

La nueva vida de John Cage, ese paisaje

Pablo Espinosa

El 12 de agosto de 1992, Valerie Gundersen, portavoz del Hospital St. Vincent, declaró parcamente: el corazón del señor John Milton Cage ha cesado sus pálpitos.

Los sobrevivientes nos disponíamos a celebrar con él, el 5 de septiembre de ese año y desde muchos puntos del planeta, su cumpleaños ochenta. Incluso corrió la versión de que John Cage estaría presente en Guanajuato aquel octubre.

Ahora es un paisaje.

Cuando cumplió setenta años le había confiado a Stephen Montague: “supongamos que muero como persona. Continuaré viviendo como un paisaje para animales más pequeños. Yo no me detengo nunca. Ponme en la tierra y me convertiré en parte de otra vida. Así pues, la única diferencia entre actividad e inactividad está en la mente”.

Le fue dado abrir su mente y nos dotó, al resto de los mortales, de las herramientas necesarias y suficientes para observar, calibrar, asombrarnos mejor del transcurso de la existencia.

En uno de sus textos legendarios, *El futuro de la música*, plantea así la interrogante de los sentimientos: “¿vienen espontáneamente de adentro, como las emociones, o son resultado de las experiencias sensoriales, como los gustos y las aversiones? En cualquier caso, sabemos que la vida se vive más plenamente cuando estamos abiertos a lo que venga, y que se minimiza cuando nos protegemos de ella”.

A diecisiete años de haberse convertido en paisaje, John Cage crece ante los ojos del planeta.

Se trata sin duda del compositor de vanguardia más popular en el mundo. A pesar de que su obra fue producida hace setenta años, sigue a la vanguardia.

Lo anterior no implica contradicción alguna dado que precisamente el transcurso del tiempo otorga claridad creciente a los aciertos inúmeros del señor Juan Jaula (John Cage, je), descubrimientos que aportó mediante el ejercicio básico de la experiencia, en el sentido filosófico budista.

A finales de los años cuarenta, tuvo la buena fortuna (así calificaba Cage este episodio, como una buena fortuna) de asistir a las clases de Daisetz Suzuki sobre la filosofía del budismo zen en la Universidad de Columbia.

“Desde esa vez le he visitado dos veces en Japón. Nunca practiqué cruzar las piernas en la posición de flor de loto ni tampoco he meditado. Mi trabajo es lo que hago y siempre implica implementos para la escritura: sillas y mesas. Antes de iniciar mi trabajo hago algunos ejercicios para mi espalda y riego mis plantas, que son más de doscientas”.

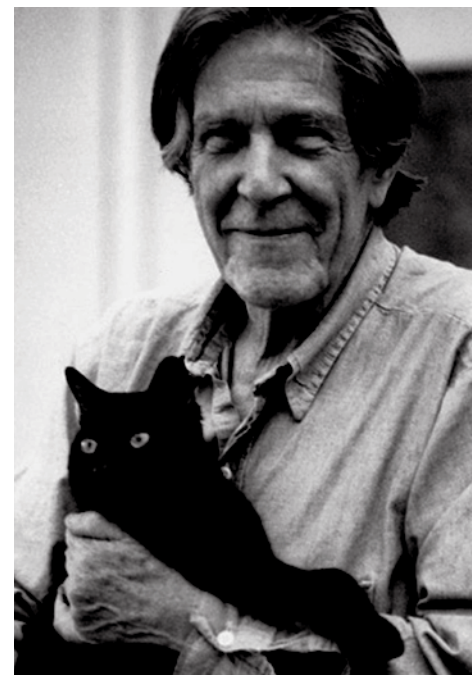
El anterior testimonio es un fragmento de “Una declaración autobiográfica”, que publicó la revista *Pauta* hace diecisiete años en ocasión de la desaparición física de Cage, luego de una intensa relación como colega, colaborador, amigo de esa revista que dirige el compositor mexicano Mario Lavista.

Cada vez que le preguntaban a John Cage cuál era su definición de la música respondía siempre: trabajo.

Antes de escribir música, es decir antes de trabajar, pasaba dos horas diarias con sus plantas, en su casa.

Su trabajo consistió en experimentar. Es decir, vivir de acuerdo con los principios budistas, de donde extrajo ideas que convirtió en una revolución.

Entre esos elementos, el concepto del silencio, la indeterminación, el sentido profundo del término “despertar” como una forma de iluminación. “Despertarnos a la



John Cage

vida misma que estamos viviendo, dejar actuar a la vida libremente”.

Lo que antes de su iniciación budista era azar, se convirtió en el concepto de la indeterminación.

El concepto budista del desapego, la desaparición del ego, pasó a formar parte también de su trabajo.

Para John Cage, la música posee vida propia y la labor del compositor consiste en hacerse a un lado, desaparecer, para procurar la vida propia de la música.

El azar, la indeterminación, la dejó en manos de los mapas celestes, las rugosidades de una hoja en blanco que después calcaba en una partitura, el sonido de la naturaleza, el entorno.

Toda obra de Cage es ante todo entorno, contexto, situación, paisaje.

Un ejemplo básico de esto es al mismo tiempo una de sus obras capitales, que él por cierto calificó como su preferida de entre to-

das las obras que compuso. Se titula *4' 33''* y su estreno ocurrió precisamente en medio de un paisaje, en Woodstock, en 1952.

La obra consiste en el silencio.

Puede ser para un piano o bien para un conjunto instrumental. El estreno, a cargo de David Tudor, compañero de ruta de Cage, ocurrió con piano.

El público listo en sus asientos, el piano abierto, expectación. Entra el pianista, agradece los aplausos, se sienta frente al piano, cierra la tapa del teclado, coloca un metrónomo arriba del mueble, y espera los cuatro minutos con treinta y tres segundos que indica el título. Se retira. Regresa a agradecer los aplausos.

Para muchos sigue siendo un escándalo, una tomadura de pelo, una ocurrencia. Para muchos más sigue siendo una obra de absoluta vanguardia.

Se trata de un estudio profundo acerca del silencio, de la verdadera naturaleza del silencio.

Los primeros estudios de Cage sobre el silencio ocurrieron cuando se sumergió en una cabina hermética antirruido. Demostró por primera vez que el silencio no existe. Escuchó zumbidos, vibraciones, el silencio.

Por eso escribió *4' 33''*, como un producto de su asombro y apertura merced a las enseñanzas del budismo.

Fue entonces cuando le confió a Stephen Montague su interés por el silencio que, le dijo, “es casi transparente” y confirmó que no hay lugar sin actividad, que todo vibra, y fue cuando le dijo: supongamos que muero como persona. Continuaré vi-

viendo como paisaje. Es decir que la vida y la muerte forman parte de un proceso, un continuo.

Es por eso que para John Cage la música es un proceso, no es un ente terminado, tampoco es un *work in progress*, es un proceso en continuo, en transformación perenne.

Por eso resulta fundamental el entorno a todas las partituras de Cage. El entorno como paisaje. Paisaje mental, metafórico, paisaje sonoro. Paisaje, siempre paisaje.

En el estreno de su obra de cuatro minutos con treinta y tres segundos en silencio, el público escuchó, en lugar del piano, el trinar de las aves del bosque, la danza de las ramas de los árboles, la luz de las luciérnagas, el estruendo de las luces de relámpagos. El silencio, que es también un ser vivo.

Así explicó a su amigo Montague por qué era su composición más importante: “porque no la necesitas para escucharla. La tienes todo el tiempo y puede cambiar tu mente abriéndola a cosas fuera de ella. Continuamente cambia. Nunca es igual dos veces. Es de hecho, y Thoreau supo esto y se ha sabido tradicionalmente en la India, una declaración de que la música es continua. En India dicen: la música es continua, somos nosotros los que nos alejamos, de modo que cada vez que sientes necesidad de un poco de música todo lo que tienes que hacer es poner atención detallada a los sonidos que te rodean. Yo siempre pienso en esa obra silenciosa antes de escribir la siguiente”.

En octubre de 2003, medio siglo y un año después del estreno en Woodstock, la pianista Margaret Leng Tan, alumna, amiga y una de las intérpretes por antonomasia de la obra de John Cage, puso en vida en Guanajuato precisamente esa obra, *4' 33''*, además de otras del mismo autor.

Música para pianos de juguete. Música para geranios, anturios, orquídeas, aralias. Música zen. Un homenaje a su amigo y maestro, John Cage. En el transcurso de dos horas, Margaret Leng Tan convirtió Guanajuato en un paraíso de constelaciones, una manera mental del concepto de paisaje.

Margaret Leng Tan nació en Singapur y vive en Manhattan con tres pianos Steinway, nueve pianos de juguete y dos perros, Morley y Periwinkle.

Hasta hace dos años su fama se reducía a la exquisitez del ámbito de la “música nueva”.

En su sección “Disquero”, el periódico *La Jornada* dio a conocer en México, hace unos diez años, un disco maravilloso: *The art of the toy piano* (Polygram), en el que Tan interpreta a Satie, Los Beatles, Philip Glass y Beethoven. Y John Cage.

Hace cinco octubre, la presentación de la señora Tan y sus pianitos ocurrió de manera espectacular ante una sala llena de cronopios en la Universidad de Guanajuato.

El público siguió con fascinación y en éxtasis sus movimientos de pianista y al mismo tiempo de mujer ujier, chalana, tramoyista de sí misma, pues cargaba sus pianitos, soplabá silbatitos y los sumergía en agua, introducía tornillos, tuercas, pelotitas y artefactos de vario linaje entre las cuerdas del piano grande, un viejo Petrof, para ejecutar las obras maestras de John Cage para uno de sus inventos mayores: el piano preparado, que no es otra cosa que un piano intervenido con los artefactos antes mencionados para producir la indeterminancia del sonido, que es un ente vivo.

Una obra para piano preparado, *Bacchante* (1940), fue la que inició el concierto.

Activaba Tan las teclas y el sonido resultante era una fiesta en plena selva de África, pues los tornillos, los clavos, las rondanas y las pelotitas que había colocado entre las cuerdas del arpa del piano daban un sonido de percusiones africanas y luego, merced a la concentración zen de la pianista desde las ideas del compositor, sonaba una orquesta entera de monjes tibetanos, una ceremonia de apareamiento, una orgía sexual entre fanerógamas y criptógamas, entre cotiledóneas y monocotiledóneas, entre siemprevivas y caducifolias en el suntuoso jardín de John Cage, quien escribía música para su esposo Merce Cunningham y para la humanidad entera y para sus plantas, que las tenía en número superior a doscientos en su departamento de un sexto piso de Manhattan.

Seguía el precepto budista del amor: amar = dejar espacio alrededor del ser amado.

El sonido dulce, mozartianísimo, de los pianos de juguete de Margaret Leng Tan, se apareaba a su vez con el sonido del piano preparado y con las técnicas interpretativas inventadas por Cage: tocar con los puños cerrados, con los antebrazos, casi con la na-



Cage y el coreógrafo Merce Cunningham



John Cage



El pianista David Tudor, a la izquierda, con John Cage

riz como aconsejaba irónico Erick Satie, padre espiritual del infante *terribilis* Cage.

Además de los guiños al viejo rosacruz barbitas de chivo Satie, Cage glosaba, por medio de Tan, también a Debussy, a Bach, y anticipaba al mismísimo Cecyl Taylor.

Una vez que terminaba una obra con piano de juguete, la señora Tan cargaba su instrumento (un pianito de cuarenta centímetros de ancho por sesenta de alto) para colocar en su lugar uno más pequeño y, oh prodigio de la infancia recobrada, se sentaba frente a él en un banquito diminuto para hacer danzar a las hadas con las constelaciones.

El momento culminante fue la ejecución de una de las obras más célebres de toda la historia: *4'33''*, título que indica el tiempo que la pianista se sienta frente a un piano diminutísimo mientras se escucha el silencio.

La dama Tan, que como alumna y amiga de Cage mantuvo con él una rela-

ción estrecha hasta el día de la muerte del compositor, hizo una ejecución conmemorativa del cincuentenario de esa obra.

El cincuentenario se había realizado el año anterior en Woodstock, donde ocurrió el estreno cincuenta años antes. Esa noche, narró Tan, se escucharon los sonidos de la noche, los grillos y los árboles del bosque.

En Guanajuato, en 2003, lo que se escuchó en esos cuatro minutos con treinta y tres segundos fue, en medio del océano del silencio, un zurear de palomas apareándose entre los recovecos del viejo edificio universitario junto a las toses nerviosas de algunos entre el público.

Como parte de esa magia, todas las plantas en sus macetas en el mundo se aparearon también, al igual que muchos cuerpos en todos los rincones del planeta se fundieron y todas las palomas zurearon y todas las luces se encendieron en unísono aquel mediodía en la cima de las esca-

linatas de la Universidad de Cuévano, porque la señora Margaret Leng Tan accionó con sus dedos, sin moverlos, sin emitir sonido alguno, los interruptores escondidos entre las teclas de sus pianos de juguete.

Bello homenaje a un hombre, John Cage, que nos enseñó a disfrutar la belleza de una manera más intensa.

Amaba Cage ilustrarnos con el siguiente cuento zen, que le enseñó su maestro:

“Antes de estudiar zen, los hombres son hombres y las montañas, montañas. Cuando se estudia zen, las cosas se vuelven confusas. Después de estudiar zen, los hombres son hombres y las montañas, montañas. ¿Cuál es la diferencia entre el antes y el después? No existe la diferencia. Sólo que los pies se separan del suelo ligeramente.”

La próxima vez que escuche usted una obra de John Cage, voltee a ver sus pies.

Notará que se han separado ligeramente del suelo. **U**