

*La muerte de un abridor de caminos:
algunos apuntes rápidos
de John Cage*

por
Coriún Aharonián

UNO

El 12 de agosto de 1992 murió de un síncope en Nueva York el compositor estadounidense John Cage, cuando en todas partes se preparaban los festejos de sus 80 años. Había nacido en Los Angeles el 15 de septiembre de 1912.

John Cage fue una figura fundamental en el proceso de la cultura del siglo xx en Occidente. Sus aportes a la composición fueron muy importantes, pero más que esos aportes, fue de una importancia muy grande su gravitación en el pensamiento artístico de los filósofos estadounidenses (Thoreau, Buckminster Fuller), pero sobre todo en una mezcla muy particular de pragmatismo y sentido común exacerbado, aderezado con recursos tomados en préstamo del confucianismo y del budismo zen (vistos a través de cristales muy particulares, claro), todo lo cual asestaba un golpe mortal a un sinnúmero de sobreentendidos fosilizados de la tradición de lo creativo en las artes desarrolladas en el período de hegemonía de la burguesía en Europa (y en sus extensiones imperiales).

Por eso, su influencia, demoledora de esquemas muertos (como los que tantos neoadadémicos tontos se empeñan en machacar todavía), no se limitó a la composición musical sino que se extendió a otras áreas, como la pintura y la danza, donde su pensamiento convergía con procesos internos similares (Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Alan Kaprow, Merce Cunningham) y desataba demonios diversos. Cage simboliza así, por acción directa o por inducción subversiva, la aceptación consciente del papel del azar en el resultado artístico final —y como consecuencia su incorporación voluntaria a los procesos de estructuración del producto artístico, en la etapa previa a su comunicación o incluso en el mismo momento de producirse ésta (la utilización de materiales hasta cierto punto impredecibles como los diales de los aparatos de radio, o el planteo de acciones teatrales lindantes con la vida cotidiana, que serán denominadas *happenings*, y luego mitificadas y de ese modo institucionalizadas)—, o la toma de conciencia de la presencia del público, o el rescate de las propuestas del dadaísmo (que derivarían a su vez hacia 1960 en el movimiento Fluxus) y quizás hasta del surrealismo, o el rescate de revoluciones olvidadas, como la múltiple de Erik Satie, y el (re) descubrimiento (tras las huellas de Debussy) de las músicas extraeuropeas, o la valoración —no ajena a ese rescate y a ese descubrimiento— de la austeridad (que llevará a los minimismos —el de intención progresista y también el neofascista, qué se le va a hacer—), o la alteración juguetona de los instrumentos musicales europeos (el “piano preparado”, en 1938), o la utilización de chatarra

en el sagrado ámbito de los instrumentos musicales posibles, o la incorporación sin temores de las posibilidades brindadas por la tecnología (y la interacción de las máquinas con los hombres), o —simplemente— el uso del silencio como parte significativa del ámbito de lo sonoro.

Casi nada. ¿Cómo no va a ser difícil explicar a John Cage, el Juan Jaula eternamente sonriente? ¿Cómo no va a ser difícil contar su permanente actitud de desafío carcajeante frente a la tontería y al acartonamiento y a las ideas fijas? ¿Cómo no va a ser difícil hacer creíble su especialización en la micología, nunca descuidada? ¿Cómo no va a ser difícil contar su confianza en el I Ching?

¿Era un hombre especial? Sí, digo no. Sí en lo que hacía y en lo que desencadenaba. No en su gesto vital, no en su estar en-el-mundo, no en su trato.

DOS

Desde mi primer encuentro personal con él en Buenos Aires en 1968, en su primera venida a América Latina¹, me sentí como si fuera un viejo amigo del hasta entonces físicamente remoto genio estadounidense cuya personalidad me había atraído desde mi adolescencia. La influencia de Cage era ya fuerte en mi generación aquí en el lejano sur (y lo era también la de sus primeros discípulos, especialmente Morton Feldman), y me había ayudado, en lo personal, tanto a matar toda tentación academicista como, por ejemplo, a encontrar mi profunda relación con el silencio. Tanto —y especialmente— a través de la información suministrada por nuestro hermano mayor generacional Gerardo Gandini —el niño prodigio que acostumbraba saber todo acerca de todo lo que estaba aconteciendo en la vanguardia metropolitana —como a través de los comentarios traídos por Conrado Silva— miembro de mi misma generación, que era, desde algunos años antes, amigo de Cage² —éramos ya, por ese entonces, una especie de nietos de Cage (o simplemente sobrinos), en una versión latinoamericana mestiza.

En ese primer encuentro, y aun en sus propuestas de antirrituales, Cage aparecía como hombre muy sencillo, accesible y afable, y se mostraba cordialmente abierto a jóvenes músicos desconocidos llegados desde otro país para verlo y escucharlo. Tanto él, como David Tudor y Gordon Mumma, sus colegas más jóvenes en el equipo de músicos de la compañía de danza de Merce Cunningham. Era fácil sentirse viejo amigo de gente como ellos.

TRES

Creo que Cage era todavía puro en 1968. O bastante puro. Este es un punto difícil que querría discutir algún día con otros. Trataré de explicar la idea. Yo sentí en 1970, cuando me reencontré con él (nuevamente con Tudor, Mumma y la compañía de Merce Cunningham, primero en París y luego en Amsterdam), y

¹En una gira con Merce Cunningham y su compañía de danza. Véase mi artículo publicado conjuntamente con uno de Conrado Silva) en *Marcha*, Montevideo, 20-IX-1968.

²Véase su artículo "Pastillas de menta" en *Revista de Letras*, N° 11, Mayagüez (Puerto Rico), IX-1971.

volví a sentir en sucesivos encuentros (en Alemania, en Estados Unidos, nuevamente en Alemania), que se iba haciendo diferente, que iba entrando de algún modo en el *star system*. Tanto, que coincidí totalmente con Gordon Mumma en 1977³ cuando cuestionó la coherencia del pensamiento de Cage con sus actitudes hacia el *establishment*. Su estrategia europea, más tarde, no parece haber sido más clara. Cage había comenzado su vida pública a los 15 años con un discurso (“Otros pueblos piensan”) escrito como estudiante secundario, leído en el Hollywood Bowl después de haber sido premiado en un concurso estudiantil. Ese discurso era una proclama política contra el imperialismo estadounidense y en defensa de los pueblos latinoamericanos. ¿Había cambiado Cage? ¿No se autodefinía a menudo como anarquista? Quizás Cage tuvo siempre esa capacidad de establecer un equilibrio entre una postura radical y cierta flexibilidad para un diálogo con las instituciones. Quizás esa capacidad creció lentamente con los años. En todo caso, raramente he encontrado que se discuta este aspecto de su pasaje por el mundo. Entiendo que la admiración hacia determinada personalidad no debe inhibir una visión dialéctica de su accionar. Es más, creo que esa admiración debe siempre ser crítica a fin de ser sólida —en tanto admiración, precisamente—. Si no, corre el peligro de transformarse en adoración mística, absolutamente inútil para una relación constructiva en una sociedad de seres humanos. (Los héroes deben permanecer siempre en su condición de seres humanos a fin de poder continuar influyendo, en tanto desafíos, en los demás seres humanos...).

Con los años, el Cage revolucionario se transformó en un *enfant terrible* tolerable para algunos y un símbolo mitificado para otros, y por lo tanto fue quedando prácticamente anulado en su potencial revolucionario. En la medida en que el Che Guevara se convierte en una camiseta en Nueva York, es menos peligroso para el sistema atacado por su ideas y acciones. (John Cage no era Che Guevara, pero no es ese el punto).

Y él, el desmitificador, pareció aceptar esta mitificación, y pareció sentirse bien con ella. O, en todo caso, fue demasiado amable con los mitificadores como para disuadirlos para que lo dejaran solo y tranquilo.

CUATRO

En realidad, era demasiado amable con casi todos. O parecía serlo. Esto era lindo. Pero creo que pudo haber sido peligroso. Su fresca sonrisa, su enorme risa casi permanente, su reírse fuerte y todo entero, eran cosas maravillosas. Pero... ¿se puede estar realmente riendo todo el tiempo? Si es así, ¿se trata de una actitud sincera o de una máscara —una máscara diferente pero una máscara al fin—? ¿Puede uno felicitar sinceramente a un intérprete (Yvar Mikhashoff, Michael Pugliese) por una mala ejecución de una composición de uno, sólo porque uno es amplio y abierto? ¿Puede uno instar sinceramente a la gente a ponerse de pie con uno, a fin de glorificar a alguien (Giacinto Scelsi)? ¿Puede uno sobrellevar sinceramente cientos o miles de esnobes como si se tratara de un público

³En el Sexto Curso Latinoamericano de Música Contemporánea realizado en Buenos Aires en enero de ese año, al hacer la presentación del film *John Cage* (1966) de Klaus Wildenhahn.

deseable? ¿Puede uno olvidar de adulto las banderas políticas de la juventud sin sentir que se está traicionando a sí mismo?

CINCO

Y algo más. Tengo la impresión de que, poco a poco, Cage empezó a interesarse más en la difusión de su pensamiento a través del espectáculo docente, que en la docencia franca⁴. Y que, con los años, se fue desinteresando de lo que otros más jóvenes estaban haciendo o pensando, y fue quedando más preocupado por su propia carrera (o "carrera") y por la cantidad de su producción. Pero este error, ¿no constituye una situación muy normal entre compositores famosos, al menos en el Primer Mundo?

SEIS

Lo extraño es que, a pesar de todo ello, y a pesar de los homenajes oficiales aquí y allá, Cage logró continuar siendo un inquieto niño anarquista hasta su muerte, un travieso desarreglador planificado de verdades establecidas. Logró convertirse en punto de referencia ineludible para los aspirantes a renovadores de sucesivas generaciones (en algunos, bien comprendido; en otros, mal entendido y malentendido). Logró seguir siendo un hombre sencillo⁵. Logró desorientar a los *fans* o volverlos inocuos frente a la fuerza de su propia trayectoria. Logró hacer imposible todo intento de petrificar en fórmulas el camino andado. Logró no perder su espíritu lúdico y su sentido del humor —y de la burla, quizás—.

SIETE

...Excepto que el musicólogo belga Herman Sabbe tuviera razón⁶ y que John Cage represente en realidad el espíritu imperialista estadounidense en el terreno de la música culta, la idea misma de una "música mundial" por la que han laborado tradicionalmente los países imperialistas, centrada esta vez en los Estados Unidos.

OCHO

En aquel remoto 1968 Cage no parecía corresponder a esta imagen. Dijo entonces⁷: "Si nuestra actitud se limitara a la música, tendríamos que hacer que esa

⁴"Evito 'enseñar'", me escribía con guiño cómplice implícito en una breve carta el 20 de septiembre de 1977.

⁵Y tenía, por ejemplo, tiempo para acompañar a un colega más joven (Alvin Lucier) a tomar una cerveza después de un excelente concierto de éste en Frankfurt, concierto que había transcurrido casi sin público.

⁶En su seminario sobre "Métodos dialécticos de sociología para las músicas 1950-1980" en el Decimosegundo Curso Latinoamericano de Música Contemporánea realizado en Tatuí, Brasil, en enero de 1984.

⁷A los alumnos del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella en Buenos Aires. Recurro a mi artículo de *Marcha*, ya mencionado, y a los apuntes aún sobrevivientes.

actitud refleje nuestra actitud social”. Preguntas, dudas, consideraciones estéticas de los interlocutores. Cage era terminante: “Es más importante que la sociedad cambie, y no que la música sea interesante. [...] Es mejor tener mala música como índice de una sociedad avanzada, que buena música como índice de una sociedad injusta”. Estaba sacudido por la miseria que estaba viendo en Latinoamérica. “Para tener obras hermosas debemos tener una vida mejor. Una sociedad hermosa dará por sí misma obras hermosas. [...] La civilización es una historia de guerras y bellísimas obras de arte”.

La conversación derivó hacia la temática de sociedad tecnológica y arte. Sí, por supuesto: “podemos hacer el cambio tecnológico, para que esté a nuestro servicio. Pero si queremos el cambio social, debemos hacer inevitablemente el cambio político”. Alguien intentó el juego de palabras entre “político y policial”. Cage respondió rápidamente: “Y el cambio policial también”.

Gandini esperó el momento preciso, y lanzó la pregunta maldita: ¿Qué piensa de la música? Cage se puso serio, pensó algún minuto que pareció varios, y parafraseó a Mahatma Gandhi: “podría ser una buena idea”. Después, buscó a Gandini durante dos días para darle una respuesta mejor, resultado de una noche en vela. Gandini, obviamente, no apareció. Y Cage confió a oídos infidentes su respuesta: ¿Qué piensa *usted* de la música?”.

Recuadros sugeridos (textos de John Cage):

“Los críticos exclaman a menudo ‘dada’ después de asistir a un concierto mío o de escuchar una conferencia mía. Otros deploran mi interés en el zen. Una de las conferencias más animadas que escuché en mi vida fue la que Nancy Wilson Ross dictó en la Cornish School de Seattle. Se titulaba “Budismo zen y Dada”. Es posible establecer una conexión entre ambas cosas, pero ni el dada ni el zen son algo determinado y tangible. Varían; y —de maneras bastante diferentes en lugares y momentos diferentes—, vigorizan la acción. Aquello que era dada en la década del 1920 hoy es, con la excepción de la obra de Marcel Duchamp, simplemente arte. No quiero que se le eche la culpa de lo que yo hago al zen, aunque sin mi compromiso con el zen (asistencia a conferencias de Alan Watts y D.T. Suzuki, lectura de la literatura sobre el tema) dudo que hubiera hecho lo que he hecho. Me han dicho que Alan Watts ha puesto en tela de juicio la relación entre mi obra y el zen. Menciono esto a fin de liberar a zen de toda responsabilidad respecto a mis actos”.

Prólogo a *Silence*, junio de 1961

“En el Japón, un joven arregló sus asuntos para poder viajar a una lejana isla a estudiar zen con cierto maestro durante un período de tres años. Al finalizar los tres años, no sintiendo ninguna señal de perfeccionamiento, se presentó al maestro y la anunció su partida. El maestro dijo: ‘Has estado aquí tres años. ¿Por qué no estás tres meses más?’ El estudiante aceptó, pero al final de los tres meses sentía aún que no había hecho ningún progreso. Cuando le dijo al maestro de

nuevo que se iba, el maestro dijo: 'Mira ahora, tú has estado aquí tres años y tres meses. Quédate tres semanas más'. El estudiante lo hizo, pero sin éxito. Cuando le contó al maestro que no había sucedido absolutamente nada, el maestro dijo: 'Has estado aquí tres años, tres meses y tres semanas. Quédate tres días más, y si al final de ese tiempo no has alcanzado la revelación, suicídate'. Hacia el final del segundo día el estudiante había alcanzado la revelación".

En *Silence*

"Quien dice política dice gobierno, y he sostenido con frecuencia que si existe algo inútil, ¡eso es el gobierno! [...] Lo que debe suprimirse es *el hecho de gobernar*. Por esa meta es que hay que luchar. Y esa lucha debe liberarse en todos los terrenos".

En *Para los pájaros*, conversaciones con Daniel Charles, 1970/1972, publicadas en 1976

"¡Es que la revolución no tendrá una sola causa! La revolución la harán tal vez los revolucionarios, pero no serán los únicos que la hagan. Es inconcebible que tal o cual actitud puede 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. [...] El capitalismo no esperará a los revolucionarios para desplomarse...".

En *Para los pájaros*

"Es preciso suprimir tanto el dinero como el poder. 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".

En *Para los pájaros*

"Lo que sí es verdad es que mi música, a diferencia de otras, está dispuesta 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.

En *Para los pájaros*

“Durante muchos años me ha dado cuenta de que la música —en tanto actividad separada del resto de la vida— no entra en mi mente. Los problemas estrictamente musicales ya no son problemas serios”.

En “El futuro de la música”, reproducido en
Empty Words, 1979

“La utilidad de lo inútil es una buena nueva para los artistas. Puesto que el arte no sirve a ninguna finalidad material. Tiene que ver con el cambio de mentes y espíritus. Las mentes y espíritus de la gente están cambiando. [...] El cambio no es destructor. Es gozoso”.

En “El futuro de la música”, reproducido en
Empty Words, 1979

“Creo que es cierto que cada persona tiene que hacer, por decirlo así, su obra en vida, y que la mía ha venido a consistir en plantear preguntas más que en elegir opciones”.

En un diálogo en público
con Conlon Nancarrow, en agosto de 1988,
reproducido en *World New Music Magazine*, Nº 2,
Colonia, 1992