo. No soy el primero en decirlo; no hago más que repetir a Buckminster Fuller.*

*D.C.—La libertad que usted contempla, ¿sería en consecuencia, íntegra y universal?*

*J.C.—Sí.*

*D.C.—¿Pero no tiene el bien del prójimo prioridad sobre esa libertad? ¿No debe cada individuo pensar, ante todo, en el otro?*

J.C.—La mejor —y la única— forma de dejar que alguien sea lo que es, la mejor forma de pensar en él y, por lo tanto, en el prójimo, es dejarlo pensarse a sí mismo en sus propios términos. Como esto es difícil, y como es imposible ponerse uno mismo a pensar al otro en los términos del otro, no queda más alternativa que dejar espacio alrededor de cada uno. Que cuidarse, en la medida de lo posible, de formularse ideas sobre lo que cada uno debería hacer o abstenerse de hacer. Que esforzarse por apreciar, tanto como se pueda, todo lo que el prójimo hace, hasta la más mínima de sus acciones.

*D.C.—Es preciso cuidarse de imponer esta o aquella idea del bien.*

J.C.—Ni más ni menos. No imponer nada. Dejar ser. Permitir que cada persona, igual que cada sonido, sea el centro del mundo.

## TERCERA CONVERSACIÓN

El pensamiento estético de la India y la teoría de las emociones — Acceso a la impersonalidad — Aceptar — Homenaje a Coomaraswamy — Meister Eckhart — Sobre Alan Watts: sobre el buen uso del Extremo Oriente — Elogio de Buckminster Fuller — Objeción marxista — Discusión: sentido de la anarquía — El ejemplo de Thoreau — Crítica de las prisiones — Exigencia de una vida poética: Norman Brown — Actitud hacia la técnica — La indeterminación aplicada al lenguaje: el *Thoreau Mix* — El *Hommage à Duchamp* — Sobre el leticismo — “Una poesía de posibilidades infinitas” — De *Silence* a *A Year from Monday* — La forma mosaica o el azar en las letras — Significado de Joyce — Música vocal: Cathy Berberiam y los *Song Books* — No linealidad.



D.C.—*Su itinerario oriental pasó primero por la India y después por el Extremo Oriente.*

J.C.—Sí, y la observación de mis obras hace pensar en una evolución de ese carácter. Antes, bien podían pasar por expresivas. A veces me parecía que yo acertaba a “decir” algo. Cuando descubrí a la India, lo que decía empezó a cambiar. Y cuando descubrí a Japón, cambié *el hecho mismo de decir algo*: no dije nada más. Silencio: puesto que ya todo nos comunica, ¿por qué querer comunicar?

D.C.—*Hábleme de la India.*

J.C.—Gracias a la India, dije o expresé cierto número de cosas conectadas con las estaciones: creación, preservación, destrucción, quietud. Sobre todo; me convencí de la verdad que contiene la teoría hindú sobre el arte. Nos enseña que para que haya *rasa*, es decir emoción estética, en el oyente, es preciso que la obra evoque uno de los modos permanentes de la emoción —*bhava*—, *al cual deben subordinarse todas las restantes emociones*. También puede haber combinaciones de dos modos permanentes.

D.C.—*¿Cuáles son esos modos permanentes?*

J.C.—De acuerdo con la teoría hindú, hay ocho emociones involuntarias: las *attavabhava*. Existen además treinta y tres modos pasajeros de la emoción, que se derivan del placer y el sufrimiento. Pero todo eso no es nada ante las nueve emociones permanentes. Son permanentes, es

decir, introducen en el verdadero *rasa*; son aquello sin lo cual no hay *rasa*. Son: lo heroico, lo erótico, lo maravilloso, la tranquilidad, lo patético, lo odioso, lo furioso y lo temible, y no sé cómo decir en francés la novena, *the mirthful*: ¿lo alegre, lo regocijado, lo arrebatador? La tranquilidad se encuentra en el punto medio respecto de los cuatro modos "blancos" y los cuatro modos "negros": constituye su propensión normal. Por ello es importante expresarla antes que las otras, sin preocuparse siquiera por expresar las otras. Es la emoción más importante.

D.C.—¿Y por qué no se atuvo usted a esos grandes modos de la estética hindú? ¿Hubo algún motivo de insatisfacción?

J.C.—Mi ballet *The Seasons* y las *Sonatas and Interludes* para piano preparado eran obras plenamente expresivas. También mi cuarteto para cuerdas. En 1950 compuse las *Sixteen Dances* para Merce Cunningham y me pregunté cómo llegar a una visión gráfica clara de las estructuras rítmicas que quería emplear. Se me ocurrió servirme de *charts*, de diagramas. Y al apuntar en esos diagramas los sonidos y agregados de sonidos, me di cuenta de que, inscriptos así, se bastaban a sí mismos. En vez de informar sobre el diagrama lo que me proponía, bien podía empezar también por dibujar directamente los movimientos de conjunto de los sonidos sin tener que decidirme de antemano por tal o cual movimiento. La decisión podía surgir sola, sin intervención mía, pero también con ella. Mis gustos me parecieron cosa de segunda importancia.

D.C.—¿Sintió usted en seguida la necesidad de llevar esa idea hasta sus últimas consecuencias?

J.C.—No, no inmediatamente. El concierto para piano preparado y orquesta de cámara es un ejemplo de mis vacilaciones de aquella época, hacia 1950-1951, entre dejar que los agregados de sonidos se produjeran solos, mediante la técnica de inscripción directa en los diagramas, y seguir expresando mi gusto personal. Tales son los dos polos de ese concierto. Hablé de esto en el Museo de Arte Moderno.



D.C.—*Usted dijo que todo se resuelve en el tercer movimiento, mediante el abandono del gusto personal: el conflicto, pues, queda resuelto.*

J.C.—Sí, en aquel momento había optado por aceptar, antes que por intentar un control. El pianista, que todavía en el segundo movimiento seguía a la orquesta como un discípulo a su maestro, en una suerte de antifonía, viene entonces a reunirse con éste en la impersonalidad. Al mismo tiempo, otorgo cada vez más sitio a los silencios. Lo cual puede significar que dejo de ser compositor: los silencios hablan por sí, demuestran perfectamente que yo ya no estoy allí.

D.C.—*¿Ya no son silencios expresivos?*

J.C.—No, no dicen nada. O, si usted lo prefiere, ¡empiezan a decir *la Nada!*

D.C.—*Pero sus obras anteriores ya estaban llenas de silencio...*

J.C.—Silencios expresivos.

D.C.—*Ese gusto por el silencio ya me había impresionado en Sonates and Interludes...*

J.C.—Que se remontan a un período en que yo era lector de Coomaraswamy, es decir, en que pensaba en Oriente, no tanto en el Extremo Oriente.

D.C.—*¿Usted debe a Coomaraswamy su cultura hindú?*

J.C.—El fue quien, en primer término, me convenció de nuestra ingenuidad respecto de Oriente. En aquella época —fue hacia fines de la guerra, o inmediatamente después— aún se decía que Oriente y Occidente eran entidades por completo extrañas, separadas entre sí. Y se decía que un occidental no tiene derecho de profesar una filosofía oriental. Gracias a Coomaraswamy empecé a sospechar que no era verdad y que el pensamiento oriental era tan admisible, para un occidental, como el pensamiento europeo.

D.C.—*¿A pesar de las barreras lingüísticas y las diferencias de mentalidad?*

J.C.—*¿Cree usted que no existían en Europa ni entre Europa y América?*

D.C.—¿Usted se adhirió, en consecuencia, a las tesis de Coomaraswamy sobre la correspondencia entre la estética de la India y las teorías occidentales del arte hacia fines de la Edad Media, tales como él las desarrolla en *The Transformation of Nature in Art*?

J.C.—No exactamente. Había leído la *Dance of Shiva*, que trata simplemente acerca de la India, aunque también, es verdad, acerca de Nietzsche y la “fraternidad intelectual del género humano”.

D.C.—La obra sobre la transformación de la naturaleza en arte se refiere a las teorías hindúes sobre el arte, pero también a lo que, a juicio del autor, fue la más grande estética occidental: la de Meister Eckhart, ¿Qué piensa usted de ese acercamiento?

J.C.—Leyendo en otro tiempo a Meister Eckhart descubrí, por mi parte, ideas completamente análogas a las que podían darme mis lecturas orientales. Incluso me pregunto si esas ideas no llegaron de Oriente a Meister Eckhart, por intermedio de los filósofos árabes.

D.C.—Es digno de nota, en todo caso, que Suzuki haya invocado una y otra vez a Meister Eckhart para autenticar, ante sus lectores u oyentes occidentales, el mensaje del zen.

J.C.—Sí, hablaba con frecuencia de Meister Eckhart, y lo cita con frecuencia en sus escritos.

D.C.—¿No se sintió usted fuera de clima al seguir a Suzuki en la Universidad de Columbia? A juicio suyo, ¿tiene Eckhart más naturalmente un sitio junto a los maestros zen que junto a los místicos de la India?

J.C.—Esa fue la impresión que recibí claramente al leerlo. Cuando habla de la *Gottheit*, de la *Divinidad*, o bien del *Grund*, del *Fundamento*, todo eso suena a zen; esto se advierte al considerar los detalles.

D.C.—Usted mismo cita con mucha frecuencia a Meister Eckhart. En su conferencia sobre la indeterminación, el *Grund* se presenta al terminar cada párrafo, como una letanía.

J.C.—Opté por conservar la palabra alemana porque di mi conferencia en Alemania.

D.C.—*¿Era mejor hablar en alemán a los alemanes? ¡Sin embargo, sus argumentos eran típicos del zen!*

J.C.—Toda mi conferencia fue una ilustración, con ayuda de ejemplos musicales tomados de obras de Bach y de compositores contemporáneos o mías propias, de una conferencia que Suzuki había dictado sobre la naturaleza de lo mental y la función del yo, que consiste o bien en cerrarse a su experiencia más íntima y a la experiencia llegada desde afuera, o bien en suprimirse como yo y abrirse a toda posibilidad, sea interna o externa. Lo que Suzuki dijo al respecto me parecía, y sigue pareciéndome, aplicable directamente a la música.

D.C.—*Pero su originalidad reside en que usted no se limita a esa aplicación. Lo habitual es que las "influencias orientales" se presenten en el mero plano sonoro o formal en compositores que no por ello modifican en medida alguna su visión del mundo. Cuando Messiaen utiliza los tala, no deja por ello de ser un músico católico. Usted, en cambio, lo que procura renovar es el instrumental de su mente.*

J.C.—Digamos más bien que me esfuerzo hacia lo no mental...

D.C.—*De cualquier modo, uno se siente tentado de preguntar cómo puede ser que el zen —que en otro tiempo dio origen, y en particular en pintura, a tantas obras minuciosamente elaboradas, que suponían una sumisión del artista al objeto terminado que se empeñaba en crear—, cómo, digo, puede el zen haber determinado en usted obras que no son de ningún modo obras, que a veces no son nada.*

J.C.—¡Es que el zen mismo ha cambiado! Hoy no es posible repetir lo que produjo el zen de otra época.

D.C.—*Entonces, ¿usted no es en verdad un seguidor del zen?*

J.C.—Si usted quiere decir un monje budista, ¡no!

D.C.—*Pero su música, ¿es el Buda?*

J.C.—¡Tanto como cualquier otra!

D.C.—Entonces, ¿cómo situarla? ¿Cómo se sitúa usted mismo en todo este cambio?

J.C.—El nuestro es un estado de cambio con el que colaboran muchos elementos, y muchos acontecimientos. Hay muchas voces. La mía sólo es una de ellas. Si lo que digo tiene poco efecto, eso tiene muy poca importancia. Porque hay tantas y tantas voces que hablan así, en el mismo momento, que el efecto surgirá. De cualquier manera, las cosas están en plena transformación.

D.C.—Me gustaría entonces que opinara sobre algunas ideas que desarrolló en otro tiempo Alan Watts y que, según me parece, van contra lo que usted intenta. “Existen hoy, en Occidente, artistas que se remiten al budismo zen para justificar la arbitraria gratitud de lo que hacen al enmarcar telas en blanco, componer (?) música silenciosa, pegar en una plancha trozos de papel tirados al azar o exponer montones de alambre de púa”. A esos artistas Watts los califica de beat zen<sup>1</sup>. ¿Se siente usted aludido?

J.C.—Sé muy bien que Watts escribió ese texto contra mí; pero en una época en que todavía no había leído mis libros. ¡Después de leerlos cambió de opinión! Acerca de la música, sostenía que no se debe tomar el rumor de las grandes ciudades y trasplantarlo a una sala de conciertos: separar los sonidos de su ambiente era, a su juicio, algo funesto. Y bien, ¡jamás pretendí otra cosa! Y mi deseo más profundo sería que por fin se escucharan los sonidos en su ámbito mismo. En su espacio natural. Análogamente, a Watts no le gustaba mi música silenciosa, la consideraba nada más que “arte moderno” es decir, como una provocación. Pero leyó mi libro *Silence* y su opinión cambió por completo. Creo que hoy estamos plenamente de acuerdo.

D.C.—Supongo, en consecuencia, que usted comparte su punto de vista sobre los prejuicios traídos —en lo que concierne a la aclimatación del zen en Occidente— por la

1. En el texto intitulado, precisamente, *Beat Zen, Square Zen and Zen* (traducido al francés como *Zen, révolte et conformisme*, en Nancy Wilson Ross: *Le Monde du zen*, París, Stock, 1963, págs. 284-294).

*mentalidad square zen, es decir, el esnobismo de los eruditos, y por el temperamento beat, o sea, la curiosidad apresurada de los hippies.*

J.C.—Sí, Alan Watts es sin duda alguna un erudito, pero ha superado su erudición y lo que escribe es muy legible. No es un hippie. Se define a sí mismo como un "bohemio". Pienso, como él, que el zen se inclina más hacia el lado de los "bohemos", no necesariamente por el de los hippies ni de los sinólogos. Por otro lado, es preciso consignar que Alan Watts nunca tuvo un apetito particular por las artes. En cambio, para el pensamiento, y para la cocina, ¡es un *chef* extraordinario!

D.C.—*Durante una entrevista que dio hace algún tiempo<sup>2</sup>, Watts se expresó efectivamente sin ambages acerca de sus apetitos: "Finalmente, dijo, uno es lo que come, nada más... Por mi parte, sé lo que quiero. Si le interesa saberlo, se lo diré: en este momento, un pastel de carne de ternera".*

J.C.—¡Tiene toda la razón del mundo! Habla exactamente igual que como hablaba Thoreau, para quien no existía ni la menor separación entre el espíritu y el cuerpo. Thoreau observó que su pensamiento marchaba mucho mejor cuando su cuerpo estaba sano que cuando estaba enfermo.

D.C.—*Y en Watts existe ese sentimiento de respeto por las utilidades que es también suyo.*

J.C.—Y también ha dicho que la propiedad privada se desplomará por obra de la tecnología. Tiene ideas muy parecidas a las mías sobre abundancia y acumulación. Tal como Buckminster Fuller, plantea el problema de la cantidad, en el sentido de que tendremos calidad *de sobra*, *superabundante*, una vez que hayamos sabido obtener la cantidad.

D.C.—*¿Watts habla así por influencia de Fuller?*

J.C.—Si lo que usted pregunta es si alguien puede influir sobre alguien, le diré que sí, que a mi juicio los libros de

2. *L'Express*, N° 1.000, 7 de septiembre de 1970.

Fuller son, de uno u otro modo, los más importantes de la actualidad. ¡Pero la cuestión de la influencia de Fuller mismo es secundaria! El mundo se encuentra en tal estado de desorden, en lo que concierne a las utilidades en general, que lo urgente es resolver los problemas físicos del mundo. O más aún, como lo dice Fuller, modificar el ambiente. En mis libros, en mis conferencias, me he referido con frecuencia a otros temas. Desde hace algunos años me puse a hablar de las utilidades. Watts también. Haya o no influencia de Fuller, lo importante es que la primera transformación de gran alcance tendrá que efectuarse según las líneas expuestas por Buckminster Fuller y mediante la realización de lo que dice.

D.C.—*¿Considera usted, entonces, que ese pensamiento es sin ninguna duda más decisivo que todos los restantes?*

J.C.—Es un pensamiento absolutamente elemental, pero fundamental, para la supervivencia de la especie humana. No veo ninguna otra posibilidad. Si me enterase de otra solución, me interesaría mucho. Pero no encuentro ninguna<sup>3</sup>.

D.C.—*¿Podría usted recordarnos aquí, a grandes rasgos, esa solución de Buckminster Fuller?*

J.C.—Consiste en examinar nuestra relación con el mundo técnico y en velar por la renovación de esa relación. No hemos hecho otra cosa que desorganizar las utilidades. Las hemos sometido a nuestras preocupaciones por la producción y la propiedad, cuando hubiésemos debido

3. Me he interesado, y me intereso cada vez más, por el pensamiento y la acción de Mao Tse-tung. El modelo maoísta ha logrado liberar de la indigencia a la cuarta parte de la humanidad: esto da qué pensar. De buena gana diría hoy que, por el momento, el maoísmo es nuestra principal fuente de optimismo. Debemos prestar la más cuidadosa atención a sus lecciones. Por cierto se trata de un movimiento eminentemente chino, que sería imposible importar tal cual; y es preciso no remitirse a él con actitud escolástica. Sin embargo, desde ya estoy convencido de que si lográramos combinarlo con el anarquismo de Thoreau y el apoliticismo de Buckminster Fuller, tendríamos con qué aportar una solución *real* para nuestros problemas. (J. C., nota de 1972).

universalizar los beneficios de la tecnología. Deberíamos llegar a una situación en que las máquinas nos librarán del trabajo. Para ello haría falta que repensáramos, en escala mundial, nuestros modelos de orden y de desorden. Es preciso dejar que la tecnología actúe, es necesario dejarla ser. Esto sólo es factible mediante una reflexión de conjunto, cuando hasta ahora nuestros pensamientos han sido parciales, políticos, económicos. Ahora sólo debe contar la universalización del pensamiento. Usted lo ve: no es una solución, ¡es un programa!

D.C.—*Un marxista le objetaría que ese programa es utópico, si no peligroso. Pues pasa por alto, le diría el marxista, el aspecto más impresionante de la actual situación social: la lucha económica. ¿No cree usted que esa visión de las cosas, tan generosa, olvida las necesidades cotidianas y carece de una teoría sobre las relaciones de producción?*

J.C.—Pero la opresión consiste en el trabajo, en el hecho de trabajar. Modificar tal o cual régimen económico no significa cambiar el hecho del trabajo. Significa pedir un aumento del trabajo. Y la cuestión es totalmente distinta, puesto que se trata de suprimir el trabajo.

D.C.—*¿Qué piensa usted de los análisis marxistas que se han hecho a veces de algunas de sus obras? En la sustitución del tradicional director de orquesta por un bailarín, Merce Cunningham, cuando se presentó su Concert for Piano and Orchestra, el crítico alemán Heinz-Klaus Metzger creyó ver la anticipación de la revolución: el objetivo de la revolución, ¿no consiste en matar al director de orquesta que dirige al mundo, es decir, el capitalismo?*

J.C.—Desdichadamente para ese análisis, estoy convencido de que el empleo que di al director de orquesta en mi Concert de 1958 no es una caricatura. ¡No tuvo el papel de un jefe, un líder, sino de una utilidad! Considere el caso de una orquesta: si cada músico tuviera un reloj y si fuera posible coordinar a todos, no habría necesidad alguna de un director de orquesta. Pero como los músicos no tienen reloj, más vale contar por lo menos con una

persona que lo tenga, ¡es decir, con un director que sea un reloj! Todo esto supone un tiempo medido, marcado regularmente: el tiempo de un trabajo. Entonces agregué a mi *Concert* lo siguiente: la necesidad de ejecutar a velocidades distintas. Con un cronómetro de precisión, con un reloj regular, se obtiene nada más que una velocidad. Pero si hay un bailarín que escande un tiempo irregular, todo el mundo puede sentirse libre del tiempo de los relojes. Y con un pequeño esfuerzo tecnológico, podríamos obtener fácilmente un reloj mecánico que diese toda una variedad de velocidades. O bien, como lo dijo Wittgenstein, una regla que no fuera recta. Saldríamos definitivamente de la medida. La solución que di en el *Concert for Piano and Orchestra* no llegó a ser tecnológica, sólo fue artesanal.

D.C.—*¿Debe entenderse que usted rechaza toda interpretación política de sus actividades?*

J.C.—Quien dice política dice gobierno, y he sostenido con frecuencia que si existe algo inútil, ¡es el gobierno! Por lo demás, Fuller lo expresó mejor que yo: si reuniéramos a todos los políticos, jefes de gobierno, ministros y otros burócratas y los lanzáramos a la Luna, probablemente todo marcharía tan bien, si no mejor y, en todo caso, no marcharía peor que si los conserváramos entre nosotros, como hacemos hoy. De modo que no tenemos necesidad alguna de gobierno. ¡Y tampoco de política! Esta mañana, en *Le Figaro*, alguien del gobierno dijo que la razón profunda por la cual existe eso que se llama Estado reside en la necesidad de proteger a la gente contra su propia debilidad; en otras palabras, de proteger a los débiles contra la actividad de los fuertes. ¿Qué significa en realidad esta fórmula? Que el Estado tiene por misión proteger a los débiles, que se han hecho ricos, contra los fuertes, que son pobres. ¿No cree usted que éste es el verdadero sentido de tal frase?

D.C.—*Sin duda; pero usted, al decirlo, ¿no está haciendo política?*



J.C.—De ningún modo, me limito a comprobar un hecho real. Si hiciera política, eso significaría que trato de imponer un gobierno a mi juicio mejor. Pero el gobierno mejor no existe.

D.C.—*Lo que usted acaba de decir, ¿no lo separa de todo el marxismo?*

J.C.—Cuando digo que el gobierno mejor no existe, no quiero decir que el actual gobierno sea bueno. Significo que debe rechazarse todo gobierno, cualquiera que sea. Lo que debe suprimirse es *el hecho de gobernar*. Por esa meta hay que luchar. Y esa lucha debe librarse en todos los terrenos. El más importante es el de la tecnología. Thoreau dice ni más ni menos que esto. Porque usted sabrá que Thoreau no ignoró la tecnología.

D.C.—*¿Puede Thoreau aportarnos hoy un cambio, en lo político o en lo social?*

J.C.—Mencionaré los casos de Dinamarca, Gandhi y Luther King. Son por lo menos tres casos de transformaciones profundas en la vida de pueblos enteros. *En Dinamarca, durante la guerra, los nazis ordenaron que todos los judíos llevaran la estrella amarilla. La resistencia difundió por todas partes el Discurso sobre la desobediencia civil de Thoreau. Entonces primero el rey, y después todos los dinamarqueses se pusieron a lucir la estrella amarilla. Furiosos, los nazis encerraron al rey en su palacio y anunciaron que estaba enfermo. Entonces todos los dinamarqueses empezaron a enviarle flores y, todos aquellos que podían, iban al palacio con las flores. Los nazis debieron ceder y liberaron al rey.* En cuanto a Gandhi y Luther King, ellos abrevaron en Thoreau la energía que les permitió aplicar y hacer aplicar en torno de ellos la resistencia pasiva y la no violencia. Ambos lo proclamaron en voz alta. Los hindúes y los negros tienen con Thoreau una deuda inmensa. Y creo que no conviene menospreciar el papel de la no violencia.

D.C.—*Me pregunto si esos tres ejemplos bastarán para convencer a los que hoy intentan dar, de su música y su acción, una interpretación ante todo política.*

J.C.—Si ante todo hacen realmente política, significa que se atienen a la idea de gobierno. A todo esto, si usted examina con cierto detenimiento, en sus detalles, qué es un gobierno, no puede evitar un sentimiento de asco. En 1957 asistí a una sesión de un tribunal de justicia; fue en Cincinnati, y me había invitado allí un psicoanalista. Hacían comparecer a toda clase de negros muy pobres. Todas las noches, los sorprendían en las calles de Cincinnati y los llevaban al tribunal, donde se los condenaba a cierto tiempo de cárcel o de establecimiento correccional. Y bien, ¿sabe usted qué habían hecho? Habían cometido un verdadero crimen: ¡jugar al póker, lo cual estaba prohibido! Era todo lo que habían hecho. Y todos los ricos de Cincinnati podían haber jugado al póker esa misma noche sin que nadie los molestara. Creo que, en Cincinnati, todos juegan de noche al póker, ricos y pobres. . .

D.C.—*Usted trae el caso de una injusticia, pero, ¿permite ese ejemplo extrapolar hasta el plano universal y pronunciarse contra toda política y todo gobierno?*

J.C.—Lo que creo es que la organización, que está vinculada al hecho mismo de gobernar y constituye un fenómeno general, suscita todos los casos particulares de ese orden. Estos no existirían sin aquélla. Tome el caso de la burocracia, propia de todos los países que se llaman evolucionados: todos nosotros somos, y en todo momento de la existencia, sus víctimas. Lo compruebo incluso yo, que estoy al margen de muchas cosas. El otro día, en París, recibí una orden de pago del O.R.T.F. y acudí a ese gran edificio redondo. Entré en una primera oficina, donde tomaron nota; después en una segunda, donde tomaron nota. Fui luego a una tercera. . . y sólo entonces me entregaron un poco de dinero. ¿Es necesario, entonces, que tres burócratas tomen nota para que nadie cometa un error? ¡Qué despilfarro! ¡Y es un problema cotidiano!

D.C.—*Usted tiene un concepto bastante amplio del gobierno: no sólo incluye la política, sino también la burocracia.*

J.C.—Sí, incluye todas las formas de organización y a todos aquellos que desean esas formas, esa organización. Estoy contra ese sistema de organización, es decir, de *separación de cosas que no deberían estar separadas*. Some-temos a todo el mundo a categorías. Enviamos a los viejos aquí, a los jóvenes allá. Despachamos a los adolescentes a la guerra. Remitimos a todo el mundo a la cárcel, cada día: a los niños a la escuela, a los padres a la oficina o a la fábrica, a los músicos, de noche, a la sala de conciertos. Y separamos a los ricos de los pobres. ¿En qué consiste un gobierno? En lo que mantiene todas esas separaciones. Dicho de otro modo, nuestro cuerpo está dividido contra sí mismo. Más o menos en todo sitio donde se intentó organizar, o sea, *articular ese cuerpo*, las cosas van mal; no tenemos un organismo sano.

D.C.—¿*La política, por lo que usted dice, no sería en modo alguno la lucha contra la opresión y por la libertad, en síntesis, el combate contra los males de la sociedad, sino el origen de esos males?*

J.C.—La política consiste en afirmar el dominio y en deseirlo. Norman Brown ha comprendido admirablemente que el problema actual no es político: es el de acabar con la política. Esa es también mi opinión.

D.C.—¿*De modo que, en la polémica en que se enfrentaron, acerca de este punto, Herbert Marcuse y Norman Brown, usted estaría por el segundo?*

J.C.—Sin la menor vacilación. Considero que *Love's Body* es un gran libro. Norman Brown rechaza por completo la política, Marcuse lucha por ella.

D.C.—*En el Brown de Life against Death ya se presenta, bajo la forma de su afirmación de que es necesario dejar de oponer el instinto de la vida al instinto de la muerte, un concepto bastante nitido de lo que usted acaba de decir acerca del cuerpo. Usted aplica a la sociedad lo que Brown al cuerpo.*

J.C.—Sobre todo, Brown demuestra en *Love's Body*, en forma llamativa, que para realizar nuestro cuerpo debemos abrirnos a la imaginación. Para él, la verdadera vida es

poética. Ha visto con mucho acierto que la política consiste, por lo contrario, en suprimir la vida en cuanto vida poética.

D.C.—*Y esa vida poética, ¿usted la concibe a la manera de Thoreau?*

J.C.—Sí, en la medida en que Thoreau contempló la posibilidad de una vida sin policía. No es una idea nueva. Pero me parece que sólo puede realizarse, tornarse práctica, con ayuda de la tecnología. Lo que Thoreau nos muestra es que tenemos muy pocas relaciones inmediatas con el gobierno y que, en general, las que tiene cada uno de nosotros con el gobierno son por completo formales, de modo que el gobierno puede olvidarlas muy pronto, quebrarlas. Es el punto sobre el cual Thoreau insiste: en que esos vínculos, esas cadenas, sean precarios. Si fueran más apretados, no podríamos sobrevivir.

D.C.—*A pesar de que Thoreau se negó a pagar los impuestos, lo encarcelaron en una cárcel real...*

J.C.—Sí, pero sólo permaneció una noche. Su tía pagó la fianza; por otra parte, estaba furioso de que lo hubieran soltado tan pronto. Lo cual demuestra, como toda la vida de Thoreau, que liberarse es posible... Es difícil darse cuenta de esto: de que la organización sólo se mantiene en pie gracias a que la apoyamos.

D.C.—*Usted dijo que Thoreau no ignoraba la tecnología. Sin embargo, es célebre por el odio que profesaba a la "civilización". Se indignaba ante la idea de que el agua de su estanque pudiese servir a la ciudad de Concord.*

J.C.—Sin embargo, desde el punto de vista tecnológico, su vida en Walden fue sumamente fructífera. Fue el primero que tuvo la idea de fabricar un crayon, en vez de encerrar una mina entre dos trocitos de madera. Pero sólo quería producir dos o tres ejemplares. El pensaba que, los objetos técnicos, sólo los poseemos en forma indirecta. Por ejemplo, para viajar uno toma trenes. ¿Y qué hace para eso? Se limita a pagar el pasaje. Nadie sabe qué es un ferrocarril. Hay un uso legítimo de los objetos técnicos: el que consiste en moldearlos. O en acercarlos a sí mismo lo

bastante como para comprender cuáles son sus posibilidades. Thoreau admitía perfectamente que hubiese ferrocarriles, e incluso que pasaran cerca de su casa. Pero sabía aparejar su barca y confeccionar sus velas. Se ejercitó, constante y brillantemente, en todas las formas del trabajo manual. En aquel tiempo, hacia mediados del siglo XIX, la tecnología no era lo que ha llegado a ser. Pero, respecto de la tecnología, no seguimos el ejemplo de Thoreau. Podríamos hacer mucho más: estudiar con detenimiento los objetos técnicos, vivir con ellos, no ser prisioneros de nuestro contorno tecnológico. ¡Abolir también esa prisión!

D.C.—*Si todo lo que usted acaba de decir lo trasladáramos al plano del lenguaje, yo diría que Thoreau, en ese plano, no es menos fascinante al escribir, al liberar las palabras. ¿No hay en él una preocupación por desclavar las palabras? Y esa preocupación, ¿no la ha adoptado usted como suya? Si sus conferencias, por ejemplo, fueran obras musicales, ¿no lo serían a la manera en que lo son los distintos capítulos de Walden?*

J.C.—Lo son cuando las sonoridades consistieron en palabras. Pero debo decir que, hasta el momento, no he llegado con el lenguaje hasta el punto a donde he llegado con los sonidos musicales. Con el lenguaje no he hecho ruido. Lo que espero hacer es algo distinto de un lenguaje.

D.C.—*¿Cómo espera lograrlo?*

J.C.—Lo que me interesa, en este momento, es el siguiente aspecto: la *imposibilidad del lenguaje*. Trabajo actualmente en ese problema. Lo hago en un texto reciente, que resulta de los *Song Books* y trata en forma directa de las letras, las sílabas, etcétera, en una mezcla tal que se la podría llamar *Thoreau Mix*. Es mi texto más reciente<sup>4</sup>.

D.C.—*Usted ya había inventado en los Song Books todo un lenguaje: el falso francés.*

4. Compuse, después, una *Music of Thoreau*: es la obra que titulo *Mureau* y que yo mismo ofrecí en concierto. (J. C., nota de 1972).

J.C.—Lo que intento ahora marcha en la misma dirección. Abordo el lenguaje en distintas formas para llegar a un discurso que *parece* tener sentido. Un día dije el *Thoreau Mix* bajo forma de conferencia. Duró 40 minutos. Y bien, el resultado no tiene sentido, o tiene muy poco. Pero mientras me ejercitaba para esa conferencia, comprobé que si quería improvisar, ¡sólo podía hacerlo en esa forma! Y, sin embargo, no sabía si resultaría fácil hacerlo frente a un público. Al improvisar solo, utilizaba todos los recursos de mi voz, junto con todos los elementos del lenguaje de que dispongo, pero sin llegar a palabras conocidas o a una sintaxis. Esa experiencia me pareció apasionante. En cuanto a mi texto, en dos oportunidades observé, al dar mi conferencia en Virginia y en Filadelfia, que muchas personas del público estaban de pronto muy contentas. Se sentían súbitamente liberadas, sí, casi inmediatamente liberadas de todas esas compulsiones del lenguaje que consideramos establecidas de una vez por todas e imaginamos imposible suprimir.

D.C.—*Usted libera así la tipografía. Mediante el azar.*

J.C.—¿Para poner a prueba la aparición de un sentido o su imposibilidad? Sí. Existe el “múltiple”, que realicé junto con un *designer*, Calvin Sumsion. Fue en 1969 y se titula *Not wanting to say anything about Marcel*. Se trata de un homenaje a Marcel Duchamp. Pero, como lo indica el título, yo no quería decir nada sobre Duchamp. Entonces sometí un diccionario al *I Ching*; tiré palabras a las suertes, después letras a partir de esas palabras, y su disposición en el espacio. Repartí esas palabras, de acuerdo con una tipografía debida igualmente al azar, sobre hojas de plexiglas. Sobre una base de madera dispusimos ocho láminas de plexiglas, paralelas una a otras, de modo que las letras se ven en profundidad, se superponen y se combinan en la mirada. Hay cuatro bases, cada una de las cuales sostiene cuatro hojas. El conjunto se basa en el azar, incluso los colores. Es un objeto que carece de sentido y del que no puede afirmarse que remita a un texto. Sin embargo, me parece

que Duchamp se hubiese "divertido" con ese objeto, para decirlo con su propia expresión.

D.C.—*Ese objeto prolonga, si no me equivoco, sus textos literarios propiamente dichos, por ejemplo los que fueron tirados a las suertes, en Silence o A Year from Monday.*

J.C.—No bien se supera el nivel de la palabra, todo cambia; mis ensayos, en el plano de los libros que usted menciona, no versaban sobre la cuestión de la imposibilidad del *sentido*. Suponían que el sentido existe.

D.C.—*Su forma de plantear el problema de la aparición del sentido, ¿no es digna de compararse con la manera en que los letristas consideran su propia actividad? Hacen como usted: toman por muestreo cierto número, debido al azar, de letras o elementos del lenguaje. Reúnen esas letras y llegan, pasando de la letra a la pseudo palabra, y de ésta a la pseudo frase, a configurar un homólogo aparente del lenguaje. Pero ese lenguaje no es un lenguaje.*

J.C.—Tampoco yo pretendo llegar a un lenguaje.

D.C.—*Pero los letristas consideran que el no lenguaje al que llegan no es poesía. Ni música.*

J.C.—¿Cómo pueden escapar de la música?

D.C.—*Distinguen entre el letrerismo, que no prescribe altura alguna a la voz que lo esconde, y la música, que se apoya sobre las alturas y los instrumentos.*

J.C.—Eso me resulta enigmático. La música, tal como yo la entiendo, puede muy bien independizarse de los instrumentos y del concepto de altura.

D.C.—*Es verdad que la concepción de la música a que se ciñen los letristas no es la suya. Que yo sepa, sólo se refieren muy parcamente a las actividades que usted desarrolla. Han de tomarlo por un discípulo tardío de Russolo...*

J.C.—De cualquier manera, mis obras musicales propiamente dichas han podido provocar indignación o simpatía: en comparación con mis libros, eso no fue nada. ¡No se imagina qué cantidad de personas se sintieron conmovidas por *Silence*! Recibí muchísimas cartas, a veces

sumamente lúcidas, siempre interesantes. En cambio, las reacciones ante mi música son previsibles...

D.C.—*Ya que menciona Silence, ¿cómo compuso usted ese libro? Usted tiene que haber elegido sus propios textos para hacerlos concordar unos con otros.*

J.C.—De esa elección no fui responsable en modo alguno. Es simplemente un resultado. En efecto, yo entregué a la gente de la Universidad Wesleyana todo, absolutamente todo lo que había escrito. La elección se hizo en mi ausencia y al margen de mi responsabilidad. Así como el ordenamiento.

D.C.—*Entonces, ¿ese libro no le pertenece?*

J.C.—Sí, hay una idea cuya paternidad reclamo. ¡Es la de haber repartido historias aquí y allá! Y tengo también en mi activo algunas sugerencias sobre el orden que se eligió para el conjunto del libro. En cuanto a lo demás, pienso que mi compilador de la Universidad Wesleyana hizo un buen trabajo.

D.C.—*¿Quién lo tituló?*

J.C.—Yo. El libro fue armado antes de tener título. Cuando hube recorrido, en esa etapa mi obra, o lo que había de ser mi obra, me pareció que la experiencia que había tenido en la cámara anecoica de Harvard era un giro decisivo. Yo había pensado, real e ingenuamente, que existía de verdad silencio. Pero nunca había intentado situar ese silencio, localizarlo. En consecuencia, nunca me había planteado la cuestión del silencio. Nunca lo había puesto a prueba. Jamás había investigado su imposibilidad. Cuando entré, por lo tanto, en esa cámara anecoica, esperaba realmente no oír nada. Y en el instante en que me oí a mí mismo producir dos sonidos, el de los latidos cardíacos y el de mi sistema nervioso en funcionamiento, quedé estupefacto. Eso fue para mí el giro decisivo.

D.C.—*Entonces, aparentemente, usted dejó de componer. Tal como Duchamp, aparentemente, dejó de pintar después de El gran vidrio.*



J.C.—Sí, pareció detenerse. Y al mismo tiempo continuar. ¿Conoce usted su obra póstuma?

D.C.—¿La casa desnuda? *He leído el texto de Yve-Alain Bois*<sup>5</sup>.

J.C.—Es todo Duchamp. Dedicó veinte años, diez más que a *El Gran Vidrio*, a coleccionar todos los objetos de ese collage extraordinario. Construyó una pared con ladrillos que hizo traer de España. El mismo modeló, con yeso sobre el cual tendió una piel de cerdo, el cuerpo de mujer que se entrevé por los dos agujeros de la vieja puerta... ¡Y mientras hacía todo eso parecía no hacer nada!

D.C.—*La crítica lo relaciona a usted permanentemente con Duchamp. Sin embargo, las diferencias entre ambos son notorias. No sólo usted, en rigor, no dejó de componer; además, nunca trató de convencer a nadie de que guardaba silencio. No obstante, usted ha compuesto negándose a usted mismo como compositor. En un sentido usted, al mismo tiempo, ha estado muy cerca de Duchamp y ha sido un anti-Duchamp. Usted no emplea el silencio como él.*

J.C.—Debo confesar que esa contradicción entre componer y no componer me acosaba desde largo tiempo atrás. ¿Conoce usted la historia de mis relaciones con el psicoanálisis? Es breve. Debí de ser para 1945. Me sentía perturbado. Algunos amigos me aconsejaron que me hiciera psicoanalizar. Todo lo que el psicoanalista acertó a decirme, fue que gracias a él podría producir más música, ¡toneladas de música! Jamás volví.

D.C.—*¿Es preciso ver, en lo que usted llama "silencio" desde su vuelco decisivo, una realización de ese estilo de vida que usted desea y que no veo cómo caracterizar, sino mediante una expresión de Jean Grenier, llamándola una "creación incoativa"?*

J.C.—Es la vida poética.

5. Cf. VH 101, N° 3, otoño de 1970, págs. 63 y sigs. El título exacto de la obra de Duchamp es: *Étant Donné: 1° La chute d'eau, 2° Le gaz d'éclairage.*

D.C.—¿Por qué se remite una y otra vez a esa palabra, “poesía”?

J.C.—Hay poesía no bien comprendemos que no poseemos nada.

D.C.—*Pero si el libro titulado Silence traduce bien su pensamiento, hubiese debido ser el único. O, por lo menos, el segundo hubiera debido titularse también Silence.*

J.C.—Es que yo no poseo el silencio.

D.C.—¿De dónde viene, entonces, su segundo gran título, *A Year from Monday*?

J.C.—De un plan que habíamos hecho, con un grupo de amigos, para volver a encontrarnos en México “el lunes próximo dentro de un año”. Nos habíamos reunido un sábado. Y nuestro plan jamás pudo realizarse. Es una forma de silencio....

D.C.—¿Su segundo libro es muy distinto del primero?

J.C.—Se refiere sobre todo al cambio. En este sentido, tiene relación con planes. O, por lo menos, engloba algo del futuro: la consideración de un porvenir. La verdad es que, cuando pensé en ese título, no había en mí nada de pesimismo, contrariamente a lo que usted podría deducir de mis explicaciones. Más aún: por el hecho mismo de que nuestro plan fracasó, de que hayamos sido incapaces de encontrarnos, nada fracasó. El plan no era un fracaso.

D.C.—*En esa obra, usted debe buena parte de sus textos al azar. En comparación con Silence, la proporción de azar es mayor. Y también se diferencia de Silence en la tipografía. Es mucho más variada.*

J.C.—Es una manera de entregar mis ideas; éstas, en parte por influencia de McLuhan, tienen relación cada vez más estrecha con los medios.

D.C.—*Se ha criticado a veces el aspecto de “mosaico” que presenta la composición de Galaxie Gutenberg. ¿Por qué debería un libro reflejar, en su forma, las innovaciones propias de su contenido?*

J.C.—Tal vez porque entre forma y contenido no existen las diferencias que los críticos se creen en el deber de notar.

D.C.—*¿No es contradictorio afirmar, a lo largo de toda una obra, que el concepto mismo de obra o libro está permitido y al mismo tiempo consagrar muchas páginas a demostrarlo?*

J.C.—*Gutenberg Galaxie* está hecho de citas y collages. En todos los campos del saber, McLuhan aplica lo que yo llamo el silencio, es decir, que los deja hablar. La muerte del libro no significa el fin del lenguaje, éste continúa. Exactamente como en mi obra el silencio ha invadido todo y sin embargo siempre hay música. ¡E incluso cada vez más, después de descartado, definitivamente el psicoanálisis! Gracias al silencio, los ruidos entran definitivamente en mi música, y no una selección de ciertos ruidos, sino la multiplicidad de todos los ruidos que existen o sobrevienen. ¡Las modificaciones tipográficas, así como la forma de “mosaico”, son los ruidos que hacen irrupción en el libro! Al mismo tiempo que el libro es condenado, el libro se abre. Puede acogerlo todo.

D.C.—*El libro ha dejado de ser, con seguridad, ese instrumento lineal del que habíamos aprendido a encr-gullecernos.*

J.C.—Porque puede recibir todo. Y tanto mejor lo hará cuanto más rompa con todas las convenciones restrictivas, todas las formas de organización, todas las normas, incluida la tipografía.

D.C.—*En el origen de todo eso está Joyce.*

J.C.—Por cierto. Le diré, en todo caso, que mi obra es mucho menos densa que la de Joyce. Joyce comprime extraordinariamente lo que dice. Y eso vale también en relación con mi música. Feldman tiene razón al considerarla demasiado restrictiva: lo que he hecho en música no proviene de abarcar tantas posibilidades como las abarcadas por Joyce en literatura.

D.C.—¿Nunca sintió la tentación de llevar directamente a la música un texto de Joyce?

J.C.—Sí, desde luego. Usted conoce mi melodía para cantante y piano cerrado *The Wonderful Widow of Eighteen Springs*. Y espero concluir un día de estos la composición de *Ten Thunderclaps*, también según texto de Joyce. También en los *Song Books* hay un texto suyo.

D.C.—Los *Song Books*, ¿no nos ponen únicamente en presencia de Satie y Thoreau?

J.C.—No. Cada una de las 24 piezas puede tener relación o no tener relación alguna con el tema, que son Satie y Thoreau. Cuando el aire no tiene relación con el tema, bien puede suceder que la tenga con Joyce, o con cualquier otro. Y ocurre que, para uno de los aires, me serví de Joyce.

D.C.—En consecuencia, la elaboración de esa obra, lejos de haberse inspirado por completo en el azar, ¿ocurre también a una reflexión organizada?

J.C.—Simplemente busqué, con gran rapidez, autores distintos de Satie y Thoreau. Y el primero que se me presentó fue Joyce. ¡Como usted sabe, debí trabajar a gran velocidad en los *Song Books*! En tres días concebí más o menos el conjunto de la obra.

D.C.—¿Usted logró imaginar en tres días toda esa complejidad de textos adaptados, retomados o mezclados, de efectos posturales, escénicos y sonoros?

J.C.—No me quedó más remedio que apurarme. Contaba con muy poco tiempo.

D.C.—Al consultar la enorme partitura a que usted llegó, nunca hubiera supuesto semejante rapidez. Lo que más me llamó la atención fue la enorme dificultad de lo que usted exigía a las cantantes.

J.C.—A propósito de técnica vocal: dentro de algunos días, en marzo <sup>6</sup>, vamos a interpretar de nuevo los *Song Books*, pero simplemente a dúo, Cathy Berberian y yo, con acompañamiento electrónico de David Tudor y tal

---

6. 1971.

vez Gordon Mumma. He conversado mucho al respecto con Cathy Berberian. Y me explicó que durante la presentación de la obra, en las Semanas Musicales de París, hubiera preferido cantar sin el acompañamiento de todas las sonoridades de *Rozart Mix* y del *Concert for Piano and Orchestra*.

D.C.—¿Qué razones dio?

J.C.—Le habría gustado interpretar la obra para un público que hubiera podido escucharla mejor. Entre ella y el auditorio se hubiese gestado una concentración, una reunión de energías. Pero usted comprenderá que lo que a mí me interesa es ir más allá de esa situación. Expliqué a Cathy que, por mi parte, me hubiera complacido un concierto que se desarrollara en la indeterminación. Es decir, que nadie hubiese tenido que saber en qué momento empezaba ni cuándo terminaba. Y le dije que esperaba eso de la nueva ejecución de los *Song Books*: una indeterminación de los límites temporales de la obra. Y también una ejecución para la cual el público no se sentara en filas de butacas.

D.C.—¿Qué piensa ella?

J.C.—Y bien, insiste ante todo en que los espectadores deben permanecer sentados, quedarse allí donde están sin salir de sus filas. Sucede que, en Nueva York, la sala permitirá libertad de movimiento. Y ella observa que si los espectadores van y vienen tardarán poco en subir al escenario, como lo hicieron en París, y entonces ella no podrá cumplir su tarea.

D.C.—Sin embargo, en París, esa irrupción final del público en el escenario podía justificarse.

J.C.—Expliqué a Cathy Berberian que yo apreciaba mucho la situación en que el arte desaparece y se encuentra poco a poco inmerso en lo que se llama la vida. En consecuencia, haremos lo siguiente: cada uno interpretará en forma distinta. Por mi parte, lo haré de manera "abierta". Y ella lo hará como lo desea, en forma "cerrada". Cuando el público entre en la sala, yo ya estaré allí, ejecutando; ella se presentará en el escenario

a la hora anunciada y lo abandonará cuando el final lo exija, es decir, a cierta hora. Yo, a mi vez, continuaré. Pero estaremos los dos en el escenario, porque toda disposición distinta la disgusta.

*D.C.—Cada uno de ustedes dos será, a su modo, el centro.*

J.C.—Cuando comprendió que nuestros puntos de vista divergían, me dijo: “¿Quiere que cambie de opinión?” Le contesté: “De ningún modo, la aprecio tal como es”. Lo que será maravilloso mostrar es cómo dos personas de perspectivas tan radicalmente distintas pueden trabajar juntas. Con este espíritu me preparo para esa interpretación. Que salga bien o mal, no puedo predecirlo. No sé qué va a suceder.

*D.C.—Es la situación “experimental” por excelencia.*

J.C.—Sí, nadie puede prever lo que sucederá. Yo mismo lo ignoro. La situación se parece a un estallido: el arte marcha en todas las direcciones, y nadie puede discernir cuáles serán esas direcciones hasta haber empezado a marchar por ellas.

*D.C.—De esta manera, su concepción de los Song Books no tiene por qué imponerse. No tiene más valor que la de Cathy. Y es verdad que tampoco tiene menos.*

J.C.—Al respecto, también he descubierto, al repensar esa obra, que todo lo que compuse desde 1952 lo escribí, en cierto sentido, para David Tudor: cuando componía, siempre era él a quien tenía en el espíritu. ¡Y en los *Song Books*, transformé a las cantantes en David Tudor! Desde luego, ellas no eran David Tudor. De modo que lo que yo pensé al componer esa obra, o más bien el espíritu en que concebí esa partitura, nada de todo eso se realizó, jamás. No quiero decir que lo realizado me disguste. Pero no es lo que preví.

*D.C.—¿Lo cual no tiene importancia, tanto desde su punto de vista como desde el de la obra?*

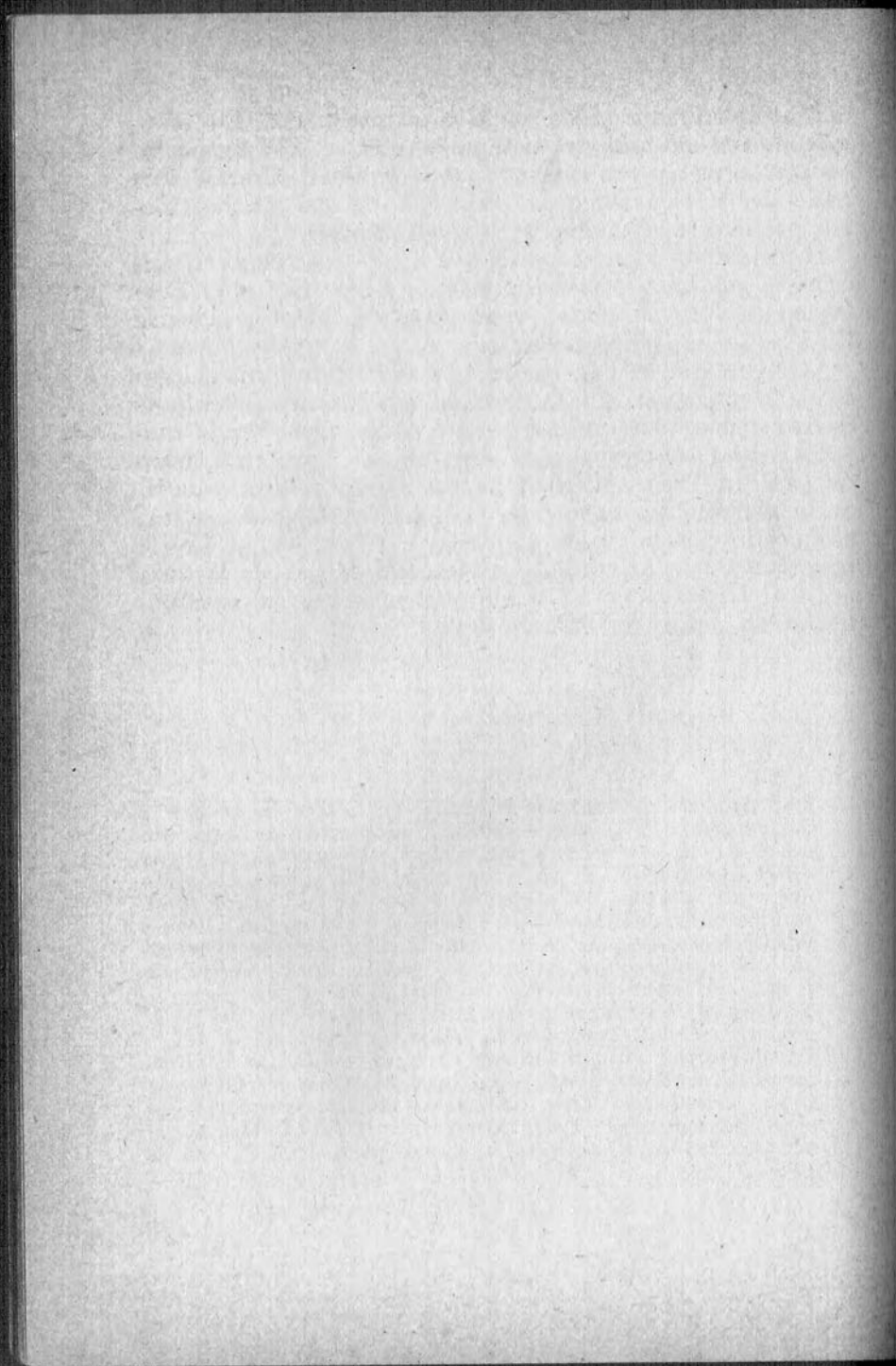
J.C.—¡Ni la más mínima! Un arte lineal siempre es previsible. Siempre se puede contar con él. Es como si se le siguiera el rastro: uno termina por encontrarlo y, una

vez atrapado, no queda nada más que hacer. En tanto que un arte sin tabiques siempre se escapa. Allí me pongo en una situación en que no puedo evaluar. Cuando formulo un juicio, tengo la sensación de encogerme. Por eso prefiero la abundancia, la no-linealidad.

D.C.—¿Pero usted soporta que se le contradiga? ¿Admite la yuxtaposición del punto de vista de Cathy Berberian y el suyo? ¿Hay, finalmente, una diferencia entre lo “abierto” y lo “cerrado”?

J.C.—Lo que sé, es que me resulta difícil sustraerme a mis propios juicios. Cuando digo que “prefiero” la abundancia, me parece que me remito a un valor. Puede que todavía esté subordinado al lenguaje. En todo caso, trato de pasar de una actividad a otra sin acordarme mucho de la anterior. Lo hago para no sentirme inhibido, o sea, bloqueado por un valor, ni esclavo de un juicio. Desde luego, rara vez lo consigo. Sin embargo, jeso es la vida poética! La salvación. Y también el salto que lo precipita a uno de nuevo en el punto cero<sup>7</sup>.

- 
7. Las consideraciones anteriores retratan mi estado de espíritu a comienzos de 1971, cuando faltaba poco para el concierto que debía dar con Cathy Berberian. Quince días antes de la fecha del concierto, recibí de Cathy un telegrama: enferma, no podía interpretar conmigo, en marzo, en Nueva York. Primero pensé en buscar a otra cantante; después comprendí que no había tiempo suficiente para que una persona extraña a los *Song Books* preparase una ejecución viva. Entonces me decidí a ofrecer yo mismo, y solo, una ejecución de *Mureau*: cantaríla la primera parte de mi *Thoreau Mix* con acompañamiento de tres registros, los de la segunda, tercera y cuarta partes, igualmente cantados por mí. Cuando empecé mi gira europea de mayo a julio de 1972 en compañía de David Tudor, seguí cantando. Presentamos *Mureau* y los *Mesostics re Merce Cunningham* superponiéndolos a las obras electrónicas de Tudor *Rainforest* y *Untitled*. Muestro al público cómo soy, cómo canto. Le entrego mi voz. (J. C., nota de 1972).





## CUARTA CONVERSACIÓN

David Tudor: el intérprete y el compositor — Giras con Tudor — Abolición del yo en el compositor — El trabajo con *Variations II* — De la notación concebida como medio de liberar el tiempo — Insurrección del intérprete — Sentido del espacio: obras superpuestas y no linealidad — Crítica de los registros: *Variations IV* — A propósito de *Cartridge Music* — Del objeto al proceso — Músicas electrónicas vivas: problemas de concepción y de ejecución.

THE HISTORY OF THE

ROYAL SOCIETY OF LONDON

FROM ITS INSTITUTION TO THE PRESENT TIME

BY JOHN VAN DER HAEGHE

ESQ. F.R.S.

LONDON: PRINTED BY RICHARD CLAY AND COMPANY, LTD.

BUNGAY, SUFFOLK, AND BUNGAY, NORFOLK.

1934.

Price 10s. 6d. net.

Postage 6d. extra.

By post, 11s. 6d. net.

By air, 12s. 6d. net.

By air, 13s. 6d. net.

By air, 14s. 6d. net.

By air, 15s. 6d. net.

By air, 16s. 6d. net.

By air, 17s. 6d. net.

By air, 18s. 6d. net.

By air, 19s. 6d. net.

By air, 20s. 6d. net.

By air, 21s. 6d. net.

By air, 22s. 6d. net.

D.C.—A partir de 1952, su obra se encuentra bajo el signo de David Tudor. ¿Cómo lo conoció?

J.C.—En 1949 yo estaba aquí, en Francia, y empecé a interesarme por la música de Boulez. Hice llegar a Estados Unidos la *Deuxième Sonate*. Había tenido el primer ejemplar publicado en París y, después, Boulez me dio el manuscrito original. Envié el ejemplar a William Masselos, en aquella época el mejor pianista que yo conocía, y le sugerí interpretar la *Sonate*. El manuscrito se lo confió a Morton Feldman, a quien acababa de conocer. Me dijo que el primer pianista para esa obra no podía ser otro que David Tudor. Y me presentó a David Tudor. David se puso a trabajar inmediatamente en esa música. Y no sólo en ésta: aprendió francés para leer a Artaud, Char y Mallarmé, es decir, para vivir en la medida de lo posible en la atmósfera misma del Boulez de la *Deuxième Sonate*. La música más parecida a la de Boulez que Tudor había interpretado hasta el momento era la *Battle Piece* de Stefan Wolpe. No sé si usted la conoce...

D.C.—No conozco la obra, pero conocí a su autor en Darmstadt hace algunos años.

J.C.—Y bien, se trata de una partitura horriblemente difícil y cautivante en grado sumo. Tal como la *Deuxième Sonate*, reduce a quien la lee, en un primer contacto, a una falta casi total de comprensión. La diferencia ra-

dica en que contiene más pasión que la *Sonate*. Las dos obras, por lo menos cuando uno las oye por primera vez, hacen temblar. Pero cuando uno tiembla al escuchar *Battle Piece* uno se siente, además, trastornado por su potencia. En cambio, Boulez es más suave, e incluso se vuelve cada vez más suave en las *Structures* y, después, en las segundas *Structures* y *Le marteau sans maître*. Entonces descubrí que David Tudor realmente aprendía la *Deuxième Sonate* y lograba salir del paso, y que además se entregaba a estudios muy diversificados y completos, por ejemplo sobre *El teatro y su doble*, y todo eso por nada, pues no contaba en modo alguno con ejecutar esa *Sonate* en público; más aún, era Masselos quien debía crearla, en un concierto de la Liga de Compositores en cuyo programa yo había aconsejado incluirla. Cuando advertí todo eso, digo, pensé que debía ver a Masselos, para averiguar qué hacía por su lado. Y descubrí, al conversar con él, que aún no había encontrado la manera de trabajar la *Sonate*. Más aún, no ponía reparo alguno a que, en vez de él, la ejecutara David Tudor. Entonces se modificó lo acordado y se anunció que la primera audición estaría a cargo de David Tudor. Y así ocurrió. Naturalmente, la ejecución fue deslumbrante.

D.C.—En David Tudor usted encontró el intérprete ideal no sólo de Boulez, sino también de sus propias obras.

J.C.—Sí, esa primera audición de la *Deuxième Sonate* fue el nexa inicial entre nosotros. En aquella época yo me escribía con Boulez; Tudor y yo descifrábamos y traducíamos sus cartas. Fue un período extraordinario. Nos habíamos reunido, para trabajar, con Norton Feldman y Christian Wolff. Poco después se nos sumó Earle Brown. En aquel momento yo escribía la *Music of Changes*, y Feldman sus primeras piezas gráficas. Todo cuanto componíamos lo hacíamos con la idea de que sería ejecutado por David. Sabíamos que sería capaz de ejecutar todo lo que le confiáramos y que su trabajo sería absolutamente fiel al espíritu de la obra.

D.C.—*Eso hace pensar en las Five Piano Pieces for David Tudor, de Bussotti. En el prefacio, Bussotti explica que la mención for David Tudor, del título, debe entenderse como una indicación instrumental. Desde entonces, David Tudor se consagró a la composición...*

J.C.—Sí, hoy compone; en aquella época no era así. Más joven, había efectuado algunos ensayos de composición; no le gustaba mostrarlos, ese material se parecía un poco a piezas de Messiaen, y no lo consideraba logrado. En vez de crear, pues, se había consagrado al piano. Había empezado por ser un organista excepcional. ¡Creo que para los treinta años de edad había ejecutado toda la literatura posible en el campo del órgano! Cuando empezamos a trabajar juntos, había ejecutado el conjunto de la literatura para piano. Se consagraba a las músicas pianísticas más recientes.

D.C.—*Pero tampoco en esa época se conformaba con ser un intérprete...*

J.C.—No: cuando empecé a escribir el *Williams Mix*, la cantidad de trabajo por ejecutar era tan enorme que David aprendió mis técnicas de composición y compuso la obra al mismo tiempo que yo, conmigo. Su ayuda me alivió bastante. Y con él hice, y después también con Earle Brown, todo el trabajo de montaje de las bandas y de toda la realización sonora, en este caso con ayuda de Louis y Bebe Barron.

D.C.—*Eso explica su comprensión de su obra: pudo seguir en detalles su elaboración.*

J.C.—Usted ha de saber que además dictó cursos extraordinarios en Darmstadt, en 1958.

D.C.—*¿En aquel momento ustedes habían formado un dúo?*

J.C.—Sí. Desde 1943, yo daba en principio por lo menos un concierto anual en Nueva York, y a veces dos. Cuando Tudor se nos sumó yo me convertí, muy naturalmente, en su representante. Conocía a más gente que él y le llevaba años, lo cual me daba mayor facilidad para escribir a las universidades y organizar conciertos.

Así fue como viajamos por los Estados Unidos. Después fuimos a Londres, en 1954, a lo que se agregó una gira europea: Colonia, París, Bruselas, Estocolmo, Zurich, Milán y, por supuesto, Donaueschingen. Era la primera vez que David venía a Europa. Después volvimos los dos. Y a veces vinimos por separado.

D.C.—*Esa gira fue y es célebre. ¿Por qué?*

J.C.—En Europa no nos tomaban tan en serio.

D.C.—*Sin embargo, sólo después de haberlos escuchado a usted y a David Tudor en Colonia se lanzó Karlheins Stockhausen por el camino de la música "abierta" —en el sentido europeo— con su Klavierstück XI, cuya arquitectura depende de la elección del intérprete.*

J.C.—Sí, tal vez le haya impresionado lo que hacíamos.

D.C.—*En Estados Unidos, ¿sus giras despertaban otros ecos?*

J.C.—Creo que todos los que pudieron concurrir han guardado el recuerdo de la representación de danza de octubre de 1955 en el auditorio del Colegio Clarkstown, en New City, con Merce Cunningham. Esa velada fue organizada por un individuo no poco extraordinario, el cineasta y polemista Emilio de Antonio, que por entonces dirigía un centro artístico, la Rockland Art Foundation. Mucha gente resolvió venir desde Nueva York, a pesar del tiempo; ¡ese día se habían desencadenado verdaderas tempestades, había inundaciones! Pero a toda una parte de los asistentes nuestro programa los desconcertó y decidieron partir de la sala. Por desdicha, cuantos más querían irse, más arreciaba la tormenta. Debieron quedarse a presenciar toda la representación... Fue también Emilio de Antonio quien ayudó a organizar el concierto retrospectivo con motivo de mis 25 años de compositor, en mayo de 1958, en el Town Hall de Nueva York. Mis amigos pintores decidieron ofrecerme ese concierto: fue posible realizarlo gracias a ellos, gracias a la generosidad de Jasper Johns y de Rauschenberg. Fue registrado gracias a George Avakian.

D.C.—¿Fue el momento en que usted empezó a ser realmente célebre?

J.C.—Sí. Hasta entonces muchos se interesaban por mis actividades sólo en forma episódica. Alrededor de 1952, yo daba pequeños conciertos privados en mi departamento; modelos de *Harper's Bazaar* y de *Vogue* venían a hacerse fotografías en "Bozza Mansión"; "Bozza" era el nombre del propietario del departamento. Después eso cambió. Todo el mundo se puso a escribirme, a telefonarme, etcétera.

D.C.—1958 fue realmente un año decisivo en su carrera. En el concierto del Town Hall usted dio a conocer la obra más importante de todo el período de "indeterminación", el Concert for Piano and Orchestra. Y también en 1958 efectuó usted su segunda gran gira europea, con David Tudor.

J.C.—Sí, de un día para otro me pidieron que diera un curso en Darmstadt. En realidad, reemplacé allí a Boulez, que a último momento decidió no concurrir. También Tudor enseñó allí. Y recorrimos casi toda Europa. Aun otro aspecto en Tudor: el de aficionado a los enigmas.

D.C.—Usted estuvo particularmente en Bruselas —digo "particularmente" porque yo lo conocí allí— y en Milán.

J.C.—Sí, permanecí bastante tiempo en Italia.

D.C.—Quiénes los escucharon a David Tudor y a usted en Darmstadt y en otros sitios dieron la impresión de convertirse después a la "obra abierta" o de ampliar hasta la indeterminación su paleta instrumental y... teórica. ¡Ello determinó un trastorno bastante radical de las costumbres musicales de Europa!

J.C.—Me han dicho a menudo eso. Sin embargo, pienso que David Tudor ha intervenido mucho en ese movimiento de ideas. Incluso mucho más que yo.

D.C.—¿Qué aportó de nuevo en el plano de la interpretación?

J.C.—Lo más notable era su capacidad de interpretar haciendo sucederse sonidos de intensidades opuestas. Sabía hacer surgir, después de un sonido muy fuerte, un

sonido de cualquier amplitud. Tenía un sentido prodigioso de las cualidades de cada sonido. Y ponía en claro todo lo que tocaba: las similitudes parecían una forma de distinguir todos los sonidos, en vez de confundirlos. En realidad, cualquiera sea la actividad que emprenda, Tudor se convierte casi inmediatamente en un virtuoso de ella.

D.C.—*¿Ha firmado otros registros aparte de los que conocemos aquí, como la Sonatine pour flûte et piano de Boulez? ¿Ha registrado músicas no tan nuevas?*

J.C.—Nunca lo habría aceptado.

D.C.—*En fecha posterior se convirtió a una forma por completo distinta de interpretación y creación: la música electrónica viva.*

J.C.—Sí, actualmente trabaja con circuitos que incluyen efectos de video y audio y realimentación entre ambos.

D.C.—*¿Lo cual obliga a redefinir totalmente el oficio mismo de compositor?*

J.C.—Sus composiciones consisten en circuitos que él puede activar de una manera u otra<sup>1</sup>. No es el único que se haya liberado enteramente en esa forma, de los modos de creación tradicionales. Un percusionista tan extraordinario como Max Neuhaus, por ejemplo, no utiliza más que circuitos.

---

1. He dicho antes que, durante nuestra gira de 1972, canté en varias ocasiones (en Londres, Basilea, Pamplona, etcétera) las últimas de mis obras, *Mureau* y *Mesostics*, en tanto que David Tudor interpretaba dos de las suyas, *Rainforest* y *Untitled*. *Rainforest* data de 1968; David la define como un "montaje de transductores electrónicos, que modifican cualquier señal de entrada en función de las distintas características de resolución propias de diversos objetos físicos". En cuanto a *Untitled*, no es una obra sino una serie de obras, dedicada a Toshi Ichiyonagi. El autor considera sus componentes electrónicos "como si se tratara de objetos de la naturaleza". Toma cierto número de ellos, evita dar intervención a las señales de entrada y así se produce un juego de interrelaciones imprevisibles entre los componentes. Las "salidas" pueden ser video, o audio, o audiovisuales. (J. C., nota de 1972).



INTERPRETE COMPOSITOR,  
COMPOSITOR OYENTE.

INTERPRETE COMPOSITOR,  
COMPOSITOR OYENTE.

D.C.—*La última gira de los ballets de Merce Cunningham, en la primavera y el verano de 1970, permitieron asistir a algunas ejecuciones de esa música electrónica viva. Pienso en las que usted presenta ya a su propio nombre, ya al de David Tudor, ya al de Gordon Mumma. ¿Ustedes trabajan en realidad en conjunto, sin distinción ni jerarquía?*

J.C.—Usted se refiere sin duda al acompañamiento de *Signals*, que Mumma, Tudor y yo interpretamos independientemente, pero al mismo tiempo.

D.C.—*¿Hay un plan de conjunto?*

J.C.—Ninguno. Cada uno conserva la libertad de hacer sus propios planes, con independencia de los otros dos. Y cada uno tiene en cada uno de los otros dos suficiente confianza como para estar seguro de que todo marchará bien. Y estoy encantado de esas ejecuciones.

D.C.—*¿No tienen título?*

J.C.—Como título, les damos los meses y las semanas. Puede ser “la segunda semana de abril”, o “la tercera semana de marzo”. Y modificamos, en el programa, el orden de los compositores.

D.C.—*¿En ese sentido, usted ha dejado de ser el “director de música” de los ballets de Merce Cunningham?*

J.C.—Así es, y estoy muy satisfecho. La cosa marcha mucho mejor que antes.

D.C.—*La verdad es que muchas obras firmadas por John Cage han dado origen a realizaciones que difieren por completo según los intérpretes. Con usted, el intérprete se convierte en compositor.*

J.C.—Sí. Y el público puede transformarse en el intérprete.

D.C.—*¿Y en qué se convierte el compositor?*

J.C.—En oyente. Se pone a escuchar.

D.C.—*Los sonidos existen antes que el compositor, e incluso lo guían; pero el compositor no es otro que el intérprete, el cual no es otro que el público. Imposible, en lo sucesivo, distinguir entre los varios casos.*

J.C.—Se interpenetran.

D.C.—Lo cual significa que la música es un fenómeno perfectamente global y que engloba totalmente.

J.C.—Significa, sí, que todos estamos en los sonidos, rodeados por ellos.

D.C.—Me gustaría que usted analizara ese trabajo que David Tudor realiza para usted y que pone en cuestión las diferencias y jerarquías sobre las que se fundaba la música tradicional. Si tomamos, por ejemplo, el caso de *Variations II*, ¿cómo interpreta él esa obra para convertirla en suya propia?

J.C.—Lo que sucede con David Tudor es que resulta muy impenetrable, muy difícil, incluso para mí, saber qué está haciendo en tal o cual momento dado. Todo cuanto sé es que produce circuitos dotados de efectos de audio y de video, que provoca realimentaciones entre los dos. El audio no está separado del video, pero cuando hay activación de los circuitos, la “salida” de éstos puede consistir en un efecto visual, o bien auditivo. Pero existe aun otro aspecto en Tudor: el de aficionado a los enigmas. Mis *Variations II* son, en cierto sentido, un enigma. Entréguelas usted a un músico más tradicional, y no sabrá qué hacer. En un principio, mis *Variations II* no son más que una serie de transparentes. Algunos de ellos contienen sólo un punto, y otros una línea; en ninguno hay más que un punto o una línea. La idea era superponer en cualquier forma esas líneas y esos puntos, mezclándolos, preferiblemente, sin ninguna intención preconcebida; a partir de allí, sería posible tirar perpendiculares desde los puntos hasta todas las líneas, y así, recurriendo a cualquier medio de medición, hacerse una idea de cada parámetro de cada sonido.

D.C.—En una partitura como *Variations II*, usted produce la impresión de que todos los parámetros son iguales, quiero decir, igualmente mensurables.

J.C.—Así es. Sabemos que podemos medir fácilmente el tiempo, por ejemplo, con un cronómetro. Podemos medir con relativa facilidad la altura, y, con ayuda de la electrónica, obtener diferencias muy finas de altura.

Tenemos, en rigor, la posibilidad de medir, con ayuda de un sistema decimal, las intensidades. Pero no podemos medir los timbres. Entonces, y teniendo en cuenta esa cuestión del enfoque móvil de los parámetros, David Tudor, cuando se puso a trabajar con *Variations II*, decidió empezar por lo desconocido: partir de lo desconocido, a fin de obligarlo a darse a conocer. Su punto de vista era que se debe utilizar lo desconocido para tornar desconocido lo conocido. Y no a la inversa. Esto proviene de su genio para resolver enigmas. Y dudo mucho de que a otro se le hubiese ocurrido proceder así. Debo confesar que tal idea no se me hubiera presentado nunca.

En consecuencia, cuando examinó el problema de la medida de los timbres, y comprobó que no sabía cómo proceder, se dijo: acerca de la estructura del timbre, todo cuanto puedo afirmar es que es simple o compleja. Entonces, de todas las demás cosas que puedo medir con mayor exactitud, diré que todo cuanto sé de ellas es que son simples o complejas. A continuación, sirviéndose de mis transparentes, obtuvo indicaciones acerca de la simplicidad y la complejidad de los hechos musicales, y creo que los dejó tomarse su propio tiempo. En otras palabras, respondió, ante cada sonido, a la exigencia que le planteaban los transparentes y sus combinaciones; por ejemplo, la exigencia de tener, para un sonido dado, una estructura de timbre compleja, frecuencias simples y una intensidad compleja. Una vez obtenidas esas características, creo que buscaba una duración que respondiera al conjunto de aquéllas, es decir, que dejaba que ese conjunto se tomara su propio tiempo. Creo que es así, aunque no estoy seguro, en lo que concierne a la duración.

D.C.—*Hay una observación de Nelson Goodman, en el libro en que comenta una de las figuras del Solo for Piano de su Concert for Piano and Orchestra*<sup>2</sup>, *figura que es homóloga a las de Variations II, que se orienta, me parece,*

2. Se trata de la figura BB, pág. 53 de la partitura. Cf. Goodman: *Languages of Art*, Oxford University Press, Londres, 1969, pág. 188 y sigs.

en el mismo sentido. Dice que, en la interpretación creación de sus partituras, hay campo totalmente para el tiempo. Goodman demuestra la imposibilidad de precisar cuál puede ser la ejecución auténtica de una partitura como Variations II: no puede haber ejecuciones de acuerdo con el esquema, si bien éste puede dar origen a varias ejecuciones. Estas vienen después, es decir, que tal vez usted haya quebrado las relaciones de inteligibilidad, causalidad o propiedad entre el texto escrito y los gestos instrumentales o electrónicos a los cuales éste dio origen en el intérprete. Pero usted no ha quebrado el tiempo: por lo contrario, lo hace surgir en toda su pureza, porque lo libera de las relaciones que podían servirle como pantalla de fondo. La forma en que David Tudor reduce lo conocido a lo desconocido, es decir, lo causal a lo indeterminado, no tiene nada de paradójica, porque prolonga lo que usted mismo intenta. Que deje al tiempo libertad completa es lo más natural. No se ve cómo podría obrar de otro modo.

J.C.—Sí, el tiempo está necesariamente más allá de las medidas. Ya no puede ser el tiempo de los relojes. Otra manera de decirlo consiste en afirmar que escribir es una cosa, interpretar es otra, y escuchar, una tercera; y que no hay razón alguna para que esas tres operaciones se relacionen entre sí. Si al escribir impongo una medida del tiempo, el oyente ya no estará frente al tiempo mismo, sino a la forma en que el ejecutante interpreta lo que lee. Y el ejecutante no leerá el tiempo, sino una medida del tiempo. Es lo que sucede con las músicas convencionales.

D.C.—*En su música, la medida se cumple por sí sola. No necesita preceder lo que adviene. Surge junto con el tiempo, no antes...*

J.C.—No es cuestión de imponer una medida decidida con anticipación.

D.C.—*El carácter "experimental" de su obra está, por lo tanto, estrechamente en función de la libertad dejada al tiempo.*

J.C.—Sí. “Experimental” significa lo que sucede *antes* de que haya habido oportunidad de medirlo.

D.C.—*Con lo cual usted libera al intérprete. Por ejemplo, los estudiantes del departamento de música de Vincennes, que montaron e interpretaron el Rozart Mix, con Martin Davorin Jagodic, en el concierto de los Song Books, tenían libertad de no ser David Tudor. No lo eran, tal como tampoco lo fueron, con los Song Books, Simone Rits y Cathy Berberian. Pero eso no tenía importancia.*

J.C.—No, y, a mi juicio, fue una ejecución muy hermosa.

D.C.—*¿En qué sentido, lo de “hermosa”?*

J.C.—En el de que procedieron con mucho cuidado para que cada sonido fuese verdaderamente él mismo.

D.C.—*¿Mucho cuidado, es decir, misericordia para cada sonido? ¿Una misericordia sin medida?*

J.C.—Exactamente.

D.C.—*Sin embargo, a fin de cuentas actuaron en una forma en que David Tudor jamás lo hubiera hecho. Ya hablamos de eso en el Museo de Arte Moderno: incitaron al público a moverse, mediante ese letrero que agitaron a espaldas de usted. ¿Siempre piensa usted que esa intervención, esa interrupción de todo el proceso que usted había desencadenado, fue una simple reacción de colegas o estudiantes?*

J.C.—Sí, fue un detalle, debido, digamos, a la energía de la juventud.

D.C.—*¿Pero no era necesario que el público, para que entrara en su obra, en los puntos de vista que usted suscita, fuese obligado a ello? El juego que usted proponía parecía desafiar los hábitos de los aficionados al concierto; era preciso subrayarlo, exagerarlo, para que esos hábitos cedieran. Así lo sintieron los ejecutantes del Rozart Mix.*

J.C.—Sí, más bien marchaban en el sentido de la obra, y en el espíritu de la obra, antes que oponerse a ella. Pero, claro, viven demasiado cerca de una sociedad vinculada con la policía: se convirtieron en policías voluntarios.

D.C.—*La idea de los ejecutantes del Rozart Mix fue la de que, en vista de la situación, más valía dar la orden de que hicieran desorden.*

J.C.—También puede ser que no tengamos bastante en cuenta lo que se refiere a la situación material. Usted lo dijo: los *Song Books* plantearon el mismo problema que *Musicircus*. Nadie, en la sala del Teatro de la Ciudad, podía levantarse ni moverse. Tampoco era realmente posible caminar en el circo de Jean Richard.

D.C.—*Cuando se trató de Musicircus usted insistió, desde junio y julio de 1970, en la necesidad de que se dejara a cada espectador un máximo de espacio. Pero ninguno de los organizadores previó semejante concurrencia.*

J.C.—Y esas obras exigen cada vez más sitio. Un espacio sin divisiones y que permita de verdad toda libertad de movimiento a los artistas y al público. El espacio debe tener tanta libertad como el tiempo. Es preciso otorgar una difusión espacial sumamente amplia a las fuentes sonoras, sobre todo si deben incluir intervenciones por altoparlantes, en la misma forma en que las hay en los acontecimientos sonoros convencionales.

D.C.—*En los Estados Unidos, ¿puede usted contar con todo el espacio que necesita?*

J.C.—La verdad es que aprecié mucho, para la creación de *HPSCHD*, el gran vestíbulo circular de la Universidad de Illinois. Hubiese sido difícil encontrar algo así en Europa.

D.C.—*¿Piensa usted que se trata sólo de un problema de ecología?*

J.C.—¡Puede que en Estados Unidos se prepare, en este mismo momento, una música digna de la cúpula fulleriana del futuro! En las gigantescas cúpulas geodésicas que el arquitecto Fuller contempla poner sobre las grandes ciudades las situaciones acústicas serán muy distintas de aquellas a las que estamos habituados, que nos han sido dictadas por la necesaria exigüidad de nuestras salas de conciertos urbanas. Pero en una cúpula de Fuller sería difícil hacerse comprender. De modo que la

vieja idea del arte como *comunicación* saldría por la ventana; aunque, en realidad, ni siquiera habrá ventanas...

D.C.—*Eso me recuerda la variedad de Land Art que consiste en recubrir kilómetros de costa australiana con papel de embalar... Pero, en esas cúpulas gigantescas, ¿no seguiría usted sintiéndose preso? Ciertas obras de Charles Ives eran susceptibles no sólo de ser ejecutadas en una montaña; además se las podía hacer repercutir de una montaña a otra...*

J.C.—También están las obras recientes de Christian Wolff, que se pueden interpretar en los campos o en los bosques y en las que se utilizan instrumentos susceptibles de... integrarse a tales situaciones.

D.C.—*¿Qué piensa usted de eso?*

J.C.—*¡Lo encuentro espléndido, desde luego!*

D.C.—*Todo eso responde a su insistencia, al término de la conferencia que usted dictó sobre la indeterminación, en la necesidad de liberar el tiempo. Cuando usted prevé la superposición o ejecución simultánea de obras distintas, el sentimiento de espacio se intensifica.*

J.C.—Sí, en ese caso hay confluencia de varias músicas, como las varias orquestas que tocan en un cruce de calles, según Charles Ives. Al ambular alrededor de una orquesta que ejecutaba en la plaza de una aldea de Nueva Inglaterra, Ives se sintió estupefacto por el efecto que el cambio espacial tenía sobre lo que escuchaba. Yo tuve una experiencia análoga en Sevilla, a los 17 años. Me encontraba en un cruce de calles y sentí una alegría súbita al comprender que podía, de golpe, escuchar varias músicas.

D.C.—*Usted ha indicado el repertorio de obras simultáneas cuyas que pueden coexistir con su Concert for Piano and Orchestra; y ese repertorio está en plena expansión.*

J.C.—En la conferencia que usted mencionó, me referí también a la necesidad de separar al máximo a los ejecutantes para evitar el retorno a la obra única, como consecuencia del exceso de proximidad entre los músi-

cos. Estos, apretados entre sí, sólo pueden ejecutar una cosa a la vez; o sea, finalmente, y aun dentro de la polifonía más compleja, la misma cosa.

D.C.—¿Dónde se inspiró su idea de superponer, para el concierto de las *Semanas Musicales de París*, el *Rozart Mix*, el *Concert* y los *Song Books* en particular?

J.C.—Y bien, creo recordar que durante las conversaciones que sostuvimos aquí, en junio de 1970, todo giró en torno del *Concert for Piano and Orchestra*. Ante todo se trataba de ejecutar esa obra; sólo después surgió la pregunta de si podrían acompañarla otras.

D.C.—¿Fue la única razón?

J.C.—Creo que fue la primera razón; pensé en el *Rozart Mix* porque sentí que se necesitaba una continuidad capaz de perpetuarse durante cualquier cantidad de tiempo. Y quería algo que pudiera empezar antes de que la concurrencia entrara, así como continuar cuando todos se hubiesen ido, con el fin de evitar toda sensación de comienzo y fin. Además me pareció algo fácil de obtener, porque los magnetófonos se parecen a los pianos, los hay en cualquier parte. Si hubiera pensado en una pieza como las que prepara actualmente David Tudor, todo habría sido distinto. Y, desde el punto de vista técnico, muy difícil. Pero reunir esas dos composiciones, el *Concert* y el *Rozart Mix*, me parecía muy factible. De cualquier modo, en el concierto que ofreceremos en Nueva York ejecutaremos los *Song Books* sin el *Concert* ni el *Rozart Mix*. La situación resultará bastante extraña, porque la mayor parte de los aires, en los *Song Books*, consisten en simples líneas, sin el menor acompañamiento. Entonces el ambiente tendrá oportunidad de penetrar en la música. En eso consistirá el *Mix*<sup>3</sup>.

D.C.—Así, por un lado, las obras invaden el espacio, lo envuelven, y, por otro, el espacio viene de vuelta "en" las obras, se infiltra en el interior de las obras mismas.

---

3. Las tres últimas líneas deben leerse en pasado condicional. Como expliqué antes, lo previsto no se realizó. (J. C., nota de 1972).



J.C.—Y, además, hay un espacio como consecuencia de la superposición de las obras, que acumulan sus espacios. Finalmente, no se trata de un espacio único; hay varios espacios, que tienden a multiplicarse unos por los otros.

D.C.—*Esa proliferación de espacios, esa impresión de pluralidad, de liberación polifónica, que se experimenta ya a la simple lectura de su Concert for Piano, ¿no corre todo eso el riesgo de perderse si se vuelve, con la ejecución solitaria de los Song Books, a la monodía?*

J.C.—Espero que no. Ya dije que, junto al espacio “cerrado” de Cathy Berberian, estaría mi espacio “abierto”. Ya son dos espacios. Y, por otra parte, el ambiente existe, y existirá también allí<sup>4</sup>. El ambiente nos proporciona, en forma espontánea, todo lo que puede lograrse, en cierto modo artificialmente, al combinar los espacios de obras distintas. *Siempre hay ecología, y esa ecología está viva.* Y las obras, por muchas que sean, siempre pueden fundarse en ella. De allí su multiplicidad.

D.C.—*Permitame evocar a este respecto sus Variations IV, en la grabación que se realizó. Sé que usted no aprecia los discos, pero éste me parece significativo. Se trata, al parecer, de un juego de adivinanzas, casi una broma: se diría que el oyente es invitado a afinar su memoria; se le pregunta si reconoce a Schumann, o a Tchaïkovski, o a un cierto tango. Y como existe a la vez todo eso, se tiene la impresión de una reunión sonora ilimitada. Como si la ecología estuviera atrapada en la trampa del registro.*

J.C.—El disco de que usted habla retoma una ejecución de *Variations IV* que es, en sí misma, una variación de *Variations IV*. La pieza original se refería al espacio, y sólo al espacio. No tenía relación alguna con los sonidos que se producen en ese espacio. Y la mayor parte de los sonidos que sobrevienen en el registro se sitúan en rigor fuera del espacio en que se hallaba instalado el sistema propio de esas *Variations IV*. ¡Si usted escuchara la obra

4. Cf. nota anterior. (J. C., nota de 1972).

original, recibiría otra impresión, de tranquilidad! ¿E qué el registro resultó en este caso infiel? Porque ejecución hubiera debido trasladarse de una región o espacio a otra, en función de las estructuras que los intérpretes se hubieran dado, de acuerdo con transparentes utilizados de manera que configurasen un mapa. Un registro fiel incluiría la inscripción de los movimientos de un lugar a otro. Comprendería, en consecuencia, la proyección de los silencios. Y muy pocos sonidos se dejarían captar en el sitio mismo de la ejecución. Lo que me llama la atención, en ese registro, es que no contiene, por así decirlo, silencio alguno.

*D.C.—Sin embargo, ese silencio que usted reclama, ¿usted mismo nos enseñó que no existe nunca en ninguna parte!*

*J.C.—Lo que quiero decir es que las condiciones de espacialidad misma de la obra no fueron respetadas en el nivel del disco, y no podían serlo. Lo que se hubiera debido registrar, y lamento en verdad que no haya sido posible, es la característica fundamental de estas *Variations IV*: sonidos llegados desde cierta distancia, junto con un pequeño número de sonidos emitidos en el sitio donde se hallaba el auditorio. En oposición nítida, unos y otros, desde el punto de vista de la intensidad: los sonidos del auditorio hubieran debido aperecer desmesuradamente intensos en relación con los llegados desde puntos más lejanos. En el disco todos se parecen, todo resulta equidistante.*

*D.C.—¿Cómo pudieron darse esas distorsiones de lo previsto por usted?*

*J.C.—Y bien, sucedió que habíamos elegido esa pieza como música de acompañamiento de los ballets de Merce Cunningham. Y en el curso de una de nuestras giras debimos trabajar en un teatro de Little Rock, Arkansas. Era un buen teatro moderno, provisto de un espléndido estudio de control. Desde ese estudio de control, era posible enviar sonidos tanto al auditorio como al vestíbulo, situado alrededor del auditorio. A todo eso, ese día David*

Tudor se había lastimado una rodilla, de modo que le costaba trasladarse. Como consecuencia, se quedó sentado en la sala de control, mientras yo me movía alrededor del escenario. Y estaba encantado de poder proyectar todos los sonidos a la vez sobre el escenario, cualquiera que fuese la distancia. Usted comprenderá mejor, a partir de aquellas experiencias de Little Rock, en qué forma se hizo la grabación: nos encontrábamos en una pequeña galería de arte de Los Angeles y cada uno de nosotros, David y yo, disponíamos de una mesa de control por separado. Los varios sonidos, totalmente distintos al ser emitidos, por efecto de la falta de homogeneidad de su situación espacial, llegaban a los centros de control; en este nivel eran registrados, pero sin que se respetara la separación de los diferentes puntos del espacio donde se encontraban las fuentes sonoras.

D.C.—*¿No podría decirse que gracias a David Tudor se cumplió, de un modo u otro, uno de sus objetivos, es decir, el de la interpenetración de las fuentes sonoras?*

J.C.—*¡De ningún modo! En ese disco sólo se llegó a una variación típicamente schönbergiana, donde había una parte de cambio y otra de no cambio.*

D.C.—*¿Usted quiere decir que se recae en un objeto, en una oposición estable entre forma y fondo?*

J.C.—*Falta todo el aspecto de la profundidad, toda la diversificación espacial que la partitura, sin embargo, establece claramente.*

D.C.—*No obstante, desde un punto de vista estrictamente sonoro, el resultado es atractivo.*

J.C.—*Claro que sí. Me parece que si se escucha el disco como simple variación sobre *Variations IV*, no está tan mal. Por lo demás, ese disco se hizo célebre. Fascinó, ¿sabía usted?, a grupos religiosos... ¡En la Exposición de Montreal lo difundieron sin interrupción, día y noche, en un pabellón consagrado a las religiones en general! ¡Es una música ideal para un concilio!*

D.C.—*Aun así, su opinión me parece bastante severa. ¿Diría usted lo mismo de la versión que Max Neuhaus*

realizó de Fontana Mix, bajo el título de Fontana Mix-Feed?

J.C.—Que yo sepa, lo que hizo Max está mucho más cerca de la partitura original que lo que estuvo nuestra variación sobre *Variations IV*.

D.C.—Y en el Museo de Arte Moderno usted justificó la grabación de Cartridge Music, resultante de la superposición de cuatro versiones de esa obra, aduciendo que el disco permite, a fin de cuentas, obtener un conjunto sonoro que no puede lograrse en otra forma.

J.C.—Perfectamente: allí hay verdadera fidelidad a la partitura porque ésta exige todos esos sonidos que dos instrumentistas no pueden, finalmente, confiar al mismo tiempo al magnetófono. El disco aprovecha, en este caso, las particulares facilidades que ofrece un estudio de grabación. Posteriormente, en el curso de nuestras giras, hemos interpretado *Cartridge Music* en directo y superponiendo a esa versión directa las cuatro “voces” del registro.

D.C.—En tal caso, no corresponde asignar sus superposiciones, trátese de estratificaciones de la misma obra o de acumulación de obras distintas, a un mismo principio.

J.C.—No, no hay constante alguna. La mayor parte de las veces todo depende de las circunstancias. Yo me remito a los recursos humanos y técnicos disponibles.

D.C.—Por ejemplo, cuando usted superpuso la *Winter Music* a su gran pieza orquestal *Atlas Eclipticalis*, ¿admiró usted, desde el comienzo, que tal vez hubiese una correspondencia particular entre ambas obras? ¿Pensó en la posibilidad de timbres complementarios? ¿O bien obedeció, incluso en este caso, como en el de las cinco partituras que Pierre Mariétain y su grupo tocaron al mismo tiempo en las *Semanas Musicales*, a una razón de estructura?

J.C.—Cuando escribí la *Winter Music* David Tudor y yo la ejecutamos a dúo, sin recurrir a la electrónica. Ya no recuerdo si *Atlas Eclipticalis* incluye una mención

especial relacionada con *Winter Music*. Es posible... Sí, creo que es el caso. En consecuencia, consideré, desde el principio, la posibilidad de combinar esas obras. Pero una vez que sugerí la posibilidad de que, llegado el caso, cada una de mis partituras pudiese ejecutarse con otra de ellas, muchos se sintieron entusiasmados por la idea y siguieron en eso, juntaron cualquier pieza a cualquier otra. Y últimamente, un joven compositor checo que trabaja en Buffalo, Piotr Kotik, se interesó en la ejecución de los *Song Books* y me preguntó si se les podía superponer cualquier otra obra. Antes de que tuviera tiempo de contestarle, agregó: "No hablo de música suya, sino de otros". Le dije que sí, porque, con toda seguridad, eso concuerda perfectamente con el sentido del circo. También significa que he abandonado toda pretensión de estructura. O toda ilusión respecto de esas correspondencias que usted invoca y que sólo pueden existir en una concepción "mensurabilista" del tiempo. De una estructura.

D.C.—*En un texto sobre usted, Christian Wolff emite la idea de que sus obras, aunque sean las más "vacías", es decir, las más "abiertas", no dejan de ser obra. Subsisten como tales, así sea a título de puros transparentes.*

J.C.—Es verdad, por cierto: me imagino que compongo y me encuentro con objetos. En efecto, aun si se superponen mis obras, si, por lo tanto, se las "amuebla" o si se llenan unas con las otras, no pierden por ello su individualidad, al menos para mí.

D.C.—*Christian Wolff no quiere decir sólo eso. Sugiere que, cualesquiera que sean los materiales sonoros que haga entrar en sus obras, usted no deja de ser un creador. Usted admite el azar, pero es usted quien le fija las normas de admisión en el universo sonoro. Usted no le permite, por cierto, ser lo que es; a su manera, lo domestica.*

J.C.—Pero hay algo mucho más raro aún: la música que compuse en otro tiempo, y de la cual nunca pretendí que debiera ser más que un objeto o una colección de objetos, bien puede ahora integrarse a procesos.

D.C.—*Habría un contagio de las obras-proceso a las obras-objeto.*

J.C.—Sí, las obras-objeto son ahora escuchadas en forma distinta. Se escucha a Beethoven en otra forma. Es raro que pueda ocurrir. En otro tiempo me hubiera horrorizado.

D.C.—*¿Usted habrá podido comprobar, seguramente, el movimiento inverso? ¿La objetivación de los procesos?*

J.C.—Puedo contarle una experiencia reciente, que tuve en Nueva York la primavera pasada. Fue durante un concierto a cuatro pianos en el Museo Whitney. El programa, preparado por Morton Feldman, comprendía músicas de Christian Wolff, Earle Brown, Feldman y yo mismo. Creo que los intérpretes, excelentes, eran todos compositores, no sólo pianistas. Asistí al concierto; por lo que podía saber, sólo sería posible extasiarse ante una música tan bien servida y preparada. Y bien, aparte de mi interés, siempre vivo, por la música de Christian Wolff, la velada me resultó poco menos que insoportable. ¿Era cosa mía? La verdad es que esa serie de trozos en fila, a los que era preciso prestar atención por el simple hecho de haber un programa, me hastiaron tan profundamente que me prometí no asistir más a un concierto. ¡Y decir que era precisamente la música que hace pocos años me resultaba tan atractivo componer y escuchar! Ahora me parecía música de iglesia...

D.C.—*Sin embargo, usted ya había dicho, alguna vez, que partituras como Winter Music, casi al instante de interpretadas por usted, y a pesar de los largos silencios, se convertían en melodías. Se transformaban, a pesar de usted, en objetos.*

J.C.—Exacto. Por lo demás, esa observación se la debo a Christian Wolff.

D.C.—*Y usted declaró no ser menos sensible a la recíproca. ¿Cómo se convierte en proceso una obra-objeto?*

J.C.—Permítame relatarle otra experiencia. En Palermo, donde no hace mucho tiempo se ejecutó esa misma *Winter Music*, en condiciones tan excepcionales como en

el Museo Whitney, pero con ayuda de Paul Ketoff y su instrumental electrónico —con el cual no se había contado en el Museo Whitney—, la obra de pronto revivió. Dicho de otro modo, pienso contrariamente a lo que sostuvo Virgil Thomson en un artículo reciente, que gracias a la electrónica y por medio de ella salimos de la iglesia y nos surmergimos en la vida.

*D.C.—Sí, pero hay electrónica y electrónica. La mayoría de las obras electrónicas elaboradas en estudio no pasan por cierto de ser objetos; lo mismo puede decirse de muchas músicas de computadora. En cambio, la música electrónica viva tiene una fascinación propia. A menudo se ha procurado explicar ese fenómeno por el hecho de que las músicas electrónicas vivas son manipuladas ante el público y hacen surgir cierta relación de causa a efecto entre el instrumentista y su resultado. En las músicas electrónicas comunes, lo molesto sería la cinta. ¿Significaría una deshumanización! ¿Qué piensa usted al respecto?*

J.C.—Creo que los sonidos vivos tienen realmente una cualidad distinta y que alcanzan punto mucho más extremados de dulzura y fuerza. Tienen una presencia, y esa presencia permanece intacta, en tanto que los sonidos electrónicos convencionales, los de las músicas “experimentales” de estudio, están necesariamente “cortados”. Por su propia índole, ¡no pueden dar sino una “Muzak” un poco más difícil!

*D.C.—¿A qué llama usted una “Muzak”?*

J.C.—A esa música funcional para los obreros de fábrica, o para hacer poner más huevos a las gallinas. La música de variedades que emiten el día entero la mayor parte de las radiodifusoras.

*D.C.—El empleo que usted da a las músicas electrónicas vivas no apunta a la “pureza” que interesa a los técnicos de los estudios de radiodifusión. Cuando uno adopta una perspectiva de impureza todo cambia...*

J.C.—Sí, uno puede aceptar sin preocuparse todo lo que sobreviene, porque ha renunciado a tomar el poder

en el mundo de los sonidos. No se siente mortalmente vejado por la más mínima distorsión.

*D.C.—E incluso se buscan las distorsiones, a juzgar por la forma en que un David Tudor o un Max Neuhaus emplean la realimentación.*

J.C.—La música electrónica viva permite hoy a los sonidos ser sorpresas. Si usted mezcla sonidos instrumentales vivos a sonidos electrónicos muertos, como he hecho a veces, puede perderse ese concepto de sorpresa.

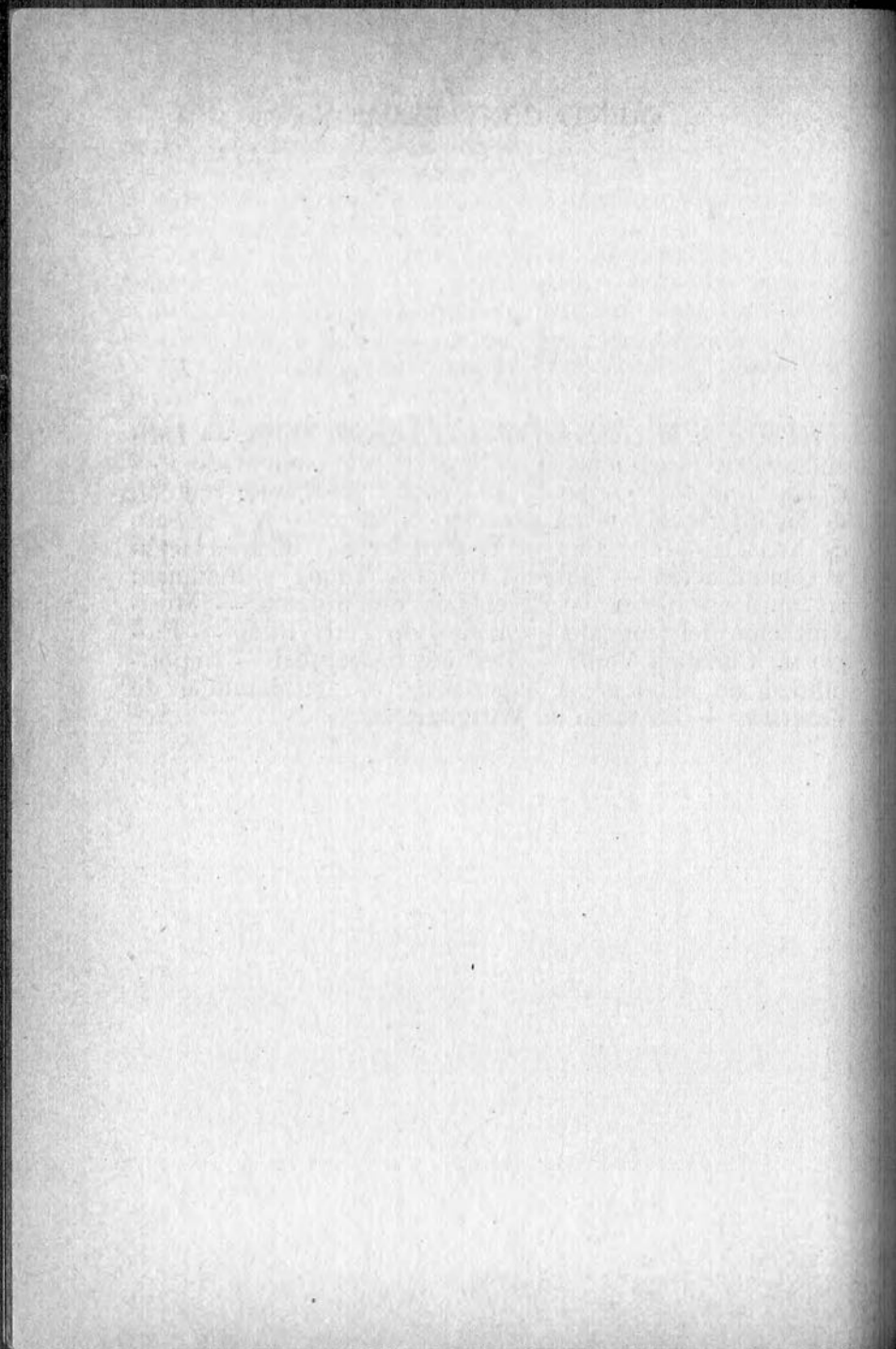
*D.C.—¿A menos de complicar el sistema, como en Rozart Mix?*

J.C.—Pero entonces hay que trabajar con sumo cuidado la distribución de los sonidos. Cuando hay una sola banda no es posible cruzarse de brazos y dejarlos desfilar. Es preciso hacer desfilar mucho, e incluso actuar sobre el desfile mismo. *Sólo a ese precio se sustrae uno de la linealidad.* Lo que importa es que en el momento mismo el sonido se transforme y sea restituido, ¡pero irreconocible! Renace. Se trata del renacimiento, o de la reencarnación perpetua. De la vida. El tiempo está con los sonidos, en cada sonido. Nace con cada sonido. Y eso no tiene fin.



## QUINTA CONVERSACIÓN

*HPSCHD*: la colaboración con Lejaren Hiller — Dificultades de programación — Mozart en la computadora — *Cheap Imitation* — Sobre el *Concert for Piano*: reunión de las diferencias — La situación de circo — A propósito de Xenakis — Overtura — Contingencia — Conversación y comunicación — Sobre La Monte Young y Feldman: las músicas-objetos — El enigma del proceso — Musicalización del lenguaje — Acerca de Terry Riley — Elogio de Christian Wolff — Del arte conceptual — Imposibilidad de eliminar la experiencia — La paradoja de *Vexations* — En torno de Wittgenstein.



D.C.—La “música electrónica viva”, ¿tiene a su juicio un porvenir y cuál?

J.C.—Estamos llenos de contradicciones. Hablo de la necesidad de sonidos electrónicos, pero eso no impide que, el año pasado y este año, haya trabajado en una obra orquestal “normal”<sup>1</sup>.

D.C.—En HPSCHD se emplean a la vez clavecines y magnetófonos. ¿Ve usted allí una contradicción?

J.C.—¡Hay tantas cosas que pueden ir de la mano! Pero en HPSCHD lo fundamental es el empleo de la computadora.

D.C.—¿Exigió muchos cálculos esa obra?

J.C.—Cuando Lejaren Hiller me invitó a la Universidad de Illinois para trabajar allí con computadoras acepté en seguida. Yo no me hubiera empeñado en utilizar a cualquier precio una computadora; cuando me la ofrecieron me pregunté qué podría obtener de ella. Pero al mismo tiempo, deseaba mucho hacer algo. Hiller me pidió que contemplara, para el año que debería vivir en la Universidad de Illinois, la posibilidad de crear dos obras. Entonces concebí, en sus grandes líneas, HPSCHD, ante todo en lo que concernía a las 52 bandas y la partición de las octavas en intervalos de cinco a 56 divisiones. Después de todo lo que había escuchado sobre las com-

---

1. La orquestación de *Cheap Imitation*, concluida en 1972. (J. C., nota de 1972).

putadoras, tenía la impresión de que todo era posible. Por eso elegí aquellos datos básicos, fáciles de obtener con una computadora en comparación con las dificultades que presentaría su obtención sin ella. En cuanto a los siete solos, al principio no pensé en ellos<sup>2</sup>. Suponían la división de la octava en doce semitonos y se prestaban a una ejecución vivaz. Es lo que hicimos.

D.C.—¿Y cuál debía ser la segunda partitura?

J.C.—Los *Ten Thunderclaps* de *Finnegans Wake*: la transformación de una orquesta y un coro vivos en un verdadero huracán.

D.C.—¿No fue concluida la obra?

J.C.—Pero siempre pienso en ella, y lo será. Los detalles de la puesta a punto de *HPSCHD* llevaron tanto tiempo, que fue preciso consagrarles no un año, sino dos. El primero lo dedicamos a programar la computadora. Se había previsto, al principio, asignarme un ayudante para que programara de acuerdo con mis instrucciones. Pero nunca se presentó, y finalmente Lejaren Hiller propuso tomar a su cargo la programación. Como es compositor, le sugerí que firmáramos ambos la obra. Aceptó.

D.C.—¿*HPSCHD* es, en consecuencia, obra común de los dos?

J.C.—El trabajo en equipo siempre me apasionó. Es una manera, que concuerda con las exigencias del azar, de liquidar las costumbres del yo. Cuanto más se multiplican los yo, más probabilidades hay de no tener ninguno. Trabajé en perfecto acuerdo con Hiller.

D.C.—Sin embargo, necesitaron un año para poner fin a esa programación...

J.C.—Y ni siquiera al cabo de un año habíamos obtenido lo que esperábamos. Resulta claro que la música que somos capaces de imaginar supera por mucho lo que podemos programar. Si hubiéramos querido realizar exac-

2. Como la obra respondía a un pedido de Antoinette Vischer, pensé únicamente en un solo de clavecín. Fue Hiller quien pensó en los siete solos, y la decisión de agregar los seis restantes sólo fue adoptada después de una conversación con él. (J. C., nota de 1972).

tamente lo previsto, ¡hubiésemos debido consagrarle tal vez todo el segundo año! Lo difícil es la sincronización de acontecimientos simultáneos.

D.C.—¿Por qué?

J.C.—Habíamos estudiado los programas de música de computadora establecidos por Max Matthews en la Bell Telephone Company, y nos había parecido que el sonido de un clavecín comprendía un ataque muy breve, seguido por una desviación caracterizada, a su vez, por cierta curva. Era necesario establecer una coincidencia entre esa desviación y un ataque secundario, de menor intensidad, seguido por una desviación más débil, complicada también ella por cierta curva. Nos dimos cuenta de que resultaría difícil obtener la segunda curva. En caso extremo, podíamos ignorarla. Pero no podíamos ignorar la del primer ataque. Empezamos de nuevo, pues, a programar la sincronización de ambos ataques. Esto suponía pinzar las cuerdas, dejarlas distenderse y, durante la distensión, atacarlas de nuevo. Pues bien: nos resultó imposible lograr que la computadora asegurara la correspondencia entre ambos gestos. No sólo hubiera sido preciso dedicar a ese fin un tiempo considerable; además hubiese salido muy caro. Y ya habíamos gastado mucho. En consecuencia, resolvimos eliminar el ataque secundario. Nos contentamos con la curva simple de la primera desviación. La habíamos inscrito en uno de los diagramas del *I Ching*, y habíamos programado el *I Ching* mismo. Pero la curva sólo podía figurar en parte del diagrama: en las restantes partes de éste el *I Ching* daba otros números; era preciso ignorarlos. En cambio, todo número que se presentara en la parte baja del diagrama influiría sobre la índole de la curva, diferencia que repercutiría sobre las variaciones. Podríamos llegar, en esa forma, a versiones muy distintas del mismo ataque: era interesante. Ello nos dio la idea de ornamentos que mejorarían los sonidos filtrados. Hicimos lo imposible por programarlos; trabajo perdido, porque esos programas preliminares, una vez entrecruzados con los programas que regían la pro-

ducción del sonido en las bandas reales, superaban la capacidad de la computadora. También en ese punto fue preciso abandonar. En total, sólo pudimos aceptar del azar muy pocas incitaciones; muchas menos que lo que se podría creer. Por otro lado, alcanzamos un nivel de complejidad desconocido hasta el momento. Dudo de que alguien haya escuchado antes el resultado de una división de la octava tal que fuese posible preparar, simultáneamente, 52 fragmentos de esa octava.

D.C.—¿Y en qué forma les sirvió Mozart de guía en toda esa tarea?

J.C.—¿Conoce usted las *Instrucciones para componer valsos con ayuda de dos dados*, de Mozart? Uno de los solos de clavecín de *HPSCHD* consiste en una realización en la computadora, del vals previsto por Mozart. Una vez concluido ese solo, lo retomamos reemplazando las medidas que Mozart escribió por otras, tomadas de sus *Sonatas para piano*. Y éstas sustituyeron al vals. Teníamos una música para dos manos: separamos las manos y dedicamos, a cada una de ellas, un programa propio de computadora. La mano derecha evolucionaba hacia ciertas sonatas; la mano izquierda, hacia otras; poco a poco, el vals desaparecía y había cada vez más *sonatas*. A continuación, extendimos ese principio a toda la historia de la música, desde el tiempo de Mozart al de Hiller y el mío. Elegimos los compositores de acuerdo con el "lugar" que ocupan en esa historia, que dividimos en intervalos históricos más o menos iguales. Son respectivamente: Mozart, Beethoven, Schumann y Chopin, y Gottschalk, Busoni, Schönberg, Hiller y Cage. Lo hicimos para las dos manos juntas y para las manos separadas.

D.C.—¿Hasta qué punto se ha convertido usted a la computadora? ¿Le será indispensable ésta para componer sus obras futuras?

J.C.—Sólo la utilizo por el hecho de que está a mi disposición. Antes me servía menos de los números. En rigor, sólo después de trabajar en *HPSCHD* comencé a utilizar el *I Ching* en muy gran escala. Ya no tiro las

suertes yo mismo: el *I Ching* fue "pasado por la computadora". Ahora estoy en condiciones de trabajar con gran número de hexagramas. Antes tenía, a veces, necesidad de números, pero mis proyectos eran un poco menos ambiciosos. Cuando tuve necesidad de tirar a las suertes para componer *Atlas Eclipticalis*, debí recurrir a la buena voluntad de los bailarines de Merce Cunningham y les pagué por el trabajo. Con la computadora, ya no es necesario.

D.C.—¿Qué piensa usted del empleo de la computadora para sintetizar sonidos?

J.C.—¿Para construir sonidos, dice usted? Es el propósito de Matthews. También Hiller tuvo la idea de hacer que la computadora, con ayuda de programas elaborados, inventara sonoridades nuevas, imposibles de producir por otros medios. En la Universidad de Illinois ya han empezado a trabajar en ese sentido. Al principio se obtiene un sonido de cierto orden, y al promediar el trabajo ya hay un sonido absolutamente distinto. Hoy los sonidos pueden sintetizarse.

D.C.—¿No se sintió usted tentado por ese tipo de experiencias para sus obras más recientes? ¿*Cheap Imitation*, por ejemplo, que usted actualmente está orquestando?

J.C.—No, no pensé, tal vez porque esa composición se inspira directamente en Satie. Me gusta tanto el *Sócrates* de Satie, que eso me mantiene sin duda en un campo más convencional de la música.

D.C.—¿Por lo tanto, *Cheap Imitation* será, excepcionalmente en su producción, una obra clásica?

J.C.—¡De ningún modo! Puede que contenga sonoridades muy extrañas... Y puede incluso que no esté tan lejos de las sonoridades que se sueña con obtener de la computadora. He investigado qué instrumentos podrían ejecutar sin problema las frases pianísticas de *Cheap Imitation*. Una vez dotada cada frase de sus instrumentos, pregunto al *I Ching* cuántos de ellos deben intervenir. Si pueden intervenir catorce, el *I Ching*, me designa seis. Obtengo seis especies de instrumentos. Interrogo de nue-

vo al *I Ching*: ¿cuáles serán, de esos catorce instrumentos iniciales, los seis que van a ejecutar? ¿Cuántas notas, y qué notas de la frase interpretarán? ¿En qué forma? ¿Debemos mantener cada nota hasta la siguiente, cortarla o dejarle su duración propia? Etcétera.

D.C.—¿A qué tipo de resultado sonoro piensa llegar?

J.C.—La obra será extraña, en el sentido de que deberá pasar de una sonoridad rica a otra delicada. Existirá la sensación de un timbre que cambia constantemente. No se parecerá a una melodía de contralto, que posee consistencia y homogeneidad; será como si esa melodía avanzara de través. ¡Será algo que me agradará mucho escuchar!

D.C.—Usted dijo que en *HPSCHD* la computadora había neutralizado el azar. ¿Sería el azar el verdadero responsable de Cheap Imitation?

J.C.—No dejé “libre” más que un elemento: el registro en que aparece el sonido. No controlé la elección de mis registros mediante operaciones de azar.

D.C.—¿Los decidió en función de los timbres?

J.C.—No, porque la obra fue escrita primero para piano. Y, cuando elegí el piano, todavía no había decidido siquiera en qué consistiría exactamente la obra. Hice muchos ensayos con el *I Ching* para determinar incluso en qué forma la compondría. Supongamos que, para la primera página, dispongo de varias formas: elijo una, con la cual prosigo. Se parece al descubrimiento de un programa de computadora; una vez encontrado, lo dejo funcionar.

D.C.—Pienso en el *Solo de piano de su Concert for Piano and Orchestra*: usted utiliza allí 84 de esas “formas de componer”, que dan origen a gran número de sistemas de notación distintos. ¿No introdujo usted, en ese Solo, cierta filiación entre las notaciones, cierto parentesco entre un sistema y otro?

J.C.—Me planteé la cuestión de saber si debía repetir una forma de composición ya empleada, si debía modificar lo hecho, o si debía, en fin, innovar. A cada posibi-



lidad hice corresponder una letra. Cuando había repetición modificada de un tipo de composición ya expuesto, intervenía una segunda letra. Letras distintas indicaban las variaciones e innovaciones. Sólo las repeticiones conservaban las mismas letras. Y sólo eran repeticiones de los medios de composición, no repeticiones de la música misma.

D.C.—*No se trataba, en consecuencia, de verdaderas repeticiones.*

J.C.—No. Schönberg las hubiese llamado variaciones.

D.C.—*Usted no controló la elección de los registros de Cheap Imitation mediante operaciones de azar. ¿Supone el azar, para usted, tanto una determinación como una indeterminación? ¿Es un medio de control?*

J.C.—Sí, y creo que no se debe ceder todo al azar.

D.C.—*La distribución de las notaciones en el Solo del Concert, ¿significaría, entonces, un rechazo del azar?*

J.C.—Un rechazo de la determinación por el azar. Utilicé el mismo principio en los *Song Books* para determinar si tal o cual de los aires estaría ligado o no al "tema" de la obra, si tal o cual de las maneras de componer debía ser o no una ya utilizada, si debía consistir en una variación o en una innovación. Entre los *Song Books* y el *Solo del Concert for Piano* hay cierto aire de familia.

D.C.—*Esas músicas, aun siendo intederminadas, ¿están menos libradas al azar que aquellas de sus obras anteriores compuestas de acuerdo con las imperfecciones del papel, rigurosamente accidentales?*

J.C.—¿Las imperfecciones del papel? Son comparables a mi empleo de *templates*.

D.C.—*¿Cómo traducir ese término? ¿Como "plantilla", "modelo", "módulo"?*

J.C.—Se podría decir igualmente *pattern*: un "esquema". Tomemos una hoja de papel; hago en ella tres agujeros: se convierte en un *template*. Puedo ponerla sobre otra hoja y dibujar a través de los agujeros. Así compuse mi *Música para carillón N° 1*. Usé pedazos de

papel doblados y agujereados; los agujeros me permitieron encontrar las alturas.

D.C.—*Su empleo del template, ¿lo llevó a resultados muy distintos de los que alcanzaba mediante las charts? Ya hemos hablado, con motivo de su Concert for prepared piano, de esas charts, esos diagramas. ¿Hay alguna evolución en su empleo del azar?*

J.C.—Si usted utiliza un *template* puede volver a emplearlo cuantas veces quiera, aun en función de operaciones de azar. Esta posibilidad de reincidencia en la utilización hace pensar en repetición de los motivos. En cambio, cuando empleé diagramas, como en la *Music of Changes*, ese medio de componer difícilmente autorizaba tales variaciones o modificaciones. Después, cuando escribí *Música para carillón N° 4*, recurrí a cartas astronómicas, como lo había hecho ya con *Atlas Eclipticalis*. Puede decirse que, en este caso, las estrellas se convirtieron para mí en *templates*. Pero, para no recolocar la página en el mismo punto, yo había empleado operaciones de azar. Así, el *template* no podía provocar repetición. En todas esas formas de trabajar hay evolución. Van de la posibilidad de repetición a la improbabilidad de toda repetición.

D.C.—*¿No delimita usted así un continuum a la manera de Stockhausen?*

J.C.—Podría suceder así en caso de que empleara todas esas eventualidades al mismo tiempo, en la misma forma. Pero siempre las utilicé en forma sucesiva.

D.C.—*¿Es posible establecer un paralelo entre esa evolución —de la repetición a la no repetición— y el progresivo abandono de toda expresividad en su música? ¿Tiene usted la impresión de que en sus obras recientes sigue habiendo tranquilidad, heroísmo, cólera, etcétera? ¿O han desaparecido completa y definitivamente esas emociones?*

J.C.—Creo que esas emociones ya no figuran en mis obras, sino en quienes las escuchan. Han cambiado de sitio. Cuando escucho, puedo sentir una emoción.

D.C.—¿Aun sabiendo que la obra ya no da pretexto para ese sentimiento?

J.C.—En mi música reciente, mi intención ha sido no obligar más a nadie a sentir en una forma particular. El sentimiento está en cada uno de nosotros, no en las cosas exteriores. O bien, si todavía quedan elementos que puedan calificarse de “expresivos”, como en los *Song Books*, se encuentran en una situación de circo. La expresión de una emoción bien puede parecerse a un objeto; si sobreviene en una situación de circo, ya no es capaz de desnaturalizar el proceso.

D.C.—¿A qué llama usted una “situación de circo”?

J.C.—El proceso se torna más vasto; puede incluir cosas que ya no tienen propiedades emotivas, pero también retomar objetos cargados de significado e intención. Esos objetos son arrastrados en el proceso, ya no llegan a dominarlo, a convertirlo en un objeto. Por ejemplo, en los *Song Books* hay un estribillo, tomado de un canto anarquista, que retoma la palabra de Thoreau: “El mejor gobierno es el que no gobierna absolutamente nada”. Y bien, esa suerte de gobierno, es decir, ningún gobierno en absoluto, la tendremos cuando estemos dispuestos a aceptarla. Entretanto, es casi un objeto popular, tanto como una consigna o una bandera. Pero puede entrar en esa situación ampliada sin determinar la índole de la situación.

D.C.—Si entiendo bien, los *Song Books* vehiculizan, entre otros objetos, su propio argumento, que es el de que no tiene que haber más objetos. ¿Tampoco, en consecuencias, más emociones?

J.C.—Imaginemos una calle, donde hay mucha gente. Puede suponerse que cada individuo está bajo el impacto de un *stress* emocional. Pero la situación, en conjunto, puede ser vista o experimentada al margen de la consideración de cada individuo.

D.C.—Si comparamos su actitud con la de Xenakis, por ejemplo, comprobamos que, en el punto de partida, usted no difiere de él: Xenakis utiliza fórmulas de proba-

*bilidad para describir y hacer describir a su música, en el sentido gráfico del término, el movimiento de una multitud, o el acribillamiento de un vidrio por el granizo. La diferencia radica en que él gobierna esos movimientos reuniéndolos de acuerdo con la ley que da el sentido de la tendencia general, estadística. Usted, en cambio, no procura gobernar, orientar los movimientos.*

J.C.—Lo que deseo es la posibilidad de que sobrevenga cualquier cosa. Cualquiera, significa toda cosa posible, no tal o cual en particular. El problema es: ha surgido alguna cosa. Pero la ley que debería regir esa "alguna cosa" no está todavía allí. Ahora bien: si existiera una tendencia en virtud de la cual debería aparecer cierta cosa particular en vez de tal otra, esa tendencia, en cuanto tendencia estadística, no sería inmóvil. No sería una ley. Presentaría un estado de mutación que prohibiría hablar de ley. Si uno se encuentra en ese estado de mutación, uno se sitúa en el cambio, se sumerge en el proceso. En tanto que si se trata de una estadística, uno vuelve al mundo de los objetos, y la presencia de las emociones, en cuanto son inseparables de esos objetos, puede volver a ejercer su compulsión sobre nosotros.

D.C.—*La indeterminación, tal como usted la concibe, no se opondría entonces a lo que los físicos entienden por esa palabra. Su música no se opone a la de Xenakis. Se sitúa en un punto anterior al de ella; su música describe la condición de posibilidad.*

J.C.—Sí, creo que lo que busco es la apertura de todo lo que es posible, y a todo lo que es posible.

D.C.—*La contingencia, más bien que el azar.*

J.C.—El azar, tal como lo utilizo, no es algo que yo pueda controlar, ni que deba controlarme. No es el azar del físico. Lo cual no impide que el azar del físico exista.

D.C.—*Y además, es un azar que me deja o me torna libre. Libre, por ejemplo, para experimentar —casi para regir— mis propias emociones. Comprendo mejor ahora lo que decía usted del stress y el cambio de escala que*

*aporta su música al orientarme hacia la indeterminación: en una "situación de circo" cada uno puede asumir la responsabilidad de sus emociones, cuando hasta entonces sólo era su testigo; las emociones son las de cada individuo, lo cual es menos grave que si se tratara de las emociones de una multitud.*

J.C.—Dígallo positivamente: cuando dos personas tienen sentimientos distintos, eso es lo que les permite dialogar.

D.C.—*La no-repetición es la diferencia que permite el diálogo.*

J.C.—Así es. A veces, cuando hablo, doy la impresión de estar contra los sentimientos. En realidad sólo estoy contra la imposición de sentimientos.

D.C.—*¿En la sociedad ideal con que usted sueña, los individuos estarían cerca unos de los otros, pero no se comunicarían?*

J.C.—No se comunicarían, ¡pero hablarían, dialogarían! Prefiero mucho más ese concepto de diálogo, de *conversación*, al de comunicación. Esta supone que uno tiene algo, un objeto, que comunicar. La conversación en que pienso no sería una conversación que pudiera referirse a objetos. Comunicar siempre es imponer algo: un discurso sobre objetos, una verdad, un sentimiento. En tanto que, en la conversación, no se impone nada.

D.C.—*Pero si nada se impone, es posible decir cualquier cosa...*

J.C.—Ese "cualquier..." es lo que da acceso a lo que llamo la *apertura*. Al proceso. A la situación de circo. En esa situación surgen objetos. Pero por tratarse de una conversación, no de una comunicación, es posible soslayarlos. Lo que se dice no consiste en tal o cual objeto. ¡Es la situación de circo! El proceso.

D.C.—*Y, según usted, estamos en esa situación, o en el proceso. Aquello a que usted aspira, en el fondo ya lo tiene.*

J.C.—Sólo se poseen objetos. No es cuestión de poseer algo. Pero es verdad que estamos en el proceso. Sólo que lo hemos olvidado.

D.C.—*El llamamiento en favor de esa situación, ¿debe asumir necesariamente el aspecto de una anarquía, de una disolución de todo principio y todo gobierno?*

J.C.—Los principios y los gobiernos son lo que favorece el olvido. Ellos mismos son el olvido. Nos desvían de lo que es.

D.C.—*Al referirnos, en una conversación anterior, a la lógica, usted dijo que era preciso olvidarla.*

J.C.—|Hay que olvidarse de la lógica, la organización y el gobierno, puesto que ellos mismos empiezan por hacernos olvidar lo esencial!

D.C.—*No es sólo su música, sino también su vida misma lo que usted entiende consagrar a lo esencial, al llamamiento por lo esencial. O, incluso, al olvido de lo que nos torna olvidadizos.*

J.C.—Por eso trato de que mi música se parezca a mi vida: ¡que sea libre y no tenga propósitos! Es decir, que no tenga objeto.

D.C.—*Tengo la impresión de que los músicos jóvenes que dicen inspirarse en su ejemplo —pienso en La Monte Young— no lo han seguido hasta sus últimas consecuencias. ¿No hay, en La Monte Young, un retorno a la armonía? Ello no parece desmentir, por otra parte, la fascinación que usted ejerce sobre él. ¿Cómo es posible? ¿Qué piensa usted al respecto?*

J.C.—El intenso cuidado que La Monte Young presta a las relaciones microtonales y la atención que exige a sus oyentes difieren, en efecto, por completo de mi actitud ante la música. Mi deseo es liberar la atención de los sentidos; el suyo, concentrarla.

D.C.—*¿No es ese punto de vista, en relación con el suyo, un punto de vista convencional?*

J.C.—También podría pensarse que su música es constructiva, puesto que espera suscitar tranquilidad en los oyentes gracias a esa concentración de la atención. Yo, en cambio, supongo que la tranquilidad existe. Y que, por así decirlo, ya no vamos a la escuela. Que hemos completado

la educación elemental y ahora estamos empeñados en vivir. Por eso no constituyo nada.

D.C.—*¿No formuló usted hace algunos años observaciones parecidas sobre Feldman, al decir que su música no cambia, sino que continúa? También Feldman quiere hacer de la composición musical una pedagogía de la tranquilidad.*

J.C.—Y del erotismo. Para mí, la música de Feldman, además de tranquila es extremadamente erótica. Ante La Monte Young, no experimento ninguna emoción particular fuera de la tranquilidad.

D.C.—*En ambos casos, tanto el de La Monte Young como el de Feldman, el oyente advierte que se le impone cierto sentimiento. Son músicas-objetos.*

J.C.—Sin embargo, cuando escucho a La Monte Young llevo la experiencia a mi manera, antes que a la suya. Sucede que en su música puede descubrirse un verdadero mundo de posibilidades, de acontecimientos. Es posible instalarse en un solo sonido. En ese momento, escuchar equivale a poner bajo el lente del microscopio un objeto particular que puede convertirse en universo entero, por el simple hecho de agrandarse hasta ese punto. Deja de ser un objeto.

D.C.—*¿Es posible retransformar así todos los objetos musicales, o, mejor dicho, todas las músicas-objetos?*

J.C.—Por cierto. Pero es preciso ponerse en estado de proceso, en situación de circo. Lo cual supone un cambio de actitud respecto del oyente convencional.

D.C.—*¿Para ir hacia el cambio es preciso cambiar de actitud?*

J.C.—O bien, para no quedarse en lo que nos imponen esos músicos: la continuidad. Cuando digo que la música de Feldman continúa, en vez de cambiar, no señalo algo que me impida apreciarla. Me escapo de lo que ella impone.

D.C.—*Sin embargo, para poder apreciarla, es preciso optar por escucharla en sentido contrario, por así decirlo.*

J.C.—Puede que no la escuche como el autor creyó que la escucharía. Eso no significa escucharla en sentido contrario. No estoy *contra* el *sentido* de esa música.

D.C.—¿*Habría que decir, más bien, que ella estaría contra su propio sentido?*

J.C.—Es lo que puede decirse de todas las músicas-objetos. Subordinan los sonidos a la voluntad de los compositores. Pero para que los sonidos obedezcan, es preciso que los haya. Y están allí. Me interesa más el hecho de que estén allí que la voluntad de los compositores. El “sentido” no me interesa. En una música-proceso no hay “sentido” alguno. Por lo tanto, no hay “contrasentido” en todas partes. De modo que las músicas-objetos son, en sí mismas, “contrasentidos”. Pero a los sonidos los tiene sin cuidado el problema de saber si tienen un sentido o si se los priva de éste. Para ser lo que son, no tienen necesidad de ese sentido o ese contrasentido. *Son*, y esto les basta. A mí también.

D.C.—*Acerca de Heidegger, dice Marcusse en algún lugar: la pregunta por el ser ya estaba siempre contestada... Usted tiene los sonidos a su disposición. Son.*

J.C.—Pero no se trata de posesión o de propiedad: un sonido no posee nada, ni yo tampoco lo poseo. Un sonido *no tiene* su ser, no está seguro de existir en el segundo siguiente. Lo extraño es justamente que haya sobrevenido entonces, en este segundo. Y que se vaya. El enigma reside en el proceso.

D.C.—*Entonces no hay nada más que decir... Se vuelve siempre a lo mismo: no hay nada que decir.*

J.C.—O sea, al silencio; al mundo de los sonidos. Si tuviese algo que decir, lo diría con palabras.

D.C.—¿*La música le parece a usted, en consecuencia, el mejor medio para tornar explícito ese proceso de acceso al ser, ese movimiento de “apertura” que no podemos nombrar sin desnaturalizarlo?*

J.C.—¡Tal vez porque no me he dedicado lo bastante al mundo del lenguaje! Pero le he comunicado a usted algu-



nos de mis ensayos recientes en ese campo. No sé si tendrán éxito.

D.C.—*Usted se propone musicalizar el lenguaje; desea que se lo escuche como una música.*

J.C.—Espero dejar que las palabras sean, tal como he intentado dejar ser a los sonidos.

D.C.—*Musicalizar el lenguaje, ¿significa desobjetivarlo, llevarlo de vuelta a la situación de circo, al proceso?*

J.C.—Si no estuviéramos en el proceso no tendríamos lenguaje. Pero no creo que el lenguaje habitual pueda *entregarnos* el proceso. Por eso insisto en la necesidad de no dejarnos arrastrar por el lenguaje. Si las tomamos como objetos, las palabras nos imponen sentimientos; es decir, si no las dejamos ser lo que son: procesos.

D.C.—*Usted emplea el término "proceso" ya en singular, ya en plural. Me hace pensar en Terry Riley. Tal vez haya llegado a una música-objeto, pero el objeto que confecciona, ¿no es inverso del de La Monte Young? En vez de un solo objeto visto con microscopio, ¿no se trata de una miríada de objetos pequeños vistos con telescopio?*

J.C.—Sí, con la condición de que se lo escuche a mi manera, no a la suya. Pero si uno se atiene a lo que, a juicio de él, es el objeto de su investigación, se advierte que su música contiene gran número de relaciones, y estas relaciones, él no permite que se presenten, él las elige. Contribuyendo a dar a su música el aire de un *raga*. Uno tiene la impresión de que podrían sobrevenir muchos sonidos que, para esa música, constituirían una interrupción.

D.C.—*Considera usted que esa música difiere tanto de la suya como la música de La Monte Young?*

J.C.—Exige ciertos sonidos más que otros. Es selectiva. Por ello diría que participa de la misma escuela que la obra de La Monte Young. Nos enseña la misma lección: la necesidad de tranquilidad.

D.C.—*¿Qué diría usted, por comparación sobre la música de Christian Wolff?*

J.C.—Y bien, ya me expliqué al respecto: ¡es una música que adoro, por los muchos silencios que contiene y

por lo mucho que, en ella, cada sonido es el centro de sí mismo! No veo que la música de Christian Wolff se oponga a su ambiente. En tanto que, en los casos de Young y Riley, se presentan acontecimientos muy particulares que no se parecen a la vida que nos rodea. Ya dije que Christian Wolff escribió algunas de las obras más recientes para su ejecución en un exterior, en un espacio libre: esto pone más aún de manifiesto el hecho de que destruyen las barreras, de que para ellas no hay murallas. Usted no puede decir, ante un sonido determinado, si forma parte de la música o si, simplemente, sobrevino<sup>3</sup>.

D.C.—*¿La obra se convierte en la manera misma en que vivimos nuestro ambiente?*

J.C.—Sí, y lo mismo puede decirse de algunas obras no musicales: agregados, o ciertas pinturas.

D.C.—*¿Qué relación tiene usted con los artistas conceptuales?*

J.C.—No los conozco lo bastante como para hablar de ellos. Ni siquiera estoy al corriente de sus actividades o de sus producciones.

D.C.—*Su esfuerzo tiende hacia la purificación del lenguaje que se emplea acerca del arte, e incluso del lenguaje que "es" el arte. Si un ready made, por ejemplo, equivale a una proposición empírica, el problema consistirá en llegar, a partir de allí, a proposiciones analíticas. Puedo citar el texto de Joseph: "Las proposiciones artísticas no tienen un carácter de hecho, sino un carácter lingüístico, es decir, no describen el comportamiento de las cosas físicas, o siquiera mentales; expresan definiciones del arte, o bien las consecuencias formales de esas definiciones. Por consiguiente, podemos decir que el arte actúa en función*

3. Una pieza muy reciente de Christian Wolff, *Burdocks*, también se funda sobre el silencio. Pero los sonidos que intervienen lo hacen de modo tal que bastante a menudo se conectan unos con los otros en pequeños grupos, rítmicos y/o melódicos, que se presentan, inconfundiblemente, como "musicales", en el sentido de las convenciones musicales de otro tiempo... Ello introduce un efecto de "humanidad" que llega, pero sin... convencer. (J. C., nota de 1972).

de una lógica... (Y) la característica distintiva de una investigación puramente lógica es la de que se interesa por las consecuencias formales de nuestras definiciones (del arte) y no por las cuestiones empíricas de hecho”.

J.C.—Si eso les interesa, tanto mejor... Por mi parte, a mí no me preocupa... ¡mayormente!

D.C.—Le hablo de esos artistas sólo porque se remiten a usted, así como a Duchamp. Usted es uno de los autores que citan... Usted figura, por ejemplo en el catálogo Conceptual Art and Conceptual Aspects, preparado por Donald Karshan con motivo de una exposición realizada en el Centro Cultural de Nueva York en 1970 y en el cual se reprodujo el texto-manifiesto de Kosuth.

J.C.—¿Y qué citan de mí?

D.C.—La historia de una señora esquimal que parte de viaje y, como no sabe inglés, repite al que le vende el pasaje lo que oyó decir al viajero que la precedió, es decir, el destino al que éste se dirigía...

J.C.—Y cuando termina por saber algo de inglés, pregunta al de la ventanilla: “Si usted se fuera de viaje, ¿a dónde iría?”. Y saca pasaje para la pequeña ciudad de Ohio que le indicó el empleado, y donde ella, por fin, se establecerá definitivamente. No veo que haya tanta lógica en esa historia.

D.C.—Sin embargo, indica bastante bien la indiferencia respecto de los objetivos, de lo teleológico, propia de usted, y que no resulta difícil, creo, transferir al campo del arte conceptual, que es indiferente, por hipótesis, al resultado, al hecho mismo de que haya o no un objeto capaz de testimoniar lo que ha hecho.

J.C.—Sí, solo queda la idea...

D.C.—O el concepto. Se puede incluir ese arte conceptual en una categoría más vasta, como la que Richard Kostelanetz analiza bajo el nombre de “arte inferencial”. La pieza silenciosa 4' 33”, que usted compuso, ha inspirado a Kostelanetz algunas hermosas páginas que usted conoce bien, puesto que figuran en su libro John Cage.

J.C.—En realidad, lo que me gusta de esa pieza silenciosa es que se la puede ejecutar en cualquier momento, pero sólo adquiere vida cuando se la ejecuta. Y cada vez que se la ejecuta, ¡es una experiencia prodigiosamente viva!

D.C.—*Su interpretación no conceptual les parecería atrocemente "empírica" a los lógicos del arte conceptual...*

J.C.—Resulta obvio que, si bajo el nombre de "obra de arte", se me ofrece una idea y no una experiencia, me pierdo la experiencia. Incluso cuando digo que hubiera podido hacer tal o cual experiencia, y no la hice, ¡para mí está perdida! Pero no creo que uno deba privarse así de experiencias. Cuando di, en Nueva York, la primera ejecución de las 840 segundas partes de las *Vexations* de Satie, con varios pianistas, hubo antes del concierto la cantidad normal de público y muchas personas estaban enteradas de lo que iba a suceder. En su mayor parte no quisieron venir, por imaginarse que sabían lo que ocurriría. E incluso aquellos de nosotros que interpretábamos creíamos que íbamos hacia algo repetitivo; lo creíamos nosotros, los pianistas, que, se supone, *teníamos* que saberlo. Pero sucedió, justamente, que en el curso de esas 18 horas de ejecución nuestras vidas cambiaron. Nos sentíamos estupefactos, porque estaba a punto de suceder algo en lo que no habíamos pensado y que jamás hubiésemos previsto. Y bien: si se aplica esa comprobación al arte conceptual, me parece que el problema, con ese tipo de arte, si entiendo bien de qué se trata, reside en que obliga a uno a imaginar que conoce alguna cosa *antes* de que esa cosa haya sucedido. Resulta difícil, porque la experiencia misma siempre es distinta de lo que se pensó de ella. Y me parece que las experiencias de que cada uno puede disfrutar, que todos son capaces de apreciar, son justamente las que contribuyen a modificarnos. y en particular a modificar nuestras concepciones establecidas.

D.C.—*En una obra de Peter Yates leí que él le prestó a usted los libros de Wittgenstein y que usted se reconocía a sí mismo en ese filósofo.*

J.C.—Es cierto; pero no comprendí todo. Retuve la siguiente frase: *The meaning is the use*, “el significado es el uso”.

D.C.—*Esa fórmula aparece, citada por Joseph Kosuth, en el texto programático que mencioné hace un momento.*

J.C.—Como no conozco el arte conceptual, ignoro lo que Kosuth extrae de su lectura de Wittgenstein.

D.C.—*¿Que es lo que extrae usted?*

J.C.—Que hay usos, formas de vida, maneras de aplicarse a la música, al lenguaje, etcétera. Y que *todo lo que utilizamos es legítimo, puesto que lo utilizamos. Se trata de una situación de hecho. No hay “significado” más allá de esa situación de hecho. Todo es posible. Incluso el arte conceptual...*

D.C.—*Lo cual no impide que, a juicio suyo, sea preciso salir de ese mundo del discurso en que se encierran los artistas conceptualistas.*

J.C.—Así es. Y uso remite, más bien, a *experiencia*.

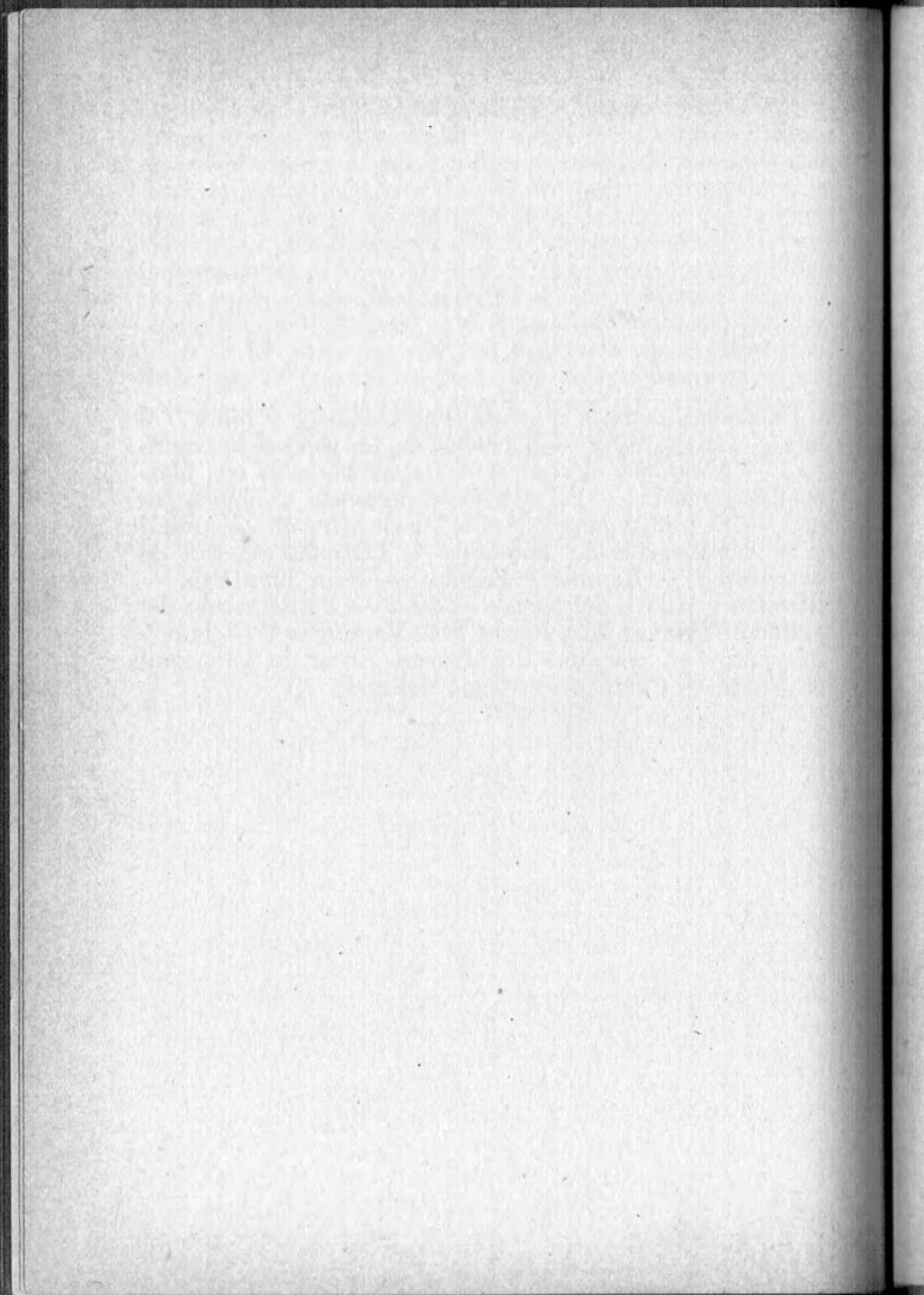
D.C.—*El discurso lógico de los conceptualistas le parece ilegítimo porque se sustrae a la experiencia. Pero, ¿diría usted que ese es el caso de todo discurso, y que conviene desconfiar del lenguaje en general?*

J.C.—¡Al contrario! Puedo muy bien tener tal experiencia, así como experimentar tal discurso. Puedo leer el discurso. Puedo *usarlo*. Pero un discurso no está solo: hay otros, y además estoy yo, que los leo. Y yo no soy una categoría. Tomemos el ejemplo de *Vexations* y las personas que no asistieron al concierto por imaginarse de antemano lo que iba a pasar. Y bien: durante esas 18 horas hicieron otra cosa, durmieron, o comieron, o trabajaron... Tuvieron otras experiencias. En consecuencia, no veo en qué el arte conceptual difiere de esa actitud consistente en rechazar ciertas experiencias en nombre de cierto discurso. Eso significa, simplemente, que uno se encierra en un discurso *para* no ir al concierto, o *para* no hacer pintura en el sentido clásico, o en el moderno, etcétera. Pero la única condición que permite disminuir ciertas experiencias, o rechazarlas, o suprimirlas, es, justamente, la de tener otras

experiencias. Las teleologías sólo llegan después. Para alcanzarlas, y para neutralizar así algunas experiencias en beneficio de otras, es necesario en realidad concentrarse y centrar la atención en torno de lo que se quiere lograr y poseer. Yo, por lo contrario, trato de desconcentrar la atención, trato de distraerla. En la situación de quien cree haberse encerrado en su discurso, el ambiente, la realidad sólo pueden advertirse cuando la atención deja de contraerse; hasta entonces, todo el medio que rodea a esa persona se le escapa, el discurso no aferra nada; etcétera. A mí, nada se me rehúye. A la vez, tampoco hay algo *presente*, inmóvil. Las cosas van y vienen. No están más ausentes que presentes. Si estuvieran una vez más bajo una condición, y otra vez más bajo la otra, se reducirían a objetos. De nuevo lo digo: no se trata tanto de objetos como de procesos, y no existirían objetos si no hubiese proceso total, también el proceso que es cada objeto.

## SEXTA CONVERSACIÓN

Relaciones con los pintores: Rauschenberg y Mark Tobey — Caligrafismo — Evolución de las técnicas de escritura — *Notations*: el acuario — La colaboración con Merce Cunningham — El espacio: copresencia y simultaneidad — El primer *happening* de Black Mountain — Artaud y la teatralización de la música — Distintas especies de *happenings* — Kaprow y Higgins — Nam June Paik — *Reunion* y la idea del juego — 33 1/3 — Participación del público: *Newport Mix*, *Rozart Mix*, *Variations V* — Jazz y *free jazz* — A propósito del *Museum Event* de Saint-Paul de Vence — *Canfield* — Elogio del rock.





D.C.—*En nuestra conversación anterior usted señaló que lo separa del arte conceptual. Me gustaría que hablara ahora de esos pintores que tienen contacto con sus ideas y trabajan en el mismo sentido que usted. Por ejemplo, Rauschenberg.*

J.C.—*Mi encuentro con Rauschenberg fue maravilloso. Casi inmediatamente tuve la sensación que era apenas necesario que habláramos, tantos eran los puntos en común que teníamos. A cada obra que me mostraba, yo respondía en el acto. No había comunicación entre nosotros: ¡estábamos, naturalmente, en connivencia!*

D.C.—*Conservo el recuerdo de una velada en los Baux-de-Provence: intervenía la compañía de Merce Cunningham, en el marco de un festival de danza. Usted estaba allí con David Tudor. Y había un decorado de Rauschenberg que sorprendió más que todo lo restante. Consistía sólo en automóviles, que se trasladaban —no muy velozmente, desde luego— entre los bailarines.*

J.C.—*Me gustó esa idea de introducir automóviles en un paisaje de montaña. Fue muy difícil de realizar en los Baux. Usted recordará que la ruta de acceso al teatro, o a lo que servía de teatro para el festival —es decir, la extremidad de las rocas de los Baux— es apenas un sendero; en todo caso, un camino por donde no han de aventurarse con frecuencia los automóviles.*

D.C.—*Un decorado que sólo consiste en dos o tres automóviles en marcha puede resultar divertido o peligroso, pero, ¿es suficiente, además?*

—C.—Desde luego que no. Cuando dije que me sentí totalmente de acuerdo con Rauschenberg me referí sobre todo al principio. A la época en que lo conocí, en Black Mountain.

En aquel momento pintaba en forma monocromática, todo en negro. Después vinieron esas pinturas blancas sin figura alguna: simplemente las telas. Posteriormente, como en el caso de los automóviles de las rocas de Baux, se puso a realizar cierto número de obras con ayuda de objetos particulares, que él elegía. Y repetía sistemáticamente la exposición. Un poco como variaciones a la manera de Schönberg, pero de carácter visual. La idea de emplear automóviles debió de originarse en exigencias teatrales. Incluso cuando Rauschenberg hacía *happenings*, sus ideas sobre teatro parecían mucho más simples que sus ideas sobre pintura. Cuando pintaba, era capaz de hacer creer en un universo de posibilidades infinitas. Se tenía la impresión de que en esa superficie podría suceder cualquier cosa; en el teatro uno se quedaba un poco con las ganas; parecía haber tenido una idea particular y haberse quedado allí.

D.C.—*¿Y qué piensa usted de los juegos de luces que imaginó para otros ballets de Merce Cunningham?*

J.C.—Las luces retomaban esa perspectiva de universo sumamente vasto, de multiplicación de las posibilidades. Jamás tenía un sentimiento de que la atención se concentrara en un solo efecto, y tampoco necesitaba un concentrarse para seguir lo que había querido hacer.

D.C.—*¿Han experimentado otros pintores la exigencia de difusión y dispersión que usted siente?*

J.C.—Sí, Mark Tobey, por ejemplo.

D.C.—*¿Tobey? ¿Por causa del budismo zen?*

J.C.—Pero no era zen. Le interesaba otra religión oriental cuyo nombre he olvidado y cuya cuna estaba en Persia.

D.C.—*Sí, se inspiraba en el Libro de la certidumbre, de Baha U'llah, profeta persa del siglo XIX. Pero Tobey*

había sido igualmente iniciado en la caligrafía por un amigo chino y pasado un tiempo en un monasterio zen de Kioto; según el propio Tobey, eso modificó su visión de la neutralidad.

J.C.—Debo decir que me he tratado bastante poco con Tobey; fue en Seattle, donde él vivía por aquella época. Sin embargo, en ese escaso tiempo, nos vimos a menudo, o lo bastante para que se grabaran en mí algunas de sus actitudes. Un día hicimos juntos una caminata desde la Escuela Cornosh hasta el restaurante japonés donde pensábamos cenar, lo que nos hizo atravesar la mayor parte de la ciudad. Y bien: no lográbamos caminar, realmente. Tobey se detenía constantemente, tomaba nota, sin cesar, de algún detalle sorprendente, fuese en el flanco de un edificio o en un espacio libre. Ese paseo constituyó una revelación para mí: era la primera vez que recibía de otro la lección de una mirada sin prejuicios, que no comparaba lo que veía con algo anterior, que era sensible a los matices más finos de la luz. Tobey se detenía en los pavimentos, los mismos sobre los cuales caminábamos habitualmente sin prestarles atención, y su mirada convertía inmediatamente esos pavimentos en una obra de arte. Prestaba atención al más mínimo detalle. Para él, todo estaba vivo. Tenía, en grado extraordinario, el sentido de la presencia de las cosas. Su obra era increíblemente diversa; a menudo se lo comparó con Picasso, ¡y realmente fue nuestro Picasso, el de los norteamericanos! Desde luego, muchas de sus telas no me interesaron. Pero las que me gustaban, creo que me fascinaron más que cualquier otra pintura, sentimiento que nunca volví a encontrar con exactitud<sup>1</sup>. Lo que preferí a todo lo demás fue su *White writing*<sup>2</sup>. Son pinturas blancas de alrededor de 1935; dan la impresión de que cada pincelada es portadora de una cualidad específica del blanco. Superan, a mi juicio, a las telas de

1. Sí: en Basilea, este año, ante una de sus telas. (J. C., nota de 1972).  
2. Y, de su período blanco, prefiero las telas que no contienen ningún elemento figurativo. (J. C., nota de 1972).

Pollock; el color, en Pollock, parece salido de un recipiente, y si sólo hay cinco colores, allí termina el mundo. En tanto que, en Tobey, no se terminan de contar. ¡Tobey es la naturaleza!

D.C.—¿No fue pintor usted mismo?

J.C.—En mis comienzos hacía ambas cosas, música y pintura. Si decidí consagrarme a la música, fue porque las opiniones que a mí me interesaban se volcaron en favor de mi música.

D.C.—En el cuidado que usted pone en la grafía, casi diría en la caligrafía de sus partituras, me parece advertir una técnica muy trabajada. ¿Me equivoco?

J.C.—La verdad es que simplemente me inventé una especie de circo de uso propio. Si usted toma el *Solo for piano* de mi *Concert*, descubrirá mucha fantasía, muchos detalles, más bien cincelados...

D.C.—En particular, una imaginería acuática de algas y corales varios...

J.C.—Pero eso no aspiraba en modo alguno a realizarse visualmente. Todo resultó de una exigencia musical, o, más bien, de una necesidad de notación. Pues ese trabajo gráfico, después de todo, ¡remite a Schönberg! Ya le he dicho hasta qué punto me habían impresionado esas cuestiones de variación y repetición a las que Schönberg consagraba lo más lúcido de sus reflexiones. En el *Concert for Piano*, me propuse aplicar ese principio de variación y repetición, y, por consiguiente, de innovación, invención de formas nuevas, al conjunto de la obra, es decir, a las maneras de componer. Pero a medida que el trabajo avanzaba, me veía obligado, para resolver mis problemas, a inventar cada vez más grafismos. Y ello, mediante operaciones de azar, para no recaer en una improvisación incontralada. De modo que la distribución de mis notaciones sobre ésta o aquella página pudo haber sugerido, después, algún interés visual. Sin embargo, sólo resultó de determinado trabajo y, en éste, de la fidelidad con que seguí hasta el final la línea que me había trazado, y que era la de

aplicar, con ayuda de operaciones de azar, las distinciones schönbergianas.

D.C.—*Lo cual no impide que la notación sea en usted, y lo sea cada vez más cuanto más se avanza en su obra, una escritura "causal": no indica a dónde hay que llegar, sino el punto de partida, el gesto que debe ejecutarse. Si usted escribe, más allá del alcance de los agudos del piano, 15 a 20 líneas suplementarias, al intérprete no le quedará más remedio que buscar, al Este del teclado, un objeto sobre el cual golpear. ¿Influyó su escritura para percusión sobre esa actitud de notación "por el gesto"?*

J.C.—*Cuando componía música para percusión, simplemente escribía las notas, y éstas designaban los muy variados sonidos que habíamos podido reunir. Cambiábamos constantemente las sonoridades y la notación sólo nos servía de medio. Poco tiempo después mi escritura se había tornado totalmente convencional: no había más notas que debieran interpretarse, cada vez, en forma distinta. Pero una vez que puse a punto el piano preparado, la notación se convirtió en un medio de producir algo. Entonces las palabras no bastaron más para indicar el resultado. Ante todo debía inscribir la retícula de las transformaciones que debían efectuarse en el interior del piano y mostrar cómo debía abordarse el teclado, pero esto ya no daba al ejecutante la impresión de que podría entender la pieza en primera lectura, tal como había de sonar.*

D.C.—*¿Y cómo anotó usted sus primeras obras "electrónicas"? No me refiero sólo a los Imaginary Landscapes que usted elaboró en la Escuela Cornish, de Seattle, justamente antes de la guerra, sino también a su música de acompañamiento para The City Wears a Slouch Hat, la emisión que Kenneth Patchen preparó para el Columbia Broadcasting System, en Chicago, en 1941.*

J.C.—*Bueno, todo eso fue bastante simple. Escribí esos diversos ensayos como mis partituras de percusión, con las notas y palabras indispensables para esbozar una descripción de los sonidos.*

D.C.—*¿En consecuencia, usted desarrolló sólo mucho tiempo después sus técnicas de escritura especiales?*

J.C.—En 1958 tenía algunas razones para desear la mayor diversificación posible en una partitura como el *Concert for Piano*. Como ya le dije, me interesaba llevar hasta sus últimas consecuencias ciertas ideas de Schönberg. Pero ese lado no homogéneo de mis notaciones participaba también de la idea de la posible mezcla de todas las notaciones.

D.C.—*¿Se trata, en rigor, de collages gráficos! Eso figura también en su libro Notations. Sin retranscribir las "instrucciones de ejecución" con que el compositor encabeza habitualmente sus partituras, usted reproduce, clasificándolas por orden alfabético, todas las escrituras posibles. Es un libro para grafólogos.*

J.C.—Agregué algunos comentarios, bajo forma de citas más o menos marginales, que en principio no tienen relación alguna con los ejemplos musicales mismos. Para ese trabajo, que ejecuté con ayuda de Alison Knowles, seguí las indicaciones del *I Ching*. Este me dijo cuántas palabras debía escribir y en relación con qué tema. El *I Ching* requirió también las observaciones de otros compositores y especificó cuántas palabras deberían escribir.

D.C.—*¿Y de dónde surgió la idea de esa obra?*

J.C.—En primer término, hubo una tentativa para procurar dinero en la Foundation for Contemporary Performance Arts. Esa institución recibía algunos fondos, y hasta diría que la parte más sustancial de sus recursos, de la venta de cuadros que muchos pintores nos habían donado. La idea era que los artistas que confeccionaban productos terminados, tales como pinturas y esculturas, tienen acceso a dinero en forma directa, en tanto que los autores de obras que deben producirse, como las de música, danza y teatro, necesitan dinero y lo pierden en cada representación o realización. Los *performance artists*, o sea, los artistas cuyos objetos son operaciones que deben efectuarse, recibieron pues, durante varios años, dinero de aquella fundación, gracias a esas donaciones de nuestros

pintores amigos. Sin embargo, llegó un día en que habíamos agotado casi la generosidad de los pintores: debimos buscar algún otro subsidio. Se formularon varias sugerencias. Y yo pensé en una colección de manuscritos que pudieran venderse; así, los músicos, en cierto sentido, se ayudarían a sí mismos. No he vendido aún esa colección, pero espero hacerlo pronto.

En consecuencia, reuní todo lo que estaba en mi poder y empecé a escribir a todos los músicos que se me ocurrió, y respondieron con generosidad considerable. Continué agrandando mi colección. Una de las últimas obras que recibí es un proyecto musical desconocido de Marcel Duchamp. Me lo cedió Teeny Duchamp y se basa en la hipótesis de un tren de carga varios de cuyos vagones pasan por un túnel; el tren no recibe cargas, sino notas. Ello permite distribuir las notas sobre varias octavas y producir nuevas gamas de sonidos musicales.

*D.C.—El prefacio de Notations contiene una comparación que ilustra sobre la forma en que usted considera la música, así como la existencia en general. Desearía que me hablara del acuario.*

J.C.—Bien, partí de la idea de que, en un acuario clásico, cada tipo de pez se aloja en un pequeño recipiente rotulado, en tanto que, en los acuarios más modernos, todas las especies se codean y resulta imposible, al pasar un pez ante la vista, decidirse por su nombre. Me permití, entonces, algunas extrapolaciones, que convienen no sólo a mi libro, donde las más diversas notaciones (que van de la más minuciosa exactitud a la ausencia total de notación) coexisten gracias al orden alfabético, sino también a la música, tal como yo la veo, y a toda la sociedad, donde la segregación, estoy convencido, terminará por desaparecer.

*D.C.—Lo que dice McLuhan en el sentido de que, en la edad electrónica, es preciso superar la segregación humana, me hace pensar en su acuario. Hoy ya es imposible concebir la música en aislamiento.*

J.C.—No tenemos solamente orejas.

D.C.— *Lo cual plantea un problema que los especialistas en estética conocen bien: el de la correspondencia entre las artes.*

J.C.—Sin embargo, yo no creo mucho en eso de “correspondencia”. Creo que más bien hay diálogo. Es decir que las artes, lejos de comunicarse, conversan entre sí. Cuanto más extrañas son unas a las otras, más útil es el diálogo.

D.C.—*¿Lo cual se aplica perfectamente a su colaboración con Merce Cunningham! ¿Se conocen desde hace mucho tiempo?*

J.C.—Sí, desde los años 1936, 1937, 1938. Fue en Seattle. El era alumno de Bonnie Bird, que enseñaba danza en la Escuela Cornish. Yo era el compositor-acompañante de Bonnie Bird.

D.C.—*¿Era la época en que usted dirigía su orquesta de percusión?*

J.C.—¡Pero yo no acompañaba a los bailarines con mi orquesta! No había sitio para la orquesta. En el teatro, los bailarines ocupaban el escenario. No había lugar entre bastidores. Para dejar sitio al piano, fue preciso suprimir la primera fila de butacas. Esas fueron las condiciones que me llevaron a desarrollar la técnica del piano preparado. Por otro lado, con frecuencia pedía a los bailarines que vinieran a trabajar con mi orquesta de percusión, fuera del teatro. Y Merce Cunningham era uno de ellos. Después se tornó patente que iba a consagrar su vida a la danza. Entonces partió de Seattle para unirse a la compañía de Marta Graham, de la que Bonnie Bird había formado parte. Y de allí se trasladó a Nueva York; mucho antes que yo.

D.C.—*¿Se perdieron de vista?*

J.C.—Empezamos a trabajar juntos sólo en 1943. Fui yo quien lo alentó a separarse de la compañía de Martha Graham y volar con sus propias alas. No porque yo no apreciara el trabajo de Martha Graham; en rigor, varios de sus ballets me gustaron mucho, en especial *Celebration*. Pero montaba obras cada vez más literarias: hizo una serie de obras sobre Emily Dickinson, etcétera, y yo me oponía



a toda esa literatura. Por esa razón sugerí a Jean Erdman y a Merce Cunningham que dejaran la compañía de Martha Graham, y ellos dos elaboraron un programa cuya música compuse yo. Desde entonces no dejé de trabajar con Merce Cunningham. Compuse muchas músicas para él; fui responsable de la música de su compañía, responsabilidad que ahora comparto, como le expliqué, con David Tudor y Gordon Mumma; de modo, pues, que desde entonces no nos separamos. Participo en casi todas sus giras.

*D.C.—La comunión de espíritu entre ustedes dos debía ser entera. Sin embargo, retendré esa palabra, “diálogo”, para caracterizar sus relaciones con él. De un ballet a otro su música cambia por completo; sin embargo, se tiene la impresión, ante el trabajo de Merce, de que uno vuelve a encontrar figuras, o incluso estilos establecidos y codificados. Así, cuando se ven los filmes consagrados a Merce Cunningham y se los compara con sus ballets —como fue el caso en París, en la temporada pasada—, se comprueba que los bailarines trabajan en forma tan precisa, tan exacta, que no queda sitio para lo imprevisto.*

J.C.—Sí, pero allí encuentra usted la diferencia ineluctable entre danza y música, entre los movimientos de un cuerpo humano y la “danza” de los sonidos.

*D.C.—¿Ya no estamos del todo en el acuario?*

J.C.—Si dos sonidos chocan entre sí, no hay problema; en el caso de una coreografía, el encuentro un poco violento entre dos bailarines puede impedir a uno de ellos seguir bailando. Es preciso tener en cuenta la oposición entre la utilidad —en este caso empleo la palabra en el sentido de una necesidad de la cual es imposible escapar— y la experiencia estética. En música esa oposición no existe, o ya no existe más; en el caso de la danza conserva todo su imperio. Así, la música nos brinda un modelo para una vida desentendida de toda utilidad. En tanto que la coreografía constituye un ejemplo de lo que hay que hacer para vivir junto con la utilidad.

Sin embargo, deseo señalar, siempre en relación con Merce Cunningham, un aspecto relativamente desconoci-

do de su tarea, y, debo decirselo, también de la mía: nuestras ideas comunes han inducido a no pocos bailarines y coreógrafos más jóvenes a renunciar a la técnica vigorosa que, por su parte, él mantiene a cualquier precio. Y cuando ve lo que hacen esos bailarines y coreógrafos, a menudo Merce se siente tentado de cuestionar la disciplina rigurosa que él mantiene, hasta el día de hoy, en su grupo. Y bien: pienso que, en su trabajo, tuvo importancia capital que preservara esa disciplina. ¿Por qué? Porque la energía en su nivel más alto, tal como puede expresarla el movimiento del cuerpo humano, sólo brota si los bailarines tienen el coraje de ejercitarse en forma muy cuidadosa. Eso, Merce lo dijo y lo repitió. Y tiene razón.

*D.C.—Lo cual no impide que en algunos de sus ballets haya más relajación y distensión que en otros.*

J.C.—Es verdad, algunos de sus ballets son estrictos, y otros, más abiertos. De cualquier modo, debo decir que las ideas de Merce Cunningham, si no coinciden siempre con las mías, están muy cerca. Siempre hemos podido trabajar, cualesquiera que fuesen las circunstancias, en plena libertad respecto del otro. Eso es lo que ha sido posibilitado, justamente, por nuestra comunidad de criterio.

*D.C.—Merce y usted han manifestado un sentido del espacio que está ausente en no pocas manifestaciones coreográficas actuales. ¿Recibió Merce Cunningham ese sentido de usted y, en tal caso, cómo lo recibió?*

J.C.—No llegamos a la autonomía en el primer intento. Desde luego, esa es una idea que siempre persiguió: la independencia de las diversas artes es la condición de su espacio. Y espacio es aquello de lo cual siempre careceremos: más vale que haya demasiado a que no alcance. Pero para contestarle le relataré cómo, en 1952, en un festival de la Universidad Brandeis, Leonard Bernstein presentó los primeros ballets sobre música "concreta". Había pedido a Merce Cunningham que ejecutara dos veces en la misma velada un ballet para una serie de extractos de la *Sinfonía para un hombre solo*, de Pierre Schaeffer y Pierre Henry, por tratarse de una música muy extra-

ña. Merce organizó, en rigor, dos ballets: uno en solo, el otro para 17 bailarines. Y como algunos de los suyos eran relativamente inexperimentados, les pidió que se limitaran a ejecutar gestos de la vida cotidiana. Pero aún nadie sabía bien cómo orientarse en esa música, donde por lo general no hay periodicidades. Entonces se proporcionó a los bailarines una partitura que era para ellos y no se ajustaba a la música. La música había dejado de dictar la danza, de imponerse a ella. Esto sucedió en 1952, y desde entonces Merce Cunningham y yo tuvimos oportunidad de renovar muchas veces la experiencia. En cada ocasión, convinimos en reconocer tanto a la danza como a la música el derecho al espacio, lo cual supone, simplemente, la posibilidad de simultaneidad. De cualquier manera, Merce Cunningham ha liberado la danza de una sujeción a lo que no era ella. Es lo que nos permitió seguir trabajando juntos, es decir, reencontrarnos.

D.C.—*¿Es el diálogo, en consecuencia, ante todo espacio?*

J.C.—En efecto. Desde 1952, los bailarines, por lo menos los de Cunningham, dejaron de esperar alguna sincronización entre sus gestos y los sonidos. Compartíamos el mismo tiempo... Pero ese reparto ya no disminuye a nadie. Sobre todo, es posible ensayar por separado antes de las funciones.

D.C.—*Usted menciona el año 1952 como particularmente significativo para Merce Cunningham y sus bailarines. Pero usted habló antes, en el Museo de Arte Moderno, de otro acontecimiento, tal vez más importante, que data igualmente de 1952, en que Merce Cunningham tuvo amplia intervención y cuya iniciativa fue de usted: el primer happening, en el college de Black Mountain. Usted reunió allí, en un encuentro libre, no sólo dos, sino todas las artes.*

J.C.—La idea estaba en el aire. Merce Cunningham se interesaba desde largo tiempo atrás por el encuentro entre hechos heterogéneos que pueden quedar sin relación recíproca. Para el espectáculo de Black Mountain, mi idea

fue tratar los objetos del ambiente, incluso las distintas actividades artísticas, como sonidos. Era preciso, pues, hallar un medio de multiplicar esas "fuentes sonoras". Por otra parte, me interesaban las descripciones de tentativas de teatro dadá ofrecidas por Schwitters en un libro recién aparecido. Y había leído a Artaud. Se decidió, en consecuencia, distribuir a los espectadores en cuatro triángulos de sillas que convergían hacia un centro vacío. Esto debaja espacios libres en todas partes. Y la acción no se desarrollaría en el centro, sino en cualquier sitio alrededor del público. Es decir, en los cuatro ángulos, en los intersticios e incluso en el techo. Había escalas, por donde era posible subir para leer poemas o recitar textos. Yo mismo subí y di una conferencia. Hubo también poemas de M.C. Richards y Charles Olson, ejecución de piano por David Tudor, proyección de filmes en el techo y en las extremidades de la sala; finalmente, telas en blanco de Rauschenberg, mientras el propio Rauschenberg pasaba viejos discos en un fonógrafo antiguo y Merce Cunningham improvisaba en medio y alrededor de todo eso. El conjunto duró 45 minutos.

D.C.—¿No significaba abandonar la música por el teatro?

J.C.—Es que mi música ya era teatro. Y "teatro" sólo es otra palabra para designar la vida.

D.C.—Sin embargo, su *Theatre Piece*, de 1960, lleva un título que autoriza a suponer que allí no todo es música.

J.C.—La partitura de *Theatre Piece* presenta a los intérpretes una serie de números que se aplican a acciones; éstas conciernen a cosas a las cuales los ejecutantes, si lo desean, pueden asociarse en forma teatral. Así, de acuerdo con lo que decidan considerar como acciones o cosas, los propios participantes hacen de la pieza un trozo de música, un espectáculo audiovisual, una "obra de teatro", etcétera. Hacen lo que hacen. Pero no pueden impedirse producir sonidos.

D.C.—Análogamente, en su happening de *Black Mountain* usted había estipulado un conjunto de gestos “teatrales” que debían ejecutarse.

J.C.—Sí, era una pieza muy “dividida en compartimientos”. Necesité muchas operaciones de azar para llegar a todas esas especificaciones. La distribución del público, que tenía en cuenta, como lo previó Artaud, la ausencia de escenario, permitía a las personas verse, puesto que todas las cosas, como en el teatro circular, estaban orientadas hacia el centro. Pero las acciones se situaban en los puntos cardinales. En lo que concierne al tratamiento del público, pues, todo había sido fijado de antemano. Actualmente no procedo así.

D.C.—¿Qué hace ahora?

J.C.—Ante todo, prefiero evitar que el público se siente. Hay asientos para que la gente fatigada pueda descansar, pero se procura evitar que esos asientos interfieran en el libre movimiento de los asistentes. Y la gente puede moverse no sólo en la sala, sino también afuera. Tienen la libertad de salir cuando quieran.

D.C.—Usted supera lo previsto por Artaud.

J.C.—Lo que me aportó *Le Théâtre et son double* es el concepto de un teatro de muchas dimensiones. En *Black Mountain* se sintió mucho la influencia de Artaud. Tudor había hecho su trabajo sobre René Char y Mallarmé, pero también había estudiado a Artaud, que Mary Carolyn Richards acababa de traducir. En aquella oportunidad, la duración del espectáculo fue determinada por la de mi conferencia.

D.C.—¿Qué tema trató?

J.C.—Fue una conferencia con largos silencios. No puedo recordar si fue mi *Conferencia sobre lo Nada*, o la *Juilliard Lecture*; fue sin duda mi *Juilliard Lecture*, la que se publicó después en *A Year from Monday*. Me había puesto un traje negro. Subí a lo alto de la escala, que se encontraba en la periferia del cuadrado constituido por los cuatro triángulos del público. Utilicé para ello secuencias temporales indicadas con mucha pre-

CONFIGURACIONES NO HAPPENINGS  
REVOLUCION

las dentro de los 45 minutos de la du-  
os participantes debían ajustarse a una  
estricta?

punto de la longitud de las secuencias  
había superposición de esos distintos  
todos los elementos el más libre fue,  
danza. Merce Cunningham se trasla-  
illos dejados por los triángulos de pú-  
lucionar a su gusto, en el público, de-  
dededor de todos nosotros. En cuanto a  
ía libertad completa para elegir sus tro-  
ñirse, como los demás, a las limitaciones

nsa usted del posterior florecimiento de  
gen de su espectáculo de Black Moun-  
ro artístico bien definido éste de reunir  
rtenece a diversas artes? Usted mismo  
enings, sino de events, configuraciones,  
qué?

e me concierne, estimo que la música,  
vez, basta para introducirnos en la vida.  
sentimos, tocamos, ejercitamos en todo  
cuerpos. Al respecto cabe citar a Mc-  
e es verdad. Por otra parte, no creo que  
io clasificar todas esas tentativas. Los  
gran importancia; en todos los casos,  
forma de teatro que se desarrolla sin  
exto. Así de simple es la cuestión... por  
ní. Evidentemente, en esos *happenings*  
palabras. Pero lo principal es que no  
to ni procuran expresar las cualidades  
Era lo previsto ya por Artaud.

¿Se diferencia, entonces, del que hace  
Higgins, o del que realiza el grupo Fluxus?  
so de Kaprow o de Higgins, se hace  
ención. Desde los puntos de vista de  
hecho imprevisto sólo puede significar

DICK HIGGINS  
INTERVENCION EXTERIOR A OBRAS.

DICK HIGGINS  
INTERVENCION EXTERIOR A OBRAS.

una interrupción. Convierten sus *happenings* en verdaderos objetos. Yo me empeño, por lo contrario, en que pueda suceder todo, en que se acepte todo lo que ocurra.

D.C.—¿Puede usted mencionar ejemplos de ese retorno de un happening al estado de objeto?

J.C.—Asistí a la realización de una pieza de Dick Higgins en Chicago. Durante su transcurso, un joven del público se levantó y subió al escenario; finalmente se paró sobre la cabeza en la posición del loto. Dick Higgins, que estaba en el escenario, detuvo inmediatamente la acción, se lanzó sobre el joven y lo derribó. No pudo tolerar una intervención exterior, ni aun limitada a un costado del escenario; su obra era incapaz de asimilar algo extraño. Asistí a una reacción similar por parte del público durante una velada de la compañía de Merce Cunningham, en Saint-Paul-de-Vence. Pero allí la interrupción era más grave, pues tanto los perturbadores como los bailarines corrieron peligro físico. En el caso de Higgins había interrupción de sus intenciones, pero no de lo que él en realidad hacía.

D.C.—¿Y qué opina de las actividades del grupo Fluxus? ¿Y de las del coreano Nam June Paik?

J.C.—No conozco bien las *Fluxpieces*; creo que se trata de consignas distribuidas al público y relativas a las acciones más variadas. Pero conozco a Nam June Paik y puedo hablar de él. Su trabajo es fascinante y a menudo escalofriante; ¡ahora lo pensaría dos veces antes de asistir! Da un sentido real al peligro y a veces llega más lejos que lo que uno está dispuesto a aceptar. Sin embargo, es muy interesante. Rodó una película de una hora sin imagen alguna. Todo cuanto se ve, es polvo sobre la película misma y sobre el lente del proyector. ¡Una hora entera! Pero eso cambia constantemente, es interesante en grado sumo. También se le deben realizaciones apasionantes en televisión y, ahora, en video. Pero tengo un recuerdo siniestro del *happening* que hubo en Colonia, en casa de Mary Bauermeister...

D.C.—¿El homenaje a John Cage?

LON...  
ANUNCIAR EL FIN DEL HAPPENING.

LLAMADA DE PAIK PARA  
ANUNCIAR EL FIN DEL HAPPENING.

J.C.—Sí. Nam June Paik se precipitó hacia mí, me cortó la corbata y empezó a lacerar mi ropa, como para arrancármela. Exactamente detrás de él había una ventana abierta, con un abismo de seis pisos hasta la calle, y todo el mundo tuvo de pronto la impresión de que iba a arrojar por la ventana. Por suerte se limitó a salir del cuarto, y nos quedamos un momento atontados, paralizados y aterrados. Finalmente sonó el teléfono: ¡Paik llamaba para anunciar la conclusión del *happening*!

D.C.—*Siempre en el terreno de los happenings, ¿qué produjo usted, después de sus experiencias de los años 1952 a 1960? ¿Qué puede decir, por ejemplo, de Reunion?*

J.C.—La idea de *Reunion* era poner en presencia muchos sistemas sonoros distintos, accionado cada uno de ellos por un compositor distinto. Y la palabra *Reunion* significaba que los compositores, que siempre habían estado separados, podían ahora reunirse y hacer música en común. La primera ejecución se efectuó en Toronto, en 1968: estaban David Behrman, David Tudor y Lowell Cross. Cada uno tenía su equipo de fuentes y de sistemas sonoros, es decir, sus medios de modulación y amplificación y sus altoparlantes. Todos esos sistemas estaban en acción, cada uno de ellos figuraba una pieza en una partida de ajedrez que había sido “electronizada” por Lowell Cross; los movimientos se ejecutaban en el tablero, y después fuera del tablero. El tablero podía abrir o cerrar esas fuentes, esas corrientes de música. La primera vez jugamos Marcel y Teeny Duchamp y yo. Nuestro juego influía sobre todas las fuentes sonoras, pero no era, en sí mismo, una de ellas.

D.C.—*¿Duchamp le enseñó a usted el ajedrez?*

J.C.—Fui su peor alumno. Un día, exasperado, me dijo: “Pero, entonces, ¿usted nunca quiere ganar?”

D.C.—*Su idea de utilizar una partida de ajedrez para fines musicales me recuerda el tablero de ajedrez de las Répons de Pousseur; pero, en esa obra, los intérpretes no eran compositores. Y en la partitura que Xenakis intitula Duel o Stratégie, no hay tanto un juego como una justa*



entre dos directores de orquesta. Sólo conozco una tentativa que pueda compararse con la suya: la efectuada por Stockhausen en Darmstadt, creo que en 1967, es decir, muy poco antes de Reunion. Stockhausen reunió a doce compositores y las secuencias de cada uno se entremezclaban y se sucedían, como en Reunion. Con la diferencia de que el director seguía siendo Stockhausen, quien había impuesto una plan a priori, en función de las distintas partituras: ¡no era por cierto una partida de ajedrez! Mas bien, con seguridad, era un happening para compositores. Con una intención.

J.C.—Sí, el juego de ajedrez contiene en sí mismo una finalidad, puesto que se trata de ganar. Pero si el juego sirve para distribuir fuentes sonoras y, en consecuencia, para definir un sistema sonoro global, carece de propósito. Es una paradoja, esto de un objetivo sin objetivo.

D.C.—Pero una paradoja que no supone, por parte de usted, la renuncia a todo control.

J.C.—Hay control, aparentemente, de lo que sucede. Pero ese control existe en función de una incertidumbre: no se sabe lo que tocan los compositores ejecutantes. Y tampoco se prevé el desarrollo del juego.

D.C.—Ese ya era el tema de una de sus obras más conocidas, el *Imaginary Landscape* Nº 4, de 1951.

J.C.—Así es. Las emisoras radiales debían transmitir músicas muy distintas entre sí; estaban, evidentemente, los gestos de los ejecutantes, y la yuxtaposición de las doce emisoras debía permitir encuentros sonoros totalmente imprevistos. Acerca de esa obra circula una leyenda: se cuenta que en 1951, en el momento de su creación, no sucedió nada, porque se había hecho tarde y nadie podía captar las emisiones. Pero en cuanto a emisiones, ¡no faltaron! Lo cierto es que siempre me atrajeron esas sonoridades que son buscadas como por otro, y que en seguida se deforman y se transforman, de modo que entran en la esfera de lo que no tiene propósito. No se trata exactamente de un collage. Es una manera de abrirse a la ausencia de voluntad. En el caso de *Imaginary Land-*

*scape*, yo tuve un propósito, el de borrar toda voluntad e incluso la idea misma de realización; y compuse una obra. ¡Preví perfectamente su fragilidad! Y repito que, contrariamente a lo que se ha imaginado (y a lo que cada uno cuenta...), las radioemisoras hicieron aquella noche lo que debían hacer, y muy bien. A partir de entonces, sólo obtuve procesos.

D.C.—*Sin embargo, en Reunion, usted ejerce cierto control.*

J.C.—Pero no ya en 33 1/3. Es un título que se limita a enunciar la velocidad de un disco en microsurco. Cuando lo creamos, sólo contábamos con una docena de electrófonos y alrededor de 250 discos. Y el público, al entrar en la sala, no encontró dónde sentarse. Sólo había mesas, con pilas de discos, y altoparlantes distribuidos un poco en cualquier parte. Pronto se puso de manifiesto, para cada uno de los concurrentes, que si querían escuchar música debían producirla por sí mismos. Hacía mucho tiempo que yo buscaba lo que hoy se llama un medio de hacer participar al público. Pero no quiero que se sienten al piano si no lo han estudiado. En cambio, lo que se puede confiar a todos es un electrófono.

D.C.—*Esa ausencia de intención, ¿no resulta chocante a los espectadores, o, si se prefiere, los actores?*

J.C.—En la ejecución de que le hablo había, en efecto, un señor de edad, visiblemente molesto por tantas músicas a la vez. ¡Aquello parecía un *Musicircus*! Entonces —y fue la única vez en que comprobé un hecho de esa índole— aquel señor se puso a caminar por la sala y a sacar los discos, cerrando sucesivamente todos los electrófonos. ¡Pero no había dado dos pasos cuando ya alguien volvía a poner un disco!

D.C.—*¿Qué otras ideas se le ocurrieron para obtener la "participación" del público?*

J.C.—Una fue, por ejemplo, el *Newport Mix*. Una manifestación de género, aparentemente, menos "musical"; en cierto sentido, más bien se parece al teatro. Los concurrentes eran invitados a cenar en un restaurante insta-

lado en un yate, anclado sobre el Ohio. Las invitaciones pedían a cada invitado llevar su circuito magnético. No se especificaba nada, salvo que, sin circuito magnético, no se podía entrar. Muchos llegaron sin los suyos. Pero se había previsto lo necesario para confeccionar circuitos, y se obligaba a todos, antes de entrar, a grabar el suyo. Y se había previsto lo necesario para que los circuitos pudieran pasarse en todas partes, alrededor de las mesas, por encima...

D.C.—*Eso nos lleva al Rozart Mix y a las Semanas Musicales de París de 1970.*

J.C.—El factor importante, en esas obras que utilizan circuitos, consiste en que las sonoridades obtenidas no resultan de una elección previa. Si para el *Rozart Mix* impuse un mínimo de 88 circuitos, lo hice porque con semejante número no es posible mantener la voluntad de que aparezca, en un circuito determinado, una cierta música. Lo que importa es tornar compleja la situación. La gente participa verdaderamente sólo cuando la situación es ya compleja. El papel del compositor consiste en preparar los elementos que permitirán impartir complejidad a la situación.

D.C.—*La notación se torna muy simple...*

J.C.—Todo depende de las circunstancias. Como usted sabe, la partitura del *Rozart Mix* se resume en una correspondencia entre Alvin Lucier y yo: lo fotocopiado son nuestras cartas en torno del *Rozart Mix*. En otras ocasiones, y en particular en el caso de *Variations V*, escribí la partitura después de la obra. Esa partitura consiste simplemente en notas escritas después de la ejecución, no para describir la obra, sino para explicar, a quienes deseen ejecutarla, cómo deben abordarla.

D.C.—*¿No equivale eso a un plan de montaje establecido después, como se hace con ciertas obras realizadas en los estudios de música electrónica?*

J.C.—No exactamente. Se trata sólo de observaciones, no de un plan. Y tiré a las suertes no sólo el número de observaciones, sino también el número de palabras de

cada una. Me costó cierto trabajo acomodarme a esas precisiones.

D.C.—*La notación, ¿forma parte de la obra? ¿Es específica para la obra?*

J.C.—En este caso, se trata en cierto modo de un poema sobre *Variations V*. Está en la prolongación de la obra. Pero, ¿qué quiere significar usted al preguntar si forma parte de la obra?

D.C.—*Pensaba en las fórmulas de Kostelanetz acerca de 4' 33"'. Según él, toda obra de arte inferencial comprende no sólo el objeto, la pieza misma, sino también el conjunto de los comentarios que pueden efectuarse al respecto. La partitura, el trazo escrito, y también los trazos mentales: todo es arrastrado en la estela de la obra, todo se torna obra. Incluso los comentarios, las críticas, etcétera.*

J.C.—*La notación de Variations V puede pasar por una notación inferencial. Pero el público que asiste a Variations V no tiene por qué conocer la partitura. No hay que confundir mis observaciones sobre una primera ejecución, que sirven de indicaciones para una segunda, con críticas. ¡Allí no hay juicio alguno!*

D.C.—*Usted se contenta con hacer los cambios de vías para el lector.*

J.C.—Le explico.

D.C.—*Pero su explicación no lleva a lo que ha sucedido. Usted sustituye la notación-repetición por la notación-variación.*

J.C.—*¡Usted diría que sigo fiel a Schönberg!*

D.C.—*Su notación tiende a la indeterminación.*

J.C.—Así es, ¡y el grado extremo de la notación consistiría en que no hubiera notación alguna!

D.C.—*¿No es eso lo que nos propone el free jazz?*

J.C.—Oh, usted tenía que hablarme de esto... Todo el mundo dice que el jazz hoy es *free*, que es libre. Pero cuando lo escucho, siempre me parece confinado a un mundo de ideas y de relaciones musicales.

D.C.—*En el free jazz no hay solamente eso...*

FREE JAZZ

FREE JAZZ

J.C.—Lo que escucho, en la mayor parte de las composiciones de jazz, es una improvisación parecida a un discurso. Un músico contesta a otro. Cada uno, en vez de hacer lo que desea, escucha con los oídos bien abiertos lo que hace otro, y sólo para contestarle mejor. Y lo que se llama *free jazz* procura sin duda liberarse del reloj y la periodicidad rítmica. El bajo ya no asume el papel de metrónomo. Pero, aun en ese caso, se conserva la sensación de compás temporal. Eso sigue siendo “música”.

D.C.—*A veces; pero, otras veces, se aleja...*

J.C.—Puede ser. Pero permítame contarle la experiencia que tuve, hace algunos años, con un grupo de jazz de Chicago. Se me repitió tantas veces que admiraban mi música, que acepté participar en una de sus sesiones. Me pidieron que, después de escucharlos, les dijera qué debían hacer, a mi juicio, para marchar en una dirección concorde con la mía. Se agruparon en el escenario y se pusieron a tocar como acabo de describírselo: se escuchaban y contestaban. Pensé, ante todo, que si empezaban por separarse y moverse por la sala todo marcharía mejor. Les aconsejé no escucharse uno a otro y pedí que cada uno ejecutara como un solista, como si estuviera solo en el mundo. Y les advertí en particular: “Si uno de ustedes escucha que otro se pone a tocar fuerte, no vaya a creerse obligado, por eso, a tocar todavía más fuerte”. Les repetí que, sucediera lo que sucediera, debían ser independientes. Y bien, en el ensayo, todo marchó así; ¡era lo que usted hubiera podido llamar verdadero *free jazz*! Y ellos estaban encantados con lo sucedido. Desdichadamente, cuando debieron enfrentar al público, fue inútil que se pasearan entre los espectadores: otra vez cayeron en el hábito de discurrir y contestarse. ¡Es difícil liberarse rápidamente!

D.C.—*¿Y ha podido usted comprobar si en los Musicircus los músicos se liberan de sus costumbres, en especial la de discurrir?*

J.C.—En París advertí que algunos grupos se llamaban a silencio cuando advertían que otros empezaban a ejecutar. Era, en rigor, exactamente lo mismo que sucede en el jazz, con la diferencia de que en el *Musicircus* se obtenía el efecto opuesto. Sin embargo, en los dos *Musicircus* que dimos en Estados Unidos cada grupo trabajaba realmente con independencia. Nadie se preocupaba por el vecino. El resultado era asombroso. En cambio, si la atención concentrada subsiste, o si el principio del discurso se salva, la situación del *Musicircus* puede no presentar interés alguno.

D.C.—*Se vuelve a una situación de concierto.*

J.C.—En París, ¡para los oyentes llegó a ser un problema de virtuosismo producir, para cada uno, su propio circo!

D.C.—*Esperaban una obra...*

J.C.—Los asistentes siempre creen que hay algo que entender. Se imaginan que el compositor ha previsto realmente algo.

D.C.—*Y cuando asisten a un ballet de Merce Cunningham, no pueden admitir que usted ignore hasta tal punto a los bailarines.*

J.C.—Sin embargo, el contraste entre la libertad de los sonidos y la no-libertad de los bailarines puede darles la idea de que un ballet es un encuentro, un choque, no sólo una actividad al unísono.

D.C.—*Tengo la impresión de que en el Museum Event de hace algunos años, en Saint-Paul-de-Vence, o al darse más recientemente el ballet Canfield, con música de Pauline Oliveros, el público empezó a sentir ese choque, a ser conmovido...*

J.C.—Sí, en Saint-Paul-de-Vence los asistentes siguieron a los bailarines por las distintas salas del museo. Otros se agruparon en torno de mí, en la terraza. La situación se tornó poco a poco más fluida. ¿Le pareció realmente que, en *Canfield*, los espectadores dejaban de estar contraídos?

D.C.—*Usted dio el ejemplo del movimiento. Usted salía de la sala, y los músicos se comunicaban por radio*

con usted. Las sonoridades seguían brotando, sin que pudiera establecerse su relación con los gestos suyos. Y era visible que los bailarines, en el escenario, se inquietaban tan poco por lo que sucediera alrededor de ellos... Sí, creo que fue un éxito. Nadie trataba de fijar su atención en nada.

J.C.—No quedaba discurso. Había electrónica.

D.C.—La electrónica, ¿es a su juicio un camino de salvación para el rock and roll?

J.C.—¡Si usted habla del rock, la cosa cambia! La electrónica ha transformado todo. El jazz estaba subordinado a sus tradiciones; en el rock, las tradiciones se ahogan en sonoridad. Todo se torna confuso... ¿es algo espléndido! Y todos los intérpretes parecen estar de acuerdo... ¡Viven! En tanto que con el jazz se aburren. El jazz es una forma lineal; el rock, no.

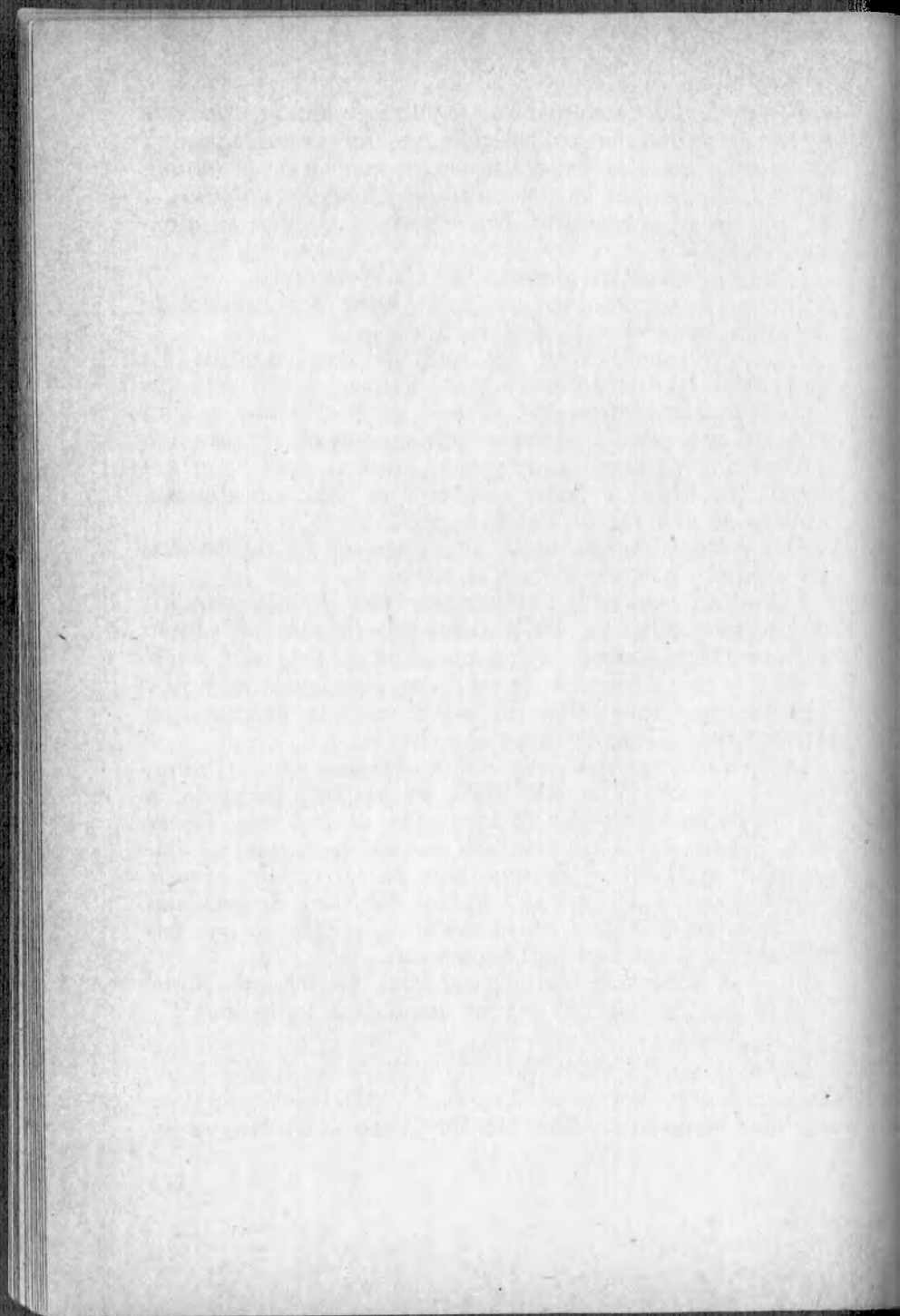
D.C.—Sin embargo, nadie se escapa de la regularidad del compás, ¿sobre todo en el rock!

J.C.—Esa regularidad desaparece cuando hay amplificación suficiente. Ya nadie tiene por delante un objeto sacudido rítmicamente, como un juguete. Uno está en el objeto, y se da cuenta de que ese objeto es un río... El rock trae un cambio de escala: uno se precipita en la corriente. El rock arrastra todo.

D.C.—La impresión que dejan algunas de sus obras, como Variations V o HPSCHD, es bastante parecida; y ciertos paisajes, durante la ejecución de los Song Books en el Teatro de la Ciudad, me recuerdan lo que me impresionó en Canfield: la inmersión en un océano sonoro. Su música, o la de Pauline Oliveros, adquiere dimensiones de explosión de olas. Uno se siente capturado en una batalla de elementos, en una tempestad...

J.C.—¡Entonces lo invito a escuchar los Thunderclaps! ¡Allí sí que se sentirá en una verdadera tempestad<sup>3</sup>!

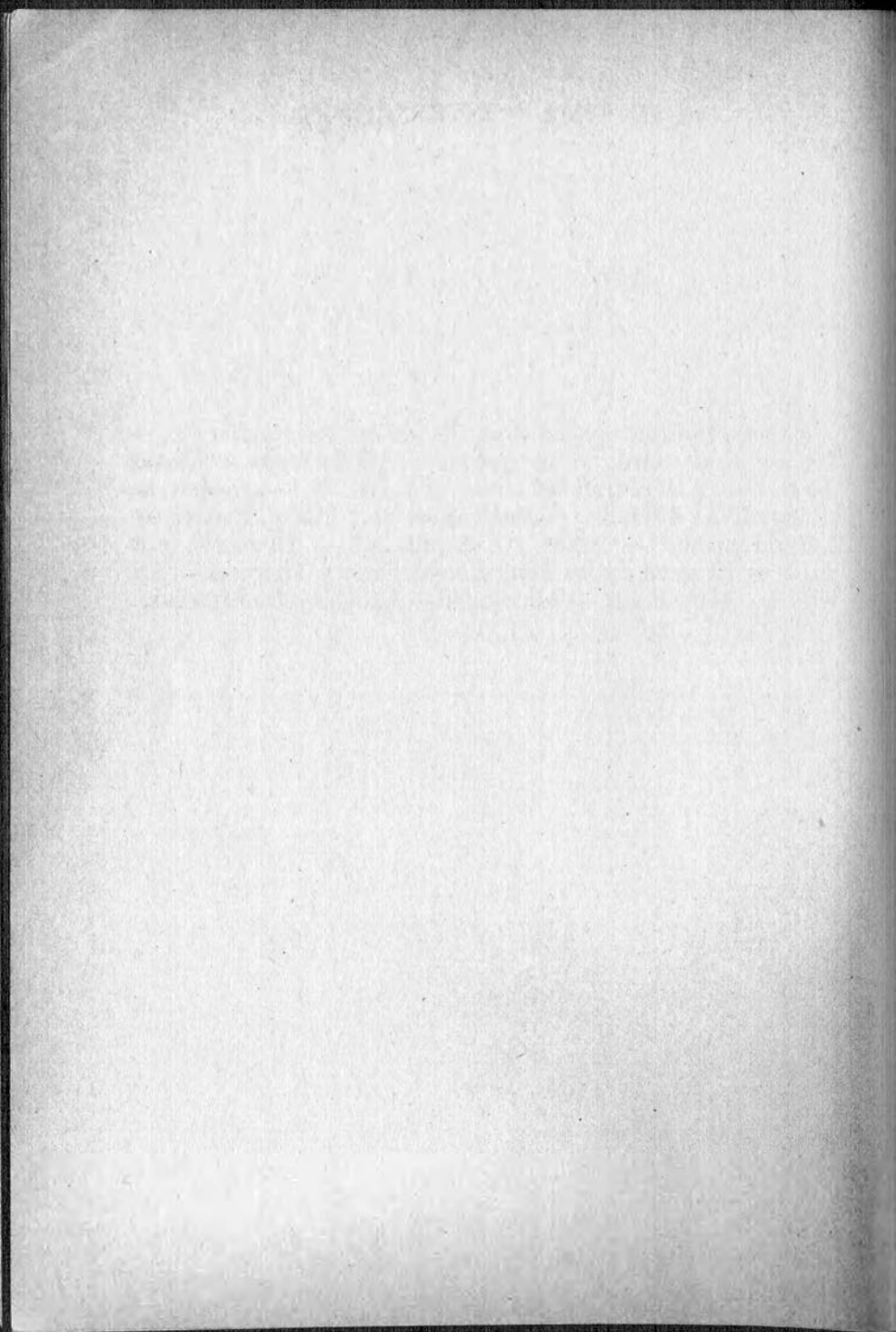
3. Véase la nota de la página 212. (J. C., nota de 1972).





## SÉPTIMA CONVERSACIÓN

*Cheap Imitation*: ¿Eclipse de la indeterminación? — Presencia de otro en la música — Homenaje a David Tudor — La pluralidad más allá del yo — Sobre la situación en Francia — Relaciones con Pierre Boulez — Individualismo — Amor y tranquilidad — Devoción por Satie — El tema de los *Song Books*: Satie y Thoreau — La vida en Stony Point — Micología — Drogas y fraternidad.



D.C.—Me gustaría que usted nos recordara, después de lo dicho sobre la indeterminación en algunas de sus obras, qué función asigna a ella en su trabajo en general. ¿No es infiel usted mismo a su propia práctica de la indeterminación en *Cheap Imitation*, por ejemplo, donde vuelve a una manera de componer más tradicional?

J.C.—*Cheap Imitation*, en efecto, presenta un franco contraste con mis obras indeterminadas. Tiene un comienzo y un fin. Tiene tres partes. Y bien, todo ello resulta de mi excesivo cariño por Satie. La obra sigue en forma estricta la línea melódica, y a veces el acompañamiento, del *Socrate* de Satie. Tal vez se me pueda censurar mi devoción por Satie. Pero no puedo deshacerme de ella. De modo que si a su juicio yo me mantengo, en el resto de mi obra, en relación conmigo mismo —por efecto, digamos, de una suerte de continuidad—, en la búsqueda de una indeterminación cada vez más radical, resulta claro que en *Cheap Imitation* me alejo de todo eso: *si mis ideas se hunden en la confusión, se lo debo al amor*<sup>1</sup>.

---

1. Sin embargo, interpretada sin director de orquesta *Cheap Imitation* no es un objeto. La obra retorna a sí misma para *hacerse*. Se transforma en una corriente, un fluir. Incluso el ritmo mejora. Y la "confusión" que yo experimentaba en 1970 tiende hoy a disiparse. No bien deja de haber *dirección*, se opera un paso del objeto al proceso. Más adelante me referiré a esto. (J. C., nota de 1972).

D.C.—*¿No sintió usted, después de tantas experiencias audaces, la necesidad de pisar otra vez tierra firme, así fuese en el campo de lo tradicional?*

J.C.—Más bien diría que lo que a usted le resulta enigmático de mi actual posición se debe a que usted no adopta una visión conjunta de mi obra. Esa visión de conjunto conduce, a mi juicio, a comprobar que jamás he escrito más que para individuos. Para personas particulares. Sólo muy rara vez me dirigí a orquestas sinfónicas. En general, todo lo que escribí fue pensado para solistas. O para grupos específicos. Grupos siempre pequeños. En primer término, mis composiciones para mi propia orquesta de percusión, es decir, para los músicos con los que trabajaba y que estudiaban conmigo. Si escribí mis músicas para dos pianos, se debió a que conocí en Nueva York al dúo Gold y Fizdale. Compuse las *Sonatas and Interludes* pensando en Maro Ajemian. Cualquiera puede interpretar la obra, pero ésta, en sí misma, es un retrato de Maro Ajemian. Una rosa negra a medias adormecida...

D.C.—*¿Sus piezas para dos pianos son retratos de Gold y Fizdale?*

J.C.—No las considero tan elegantes como a Gold y Fizdale mismos, pero sí como ciertas partituras neoclásicas que a ellos les gustaba interpretar, y esa elegancia es sin duda un rasgo distintivo, que no puede compararse con lo que caracteriza el resto de mis obras.

D.C.—*También estuvo David Tudor...*

J.C.—Junto con su extraordinario virtuosismo, su capacidad, y su eterno cuidado del detalle en la resolución de toda clase de problemas técnicos... Sí, eso me fascinó. Pero lo que hizo de David lo que él representa para mí fue su espíritu, o su personalidad... no sé bien cuál es, en este caso, la palabra apropiada.

D.C.—*La "tierra firme", ¿es otro? ¿Es, por ejemplo, David Tudor?*

J.C.—En todas mis obras, a partir de 1952, sentí la tentación de realizar lo que pudiera parecerle interesante

a David Tudor. Lo que haya de logrado en lo que hice existe en relación con él. Y la obra que considero más significativa de mi producción, y de la que me gustaría pensar que siempre presenta algún interés para él, es *Variations II*. Cuando compuse mi *Music of Changes*, David Tudor se entregó por entero a esa música. En aquella época, él era la *Music of Changes*. Y después, al cabo de algunos años, esa identificación desapareció, porque es propio de David no repetir lo hecho, porque siempre tiene que seguir adelante. Es la causa por la cual no toca más el piano; salvo en ciertas ocasiones, muy raras. Lo impresionante es su devoción por los circuitos electrónicos para efectos de audio y video... Sólo quiero subrayar aquí que él consagra a ese trabajo, que es el suyo propio, la misma dedicación que consagraba a la obra de compositores ajenos hasta ahora a sus propias preocupaciones. David Tudor estaba presente en todo cuanto yo hacía. Hoy está presente en sí mismo. Lo cual me hace verdaderamente muy feliz.

D.C.—*En el caso de los Song Books, durante las Semanas Musicales de París, usted contó mucho con la presencia de David Tudor...*

J.C.—Cuando recibí el pedido de los *Song Books* sabía que, para interpretarlos, no estaría solamente Cathy Berberian, sino también Simone Rist. Confieso que, entonces, me olvidé de que sólo componía para tal o cual persona... y compuse para David Tudor. ¡Algo estúpido, porque David no canta! En 1958, en la época en que componía el *Aria*, estaba diariamente junto a Cathy. Podía escribir algo que le conviniera. Cuando componía para David Tudor, él ejecutaba lo que yo escribía, y esa obra le convenía. Pero Simone Rist... yo no sabía *quién* era. No podía tomarla como un instrumento. ¡Mejor instrumento aún, tal vez, que Cathy Berberian! Entonces escribí pensando —mal que me pesara— en David Tudor.

D.C.—*Pero componer, ¿siempre significa remitirse a alguien? Sus músicas indeterminadas apuntaban al anonimato...*

J.C.—Muy a menudo me preguntan, es verdad, cuál es actualmente el papel del compositor. Cuál es... o cuál debería ser. Y yo contesto, con la misma frecuencia, que no me interesa en modo alguno decir a los otros qué deben hacer. ¡No soy de la policía! Por eso me resulta tanto más molesto reconocerlo: tanto en los *Song Books* como en *Cheap Imitation* actuó exactamente en la misma forma en que sostengo que los demás no deben actuar.

D.C.—¿Usted siente que en ese punto se contradice verdaderamente?

J.C.—Sí, pero de cualquier modo tengo algunas disculpas. En el caso de *Cheap Imitation*, recibí un pedido de la Fundación Koussewitsky; hacía tiempo que me pedían una obra para orquesta. Por otra parte, se me negaban los derechos para adaptar a dos pianos el *Socrate* de Satie<sup>2</sup>, en lugar de lo cual yo aspiraba a una partitura que pudiera superponerse, en lo rítmico, con esa obra. Para mi desgracia, estaba tan envidiado con mi imitación de Satie, que decidí convertirla en una obra para orquesta, como para matar dos pájaros de un tiro. Y, ¡bien hubiera podido ser que matara tres! En todo esto, admito sin inconvenientes que, entre los *Song Books* y la *Cheap Imitation*, no cumplo en modo alguno el papel de compositor que yo mismo definí. Para terminar de disculparme, diré que mi problema consiste en confrontar mis ideas sobre el mejoramiento de las condiciones de vida en el mundo y mis puntos de vista sobre la composición... Mi trabajo ha dejado de ser puramente musical. Mezclo la exigencia musical y la exigencia social.

D.C.—La exigencia social, ¿no lo conduce a restringir la exigencia musical?

J.C.—Todo eso me parece muy extraño. Piense usted que algunas de mis obras más recientes no las escribí para sus ejecutantes reales, ¡sino para David Tudor, que no las ejecuta!

---

2. Adaptación que destinaba a un ballet de Merce Cunningham. (J. C., nota de 1972).

D.C.—¿No se contradice eso con lo que usted llama la exigencia "social"? ¡Usted escribe siempre para un virtuoso!

J.C.—No, el punto no es ese. Mis ideas sobre el estado actual del mundo me hacen escribir no para un individuo o una persona particular, sino para muchos individuos y personas...

D.C.—¡Sí, pero usted vuelve siempre a David Tudor!

J.C.—Sin embargo, me parece que esa tendencia a escribir para muchos y no para uno solo está patenta en los *Musicircus*, en el *HPSCHD*, en el *Newport Mix*, etcétera. No son músicas para un virtuoso.

D.C.—Entretanto, al pluralizar la interpretación, usted se expone a inconvenientes como los que surgieron con el *Musicircus de París*...

J.C.—Hay un problema que aún no he resuelto: en los Estados Unidos, los dos primeros, *Musicircus* se desarrollaron en un clima que pude estimar como concordante con mis ideas sobre el mejoramiento del mundo. Muchas personas trabajan juntas sin obstaculizarse. En Francia, la misma idea desembocó en... ¡una suerte de constipación social! ¿Cómo resolver este problema? ¿Debo acusar al público parisiense? ¿A mí mismo? ¿Acaso conozco Estados Unidos, en el sentido de que sé quién es David Tudor, en tanto que ignoro todo sobre Francia y lo que significa ser francés? No puedo contestar estas preguntas. Me gustaría poder afirmar que todos los hombres de la tierra entera, no son más que una sola y la misma persona...

D.C.—Pero no puede.

J.C.—No es que quiera negar la multiplicidad y la variedad de los individuos. Pero estoy convencido de que todos los que viven en esta misma época, dondequiera que se encuentren, están sometidos más o menos a la misma información. Más de una vez he advertido que lo que nos parecía totalmente nuevo en Nueva York era moneda corriente en todas partes; por ejemplo, en Zagreb. En cambio, cuando me dirijo a franceses, me con-

testan con su cultura, se atienen a su cultura como a una propiedad, y una propiedad de la cual no pueden separarse. Se les adhiere a la piel. Los ampara de cualquier otro pueblo que tenga una cultura distinta.

D.C.—¿Lo que usted dice se aplica a un Boulez?

J.C.—Sin duda. Le he dicho hasta qué punto me apasionó su *Segunda Sonata*. Ante una obra como esa, no pude menos que sentirme fascinado por su activismo, por la suma de actividades depositadas en ella. Ya no podía seguir ateniéndome a las relaciones a que estaba habituado. Más que comprender esa música, la experimentaba. Después de partir de Francia, o sea, alrededor de 1952, sostuve con Boulez una larga correspondencia, que sólo cesó cuando empecé a trabajar con el azar. Las cartas de Boulez me interesaban prodigiosamente; ¡me atrevo a esperar que las mías no le hayan sido indiferentes! Pero Boulez rechazó de plano toda idea de admitir el azar. Eso no entraba en sus perspectivas. Después estuvo el *Livre* póstumo de Mallarmé; en esa ocasión hubiéramos podido acercarnos, puesto que también Mallarmé, en el fondo, ponía en primer término el azar. Y efectivamente Boulez se lanzó, a su vez, a las manipulaciones del azar. Pero le sirvieron como pretexto para inventar un término, “aleatorio”, al cual, según creo, dio el significado que tiene hoy para los músicos. Ese término, sin embargo, lo reservaba para describir las operaciones de azar convenientes, correctas, por oposición a las que consideraba inconvenientes: ¡Las mías! La verdad es que su azar no puede intervenir en la composición más que como parte de un drama. Boulez distingue categóricamente entre los pasajes determinados y los “aleatorios” de una misma composición. Esta, en su totalidad, es un drama entre esos términos opuestos: lo determinado y lo indeterminado.

D.C.—¿Y su concepción del “teatro” es distinta?

J.C.—No es dramática. Ya cuando asistía al colegio secundario prefería los discursos a los debates. hablar no me molestaba; discutir con adversarios, en cambio, sí.



D.C.—*Resulta claro que, al lado de usted, Boulez queda como un autor "literario". Su teoría del paréntesis o de la bastardilla debe mucho a Mallarmé. Nada parecido puede decirse sobre las ideas de usted acerca de la indeterminación.*

J.C.—*Estoy totalmente de acuerdo.*

D.C.—*Usted evocó ya el impacto de ciertos temas literarios sobre su concepción de la composición. Me gustaría que intentara precisar de nuevo ese punto, y esta vez en relación con Boulez.*

J.C.—*Usted ya sabe que Joyce fue mi principal inspirador. También influyó Gertrude Stein. Y, desde mis años de *college*, siempre aprecié mucho a Eliot, Pound y Cummings. Sin embargo, Joyce y Gertrude Stein siguen siendo para mí los más importantes.*

D.C.—*Pero también Boulez se remite a Joyce. Tanto como a Mallarmé.*

J.C.—*¡La diferencia reside en que yo sigo admirando a Joyce hasta un punto tal que jamás diría que mi obra es "joyceana"! Usted conoce mi interés por la riqueza y la complejidad... Y bien, veo muy claramente cómo podría comparar todo lo que he hecho, desde ese doble punto de vista, comparándolo con Joyce. Nada de lo que he compuesto hasta ahora viene de Joyce, porque en cuanto a riqueza y complejidad ninguna de mis obras puede compararse con la suya.*

D.C.—*La "cultura", tal como usted la entiende, no espera a que uno se remita a ellas...*

J.C.—*Y también estoy seguro, sobre todo, de que la cultura, tal como se la entiende en Francia, no tardará mucho en pulverizarse, como consecuencia de lo que McLuhan denomina la tecnología electrónica. O más bien... se va a evaporar, para volver a caer, tal vez contaminada, pero utilizable en todas partes, en circunstancias distintas y por otros pueblos.*

D.C.—*A juzgar por lo que usted dice, el músico puede "utilizar" la literatura, pero sin que ella lo doblegue.*

J.C.—Sobre todo, creo que todos los pensamientos y todas las “culturas” —en el sentido etnológico del término—, y que todas las experiencias jamás intentadas ni sentidas van a reunirse, juntarse y mezclarse. Eso va a constituir una atmósfera y, tal como la atmósfera, no se va a centrar en ninguna parte. En consecuencia, será posible procurársela cada vez en forma distinta. No habrá más reparticiones.

D.C.—¿En suma, lo que usted encuentra en los músicos europeos es la repetitividad, el sentido de la tradición-refugio?

J.C.—Y también compruebo que en Europa siempre hay tendencia a abrir el paraguas. No se aceptan los altibajos de la cultura, se cree posible alcanzar la pureza cultural verdadera. Sin duda alguna, se trata de una ilusión.

D.C.—Quien dice “pureza” dice aislamiento, tabicamiento. ¿También individualismo?

J.C.—Sí, ¡pero usted dirá que, cuando compongo para personas particulares, soy un individualista! Pero no es el caso. Para precisar todas estas ideas, le diré que me gustaría seguir componiendo en dos formas. En primer término, deseo llegar más lejos, mucho más lejos que hasta ahora, en el desencadenamiento de procesos y actividades que no sean controlados por ningún policía<sup>3</sup>. Este es el aspecto del *proyecto*: cuento con hacer intervenir un número cada vez mayor de participantes en mis ensayos. ¡Y con dar cada vez menos órdenes! Eso en cuanto al aspecto cuantitativo, que, como usted sabe, me interesa mucho más que el cualitativo.

Y hay un segundo punto: me gustaría seguir escribiendo para individuos. Pero no tiene sentido escribir para otra persona si ella no desea que uno escriba para ella. Entonces, escribiré para mí...<sup>4</sup>. Esto corre un grave riesgo

---

3. Ejemplo (ya citado): *Cheap Imitation*, para orquesta sin director (J. C., nota de 1972).

4. Aun a los 60 años y artrítico, logro tocar mi *Cheap Imitation* para piano solo. (J. C., nota de 1972).

de traducirse, en el futuro inmediato, en investigaciones sobre el lenguaje: le he dicho hasta qué punto me interesan los problemas del lenguaje. Y cuánto me gusta hablar. ¡Hasta es posible que me ponga a cantar!

D.C.—Admito que usted haya sido, incluso en el preciso instante en que componía “para” David Tudor, todo lo contrario de un individualista. Pero, a propósito de Cheap Imitation, usted habló de amor. ¿Significa esto que la tranquilidad, a la cual, por otra parte, usted asigna un papel central —en relación con la estética de la India—, puede finalmente constituir un obstáculo para usted mismo? ¿No habrá que sacrificar la tranquilidad al amor?

J.C.—Pero yo no tengo la impresión de sacrificar nada.

D.C.—¿No hay un vestigio de egoísmo en la tranquilidad? ¿No volvemos a encontrar, en su oscilación entre obras determinadas e indeterminadas, el signo de ese problema, que es el de cuál de ambos términos, amor o tranquilidad, debe recibir prioridad?

J.C.—¿Usted quiere decir que la obra indeterminada conservaría un núcleo de egoísmo? En el caso de mis imitaciones de Satie, debí realizar el trabajo de transcribir a Satie. Y las circunstancias no dependían de mí. En realidad, sólo acepté un trabajo de ese orden por devoción por Satie y los ballets de Merce Cunningham. Y si hoy lo continúo o lo prolongo, lo hago en ese espíritu de devoción. Se trata, sin duda, de una composición determinada. Pero la tranquilidad se pone totalmente de manifiesto, en esa obra, por el hecho de que todo es obtenido mediante operaciones de azar. En cuanto al producto físico, el resultado, o la finalidad, no tengo intención ni inquietud alguna. En rigor, tengo mucha curiosidad por saber qué resultará; mucha, porque no preveo el resultado. Es evidente que *Cheap Imitation* se sitúa en las antípodas de lo que, en mi trabajo general, puede parecer necesario, y esto sí perturba. Soy el primero en experimentar esa perturbación, que puede atacar la tranquilidad.

Sin embargo, dudo de que haya conflicto o lucha de prioridades, como dice usted. ¡Estoy lo bastante disciplinado como para no echarme a temblar de nervios por ese motivo! Las circunstancias me trajeron una salida. Esto es todo. Y esa salida no dejará de tener algunas repercusiones interesantes. Que no se darán necesariamente sólo en el plano musical<sup>5</sup>.

5. La primera ejecución de *Cheap Imitation* (con 24 partes sobre las 96 que debe incluir la obra) fue anunciada para comienzos de mayo de 1972 por la Fundación Gaudeamus, la organización musical holandesa. El director de orquesta era Jan Stulen y los músicos habían sido especialmente elegidos entre los integrantes del conjunto móvil. Cuando llegué a La Haya, el día convenido para la ejecución, ¡comprobé que los músicos estaban en su primer día de ensayo! La obra resultó demasiado difícil para que se la pudiera ejecutar con ese simple ensayo. Sin embargo, esa noche presentamos al auditorio, en vez de la "creación" esperada, un *primer ensayo público* del primer movimiento... La obra debía repetirse al día siguiente, en otro concierto. Y esa segunda noche llegamos a ofrecer bastante bien dos movimientos, siempre bajo forma de ensayo, y siempre sin director. Por lo menos, este segundo ensayo me enseñó que no había trabajado en vano durante dos años y medio en esta obra y que había escrito una pieza bella, que obligaba a los músicos, tocando en orquesta, a escucharse unos a otros... cosa que rara vez hacen. La Fundación Gaudeamus, en situación molesta, dispuso lo necesario para que la obra fuese ejecutada —y, esta vez, *creada de verdad*— más o menos un mes después, dentro del marco del Festival de Holanda; se me dieron seguridades formales de que, para entonces, la preparación sería adecuada.

Un mes después, sin embargo, cuando llegué a Holanda para asistir al ensayo general, no sólo descubrí que se trataba, una vez más, de un *primer ensayo*; por añadidura, *la mayoría de los músicos ni siquiera se habían tomado la molestia de echar un vistazo a la partitura!* A Jan Stulen lo había reemplazado un discípulo de Boulez, el cual, al comienzo del ensayo, me hizo esta pregunta: "Tengo entendido que esta obra tiene tres movimientos, ¿es así?". Después de escuchar algunas pequeñas tentativas miserables por interpretar las primeras frases, interrumpí el ensayo y dije a los músicos lo que pensaba sobre el deplorable estado de la sociedad en que vivimos, y no solamente de la sociedad musical. Agregué que retiraba la obra del programa del concierto previsto para esa noche y que me felicitaba de haber proporcionado sin duda, al componer *Cheap Imitation*, algo con qué abrir los oídos a los

D.C.—Por lo tanto, si en usted hubiera una salida —no me atrevo a decir una vuelta— hacia una forma de música más tradicional, ¿el responsable sería Satie?

J.C.—No. Sería mi devoción por él.

D.C.—Y esa devoción, ¿de dónde viene?

J.C.—Y bien, así como me gusta el humor de Chuang-tsu, adoro el de Satie. No está en su música, sino en sus palabras.

D.C.—¿Pero usted aprecia la música de Satie, no solamente sus títulos?

J.C.—Admiro su sentido de la psicología. Se trata de una música que concuerda plenamente con mi teoría estética. Allí no hay ninguno de los impulsos ni de los *clímax* que asociamos habitualmente a Beethoven. Y lo que considero igualmente notable es el aire de parecido que salta a la vista con sólo examinar tres piezas de Satie, cualesquiera que sean. Y por otro lado, lo que también resulta absolutamente llamativo es que entre esas tres piezas y otras tres —cualquiera que sean, de nuevo—, ¡no existe casi aire de familia! Como usted ve, Satie sentía hasta un punto sin igual la necesidad de renovarse. Esa exigencia, a su vez, me pareció totalmente nueva. Desde que lo descubrí, siempre vuelvo a empezar de cero.

La verdad es que no veo nada que haya podido escribir Satie, o que haya podido decir, que no me entusiasme. Incluso hoy: Satie es inagotable. Como los hongos.

---

músicos de orquesta. Les había ofrecido algo con qué hacer música y no, según se practica hoy, algo con qué arañar un poco de dinero.

Estoy convencido de que tocan la música de otros exactamente tan mal como la mía. Con la diferencia de que, en el caso de *Cheap Imitation*, no hay ni *clímax*, ni armonía, ni contrapunto: en suma, nada de lo que permitiría a los músicos disimular esa falta de devoción que los caracteriza. Pero debemos cuidarnos de reprochar esa falta de devoción a los individuos, trátense de músicos o de simples personas que salen de picnic y tiran sus basuras en el arroyo. Debemos responsabilizar a la actual organización de la sociedad. Tal es la razón de ser de la revolución. (J. C., nota de 1972).

D.C.—¿Podría explicarse?

J.C.—Después de veinte años de recoger hongos, me dije que, si seguía buscando, corría el riesgo de aburrirme. Pero cada año, cuando vuelvo a los bosques, en primavera o en verano, encuentro otros nuevos. ¡Eso me excita como si fuese la primera vez! Y bien, con Satie sucede algo parecido. Recibí muy recientemente, de Mme. Salabert, las obras póstumas, publicadas por ella: me sentí conmovido. Asimismo escribí, cuando mi primera *Cheap Imitation*, otras imitaciones de Satie. Tuvieron cabida en los *Song Books*. Cada vez que pongo fin a una, me obligo, mediante operaciones de azar, a escribir en forma distinta la siguiente. Intenté, de ese modo, imitar los trozos de Satie bajo muchas formas distintas. Por fin encontré, a partir de los corales póstumos, una que me gusta. La composición a que llegué me maravilla tanto como si la hubiera escrito Satie. ¿Quiere saber usted cómo hice? Me limité a tomar el coral y a aplicar directamente, sobre la partitura impresa, un transparente donde estaba dibujado un pentagrama que daba el mismo espacio a cada semitono. El pentagrama que usaba Satie era evidentemente convencional: obligaba a inscribir una tercera mayor demasiado cerca de la tercera menor adjunta, lo que tenía por efecto dejar espacio entre las dos en el papel. Con mi nuevo pentagrama he podido, reproduciendo en el transparente el contorno melódico de Satie —tomado en cualquier parte, al azar—, obtener una melodía nueva: una melodía microtonal. No es una imitación, ¡es una lejíja! Sin embargo, constituye algo rigurosamente distinto. Es un descubrimiento.

D.C.—*Lo interrogaré de nuevo sobre la génesis de los Song Books. ¿Hay relación entre Satie y Thoreau?*

J.C.—Estoy seguro de que sí, y mucha. Pero me limitaré a algunos puntos, los más notorios. Ni Satie ni Thoreau se casaron. Los dos se preocuparon mucho por la simetría: Thoreau, por el bosque que se reflejaba en el lago, y Satie, por la estructura rítmica...

D.C.—*En relación con esto, se dice que usted atribuyó las cifras de que están plagadas los papeles personales de Satie a cálculos relativos a las obras que pensaba componer. ¿No se trataría, tal vez, de anotaciones sobre compras en el mercado, en la despensa?*

J.C.—Es lo que sostiene Darius Milhaud<sup>6</sup>. Pretende que me engaño al ver en esas cifras estructuras rítmicas. Sin embargo, al examinar cuidadosamente esas columnas de números en la Biblioteca del Conservatorio, advertí que se parecían a las que yo mismo utilizaba, en aquella época, para calcular mis ritmos. E incluso invertí la prueba: si se quiere explicar una pieza de Satie, sólo se puede arribar a notaciones de ese género. Puedo afirmar, por lo tanto, que tengo razón y que Milhaud se equivoca.

D.C.—*¿Usted se basa en esas comprobaciones para hablar del empleo de la simetría por Satie?*

J.C.—No hay duda alguna de que esa simetría, en el caso de Satie, proporciona una continuidad tranquila; y cuando asociamos el término de tranquilidad a Thoreau también llegamos a una ecuación muy satisfactoria.

D.C.—*¿Incluso con el ferrocarril que tanto escandalizó a Thoreau en Walden?*

J.C.—Se rebelaba contra el hecho de que las personas fuesen propietarias sin poseer aquello de que eran propietarias. Por su parte, poseía mejor que los propietarios. ¡Si lo hubiese conocido, habría parafraseado a Witgenstein y dicho que la posesión reside en el uso!

D.C.—*¿Se parece Stony Point a Concord? No en lo que concierne a la topografía, sino desde el punto de vista de lo que usted buscó allí. Pues usted era hombre de ciudad, y un día parte de Nueva York y, con todo el horror que le inspiraban los insectos, descubre los encantos de la naturaleza... ¿No siguió el ejemplo de Thoreau al convertirse usted mismo en hombre de los bosques?*

6. Cf. Darius Milhaud: *Ma vie heureuse*, Editions Pierre Belfond, París, 1973.

J.C.—En aquella época no tenía conciencia de ese punto; pero recientemente advertí el paralelismo y devoré el *Journal* de Thoreau. Sin embargo, la comunidad que hemos formado no se ajusta exactamente a la vida que imaginaba y practicaba Thoreau. Para tener hoy la actitud de Thoreau, ¡deberíamos constituir comunidades urbanas! En efecto, todo ha cambiado. ¡Me gusta la idea de Claes Oldenburg, que se compara a sí mismo con una suerte de Thoreau urbano!

D.C.—¿Usted no cree que puede aplicarse a sí mismo esa comparación?

J.C.—No vivo únicamente en Stony Point<sup>7</sup>. Ahora tengo además un departamento en Nueva York. Y me he tornado ambivalente respecto de la vida en el campo. Ya no soy joven, y mi artritis me dificulta subir colinas o llevar el más pequeño fardo. He resuelto, por el momento, pasar el invierno en la ciudad y el verano en el campo. Pero tengo una vida terriblemente errante. Para mí no hay, en rigor, invierno ni verano: viajo en todas las estaciones. Imposible decir que vivo realmente en parte alguna. Lo único estable es mi trabajo, que llevo conmigo, en mi portafolio; y puedo trabajar más o menos allí donde me encuentre. En otro tiempo vagaba por los bosques; ahora las ocasiones de pasear son más raras. Tuve mucha suerte cuando pude ir a vivir en el campo en 1954, es decir, durante un período en que nadie estaba aún de verdad al corriente de lo que yo hacía, un momento en que todavía no interesaba. Me quedó el tiempo necesario para descubrir los hongos.

D.C.—¿Contesta usted todos los llamados? ¿Las cartas, el teléfono?

J.C.—Acepto todo lo que viene. Me esfuerzo por seguir fiel a mi idea de la fluidez de todas las cosas: no sería quien soy si no tuviera teléfono, la marcha de la tecnología me arrastra, es normal que tome parte en ella. Si tratara de sustraerme a la vida social, a la existencia basada en

7. Véase la nota de la página 55. (J. C., nota de 1972).



demandas y respuestas, optaría por la determinación. Mis contradicciones no llegan hasta ese punto. Trato de permanecer abierto<sup>8</sup>.

D.C.—*Stony Point representaba un aislamiento, un cierre?*

J.C.—En sus orígenes, no queríamos ser una colonia de artistas separados del mundo. Ni siquiera queríamos ser artistas. Pero sucedió que quienes intentaron la experiencia se interesaban, en su mayor parte, por el arte o el artesano. ¡El reclutamiento se hizo por sí solo en forma selectiva! En realidad, empezamos por realizar algo parecido a un centro de música: alrededor de cinco músicos, un ceramista, un cineasta, un pintor, un escultor... Hoy es distinto; con nosotros hay otras personas, y no sé qué hacen. A algunos ni siquiera los conozco. Su idea, que no me gusta del todo, es la de que debemos ampliar hasta el máximo el número de habitantes de la comunidad; eso me deja perplejo. Por otro lado, el campo es tanto más barato y tan hermoso... Me siento un poco ahuyentado de Stony Point, y al mismo tiempo tengo gran deseo de quedarme. Y la verdad, ay, es que me parezco a un propietario ausente: exactamente lo que Thoreau detestaba. Me he convertido en un propietario que no usa lo que posee: en nuestros días, es una cuestión de moral. ¡Me he convertido en un inmorall<sup>9</sup>

D.C.—*En síntesis, usted no parece muy en favor de una experiencia de ese tipo. ¿Lo decepcionó la vida en comunidad?*

J.C.—No diré tanto como eso. Nuestra comunidad era, de cualquier modo, algo bastante particular. Paul Williams, que estuvo en Stony Point desde el comienzo, estudiaba

8. Ello no impide que en la actualidad reciba la ayuda de Artservices, organización establecida en París y Nueva York por Bénédicte Pesle. Mimi Johnson en Nueva York y Ritty Burchfield en París, se ocupan en muchos detalles de correspondencia, reservas, et cetera. Sin su apoyo me encontraría totalmente desvalido.
9. Desde que abandoné la comunidad me contenté con alquilar, en verano, una casa situada en pleno bosque, cerca de un río (también en el condado de Rockland). (J. C., nota de 1972).

en Black Mountain, y su padre era inventor. ¡E inventor de éxito! Ganó más de un millón de dólares. En Black Mountain, Paul Williams se interesaba por la arquitectura mínima, es decir, la construcción de viviendas confortables, por un gasto mínimo. Dejó el *college* para casarse; junto con su mujer, Vera, estudiante también, quería establecer, para empezar, una comunidad con otros de Black Mountain, y nos preguntó a todos dónde queríamos vivir. La mayor parte de nosotros desarrollábamos actividades urbanas; no era cuestión de alejarse demasiado. Yo mismo vivía en Nueva York y quería continuar una vida ciudadana. Entonces contestamos que deseábamos vivir lo más cerca posible de Nueva York. Williams se puso a buscar y nos propuso gran número de propiedades muy diversas. Optamos por una de ellas. Lo mismo para los tipos de casa: cada uno pudo elegir. Todo se organizó y se construyó. Y convinimos en reembolsar a Williams en un lapso de 30 años el valor del terreno y las casas. Como usted ve, no se trataba de escapar de la existencia urbana, ni de una vida organizada...

D.C.—*¿No se lo podía comparar, en consecuencia, con las comunidades hippies?*

J.C.—Señalaré, por otra parte, que todas las parejas que en 1954 estaban casadas, con posterioridad se disolvieron. Y todas las parejas que llegan a la comunidad para quedarse, terminan por separarse. Nuestra comunidad es, en rigor, una comunidad para la separación. Algunos de los que se separan vuelven a casarse dentro de la comunidad; a veces, encuentran pareja afuera.

D.C.—*Usted hablaba hace un momento de los hongos, que pudo descubrir a su antojo. Ese fue por lo menos un mérito de la comunidad.*

J.C.—Cuando dejé a Nueva York por Stony Point, jeso fue para mí toda una revelación! Nunca había tomado en serio el concepto de Suzuki en el sentido de que sólo hay vida zen fuera de las ciudades; y bien, los hongos me permitieron comprender a Suzuki. El condado de Rockland, donde se encuentra Stony Point, abunda en hongos

de todas las variedades. Cuanto más se los conoce, menos seguro se siente uno de su identificación: cada uno es él mismo. Cada hongo es lo que es: su propio centro. Es inútil imaginarse que uno entiende de hongos: desmienten al erudito. Sin embargo, los he estudiado mucho...

D.C.—*Se dice que usted ha reunido, sobre ese tema, la mejor biblioteca privada de Estados Unidos<sup>10</sup> y que ha sido uno de los fundadores de la Sociedad de Micología de Nueva York...*

J.C.—Así es, y si digo que los hongos hacen fracasar todas nuestras tentativas de clasificación y estudio, lo digo porque tuve varias oportunidades de comprobarlo. Un día me enfermé por comer, durante un paseo matinal por un bosque de Vermont, un hongo venenoso que de costumbre comía cocido. Aquella vez estaba en ayunas y el hongo, crudo. Estuve enfermo doce horas. Pero pude decir a mis amigos que no se alarmaran: sabía que el hongo no era mortal. Otra vez confundí el eléboro venenoso con el *skunk cabbage* y estuve al borde de la muerte.

D.C.—*Artaud escribió sobre el peyotl. ¿Pensó usted alguna vez en drogarse con hongos?*

J.C.—Nunca. El otoño pasado, en California, acepté un cigarrillo de marihuana. Después, un segundo cigarrillo. ¡Ningún efecto! Me dijeron que solía ocurrir, que era preciso continuar. Una muchacha me dio a aspirar una bocanada de hachich, que tampoco me produjo efecto alguno. Entonces me dejaron en paz. Las drogas no me interesan.

D.C.—*¿Usted vio en otros los efectos de las drogas?*

J.C.—Hay toda clase de efectos: el LSD puede desperatar la creatividad, los productos que dopan pueden llevar al suicidio. He visto de todo, lo bueno y lo malo. En general, más vale la marihuana que el alcohol. La marihuana amansa a los jóvenes, les da a menudo ideas de apaciguamiento. Con el alcohol, nunca se obtiene el sentido de

10. La legué en 1971 a la Universidad de California en Santa Cruz. (J. C., nota de 1972).

fraternidad y de no propiedad que se encuentra hoy en muchos hippies.

D.C.—*¿No hay hábito?*

J.C.—Con la marihuana, no. La fuman cuando la tienen. Yo soy esclavo del tabaco mucho más que los jóvenes de la marihuana. Tal vez porque no son esclavos se inclinan a ayudarse mutuamente.

D.C.—*¿Usted encuentra una diferencia real entre sus prácticas y las de los adultos?*

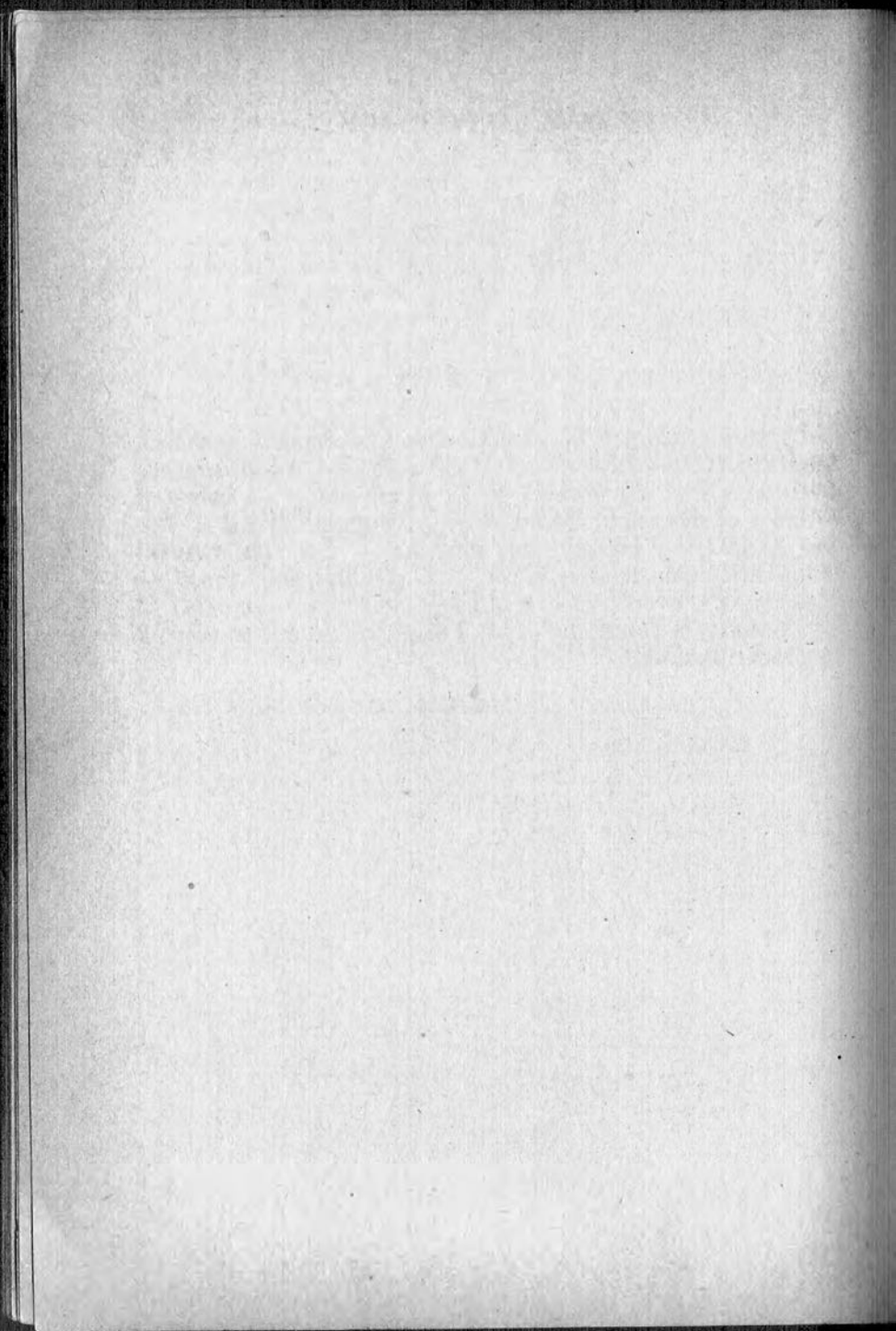
J.C.—Un día, en Virginia, yo iba de una universidad a otra, cuando en la ruta alguien me hizo señas de que lo llevara, y lo recogí. Era un hippie. Iba de Texas a Pensylvania y, en cada etapa, encontraba amigos que ni siquiera conocía, pero siempre le daban de qué subsistir. En mis tiempos eso no existía, no había fraternidad.

D.C.—*Había sentido de la familia...*

J.C.—Hoy la familia está en todas partes. La fraternidad no se rompe si uno abandona el grupo. Es algo admirable. Y no se trata de una religión, sino de una facultad de libre acceso que forma parte de la vida cotidiana. Antes estábamos solos. Hoy ya no sucede así. Y el número de personas que dejan de estar solas es cada vez mayor.

## OCTAVA CONVERSACIÓN

Efectos visuales y músicas de filme — Imagen y sonido en HPSCHD — El registro de HPSCHD — *El Musicircus* parisiense y el significado de la organización — Sobre el orden y el desorden; Stockhausen y Christian Wolff — Sobre Xenakis — Japón y sus músicas — Del arte musical como invitación a la nobleza — Disciplina del oyente — Hacia una universidad a la manera de Fuller — Contra la economía y la rentabilidad — Perjuicios de la “acción” y la productividad.



D.C.—*A propósito de Cheap Imitation, un día habló usted de ciertas señoras de edad a las que quiso atemorizar. Volviendo a la acogida que París le brindó en octubre pasado, me pregunto si, a sus ojos, Francia es nada más que un país de señoras de edad.*

J.C.—No, hubo muchos jóvenes en *Musicircus*, ¡fue maravilloso! Y uno de ellos me dijo, hacia el final: “Vuelve, y haremos la revolución contigo”.

D.C.—*Si uno u otro grupo monopoliza los medios de difusión electroacústica, por cierto que la situación es poco revolucionaria.*

J.C.—En aquella reunión de Halles deploré especialmente la ausencia de actividad visual. Era posible proveerse de filmes en abundancia. Pero, a último momento, no se pudo disponer del equipo de proyección. Por obra de lo cual, a medida que dábamos la vuelta al circo, se tenía nítidamente la impresión de una inmovilidad gigantesca. Con las películas todo hubiera sido distinto.

D.C.—*Muchas de sus partituras producen efectos filmicos, visuales. Pero usted no ha compuesto demasiada música de filme. . . Una al menos, la que acompañaba la película sobre los móviles de Calder, ¿le valió un premio?*

J.C.—Sí, en 1951, en el Festival de cine de Woodstock, y es la única música para filme de la que soy el autor, ha-

blando con propiedad<sup>1</sup>. También compuse una *Musique pour Marcel Duchamp*, para la secuencia consagrada a Duchamp en el film de Hans Richter, *Dreams that Money Can Buy*. Se podría emparentar mi música para Calder con la pieza que compuse en otra época para el atelier de Radio CBS y de la cual ya hablamos, *The City Wears a Slouch Hat*. Esto pasó en 1942: yo tenía la idea de recoger los ruidos de cada lugar, de la manera más realista que fuera posible; se trataba de ruidos urbanos que yo trataba no como efectos, sino como música. Me proponía realizar una continuidad musical que no estuviera menos directamente vinculada con el tema de la obra, en favor del carácter naturalista de los elementos sonoros utilizados. En el caso de la *Musique pour Marcel Duchamp*, me conformé con escribir un fragmento según un estructura rítmica, es decir con llenar el tiempo exacto de la secuencia consagrada a Duchamp. El espíritu de mi música era el que consideraba como más apropiado a las imágenes que había visto. También había advertido, en el registro, las sonoridades del piano y de los ruidos metálicos. De suerte que decidí preparar el piano de modo de hacerlo sonar óptimamente y de evitar zigzagueos en las resonancias, cosa que con frecuencia se produce en los registros. En el filme sobre Calder, que constituye mi última tentativa en este dominio, he empleado una combinación de los medios: la utilización "musical" de ruidos ambientales, y la composición de una pieza específica, apropiada al tema del filme. En ciertos puntos críticos de la estructura, traté de obtener una sincronización absoluta de música e imágenes. Después se efectuaron cortes que anularon este esfuerzo: la música ya no corresponde a las imágenes con la exactitud deseada por mí y a la que había alcanzado. Sin embargo, en este filme intenté el juego del paralelismo entre imagen y sonido, caso que no fue el de mis anteriores tentativas.

---

1. En 1971 compuse *WGBH-TV* (para un compositor y técnicos), que existe igualmente bajo forma de película de 16 milímetros.



D.C.—*Habló usted de ruidos de ambientes en The City Wears a Slouch Hat. ¿Cuál fue el equivalente en los Works of Calder?*

J.C.—A mitad de mi filme sobre Calder, recogí sonidos en el atelier del propio Calder —sonidos de móviles al golpearse entre sí, o ruidos de frotamiento de un móvil aislado cuyos elementos se entrechocan o se rozan, etcétera— y los utilicé directamente, de acuerdo con el procedimiento de *The City Wears a Slouch Hat*. Esta sección de la mitad la compuse después de la pieza para piano preparado de la que hablaba. Y me pareció tan extraordinaria que no dejé de preguntarme si no debía suprimir la pieza para piano y animar todo el filme sólo con los sonidos de los móviles.

D.C.—*Me gustaría que usted explicara, a partir de ese punto, su forma de tornar "visuales" sus partituras más recientes. Pienso, por ejemplo, en HPSCHD.*

J.C.—Ya le hablé del primer año de composición de esa obra. Dedicamos el segundo año a recopiar los datos de la computadora, transcribiéndolos para convertirlos en "manuscritos", y en arreglar los detalles de la ejecución en el inmenso teatro de la Universidad de Illinois, el Assembly Hall, ambiente circular, rodeado por una suerte de pasillo y provisto de muros de vidrio. Siempre admiré ese salón y pensé que constituiría un sitio maravilloso para un concierto o, más bien, para un acontecimiento musical. Pude obtener la colaboración de Ronald Namet, cineasta, del Departamento de Arte, y de Calvin Sumsion, con quien realicé, tiempo después, la serie de litografías y plexigramas titulada *Not Wanting to Say Nothing about Marcel*. Nameth se encargó de reunir las películas: en ese inmenso espacio era factible proyectar filmes que pudieran verse al mismo tiempo desde muchos sitios. La música, como dije, había sido organizada de acuerdo con una división de las octavas en fragmentos, a razón de 5 a 56 por octava; eso me hizo pensar en un microscopio. Para las imágenes pensé, en cambio, en un telescopio y sugerí a Nameth que en lo posible reuniera películas sobre los vuelos espaciales: la NASA pudo proporcionarnos sin dificultad unas cuaren-

ta. Pudimos obtener también dibujos animados, cerca de un centenar, y sobre ocho proyectores cinematográficos contamos con 80 proyectores de diapositivas, con unas 8.000 vistas. Muchas de ellas se relacionaban con viajes espaciales, algunas complejas o abstractas, etcétera. La variedad era inmensa. Pero el tema central era el viaje interplanetario. En medio de esa abundancia de filmes y diapositivas, los concurrentes tenían plena libertad de movimiento. Era posible sentarse, pasearse; hubo cerca de 6.000 personas, pero el ambiente tenía cabida para 15.000 a 20.000. En consecuencia, se tenía en todo instante una sensación de libertad de movimiento, y bastaba dirigirse de un punto a otro para modificar la dimensión tanto sonora como visual del acontecimiento.

*D.C.—¿Cómo se distribuyeron las sonoridades?*

J.C.—A las 52 distintas bandas correspondían 52 cadenas de difusión por altoparlante, en lo alto, sobre todo el perímetro del salón. En medio de éste había un amplio espacio en torno del cual estaban, sobre siete estrados separados, los siete clavecines. En el centro, Calvin Sumsion había instalado pantallas semitransparentes, gracias a las cuales las imágenes de los filmes y las diapositivas podían no terminar su trayecto sobre tal o cual pantalla, sino intervenir, sobre otras pantallas, en imágenes distintas; pasando por debajo de las pantallas podía comprobarse esa metamorfosis de cada imagen a través del espacio. Las sonoridades de los siete clavecines, enviadas al espacio por siete altoparlantes, atravesaban en cierto modo esos juegos de imágenes y luz. La multitud ambulaba con toda libertad y, en ciertos momentos, unos y otros se ponían a bailar, por iniciativa propia, lo cual agregó ese teatro al teatro global que se les brindaba.

*D.C.—¿Cree usted que el registro que se hizo de HPSCHD reprodujo en cierta medida esa complejidad, por lo menos en la dimensión sonora?*

J.C.—Le he dicho ya que a las 52 divisiones de la octava correspondían 52 bandas. En virtud de la naturaleza del registro, que debía ser estereofónico, utilizamos solamente

tres solos, uno en el primer canal, otro en el segundo y el solo de David Tudor por igual en los dos canales. Fuimos a Chicago, a un estudio especialmente equipado para registrar ocho bandas a la vez, ¡y así pudimos combinar las 52 bandas sin exceso de parásitos suplementarios! A esa mezcla de bandas nos limitamos a superponer los tres solos. A medida que se confeccionó el registro, y gracias a esa técnica de registro sucesivo, pudimos darnos cuenta del efecto, cada vez más complejo, determinado por la superposición de acontecimientos sonoros. Cuando llegamos a las 17 bandas juntas, ya teníamos música de cámara. Con 34 bandas superpuestas, digamos, el resultado poseía la densidad y la cualidad de una orquesta. Y con las 52 bandas, eso sonaba como algo que jamás se hubiera escuchado, ¡algo verdaderamente inaudito! Ese disco se parece al de *Cartridge Music*: hubiese sido imposible grabarlo en directo, y el resultado se logró, no hay duda alguna, gracias a los equipos de los estudios de registro.

D.C.—*En comparación, el Musicircus de París brilló por su pobreza.*

J.C.—En lo que se refiere a la movilidad de los espectadores, las situaciones no tenían comparación: en París, la multitud reducía a cada uno a la inmovilidad. Pero sobre todo comprobé, en el plano sonoro, un elemento desagradable: la voz de un organizador que, difundida por todo el sistema de altoparlantes, ordenaba a la multitud abandonar el escenario. ¡Se hubiera dicho que se pretendía imponer un gobierno a una situación que, por sí misma, rechazaba toda organización! También se me pidió en varias oportunidad que subiera al escenario central, a lo que me negué deliberadamente, porque ello hubiera centralizado la atención, produciendo ni más ni menos que el efecto contrario del que yo buscaba, la “descontracción”. Por desdicha eso ocurrió poco después, en el momento en que el público recibió con alegría a los acróbatas; entonces se volvió a algo ya muy conocido, la situación de espectáculo.

D.C.—¿No es la sociedad francesa una “sociedad del espectáculo”?

J.C.—Preferiría pensar que la forma adoptada en París por el *Musicircus* no dependió tanto de la cultura francesa propiamente dicha como de las circunstancias exteriores, físicas. Por un lado, falta de una tecnología conveniente; por otro, un espacio inadecuado para la afluencia de público...

D.C.—¿No hubo también incertidumbre en cuanto a la organización, o más bien a la inorganización a que usted aspiraba, y en relación con la cual no se siguieron en modo alguno sus sugerencias?

J.C.—Creo que allí tocamos el fondo de la cuestión. Es una cuestión en la que me niego a dejarme implicar personalmente. En los dos *Musicircus* norteamericanos jamás intervine en la parte de organización: me contenté con lanzar la idea. Pero en cada oportunidad, en Illinois y Minneapolis, hubo alguien que cumplió las funciones propias de una utilidad. Alguien que no se comportó a la manera de un director, diciendo: “no hagan esto”, sino que obró de manera de facilitar el trabajo de los otros.

D.C.—Un ayudante de dirección.

J.C.—Sé muy bien que no es fácil trazar la línea divisoria entre la actividad de una utilidad bien entendida y, digamos, la de un agente de policía. Sin embargo, estoy seguro de que la diferencia existe y de que tiene que ser posible discernirla. Y se trata, justamente, de reconocer toda su importancia y no dejar que se escape.

D.C.—¿Podría usted definirla?

J.C.—El tipo de organización que exige un *Musicircus* es del mismo tipo que se necesita para una exposición universal. Empecemos por el principio: cuando se llega a una exposición universal, ante todo se entra en una inmensa playa de estacionamiento; una playa tal que, a la salida, usted se verá en graves dificultades para encontrar su automóvil. En Montreal resolvieron el problema en forma muy agradable: asignaron a cada sector de estacionamiento un emblema representado por un animal. Usted podía

recordar si su automóvil estaba en el kanguro, la culebra o la tortuga. Y se optó por utilizar emblemas consistentes en figuras de animales en vez de palabras, porque los concurrentes venían del mundo entero y no tenían por qué comprender éste o aquel idioma.

D.C.—*¡En el Musicircus, todos llevábamos en la solapa un pequeño retrato de John Cage!*

J.C.—El problema del *Musicircus* radicaba en hacer ejecutar, sobre siete estrados distintos, a una treintena de grupos. Era un problema de horarios. O usted podría compararlo con el problema de quien va a un restaurante y entra en uno que está lleno. Problema agravado por el hecho de que el público ocupa además la cocina. Lo que se comprueba, en ese caso, es que falta una utilidad. Es lo que sucedió en el *Musicircus* del Halles. El estrado central debía ser utilizado por varios grupos de ejecutantes, y no por uno solo; y terminó ocupado por el público. ¡Por ello me parece rigurosamente exacto el término de constipación!

D.C.—*Resulta difícil “organizar”, entonces, sin hacer de policía...*

J.C.—Hay que saber utilizar el factor numérico: aprovecharlo en beneficio propio. Le dije, acerca de *HPSCHD*, que cada banda había sido rigurosamente programada y ordenada por la computadora: incluía un orden máximo, un grado de coherencia extrema en relación con el programa. Al apilar las bandas, es decir, al superponer los distintos órdenes, a partir de la cifra 34, y con toda seguridad al alcanzar la cifra 52, el orden desaparecía. La desorganización puede presentarse a partir de la acumulación de órdenes microológicos.

D.C.—*Lo que usted dice me hace pensar en la “obra abierta”, en que se hace lo posible por flexibilizar una arquitectura de conjunto, a la vez que se intensifica el rigor del detalle. Así, en la pieza XI de Stockhausen el pianista ejecuta pequeños grupos muy bien “escritos”, pero el orden general de la pieza queda librado a su arbitrio. Por mucha admiración que el compositor inspire, no basta para*

*convencerse de que haya previsto todas las secuencias posibles. La idea de usted, en el sentido de acumular órdenes de detalle para llegar a un desorden total, ¿no supone el riesgo de llegar a una aporía de esa especie?*

J.C.—Su objeción a la obra de Stockhausen se limita a la cuestión de la secuencia. Es indiscutible que la yuxtaposición caleidoscópica de fragmentos fijos sólo tiene un valor de ornato, y que nadie se libera, mediante una simple sucesión de grupos siempre reconocibles, del orden pretendido por el compositor; en el mejor de los casos uno se salva de la idea de que la obra está concluida en el plano temporal, y ni siquiera esto es tan seguro. ¡Todo cambia si en vez de ejecutar uno tras otro los once grupos, digamos, decididos por el compositor, se los ejecuta al mismo tiempo! ¡Los once a la vez, no estaría tan mal! ¡Y mejor sería aun si se interpretaran ciento once! ¡Allí no habría el menor peligro de recaer en una organización establecida de antemano!

*D.C.—Usted consideró, en otra oportunidad, la idea stockhauseniana de continuidad. Usted rechazó la posibilidad de que una obra pudiera ser a la vez determinada e indeterminada...*

J.C.—En efecto, si eso de “a la vez” se aplica a una visión global de la arquitectura de la obra, tomada abstractamente, como una esencia, como algo de orden muy general. Eso es, muy a menudo, lo que hace el compositor convencional, serialista o no. Se pone inmediatamente fuera del tiempo, en un espacio imaginario. Entonces, como es obvio, puede resultar muy satisfactorio para el espíritu que la obra comprenda ambos términos, lo determinado y lo indeterminado, y todos los grados de transición entre ambos. Pero esa visión de las cosas omite la extrañeza en que está la indeterminación en relación con la determinación. Si usted acepta esa idea de continuidad, reduce la indeterminación al estado de variedad más o menos perfeccionada de la determinación. Usted olvida que de una a otra hay un salto. ¿Y cómo dar ese salto? Mi respuesta es: dejando actuar al tiempo. Esto significa no atenerse a una

visión demasiado lejana o dominante de la obra, según la cual deberá comprender esto o aquello y, por consiguiente, excluir tal o cual elemento, etcétera. Significa no pensar fuera del tiempo. Entonces, en vez de reservar las posibilidades, en vez de dejarles solamente la facultad de presentarse en sucesión, se trata de fracturar su linealidad y acumularlas, inmediatamente y todas a la vez. Se torna posible, como en *HPSCHD* o *Musicircus*, dejar que todos los órdenes se presenten y se anuden libremente: la no linealidad los obligará a anularse unos a otros. Aún falta asegurar esa no linealidad: tal es el papel de las "utilidades". Estas aseguran el no orden, la libertad. Sin "utilidades", en cambio, se cae fatalmente en el orden, es decir, en la linealidad. La tiranía y la violencia están en favor de la linealidad. La indeterminación, tal como la entiendo, es el salto hacia la no linealidad. O hacia la abundancia.

D.C.—¿No se vuelve a encontrar, sin embargo, incluso en la abundancia de *HPSCHD*, esa dualidad de determinación e indeterminación? ¿No se la siente incluso en *Musicircus*? Pues cada persona, al pasearse, podía demorarse junto a tal o cual grupo, tal o cual solista. Podía advertir que tal o cual figura vocal o instrumental pertenecía a determinada tradición. Pero lo que debía escucharse, era el conjunto. A su vez, ese conjunto, por confuso y multidimensional que pareciera, no por ello era menos aprehendido como un todo, como una unidad. Y en ese todo había linealidad.

J.C.—Tal vez, pero lo que allí se encuentra no es la unidad de la figura fija, sino la de una "no figura" trémula. Es lo que llamo "unidad múltiple". No se trata de la unidad de una multiplicidad o de una diversidad. Quiero decir que la pluralidad de los grupos no se elimina no bien se tiene la impresión de una unidad supraindividual. No se recae en la dualidad figura y fondo, determinación e indeterminación, etcétera. Y tampoco se vuelve a la cifra uno. Se está *entre* uno y dos. No es posible elegir: todo sobreviene a la vez, en el sentido de la simultaneidad

temporal. Es lo que Suzuki llama el no dualismo. Pero ya hemos hablado de eso.

*D.C.—Así, usted formularía a la música de Stockhausen una objeción análoga a la que dirige a Boulez: en la medida en que aspira a una continuidad entre lo fijo y lo móvil, es una música dramática.*

J.C.—Bien, cuando Christian Wolff, por ejemplo, parece oscilar, también él, en el interior de ese doble principio de determinación e indeterminación, produce la impresión de ir, por su lado, hacia el drama. Ciertos sonidos deberán ejecutarse obligatoriamente; en el caso de otros sonidos, podrán reemplazarlos sonidos distintos. Pero en Stockhausen todo eso es deliberado, se desarrolla en el plano del conflicto: más que un drama, es una tragedia, porque se impone la necesidad de que haya una y otra cosa, determinación o indeterminación. En tanto que, en Wolff, hay libertad. Los sonidos obligados pueden ser invadidos por los imprevistos: no tiene importancia alguna, todos pueden mezclarse. En Stockhausen, la misma idea se acentúa hasta tornarse clara, tan clara, que ya no se piensa en los sonidos, sino en ella. En Wolff sólo hay sonidos. No hay idea, sino un medio fructífero de suscitar una continuidad inespereada.

*D.C.—De donde resulta la distinción que usted formula entre el azar que resulta de una distribución igual de acontecimientos —el azar a la manera de Xenakis, el azar científico— y el azar que se debe a las desigualdades y es necesariamente incontrolable, sin idea. Xenakis habla de la belleza de una música en función de la inteligencia que vehiculiza. Christian Wolff y usted rechazan todo cuanto pueda venir del intelecto. Ahora bien: en cuanto hay igualdad, hay idea.*

J.C.—Debo confesar, sin embargo, que no conozco lo bastante bien la obra de Xenakis. He escuchado, en verdad, sólo dos piezas suyas: una *Nomos alpha*, era un solo para violoncello; la otra, una pieza difundida por la radio sueca, y creo que era una pieza para cinta magnetofónica. Contiene muchos sonidos, sobre todo en las frecuencias altas.



Me pregunto si Xenakis estaba tan alejado de lo que intentó hacer; no me refiero, desde luego, a lo que dice, sino a lo que le sucede a su música. Porque recuerdo el placer que Yuji Takahashi me dijo haber experimentado al tocar sus obras para piano *Herma* y *Eonta*. Me dijo que apreciaba dos clases de músicas, las que contienen demasiados sonidos, y las que contienen demasiado pocos.

D.C.—¿Ha interpretado Yuji Takahashi obras de usted?

J.C.—Sí.

D.C.—¿Y en cuál de esas categorías lo incluyó?

J.C.—En la de los músicos con demasiado pocos sonidos. Xenakis estaba en la de los que contienen demasiados. A todo esto, mi música contiene muchos más sonidos que la de Xenakis. ¡Y me pregunto qué puede pensar Takahashi, pues ha interpretado mis *Sonates and Interludes*, que no parecen ir hacia uno u otro extremo!

D.C.—Creo que, de manera general, los músicos japoneses lo han recibido a usted muy favorablemente. La obra de Tashi Ichiyangi le debe mucho. Y recuerdo haber leído en Calvin Tomkins<sup>2</sup> el relato de aquella ceremonia efectuada en 1962 en el gran santuario shinto de Ise, durante la cual un maestro del arte floral japonés, Sofu Teshigahara, convocó sobre las actividades de usted "y las de Mr. Tudor" todas las bendiciones y todas las felicidades.

J.C.—En efecto, viajé dos veces a Japón con David Tudor, y tenemos allá muchos amigos. Desde el punto de vista musical, pienso que lo que interpretamos allá les dio una oportunidad de descubrir una música que fuese como la de ellos, antes que una música de doce sonidos. Antes de nuestra llegada no tenían más alternativa que el dodecafonismo. Y el neoclasicismo no les resultaba verdaderamente accesible, porque hubiese significado un simple retorno a su clasicismo. En realidad, nuestra música, es decir la que David Tudor interpretó para ellos, era la única que podía permitirles una apreciación análoga a

2. *The Bride and the Bachelors*, Weidenfeld and Nicolson, Londres, 1965, pág. 69.

la que les sugería la música japonesa tradicional; y no encontraban equivalente en los distintos músicos modernos. Es pues, en parte, gracias a nosotros que hoy, en las nuevas músicas japonesas, se encuentran elementos similares —pero no idénticos— a los de la antigua música de ese país.

D.C.—¿Podría usted dar un ejemplo?

J.C.—Días atrás tuve una experiencia muy extraña en un restaurante japonés de Nueva York. Hace sólo algunas semanas. En ese lugar había un magnetófono que pasaba música japonesa. Habitualmente, los ritmos son sostenidos, cosa que no aprecio particularmente. Prefiero la música coreana. En cuanto a la japonesa, me gusta más la música *shakuhachi*; la flauta me resulta mejor que el *koto*. Hablábamos, pues, como de costumbre, mientras la música desfilaba. Y poco a poco, en los intervalos de nuestra conversación, me di cuenta de que los silencios incluidos en esa música eran sumamente largos, y de que los sonidos que sobrevenían eran muy distintos unos de los otros. Me sentí estupefacto ante el descubrimiento, porque su amplitud era totalmente desacostumbrada: la banda era muy larga. Y nunca había encontrado cosa así en las músicas tradicionales de Japón. No era una pieza para japoneses, sino para el universo entero, exactamente como lo son esas músicas que Wolff escribe y ejecuta, y no muy distinta de una obra del propio Wolff. Había sonidos que flotaban en un espacio inmenso, un espacio de tiempo, y sin duda, también, en el espacio a secas: por lo que me pareció, venían a la vez de todas partes. Esto, desde luego, las piezas de Wolff lo realizan, explícitamente. Pero en el restaurante no había más que un solo magnetófono. Todo venía de allí. Y era muy, muy hermoso. Yo no lograba identificar el menor compás, la más mínima periodicidad. Todo cuanto podía reconocer era el advenimiento de algunos sonidos, de vez en cuando. Estaba entregado a mi experiencia natural, a mi vida cotidiana, en los momentos en que no escucho música y los sonidos, simplemente, advienen. ¡Nada es más delicioso!

D.C.—Hace algunos años, en el Congreso Internacional de Estética celebrado en Amsterdam, un profesor japonés expuso algunas características de la música zen, y se sirvió, para ilustrar sus conceptos, de sonidos de gong registrados en un templo. Para tornar más convincente su demostración —se trataba de probar que la música zen se dirige al cuerpo, al abdomen, no a la cabeza o al oído— consideró oportuno hacer escuchar tres veces cada sonoridad. Al fin, el presidente de la sesión le formuló la siguiente pregunta: “¿Desempeña el número tres un papel específico en el zen?” Estupefacto, el conferencista debió explicar que había difundido los sonidos de gong tres veces para los fines de la demostración. En Japón no se los escucha como sonidos organizados, sino aislados y sin relación alguna entre sí, ni en número determinado alguno.

J.C.—Cuando uno escucha sonidos más o menos combinados en un ritmo periódico, necesariamente escucha algo distinto de los sonidos mismos. No se escuchan los sonidos, sino el hecho de que han sido organizados. En el zen hay un reflejo hacia la no organización, es decir, hacia los sonidos como tales, por sí mismos.

D.C.—Temo que el oyente “medio” no tenga acceso alguno a ese aspecto de su obra.

J.C.—La música, tal como la considero —y, acerca de este punto, debo admitir la dificultad: se trata de una música pedagógica y a la vez “real”, que supone evacuada, consumada, realizada, la pedagogía—, mi música, digo, es una invitación a algo que me gustaría llamar la nobleza.

D.C.—¿En qué sentido? ¿Piensa usted de algún modo en Nietzsche?

J.C.—No, la “nobleza” es una expresión que tomo de la tradición budista. Ser “noble” significa estar distante, en todo momento, del hecho de amar y de odiar. Muchas historias zen ilustran esa nobleza. Para facilitar la comprensión de este punto, diré que un intérprete, por ejemplo, carece de nobleza cuando en vez de comportarse

fielmente en relación con lo que se le pide, decide que lo que tiene que tocar es indigno de él. Ha escuchado decir que esa música es indeterminada, que está librada al azar, etcétera, y se rehúsa a tocar. O bien, el intérprete tal vez decida que todo es correcto, que todo puede marchar, que bastará ejecutar de cualquier modo. ¡Yo debería contarle aquí mis tropiezos con la orquesta de Leonard Bernstein para la ejecución de *Atlas Eclipticalis* en Nueva York<sup>3</sup>!

D.C.—*A decir verdad, la falta de nobleza es un fenómeno bastante difundido.*

J.C.—¡Corremos el riesgo de caer en eso cada vez que nos limitamos a poner algo en relación con nuestros amores y disgustos!

D.C.—*Cada vez, en suma, que emitimos un juicio de gusto.*

J.C.—Exactamente: ¡cada vez que hacemos estética! Si escribo con ayuda de operaciones de azar, lo hago para liberar mi música de amores y aversiones de toda especie. No creo equivocarme si digo que un músico, cuando se rehúsa a comprender eso, carece de nobleza.

D.C.—*Hasta ahora sólo ha definido la falta de nobleza. ¿Qué es la nobleza misma?*

J.C.—Para los budistas, existen seres que sienten y seres que no sienten, según tengan o no sensibilidad. Pero sentir y no sentir no son comportamientos que puedan jerarquizarse. Una cosa no es más valiosa que la otra, o, mejor dicho, ambas tienen el mismo valor: un valor infinito. Ese concepto de la igualdad explica, en los japoneses, el cultivo de las flores, o el arte del té. Puede que mi música le resulte perfectamente despreciable a tal crítico, o a tal músico. ¡O a tal intérprete! Para un occidental, esa música es un ser que no siente. Se puede hacer con ella lo que se desee. Para mí, es rigurosamente igual a un ser sensible. Si yo fuese rechazado,

3. El lector puede remitirse a la nota 2 de la página 183. (J. C., nota de 1972).

o golpeado, me quejaría: ¿no soy un ser sensible? Pero si lo rechazado es mi música, si lo que sufre violencia es ella, ¿de qué podría quejarme yo, *yo que no soy mi música?* No me quejo de nada. Pero compruebo una actitud que es todo lo contrario de la nobleza. Mi música no es un ser sensible, yo no soy ella. Nada tengo que decir. Pero ella no es menos que yo: merece ser tratada como un ser humano. Por miserable que sea, no es menos digna de compasión. ¿Quiere usted una definición positiva de la nobleza? Consiste en dar a todas las cosas tratamiento igual. Y en la igualdad de sentimiento frente a cada cosa.

D.C.—*Definición que recuerda extrañamente la de la "serenidad", de la Gelassenheit, según Meister Eckhart, y esa Gelassenheit, que comprende el lassen, el "dejar ser", es definida además por Heidegger como "una igualdad del alma frente a las cosas"... Pero, ¿en qué sentido podría usted hablar de nobleza en el caso de un oyente? ¿Significaría abdicar de todo querer, frente a lo que sobrevenga?*

J.C.—No necesariamente. En la India se comprueba que, lejos de despojarse de voluntad y de reacciones, los oyentes de una música tradicional *participan* en ella. No permanecen indiferentes. Su nobleza consiste en dejar que los sonidos sean, pero vibrando y ejecutando una serie de gestos, tales como inclinaciones suaves de la cabeza y el cuerpo, junto con una manera de respirar que constituye un arte. En los españoles hay una nobleza comparable, en su manera de vivir la música subrayándola mediante gritos y ruidos particulares. Entre nosotros, creo que la nobleza debería consistir en observar la mayor calma y dejar ser a los demás oyentes. ¡Y también a los sonidos!

D.C.—*En la India, pues, existe un arte de escuchar, y sin embargo las músicas de Oriente ignoran los conciertos.*

J.C.—Allá no se encuentra lo que entre nosotros florece bajo el nombre del "aficionado". La música es —o

era, pues sin duda eso está en tren de cambiar— vivida por sí misma, y no supone menos dignidad social ser un oyente que ser un ejecutante. Por añadidura, los compositores son los ejecutantes mismos: los intérpretes son los creadores, en vez de condescender los compositores a ejecutar su propia música.

D.C.—*De acuerdo con el ejemplo que constituye usted mismo, deberíamos remitirnos a Oriente.*

J.C.—Pero yo no *me remito* a Oriente en modo alguno. Mi propósito no es imponer a los oyentes occidentales una cierta actitud, sino convencerlos de que hay sonidos y éstos merecen, cualesquiera que sean, que se los escuche.

D.C.—*¿Me permite relatarle una anécdota? Exactamente antes de las vacaciones de Navidad de 1970, yo debía dirigir un seminario en la Universidad de París VII, y en la sala que me habían asignado se habían instalado los asistentes a otro curso. Imposible desalojarlos —se negaban a moverse— e imposible, también, encontrar otra sala. Mis estudiantes y yo terminamos por entrar e instalarnos al lado y alrededor del curso que se dictaba. En la misma sala se hablaba de dos cosas: yo de Messiaen, y el curso rival de Mao Tse-tung. Como yo hablaba bastante fuerte, los estudiantes del otro curso, en vez de explicar su texto, se pusieron a escandirlo en coro. Marcaban los periodos en forma tal que los músicos que me rodeaban dejaron de escucharme y empezaron a improvisar, con sus flautas y sus sillas, en función de los datos sonoros “en bruto” que les llegaban. El fenómeno duró más de una hora; poco a poco, otros estudiantes se sumaron a nosotros. Eso se pareció a uno de los events de usted... Puede que ese día los estudiantes no hayan aprendido gran cosa sobre Mao ni sobre Messiaen, pero me pareció que, desde el punto de vista pedagógico, estuvo lejos de ser algo hueco. ¿Qué opina usted?*

J.C.—¡Es el comienzo de la universidad a la manera de Buckminster Fuller! En *Education Automation*, éste sugiere que la universidad debe convertirse en un espa-

cio libre, capaz de albergar muy diversas actividades. Los edificios mismos deberían carecer de tabiques internos, de modo que en el mismo espacio se pudiesen tratar todos los temas a la vez. Cada estudiante podría elegir en forma libre lo que le conviniera, en vez de limitarse a un curso por vez. Me parece que eso sería la experiencia misma de la vida actual, en su sentido más general. Basta pasearse por una ciudad: los acontecimientos que sobrevienen equivalen a clases o a profesores, que nos dejan libertad para estudiar lo que queremos.

*D.C.—En tal caso, el arte de escuchar se torna esencial.*

J.C.—¡Sí, y no habría más aulas, así como no habría salas de concierto! Estoy convencido de que podemos aplicar en todos los campos ese arte de escuchar. Por mi parte, lo intenté primero en música. Pero “música” no es más que una palabra. ¿Por qué limitarla a tal o cual campo específico? Es preciso convertir el mundo entero en música. O en una universidad a la manera de Fuller.

*D.C.—Si nos atenemos, sin embargo, a lo que se entiende tradicionalmente por “universidad”, se diría que su perspectiva tiende a eliminar toda enseñanza clásica...*

J.C.—No veo por qué un profesor debe enseñar a sus alumnos lo que él ya conoce o lo que sabe hacer. Y esto es más válido aún si se trata de enseñar música: puesto que el profesor saber hacer lo que sabe hacer, puesto que se supone que ya conoce la disciplina que enseña, ¡suficiente! No hay razón alguna para que los estudiantes sigan el mismo camino. ¡Ni tienen que repetir, tienen que inventar algo distinto!

*D.C.—Sí, pero se entiende que esas personas van allí para aprender una profesión.*

J.C.—Y bien, si la universidad enseña verdaderamente una profesión, y si el estudiante la aprende con seriedad, será capaz de advenir a una situación que supondrá, al mismo tiempo, muchas otras cosas. Y si se comprueba, por un lado y el otro, una falta de seriedad, ¡con mayor

UNIVERSIDAD.

UNIVERSIDAD.

razón aún la atención podrá dirigirse hacia alguna cosa distinta!

D.C.—*Admiro ese razonamiento...*

J.C.—Sé que está lejos de reinar la libertad a que me refiero. Las universidades están atrasadas. En su mayor parte, no han comprendido la necesidad de evadirse de las preocupaciones de la rentabilidad. Sólo deberían existir universidades *experimentales*, en el sentido que doy a esa palabra, es decir, "nobles": ajenas a toda preocupación por la productividad. Al salir de las universidades, los estudiantes se enfrentan con la economía, es decir, la organización. Y es precisamente en nombre de la economía que se impide a cada uno multiplicar sus posibilidades. En la Universidad de Illinois se empezó a poner remedio a tal estado de cosas: se libera al estudiante de toda obligación de seguir éste o aquel curso. Se marcha hacia la sustitución de los exámenes por certificados de escolaridad. ¡Creo que un estudiante debería tener, si así lo desea, la posibilidad de seguir estudiando siempre!

D.C.—*Eso significa un desafío a la todopoderosa economía.*

J.C.—Ciertamente. Es preciso suprimir tanto la economía<sup>4</sup> como la política<sup>5</sup>. No permitir que nos rija, sino volver a pensarla, para que nos libere en vez de limitarnos. Para ello es preciso empezar por la liquidación del dogma más anacrónico, el de la *acción rentable*. El mismo que perpetúan las universidades, esclavas en eso de la organización y del gobierno: el dogma productivista, o de la rentabilidad. La economía nos impide valernos de la tecnología como de una "utilidad". Traduce el hecho de la organización. Exalta la propiedad. Dificulta la posibilidad de llevar una vida conveniente a todos los que no rinden culto a la acción rentable. A eso llamo yo la "productividad": debemos desembarazarnos de ella.

4. Por "economía" entiendo aquí el dinero. (J. C., nota de 1972).

5. Por "política" entiendo aquí el poder. (J. C., nota de 1972).

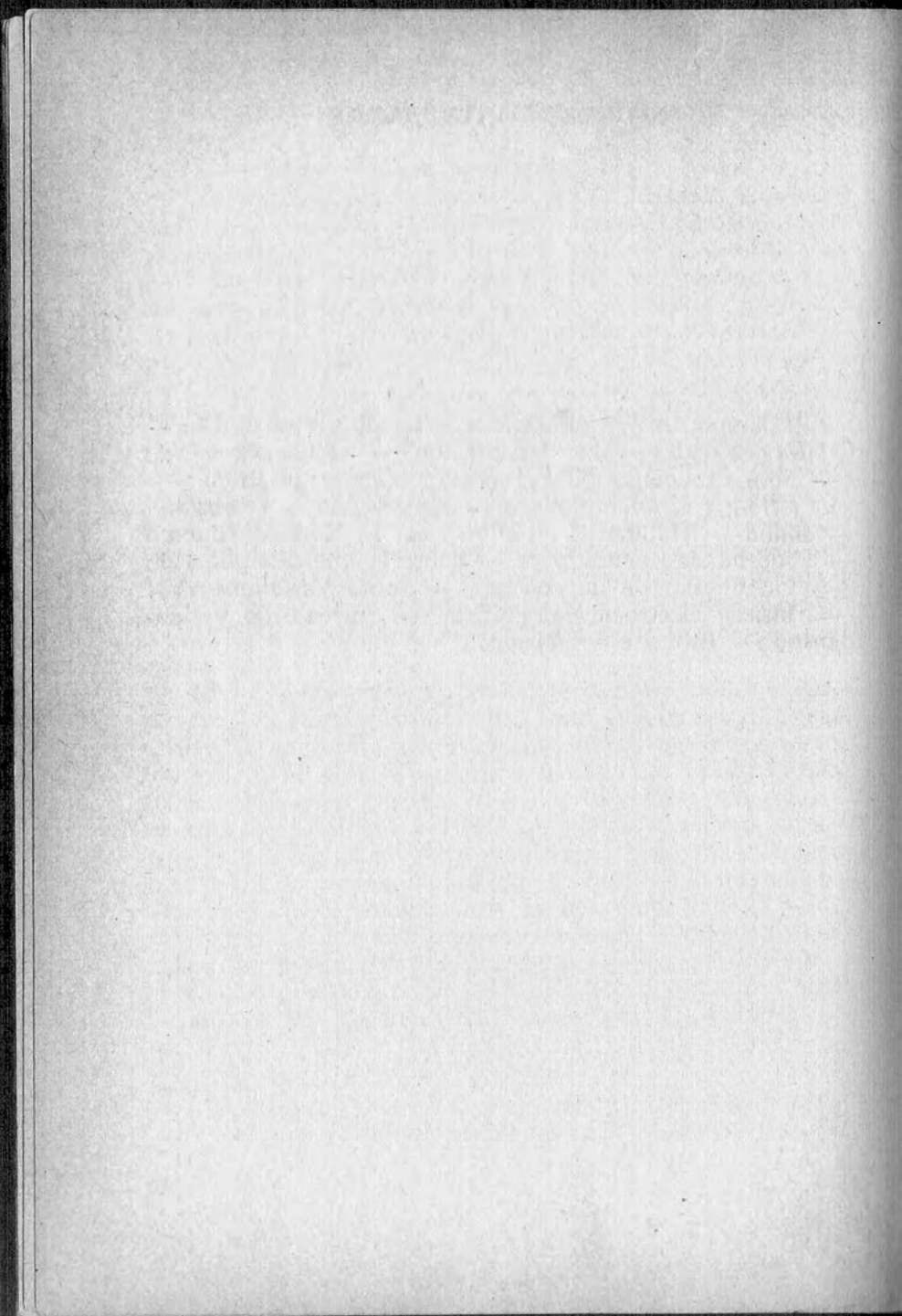
Productividad

Productividad



## NOVENA CONVERSACIÓN

El "tiempo cero" y el silencio — La obra y el juego —  
Contra las reglas — La "celebración" — Obras por venir  
— Sobre la compatibilidad entre orden y desorden —  
El *I Ching* y la microbiología — Abundancia — Cantidad  
y calidad — Habitar el mundo — La función del dinero  
— Todo ha sido pensado ya — Sobre lo interdisciplinario  
— Vida interior de un cenicero — Sobre *Variations VII*  
— Músicas electroencefalográficas — Surrealismo y da-  
daísmo — Ritmo e *irrelevance*.



PRODUCTIVIDAD

PRODUCTIVIDAD

MUSICA ES  
CUALQUIER ACTO  
TEMPORAL.

D.C.—Usted habló de liberarnos de la acción rentable y de la productividad. Se trata, entendámonos, de algo ideal: en realidad, producimos y actuamos. Seguimos viviendo. Y usted mismo, en sus obras, da un ejemplo de trabajo minucioso. ¿Podría usted explicar su propia "acción" —que apunta, pues, hacia el no actuar— en un plano más técnico, por ejemplo el del tiempo, tal y como lo concibe usted en sus últimas partituras?

J.C.—Eso me recuerda una frase que el compositor Robert Ashley dijo con motivo de una conversación que sostuve alguna vez con Roger Reynolds: dijo que la música era cualquier acto temporal.

D.C.—¿Es decir, teatro? Aun así, cuando usted interpretó, en julio último, esa *Configuration*, cuyo título dio Gordon Mumma, su participación fue tan musical como teatral. Se llamaba 0'00", por oposición, me parece, a 4'33", obra musical más convencional en el sentido de que indica una limitación temporal, una medida del tiempo. ¿Cómo definiría usted ese "tiempo cero", que caracteriza sus últimas obras y torna problemática la distinción entre música y teatro, sin que por ello el aspecto "musical" se desvanezca?

J.C.—Hay "tiempo cero" cuando no advertimos el paso del tiempo, cuando no lo medimos<sup>1</sup>.

1. Esta expresión de *tiempo cero* se debe a Christian Wolff. Fue el primero en utilizar, en sus composiciones, el tiempo cero junto con el tiempo del reloj. (J. C., nota de 1972).

D.C.—¿No deberíamos estar todo el tiempo, por así decirlo, en el tiempo cero?

J.C.—A veces estamos, y a veces no. Quiero decir que cuando trabajo en esa obra a que usted se refiere, o “en el interior” de esa obra, estoy sin duda “en el interior” del tiempo cero.

D.C.—“En el interior” del tiempo cero no hay ocasión para medida alguna. Si lo entiendo bien, la medida es una variedad de esa “acción rentable” que usted desea eliminar.

J.C.—Naturalmente. Pero eso no impide trabajar, hacer lo que la obra exige. La diferencia radica en que no obro con un fin a la vista, es decir, en el sentido de la economía.

D.C.—En su catálogo Peters, 0'00" lleva, como subtítulo, el de 4'33" N° 2. ¿Se trata, en consecuencia, de su segunda obra silenciosa?

J.C.—Sí, y tengo otra más.

D.C.—Este punto me intriga un poco: ¿cómo logra usted diferenciarlas?

J.C.—La primera, 4'33", es para uno o varios músicos que no producen sonidos. La segunda, 0'00", indica que una obligación respecto de otro debe ser cumplida, parcial o totalmente, por una sola persona. La tercera consiste en la reunión de varias personas que practican un juego —puede haber dos o más jugadores— en una situación que se amplifica. Cualquier juego —por ejemplo una partida de bridge, o de ajedrez— se convierte en una obra musical, que es esencialmente silenciosa.

D.C.—Usted habla de “otra” obra. Ello supone que la obra ya existe...

J.C.—Sí, en la naturaleza, en todos los instantes; “otra” significa que hay amplificación. Es una obra sobre una obra... ¡como todas mis obras indeterminadas! Y cuando digo que es esencialmente silenciosa, lo digo porque a mi juicio permite que el silencio de una partida de ajedrez se presente como lo que es: un silencio lleno de ruidos.

D.C.—*No exactamente como lo que es, puesto que está amplificado.*

J.C.—*Es mi manera de obrar, con ayuda de la tecnología.*

D.C.—*Su "acción" consiste, pues, en elegir una situación particular: el juego.*

J.C.—*Pero mi música no es un juego. No me gusta la idea de juego, si por éste se entienden reglas y una medida. He leído el *Homo Ludens*, de Huizinga: demuestra muy bien que el juego es cuestión de reglas y que éstas terminan por separar el mundo de los jugadores del resto del mundo. Si elegí esa situación de juego, no se debe a que considere mi música como tal. En realidad, hubiese podido elegir cualquier otra situación.*

D.C.—*¿Las reglas son cosa de la economía?*

J.C.—*Desde luego. Lo que me interesa no son las reglas, sino el hecho de que cambien. Por eso no creo que mi arte sea un juego. En cada oportunidad trato de cambiar las reglas, de que no haya ninguna. Un juego consiste, por lo contrario, en repetir la aplicación de esas reglas. Y ante todo en entregarse a ellas. Por ello es que, en el fondo, los juegos no me conciernen: prefiero la invención.*

D.C.—*Sin embargo, el concepto de juego es fundamental en un Buckminster Fuller, por ejemplo.*

J.C.—*En su caso se trata de un juego mundial, que concierne a la estrategia de las "utilidades", es decir, que Fuller altera las reglas de todos los juegos conocidos hasta ahora bajo los nombres de política, economía, organización, etcétera. Por otra parte, no veo por qué no se debería organizar lo que es necesario organizar, es decir, las "utilidades". En ese plano hace falta organización. No en otros. Yo mismo, cuando necesito una "utilidad", por ejemplo, un reloj irregular en mi *Concert for Piano*, la organizo. Pero eso altera justamente las reglas del juego habituales en un concierto para piano.*

D.C.—*Si vuelvo a ese problema del tiempo, subyacente en toda su obra, resulta claro, y usted mismo, por otra*

parte, lo ha recordado, que el director de orquesta irregular del Concert for Piano tiene por función "útil" desordenar el tiempo; en 0'00", lo que desordena el tiempo es el título, y en su tercera obra silenciosa, el tiempo del juego, que está relativamente sujeto a reglas, es desarreglado por la amplificación, que hace aparecer la dimensión sonora incontrolable del juego del tiempo, ¡"por debajo" del tiempo del juego!

J.C.—Antes que hablar de un "juego del tiempo", preferiría decir que lo importante es lo que adviene, y lo que adviene es el orden de la *celebración*, no el del juego.

D.C.—¿Celebración? Es una palabra que usted empleó ya en *Silence*, donde se trataba de "la celebración del hecho de que no poseemos nada".

J.C.—Exacto. No somos nosotros quienes celebramos. El celebrante es eso que adviene.

D.C.—Desearía que ahora proporcionara ciertas precisiones sobre sus últimas obras, o más bien sus obras por venir. ¿A qué corresponde el proyecto titulado *Atlas Borealis*, que, según creo, debe completar lo que usted empezó en *Atlas Eclipticalis*? Cuando compuso *Atlas Eclipticalis*, ¿lo escribió como la primera línea de un haiku?

J.C.—La alusión al haiku proviene de uno de mis amigos japoneses, Hidekazu Yoshida, quien me sugirió considerar cada haiku como si enviara en la primera fila al nirvana, en la segunda al samsara, en la tercera a una acción individual específica, pero que se cumple según el principio de la no acción. Entonces consideré que el *Atlas Eclipticalis* era la primera línea de un haiku que comprendía *Variations IV* en carácter de segunda línea y 0'00" como tercera. *Atlas Borealis* es una obra distinta. Me fue sugerida por Marshall McLuhan, quien me dijo: "¿Por qué no compone usted una obra que utilice los *Thunderclaps* de *Finnegans Wake*?" Ya le hablé a usted de esos *Ten Thunderclaps*. Mi intención es procurarme un aparato de modulación para fijarlo a la garganta de los coristas: cuando canten los *Thunderclaps*,

la envoltura del sonido se transformará de modo que sea idéntico al de los *Thunderclaps* reales...

D.C.—*Para ilustración del lector citaré el primero de esos "truenos", que aparece en el tercer párrafo del primer capítulo de Finnegans Wake: "bababadalgharaghtakamminarronkonnton-nerro nntuonnthunntrouarrhounawn-skawntoohoordeventhurnuk!" Aparte de los coros, ¿qué instrumentación prevé usted?*

J.C.—Habrà una orquesta —probablemente de cuerdas— y, tal vez hacia el fin, algunos instrumentos de viento, y *Atlas Borealis* será compuesto como lo fue *Atlas Eclipticalis*, a partir de cartas astronómicas. Pero los instrumentos de cuerda comprenderán un equipo de modulación, como los coros, con micrófonos, que transformará los sonidos emitidos realmente en envoltorios de sonidos de lluvia; a medida que la pieza se desarrolle caerá cada vez más lluvia, es decir, que habrá lluvia sobre el agua, sobre la tierra, sobre el metal, etcétera, en relación, como lo subraya McLuhan, con la historia de la civilización. Como los *Thunderclaps* de *Finnegans Wake* describen las distintas etapas de la historia de la civilización humana, y en particular de la tecnología, el último *Thunderclap* representará la tecnología electrónica de nuestra época. En ese momento, la lluvia podría no caer sobre esto o aquello, sino simplemente escuchársela en el aire, y por ello me pregunto si no me servirá, en la última parte, de instrumentos de viento<sup>2</sup>.

D.C.—*A juzgar por su descripción, usted llegará a producir un gigantesco poema coral, sinfónico y sobre todo electrónico...*

---

2. En junio de 1972, durante los Encuentros de Pamplona, canté los *Mesostics re Merce Cunningham*. El concierto se efectuaba en la Sala de Armas de la Ciudadela, es decir, en la planta baja, abierta a todos los vientos, de esa antigua ciudadela en desuso. El viento empezó a soplar en el micrófono... El efecto, que no pasó inadvertido a los oyentes, ofreció un parecido llamativo con lo que espero realizar en los *Thunderclaps*. (J. C., nota de 1972).

J.C.—¡Sobre la historia de las civilizaciones, tal como me la enseñaron McLuhan y sobre todo Buckminster Fuller!

D.C.—*Lo que usted acaba de decir de su último Thunderclap hace pensar por cierto en McLuhan y en sus ideas sobre el ambiente electrónico. ¿En qué sentido se inspira usted en Fuller?*

J.C.—Es que eso también se encuentra en Fuller. Recuerdo los años 1949-1950, cuando lo conocí en Black Mountain. Nos dijo un día que el viento siempre va, alrededor de la Tierra, de oeste a este, y había pueblos que marchaban contra el viento, y otros en favor del viento. Los que desarrollaron un pensamiento de tipo oriental serían los que siguieron la dirección del viento; los que marcharon contra el viento habrían sido los europeos. Y observó que en Estados Unidos se encuentran las dos tendencias y que ese encuentro determinó un movimiento hacia lo alto, por los aires.

D.C.—*¿Qué es eso de movimiento por los aires? ¿La ascensión espiritual?*

J.C.—¡No, la invención del aeroplano!

D.C.—*Y usted agregaría sin duda, de acuerdo con McLuhan, la era electrónica...*

J.C.—Pero eso también era posible en el pensamiento de Fuller. Mis *Thunderclaps* tratarán de tornar posible todo eso.

D.C.—*¿De modo que su música se va a tornar cada vez más fulleriana?*

J.C.—Cuando escribí el prefacio de *A Year from Monday* advertí que había multiplicado, en todo ese libro, las referencias a Fuller. Y surgió la cuestión de si yo, de algún modo, interpretaba erróneamente su pensamiento, porque muchas personas consideran que su obra representa un alto grado de orden, en tanto que la mía se empeña en provocar un muy alto grado de desorden. Podía pensarse, pues, que ambas se oponían, y me preocupó la posibilidad de que Fuller pensara que yo iba en sentido contrario de su gestión. Yo me encontraba por



entonces en Cincinnati, y por fortuna él estaba en Illinois; le visité y examiné con él cada una de las citas o menciones de su obra incluidas en *A Year from Monday*, y le pregunté si encontraba alguna oposición entre su orden y mi desorden. ¡Me contestó que no había problema alguno! No podría repetir ahora, en detalles, sus comentarios, que consistieron en elaborar un modelo teórico de la no oposición entre orden y desorden, modelo que no comprendí mayormente. En realidad, él tiene el alma de un constructor y el espíritu de un arquitecto; a veces me cuesta trabajo seguirlo. Pero, en lo esencial, creo ser por completo fiel a sus ideas. Posteriormente conocí a un arquitecto inglés, Critchlow, quien se interesaba no sólo en las obras de Buckminster Fuller, sino también, e igual que yo, en el *I Ching*. Construyó un modelo que relaciona los 64 hexagramas del *I Ching* con el *Dymaxion* de Fuller. Ello le permitió construir un modelo de compatibilidad entre orden y desorden. Sus explicaciones eran también de orden matemático y confieso que tampoco en este caso entendí bien.

D.C.—*Joseph Needham piensa, por su parte, que la ciencia china influyó sobre el desarrollo de la occidental mucho más que lo que suele pensarse. ¿Basta eso para permitir un cotejo entre el I Ching y ciertos aspectos de la matemática moderna?*<sup>3</sup>

J.C.—Le mencionaré otro hecho. ¿Conoce usted a Gunther Stent? Trabaja en biología molecular en la Universidad de California en Berkeley. Es autor de un libro que primero se tituló *The Coming of the Golden Age* y después *The Golden Age*<sup>3</sup>. En esa obra presenta cierto número de observaciones que tuvo oportunidad de efectuar sobre los hippies de la región de San Francisco. Stent tiene un conocimiento perfecto de los acontecimientos producidos recientemente en los campos de la microbiología, el arte y la música. Los dos asistimos a un

3. Traducción francesa de Catherine Bourdet: *L'avènement de l'âge d'or*, Fayard, París, 1973.

congreso de futurología, que se efectuó, creo, durante el invierno 1968-69, o tal vez 1967-68, en el Yucatán<sup>4</sup>. Cuando lo encontré me dio a leer las pruebas de su libro. Al hojearlas, fui a dar con una tabla genética, un cuadro de distribución de las moléculas de ADN y otras, que, según la microbiología actual, determinan nuestra personalidad. ¡Y allí reconocí inmediatamente el *I Ching!* ¡El cuadro genético está formado exactamente igual que el *I Ching!* Contiene 64 elementos, así como trigramas que se combinan en hexagramas. Así, ¡nuestras personalidades resultan de operaciones de azar, como la música!

D.C.—¿Hasta dónde llega esa correspondencia con el *I Ching?*

J.C.—Le hice notar a Stent, con las pruebas de ese libro a la vista, en qué me hacía pensar su cuadro genético. Pero yo no tengo nada de universitario y no pude llegar muy lejos con mis explicaciones. A su vez, Gunther Stent, a quien el descubrimiento llamó mucho la atención, recurrió a un amigo suyo, poeta según creo, muy entendido en la exégesis del *I Ching*<sup>5</sup>. Vive cerca de Berkeley y se interesa por el *I Ching* en la forma en que Critchlow supo combinar el interés por Fuller con el que le inspira el *I Ching*. Y bien, ese poeta logró completar lo que yo había sugerido y proporcionó a Stent muchos detalles sobre la estructura del *I Ching*, lo que permitió a éste poner a punto, teóricamente, los argumentos en favor de esa correspondencia entre el *I Ching* y la microbiología. Al parecer, son argumentos decisivos.

D.C.—¿Significa esto que usted no vacila en remitirse a la ciencia actual para legitimar ciertos aspectos de su actividad? Yo hubiese pensado que usted prefería la opinión de Jean Wahl: más vale no apoyarse mucho en la

---

4. Acaba de publicarse la transcripción completa de lo dicho durante ese simposio, en C. H. Waddington: *Biology and the History of the Future*, The Edinburgh University Press. (J. C., nota de 1972).

5. Se trata de Harvey Bialy. Cf. Stent, op. cit., pág. 76.

*ciencia actual, pues es menos verdadera que la ciencia futura.*

J.C.—Pero, en mi caso, no procuro apoyarme en la ciencia. Lo que quise significar, al hablarle de las relaciones entre el *I Ching* y la ciencia de hoy, es que en esta época no cabe la posibilidad de rechazar nada. Lo que procuro no es suprimir posibilidades, sino multiplicarlas. Fíjese en lo que pasa en la Universidad Wesleyana. Han construido auditorios nuevos, para dar cabida a obras que exigían ámbitos sin medida en común con los teatros anteriores. Durante el mismo lapso se desarrolló allí una escuela de música oriental. Se organizaron lo que hoy se llaman los Curry Concerts, donde hay música de la India y comida de la India, etcétera. Y como se construyeron varios auditorios, es posible elegir, cada noche, entre música de la India, música de cámara occidental, música electrónica, rock, etcétera. Exactamente igual a como, en Tokio, puede optarse por tomar el té en un sitio donde se escucha a Beethoven, o donde hay música japonesa antigua, o donde hay Debussy...

D.C.—*Me pregunto, de cualquier modo, si la gestión de Fuller no es ambigua. La edad de oro tecnológica a la manera de Fuller, ¿no corre el peligro de llegar a ser terriblemente estática? ¿No debe un pensamiento progresista aspirar, por lo contrario, al dinamismo?*

J.C.—Lo que Fuller comprueba es que hasta ahora sólo hemos obtenido resultados mediocres y que el deplorable uso que hemos dado y damos a nuestra tecnología se origina en nuestro deseo de dominar. Cuando yo hablo de mi propia música, no es por creer que me pertenece. Sé bien que no la poseo. De igual modo, la técnica sólo me interesa si no la poseo. Puedo utilizarla libremente sólo si no procuro controlarla para hacer de ella el instrumento de una política o de un ansia de posesión. Puedo tenerla o no tenerla: eso no me priva de nada. Yo debo considerar el hecho de si tengo o no anteojos, o calefacción, o un ascensor; sucede que tengo todo eso. Tengo televisión y medios de comunicación

masiva, tengo la computadora: todo eso puede pasar perfectamente inadvertido. ¡Puedo servirme de esas cosas sin pensar todo el tiempo en ellas! La televisión en colores nos da colores que no son exactos: entonces sí pensamos en eso. Dejaremos de pensar en eso cuando los progresos hayan sido tales que olvidemos la diferencia entre la imagen televisada y el espectáculo real. Usted llama a eso una edad estática: le contesto que, efectivamente, ya tenemos en la naturaleza esos colores que la televisión va a recrear. Pronto podremos encontrarlos en nuestras pantallas. Entonces nos serviremos con mayor naturalidad de la televisión, igual que si no existiera. En general, si no somos capaces de considerar la tecnología en forma natural, se debe a que no estamos habituados a nuestro medio. El porvenir no será más estático que el pasado. ¡Ya nos encontramos en la *estasis*!

D.C.—*El pensamiento de Fuller, ¿no pasa demasiado por alto luchas reales y trastornos reales, luchas y trastornos históricos?*

J.C.—Fuller nos aconseja también conservar todo lo que viene del pasado, de modo que podamos comparar el futuro, toda la riqueza del futuro, con la pobreza del pasado. De modo que, tal vez, la verdadera historia de la humanidad sea la historia de la tecnología...

D.C.—*Pero vuelvo al mismo problema: ¿cómo puede considerarse, en la perspectiva del propio Fuller, la conciliación entre actuar, es decir, el orden, y no actuar, o sea, el desorden?*

J.C.—En lo que se refiere al no actuar, o desorden, me inspiro en los orientales. Y bien, los orientales no tienen nuestros problemas: están infinitamente más cerca del ambiente que nosotros. Admiten la tecnología electrónica con mayor facilidad. ¡Vea el caso de Japón! ¡Y, ahora, de China! En cuanto a la India, cabe esperar sorpresas... Los japoneses han adquirido la tecnología más moderna del mundo y han conservado el zen. Poseen el orden y el desorden. Lo cual no significa que su orden sea bueno; pero empiezan a entrar en la era de simultaneidad de

orden y desorden. A nosotros nos bastaría abandonar nuestras ideas de carrera y competencia —pues en ello consistiría, esencialmente, el *no actuar*— para que se nos abrieran infinitas posibilidades. Fuller dice muy bien que el objetivo es escaparse de la idea de objetivo. Es lo que, en mi terreno, procuro realizar: una música ecológica. Una música que permita habitar el mundo. Entiéndase bien: el mundo, no tal o cual sitio del mundo. El mundo en su totalidad, no fragmentos separados, o parte del mundo. El mundo pensado, por fin, tal como es.

D.C.—Construir, habitar, pensar, *es el título de un texto de Heidegger que sus últimas frases me recuerdan en forma especial.*

J.C.—Se trata de construir, o sea, de reunir lo que existe en estado disperso. No bien lo intentamos, advertimos que todo, ya mismo, se ensambla. Las cosas se han reunido ante nosotros; no habíamos hecho más que separarlas. Nuestra tarea futura consiste en juntarlas de nuevo. Para ello es preciso que “habitemos” en forma nueva: no ya tal vez en casas, en el sentido convencional del término, sino en moradas nómades o móviles; en los desiertos, en los océanos, en las montañas. Los cohetes permiten habitar el cielo. *Yo procuro que mi música nos descubra ya nuestro ambiente. Trato de señalar un puesto de escucha para esa nueva forma de habitar el mundo: no una música para usted o para mí, sino para un oyente que admita, desde ya, el hecho de que en el año 2000 habrá 7.000 millones de hombres, ¡y 20.000 millones en el año 2060!*

D.C.—¿Cómo no temer la superpoblación?

J.C.—Usted sólo la teme porque piensa que hay toda una parte de la humanidad que no come lo suficiente. Y usted teme que el fenómeno empeore. Creo estar de acuerdo con el fondo de su pensamiento: debemos asegurar a cada uno lo necesario para vivir. Pero a mi juicio, sólo llegaremos a eso si comprendemos que estamos allí, todos juntos. No separados. Todos los medios, políticos y económicos, a los que se ha recurrido para plantear el

problema —¡no digo para resolverlo!—, consisten en técnicas de separación. Hasta ahora sólo hemos pensado en separarnos. Lo que nos espera, aquello en lo cual ya nos encontramos, es el hecho de estar juntos. Entonces, lo primero de todo es renunciar a lo que cada uno de nosotros afirma sólo para sí mismo, según los propios valores. Sólo en esa retirada respecto de los valores puede haber algo parecido a un humanismo. ¡Y ese humanismo supone aceptar la superpoblación! Debemos aceptar la idea de la humanidad como habitante de una aldea global. Mientras no lo comprendamos —y quienes nos ayudarán a comprenderlo no son los gobernantes, ni los políticos, ni los economistas— no podremos hablar de dar a cada uno lo que necesita.

*D.C.—Sí, pero dar a cada uno lo que necesita, ¿significaría tal vez empobrecer al conjunto?*

*J.C.—¡Por lo contrario! ¡Lo necesario no es el mínimo vital! ¡Incluye también, y en primer término, la abundancia! Es preciso que nadie tenga nada que hacer. ¡Eso es el no actuar!*

*D.C.—¿Cómo entiende usted, en el momento actual, el papel del dinero? ¿Y cómo cree usted que podemos liberarnos de las divisiones sociales que se basan en el dinero?*

*J.C.—En el momento actual el dinero es un aspecto del gobierno, e incluso es su razón de ser. Para mí, ya se lo dije, el gobierno no tiene motivo alguno de existencia como no sea la necesidad de proteger a los ricos contra los pobres. Y en cuanto a él mismo, el dinero sólo significa la necesidad de tener más riquezas que el gobierno vecino. ¡Por eso hemos tenido tantas guerras! Y es también por eso que tenemos todos esos disturbios, esas enfermedades de la sociedad actual. Es asombroso que en Estados Unidos el robo se haya convertido en un fenómeno más vulgar que la lluvia. Y hace ya tiempo que se ha advertido la imposibilidad de proteger una casa contra los ladrones. Tengo amigos que son víctimas de robos tres veces por mes, término medio. Y bien, ¿cree usted*

que todos esos robos resultan simplemente de una mala educación, o de un temperamento deplorable? ¿O de tal o cual origen racial? Todos esos robos se perpetran porque los ladrones quieren procurarse dinero en cualquier forma, y no tienen más alternativa que tomar objetos de otro para revenderlos. Hace corto tiempo, Gordon Mumma me contó que, este año, le robaron tres veces todo su equipo electrónico. Esos aparatos excitan particularmente el apetito de los ladrones, porque son muy fáciles de revender. Gordon Mumma agregó que, debido a esos robos repetidos, él ya no tiene hoy el menor sentido de la posesión. Y su actitud no es de agravio, sino de gratitud: lo que lo llevó a ese sentido de la no posesión, de la no propiedad, no fue la lectura de mis libros, ¡sino el hecho de haber sido robado sistemáticamente!

*D.C.—¿Y qué papel ha desempeñado el dinero en su experiencia personal?*

J.C.—De niño, la música me apasionaba. Mis padres estaban desolados: sabían, por experiencia familiar, que la música no es una profesión, que no bastaría para darme de qué vivir. Intentaron entonces —sin éxito— desilusionarme. Probaron todos los medios. La situación financiera de mi padre no había dejado de sufrir altibajos. Intentó convencerme de la extremada importancia del dinero. Creo que tenía el profundo deseo de no verme sufrir como había sufrido él mismo. A pesar de eso, no llegué a tomar en serio el dinero, salvo, desde luego, cuando tenía muy poco, cuando en realidad no me alcanzaba. Cuando viajé a Nueva York, alrededor de 1943, no tenía un centavo. Estaba completamente en seco. Desde luego, eso no duró mucho tiempo. Pero viviendo en esa forma tenía un extraordinario sentimiento de libertad. ¡Nunca olvidé cuánto puede exaltar eso de vivir sin un *cent*! No tardé mucho en sentirme hambriento y resolví que debía hacer algo. Justamente en ese momento, Steinbeck, el novelista, que era uno de nuestros amigos, vino a Nueva York y nos invitó a comer en el Club 52, ese famoso club de la Calle 52. ¡Una sola

comida costaba allí 100 dólares! Eso de almorzar por 100 dólares nos hizo sentirnos mal... ¡Todo hubiera sido mucho más simple si hubiésemos contado con ese dinero en vez de almorzar! De cualquier manera, yo había optado por interesarme en la música, no en el dinero, y sólo me obligué a ganarlo cuando tuve realmente necesidad. En aquel momento no me quedaba nada: escribí a unos amigos de Chicago para decirles que estaba en mala situación, que tenía necesidad imperiosa de dinero, y me enviaron, creo, alrededor de cincuenta dólares.

Diez años después, mientras escribía *Music of Changes*, me encontré igualmente sin un centavo. Me dije que más me valdría buscar trabajo, y lo hice: pasé dos o tres días tratando de que me tomaran en algún sitio. No encontré nada. Entonces decidí no buscar más, sino hacer mi propio trabajo y, si no había más alternativa, morir. Antes de sumergirme por completo en *Music of Changes*, envié muchas cartas a gente que conocía; les ofrecí venderles partes de los beneficios que obtendría con la *Music of Changes*. Y utilicé un *slogan*: "¿Espera usted a morirse para hacerse rico?" Gracias a esta estratagema reuní 250 dólares. ¡Pero necesité nueve meses para poner fin a la *Music of Changes*! Y durante todo ese tiempo sólo conté con poquísimo dinero. Mi padre y mi madre fueron siempre muy generosos conmigo; siempre que pudieron ayudarme, lo hicieron. Afortunadamente, tiempo después estuve en condiciones de ayudarles, a mi vez, cuando lo necesitaron. Mi situación financiera había mejorado y, en los últimos años de sus vidas, pude serles útil. Pero eso me obligó a aprender a procurarme dinero aunque yo mismo no lo necesitara. Puedo vivir con poco, incluso me siento cómodo con muy poco dinero; pero aprendí a ganarlo.

D.C.—¿Significa eso que usted está contento con su situación, y con la suerte de los artistas en general?

J.C.—Uno nunca está seguro de lo que obtendrá por los derechos de autor: depende, como es obvio, de las ventas de libros o partituras, así como de las ejecuciones,



que pueden aumentar o disminuir. En este momento, gano mucho más: antes reunía unos 250 dólares por año, y ahora he llegado a unos 3.000 dólares. Si decidiera retirarme a un rincón aislado del globo, podría subvenir a mis necesidades tan sólo con mis derechos sobre mis libros y mi música. Podría vivir en una aldea mexicana, o en un sitio apartado de Carolina del Norte, pero no podría pagarme todos los viajes que hago. Lo que me lo permite es mi actividad de conferencista. El precio de mis conferencias ha aumentado: si hoy pido más que antes, es para reducir el número de las que debo dar. Necesito mucho tiempo para continuar mi obra y aumentar las tarifas constituyó, para mí, el único medio de dispersarme menos. Pero entre las conferencias y los conciertos llego a ganar más que lo que realmente necesito. Entonces, como la Fundación Cunningham de Danza tiene invariablemente necesidad de dinero, todos los años le entregó lo que puedo. También doy dinero a organizaciones de beneficencia y a la Unión por las Libertades Civiles.

D.C.—*¿Existen instituciones que divulguen, por ejemplo, las ideas de Buckminster Fuller, y a las que usted ayude de una manera u otra?*

J.C.—Admiro profundamente el trabajo que se realiza en torno del *Whole Earth Catalogue*, que difunde directamente las ideas de Buckminster Fuller. Se parece mucho al catálogo de una gran tienda... pero se refiere a objetos y libros que son o serán fundamentalmente útiles en la sociedad futura. "Utilidades". En las comunidades, todos pueden leer ese catálogo y extraer de allí toda clase de ideas. Celebro mucho decir que mi libro *A Year from Monday* está incluido allí.

D.C.—*Sin embargo, esa idea de un catálogo, de un inventario en teoría exhaustivo, resulta sorprendente: el mundo, tal como lo describe usted según las ideas de Fuller, no estará cerrado sobre sí mismo, sino que se desplegará en todas las direcciones. Estará abierto a la abundancia, a la no linealidad, a la riqueza de todo lo que se*

proponga. ¿Cómo pensar en "catalogarlo"? ¿Y más aún, ahora?

J.C.—Cuando le explico a usted lo módico de mis necesidades reales, o el sentido de la pobreza que los ladrones le sugirieron a Gordon Numma, no me parece ir contra el sentido de la abundancia. Esta no consiste en poseer todo, sino en poseer sólo aquello que uno realmente utiliza. El catálogo no implica una restricción de las posibilidades; se limita a indicar lo necesario. Tal vez le resulte sorprendente que cite de nuevo a Gunther Stent. Piensa que el trabajo esencial, en lo que concierne a las ideas propias de los diversos campos, así como en las ciencias y en las artes, ya ha sido terminado. En los dominios fundamentales, no tenemos necesidad de seguir trabajando. Lo que nos falta es manejar una multitud de detalles, pero no pasan de ser detalles. Y una vez adoptada una actitud nueva en todo lo que concierne a la organización y a las "utilidades", podremos contentarnos simplemente con nuestra situación actual. En la esfera de las ideas, todo ha sido pensado; todos los descubrimientos fundamentales han sido hechos. Y Gunther Stent estima que, en el campo de la música, la que existe en el momento actual, con la libertad que se le reconoce a los sonidos mismos, nos ahorra todo trabajo suplementario en cuanto al fondo de las cosas. Lo cual no significa que no sea necesario componer más músicas; lo que no es necesario es tener ideas nuevas sobre música.

D.C.—*¡Eso suena un poco como el diagnóstico hegeliano de la muerte del arte! Messiaen, por su lado, considera que la música ha alcanzado su techo armónico y casi su equilibrio en el plano de lo rítmico; ya no cabe, en consecuencia, hacerla evolucionar más en el sentido histórico, como se la hizo evolucionar hasta ahora. Y usted ha dicho que no estaba en desacuerdo con el análisis de Leonard Meyer, quien, pensando en su obra, caracterizó el estado presente y futuro de la música como un período de estasis.*

J.C.—Nos encontramos de ahora en adelante en una situación en que lo antiguo se superpone en toda forma con lo nuevo e interfiere en éste. En cierto sentido, todo ha concluido, todo ha sido descubierto y experimentado. Desde luego, eso no significa que nos encontremos desde ya en la edad de oro. Pero hemos reunido las ideas esenciales que nos permitirán vivir esa edad nueva.

D.C.—¿No es esa una idea retomada del siglo XIX?

J.C.—¿Tiene tanta importancia la cuestión? *Fíjese en David Tudor: al efectuar una operación de realimentación entre audio y video, ¿no lleva a la práctica algunas de las tendencias espiritualistas de un Scriabin? Los discípulos de Scriabin pensaban que existía una correspondencia entre una altura particular y un color particular, idea que no sólo interesaba a Scriabin y sus allegados, sino a mucha gente de fines del siglo pasado... y comienzos de éste.*

D.C.—E incluso de estos tiempos. ¡Imposible no recordar en este momento a Messiaen!

J.C.—Todo eso se desarrollaba en un plano espiritualista antes que tecnológico: por obligación, se hacía referencia a cierta psicología, a juicios, a gustos, a recuerdos, etcétera. Todo eso es hoy innecesario: tenemos la tecnología. Inútil aferrarse aún a esas ideas. Estoy seguro de que mediante los circuitos de David Tudor se alcanzará muy pronto la complejidad suficiente como para que cualquier sonido pueda producir cualquier color. Se cumplirá lo que enseña la filosofía zen: imposible hablar de la distinción entre causa y efecto, porque en el universo toda cosa es causa de toda otra cosa.

D.C.—De nuevo: esa estabilización, esa estasis de las ideas, ¿no amenazan a la larga con un empobrecimiento?

J.C.—Por lo contrario, he hablado de abundancia. Creo que lo que podemos esperar razonablemente, en el interior de ese estado de estasis, es la interpretación de esas artes y ciencias que hasta ahora evolucionaban en forma jerárquica y eran mantenidas a distancia unas de otras por ra-

zones de simplificación y de pedagogía. Podemos esperar que en lo futuro todas esas disciplinas se mezclen en un clima muy rico en alegría y —utilizo a propósito una expresión frecuente en los textos japoneses— en extravío.

*D.C.—¿Usted, en consecuencia, se juega el todo por el todo a lo interdisciplinario?*

J.C.—De que constituye un adelanto importante, y esto en el nivel práctico, no tengo ninguna duda, a juzgar al menos por algunas de las universidades que conozco. Sé que en la Universidad de Illinois se contempla la posibilidad de generalizar el sistema de cursos dictados por un profesor ajeno a la disciplina en cuestión y carente de toda competencia en ese tema. En otras palabras, la fertilización cruzada está en camino a convertirse en una práctica habitual incluso en los círculos más académicos. Se pedirá a un científico que hable a los músicos: probablemente, dé mejor resultado que si es un músico quien habla a los músicos.

*D.C.—Su problema es desviar de su función las ideas o los objetos técnicos.*

J.C.—Tengo idea de que si se logra transferir los métodos de investigación científica a otros campos, distintos de aquellos para los cuales fueron elaborados, esos métodos adquirirían todo el vuelo de que son capaces. . .

*D.C.—¿Podría usted dar un ejemplo?*

J.C.—Observe este cenicero. Se encuentra en estado de vibración. Nosotros lo sabemos, y el físico nos lo puede probar. Pero no podemos oír esas vibraciones. Cuando entré en la cámara anecoica pude escucharme a mí mismo. Y bien, ahora quiero, en vez de escucharme a mí mismo, escuchar ese cenicero. Para lo cual voy a golpearlo, como haría con un instrumento de percusión. Voy a escuchar su vida interior. Podré hacerlo gracias a una tecnología apropiada, que, por cierto, no ha sido creada para eso. Pero, al mismo tiempo, exaltaré esa tecnología: le daré plena libertad para expresarse, para desarrollar sus posibilidades.

D.C.—¿No ha hecho usted, en una de sus *Variations*, un esfuerzo análogo para provocar la audición de sonidos situados más allá de los umbrales de la percepción?

J.C.—Sí. Sabemos que el aire está lleno de vibraciones que no oímos. En *Variations VII* intenté tomar sonidos de ese medio inaudible. Pero no podemos tratar ese medio como si fuese un objeto: sabemos que es un proceso. En tanto que, en el caso del cenicero, tenemos sin duda un objeto. Sería en grado sumo interesante instalarlo en una pequeña cámara anecoica y escucharlo mediante un sistema adecuado de amplificación y altoparlantes. El objeto se convertiría en proceso: recuperaríamos, gracias a un procedimiento tomado de la ciencia, el sentimiento de la naturaleza a través de la música de los objetos.

D.C.—Lo cual me recuerda lo que intentó el compositor Alvin Lucier, quien logró captar los ruidos electroencefalográficos y transformarlos en sonidos "musicales". La experiencia fue repetida en París por Pierre Henry. ¿Conoce usted esos ensayos? Creo que se orientan en el mismo sentido que su idea de escuchar un cenicero.

J.C.—Exactamente. Conozco muy bien la obra de Alvin Lucier, puesto que colaboré en la creación de su "partitura", lo cual sucedió la misma noche en que fue creado el *Rozart Mix*. La pieza de Lucier se intitula *Music for Solo Performer* y yo mismo fijé buena cantidad de electrodos al cuero cabelludo del autor. La ejecución consistía en generar ondas alfa mediante movimientos de cierre del ojo y otros procedimientos. El resultado de la actividad cerebral de Alvin Lucier era enviado por cierta cantidad de altoparlantes situados en las paredes de la sala, cada uno de ellos asociado a un objeto resonante. Por ejemplo, se ponía un altoparlante sobre un timbal, otro sobre un gong, otro sobre una caja metálica para basura. Y se obtuvo una gran diversidad sonora, gracias a los preparativos y a las distintas ubicaciones de los altoparlantes. En virtud de la variedad de resonancias, cuando un altoparlante transmitía una

actividad determinada, ésta sonaba en forma distinta que al sonar transmitida por otro. El público se sintió profundamente impresionado por el aspecto de participación "mística" que parecía exigir la pieza; ¡efecto bastante fácil, puesto que cada uno de los espectadores no ignoraba que también él tenía cerebro! ¡De modo que si también a él se le hubieran fijado electrodos al cráneo, se hubiera obtenido una música no menos emocionante! *Lo que me interesó de esa obra fue la situación creada, en virtud de la cual no era posible deplorar la falta de habilidad de un ejecutante.*

D.C.—*Estoy seguro de que usted debió de experimentar cierta maravilla ante el aspecto surrealista de esos encuentros entre objetos inesperados, extraños: electrodos y latas de basura, un gabinete médico y una sala de concierto...*

J.C.—Es verdad. Debo decir, sin embargo, que nunca fui gran admirador de las obras surrealistas. Los críticos que en general relacionan mis actividades con el dadaísmo no se engañan. Pero he podido observar que en 1920 el movimiento dadá tenía una necesidad mucho más virulenta de cortar con todo lo hecho, más necesidad de vacío, que en 1950.

D.C.—*Acerca de usted, se ha hablado de neodadaísmo...*

J.C.—¡Otro rótulo superfluo! Si se dice que soy neodadaísta, puedo librarme fácilmente de esa categoría. Todo eso viene de la pintura: cuando empecé a componer también empecé a pintar. No seguí en esto, pero me sentía muy atraído por el expresionismo abstracto. Fui llevado de vuelta a lo figurativo por Fauschenberg y Johns y, como en esa época se los tachaba de neodadaístas, supongo que los críticos, por falta de imaginación, no encontraron para mí nada mejor.

D.C.—*La música no se presta fácilmente a clasificación según las categorías de la pintura.*

J.C.—De cualquier modo, yo me sentía más cercano de la música concreta, que después de todo es representativa,

que de la electrónica, que es crudamente abstracta. ¡Sin embargo, a partir del *Canto de los adolescentes*, el propio Stockhausen se lanzó por el camino de la "representación"!

D.C.—¿Usted, en consecuencia, no se considera como un heredero del dadaísmo?

J.C.—Vea, *Satie era mucho más dadá que yo*. ¡Vexations sí que era una pieza dadá! Pero yo no la enfoqué para nada en esa forma. Para mí, hacerla escuchar era un deber.

D.C.—En el caso de la *Music for Solo Performer* de Alvin Lucier se trataría, de acuerdo con su descripción, de una música no repetitiva. Es lo inverso de *Vexations*...

J.C.—Así es, lo cual me hace pensar en la definición de ritmo que di en alguna oportunidad. El ritmo no es en modo alguno algo periódico y repetitivo. Es el hecho de que sucede algo, algo inesperado, *irrelevant*.

D.C.—Le agradezco que haya recordado aquí esa definición. Me parece perfectamente aplicable a la música de que hablamos: los técnicos no dominan con facilidad, en una noche de registro, por ejemplo, las curvas electroencefalográficas. Sólo obtienen algo muy aproximado. Encuentran un fenómeno de ritmo, en el sentido que usted da al término. ¡Y aprovechan para proclamar que las músicas electroencefalográficas no son musical!

J.C.—Cuando compongo, me preocupo mucho por no intervenir en esa *irrelevance*, en esa incontrollabilidad de las sonoridades con que me encuentro. Mi música, en el fondo, consiste en hacer aparecer lo que es musical cuando no hay todavía música. Lo que me interesa, es el hecho de que las cosas sean.

D.C.—En suma, ¿usted se apartaría ante todo de los surrealistas, y a continuación del dadaísmo, en la medida en que ninguno de esos dos movimientos ha llevado bastante lejos el análisis del encuentro fortuito o de la asociación libre?

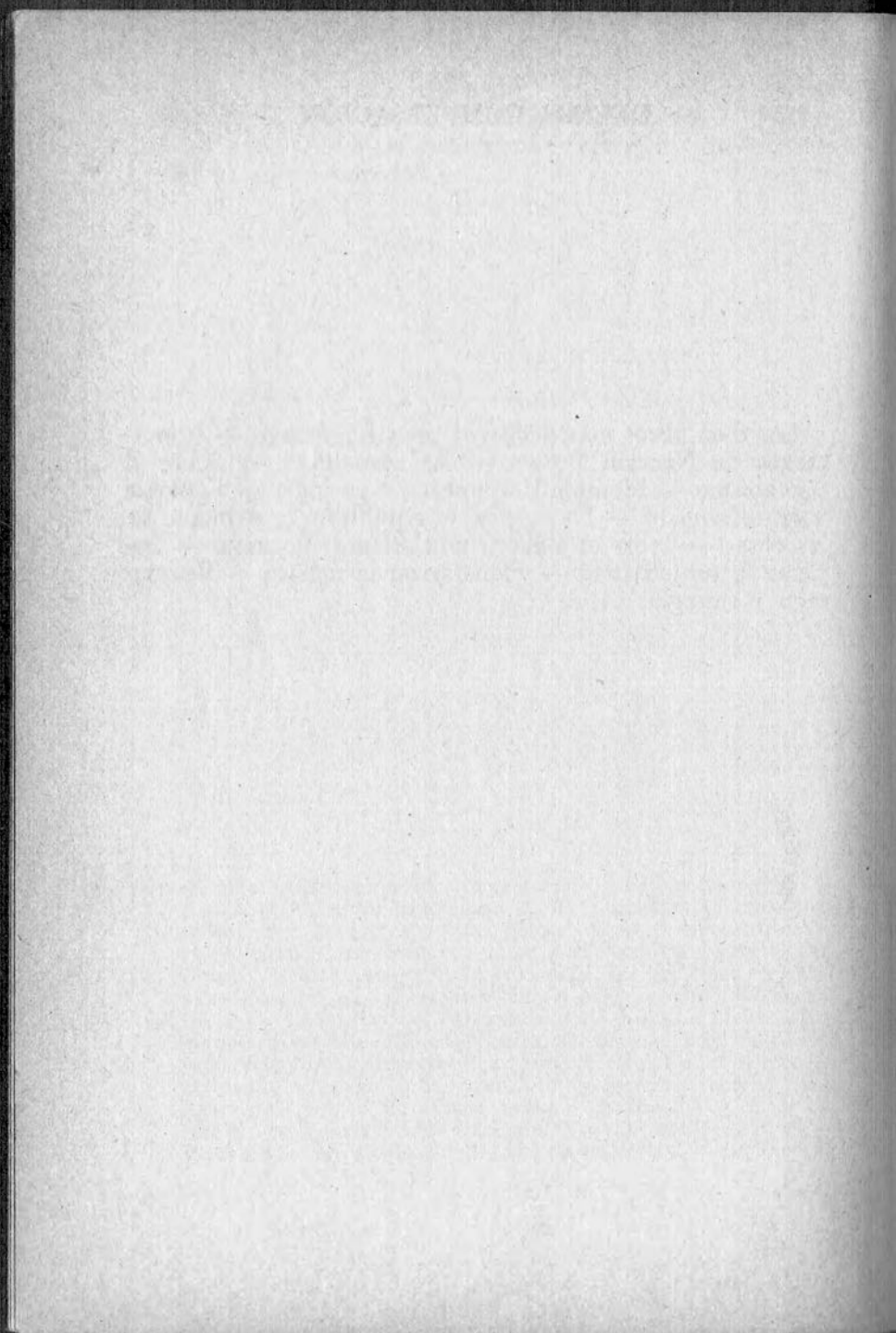
J.C.—Es posible decirlo así: *esos movimientos se quedaron, en realidad, en un azar epidérmico. El de los electrodos ya es más profundo*<sup>6</sup>.

- 
6. Al releer estas páginas me parece posible poner en claro mi posición respecto de los movimiento dadá y surrealista, a los que se refiere parte de la conversación. Lo que siguió al dadaísmo, o sea, el surrealismo, era social por su pensamiento o por su intención (André Breton): en rigor, individualista. Lo que siguió a Johns y a Rauschenberg, el neodadaísmo, o sea, lo que hace hoy el papel de surrealismo, es de entrada y de punta a punta social, porque es un arte que trata acerca de latas de jugo de tomate producidas industrialmente. Por otro lado, si me viera en la obligación de elegir entre surrealismo y dadaísmo, optaría desde luego por éste. Y si debiera preferir un dadaísta a todos los demás, me quedaría con Duchamp. Tras lo cual, desde luego, me liberaría del dadaísmo. (J. C., nota de 1972).



## DÉCIMA CONVERSACIÓN

Los diez libros más decisivos para John Cage — Importancia de Norman Brown — La sexualidad — Sobre el neotaoísmo — Identidad de música y ecología — Ecología y *establishment* — La música, el equilibrio, la Armonía de las cosas — Sobre el meliorismo de Henri Pousseur — Superar la subjetividad — Planetarizar la música — Revolución y sinergia.



D.C.—*Hace algunos años, usted aceptó elaborar la lista de las diez obras que más influyeron sobre usted. ¿Introduciría hoy modificaciones en esa lista?*

J.C.—En estos días estoy leyendo el *Journal* de Thoreau; hace una semana, leía el tratado de Kauffman sobre los hongos. De ese libro de micología podría decir que me incita a observar la naturaleza y, en consecuencia, a apreciar mejor a Thoreau. De modo que tal vez debería incluir a Thoreau en mi nueva lista.

D.C.—*En la anterior no figuraba.*

J.C.—En aquella cité a Buckminster Fuller. ¡Pero dije que aún no lo había leído! Ya lo he leído. Y por cierto lo conservaría. Y agregaría de buena gana a McLuhan.

D.C.—*¿Qué libro de McLuhan le parece especialmente significativo?*

J.C.—Por encima de todos sus libros pongo un artículo. Su título parafrasea a James Joyce; es *The Agenbite of Outwit*, publicado en el primer número de una revista titulada *Location*. McLuhan desarrolla allí una idea que tal vez sea la esencia de toda su obra: lo que sobreviene, surge a la vez en todas partes. No se vive de modo parcial, sino totalmente. Es preciso desprenderse de todas las inversiones parciales. El arte, por ejemplo, está en todas partes. ¡Ese texto de McLuhan me parece verdaderamente decisivo! Agréguelo a la lista.

D.C.—*Usted mencionó la obra de Alfredo Casella sobre la cadencia. ¿La conservaría?*

J.C.—Ultimamente volví a releerla. Sin duda alguna, su importancia parece hoy problemática. En la década 1930-40 parecía indiscutible. ¡Las cosas han cambiado tanto!

D.C.—*¿Joyce?*

J.C.—Estaría hoy en la lista.

D.C.—*¿Y Brown?*

J.C.—Aprecio en especial *Love's Body*, y ya le dije por qué. Mientras estaba ocupado en componer los *Song Books*, me puse de pronto, una mañana, a pensar tan intensamente en Norman Brown, que lo llamé por teléfono y le dije qué estaba haciendo yo. Me contestó: "Estoy en lo mismo: hago himnos". Otra persona más que se dedica a actividades comparables —actualmente escribe canciones— es una persona con quien tanto Brown como yo nos hemos escrito: Ira Einhorn. Vive en Filadelfia y publicó, hace algunos años, auténticos panfletos sobre la miseria de la sociedad actual.

Era un polemista de envergadura. Si hoy se consagra a escribir canciones, es porque insiste en lo que podríamos llamar una actividad positiva. Cree que la actitud más positiva será la palanca revolucionaria más poderosa.

D.C.—*¿Agregamos, pues, a Einhorn y Brown?*

J.C.—Brown nos da el sentido de lo ecológico en la vida, y no solamente en el campo de las ideas. Define como una unión real el carácter complementario de los opuestos, por ejemplo, el alma y el cuerpo. Y trata el lenguaje como lo que opera esa reunión de los opuestos. Restituye al mundo y a la vida palabras como comer, consumir, defecar, tradicionalmente apartadas del lenguaje en tanto éste es mantenido en una espiritualidad perpetua y ficticia. Brown es verdaderamente muy importante.

D.C.—*Hay un tema que no hemos abordado y al que Brown no puede menos que llevarnos: la sexualidad.*

J.C.—Hace algún tiempo, en nuestra Sociedad de Micología, organicé conferencias para la temporada de invierno, en vez de excursiones y fines de semana consagrados al es-

tudio, porque cuando el campo está cubierto de nieve no es cuestión de salir todas las semanas en busca de hongos. Una de las conferencias mensuales que organicé giró en torno de la sexualidad de los hongos. Habíamos invitado a un especialista de Connecticut, quien había cultivado en gran cantidad cierta especie de hongo —un *Coprinus*— para estudiar sus características sexuales. En su conferencia nos enseñó que el sexo de los hongos no difiere tanto del de los seres humanos, pero es más fácil de estudiar. Nos reveló que, en una sola especie, existen alrededor de 80 tipos de hongos hembra y 180 tipos de hongo macho, y que algunas combinaciones entre esos tipos permiten la reproducción, en tanto que otras no. El hongo hembra 42, digamos, jamás se reproducirá con el hongo macho 111, pero sí con otros números. Ello me condujo a pensar que nuestra idea de macho y hembra constituye una excesiva simplificación de un estado humano en realidad complejo.

*D.C.—¿Y no se trataría de reducir esa oposición, sino de pluralizarla?*

*J.C.—Sí, en el sentido en que los japoneses no limitan esa consideración a dos sexos opuestos, sino que la extienden a las rocas, las flores, la luna, etcétera. ¡Recientemente me enteré de que las plantas responden al amor que se les brinda! ¡Poca cosa más, y dirían si las personas en cuyas casas están las aman! Y si no se las ama, no crecen.*

*D.C.—Ahora entiendo por qué mi gomero no tiene tan buena salud como mi filodendro...*

*J.C.—En cuanto a los seres humanos, Margaret Mead escribió hace corto tiempo que la mayor esperanza de vida permitiría a un individuo dado no amar por siempre a una misma persona, sino que le brindaría, como cosa muy normal, la posibilidad de cambiar. No dejaríamos de amarnos, pero la flexibilidad y el carácter aventurado de nuestras emociones eróticas se enriquecerían.*

*D.C.—Si volvemos a su lista de los diez mejores libros del año 1960 ó 1961, descubro —descartado Casella— gran número de libros consagrados a las tradiciones orientales. Usted cita a Gertrude Stein, por supuesto, y a Luigi Rus-*

solo, pero también a Meister Eckhart y sobre toda a Rama-krishna, Coomaraswamy, Huang-Po y Chuang-tsu. ¿Es preciso cambiar algo?

J.C.—Puede mantener todo, con la salvedad, en la que ya hemos insistido, de que ahora me encuentro más cerca de Huang-Po<sup>1</sup> y Chuang-tsu que del pensamiento hindú. A veces se considera, en vista de todas mis ideas fullerianas y McLuhanianas, que me he “liberado” definitivamente de mis pasiones juveniles por el Oriente y el Extremo Oriente. ¡Es que la doctrina de Huang-Po es literalmente aplicable a la ética de la aldea global! Y me siento hoy más cerca de Chuang-tsu que como lo estuve nunca<sup>2</sup>.

D.C.—*En efecto, es fácil sentirse tentado de no otorgar valor alguno a la advertencia que usted hace en el comienzo de A Year from Monday, donde afirma la unidad de su tarea; es más fácil describirlo a usted como saltando de una doctrina a otra y combinando sus pensamientos al azar... ¡del eclecticismo! Después de picotear un poco de budismo zen, usted picotea un poco de McLuhan y de Fuller. Todo ello denotaría una versatilidad esencial a la cual —siempre según esas críticas— no debe asignarse mayor importancia.*

J.C.—También debe tenerse en cuenta mi advertencia de *silence* sobre el zen...

D.C.—*Allí usted libera efectivamente al zen de toda responsabilidad por sus actividades, no sin señalar antes que usted le debe el impulso inicial en el camino tomado.*

J.C.—¡Eso significa que nadie puede tener la ingenuidad de pretenderse zen en medio del siglo XX, como si nada hubiera cambiado! Pero también quise decir que el zen tal vez tenga mayor profundidad y que sería útil prestar atención al significado del universo tecnológico: no se logrará

---

1. *The Huang-Po Doctrine of Universal Mind*, de Hsi-yun, transcripción de P'ei-hsiu. (J. C., nota de 1972).

2. En 1971 empecé a estudiar cuidadosamente los escritos de Mao Tse-tung. Espera liberar la mente china de ciertas ideas confucianas; he advertido que sus tesis son perfectamente compatibles (véase en particular su texto sobre la contradicción) con las del zen y de Chuang-tsu. (J. C., nota de 1972).

comprenderlo si no se adopta una actitud por lo menos emparentada con la de los budistas zen.

D.C.—*Su apego por el taoísmo es un poco menos explícito, aunque real; sin embargo, no hay duda alguna de que algunos “espíritus superiores” no dejarán de reprocharle, algún día, su atracción por lo que Cyril Connolly denominó “la corrupción del abandono”...*

J.C.—*Sí, por lo menos los que siguen siendo esclavos de la acción y la lógica.*

D.C.—*Por mi parte, yo vería en todo eso la confesión, sostenida sobre los hipos virtuosos de una erudicción que por suerte nunca será la de usted, la confesión, digo, de una incompatibilidad de humores trasladada por la fuerza al plano moral. Sus críticos se toman a sí mismos, a menudo, por moralistas.*

J.C.—*Eso no tiene mayor importancia. Ya pasará...*

D.C.—*Me gustaría, entretanto, formularle una pregunta de aspecto erudito, pero que me parece decisiva. Conozco la importancia de Chuang-tsu en su perspectiva. Usted lo ha estudiado desde que tuvo contacto con Suzuki. Y me parece que no estaría fuera de lugar ver en usted a un taoísta a la manera de Mi-fu, por lo menos en ciertos momentos. Taoísta usted lo es, me parece, tanto como budista, si no más, en el sentido, desde luego, del budismo clásico.*

*Mi pregunta, entonces, es la siguiente: su taoísmo, ¿es verdaderamente el de Chuang-tsu? ¿No se emparenta más bien con el de los grandes comentaristas de los siglos III y IV, los que a veces son llamados “neotaoístas racionales” —y creo que este último adjetivo no es en modo alguno superfluo, ni paradójico siquiera, si se trata de comparar a usted con ellos—, es decir, con el taoísmo de Hiang-siu y Kuo-siang? En efecto, aportan una corrección decisiva a la doctrina de Chuang-tsu al afirmar que el Tao es nada —literalmente nada: un nihil absolutum—, lo cual los conduce, entre otros puntos, a un pluralismo del que usted se encuentra cercano. Le citaré en particular este pasaje, que es característico: “Podemos decir que el Tao es anterior a las cosas. Pero el Tao es nada. Puesto que es nada, ¿cómo*

*puede ser anterior a las cosas? No sabemos qué es anterior a las cosas, pero las cosas se producen continuamente. Esto prueba que las cosas son espontáneamente lo que son<sup>3</sup>...*"  
¿Qué piensa usted?

J.C.—¡Es una idea espléndida! Sí, es muy hermosa. Recuerde usted ese cenicero de que hablábamos ayer: queríamos encerrarlo en una pequeña cámara anecoica. Y bien, gracias a esa idea tendremos una pluralidad de cámaras anecoicas que no contendrán sólo ceniceros, sino todos los objetos que uno quiera, ¡y podremos escuchar esos diversos objetos y sus sonidos, todos a la vez! ¡Será maravilloso! Y, en realidad, es nuestra experiencia cotidiana. Estados rodeados por toda esa multiplicidad... Y nuestra atención —empleo por una vez este vocablo, porque lo tomo de Thoreau y es posible utilizarlo en el sentido en que lo usa Brown—, o nuestro apetito, si usted lo prefiere, se intensificará. Y nos tornaremos cada vez más capaces de experiencias, de tener nuestras propias experiencias. La verdad es que estamos cada vez más impacientes y nos tornaremos cada vez más voraces de cosas muy distintas de las que queremos tener cada vez más, y eso, como lo ha visto McLuhan, de un mismo golpe.

D.C.—*En esa forma, su pensamiento se rehúsa a toda sistematización.*

J.C.—Es decir que si el Tao, el último término, es *nada*, o es *la Nada*, bien cabe concluir que no hay motivo para hipnotizarse con la diferencia y que *no hay* término último. Ni, en consecuencia, sistema.

D.C.—*¿A fin de cuentas, no habría que hipnotizarse tampoco con la música sistemática, constituida, que se superpone a la naturaleza o a los elementos?*

J.C.—¿Usted quiere decir que la música siempre *deviene*, que siempre se convierte en *alguna cosa*, y que no es necesaria porque esa cosa ya existe?

---

3. En Fong Yeu-lan: *Précis d'histoire de la philosophie chinoise*, Payot, 1952, pág. 231. Traducción de Dunstheimer.



D.C.—*Usted puede tomarlo así. Pensaba en sus piezas de silencio. ¿No son superfluas, puesto que los ruidos de la naturaleza ya existen?*

J.C.—*El aspecto de la naturaleza del que hoy tenemos idea —y esa idea es casi penosa— es el de que nosotros, como especie humana, hemos puesto en peligro la naturaleza. Hemos actuado contra ella, nos hemos rebelado contra su existencia. En consecuencia, hoy debemos preocuparnos por devolverle el sitio que le es propio. Y la naturaleza no consiste en una separación del agua y el aire, del cielo y la tierra, etcétera, sino en un “trabajo-conjunto”, o un “juego-conjunto” de esos elementos. Es lo que llamamos ecología. La música, tal como la concibo, es ecológica. Podría llegar más lejos y decir: ES ecología.*

D.C.—*¿Por lo tanto, deja de existir como entidad separada?*

J.C.—*Es que nunca existió bajo esa forma, salvo en la imaginación de los músicos “profesionales”. Siempre desembocó en la naturaleza, aunque hubiera sido construida “en sentido contrario”. Pero antes sólo se atendía a su construcción. Hoy podemos diversificar nuestra opinión y la construcción ya no enmascara la ecología.*

D.C.—*Buena parte de las críticas a usted se refieren precisamente a ese primado de la ecología. Al examinar el zen, o más bien el t'chan, Fong Yeu-lan le reprocha su quietismo y su atencionismo. Afirma que los confucianos declaran no tener necesidad de las cosas del mundo exterior —usted diría: de la ecología—, puesto que ni siquiera se detienen en el distanciamiento respecto de las cosas. El confucianismo sería, en consecuencia, más zen que el zen. Sin embargo, postula que el gobierno debe mantenerse donde está. Basta transportar ese razonamiento y utilizar un vocabulario de línea marxista para llegar a la crítica que se formula con mayor frecuencia contra usted: su música y su actitud serían “reaccionarias”, sólo apuntarían hacia cambios ecológicos, justamente, y la insistencia en lo ecológico es sospechosa, participa de lo ideológico. ¿Por qué? Porque simulando trastornar la atención y su economía, y al rechazar*

*las formas constituidas de la músicas, usted consigue distraer a sus oyentes. Los desvía del "verdadero" debate, que es político y económico. Usted sirve al establishment. Usted, con todas sus ideas sobre el circo, ¡es el payaso de la reacción!*

J.C.—¿No habría que decir, en un sentido marxista, que los textos de *Silence* son reaccionarios porque conciernen a la experiencia individual? ¿En tanto que los de *A Year from Monday* son progresistas, porque conciernen a la sociedad? Si yo adoptara un punto de vista marxista, no los vería en modo alguno como reaccionarios. Pero, entonces, habría que volver sobre el calificativo de "reaccionario" aplicado a *Silence*. ¡Porque lo que me llevó de considerar la experiencia individual a considerar la experiencia social no fue tanto la índole social de la música cuanto la idea, tomada de McLuhan, de que la sociedad misma es hoy un individuo! Y un individuo que, según la terminología de Brown, y no la de Marcuse, necesita un psicoanálisis.

D.C.—*Tengo la impresión, sin embargo, de que usted no contesta el comienzo de mi pregunta. Se la plantearé de nuevo, en forma más precisa. Para lo cual me serviré de un crítico del budismo chino, que era confuciano. Se trata de un filósofo del siglo XVI, Wang Cheu-yen, de quien tomaré las siguientes líneas, bastante claras, a mi juicio, en lo que se refiere a nuestro problema: "La pretensión de los budistas de no atarse a los fenómenos muestra que están atados. Y el hecho de que nosotros, los confucianos, no pretendamos no estar atados a los fenómenos, muestra que no lo estamos". . .*" Desde un punto de vista marxista, la amalgama entre budistas (o taoístas) y confucianos puede entonces cumplirse: si los confucianos son "reaccionarios", puesto que no están "atados a los fenómenos" —lo cual no les impide luchar por el orden establecido—, los taoístas y demás budistas lo son más aún: con el pretexto de atacar la tradición y las instituciones, las consolidan y confirman, así sea a contrario. En nivel más bajo se dirá, como lo dijo el

4. Citado en Fong Yeu-lan, op. cit.

otro día un artículo de Musique en jeu, ¡Cage no es más que un reaccionario!

J.C.— Toda esa argumentación, ¡ay!, me parece que sólo sirve para tornar confuso el debate. Se limita a inclinar la balanza de un lado hacia el otro. Pero se procura con mucho cuidado que la balanza sea *la misma* en ambos casos: entre atadura y distancia, y después entre confucianos y budistas. Eso no puede convencer, precisamente porque no pasa de ser un argumento. Críticas verbales, buenas para excitar el intelecto. Pero si usted observa la realidad, advertirá que en los dos casos, el de Confucio y el del zen, la atadura a los fenómenos y la distancia respecto de ellos son compatibles. ¡Lo cual revela que, para encontrar diferencias verdaderas, hay que llevar el análisis un poco más lejos! Y tener en cuenta lo que sucede en la realidad. Los taoístas tuvieron en la historia china bastante importancia como para que quienquiera que conozca así sea superficialmente esa historia se abstenga de considerarlos *a priori* como reaccionarios; y lo mismo puede decirse del budismo chino. Ahora agregaré que quienes manejan ese lenguaje de “reaccionarios”, “progresistas”, ¡lo hacen en nombre del poder! La diferencia entre ellos y yo radica en que ellos quieren el poder y, por tanto, quieren mantenerlo. En cambio, yo no solamente no lo quiero, sino que quiero destruirlo. Cuando empecé a escribir realmente música, o sea, a componer “seriamente”, lo hice para interesarme por los ruidos porque los ruidos se escapan del poder, es decir, de las leyes de la armonía y el contrapunto. Acerca de Schaeffer, dije que los ruidos no habían sido liberados para que se los reintegrara a una nueva suerte de armonía y contrapunto; si lo fueran, ¡eso significaría que se han limitado a cambiar de cárcel! Mi idea es que las prisiones deben abolirse. Tome usted otro ejemplo: el *Black Power*. Que los negros se liberen de las leyes que los blancos inventaron para protegerse de los negros, está muy bien. Pero si ellos quieren a su vez inventar leyes, o sea, tomar el poder, exactamente a la manera de los blancos, ¿dónde está la diferencia? Muy pocos negros comprenden que, mediante leyes

que los protejan de los blancos, se limitarán a convertirse en nuevos blancos. Les habrán quitado el poder a los blancos, pero nada habrá cambiado. En la época de la armonía y el contrapunto existían el bien y el mal, y reglas para sostener al bien contra el mal. Hoy debemos más bien identificarnos con los ruidos y no buscar leyes para los ruidos, ¡como si fuésemos negros que procuran el poder! La música muestra en qué podría consistir una situación ecológicamente equilibrada: aquella en que los blancos no tendrían más poder sobre los negros, ni los negros sobre los blancos. Aquella en que cada sonoridad está en su sitio, porque cada una es lo que es. Por lo demás, no soy yo quien inventa esa situación: la música misma ya la llevaba en su seno, a pesar de todo lo que se le ha hecho soportar.

D.C.—*Y no puedo menos que relacionarla con el sentido que tiene de la Armonía, a la manera de los taoístas clásicos*<sup>5</sup>. *¡No es la armonía de los tratados de armonía!*

J.C.—Es cierto, yo concibo la Armonía en esa forma, no a la manera "occidental". Y pienso que llega mucho más allá de la música, pero también que la música es hoy un camino hacia la Armonía, y un camino necesario. La Armonía es lo que podemos representarnos hoy en términos de ecología.

D.C.—*Lo que se debe comprender ante ese sentido —oriental— de la Armonía es el optimismo que supone. Usted confía en la naturaleza. Piensa que, si se la deja actuar, el equilibrio se restablecerá.*

J.C.—Exacto.

D.C.—*¿Conoce usted el libro de Eugen Herrigel sobre el tiro con arco? Jean Paulhan decía —ingenuamente, a juicio de algunos— que alguna vez se le atribuirá tanta importancia como al Discurso del método.*

J.C.—Ese libro me gustó mucho. Lo leí en la época en que conocí a Hidekazu Yoshida. Y cuando le hablé al res-

5. Mao Tse-tung habla a su vez de la "Gran Armonía" para designar un estado futuro de la humanidad en que habría desaparecido la explotación del hombre por el hombre, pero no la contradicción. (D. C., nota de 1972).

pecto, me dijo que hay por lo menos un hecho que el filósofo alemán olvidó mencionar. El de que en Japón hay un arquero al que se considera un maestro, un arquero extraordinario, ¡que nunca fue capaz de acertar en el blanco, ni siquiera en pleno mediodía!

D.C.—*Lo cual me recuerda la reacción de usted al ver por primera vez el jardín de Ryoan-yi.*

J.C.—Me sentí maravillado frente a ese jardín, y tuve la impresión de que las piedras bien hubiesen podido encontrarse en esa posición como en cualquier otra. Muchos críticos de arte y filósofos tienen la idea de que las piedras están exactamente en su lugar; se entregan a muchos cálculos, trazan el plano del jardín, y terminan por demostrar que el equilibrio y la armonía de esas quince piedras sobre fondo de arena no hubiesen podido ser obtenidos más que en una sola forma: la que fue utilizada.

D.C.—*La comprobación a posteriori quiere pasar por descubrimiento de una ley.*

J.C.—¡Sí, una ley de la naturaleza y de la belleza! Por mi parte, tuve exactamente la impresión contraria. Me encontraba en Nueva York con Hidekazu Yoshida, ese amigo japonés del que acabamos de hablar. Y le dije que, a mi juicio, las rocas hubiesen podido ser puestas en cualquier sitio. Simplemente se sonrió, bajó de mi auto, entró en un hotel y me trajo un regalo: una corbata<sup>6</sup>.

D.C.—*¡Esa historia es simétrica a la de su happening con Nam June Paik!*

J.C.—En los *happenings* no encuentro ese sentido de la Armonía que no disminuye, sino que se confirma, cuando se deja a las cosas libertad para ser lo que son.

D.C.—*Otra manera de criticar su actividad, o por lo menos de desentenderse de ella, consiste en afirmar que, en el fondo, los objetos reales que usted emplea al componer, tanto instrumentales como electrónicos, no son ni*

6. Ya no uso más corbata. (J. C., nota de 1972).

za, sus palabras se simplifiquen, se tornen más breves. Estaría casi por decir que las palabras largas sí contienen algo de Thoreau. Pero no las más cortas. Son las palabras del lenguaje común, las palabras de cada día<sup>7</sup>. Entonces, a medida que las palabras se empequeñecen, las experiencias propias de Thoreau se tornan cada vez más transparentes. Ya no son experiencias de él. Son *la* experiencia. Y su obra mejora a medida que desaparece. El no habla más, no escribe más; deja que las cosas, tales como son, hablen y se escriban. En música, no he intentado otra cosa. La subjetividad no interviene más. Y no hay artificio alguno en esta tentativa.

D.C.—*Sin embargo, en su Entretien avec Roger Reynolds hay un pasaje donde usted apela a la subjetividad. A partir de la conclusión, de Roberth Ashley, en el sentido de que, según usted, el tiempo, la acción temporal, es la definición última de la música, usted pasa a la equivalencia de música y teatro y, de allí, a la idea de que la experiencia se torna markedly more subjective. Si, con motivo de una misma pieza, un espectador es atraído por el aspecto sonoro, y otro por un aspecto distinto, usted acepta que esa situación es de orden teatral; al mismo tiempo, la "subjetividad" de cada uno entra en juego en medida sin igual: depende de cada uno experimentar lo que le convenga.*

J.C.—Sí, pero usted advertirá que no se trata ya del *estilo* o de la subjetividad del compositor. La "subjetividad" de que se trata aquí no es la del *yo*. Es la del oyente, la del observador. Designa, más bien, el Sí mismo de que habla el zen, el Sí mismo tal como se lo encuentra implícito en el célebre koan: "¿Cuál era tu Sí mismo antes de que nacieras y antes de que hubieses conocido el bien y el mal?" No se trata de la subjetividad de los filósofos occidentales, que siempre tiene necesidad de "objetos", y de comunicarse con otra subje-

7. Véase lo que dice Mao sobre la literatura en sus textos de Yenán. (J. C., nota de 1972).

tividad para poder hablar mejor de esos "objetos". Aquí se trata de lo que cada uno es en el fondo de su propia persona: un Sí mismo no reductible a un yo. Si interroga usted a un budista zen por la naturaleza de ese Sí mismo, es probable que le conteste por intermedio de *la Nada*. El Sí mismo no es un yo; más bien representa el hecho de que cada uno de nosotros está en el centro del mundo, es el centro del mundo, sin ser un yo. El Sí mismo es lo que *yo* no impongo a otro: no es una "subjetividad", sino una referencia a algo anterior que permite —ulteriormente— la manifestación de esa "subjetividad". Significa una referencia a la Nada que hay en toda cosa y, por lo tanto, también en *mí*. Aquí sería más acertado invocar, como lo hice de acuerdo con Suzuki, el fundamento del alma, el *Grund* de Meister Eckhart. ¡O bien la sociedad!

D.C.—*Se trata entonces, al mismo tiempo, de un comienzo de pluralidad o multiplicidad. Su experiencia es la que es, y la mía es distinta. Las obras firmadas "John Cage" no pertenecen al autor. Son tanto lo que usted hace de ellas como lo que yo hago de ellas, simplemente porque usted está allí y yo estoy aquí.*

J.C.—Totalmente de acuerdo. No hay que poner trabas a la pluralidad de situaciones y percepciones que corresponden a nuestro encuentro y es irreductible. Pero usted también ve que es preciso reunir esas actitudes y situaciones distintas. Nosotros no nos comunicamos, y sin embargo, conversamos. Se trata de una situación global en la que no participamos en cuanto *yoes*. Es la situación del Sí mismo: cada uno es ese Sí mismo. He allí lo que entiendo por "situación subjetiva".

D.C.—*¿Su música sería, entonces, la más universal que pueda imaginarse?*

J.C.—*Yo no escribo, en definitiva, para tal o cual, sino que trato de crear las condiciones para una interpenetración generalizada: que los sonidos se identifiquen con nosotros y nosotros podamos identificarnos con los so-*

za, sus palabras se simplifiquen, se tornen más breves. Estaría casi por decir que las palabras largas sí contienen algo de Thoreau. Pero no las más cortas. Son las palabras del lenguaje común, las palabras de cada día<sup>7</sup>. Entonces, a medida que las palabras se empequeñecen, las experiencias propias de Thoreau se tornan cada vez más transparentes. Ya no son experiencias de él. Son *la* experiencia. Y su obra mejora a medida que desaparece. El no habla más, no escribe más; deja que las cosas, tales como son, hablen y se escriban. En música, no he intentado otra cosa. La subjetividad no interviene más. Y no hay artificio alguno en esta tentativa.

D.C.—*Sin embargo, en su Entretien avec Roger Reynolds hay un pasaje donde usted apela a la subjetividad. A partir de la conclusión, de Roberth Ashley, en el sentido de que, según usted, el tiempo, la acción temporal, es la definición última de la música, usted pasa a la equivalencia de música y teatro y, de allí, a la idea de que la experiencia se torna markedly more subjective. Si, con motivo de una misma pieza, un espectador es atraído por el aspecto sonoro, y otro por un aspecto distinto, usted acepta que esa situación es de orden teatral; al mismo tiempo, la "subjetividad" de cada uno entra en juego en medida sin igual: depende de cada uno experimentar lo que le convenga.*

J.C.—Sí, pero usted advertirá que no se trata ya del *estilo* o de la subjetividad del compositor. La "subjetividad" de que se trata aquí no es la del *yo*. Es la del oyente, la del observador. Designa, más bien, el Sí mismo de que habla el zen, el Sí mismo tal como se lo encuentra implícito en el célebre koan: "¿Cuál era tu Sí mismo antes de que nacieras y antes de que hubieses conocido el bien y el mal?" No se trata de la subjetividad de los filósofos occidentales, que siempre tiene necesidad de "objetos", y de comunicarse con otra subje-

---

7. Véase lo que dice Mao sobre la literatura en sus textos de Yenán. (J. C., nota de 1972).



tividad para poder hablar mejor de esos "objetos". Aquí se trata de lo que cada uno es en el fondo de su propia persona: un Sí mismo no reductible a un yo. Si interroga usted a un budista zen por la naturaleza de ese Sí mismo, es probable que le conteste por intermedio de *la Nada*. El Sí mismo no es un yo; más bien representa el hecho de que cada uno de nosotros está en el centro del mundo, es el centro del mundo, sin ser un yo. El Sí mismo es lo que *yo* no impongo a otro: no es una "subjetividad", sino una referencia a algo anterior que permite —ulteriormente— la manifestación de esa "subjetividad". Significa una referencia a la Nada que hay en toda cosa y, por lo tanto, también en *mi*. Aquí sería más acertado invocar, como lo hice de acuerdo con Suzuki, el fundamento del alma, el *Grund* de Meister Eckhart. ¡O bien la sociedad!

D.C.—*Se trata entonces, al mismo tiempo, de un comienzo de pluralidad o multiplicidad. Su experiencia es la que es, y la mía es distinta. Las obras firmadas "John Cage" no pertenecen al autor. Son tanto lo que usted hace de ellas como lo que yo hago de ellas, simplemente porque usted está allí y yo estoy aquí.*

J.C.—Totalmente de acuerdo. No hay que poner trabas a la pluralidad de situaciones y percepciones que corresponden a nuestro encuentro y es irreductible. Pero usted también ve que es preciso reunir esas actitudes y situaciones distintas. Nosotros no nos comunicamos, y sin embargo, conversamos. Se trata de una situación global en la que no participamos en cuanto *yoes*. Es la situación del Sí mismo: cada uno es ese Sí mismo. He allí lo que entiendo por "situación subjetiva".

D.C.—*¿Su música sería, entonces, la más universal que pueda imaginarse?*

J.C.—*Yo no escribo, en definitiva, para tal o cual, sino que trato de crear las condiciones para una interpenetración generalizada: que los sonidos se identifiquen con nosotros y nosotros podamos identificarnos con los so-*

nidos. Lo que advendrá es una permeabilidad generalizada.

D.C.—¿Cómo recibe usted, en tal caso, la objeción de que usted sólo logra interesar, a pesar de todo, a un público muy limitado? Hasta el más mínimo crítico marxista estaría en condiciones de enrostrarle que usted no entusiasma a las multitudes: sus conciertos sólo interesan a una fracción de la pequeña burguesía, a intelectuales o estudiantes. Los obreros, los pequeños comerciantes, los trabajadores agrícolas, ¿cuántos más?, toda esa gente, en fin, no se interesa por su música.

J.C.—Usted sabrá que mis comienzos fueron modestos. Ya le he relatado mis conferencias de la época heroica: no hice fortuna con mi música y sólo conquisté muy lentamente mi público. Alrededor de 1950 reunía a 125 oyentes por concierto. Poco a poco me hice más conocido. En Darmstadt empezaron a preguntarse si algún día no habría que tomarme en serio. Después de 1958 eso cambió. En la actualidad estoy en condiciones de llevar a 5.000 personas al *Musicircus* de Illinois, y seguramente más para *HPSCHD*. Algunos llegaron a estimar 9.000 personas por vez. Y no creo que lo importante sea interesar a tal público más bien que a tal otro: más eficaz resulta hacer comprender a los músicos cuál es la base de su propio esfuerzo; terminarán por transmitirlo a los obreros. Por otro lado, lo que sí es verdad es que mi música, a diferencia de otras, está dispuesta, como se lo dije, a enfrentar a la superpoblación del año 2000. Es decir, de una época en que tal vez no hagan falta compositores individuales, porque según lo espero, los sonidos bastarán y se bastarán a sí mismos. Espero que mi música contribuya a lograr que se admita la importancia de la ecología. Pero no me hago ilusión alguna sobre el papel que estoy llamado a desempeñar en ese campo: será, sin duda alguna, un papel bastante humilde. Estoy convencido de que la ecología se afianzará por sí sola.

D.C.—¿Usted no prevé la revolución para el día de mañana?

J.C.—¡Es que la revolución no tendrá una sola causal! La revolución la harán tal vez los revolucionarios, pero no serán los únicos que la hagan. Es inconcebible que tal o cual actitud pueda bastar, por sí sola, para desencadenar lo que usted contempla bajo el nombre de revolución. Más bien creo que la revolución se desarrolla ante nuestros ojos en todos los niveles, y que no nos damos cuenta. Observe las cartas de crédito: significan que el dinero está en tren de desaparecer. Eso forma parte de la revolución, pero no nos damos cuenta. Más bien pensamos que sólo es una treta de los banqueros para hacernos gastar más. Lo sorprendente es que la treta, si la hay, pueda llegar tanto más adelante de lo que ella misma ha proyectado: pues no ha proyectado la confianza que debe establecerse necesariamente para que los banqueros difundan, como lo hacen, las cartas de crédito. El capitalismo no esperará a los revolucionarios para desplomarse...

D.C.—*¡He ahí una afirmación arriesgada!*

J.C.—No lo es, y los movimientos de protesta pueden muy fácilmente, cualquiera que sea su manera de actuar, llegar al resultado contrario, a la consolidación del orden. En la aceptación y en la no violencia hay una fuerza revolucionaria que se subestima. En vez de admitirla, la protesta se desvía a menudo en dirección al poder: todo lo que pretende es la captura de las palancas de mando, ¡lo cual constituye la peor manera de dar valor al mando! No es así cómo saldremos de esto.

D.C.—*¿Y cómo saldremos?*

J.C.—Por la sinergia. Buckminster Fuller ha demostrado hasta qué punto una aleación puede sobrepasar en eficiencia —es decir, en rigidez y en resistencia— a la suma de sus componentes. ¡La revolución será una aleación! Cuando protestamos, fijamos nuestra atención sobre un cambio cualitativo. Este, evidentemente, puede producirse, pero en un solo punto, o en varios puntos determinados. Lo decisivo es el cambio cuantitativo. La revolución, tal como la consideran los revolucionarios, sólo puede no ser selectiva en apariencia. *En realidad,*

*sigue siendo un valor*, es decir, supone, a corto o a largo término, una selección, una petición de cualidad. Si pensamos, en cambio, en función de la sinergia, nos vemos, por lo contrario, ante una reunión de elementos de cualidades distintas que sólo valen por su acumulación. El punto de vista cuantitativo puede aportar lo que la cualidad nos rehúsa: al permitir la proliferación de los elementos "malos", no se corre en modo alguno el riesgo de un deterioro general de las cualidades, sino un cambio radical que presente la cualidad como una limitación inaceptable. Cuando me propuse crear mi pieza en plexigramas en homenaje a Marcel Duchamp, *Not Wanting to Say Anything About Marcel*, lo que quería era "no decir nada sobre Marcel". Utilicé las 1.428 páginas de un diccionario, dividiéndolas mediante el *I Ching* en 64 grupos; mediante otras suertes, determinadas por el *I Ching*, dividí esos grupos para obtener palabras; después letras, y después, fragmentos de letras. Combinando esos fragmentos con las 261 posibilidades tipográficas que me eran dadas, logré obtener un conjunto de gran riqueza, y eso a pesar de la pobreza que, para una mirada centrada en la cualidad, probablemente debían de presentar muchos caracteres tipográficos, o letras o fragmentos aislados. Por sí sola, una mirada cualitativa no permite aprehender cada uno de esos elementos en su simplicidad, en lo que es. En cambio, la cantidad es un factor determinante de surgimiento simple.

D.C.—*¿La revolución, en consecuencia, será por necesidad global y sinérgica?*

J.C.—Ya lo es.

D.C.—*¿Y será una revolución capaz de influir sobre todos los dominios de la existencia? ¿Las nueve emociones del pensamiento estético hindú, perderán su "permanencia"?*

J.C.—Me parece que su pregunta es de orden privado, en el sentido de que habría que formularse a cada persona. De cualquier modo, no veo por qué la posibilidad de esas emociones deba desaparecer, sobre todo si se

piensa que cada una de ellas tiene por sí sola varias dimensiones: por ejemplo, según los hindúes, la forma más alta de lo erótico es la devoción, y no me parece que la revolución pueda cumplirse, en muchos planos, si no hay devoción. ¡Para que un estudiante, en el marco expandido de una situación revolucionaria, tal como yo la entiendo, pueda estudiar, necesitará siempre devoción! También pienso que, en el centro de todas esas emociones, estará siempre la tranquilidad, esa misma tranquilidad que podríamos denominar la no violencia y que Satie llamaba "inmovilidad interior". Pues seguirá habiendo tranquilidad en el seno del heroísmo, es decir, de la aceptación de todo lo que sobreviene, y de lo erótico, o sea, bajo el más alto de sus aspectos, el de la devoción. Siempre nos quedará la tristeza: la pérdida de algo que amábamos, o la obtención de algo que no deseábamos. No creo que podamos aspirar a librarnos de esa experiencia "privada" de la emoción.

*D.C.—Sin embargo, usted contempla esa revolución a la luz del eclipse del yo, ¿y no acarreará, tal eclipse, la decadencia de todo lo "privado"?*

*J.C.—Es posible imaginarlo todo a la manera en que se siente, con la música nueva, un cambio muy profundo, universal y sin embargo personal, de la experiencia del tiempo. Recuerdo haber hablado un día, en Hawai, acerca de este punto. Cité las 113 canciones de Charles Ives: al final hay un texto donde Ives considera el tiempo desde el punto de vista de un hombre que, sentado en un sillón, fuma su pipa. Contempla las colinas, la aurora. ¿No es verdad que esa experiencia no tiene nada que ver con el tiempo de los oyentes de Bach? Y bien, significa que cada uno crea su propia música. Esta me parece una definición satisfactoria de la revolución, y que no molesta a nadie.*

*D.C.—Una de las formas de la subjetividad consiste, sin duda alguna, en querer separarse de los demás y situarse, respecto de ellos, mediante la crítica. Esto resulta particularmente visible cuando se trata de música. Lo*

*que me ha impresionado de estas conversaciones es el hecho de que de todos los músicos sobre los que hablamos, usted no criticó con dureza a ninguno, cuando tantos de ellos se toman la libertad de atacarlo... Admiro esa respuesta silenciosa a tantas críticas: al defender suficientemente poco su yo como originalidad suficiente, usted no incurre en esa mediocridad que consistiría en delimitarse, respecto de otros, con aspereza y maldad. En eso consiste el signo mismo del yo. Y de la falsa revolución.*

J.C.—El deseo más profundo que tengo respecto de la música actual es el de escucharla toda; pero no ejecutada sucesivamente, sino toda a la vez, al mismo tiempo. ¡Todas las obras juntas! Tal vez sea un deseo perverso... Pero, ¿lo parecerá cuando contemos con la técnica que nos permita realizarlo? ¿No existe aún esa tecnología? Y bien, ¡viva la tecnología futura!

## NOTA FINAL

Durante las primeras jornadas de grabación de nuestras conversaciones tuve ciertas dificultades para contestar en forma vivaz las preguntas de Daniel Charles. Sucede que mi interlocutor no sólo es músico y además filósofo, y se ha consagrado seriamente al estudio de mis escritos, mi música y mi actividad en general. También es profesor de facultad, y francés. Universitario, sometía muy naturalmente mis declaraciones a la exigencia, tan típicamente francesa, que se resume en la expresión: "Precise esa idea". (Ahora que lo pienso, ¿era tan molesto? A un periodista de Illinois que me pidió que condensara toda mi filosofía en una fórmula, le contesté: "Cualquiera que sea la jaula de la que usted salga, se encontrará adentro" \*). Creo que al tercer o cuarto día de nuestras conversaciones confesé mi incomodidad; manifesté a Daniel Charles mi malestar frente a toda tentativa de explicación que partiera de ciertas premisas para extraer conclusiones. Después nuestro diálogo se tornó más fácil y fluido. Pero también menos orgánico. Se tornó claro, para ambos, que no íbamos a ninguna parte, en la medida en que aún se tratara de preparar un libro destinado a lectores franceses. Daniel Charles ofreció entonces examinar de nuevo las conversaciones registradas, para redistribuir mis observaciones, efectuar interpolaciones a partir de mis textos

---

\* Juego de palabras con "jaula" y "cage", jaula en francés y en inglés. (T.).

o de cartas que yo le había enviado, dar aquí o allá mayor amplitud a mis manifestaciones apoyándolas, de ser necesario, sobre textos de otros, etcétera. A juicio suyo, de nuestras conversaciones bien podía resultar un verdadero libro, así consistiera en un collage antes que en una transcripción literal. Y tal libro podría resultar interesante.

Pienso que el libro, sí, es interesante. Yo mismo lo revisé dos veces por completo. La segunda vez lo encontré más interesante que la primera. Ante todo, porque contiene muchas informaciones que no se encuentran en ningún otro lugar. Además, porque está a la altura del deseo de Daniel Charles de defender mi posición contra ataques que son hoy moneda corriente en Europa, y particularmente en Francia. Pero este libro también me satisface porque todo cuanto pude leer allí acerca de mi obra me hace pensar que ésta *sigue interrogando*, es decir, sigue viva. Nuestros errores no cesan. Entre esos yerros —y *en medio* de ellos—, he aquí, de pronto, una salida. O un claro entre las nubes.

John Cage.



## CRONOLOGÍA DE JOHN CAGE

Establecida en 1970 por Daniel Charles, sobre datos de Calvin Tomkins, esta cronología fue rectificada y actualizada en 1972 y 1973 y totalmente revisada después por John Cage.

1912—Un día viernes 13, un submarino construido de acuerdo con los planos de un inventor llamado John Milton Cage lleva a trece horas el récord mundial de inmersión; a bordo había 13 pasajeros. Ese mismo año el inventor tiene un hijo, John, nacido el 15 de setiembre en Los Angeles. Dos de las tías y uno de los tíos (maternos) de John son músicos. Alumno brillante en las varias escuelas a que concurre —al capricho de los desplazamientos familiares: Ann Arbor y Detroit, Santa Mónica y Los Angeles, trátese de Michigan o de California—, John toma sus primeras lecciones de piano en Santa Mónica. Trabaja después en ese instrumento con su tía Phoebe y con Fannie Charles Dillon, compositora, cuyas obras comprenden, particularmente, transcripciones de cantos de pájaros. Entusiasmado por la literatura pianística del siglo XIX, considera la posibilidad de consagrar su existencia a la ejecución de las obras de Grieg.

1928—Al concluir sus estudios secundarios en Los Angeles con el puntaje más alto que se haya registrado en ese colegio, John entra en el Pomona College, en Claremont, California. Se desinteresa de las disciplinas escolares el día en que descubre que si estudia cualquier tema distinto del exigido, puede sacar tanto la peor nota como la mejor. Piensa hacerse sacerdote; después, piensa en una carrera literaria. Primeros poemas.

1930—Convence a sus padres de que abrevien su escolaridad y lo envíen a Europa. Llegado a París, trabaja

primero en el estudio de un arquitecto, Goldfinger; lo abandona cuando éste le afirma que, para ser arquitecto, es preciso consagrar toda la vida a la arquitectura.

Se interesa por la pintura. Dos lecciones de piano con Lazare Lévy le descubren a Bach. Un concierto de John Kirkpatrick lo inicia en la música moderna y empieza a interpretar a Scriabin, Hindemith y Stravinski.

Viajes: Capri, Biskra, Mallorca, Madrid, Berlín. En Mallorca intenta componer por primera vez, de acuerdo con un sistema matemático de su invención, capaz de conferir a las obras así obtenidas un rigor comparable con el que tienen las de Bach. Sin embargo, ninguna sobrevivirá: a juicio de su autor, suenan demasiado mal.

1931—Retorno a Estados Unidos después de 18 meses en Europa. John compone, pinta, escribe. Pero la familia sufre contrastes de fortuna: John dicta conferencias sobre pintura y música modernas; vende abonos a razón de dos dólares por diez conferencias. De una semana a otra se informa sobre el tema que tratará, y así es cómo, para preparar una conferencia sobre Schönberg, entra en relación con el pianista Richard Bühlig; después de hacerse rogar, éste acepta informarlo y tomarlo como alumno. Para mejorar la "estructura" de sus composiciones, John inventa un método de tipo serial, pero que contiene dos veces 25 semitonos; aplicación estricta del principio de no repetición de un sonido antes de que se hayan ejecutado todos los sonidos del mismo grupo.

1933—Primeras composiciones de John Cage que se han conservado: *Six Short Inventions*, *Sonata for Two Voices*, *Sonata for Clarinet*. Tras de leer esas partituras, el compositor Henry Cowell le aconseja trabajar con Schönberg y, para ello, iniciarse en composición con Adolf Weiss. John parte hacia Nueva York: allí estará 18 meses, trabajando con Weiss y Cowell.

1934—Schönberg enseña en la Universidad de California del Sur. John se presenta ante él, pero le advierte que no puede pagar las lecciones. No obstante, Schön-

berg lo admite como alumno, con la condición de que consagre su vida a la música...

John se casa con Xenia, una de las seis hijas de un sacerdote ortodoxo de Juneau (Alaska).

Encuentro con el cineasta abstracto Fischinger, quien le pide una música para película; una idea de Fischinger, quien sostiene que el sonido es *el alma de un objeto inanimado*, influirá profundamente en Cage. Tratando de superar la construcción armónica —que considera artificial—, Cage se orienta, según la línea de Varèse, hacia la percusión. Funda una orquesta de percusionistas y hace ejecutar sus obras; Schönberg —acaso para no revelar la admiración que le inspira su alumno— se abstiene de concurrir a los “conciertos” de Cage.

Cage inventa el *water gong*: para que los ballets náuticos de la Universidad de Los Angeles puedan escuchar la música que debe prestar ritmo a sus movimientos, se sumergen los instrumentos.

1937—Se ofrece a Cage un puesto como compositor-acompañante en la clase de danza que tiene Bonnie Bird en la Escuela Cornish, de Seattle. Allí pasa dos años, siempre a la cabeza de una orquesta de percusión. Se relaciona con Mark Tobey y Morris Graves. Es invitado por Lou Harrison a los cursos de verano del Mills College, en California, donde conoce a Laszlo Moholy-Nagy.

Composición de *Construction in Metal*, para *gamelang*, placas de hierro, piezas de frenos de automóvil, etcétera.

En un texto profético, *Credo*, Cage postula la creación de estudios de música “experimental”, donde se perfeccionarían —al margen de toda referencia a la armonía— métodos para la producción “eléctrica” de sonidos.

1938—De vuelta en Cornish, en otoño, Cage inventa, para acompañar el ballet *Bacchanale*, de Syvilla Fort, el *piano preparado*.

1939—Primera pieza de música electrónica que se haya compuesto: *Imaginary Landscape N° 1*, para dos electrófonos de velocidad variable, registros de sonidos sinuo-

sidades de frecuencias distintas, piano y címbalo. Será creada el 9 de setiembre en Seattle.

Cage actúa como "animador" en hospitales de San Francisco.

1940—Composición de *Living Room Music*, para percusiones, y *Speech Quartet*; allí se utilizan "todos los instrumentos de percusión que cabe esperar en un cuarto de estar: muebles, libros, diarios, ventanas, paredes, puertas".

Composición, con Lou Harrison, de *Double Music* para cuarteto de percusiones; creada en mayo de 1941.

1941—Cage es invitado por Moholy-Nagy a enseñar música experimental en la Escuela de Diseño de Chicago. Es acompañante en los cursos de danza de Katherine Manning.

Realización, con el poeta Kenneth Patchen, de un programa radiofónico (*The City Wears a Slouch Hat*), que incluye una partitura de 250 páginas de efectos sonoros que imitan los ruidos reales de una ciudad. La emisión despierta un eco entusiasta. Cage decide irse a vivir a Nueva York.

1942—Los Cage se albergan en casa de Max Ernst y Peggy Guggenheim: relación con Mondrian, André Breton, Virgil Thomson, Marcel Duchamp. Después encuentran asilo en casa de Jean Erdman, quien presenta a John a Merce Cunningham. Primera música de Cage para Cunningham: *Credo in Us*.

*Imaginary Landscape N° 2*, para quinteto de percusión, y *N° 3*, para sexteto de percusión. Ambas obras incluyen elementos electroacústicos. Sobre la base de "impresiones de *Finnegans Wake*", Cage compone una melodía para voz y piano cerrado, *The Wonderful Widow of Eighteen Springs*. Es creada el 5 de marzo, en el Carnegie Recital Hall, por Janet Fairbanks.

1943—Un concierto, ofrecido el 7 de febrero en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, otorga celebridad a Cage en los ambientes de vanguardia. Se interpretan la *First Construction in Metal* y el *Imaginary Landscape*

Nº 3; pero el concierto incluye particularmente la creación, por Merce Cunningham, Xenia y John Cage, de la suite *Amores* —dos piezas para piano preparado y dos para trío de percusión—, mediante la cual Cage procura expresar “lo erótico y la tranquilidad, dos de las emociones permanentes de la tradición hindú”.

1944—Creación, el 5 de abril, en el *Studio Theatre* de Nueva York, de tres obras para piano preparado: *Root of an Unfocus*, *Meditation* y *Perilous Night*, así como de dos piezas intituladas *She Is Asleep* (12 tamtams, voz y piano preparado).

1945—Divorcio de John y Xenia. Cage se establece en Monroe Street. Lectura de Coomaraswamy; encuentro con Gita Sarabhai. Cage decide expresar, en una composición de amplia envergadura (que se convertirá en *Sonates and Interludes*), las “nueve emociones permanentes” de la tradición hindú.

Prosiguiendo su iniciación en lo oriental, Cage escucha durante dos años, en la Universidad de Columbia, a Suzuki; éste le revela el budismo zen.

1947—*The Seasons*, ballet en un acto, pedido por la Ballet Society (Lincoln Kirstein), aspira a expresar la calma (el invierno), la creación (la primavera), la conservación (el verano) y la destrucción (el otoño). Es la primera obra de Cage para una orquesta tradicional. Cage viaja en lo sucesivo con Merce Cunningham.

1948—Invitado a la temporada estival del Black Mountain College, Cage presenta allí un Festival Erik Satie. Pronuncia también, sobre Beethoven, una conferencia que provoca escándalo.

Composición de *Suite for Toy Piano* (para un piano de juguete).

1949—Creación íntegra, el 12 y 13 de enero, de las *Sonates and Interludes* para piano preparado, por la pianista Maro Ajemian, en el Carnegie Recital Hall. Cage recibe la *Guggenheim Fellowship for Creative Work in* 1.000 dólares por “haber hecho retroceder” —gracias al piano preparado— “las fronteras del arte musical”, y

recibe la *Guggenheim Fellowship for Creative Work in the Field of Music*, beca cuyo monto (2.400 dólares) aplicará a pagar el viaje que emprende por Europa con Merce Cunningham.

En París, conoce a Serge Nigg y Pierre Boulez. Continúa sus investigaciones sobre Satie. El primer movimiento de una nueva composición, el *Quartet for Strings*, pinta el verano en Francia.

1950—De retorno en Estados Unidos, Cage termina el *Quartet* y compone las *Sixteen Dances*, para pequeña orquesta, destinadas a Merce Cunningham. Emplea por primera vez un artificio adecuado para liberar una partitura del gusto personal del compositor: las *charts*, diagramas que permiten inventariar las posibles variaciones de una estructura y cuya utilización sistemática elimina la necesidad de elegir.

1951—La notación mediante diagramas conduce a la "impersonalidad" del *Concert for Prepared Piano and Chamber Orchestra*: en el primer movimiento, el pianista expresa el gusto del autor y la orquesta se limita a reflejar los movimientos resultantes de los diagramas; aquel gusto se esfuma (segundo movimiento), para desaparecer por fin en el silencio (tercer movimiento). Por casualidad, al salir de la audición del *Opus 21*, de Webern, Cage se encuentra con un compositor cuyos puntos de vista coinciden con los suyos, Morton Feldman. Este le presenta al joven pianista David Tudor, El grupo Cage-Feldman-Tudor, al que pronto se suma Christian Wolff, ha de elaborar músicas cada vez más "impersonales". Christian Wolff lleva un día a Cage los dos volúmenes del *I Ching* (*The Book of Changes*, según se intitula la versión inglesa de la traducción de Richard Wilhelm), célebre colección de oráculos de la China antigua. Fascinado por el parentesco entre los oráculos chinos y el método de los diagramas, Cage empieza a trabajar en la *Music of Changes* para piano, en la que empleará directamente procedimientos de consulta del azar inspirados en el *I Ching*

y por éste. Antes de emprender la composición tiró el *I Ching* durante nueve meses.

El 2 de mayo, creación, en la Universidad de Columbia, del *Imaginary Landscape N° 4*, para doce emisoras radiales, 24 ejecutantes y un director. La obra, que reúne muy pocos sonidos, hace escándalo. La partitura compuesta para la película *Works of Calder*, de Herbert Matter, recibe el Primer Premio del Festival Cinematográfico de Woodstock.

1952—Creación, bajo forma de ballet, del *Imaginary Landscape N° 5*, consistente en un montaje (sobre banda magnetofónica) de 42 discos de jazz, de acuerdo con una partitura escrita mediante el azar (enero). Junto con Earle Brown, Louis y Bebe Barron, Cage empieza a reunir los materiales para una obra electrónica que le ha encargado un antiguo condiscípulo de Black Mountain, Paul Williams. Será el *Williams Mix*, cuya partitura tiene 192 páginas y que contiene una serie de collages sobre 600 bandas magnetofónicas, a partir de operaciones derivadas del *I Ching*.

En verano, Cage es invitado nuevamente a Black Mountain por Lou Harrison. Se encuentra allí con Rauschenberg. En agosto, en Woodstock, creación de 4, 33", pieza totalmente silenciosa, por David Tudor. Organización del primer *happening*, con Merce Cunningham, David Tudor, Mary Carolyn Richards, Olson, Rauschenberg y otros dos participantes. Cage empieza a trabajar en el ciclo titulado *Music for Piano* (2 a 20).

A partir de 1952, Cage participa en todas las giras de la compañía de danza de Merce Cunningham, como director de la parte musical.

1954—Cage abandona Nueva York para ir a vivir, con David Tudor, M. C. Richards, el escultor David Weinrib y Karen Weinrib, en una antigua granja adquirida por Paul Williams a cierta distancia de Nueva York, en el condado de Rockland: Stony Point.

En los bosques de los alrededores, Cage se inicia en la micología. Continúa la serie *Music for Piano*. Cage realiza

experimentos con varias maneras de tirar suertes. La determinación de las notas depende de las imperfecciones del papel sobre el cual el compositor escribe. El conjunto de *Music for Piano*, 84 piezas, será concluido en 1956.

Composición de las *Music for Carillon N° 1* y *N° 2* y de las dos piezas para piano preparado 31'57 9864" y 34' 46 776", pedidas —bajo forma de una obra para dos pianos— por los *Donaueschinger Musiktage*. Gira por Europa de Cage y Tudor: Doanueschingen, Colonia, París, Bruselas, Estocolmo, Zurich, Milán, Londres. Después de haber escuchado a Cage y Tudor, Stockhausen compondrá su obra para piano llamada "aleatoria" (*Pieza XI*). Se precisa cada vez más la influencia de Cage sobre la música europea.

En octubre, la conferencia 45' *for a Speaker*, en que se reúnen, por collage, todos los temas de los escritos anteriores de Cage; está destinada a "superponerse" a las dos piezas de Doanueschingen y será creada bajo esa forma en el Concurso de Compositores de Londres.

1955—A las obras "de superposición" se agrega 26'1 1499" *for a String Player*, que reagrupa varias piezas escritas anteriormente. Composición de *Speech* con cinco radioemisoras.

1956—Nueva obra "de superposición": 27'10 554" *for a Percussionist*. Composición de *Radio Music*, para 1 a 8 emisoras radiales.

1957—Creación de *Winter Music*, veinte páginas para un número de pianistas, comprendido entre 1 y 20, por David Tudor y el autor, el 12 de enero, en la Academia de Música de Brooklyn.

Cage emprende la composición de una obra de muy vastas dimensiones, que concluirá en 1958: el *Concert for Piano and Orchestra*.

1958—Los amigos de Cage organizan, para celebrar sus 25 años de composición musical, un gran concierto-retrospectivo en el Town Hall de Nueva York, el 15 de mayo. El acontecimiento es la creación del *Concert for Piano*



*and Orchestra*, el cual provoca un escándalo comparable con el causado por *La consagración de la primavera*.

Durante el verano, Cage viaja a Darmstadt, para asistir a un seminario sobre la composición como proceso, en los Ferienkurse del Kranichsteiner Musikinstitut. Sus conferencias, donde fija la doctrina de la música "de ejecución indeterminada", tendrán extraordinaria resonancia sobre el público de compositores jóvenes.

Escribe *Variations I*, primera de una serie de obras indeterminadas en cuya interpretación pueden emplearse las más variadas instrumentaciones: piano preparado o amplificado, radios o aparatos electroacústicos, instrumentos tradicionales empleados convencionalmente o en sentido inverso, etcétera.

El 8 de octubre, en el auditorio del pabellón alemán de la Feria Internacional de Bruselas, Cage toca *Winter Music* a tres pianos, junto con David Tudor y Marcelle Mercenier; el 9, en el pabellón francés, las *Variations I*, así como el *Duo for Pianists*, de Christian Wolff, con David Tudor. También en este concierto dicta la conferencia titulada *Indeterminancy*, colección de un número indeterminado (al principio 30) de historias en el espíritu del budismo zen.

Invitado, en otoño, por el estudio de música electrónica de la RAI, Cage viaja a Milán, donde permanece cuatro meses. Allí compone, entre otras piezas, *Fontana Mix* (título sugerido por el nombre de su anfitriona, la señora Fontana). Se presenta en audiciones de *Lascia o Raddoppia* (llevarse lo ganado o duplicar la apuesta con riesgo de perder todo por televisión), y opta por contestar, durante semanas, preguntas sobre micología; tiene a la vez oportunidad de interpretar, ante el auditorio más vasto que pueda haber, ciertas piezas suyas (*Amores, Water Walk, Sounds of Venice...*), que se convierten así en obras de teatro instrumental. Al cabo de un suspenso memorable, obtiene el premio de cinco millones de liras, así como el galardón otorgado al "concurante más simpático"; queda establecida su reputación no sólo de músico, sino

de micólogo. Compone también, para superponerlos a su *Concert for Piano and Orchestra*, dos obras vocales: *Aria* y *Solo for Voice I*.

1959—Cage registra, con David Tudor, *Indeterminacy*. En la Nueva Escuela de Investigación Social dicta un curso sobre música experimental, otro sobre Virgil Thomson y otro sobre los hongos. Redacta un texto sobre la música experimental en los Estados Unidos.

1960—Con *Cartridge Music*, lleva al plano de la vida la música electroacústica, conjugándola con una serie de gestos que se cumplen directamente en el escenario, ante el público, y, en consecuencia, teatralizándola. El empleo (“teatral”) de micrófonos de contacto, y la aceptación de los ruidos de la transmisión como parte integrante de la composición, han de modificar de allí en adelante la fisonomía audible, el *sound* de las piezas de Cage. Asimismo, la generalización del principio de superposición permitirá alterar la situación misma de la “obra”: en lo futuro, ésta sólo se presentará bajo forma de una matriz de procesos sonoros por completo independientes unos de los otros; de allí la posibilidad de derivar una partitura de otra o de varias otras, de reunir las o separarlas, etc.

Composición de la *Theatre Piece*, sobre la partitura de *Fontana Mix*, y de *Solo for Voice 2*.

Cage es designado profesor en el Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Wesleyana, Middletown (Connecticut).

Conferencia polifónica: *Where Are We Going? And What Are We Doing?*

1961—Cage compone *Variations II* y empieza a trabajar en una obra para gran orquesta en cuyo caso las “imperfecciones del papel” resultarán del examen de antiguas cartas astronómicas: *Atlas Eclipticalis*. Es creada en Montreal el 3 de agosto.

La Universidad Wesleyana publica la primera edición de *Silence*, donde Cage reúne lo esencial de los artículos y conferencias escritos y dictados desde 1937.

1962—Composición de "0'00" (4'33" N°2). Sobre la estructura de *Cartridge Music*, Cage escribe un texto titulado *Rhythm, etc.*, en homenaje a David Tudor. Funda la Sociedad Micológica de Nueva York.

1963—En primavera, un concierto dado en Zagreb provoca un nuevo escándalo.

Composición de *Variations III* y *IV*. Durante una ejecución simultánea de *Variations II y III*, por Cage y Tudor, en el Judson Recital Hall, Cage utiliza un micrófono de garganta y amplifica la deglución de un vaso de agua.

En el Pocket Theatre de Nueva York, Cage ejecuta y hace ejecutar, durante 18 horas, una pieza de piano de Satie, *Vexations*, en la versión íntegra prevista por su autor, la cual comprende 840 repeticiones del mismo trozo.

1964—Inquieto por las reacciones desfavorables que provoca el empleo, en sus últimas obras, de sonidos cada vez más fuertes, Cage consulta el *I Ching* para saber si debe perseverar. El oráculo le dice que continúe y le aconseja "difundir alegría y revolución".

1965—Junto con David Tudor, Cage ofrece una ejecución muy celebrada de *Variations IV* en la Feigen Palmer Gallery.

Composición de *Variations V*, 37 observaciones con vistas a una ejecución audiovisual, y de *Rozart Mix*, para un mínimo de 88 circuitos magnéticos.

1966—Publicación de *Sérieusement virgule*, respuesta de Cage a una encuesta de André Boucourechliev sobre la música serial, en *Preuves* (marzo).

*Museum Event* en la Fundación Maeght, en Saint-Paul-de-Vence, con David Tudor y Gordon Mumma y los ballets de Merce Cunningham.

Composición de *Variations VI*, para una pluralidad de sistemas sonoros.

Invitado a intervenir en los *Nine Evenings of Theatre and Engineering* organizados en Nueva York por la Bell Telephone Company, Cage presenta allí *Variations VII*.

1967—Creación de *Newport Mix y*, en noviembre, del primer *Musicircus*, en Champaign-Urbana, Illinois.

Cage empieza a componer (con computadora y ayuda de Lejaren Hiller) *HPSCHD*, para 7 clevecinistas y 51 magnetófonos. Publicación, siempre por la Wesleyan University Press, de la continuación de *Silence*, titulada *A Year from Monday*.

1968—Creación de *Reunion* y publicación, en la *Revue d'esthétique*, París, de *Soixante réponses de John Cage a Daniel Charles*.

1969—Creación de 33 1/3 y de *Sounds Received Anonymously*. Cage es elegido miembro del Instituto Nacional de Artes y Letras. Recibe el Thorne Music Grant, por un valor de 10.000 dólares.

Composición, mediante derivación aleatoria a partir del *Socrate* de Satie, de *Cheap Imitation*, para piano.

El 16 de mayo, creación de *HPSCHD* en la Universidad de Illinois.

En el Hollander's Workshop, de Nueva York, Cage realiza con Calvin Sumsion *Not Wanting to Say Anything About Marcel Duchamp*.

Publicación de la obra que Cage ha decidido consagrar a ejemplos contemporáneos de *Notations*; en colaboración con Alison Knowles (Something Else Press).

1970—El 11 de abril, segundo *Musicircus*, en Minneapolis.

Cage escribe 36 *Acrostic and Not re Marcel Duchamp*. Se publica en París una traducción parcial de *Silence*.

Durante el verano, Cage concluye la composición de *Song Books (Solos for Voice 3-92)*.

Hacia fines de octubre, Jornadas John Cage en los S.M.I.P.: creación en París de *Song Books with Rozart Mix and Concert for Piano and Orchestra*, y tercer *Musicircus* en los Halles de Baltard.

1971—Para compensar la defeción de Cathy Berberian, Cage resuelve convertirse en su propia cantante: creación de *Music of Thoreau*, que se convertirá en *Mureau*; composición de 62 *Mesostics Re Merce Cunningham*, de WGBH-TV y de una página titulada *Les Chants de Mal-*

doror pulvérisés par l'assistance même (200 pages pour un public francophone de pas plu de 200 personnes).

1972—En ocasión de una nueva gira europea con David Tudor, Cage canta *Mureau* y *Mesostics* en superposición con dos composiciones de David Tudor, *Rainforest* y *Untitled*.

Tentativas de creación, por orquestas holandesas, de la versión orquestal de *Cheap Imitation*.

Creación en Munich de *Bird Cage*, para 12 bandas magnetofónicas, en superposición con *Monobird*, de David Tudor.

Estrenos europeos de *HPSCHD* (Berlín, Londres).

Proyección, en el Festival de Donaueschingen, de una película sobre Cage.

1973—Nuevo libro: *M* (Wesleyan University Press).

El 3 de mayo, en Hamburgo, creación de la versión orquestal completa de *Cheap Imitation* (para orquesta sin director).

En agosto, composición de *Etcetera, matériaux pour une exécution orchestrale avec et sans trois chefs d'orchestre et un enregistrement magnétique de l'environnement dans lequel les matériaux furent écrits*; creación de esta obra el 6 de noviembre, en la Opera de París.

Comienza la composición de *Empty Words*, sobre Thoreau.

1974—Cage emprende la composición, para la pianista Grete Sultan, de una obra de vasta envergadura para piano: los *Trentedeux Etudes Australes*, que sólo serán concluidos en 1976.

Publicación del *Mushroom Book*, en colaboración con Lois Long y Alexandre Smith.

1975—Composiciones varias para Merce Cunningham: un solo, *Child of Tree*; una obra de conjunto, *Branches*.

1976—El 26 de febrero, en la Universidad de York, Toronto, creación de la *Lecture on the Weather* para 12 voces, banda magnética y filme. El 3 de julio, creación en el Festival de La Rochelle de la versión completa de *Atlas*

*Eclipticalis with Winter Music and Song N° 45 from Song Books.*

Cage trabaja en un pedido para Boston: *Renga with Apartment House 1776*. Creada el 30 de setiembre (Ozawa).

## BIBLIOGRAFÍA

### Libros de John Cage

*Virgil Thomson*. En colaboración con Kathleen O'Donnell Hoover. Nueva York, Yoseloff, 1959. Traducción al francés por Lily Jumel, París, Buchet-Chastel, 1962.

*Silence*. Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1961. Reeditado (en rústica) por M.I.T. Press, en 1966. Extractos de la obra, junto con tres fragmentos de *A Year from Monday*, han sido traducidos al francés por Monique Fong (París, Donoël, colección "Dossiers des Lettres Nouvelles", dirigida por Maurice Nadeau, 1970).

*A Year from Monday*. En colaboración con Alison Knowles. Nueva York, Something Else Press, 1969.

M. Wesleyan University Press, Middleton, Connecticut, 1973.

### Composiciones musicales de John Cage

Nos hemos esforzado por mencionar, en la *Cronología de John Cage*, las obras principales del compositor. El lector a quien interese conocerla en forma exhaustiva podrá remitirse a la lista que Richard Kostelanetz presenta en el capítulo IX, "Data", de su obra: *John Cage*, Nueva York y Washington, Praeger, 1970. Todas las composiciones que publicó hasta ahora John Cage fueron editadas por Henmar Press, distribuida por Peters, 363 Park Avenue South, Nueva York, N.Y.

