

Conciencia cageana I

PACO YÁÑEZ

La poetisa y ensayista norteamericana Joan Retallack (Nueva York, 1941) tuvo la afortunada idea de grabar varias de sus conversaciones con el genio norteamericano John Cage (Los Angeles, 1912 - Nueva York, 1992) en las últimas semanas de vida del compositor; charlas recogidas en el libro *MUSICAGE: CAGE MUSES on Words Art Music*, editado en 1996 por la Wesleyan University. La editorial chilena Metales Pesados nos da la oportunidad ahora de acercarnos en castellano a dichas conversaciones, que han publicado en tres volúmenes, de los cuales damos cuenta hoy de *Music*, que se complementa con la edición de *Visual Art* (2011) y *Words* (2013).

©

Santiago de Compostela, lunes, 17 de noviembre de 2014. Joan Retallack: *Music*.

John Cage en conversación con Joan Retallack. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2013. Edición en castellano con traducción de Sebastián Jatz Rawicz. Un volumen en rústica de 274 páginas; 22x15cms. ISBN 978-956-8415-51-8. Distribuidor en España: Tarahumara Libros



Comienzan las conversaciones entre Joan Retallack y John Cage recogidas en *Music* el 15 de julio de 1992, y ya su comienzo nos da el tono general: una charla muy distendida en la que se entrecruzan la cotidianeidad de Cage en su loft neoyorquino (donde se realiza la grabación) con una profundización en los ámbitos políticos, artísticos y musicales que iremos desglosando en esta reseña. Se plantean ambos la 'entrevista' como un proceso de racionalización a través del cual dice John Cage se hará consciente de sus procesos de pensamiento, algo a lo que ayuda una entrevistadora muy partícipe, que no sólo activa los recuerdos del compositor, sino que ella misma aporta numerosas informaciones (y opiniones) de gran interés, habida cuenta su profundo conocimiento de la vida de John Cage y su inserción en la escena cultural neoyorquina de la segunda mitad del siglo XX.

Uno de los temas iniciales de la primera charla es el reciente atraco que John Cage había sufrido en su vivienda pocos días antes, lo que lleva a compositor e interlocutora a reflexiones sobre la situación sociopolítica de los Estados Unidos: desigualdades económicas, legislación, anarquía, la reciente Guerra del Golfo, etc.; con una serie de opiniones que muestran la sensibilidad y empatía de John Cage con los grupos socialmente desfavorecidos, así como ecos del pensamiento de Henry David Thoreau, tan querido por el compositor. Es así que Cage expone sus ideas sobre la aceptación de los hechos vitales tal y como vienen dados, incluso aquellos más negativos, proponiendo la no obstrucción y la interpenetración vital. Aun así, Cage es consciente de la necesidad de la participación cívica, y en las páginas de *Music* nos impele a un mayor activismo político desde la música

como ámbito de transformación artística, social y cultural.

Pero el grueso de este volumen lo conforman las reflexiones de John Cage sobre su propia obra, partiendo de la duda que el compositor expresa sobre lo que está realizando en aquel momento (verano de 1992), especialmente a nivel estructural y artístico; pero, también, y ligado con lo anterior, a nivel de trascendencia social. De ahí el amplio espacio que dedica Retallack en su libro a las nuevas formas de notación cageanas, exponiendo Cage sus problemas con los copistas, pues al transcribir las partituras a notación convencional para su difusión editorial dice redescubrirse como compositor, ver sus intenciones musicales desde un nuevo ángulo, desvelando sus intenciones primordiales. Es algo que ejemplifica la composición de la pieza para violín y piano *Two6* (1992), tras cuyo paso por el copista dice: «estudié mi obra como si fuese un musicólogo, tratando de entender qué es lo que podría haber estado en mi mente». Este proceso reflexivo sobre escritura, técnicas y notación, retrotrae a Cage, por medio de la dialéctica, hasta sus filiaciones históricas, fundamentalmente Duchamp y Satie, llegando a sus consecuencias en el último Cage, especialmente la notación de los parámetros en tiempos, alturas y silencios. Para comprobarlo gráficamente, es de suma utilidad el amplio apéndice del libro, que desde la página 247 a la 274 nos muestra numerosos ejemplos de partituras y esquemas para el montaje de las obras cageanas, con especial mención para las *Européras*.

A la escritura y proceso de lectura de los poemas cageanos (destacadamente, los mesósticos) dedica una especial atención *Music*, así como a los estudios de John Cage sobre el *Ulysses* de James Joyce, en trabajos como *Muoyce II* (1992), donde se adentra en el azar y la estructura: toda una paradoja cuyos (contra)sentidos desentraña el compositor. Ese grado de incertidumbre, a través de la exposición al azar, ha instalado a Cage en una indeterminación en la que dice sentirse muy a gusto; algo que, sin embargo, le supone problemas con los intérpretes (como veremos más adelante), improntados por unas rutinas de la tradición que los bloquean ante la apertura que suponen sus obras y el protagonismo que cede al músico como agente activo de la interpretación.

Aunque no se trate de una biografía, al adentrarse en numerosas cuestiones técnicas Joan Retallack obliga a John Cage a recapitular su evolución como compositor, retro trayéndose a su propia infancia, periodo en el que tomó conciencia de su nulidad para el canto y la melodía, lo que lo orientó hacia los sonidos aislados, y de ahí a la percusión y a la construcción del piano como un ensemble percusivo: el piano preparado. Por supuesto, el *I Ching* merece una atención principal, como uno de los procesos de (no-)toma de decisiones que articulan la composición cageana.

La relación de John Cage con la ópera ocupa uno de los capítulos fundamentales de este libro, partiendo del californiano de su inicial falta de interés por el género, debido a lo que afirma sobreemotividad escénica: «Crecí como un no amante de la ópera, alguien que simplemente no se tomaba en serio la ópera»; además de señalar su ‘alergia’ a aspectos técnicos del canto operístico, como el *vibrato*. Paradójicamente, al ser contratado por Heinz-Klaus Metzger y Rainer Riehn para componer los que deberían ser ‘certificados de defunción de la ópera europea’ en la Ópera de Frankfurt: las *Européras 1 & 2*, Cage ve cómo se renueva su interés por este género, ya desde dentro, al tomar conciencia de sus

relaciones históricas con la ópera, citando entre sus partituras predilectas *Don Giovanni*, *Falstaff*, *Moses und Aron*, *Pelléas et Mélisande*, o *Carmen*. Parte de estas obras maestras se incluyen en sus *Européras*, sea en arias cantadas o en grabaciones reproducidas por medios fonográficos. *Music* resulta un documento esencial para adentrarse en la conciencia de Cage en el proceso de composición de sus cinco óperas, en su instrumentación, sentido, decisiones escénicas, etc. Aborda John Cage, igualmente, el que sería su siguiente proyecto operístico: la *Noh-Opera*, que no llegó a completar.

Como conversación registrada en 1992 que es, el proceso de depuración musical del Cage tardío asoma a cada una de las páginas, con su halo espiritual. *Ryoanji* (1983-85) es paradigmática de este proceso, con su escritura desde/con el jardín japonés: proceso que vemos de un modo muy detallado en el libro, acompañado de gráficos, lo que nos adentra en la variadísima cantidad de métodos compositivos utilizados por Cage en su última década de vida. En la comparación de su últimas partituras con las de Morton Feldman, Cage ahonda en sus diferencias: viendo a Feldman más poético y flexible, mientras que en las suyas ve más elaboración técnica y mayor precisión; a pesar de que lanza al músico a la duda por medio de la indeterminación, básicamente por los saltos interválicos tan poco frecuentes en cuanto a lapsos, tiempos de ejecución, energía, relaciones tonales, etc. Desde ahí, se profundiza en la escritura de otros compositores, como Helmut Lachenmann, cuya notación dice refleja estructuras de armónicos, frente a la articulación en alturas de Feldman.

Junto con Joan Retallack y John Cage nos encontramos en muchas páginas del libro al compositor y violonchelista alemán Michael Bach, con el que Cage colaboró en sus últimos años. Bach desarrolló un arco curvo para violonchelo capaz de activar las cuatro cuerdas del instrumento a la vez, algo que fascinó a Cage, que compuso *One8* (1991) para el conocido como arco-Bach. Ambos se adentran en un profundo diálogo (desde la página 136 del libro), de contenido más técnico, especialmente en lo referido a la escritura microtonal y uso del arco para graduar los tonos y su intensidad dinámica. Como en la mayoría de los aspectos musicales abordados por Cage, el compositor establece prolijas relaciones con su entorno, en el caso de la microinterválica, con el tráfico que lo rodea en Nueva York: ambiente que le gusta escuchar y cuya espacialización y relaciones sonoras dice de carácter netamente microtonal. Sin embargo, Cage no sólo es consciente de las dificultades que ello comporta en ocasiones con los intérpretes, sino que refiere ejemplos concretos en los que ello ha creado rechazo, como su reciente experiencia con el Ensemble 13 alemán. De hecho, leemos a un Cage muy crítico con las orquestas profesionales, con su autosuficiencia y escasa apertura para aprender; algo que extiende a los centros de formación de muchos de esos músicos, concretándolo en la Juilliard neoyorquina y su 'búsqueda de lo correcto', algo que crea una gran competitividad e inhibe al músico el explorar la música y su yo en el marco de una orquesta, produciéndose una convencionalización de la interpretación asimilándola al canon de lo tradicional; o tal como lo reformula Joan Retallack: «Hay una especie de entropía intelectual al confrontar lo nuevo. Una tendencia a disminuir la energía... a interpretar lo nuevo como lo viejo».

Junto con Michael Bach, asistimos a la creación de una nueva versión de *Ryoanji* para violonchelo, desde la contemplación de la foto del jardín y sus dibujos-esbozos previos a la

disposición de los microtonos (donde Cage conscientemente se injerta en el árbol genealógico que parte de Charles Ives). Documento, así pues, impagable sobre el funcionamiento del mecanismo compositivo cageano y sus momentos de evolución. En ese proceso se producen momentos de conflicto entre compositor e intérprete que registra la grabadora de Retallack, como el hecho de que el violonchelista se muestre reacio a las limitaciones que en el abanico de alturas determina el *I Ching* al ir de las tesituras extremas del violonchelo hasta los microintervalos. Al desilusionarse Michael Bach con los registros excluidos por el azar, Cage lo invita (en lo que es una de las partes más interesantes del libro en cuanto a inmersión en el pensamiento del compositor) a tomar el resultado del azar como un regalo, como una liberación para el creador, como una inesperada invitación a explorar sendas que quizás no hubiese tomado de orientarlas desde el tautológico rumbo de su experiencia como suma de toma de decisiones encadenadamente causales).

Pero *Music* es también un texto apasionante por su apertura a la escena artística y musical neoyorquina de su tiempo, de la que realiza tanto lecturas críticas como desveladoras de las filiaciones que se mantienen entre determinados artistas a lo largo de décadas (buena parte de cuyos protagonistas resuenan ya como un coro mítico en la historia). Así, la música se relaciona con esculturas, dibujos, instalaciones... (algunas de ellas con ejemplos gráficos en el libro), dándonos a conocer la efervescencia interdisciplinaria de Manhattan en los años noventa. De hecho, algunos de estos interlocutores artísticos y personales se asoman a la conversación entre Joan Retallack y John Cage, como el antes citado Michael Bach, o el colaborador de Cage y director de algunas de sus *Europeras*, Andrew Culver. Precisamente, la puesta en escena a cargo de Culver de la *Europa 5* (1991) durante aquellos días de verano de 1992 en Nueva York nos muestra a un Cage muy crítico con los técnicos del MOMA (en cuyo jardín se realiza el montaje), que entran en conflicto por problemas de logística y sentido artístico con los colaboradores del compositor.

Con la última conversación entre Joan Retallack y John Cage se escribe, prácticamente, el epílogo del compositor. Registrada el 30 de julio de 1992, a tan sólo trece días de la muerte de John Cage, descubrimos a un creador en efervescencia, con numerosos proyectos entre manos y multitud de viajes y citas en agenda, a pesar de su avanzada edad.; un compositor que en las últimas páginas del libro vuelve sobre la responsabilidad social del artista, pero nunca de forma aislada, sino como parte de un entramado en pos de una mejora global (y destaca el interés aquí de John Cage por el medioambiente): red concientizadora en la que compartió en sus últimos años de vida inquietudes y proyectos con pensadores, músicos y artistas de la talla de Merce Cunningham, Buckminster Fuller, o Marshall McLuhan, entre otros.

Este libro ha sido enviado para su recensión por [Tarahumara Libros](#)