

Conversación con John Cage

José Antonio Alcaraz

- ¿Cuáles son para usted los problemas más importantes a los que se enfrenta el compositor hoy en día?

- Sólo conozco mi propia situación. Por ejemplo, soy consciente ahora de la extraordinaria manera de tocar el violín de Paul Zukofski, hijo del poeta. Tiene una magnífica comprensión del violín y de nuevas posibilidades de tocar ese instrumento, que exceden los límites de todas las maneras clásicas, incluso las más recientes, que suelen enseñarse. Así, voy a comenzar a escribir en colaboración con él, como si esta fuera la primera vez que me encuentro frente a un violín.

Espero hacer una nueva música: ésta es la clase de problemas que me interesa. Como en el caso de los *Estudios Australes*, que escribí para Grete Sultan: allí hice una música en la que hay un continuo cauce de las manos del intérprete. Grete tuvo incluso que encontrar una nueva manera de sentarse al piano. En realidad en cada uno de esos *Estudios* hay dos piezas, una para la mano izquierda y otra para la derecha, que se tocan simultáneamente. Ambas se desplazan en un ámbito muy amplio que abarca todas las notas contenidas entre las dos teclas extremas del instrumento. En la literatura pianística hay piezas para la mano izquierda sola porque, por lo general, hay una tendencia a considerarla como "sirvienta" de la derecha o "sometida" a ella, así que no conozco ninguna obra escrita para la mano derecha sola, porque ella siempre está haciendo algo interesante. En el caso de los *Estudios* ambas son importantes. El objeto es lograr lo que me gustaría llamar "nueva música".

- Cambio abrupto: ¿Marcel Duchamp?

- El solo nombre me trae tantas cosas a la memoria que no sé en realidad por dónde empezar: he escrito, como usted sabe, varios textos sobre él. Los últimos poco después de su muerte. A causa de mi horror hacia todo sentimentalismo, y puesto que estoy consciente de que soy esencialmente un sentimental, me tracé una estricta disciplina para realizar misósticos sobre su nombre, que se encuentra colocado en medio del poema, en vez de al principio como un acróstico. He escrito 36 misósticos, algunos sobre el nombre "Marcel", otros sobre "Duchamp", todos determinados por el *I Ching*. Hice otro, además. Ocurre que antes de casarse con su segunda esposa, Teeney Duchamp, la vio varias veces en un lugar que se encuentra al final de Long Island, donde ella tenía una casa. El hijo de Teeney fue a esperar a Marcel a la estación de tren y le preguntó: "¿Dónde está su equipaje?" "Lo tengo puesto", fue la respuesta. Entonces abrió su abrigo y le mostró que llevaba dos camisas, debajo del abrigo una bata de casa, y en las bolsas su cepillo de dientes y una broca de rasurar. Así, como homenaje a Marcel, escribí un misóstico con la frase "¿Sería tan amable de darme su equipaje?" El hecho de que Duchamp haya simplificado su equipaje a tal punto lo hace muy semejante a Thoreau. Marcel comía muy poco, la comida le interesaba apenas, usted sabe que para mucha gente comer es una ocasión social, y puesto que Marcel comía muy poco quiero creer que ello sugiere que tenía una relación muy lateral con la sociedad. Por ejemplo: nunca pudo entender por qué otros pintores trabajaban de manera tan intensa para lograr precios altos por sus obras. Las suyas nunca alcanzaron cifras espectaculares. Esto implica también un gran alejamiento de la sociedad y de las formas en que ésta opera.

- ¿El título de la recopilación de sus escritos, *Marchand du sel*, no le sugiere a usted que, a pesar de todo, Duchamp tenía un cierto interés en la sociedad?

- Se trata de un negocio pequeño; no de una gran actividad social. Por ejemplo: cuando los pintores donaban sus cuadros para ayudar a la Com-

pañía de Danzas de Merce Cunningham, para que pudiéramos realizar nuestra gira mundial en 1964, algunas obras se vendieron en 10.000 dólares, otras en 8.000, pero una de Marcel sólo en 500. No sabía cómo actuar, o, más bien, cómo debe actuarse si uno quiere obtener precios altos al vender su trabajo. Era una persona maravillosamente simple, tanto económica como socialmente. Algo que lo caracteriza muy bien es su idea acerca de que un artista debe vivir de manera subterránea. Esta fue su advertencia final. Podría hablar horas y horas sobre Duchamp, seguir y seguir; pero más vale que continuemos con otro asunto.

- *Esto nos lleva a otro ser humano "maravillosamente simple": Erik Satie.*

- Conoce usted bien a mis favoritos...

- *Usted es uno de los míos y sus conexiones con Satie, que también lo es, resultan evidentes.*

- ¡Me hubiera gustado tanto conocerlo! Fui a Arcueil a ver el cuarto en que vivía y al que Milhaud, creo, fue el primero en entrar (porque nunca admitió ahí a nadie durante su vida) después de su muerte y en el que encontraron el manuscrito de una obra atrás del piano.

- *El que compró Braque: esa partitura era Jack in the Box.*

- Allí no había cuarto de baño; en el pasillo había uno colectivo y una toma de agua también colectiva. Encontraron muchas camisas que nunca se había puesto, porque una vez que ganó algún dinero compró cientos de ellas. Un hombre rico encargó un *Sports et divertissements* a Stravinsky, que no aceptó porque era muy poco dinero que le ofrecían. Cuando Stravinsky sugirió a Satie, Satie se rehusó al principio alegando que era demasiado alto el salario. Me parece que sólo aceptó el encargo cuando redujeron la cantidad que había de recibir. Probablemente se imaginaba que se

estabas burlando de él al ofrecerle tanto dinero. Hay una unión entre Satie y Duchamp: la viuda de Marcel me presentó recientemente a la vizcondesa de Noailles, la hija de la mujer que encargó *Sócrates* a Satie. La vizcondesa actual es una mujer muy vivaz y nerviosa. Los famosos jardines de la residencia en Fontainebleau están muy descuidados porque a la vizcondesa le gusta mucho cabalgar en ellos o ver a alguien cabalgando ahí. Los caballos tienen tendencia a arruinar los jardines.

- Al través de Satie hay un punto de contacto de esos que por desgracia hoy ya no son frecuentes, entre usted y Pierre Boulez. Muy al principio de su carrera, Boulez escribió un artículo muy hermoso sobre Satie en la Revue Musicale.

- No lo sabía. ¿En qué año fue?

- Creo que alrededor de 1952.

- ¿De veras?

- El artículo es particularmente interesante, e insólito porque esta es una de las pocas ocasiones en que al escribir se trasluce un Boulez profundamente emotivo.

- Me sorprende mucho. Conocí a Boulez en 1949. En esa época estaba ya haciendo muchas investigaciones sobre la obra de Satie, sobre todo para recoger la totalidad de su obra: encontré muchas partituras que se creían perdidas. A raíz de ello di 25 conciertos en Black Mountain College y escribí una serie de pequeñas conferencias que servían como introducción a cada concierto. Durante nuestra conversación Boulez demostró claramente que Satie no podría interesarle menos. Así que quizá ese artículo sea el resultado de nuestras conversaciones; a causa de que yo insistí tanto, puede ser, Boulez empezó a interesarse seriamente en él. En esa época Pierre prefería ante todo a Stravinsky y Debussy.

- Exactamente: en su artículo él hace una comparación entre Satie y Debussy, subrayando las fechas para hacer notar que obras como las Zarabandas (1887) son incluso anteriores a Pélleas (1892-1902).

- Es cierto, perfectamente cierto. Pero estoy seguro de que de todas maneras Boulez, aunque supiera que las ideas de Satie eran vigorosas y anteriores, consideraría de cualquier modo la obra de Debussy como más importante. Recuerdo haber tenido una discusión terrible con Joseph Campbell ¿conoce usted ese nombre?

- No, ¿Cómo se escribe: cómo los cigarrillos?

- No, es un nombre escocés: como la sopa: Campbell.

- Esta conversación le gustaría mucho a Rauschenberg.

- La discusión con Campbell era porque, como resultado de mi entusiasmo por el zen-budismo, yo insistía en que, como el Buda está presente en todas partes, lo mismo en una partícula de polvo que en una montaña, todo es importante. Campbell pensaba que la montaña es más importante. A causa de esta diferencia encontramos gradualmente que nuestra conversación era menos y menos agradable. Terminamos por separarnos. También me he separado de Boulez.

- Pero no de Satie, afortunadamente.

- No, nunca.

- Probablemente la actitud de Boulez era una herencia de Messiaen. A él tampoco le interesa Satie. Lo sé de primera mano porque él me lo dijo, personalmente...

- ¿De veras?... Una vez, en un ballet que hizo Merce Cunningham para la Opera de Paris, intenté trabajar directamente sobre la música de Satie en

una forma distinta a la habitual. El ballet se llamaba *Un jour ou deux*. Trataron primero de tener un compositor francés, pero acabaron por darse cuenta de que al haber trabajado durante tantos años con Cunningham, y al ser su uso de la música tan distinto al convencional, sería mejor —finalmente— usar mi música. Al pensar que, en cierta forma, era yo un *second choice*, para regresar a la primera intención —al menos en espíritu— pensé en hacer un *Circus* con la música de Satie: tocando varias obras suyas simultáneamente, y utilizando para ello las facilidades que podían brindarnos tanto la orquesta como las posibilidades de reproducción de sonido en una cinta grabada. Pero antes que nada tenía que obtener el permiso de los editores. Pues bien: no me lo dieron. Estos señores creyeron que varias piezas de Satie tocadas simultáneamente dañarían la música e insistieron en que Satie era un “tesoro nacional” que debía ser respetado. Estoy seguro, absolutamente seguro, de que Satie hubiera estado encantado con la idea.

- *Por supuesto, y también furioso ante la idea de ser “monumento nacional”. A él no le interesaba sentirse La Marsellaise.*

- ¡Evidentemente!

- *Hablemos ahora de Suzuki.*

- Tuve la gran fortuna de conocerlo cuando me era más necesario: yo era una persona llena de problemas en los cuarenta, particularmente alrededor de 1946 y 1947, cuando estaba terminando las *Sonatas and interludes* para piano preparado y empecé a considerar la posibilidad de ser psicoanalizado. Estas circunstancias me llevaron a hacer un estudio de las filosofías orientales, del que obtuve la conclusión de que básicamente todas esas filosofías decían lo mismo, que eran como esas compañías de helados que le ofrecen a uno múltiples y diferentes sabores. Entonces me di cuenta de que yo prefería el sabor del zen-budismo. En el momento en que tomé esa decisión llegó Suzuki a enseñar la filosofía del zen-budismo. Como no tenía ganas de sentarme con las piernas cruzadas, porque nunca he sido un atleta, y puesto que necesitaba tan sólo la filosofía, consideré

como mi disciplina física escribir música. Me llevó tres años estudiar con Suzuki. Más tarde fui afortunado de nuevo: pude visitarlo en Japón dos veces más. Kazuya Sakai me dijo que las conversaciones que tuve con Suzuki en Kamakura fueron publicadas en Japón. No creo que yo haya tenido nada interesante que decir, pero él sí, con toda seguridad. Recuerdo que, entre otras cosas, habló de la diferencia entre las campanas orientales y las europeas. Suzuki hacía notar que una campana japonesa curva su base hacia el interior, mientras que una europea lo hace hacia afuera. El badajo, lo que produce el sonido, en la campana europea está dentro de ella, mientras que en la japonesa se encuentra al exterior. Y el sonido de la campana occidental se proyecta hacia afuera y en la japonesa al contrario. Uno de los términos que se escuchaban con frecuencia en las charlas de Suzuki era el compuesto por las palabras “subjetividad pura”. Es decir que nuestras experiencias están esencialmente en nosotros y no deben ser vistas como algo ajeno. Esto por supuesto tiene relación cercana con aquella proposición de Duchamp que dice que “la obra de arte recibe su forma completa no de manos del artista, sino del observador”. Algo que, creo, provoca todavía un *shock* a las mentes occidentales.

- También lo pensaba Marcel Proust cuando escribió que cada auditor es su propio compositor y cada lector su propio novelista. Esa idea es muy clara en él.

- Lo es. ¿Cómo es que, entonces, nuestros profesores, en las escuelas, lo ignoran?

- Me gustaría retomar algunos tramos. ¿Qué pasó finalmente con el ballet para la Opera de Paris? ¿Se usó Satie al “natural”?

- No. Escribí una pieza llamada *Aetcetera*, derivada de Satie, que es una especie de homenaje a *Vexations* (aunque, claro, diferente). Tiene tres elementos básicos: “A” y “B” que a su vez están compuestos de varios, y “C” que es uno solo. “A” es una larga línea para la percusión que dura 16 páginas y debe tocarse en cajas de madera e instrumentos de percusión de

madera.. Al final de la página 16 hay un signo de repetición de modo que todo vuelve a comenzar. En el interior hay ciertas notas “blancas” que puede ejecutar el percusionista sobre los instrumentos de los otros músicos. Estos sonidos deben tocarse a la manera de Morton Feldman: en un volumen muy bajo.

- *¿También como en Feldman, con igualdad rítmica?*

- No, porque están espaciadas en forma no simétrica: provienen de colocar en transparencia mapas estelares. Pero la idea de repetición proviene de Satie, y estos sonidos pueden repetirse. Hay todavía una tercera alternativa: el silencio, que también puede repetirse perennemente. El elemento “B” tiene como zona de acción la orquesta, y en él se llega de pronto a una “estación” en la que se puede tocar cada instrumento, ya se trate de un dúo, de un trío o cuarteto. Hay tres direcciones para la orquesta. Estos conjuntos (dúos, tríos, cuartetos) son una imitación directa de las *Musique d’Amueblement*. ¿Las has visto?

- *Sí.*

- Una de ellas está publicada en mi libro *Notations*. Las otras no creo que hayan sido publicadas ¿o ya lo están?

- *No, pienso que no han sido publicadas.*

- Estas “músicas para amueblar” también eran consideradas como una broma, tal como ocurría con *Vexations*. Pero esas bromas, si lo eran realmente se han vuelto ahora aspectos muy serios de la música moderna. Por su parte, el elemento “C” era una grabación del medio ambiente que me rodeaba en el momento de escribir “A” y “B”.

- *¿Podríamos saltar ahora a Marshall McLuhan?*

- Pasar de México a McLuhan implica, como usted dice, todo un

“salto” y, por encima de los Estados Unidos, hasta Toronto, donde estaré dentro de unos días. Siempre he encontrado interesantes las ideas de McLuhan. Hubo un entusiasmo generalizado hacia él en una época, y luego un intento -en su mayoría por parte de los críticos, creo- para deshacerse de él, descartándolo. Tuvo dificultades, me parece, con un tumor cerebral, e incluso llegó a hacerse correr el rumor de que sus ideas, tan novedosas, eran el resultado de ese tumor, es decir, algo que andaba mal en su cerebro. Por supuesto que no es cierto. McLuhan ha sido siempre un gran estudioso de *Finegann's Wake* y a través de ello nos ha proporcionado una comprensión tanto de las circunstancias modernas como de la historia europea. De este modo ha corroborado mucho de lo que fue descubierto intuitivamente por los artistas. Y a través de la vitalidad de su mente y su “desconexión” ha sido capaz de sugerir cosas que incluso los artistas no habían sido capaces de sugerir. Creo que McLuhan es un ejemplo de la función positiva de un crítico. Literalmente es un detective: descubre cosas, de las que la gente no se había dado cuenta, acerca del misterio de vivir en este punto y este tiempo (en este determinado momento del tiempo).

- A través de esa cualidad suya de detective y de descubrir cosas que los demás no habían percibido, McLuhan es capaz de “iluminar” incluso un texto ajeno, tal como sucede con el pequeño poema de Bertold Brecht que cita al final de su capítulo sobre la radio.

- Hay dos personas con quienes no puedo conversar: McLuhan y Buckminster Fuller, a pesar de que, como usted sabe, admiro a ambos y estoy en profunda deuda con ellos. Una vez Fuller me dijo -habla constantemente y no hay posibilidad de diálogo con él- en forma casi exasperada: “John, háblame”. No quería dialogar, sino oír un monólogo mío, y de este modo obligarme a hacer lo que él hace: producir un discurso sin esperar respuesta. Le dije que no podía “hablarle” porque cuando estoy con él lo que tengo que hacer es escuchar. Lo mismo me pasa con McLuhan. De México voy a Toronto para asistir el estreno de la obra que me encargó la Canadian Broadcasting Corporation con motivo del Bicentenario nortea-

americano. La obra se llama *Lecture on the Weather*. Los organizadores, queriendo "ornamentar" mis presentaciones en Toronto con motivo del estreno, me preguntaron si quería tener una conversación pública con Marshall McLuhan. Les expliqué justamente lo que acabo de decir: que no puedo conversar con él: sólo lo escucho.

- *¿Y Ralph Nader?*

- ¡Ha hecho tanto en nuestro país por incrementar la actividad creadora y crítica de los individuos en relación a los productos que les son impuestos por nuestros fabricantes e industriales capitalistas! Es una de las gentes hacia quien, con toda seguridad, tenemos una deuda muy grande. No he seguido sus actividades públicas, o sus escritos, con la misma atención o continuidad que en el caso de McLuhan o de Fuller, pero siento una enorme gratitud hacia él.

- *¿Y Rauschenberg?*

- Fue él quien me abrió los ojos y me obligó a utilizarlos de otra forma, distinta a la que había utilizado antes de conocerlo. Mi pintor favorito, antes de haberme encontrado con Rauschenberg, era Mondrian. Era yo en verdad un entusiasta del arte abstracto en aquella época: no veía utilidad o sentido alguno en imágenes "representativas". Fue Rauschenberg quien cambió mi mentalidad y lo hizo con mucha suavidad y tacto. Primero a través de las "pinturas negras", que no contenían ninguna imagen, y después con las "blancas", que no tenían actividad alguna. En parte, estas obras suyas me dieron el valor para hacer mi obra en silencio: 4'33. Porque de pronto sus obras empezaron a tener toda clase de imágenes y pude verlas. Creo que lo que me hizo capaz de verlas fue que todas eran intercambiables: había, por ejemplo, en una de ellas, una fotografía del Presidente Eisenhower, que bien podía ser la del Presidente Nixon o la de Napoleón y que no por eso se alteraría en nada. Esto es así porque él estaba desarrollando sus actividades -como lo hago yo- en un mundo de fluctuaciones, de multiplicidades. Y aunque Rauschenberg no trabajara en ese

momento a base de operaciones del azar -como es mi caso- la suya es una obra realizada con una *open mind* fenomenal. Diría que con mentalidad “fenomenal-mente” abierta.

- Es evidente que el nombre que viene a continuación es el de Merce Cunningham.

- He trabajado con él durante muchísimo tiempo; desde principios de los cuarenta. Lo persuadí para dejar su posición como solista con Martha Graham y formar su propia compañía de danza. La razón fue que el trabajo de Graham, que antes había admirado, me parecía que se había vuelto literario en obras como *Letter to the world*, *Every Saw is a Circus*, y otras por el estilo. Lo peor es que ha continuado por ahí.

- Y cada vez de manera más estrecha.

- Sí, cada vez depende más y más de alguna “gran” excusa. Merce era un bailarín tan fantástico que pensé que seguramente con él podríamos tener una danza-danza: siempre estaba abierto a toda clase de ideas. Por eso su trabajo se ha desarrollado en una forma tan extraordinaria. Es casi como los hongos que crecen sin haber sido sembrados. Con cada obra de Merce vuelvo a sorprenderme: nunca hubiera soñado que *eso* era lo que iba a suceder. Y cada vez parece ser un nuevo aspecto de la danza. Es como si tuviéramos que aprender, de nuevo, en forma continua, a través de él y su obra, lo que es la danza. Merce Cunningham es una persona a quien conciernen profundamente —en realidad a través del temor- los demás seres humanos: nunca quiere usar el teléfono. Esto demuestra su soledad, su individualidad. Si ha cambiado es como persona. Continuamente me sorprenden la gracia, la gentileza con que se enfrenta a la increíblemente compleja vida de una compañía de danza: lo mismo si ofrece lecciones en su ciudad-base, si ensaya o sale de gira. Hay cientos de problemas tanto mentales como físicos o económicos: todas las actividades que se pueden imaginar bajo la luz del sol. El solo, por sí mismo, hace todo, y —por supuesto- hasta se ve obligado a llamar por teléfono.

- ¿Usted usaría la palabra “colaboración” para designar el trabajo que realizó con él, Rauschenberg y David Tudor?

- Es una colaboración si se señala que las nuestras son colaboraciones enteramente diferentes de las ordinarias. Trabajamos en tal forma que ninguno interfiere con el otro. Hay algunas personas que no está de acuerdo con esta manera de hacer las cosas y nos lo reprochan. Recientemente un joven compositor a quien invitamos a trabajar —estamos abiertos a otros músicos— hizo algo terrible: usar todo el tiempo que le dimos no para hacer música, lo que hace bien, sino para lanzarse a una crítica acerca de la manera en que colaboramos quienes trabajamos con Cunningham. Se le dio tanta libertad que, pensó, se le había excluido. Trabajamos anárquicamente: nadie dice al otro lo que debe hacer: así es como colaboramos. Colaboramos no colaborando.

- Eso nos lleva a Lewis Carroll.

- En la fiesta de anoche en casa de Donald Allbright estaba conversando con Mario Lavista y Nicolás Echeverría. Y de pronto alguien hizo —bellamente— una cita de *Alice in Wonderland*. En realidad no conozco a fondo a Carroll, pero cada vez que lo oigo lo gozo mucho. Creo que fue él quien dijo que “como los ingleses viven en una isla les ladran a los extranjeros”. Y eso fue exactamente lo que hicieron conmigo la primera vez que estuve allí con David Tudor. Verdaderamente trataron de aterrarnos para que huyéramos. Y todavía tratan de hacerlo.

- Pero creo que las cosas son diferentes ahora: ha habido un gran cambio respecto a usted en Inglaterra.

- Es cierto. Pero ahí está Cornelius Cardew, un verdadero antagonista.

- Eso es solamente una proyección de sus propios problemas, sus problemas personales.

- Bueno, quizá para que los resuelva deberíamos hacer que se psicoanalizara.

- Me atrevería a decir, usando el lugar común, que Cardew es el tipo opuesto de persona a usted: él siempre está tenso.

- Muy al principio de su vida musical se consagró con devoción a gente que tenía casi su misma edad. Sobre todo a Stockhausen. Cardew fue quien en realidad compuso varias obras de Stockhausen porque fue él quien le dio una forma real; quiero decir que fue él quien realizó las ideas del otro. ¡Y luego darse vuelta contra él en forma tan violenta! También manifestó muchas veces su devoción hacia mí: entre otras cosas, dándome ese hermoso manuscrito de su obra *Treatise*, que ha pasado a formar parte del archivo que sobre mí y mi obra ha hecho la North Western University. ¡Y luego también contra mí se volvió violentamente! Después de sus ataques lo vi en Berlín, cuando ya había escrito ese artículo en que utilizando una cita de Mao, dice que soy “un mago o un charlatán”. Estábamos sentados los dos lado a lado. Me dijo: -“Quizá cometí un error atacándote”- “No diría que cometiste un error: hiciste lo que hiciste”. Nuestras acciones, como usted dice, traducen quienes somos realmente. Y Cornelius tradujo una manera de ser que desgraciadamente no creo le ayude o ayude a la música, ni tampoco a la revolución.

- ¿Sería más eficaz entonces la acción de Luigi Nono?

- La manera eficaz es la de Mao. Y la ineficaz la de la señora de Mao.

- Jean Vilar dijo una vez en forma hermosa y clara: “La revolución se hace en la calle con un fusil, no sobre un foro con palabras”.

- Si quisiéramos producir una revolución, digamos, en la mente del Presidente Ford, estoy seguro de que no podríamos hacerlo por medio de la música.

- ¿Cree usted que hay una forma posible para el artista de colaborar en el surgimiento de la revolución?

- Solía creerlo, y pensar en eso, mucho más de lo que lo hago ahora. Pensaba que seríamos capaces de ofrecer el ejemplo de una sociedad mejor. Creo que en realidad lo hacemos; pero no estimo que dar un ejemplo sea algo suficientemente efectivo, sobre todo en la situación actual, que minuto a minuto se vuelve más desesperante. Aparte de la política, cuando digo esto pienso en la estupidez desencadenada contra la inteligencia. No me parece que los gobiernos sean esencialmente poderosos, aunque la gente suele pensar que la política se refiere al poder. No lo creo. Pienso que en realidad estamos envueltos en un problema planteado por la diferencia entre inteligencia y estupidez. Los verdaderos gobiernos son como niños, y como niños malos. Kissinger, por ejemplo, pasa el tiempo buscando alguien que pueda ser su enemigo.

- Perdón por el cambio violento pero, para volver a Lewis Carroll, quisiera saber si usted está de acuerdo con lo que escribí: “¿La lógica del proceso que ha marcado a su evolución personal se diría que ha sido diseñada por Thoreau y Carroll, sin que pueda saberse si se encabalgan, mezclan o están separados en el interior de ese proceso?”

-Me gusta la idea pro no estoy totalmente de acuerdo con ella: no hay una influencia directa de Lewis Carroll sobre mí (aunque quizá puede haber venido a través de Satie). Así, si cambiamos Carroll por Satie entonces estaré totalmente de acuerdo.

- Simplemente estaba tratando de usar dos personas de lengua inglesa. A Satie lo haría formar pareja con Marcel Duchamp, porque los dos son de lengua francesa.

- En este caso daría mi aprobación. Aunque mi *Song Books* comienza con la premisa: “Unamos a Thoreau con Satie”. Todo lo que se necesita en este caso es una sugerencia de lo que sucede y de quienes lo sugieren.

- ¿Tiene una idea usted mismo de cómo sucede este proceso?

- No. Trato de permanecer ignorante acerca de lo que hago o lo que me sucede a efecto de poder efectuar algo que considero más importante: hacer posible cualquier descubrimiento. Finalmente no soy Satie ni Thoreau sino el hijo de mi padre, que era un inventor.

- *Ahora otro tema: la contaminación del medio ambiente.*

- El último párrafo que escribí para el prefacio de *M*, mi libro más reciente, declara en forma tan clara como puedo hacerlo mis ideas al respecto: "La fiesta casi ha terminado, pero los invitados van a quedarse, no tienen otro lugar al que ir." Y "Otros están por llegar; éstos ni siquiera han sido invitados." Todo esto quiere decir que tenemos una población enorme, que no podemos escapar de la casa en que estamos, esto es la que Fuller llama "La nave espacial tierra". Más gente nace y no hemos llegado siquiera a tener la inteligencia necesaria para limitar la población. Tenemos incluso en contra la estupidez de las iglesias, que insisten en oponerse a esa limitación, como los mormones —por ejemplo— que hacen crecer familias gigantescas de 20 o 30 miembros. Es increíble. ¡Y además, la ideología católica aún hoy permanece opuesta al uso de anticonceptivos para elefantes. La amplitud de la estupidez en la sociedad es prodigiosa: continuamos obstaculizando y degradando las necesidades básicas de los seres humanos para vivir, tales como el aire y el agua. Y no sólo para nosotros sino para los leones, las ballenas, y el resto del género animal. Continuamos haciendo explotar esas absurdas bombas, que no tienen absolutamente ninguna razón de ser. Y seguimos acuñando excusas, tratando de decir que puede haber usos pacíficos para la energía atómica. Pero no hay tal uso pacífico: la temperatura de la corteza terrestre continúa aumentando y cada vez es más caliente. Pensamos que la energía atómica es quizá más "limpia" que el uso del petróleo, pero el proceso es irreversible y vamos a llegar al punto en que, a causa de ese calor, no va a haber vida posible.

- *Y a propósito: ¿Virgil Thomson?*

- Fuimos amigos durante mucho tiempo, aproximadamente desde 1942 hasta hace unos diez años, cuando nuestra amistad se derrumbó por completo. Una amistad larga y agradable que ya no existe. Gasté diez años en escribir un libro acerca de su obra y se provocó una situación bastante molesta: como no estaba de acuerdo con lo que yo había escrito, interrumpió mi trabajo para buscar a otra persona que lo hiciera. Como no la pudo encontrar, finalmente se decidió a pedirme que retomara el proyecto. Acepté con la condición de que no leyera lo que yo escribía hasta haberlo terminado. Al finalizar me dijo que le gustaba mucho. Para sorpresa mía añadió que “no podía publicarse tal como estaba y que, más aun, ya había contratado a otra persona para escribir sobre su vida como parte del mismo volumen. En consecuencia mi texto debí rescribirse completamente. Alegó: “Por supuesto tú no eres un escritor (no había yo publicado *Silence* ni mis otros libros) y no te gustaría aparecer en público, por así decirlo, habiendo escrito lo que has escrito.” La rescritura iba a hacerla Cathleen O’Donell. Fui a verla y descubrimos que no podíamos trabajar juntos: éramos como un perro y un gato. Cuando se lo comuniqué a Virgil, él tomó la decisión de hacerlo él mismo. “- Virgil, es una locura. Tu estilo es muy conocido y el libro es acerca de ti. Eso sería ridículo”, le dije. Encontró entonces a una persona, en Knopf, a quien le gustó el texto y aceptó hacer el *rewriting*. Luego, en un barco en el que íbamos a Europa David Tudor y yo, revisé las galeras y me di cuenta de que todo era trabajo del propio Virgil. A pesar de todo nuestra amistad era tan fuerte y su mente tan brillante que terminamos por reconciliarnos.

- *Después de todo es un fan de Satie.*

- Como nosotros.

- *Usted escribió en Chicago una vez un artículo, que se reproduce en el libro de Richard Kostelanetz, acerca de Carlos Chávez. Era muy elogioso para con él.*

- Una de las cosas que han resultado más embarazosas en mi "vida social" musical ha sido mi relación con Carlos Chávez: a finales de los treinta y principio de los cuarenta, tenía yo una orquesta de percusión. Era mi costumbre escribir a los compositores que pensaba podrían componernos una pieza para percusión —sin preocuparme por su estética- y pedírsela. Carlos Chávez muy generosamente, escribió la *Tocata*, pero no pudimos tocarla por falta de habilidad técnica. Además se necesitaban timbales: había coleccionado todos los instrumentos de percusión que pude encontrar, exceptuando los habituales en las orquestas. En una palabra, no teníamos timbales. Estaba tan avergonzado y era tan joven entonces que no supe siquiera cómo pedir disculpa. Creo que en cierta forma "metí la pata". Todavía estoy avergonzado. Por otra parte, la obra (la *Tocata*) es muy bella, y quizá resultó de buena suerte para esa partitura que yo no haya podido tocarla, porque ha corrido muy bien por el mundo. Cuando escribí ese artículo que usted mencionó, lo hice como crítico profesional, y uno de los deberes más importantes del crítico es oír mucha música: la de Chávez, al contrario de la mayoría de lo que se oía entonces, me pareció muy estimulante. Por eso escribí acerca de él en forma admirativa. Roger Sessions dice que después de los 35 años un compositor no oye otra música que la suya. He tratado de no caer en eso: pero si hoy voy a oír una música trato que ésta sea nueva, es decir, escrita por un joven a quien pueda ayudar que yo hable acerca de su obra. A Carlos Chávez, que es una figura situada ya en el mundo de la música, me inclino a pensar que no le haría ningún bien, que no sería una ayuda para él que el día de hoy oyera yo una obra suya y la elogiara. Quizá estoy cometiendo un error, pero para mí Chávez es un compositor importante y éste es un hecho claro y evidente. No creo tampoco poder dañarlo. Ahora que me oigo me parece que estoy citando a Satie cuando abrazó un árbol y dijo: "Querido amigo, ¡qué dichoso eres!: nunca has herido a alguien ni has hecho daño a nadie."

- *¿Y Cathy Berberian?*

- Su carrera, a partir de 1958 se debe, en cierta forma a mí: cuando fui a realizar *Fontana Mix* en la Radio Italiana de Milán, Luciano Berio y yo

trabajamos en estudios adyacentes del Laboratorio de Fonología, haciendo sendas obras de música electrónica, o lo que entonces creíamos que era eso. Nos hicimos buenos amigos. A la hora de la comida corríamos a casa de Luciano y Cathy nos preparaba cosas deliciosas. Se conocieron cuando ella fue a Milán a estudiar canto con una beca y él era su acompañante. Eran una pareja maravillosa. Un día, para descansar un poco durante el trabajo, Luciano me hizo oír una grabación de canciones de Stravinski con Cathy. Le dije: “-Luciano: esta mujer es fantástica. ¿Por qué no escribes algunas canciones para ella? ¡Apenas puedo creer lo que oigo!”. Y como Luciano no se decidía, porque pensaba que podría parecer imprudente que él escribiera para su propia mujer, entonces yo me lancé a hacer *Aria*, que va junto con *Fontana Mix*, utilizando el mismo material de las cintas.

- Hablemos ahora del que podríamos llamar su intérprete principal, o el más importante: David Tudor.

- Me pregunto en qué año nos conocimos. No puedo siquiera recordarlo: me parece que desde siempre. Escribí la *Music of Changes* para él y recuerdo su entusiasmo en ese momento. Su entusiasmo hacia toda mi música, incluso por una obra muy vieja llamada *Sixteen Dances*, que escribí para Merce. Aunque era mucho más joven que yo al instante reconocí en él una mentalidad mucho más adulta que la mía. Por eso siempre seguí sus consejos. Cuando tenía 12 años ya era un organista profesional y la única razón por la que cambió al piano es porque prácticamente ya había agotado todo el repertorio para órgano. Empezó entonces a estudiar composición con Stephan Wolpe y aprendió a tocar todas esas obras tan complejas de Wolpe. Cuando me di cuenta de la asombrosa mente musical que poseía no podía explicarme por qué no era compositor. Como David se mostraba muy evasivo para dejarme ver sus composiciones deduje que estaba profundamente influido por el profesor que tuvo antes de Wolpe, un hombre que era muy prominente en Filadelfia en esa época: Leo Ornstein. Tudor sentía que en cierta forma ya era *passee*. Su mente era demasiado vital como para no darse cuenta y, sin embargo, no sabía qué era lo que él tenía que hacer dentro de la composición musical. Así es que

dejó de componer y comenzó a tocar el piano profesionalmente, en esa forma tan fantástica que indujo a mucha gente a escribir especialmente para él. Pero empezó no como si fuera un pianista, sino como si en realidad fuera él mismo un instrumento. A causa de su habilidad, y de la manera en que agota las posibilidades de un determinado campo de acción, es posible explicarse que hoy haya vuelto a escribir música nuevamente, y sea un compositor (tal como siempre lo fue). Hoy Tudor se ocupa principalmente de la música electrónica. Ha hecho una serie de obras sorprendentes, que tienen la misma relación hacia otras músicas electrónicas que tiene el acrílico hacia la pintura de aceite. ¡Su obra es tan brillante! De hecho, tal como podría criticar a Morton Feldman por escribir música que es demasiado bella, criticaría a Tudor por hacer una música que es demasiado brillante.

- Quizá le asombre la que, supongo, será la última pregunta, pero tengo una coartada: este año es el centenario de Falla. Así que hablemos de él.

- Eso toca un aspecto que tiene quizá cierto interés, porque se sitúa en un campo de la música que nunca me ha interesado. Claro: puedo estar equivocado. ¿Recuerda que hace unos momentos dije que mi pintor favorito en una época era Mondrian? Pues precisamente eso vuelve para mí imposible el que me guste Falla. Necesito algo -diría- no nacionalista. Y eso es lo que me ha impedido durante años, incluso ahora, disfrutar realmente, enteramente, de la obra de Ives. Lo único que me gusta de Ives es todo lo que no es norteamericano en su música. Así es que, sin que sea un insulto hacia Falla, declaro que me aparto de él por el hecho de tener una apariencia española. Igualmente, en mi interés por el oriente, he evitado, de la manera más cuidadosa posible, cualquier cosa que pudiera ser tomada como *chinoiserie*. Ese debe ser un problema terrible para ustedes, los compositores mexicanos.

- ¿Evitar el nacionalismo?

- Sí. Porque tienen ustedes un pasado muy rico. En realidad tienen los mismos problemas, desde ese punto de vista, que Europa. Les es casi imposible tener una idea nueva porque tienen la presencia del pasado muy clara frente a ustedes. Tienen la presencia del pasado ahí donde debiera estar el futuro.