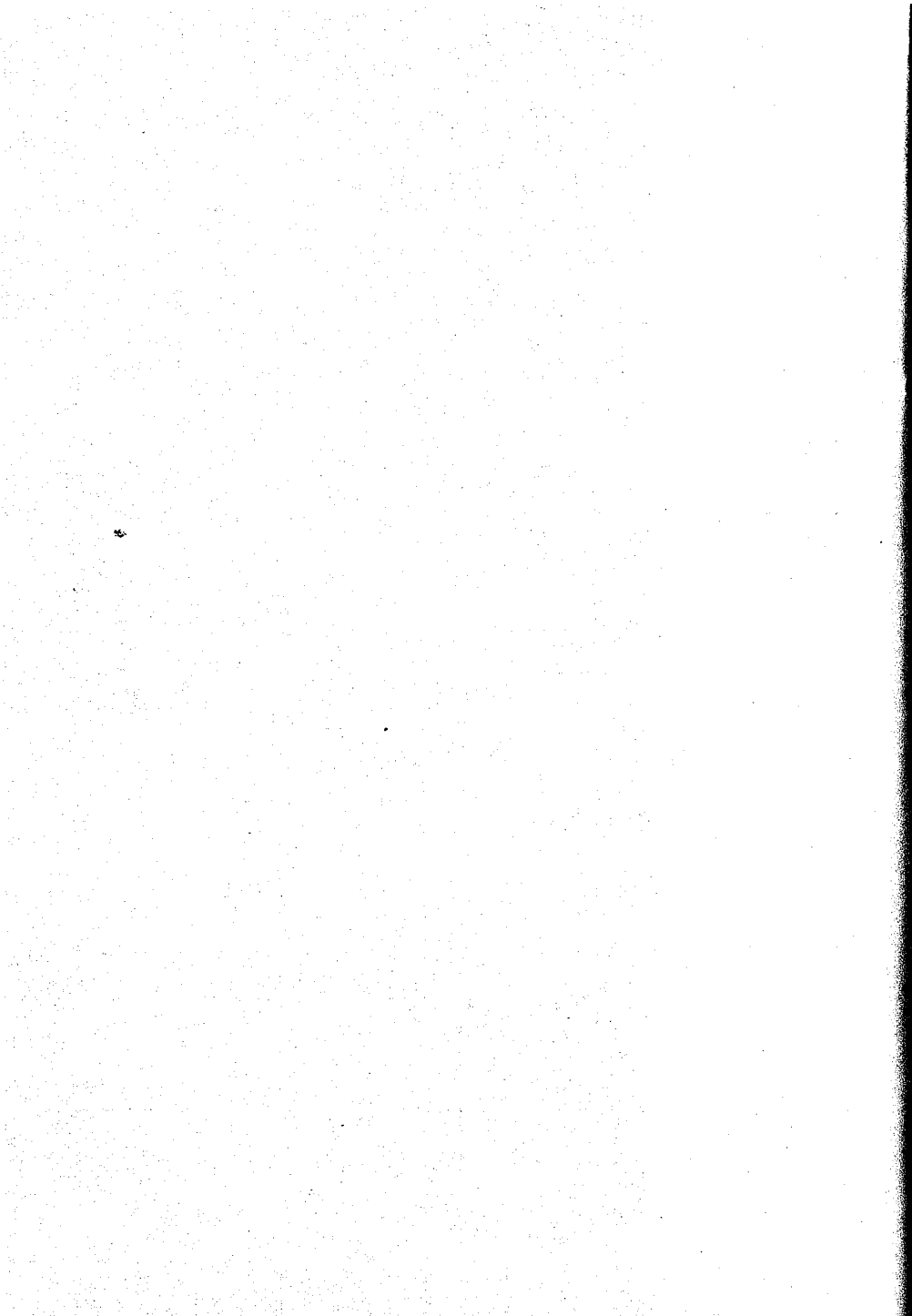


morton feldman morton feldman

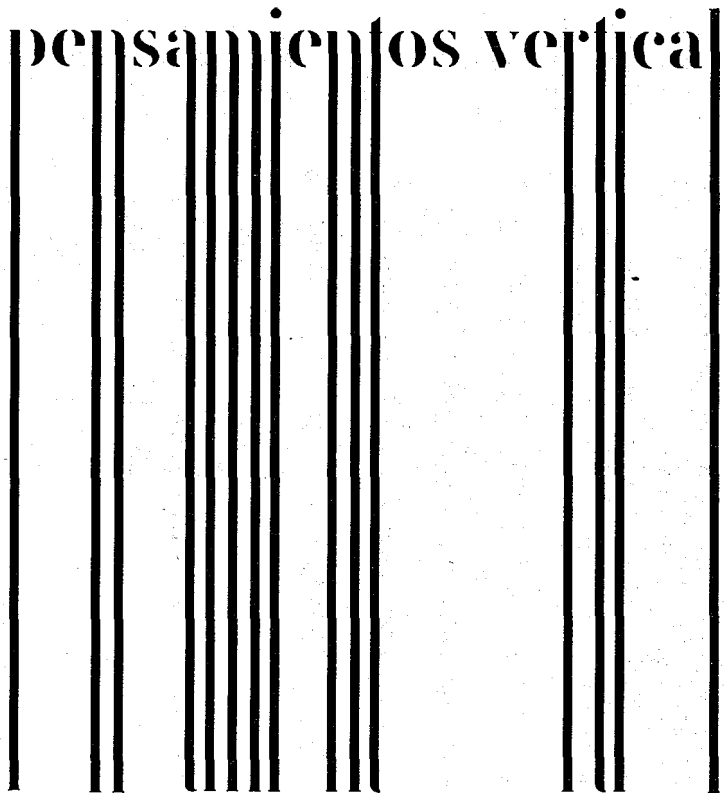
PENSAMIENTOS VERTICALES



CAJA
NEGRA



pensamientos verticales



Feldman, Morton

Pensamientos verticales / Morton Feldman ; con prólogo de Pablo Gianera. - 1a ed. - Buenos Aires : Caja Negra, 2012.
256 p. ; 21x15 cm.

Traducido por: Ezequiel Fanego

ISBN 978-987-1622-17-7

I. Música. I. Pablo Gianera, prolog. II. Fanego, Ezequiel , trad. III. Título
CDD 780

Título original: *Give My Regards to Eighth Street*

© 2000, Exact Change

Publicado con el consentimiento de Barbara Monk Feldman, B.H. Friedman y Walter Zimmermann

Epílogo de Frank O'Hara

© 1975, Maureen Grandville-Smith

Todos los textos fueron traducidos por Ezequiel Fanego a excepción de "Conversaciones sin Stravinsky", "Después del modernismo", "Entre categorías", "Dale mis saludos a 8th Street", "Conoci a Heine en la calle Furstemberg", "Frank O'Hara: Los tiempos ya perdidos y las esperanzas futuras" y "Philip Guston: 1980 / Últimos Trabajos", traducidos por Agustina Marchi.
La revisión técnica estuvo a cargo de Pablo Gianera.

© 2012, Caja Negra Editora

© 2012, del prólogo, Pablo Gianera

Caja Negra Editora

Buenos Aires / Argentina

cajanegra@cajanegraeditora.com.ar

www.cajanegraeditora.com.ar

Dirección editorial: Diego Esteras / Ezequiel A. Fanego

Diseño de tapa: Consuelo Parga

Diseño de interiores: Juan Marcos Ventura / Julián Fernández Mouján

Producción: Malena Rey

Corrección: María José Verna

Impreso en Argentina / Printed in Argentina

morton feldman

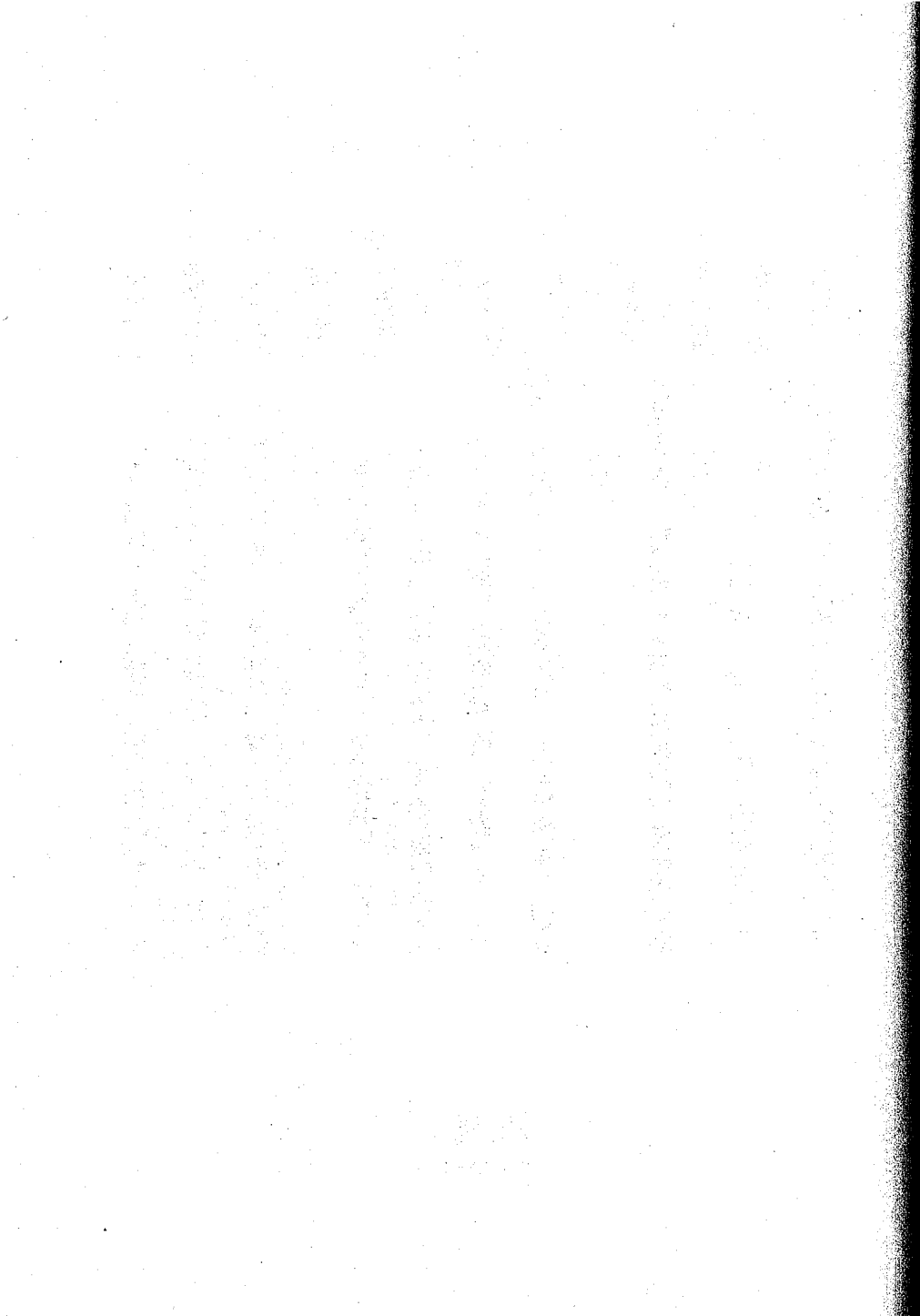
PENSAMIENTOS VERTICALES

EDICIÓN: B.H. FRIEDMAN

TRADUCCIÓN: EZEQUIEL FANEGO

PRÓLOGO: PABLO GIANERA

EPÍLOGO: FRANK O'HARA



VIENTO

para Morton Feldman

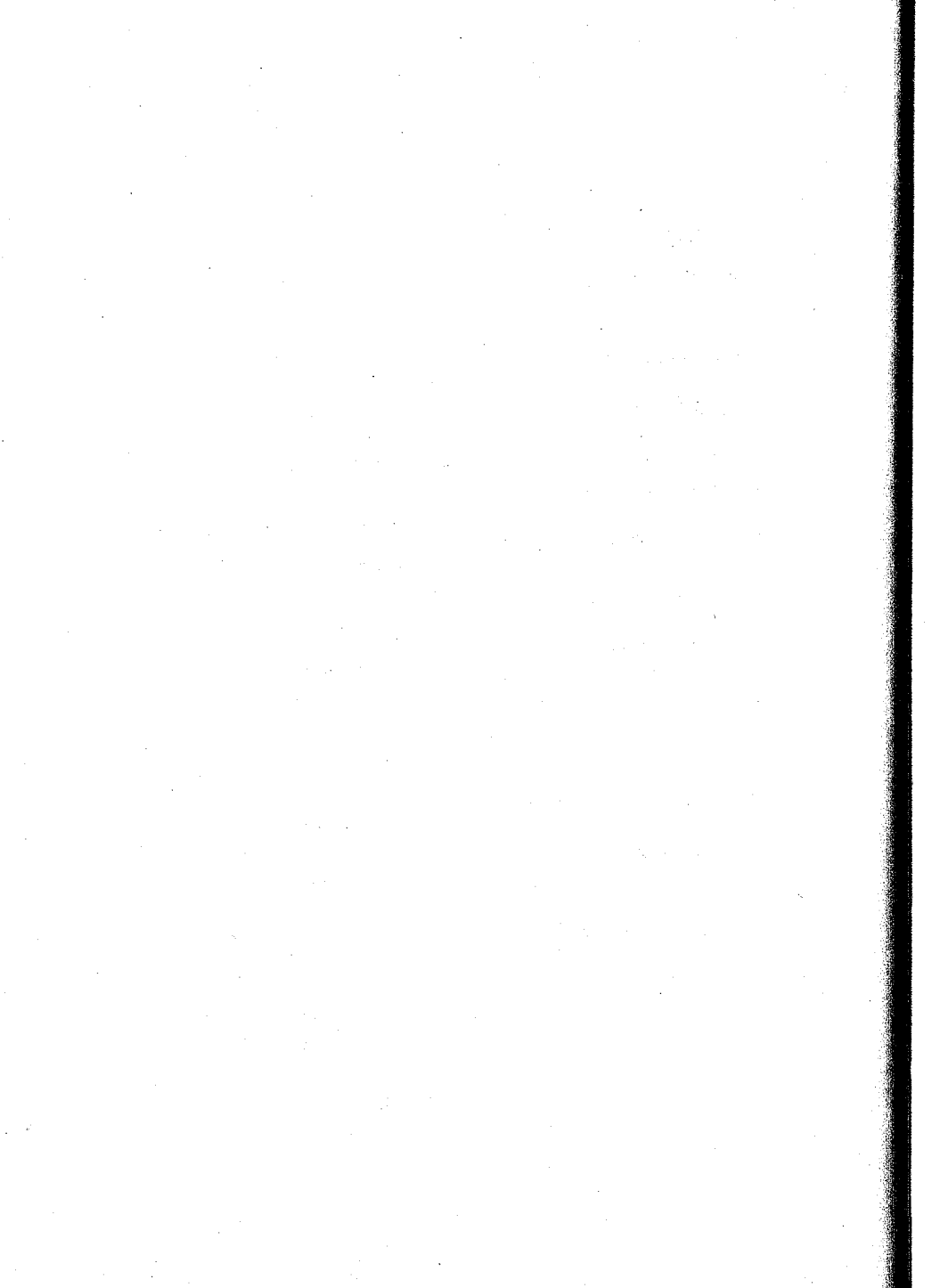
Quién hubiera pensado
que la nieve cae
se arremolina siempre en círculos
como un pensamiento
en la esfera de vidrio
alrededor mío y de mi oso

Entonces se volvió bello
el encierro
nieve arremolinada
nada nunca cae
ni mi pequeño oso
malos pensamientos
en una cárcel de vidrio

la belleza cedió su lugar al mal

Y la nieve solo se arremolina
en vientos fatales
por un instante
entonces cae
siempre despreció el encierro
bestias
amo el mal

Frank O'Hara



PRÓLOGO

La evolución musical tiene cien años de retraso
con respecto a la evolución de la pintura.

9

Erik Satie

La música, observó Morton Feldman, no tuvo un Rembrandt, y dado que eso no ha sucedido, los músicos siguen siendo apenas músicos.¹ Pensaba sobre todo en los autorretratos de Rembrandt, esa serie completamente incomparable en la que asistimos a una maduración episódica, al diálogo interior de un hombre que se comunica consigo mismo mientras pinta una escena que tiende a volverse irreal a fuerza de su representación obstinada.² Rembrandt: el actor que hacía de sí mismo. Según Feldman, la luz de sus cuadros no tiene origen; no proviene de la naturaleza, como la de Caravaggio o Monet, pero tampoco es inventada, como la de Piero della Francesca o Mark Rothko.

1. Véase "La ansiedad del arte", p. 45.

2. Véase Ernst van de Wetering, "The Multiple Functions of Rembrandt's Self Portraits", en *Rembrandt by Himself*, Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis, La Haya, Londres, 1999, p. 10.

Es cierto entonces: la música no tuvo un Rembrandt. Pero, podríamos agregar nosotros, tuvo en cambio un Feldman. Quedaría por preguntarse cuáles son las ventajas de semejante transacción.

La mayoría de los escritos de este volumen se sitúan justamente “entre categorías”, según la manera en la que el propio compositor prefería definir su faena; una definición que tal vez solo resultó posible en un lugar y una época muy precisa: Nueva York en la década de 1950. Feldman optó por un encabalgamiento entre pintura y música, entre superficie y construcción, maneras ambas de aludir a la metáfora mayor de la encrucijada: la que se instala entre tiempo y espacio. La construcción es la historia, pero el artista se revela a sí mismo en la superficie, y Feldman, como él mismo dice por boca de un tercero, fue el primer músico “de superficie”, compositor de “lienzos de tiempo”.

La pintura y la música tienen diferentes modos de existencia física, y esta diferencia es precisamente la que Feldman procura adelgazar. Toda la aventura de la música feldmaniana consistió también en anular semejante desigualdad, pero solo un procedimiento mágico podría consumir esa alquimia. En un arabesco ilusionista, la pintura será para él una metáfora para referirse a la música. La sustitución devuelve a la música una materialidad perdida o confiscada. Feldman realiza así una reformulación radical en el escalafón clásico y romántico que entronizaba a la música como vértice de la jerarquía artística: el horizonte de la música es ahora la pintura.³ El sonido, su materialidad, ocupará el lugar de la idea en cuanto principio de organización.

El compositor diseña entonces una genealogía artística que no es en absoluto musical. “La nueva pintura me hizo desear un mundo sonoro más directo, más inmediato, más físico que cualquier cosa que hubiera existido antes”, escribe en “Notas biográficas”. Los movimientos artísticos radicales poseen un efecto retroactivo. En el expresionismo abstracto —lo que se nombra como “nueva pintura”—, Feldman no encontró simplemente un símil visual; acertó con una poética que autorizaba asimismo una revisión del arte *hacia atrás*.⁴ Feldman construye una tradición a par-

3. Federico Monjeau analiza breve y claramente este punto en el artículo “Formas del tiempo”, en *Ramona. Revista de artes visuales*, N° 96, noviembre de 2009.

4. En el mismo sentido, aunque con pretensiones distintas, Peter Bürger sostuvo la tesis de que la vanguardia podía volver comprensibles estadios anteriores del fenómeno arte

tir de sus estrictos contemporáneos. Podemos leer el alcance de esa genealogía en “Después del modernismo”, ensayo crucial, junto con “Entre categorías” y “La ansiedad del arte” —los tres con menor énfasis asertivo que “Conversación sin Stravinsky”, una especie de manifiesto dialogado—, para comprender el pensamiento crítico, y aun religioso, de Feldman. El compositor remonta la corriente del modernismo en busca de desvíos. El primer nombre es Cézanne, que nos libró de lo literario y nos dio la “pintura como pintura”, pero él mismo es un eco de Piero della Francesca y una anticipación de Mondrian, Rothko y Philip Guston. Lo que hace de ellos una comunidad a la distancia es el intento de pintar como un dios.

Cuando Feldman piensa en la “experiencia de lo abstracto” no tiene en mente la no figuración. Lo abstracto no es necesariamente histórico; recorre más bien toda la historia del arte. “El salto hacia lo abstracto es más parecido a irse de viaje a un lugar en el que el tiempo cambia.” Feldman constataba que sentía un tironeo entre esa experiencia abstracta, inconcluyente, y el trabajo concreto y tangible. Pero lo decía acaso por superstición o pudor en la medida en que es precisamente por medio de lo abstracto que adviene lo concreto. Pensemos en Guston. Todo en su trabajo es concreto. Incluso en sus pinturas *exteriormente* abstractas, sobre todo las que corresponden al período entre 1953 y 1955, no era la abstracción la meta a la cual tendía el artista; lo que tentaba era, más bien, “la administración de la posibilidad de lo concreto en un espacio pictórico”.⁵ Ya Clement Greenberg, en su artículo “Pintura de tipo americano”, de 1955, hablaba del “color incandescente” y de la “descarada y simple sensualidad” de los grandes cuadros verticales de Rothko.⁶ Por lo demás, no hay en la segunda mitad del siglo XX música más sensual que la de Feldman.

en la sociedad burguesa. Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, p. 24.

5. Tøjner, Poul Erik, “Die Bedeutung der Dinge. Philip Gustons späte Zeichnungen”, en Schreier, Christoph y Semff, Michael, *Philip Guston. Arbeiten auf Papier*, Leipzig, Hatje Cantz, 2007, p. 133.

6. Greenberg, Clement, *La pintura moderna y otros ensayos*, edición de Félix Fanés, Madrid, Siruela, 2006, p. 88.

Pero en los trabajos en papel de Guston encontramos también una correspondencia gráfica de los principios que parecen regir la poética musical de Feldman en su formulación tardía. En un dibujo sin título de 1968, Guston propone la continuidad entre líneas no miméticas e imágenes de objetos cotidianos: en la serie superior, se ve una taza, un libro, un cenicero; en la inferior, formas irreconocibles y trazos privados de voluntad figurativa, entre ellos el primero de la izquierda: una brevísima línea horizontal, recuerdo de la posibilidad de un dibujo enteramente puro.⁷ Como los dibujos de Guston, las partituras de Feldman, consideradas visualmente, no se parecen a las de sus contemporáneos.⁸ Observa Feldman: “Las pinturas de Guston te dicen instintivamente dónde pararte”.⁹ Cuando Feldman escribe sobre la obra de Guston, sentimos que escribe en realidad sobre su propia música.¹⁰

La idea del “pasaje” no es ajena a esta cuestión; la idea, sobre todo, de una música, como la de Schubert, mal jugador de póker que siempre muestra las cartas, o una pintura, como la de Cézanne, que vuelve evidentes los pasajes y cuya filosofía de la continuidad se funda enteramente en ellos. Lo que atraía

7. Véase Dervaux, Isabelle, “Verblüffende Zeichnungen: Philip Guston, 1966-1968”, en Schreier, Christoph y Semff, Michael, *Philip Guston. Arbeiten auf Papier*, Leipzig, Hatje Cantz, 2007, p. 89 y ss.

8. Es oportuno mencionar aquí una consideración de Mariano Etkin acerca de la notación feldmaniana: “Así como Erik Satie fue el primero en componer una música no dialéctica, sin oposiciones binarias ni en lo temático ni en lo formal, Morton Feldman y Earle Brown —y poco después John Cage— fueron quienes suprimieron la relación dialéctica entre pulso y ritmo. La llamada notación gráfica, introducida por estos compositores hacia 1950, suprimió, en algunas de sus expresiones, cualquier indicación referida a una grilla temporal metronómica o cronométrica, como en el caso de Brown, o relativizó la noción de pulso al establecer una analogía flexible entre el espacio ocupado en la página y una unidad metronómica no estricta en la que se anula toda norma de subdivisión, como en Feldman. Al eliminar las relaciones proporcionales entre las duraciones, Feldman no solo despojó al metrónomo de su autonomía, sino que también debilitó al máximo el sostén mensurador de la grilla temporal”. Etkin, Mariano, “Sobre el contar y la notación en Ives y Feldman”, *Revista del Instituto Superior de Música*, Nº 9, agosto de 2002, Universidad Nacional del Litoral, p. 100.

9. “Philip Guston: 1980 / Últimos trabajos”, ver p. 161.

10. Véase Persson, Mats, “Estar en el silencio. Feldman y la pintura”, traducción de Eduardo Stupía, *Las ranas*, Nº 7, primavera-verano de 2011, p. 83 y ss.

a Feldman de Schubert era posiblemente la luz o, para decirlo de manera más precisa, los cambios de luz, la evidencia de los pasajes, y aún más el color. En la pieza *Coptic Light*, por ejemplo, la idea de un pedal orquestal es enteramente pictórica en la medida en que la variación de matices persigue la ilusión de un “claroscuro”. A David Harrington, violinista del Kronos Quartet, le pidió durante los ensayos de *Segundo cuarteto para cuerdas* que “todo sonara como Schubert”. Schubert es el hermano decimonónico de Feldman. Pero la diferencia entre Schubert y Feldman es la misma que este último encontraba entre Cézanne y Guston. El relevo de nombres es intencional. “Cézanne inventó una manera de pintar algo, mientras que Guston inventó algo que pintar. A causa de esto, el juego entre luz y sombra *ya no tiene lugar en el lienzo en sí mismo*. Se hace visible solo cuando uno percibe que *no* está en el lienzo.”¹¹

El compositor Cornelius Cardew juzgó en su momento que la lentitud propia de la música de Feldman, algo que se volvería más pronunciado en sus piezas tardías, era una limitación aparente. Según él, se trataba de una suerte de puerta estrecha a cuyas dimensiones el oyente debía acomodarse para empezar a reconocer los materiales de esa música, la invención irisada que habita sus obras. El tiempo no es utilizado como principio constructivo, sino más bien abandonado a su suerte. Se trata de una quietud que, en palabras del propio Feldman, se despliega entre la expectativa y la consumación y que parece situar ilusoriamente su música antes y después de toda música. Del *open time* de algunas obras tempranas como la invertebrada *Intermission* 6, de forma abierta, Feldman conquistó otra dimensión del tiempo o, para ser más exactos, dejó que el tiempo avanzara sobre él. “Interrumpidas por incidentes relativamente escasos de dibujo o diseño, sus superficies exhalan color con un efecto envolvente...”¹² Esto se dijo de los cuadros de Rothko, pero no resultaría impropio para Feldman. El paisaje de *The Viola in My Life* muestra una superficie ilusoria —un lienzo, se diría, justamente— sobre la que se monta lo real, el sonido, que en ocasiones, como hacia el final de la sección I, se organiza en torno a la repetición de un escaso motivo melódico de rara expresividad. Las piezas sucesivas se extienden entonces en un tiempo

11. Véase “Después del modernismo”, p. 93.

12. Greenberg, Clement, *Arte y cultura. Ensayos críticos*, traducción de Justo G. Bera-mendi, Barcelona Paidós, 2002, p. 253.

liso, inalterado por cualquier vitalismo rítmico, y sostenido por las gradaciones en las dinámicas.

“No continuidad solo significa aceptar esa continuidad que sucede”, anotó John Cage, a propósito de Feldman en su “Lecture on Nothing”. Así deberían leerse también estos escritos. Esa palabra, “escritos”, es la que mejor cuadra a sus textos. Tampoco aquí hay continuidades evidentes, menos aún *demasiado* evidentes como las schubertianas, pero si no las hay es porque esa aparente falta de continuidad constituye realmente una continuidad que sucede.

Lo mismo en su música tardía que en sus artículos, lo lleno y lo vacío, lo dicho y lo supuesto, resultan en Feldman términos intercambiables.

La relación de Feldman con Buenos Aires se inició tempranamente y no ha decaído. El compositor había tenido ya su *entrée* local en los festivales de música contemporánea del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Di Tella. En una carta fechada el 28 de enero de 1969, Alberto Ginastera, director del CLAEM, le cuenta a Feldman: “Me complace escribirle para enviarle el programa de nuestro más reciente Festival de Música Contemporánea donde se tocó su obra *De Kooning*, la cual fue muy bien recibida y causó cierta sorpresa debido a su novedad y características inesperadas. He comprado mucha de su música en Peters para nuestra Biblioteca, pero si usted publicara algo nuevo por favor envíemelo”.¹³ Muy poco después, hacia noviembre de 1970, Feldman visitaría Buenos Aires para asistir a un concierto en el que se interpretaron piezas suyas.¹⁴ Faltaba mucho todavía para el Ciclo de Conciertos de Música Contemporánea del Teatro San Martín que dirige Martín Bauer y las inolvidables programaciones de, entre otras obras que llegan con anual puntualidad, el *Segundo cuarteto para cuerdas* y *For Philip*

13. Véase *Ginastera en el Instituto Di Tella. Correspondencia 1958-1970*, compilación de M. Laura Novoa, Ediciones Biblioteca Nacional, 2011, p. 328.

14. Las piezas interpretadas, el 17 de noviembre en la Sala Casacuberta del Teatro San Martín, fueron *Vertical Thoughts* 2 y 5, y *To Lulla*. Véase la cronología preparada por Guillermo Saavedra, sobre la base de un trabajo de Sebastian Claren, para la revista *Las ranas*, N° 7, primavera-verano de 2011, p. 51 y ss.

Guston. No debería sorprender entonces que varios de los escritos de Feldman, empezando por “Después del modernismo”, publicado en el número 1 de la revista *Luhí*, hayan sido traducidos también inicialmente en estas costas.¹⁵

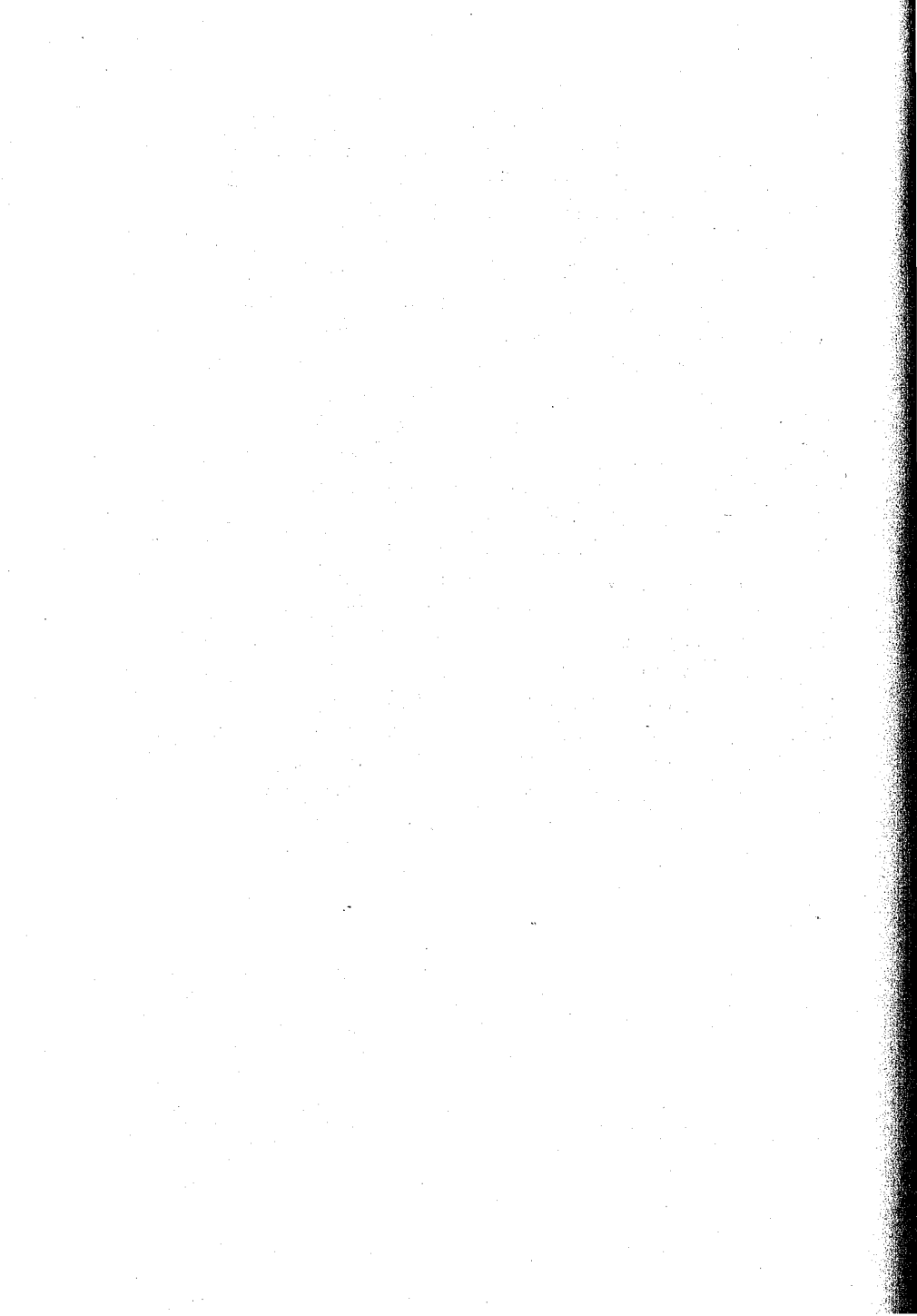
Pensamientos verticales, primera edición completa en castellano de los escritos reunidos de Feldman, es la traducción de *Give My Regards to Eighth Street. Collected Writings of Morton Feldman*, según la edición preparada por B. H. Friedman. El punto de partida había sido *Morton Feldman Essays*, edición bilingüe inglés-alemán cuidada por Walter Zimmermann. A ese volumen, *Give My Regards...* agrega artículos decisivos, como “Triadic Memories” y “El futuro de la música local”, además del ensayo del poeta Frank O’Hara “Nuevas direcciones en la música: Morton Feldman”, a modo de epílogo. Los orígenes diversos de los escritos explican la disparidad de registros y los hiatos de estilo que pueden advertirse de uno a otro, de la prolija precisión de los artículos a la condición oral de las entrevistas y las conferencias, no siempre revisadas por el compositor

Anota Friedman que, al igual que su música, los escritos de Feldman fueron *compuestos* con minuciosidad y total confianza en su intuición. A diferencia de su amigo Cage, que se revela en sus libros como un artista del método y un artesano del apólogo, Feldman es más bien, como puede comprobarse en “Conocí a Heine en la calle Fürstemberg”, y en “El futuro de la música local”, un oficiante de la epifanía intelectual, de la cita y de la anécdota. Entre unas y otras, la teoría se abre paso. “Escúchalas/ sumarse/ las palabras/ a las palabras/ sin palabra/ los pasos/ a los pasos/ uno a/ uno”, dice un poema de Samuel Beckett, tan cercano en la biografía y el espíritu a Feldman.¹⁶ Los versos escasos cifran el itinerario de una experiencia.

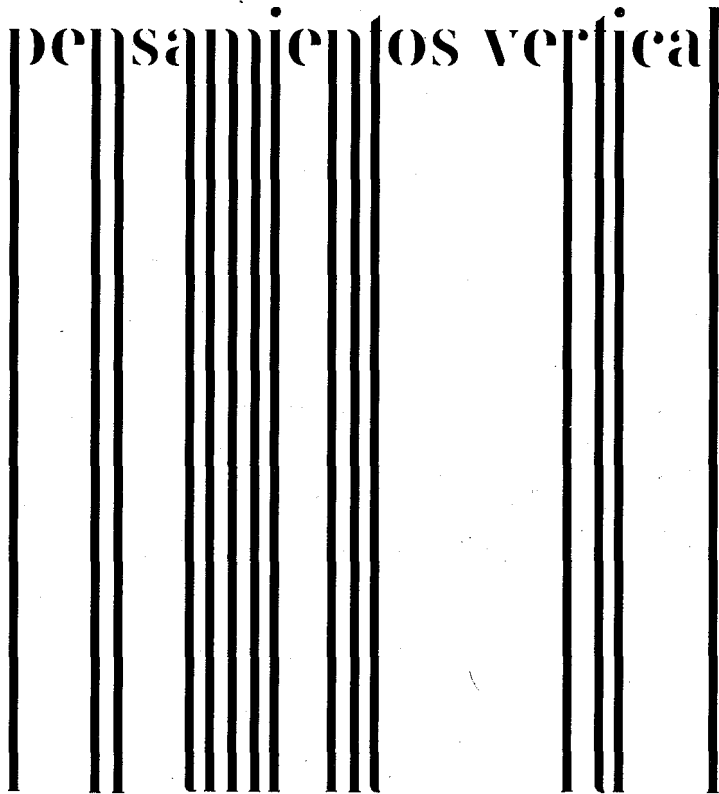
15

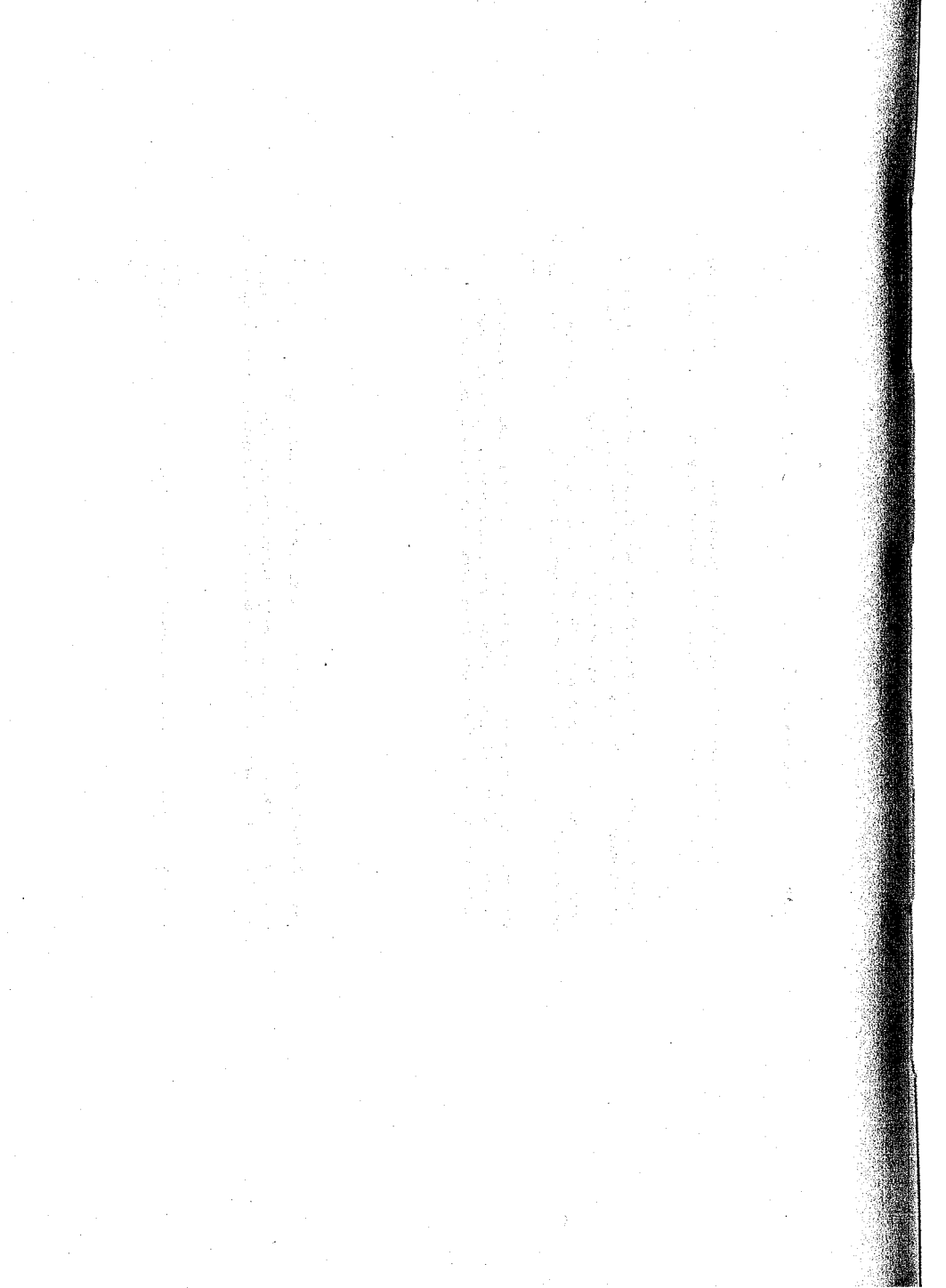
Pablo Gianera

15. “Después del modernismo” fue traducido por C. E. Feiling para el número 1 de *Luhí* (septiembre de 1991). Mercedes Cebrían tradujo “Frank O’Hara: tiempos perdidos y esperanzas futuras” para el *dossier* sobre poesía y música incluido en el número 78 (junio-octubre de 2009) de *Diario de Poesía*. En el número 96 (noviembre de 2009) de *Ramona. Revista de artes visuales*, se publicó “Entre categorías”, en traducción de Luciana Olmedo-Wehitt, y para el número ya mencionado de *Las ranas*, Pedro B. Rey tradujo “La ansiedad del arte”.
16. Beckett, Samuel, *Obra poética completa*, traducción de Jenaro Talens, Madrid, Hipérior, 2007, p. 186.



pensamientos verticales





SONIDO, RUIDO, VARÈSE, BOULEZ*

No hace tanto recibí noticias de Europa que afirmaban que Boulez estaba adoptando los métodos del azar utilizados por John Cage y quizá también por mí. Al igual que Mathieu, planea demostrarnos a nosotros, chicos *Katzenjammer*,¹ cómo puede hacerlo un francés ambicioso. Fue fácil para Napoleón llegar hasta Moscú. Y será curioso observar a Boulez replegándose en Darmstadt.

Boulez carece tanto de elegancia como de sensibilidad física. Su sonido consiste en millones de gestos, que se dirigen todos hacia arriba (y no ciertamente hacia el cielo). Un *étude*, una caricatura de nuestros tiempos, un homenaje a Artaud y Fritz Lang.

No obstante, es un magnífico académico, y gracias a su éxito podremos escuchar más de Varèse, John Cage, Christian Wolff y de mi propia obra.

* Publicado originalmente en 1958, en el segundo número de la revista *It Is: A Magazine for Abstract Art*.

1. *The Katzenjammer Kids* es una tira cómica norteamericana protagonizada por dos gemelos, Hans y Fritz, cuyas travesuras hacen enojar a los mayores. *Katzenjammer*, literalmente "quejido de gato" en alemán, es una palabra que se utiliza, además, para referir a cualquier sonido discordante. [N. del T.]

Si uno escucha lo que uno mismo compone —con esto me refiero no solo a la música escrita—, ¿cómo podría no sentirse seducido por la sensualidad del sonido musical? Desafortunadamente, al perseguir esta sensualidad descubrimos que el mundo de la música no es redondo y que en efecto existen vastedades demoníacas allí donde este mundo termina.

El ruido es otra cosa. No transita sobre esos distantes mares de la experiencia. Perfora como el granito en el granito. Es algo físico, muy excitante, y cuando se encuentra organizado puede alcanzar el impacto y la grandeza de Beethoven.

El combate es entre esta sensualidad que implica la elegancia y la excitación más nueva, más fácil de alcanzar.

No se tiene una idea de cómo puede llegar a ser la música académica, incluso la más sublime. El azar es el procedimiento más académico al que se ha arribado hasta el momento, y esto es así en tanto se define a sí mismo inmediatamente como una técnica. Y, créanme, lanzar los dados puede ser muy excitante para el jugador, pero nunca para el *croupier*.

20

¿Es el ruido verdaderamente algo sencillo de alcanzar? El ruido es una palabra respecto de la cual la imagen sonora es demasiado evasiva. De un lado tenemos el sonido, que es inteligible en tanto evoca un sentimiento, incluso si el sentimiento es en sí incomprensible e insondable. Pero el ruido es aquello que realmente comprendemos. El ruido es lo único que deseamos en secreto, porque la verdad más grande suele esconderse detrás de la mayor resistencia.

El sonido encarna todos los sueños que tenemos respecto de la música. El ruido encarna los sueños que la música tiene de nosotros. Y aquellos momentos en los que uno pierde el control, en los que el sonido, al igual que el cristal, forma sus propios planos, y de golpe no hay más sonido, no hay más tonos, no hay más sentimientos, ya nada queda más allá del significado de nuestro primer aliento: de eso se trata la música de Varèse. Solo él nos ha regalado esta elegancia, esta realidad física, esta impresión de que es la música la que escribe sobre el género humano, en lugar de ser ella la que está siendo compuesta.

NOTAS BIOGRÁFICAS*

21

Mi primer recuerdo asociado a la música —no debo haber tenido más de cinco años— es el de mi madre sosteniendo uno de mis dedos y tocando de oído “Eli Eli” con él en el piano. Como le ocurre a casi todo el mundo, mis primeros profesores fueron muy malos. A la edad de doce, sin embargo, tuve la suficiente fortuna como para encontrarme bajo la tutela de Mme. Maurina-Press, una aristócrata rusa que luego de la revolución se ganaba la vida enseñando piano y tocando en un trío junto con su marido y su cuñado. Eran, de hecho, bastante conocidos en esa época. Fue ella —simplemente, creo, por el hecho de que no era muy partidaria de la disciplina— quien me infundió, en lugar de maestría musical, una especie de musicalidad vibrante.

Me doy cuenta ahora de que esa imagen de Mme. Press —una aficionada con toda la habilidad y la brillantez de los “pro”, ese “diletantismo”— ha permanecido siempre en mí. Era amiga cercana de los Scriabin; así que toqué a Scriabin. Estudiaba con Busoni; así que toqué las transcripciones de Bach de Busoni, y dediqué más tiempo a leer sus notas al pie que a tocarlas.

* Publicado originalmente en 1962, en la revista *Kulchur* (Vol. 2, Nº 6) y, luego, acompañando la edición del disco *Feldman/Brown* (Time Records) en 1963.

Los años pasaron de manera casi idéntica, con la misma cualidad fortuita que estas oraciones de apertura. Compuse pequeñas piezas scriabinescas, renuncié a practicar lo poco que lo hacía, eventualmente abandoné a mi profesora y me encontré a los quince estudiando con Wallingford Riegger, que era laxo conmigo de igual modo.

Debo haber tenido el secreto deseo de abandonar esta actitud de ensueño respecto de la música, y de convertirme en un verdadero "músico", porque a los dieciocho años me encontré estudiando con Stefan Wolpe. Pero todo lo que hacíamos era discutir sobre música, y sentí que no estaba aprendiendo nada. Un día dejé de pagarle. Nadie mencionó el tema. Continué yendo, continuamos discutiendo, y seguimos haciéndolo dieciocho años después.

22 Mi primer encuentro con John Cage fue en el Carnegie Hall, cuando Mitropoulos dirigió la *Sinfonía* de Webern. Creo que fue en el verano de 1949-1950; yo tenía unos veinticuatro años. La reacción del público frente a la pieza fue tan antagónica y perturbadora que cuando finalizó tuve que irme inmediatamente. Estaba todavía recobrando el aliento en el vestíbulo vacío cuando John apareció. Lo reconocí, a pesar de que nunca nos habíamos encontrado, me acerqué, y como si lo hubiese conocido de toda la vida le dije: "¿No fue eso hermoso?". Un momento después estábamos conversando de forma animada sobre cuán bella había sonado la pieza en un espacio tan grande. Rápidamente hicimos arreglos para que yo lo visitara.

En esa época John vivía en el piso más alto de una casa de departamentos que miraba al East River por sobre Grand Street. Era una vista maravillosa, cuatro habitaciones habían sido convertidas en dos. Una gran extensión del East River, unas pocas plantas en macetas, una larga mesa baja de mármol y una constelación de esculturas de Lippold a lo largo de la pared. (Lippold vivía en el departamento de al lado).

La razón por la que me detengo en la manera en que John vivía es que fue en esa misma habitación donde encontré el reconocimiento y el estímulo más extravagantes con los que me había topado hasta entonces. También fue allí donde conocí a Philip Guston, mi amigo más cercano, quien ha contribuido mucho a mi vida en el arte.

A este primer encuentro llevé un cuarteto para cuerdas. John lo miró un largo rato y luego me dijo: "¿Cómo hiciste esto?". Recordé mis cons-

tantes peleas con Wolpe, y cómo solo una semana antes, después de mostrarle una composición mía a Milton Babbitt y de responder a sus preguntas del modo más inteligente que podía, me dijo: "Morton, no te entiendo ni una palabra de lo que dices". Y entonces, con una voz muy débil, le respondí: "No sé cómo lo hice".

Su reacción fue sorprendente. John saltó de un lado al otro y con un chillido agudo de mono gritó: "¿No es maravilloso? ¿No es maravilloso? Es algo tan bello y no sabe cómo lo hizo?". Francamente, a veces me pregunté en qué hubiera resultado mi música si John no me hubiese concedido esa licencia temprana para confiar en mis instintos.

Al cabo de unos meses yo también me había mudado a esa casa mágica, con la diferencia de que mi departamento estaba en el segundo piso y apenas se podía vislumbrar el East River. Para esa época ya era muy consciente de en qué manera me afectaba simbólicamente este hecho.

Ya me había hecho amigo de David Tudor mientras estaba con Wolpe. Luego le presenté a John. Poco después apareció Christian Wolf, y luego Earle Brown, a quien había conocido mientras se encontraba de gira en el Middle West y había decidido rearmar su vida en Nueva York para poder estar junto a la nueva música.

Se hablaba muy poco de música con John. Las cosas se estaban moviendo demasiado rápido como para hablar al respecto. Pero sí había una increíble cantidad de conversaciones sobre pintura. John y yo solíamos pasar por el Cedar Bar a eso de las seis de la tarde y quedarnos charlando con artistas amigos hasta las tres de la mañana, cuando cerraba. Puedo afirmar sin exagerar que hicimos esto todos los días durante cinco años de nuestras vidas.

La nueva pintura me hizo desear un mundo sonoro más directo, más inmediato, más físico que cualquier cosa que hubiera existido antes. *Varèse* reunía algunos de estos elementos. Pero era demasiado "*Varèse*". *Webern* tenía algunos destellos de ese mundo. Pero su trabajo estaba demasiado comprometido con la disciplina del sistema dodecafónico [*twelve-tone system*]. La nueva estructura requería una concentración más demandante que aquella necesaria en la técnica de la fotografía fija, que es para mí lo que la notación precisa ha llegado a implicar.

Projection II para flauta, trompeta, violín y chelo —una de mi primeras piezas gráficas—, fue mi experiencia inicial con este pensamiento novedoso.

Mi deseo no era “componer”, sino proyectar sonidos en el tiempo, liberarlos de una retórica compositiva que ya no tenía lugar aquí. Para no involucrar al intérprete (i. e., yo mismo) con la memoria (relaciones), y porque los sonidos ya no tenían una forma simbólica inherente, permití que hubiera indeterminaciones en las alturas. En toda las *Projections* solo el registro (alto, medio o bajo), las duraciones y las dinámicas (piano a lo largo de toda la obra) eran designados previamente. Más tarde ese mismo año (1951) escribí *Intersection I* y *Marginal Intersection*, ambas para orquesta. Estas dos piezas gráficas solo indicaban si se requería el registro alto, medio o bajo de un instrumento dentro de una estructura temporal dada. Las entradas a esta estructura, así como también las alturas y las dinámicas eran elegidas libremente por el intérprete.

Luego de varios años de componer música gráfica comencé a descubrir su falla más importante. Yo no estaba solo permitiendo que los sonidos fueran libres: también estaba liberando al intérprete. Nunca había considerado los gráficos como un arte de la improvisación, sino más bien como una aventura sonora completamente abstracta. Esta toma de conciencia fue importante porque me permitió comprender que si el intérprete sonaba mal esto tenía menos que ver con su falta de buen gusto que con el hecho de que yo todavía estaba comprometido con pasajes y continuidades que permitían que su presencia se sintiera.

Entre 1953 y 1958 abandoné las piezas gráficas. Sentí que si los medios serían imprecisos, el resultado debía presentarse terriblemente claro. Y yo carecía de la claridad necesaria como para continuar. Tuve la esperanza de hallar esa claridad en la notación precisa; i.e., *Extensions for Three Pianos*, etcétera. Pero la precisión tampoco resultó para mí. Era demasiado unidimensional. Era como pintar un cuadro en el que siempre hay un horizonte en algún lugar. Al trabajar de manera precisa uno continuamente tiene que *generar* movimiento; todavía faltaba la plasticidad suficiente que necesitaba. Regresé a las piezas gráficas con dos obras para orquesta: *Atlantis* (1959) y... *Out of “Last pieces”* (1961), haciendo uso ahora de una estructura más vertical donde los solos serían reducidos al mínimo.

Esto nos lleva a *Durations*, una serie de cinco piezas instrumentales, cuatro de las cuales fueron recientemente grabadas para Time Records. En *Piece for Four Pianos* y en otras obras similares, todos los instrumentos leen las

mismas partes; de esa manera se obtienen series de reverberaciones provenientes de una misma fuente sonora. En *Durations* arribé a un estilo más complejo, en el que cada instrumento vive su propia existencia individual de acuerdo con su propio mundo sonoro individual.

En cada pieza los instrumentos comienzan simultáneamente y luego son libres de elegir sus propias duraciones dentro de un tempo general dado. Los sonidos en sí mismos son designados.

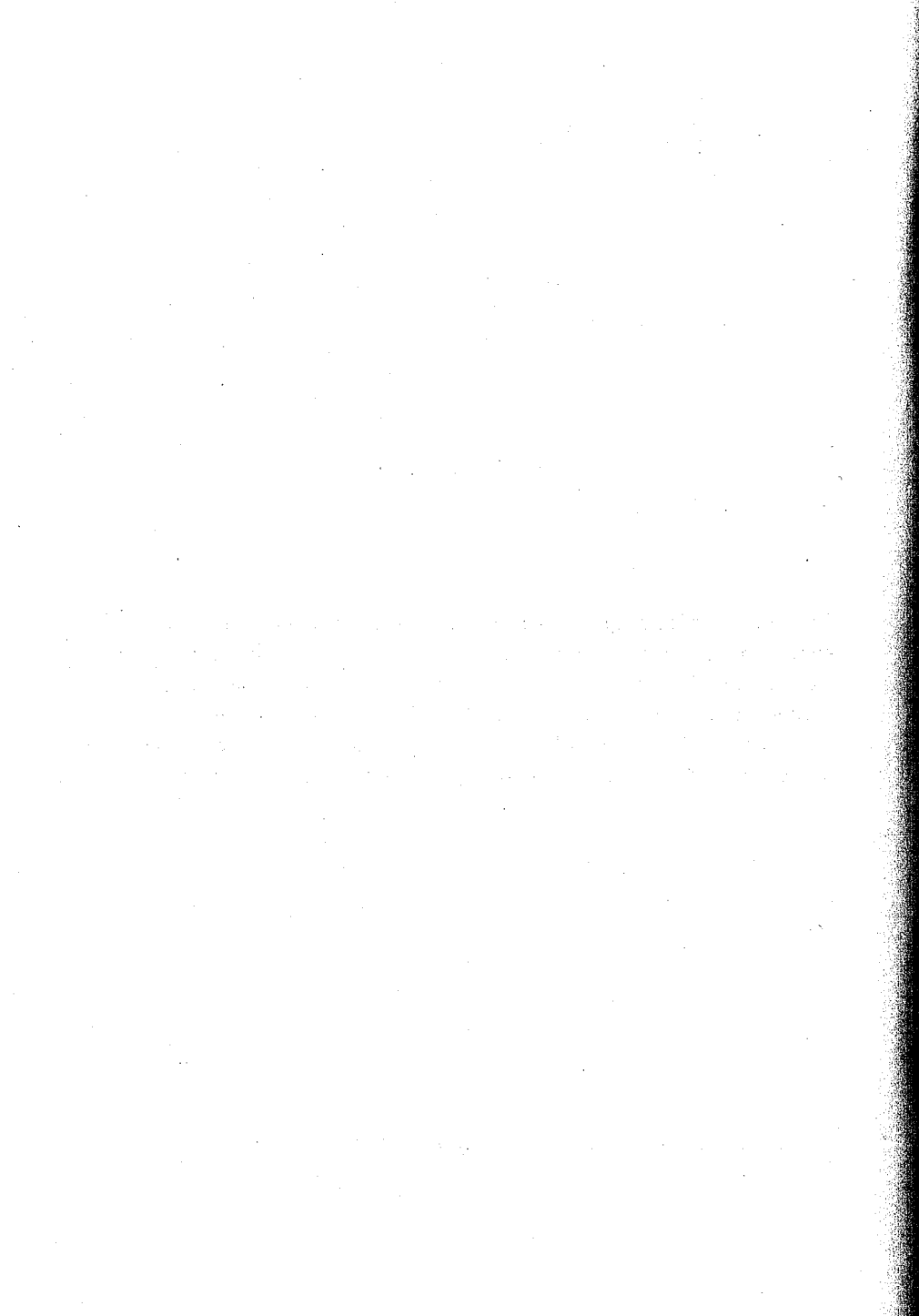
Todas esas piezas, pese a que en el papel se ven idénticas, en realidad fueron concebidas de manera ligeramente distinta. En *Durations* la cualidad tímbrica que adquieren los instrumentos particulares al juntarse remite a un caleidoscopio sonoro compuesto con cuidado. Para provocar esto compuse cada voz individualmente, eligiendo intervalos que producen la sensación de que cada sonido se suprime o desaparece al escucharse el siguiente. En las *Durations* con tuba, el peso de los tres instrumentos elegidos me obligó a tratarlos como si fueran uno. Compuse todos los sonidos en simultáneo, sabiendo que ningún instrumento terminaría muy atrasado o adelantado respecto de los otros. Espesando y aligerando mis sonidos mantuve la imagen intacta. En *Durations IV* hay una combinación de estas dos piezas. Aquí me hallaba yo un poco más meticoloso, al punto de que impartí instrucciones de metrónomo. También permití que los instrumentos tuvieran su propio color individual de un modo más pronunciado que en las anteriores.

*ESTRUCTURAS PARA ORQUESTA**

En varios de mis trabajos, como en *The Swallows of Salangan*, todas las alturas están predeterminadas, pero es el intérprete quien elige la duración (lenta) que le dará a cada sonido. El efecto es como el de una serie de reverberaciones proveniente de una misma fuente sonora. Lo que hice en *Structures for Orchestra* (1960-1962) fue “fijar” (anotar de manera precisa) aquello que podría ocurrir si la obra utilizara elementos indeterminados.

27

* Publicado originalmente en *Structures for Orchestra*, C. F. Peters Corporation, Nueva York, 1975.



LA LECCIÓN DE HISTORIA DEL SEÑOR SCHULLER*

Al demonio con las innovaciones; este es un siglo aburrido.

¿Fue todo tan ostentoso a partir de 1900? ¿Fue acaso todo una audición para Diaghilev?¹ Con la excepción de Webern, las composiciones aquí reunidas por Gunther Schuller fueron todas forjadas a partir del mismo “humanismo” acomplexado, embalsamado en los dificultosos experimentos académicos característicos de los “*enfants terribles*” de edad madura.

Esta selección de material que busca sugerir los aspectos más ostentosos y populares de cada compositor junto con uno o dos de sus elementos más experimentales parece reflejar la noción de Schuller respecto de lo que es la música en general, extensiva incluso a esa tontería suya de la tercera corriente.² Por supuesto que con Webern es otro asunto, a pesar de que bajo la batuta

* Publicado originalmente en 1963, en la revista *Kulchur* (Vol. 3, Nº 9), este texto es una reseña crítica del concierto Twentieth-Century Innovations: Prime Movers, dirigido por Gunther Schuller en el Carnegie Recital Hall el 9 de noviembre de 1962. El programa incluía las siguientes piezas: *L'Homme et son désir*, de Milhaud; *Five Pieces* (Op. 10), de Webern; *Oiseaux exotiques*, de Messiaen; *Octeto*, de Stravinsky; y Sinfonía de cámara en Mi bemol (Op. 9), de Schoenberg.

1. Serguéi Diáguilev, empresario y productor fundador de los Ballets Rusos. [N. del T.]

2. “Tercera corriente” es un término acuñado en 1957 por el compositor Gunther Schu-

sentimental de Schuller incluso él se vuelve repostería vienesa para la burguesía. Pero después de todo, fue su revolución.

Todo lo que está incluido en el programa tiene algo en común: drama. El drama de Webern se alcanza por medio de una manipulación del color y la intensidad. Todo el resto es "*pour la scène*". Escuchar la pieza de Milhaud fue como presenciar a una familia burguesa de excursión en el campo, a través de ese maravilloso aire tamizado y pardusco tan típico de las películas francesas antiguas. Ocasionalmente el miembro más sensible de la familia —una joven virgen, por supuesto, con un vestido blanco y ojos a lo Renoir— fija su soñadora mirada en el cielo. De repente, en ese momento, unas oscuras nubes politonales comienzan a formarse. *Mon Dieu!* Ella se empa-
pa, y todos corren en busca de cobijo.

Pero esta música burguesa es muy optimista. Antes de que uno pueda darse cuenta, el sol ha salido de nuevo; y gracias a Dios por la *joie de vivre* y por el retrato de Vuillard de Edward G. Robinson y su familia.

30

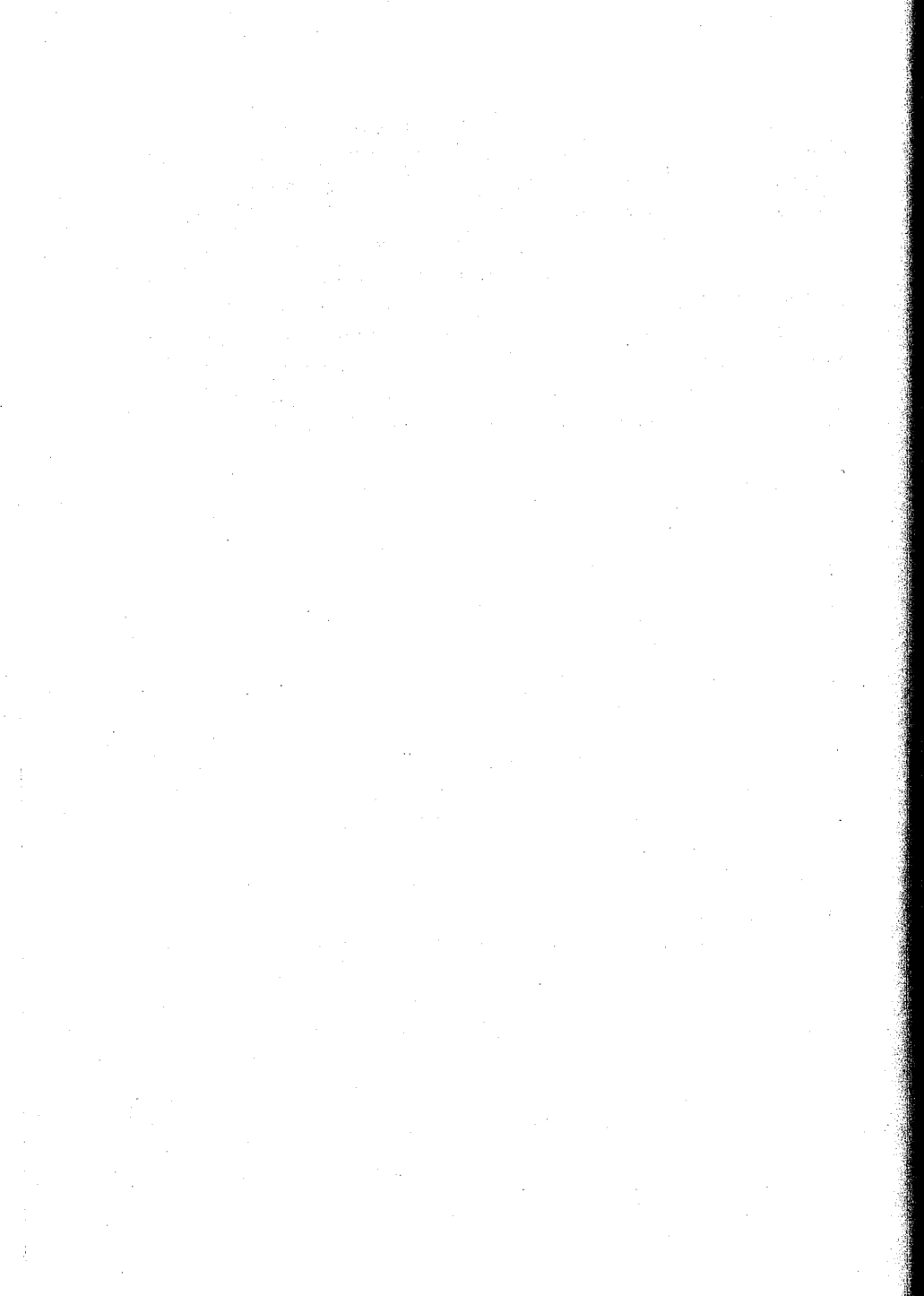
Messiaen, por otro lado, es más vigoroso. (Lo que no quiere decir que Millhaud no esté lleno de enérgicos contrapuntos franceses.) Messiaen es *artísticamente* aún más francés y también considerablemente más abstracto; no hay que olvidar que es un hombre más joven. Está fascinado por complejas células rítmicas derivadas de Oriente y evidencia una curiosa preocupación por el canto de los pájaros.

De la pajarera de este pobre hombre un acorde de piano tocado con pedal de un increíble mal gusto eleva a la audiencia a un estado de exaltación. Cerré mis ojos. Lentamente la misma familia burguesa aparece en escena. Esta vez se encontraban escalando colinas interminablemente, ¿o acaso se trataba siempre de la misma colina? El frenesí a mi alrededor me impedía precisarlo exactamente. Solo déjenme decirles que el modo en el que Paul Jacobs tocó la parte correspondiente al piano fue tan brillante, tan literal, tan propio del Olimpo, que uno sentía que debería haber estado escalando montañas en lugar de colinas. Desafortunadamente esto arruinó la excursión para el resto de la familia, pese a que no se trató de otra cosa más que de un mero incidente.

lber para referir a un género musical que sintetiza música clásica y jazz, y asume como uno de sus aspectos centrales la improvisación. [N. del T.]

Stravinsky nos obsequió una cuidada cancioncilla neoclásica que también deleitó a nuestra familia, esta vez flotando desde un globo. Oh, de qué manera se divertieron mientras se deslizaban sobre Provenza y luego cruzaban la frontera española hacia África del Norte. Es verdad que la travesía por las estepas rusas implicó un reto más largo y agotador, pero afortunadamente el globo pronto pegó media vuelta, de regreso a la seguridad de París y al retrato de Vuillard de Edward G. Robinson y su familia.

También mi propio viaje en esta noche de noches pronto había llegado a su fin. Partí poco antes de que la pieza de Schoenberg empezara. ¿Necesito agregar algo más? No es que mis aventuras hayan terminado con este concierto... Pero dejaremos eso para otra ocasión.



INTERSECCIÓN MARGINAL, INTERSECCIÓN II, INTERMISIÓN VI*

En *Marginal Intersection* (1951) son los mismos intérpretes quienes eligen libremente el momento de su entrada, así como también las alturas y las intensidades. Pero una vez que se establece el matiz dinámico este debe sostenerse hasta el final de una determinada duración. Los instrumentos de viento de madera, los metales y las cuerdas deben sonar alto, medio o bajo, de acuerdo con su propio registro. El xilófono, el vibráfono, la guitarra amplificada y el piano pueden tocar en el registro que elijan. Unos números indicarán en la parte correspondiente al piano cuántos sonidos deberán ejecutarse simultáneamente. La partitura también incluye una grabación de una máquina remachadora y de dos osciladores, uno alto y otro bajo (estos últimos no pueden escucharse, pero se "sienten"). El percussionista utiliza una sección rítmica conformada por madera, objetos metálicos y otros materiales que puedan producir una variedad de sonidos semejantes al vidrio.

En *Intersection II* está establecido si debe utilizarse un registro alto, medio o bajo en una estructura temporal dada. Unos números indican en cada celda cuántos sonidos se ejecutarán simultáneamente. El intérprete

* Publicado originalmente en el otoño de 1963, en la revista *Kulchur* (Vol. 3, Nº 11).

puede hacer una entrada dentro de cualquier duración, pero debe sostenerla hasta el final de esa duración. Las notas son elegidas libremente por el intérprete. También es libre de elegir la intensidad, pero debe mantener cierta uniformidad de volumen hasta el final de una duración dada.

Intermission VI (para uno o dos pianos) fue escrita en 1953. El pianista, o los pianistas, comienza con cualquier sonido de la página, lo sostiene hasta que sea apenas audible, para luego continuar con cualquier otro sonido que elija. Los sonidos pueden repetirse. De principio a fin, las intensidades deben ser lo más suaves posible.

Un pintor probablemente estará de acuerdo en que los colores insisten en ser de un determinado tamaño, al margen de su voluntad. Ese pintor podrá optar entre confiar en que los elementos ilusionistas del color se integren a partir de, digamos, el dibujo o cualquier otro recurso de diferenciación, o simplemente puede dejar que el color "sea". En los últimos años hemos descubierto que el sonido también tiene una predilección por sugerir sus propias proporciones. Siguiendo este pensamiento llegamos a la conclusión de que si queremos que el sonido "sea", cualquier deseo de diferenciación debe ser abandonado. En realidad pronto aprendimos que todos los elementos de diferenciación preexistían en el interior mismo del sonido.

35

*

No bien el sonido es concebido como una serie horizontal de eventos debe ser despojado de todas sus propiedades, para volverlo así más dúctil frente al pensamiento horizontal. El modo en el que uno extrae estas propiedades se ha convertido para muchos en el proceso compositivo en sí. Con

* Publicado originalmente en el otoño de 1963, en la revista *Kulchur* (Vol. 3, Nº 11).

el fin de articular una complejidad con tan detallado ordenamiento temporal uno debiera decir que la diferenciación se ha convertido aquí en el énfasis principal de la composición. De la obra resultante de esta aproximación, de alguna manera, se podría decir que carece de "sonido". Lo que escuchamos es más bien una réplica del sonido que, realizada exitosamente, puede llegar a ser tan asombrosa como cualquier figura del celebrado museo de Mme. Tussauds.

*

Christian Wolff señaló una vez que eventualmente todo se vuelve melodía. Esto es verdad. El tiempo resuelve la complejidad. Eventualmente nos quedamos con lo unidimensional: con la superficie del reloj en lugar de con el funcionamiento de sus partes internas. El tiempo en relación con el sonido no difiere de un reloj solar cuyas enigmáticas agujas se desplazan imperceptiblemente a lo largo de su viaje. Pero si el sonido tiene por naturaleza ser prácticamente naturaleza, permitámonos entonces observar nuestro reloj solar en ese momento en el que ya no hay sol, pero sí una luz abundante. Paradójicamente, es en ese momento cuando el tiempo se vuelve menos escuadrado. Todas las sombras se han retirado dejándonos solo un objeto erosionado. En estos momentos el tiempo en sí se vuelve menos perceptible en tanto movimiento y más inteligible en tanto imagen. En el primer caso nuestro tiempo-sonido está bajo el total escrutinio de una luz moderada, pronto a convertirse en la mirada fija de la melodía. En el segundo, el tiempo se ha paralizado en el sonido. Todavía hay movimiento, solo que este se ha transformado en nada más que la respiración misma del sonido.

*

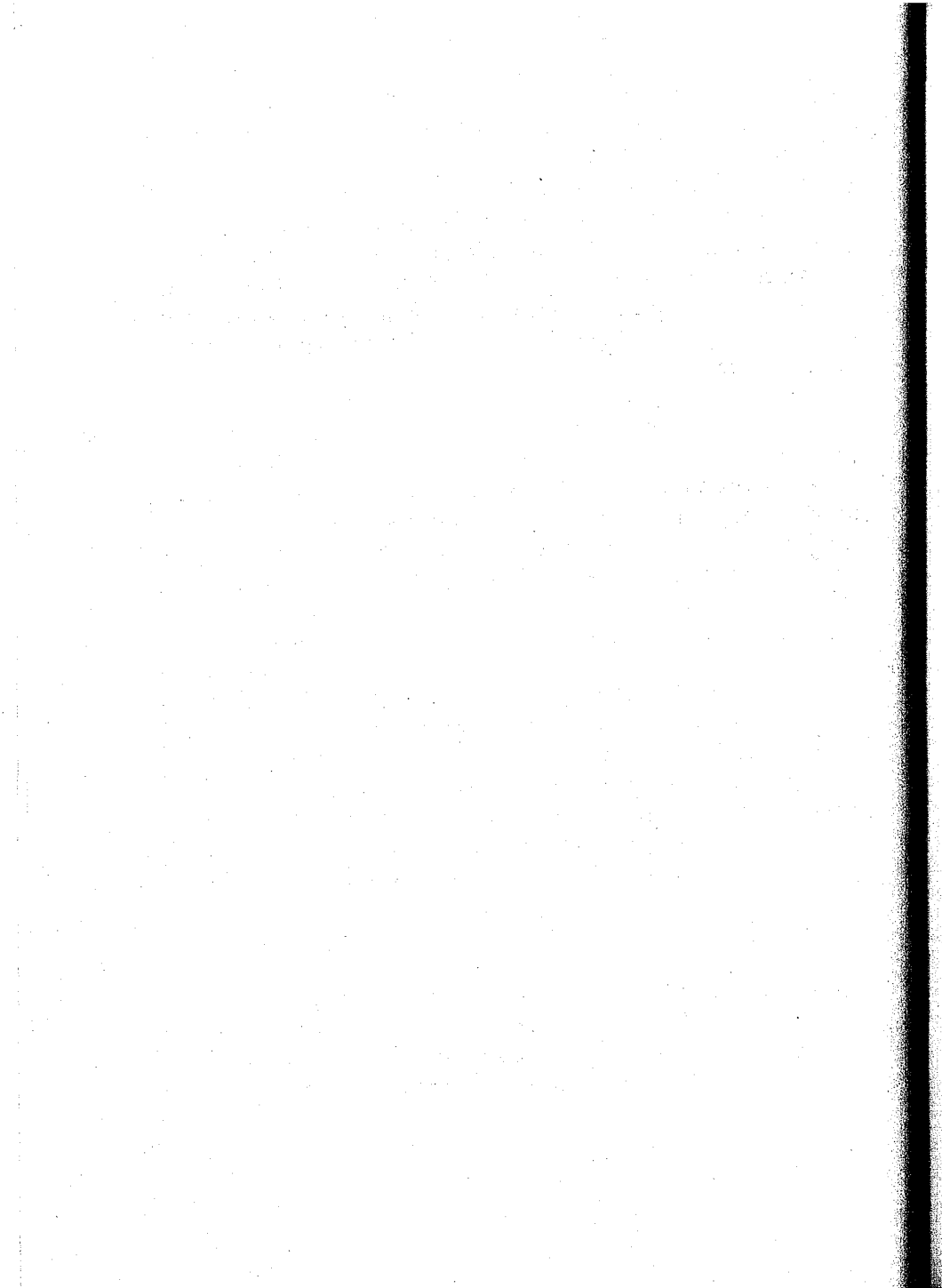
El error reside en tratar de contemplar el propio trabajo del mismo modo en que Pasternak lo hizo al escribir sobre su amor por la "esencia viviente del simbolismo histórico". Lo que explica el curioso tono de sus escritos, como si se tratara de un hombre pendiendo sobre la mejor de las alternativas posibles.

*

Para Guston, el arte es originariamente sinónimo de una dinámica todopoderosa de la naturaleza antes que una historia producida por el hombre y disfrazada de naturaleza. Su único problema no es relacionar al hombre con el arte, sino al arte con el hombre. Con Guston, entonces, el arte debe experimentar su propia caída. Al igual que un antiguo talmudista, se empeña en descubrir en el interior de su conciencia la razón de su perpetua ruina.

*

El arte, en relación con la vida, no es otra cosa más que un guante al revés. Pareciera tener las mismas formas y contornos, pero nunca podrá ser usado con el mismo propósito. El arte no nos enseña nada sobre la vida, del mismo modo que la vida no nos enseña nada sobre el arte.



UNA VIDA SIN BACH Y BEETHOVEN*

Para comprender el clima intelectual en el que surgió la música "aleatoria", uno debe estar al tanto del renacimiento que experimentó la pintura a comienzos de los cincuenta en Nueva York. Era una suerte de atmósfera límite, en la que prevalecía un extraordinario *laissez faire*. Los hombres trabajaban y hablaban con la imprudencia de los *forty-niners*,¹ y un voto de confianza les fue entregado a todos ellos. Este entusiasmo, este fenómeno social, ha influido en mucha de la pintura y de la música que se crea actualmente. Reflejaba una vasta permisividad, templada con un extraño instinto por aquello a lo que John Cage llamaría "lo auténtico".

39

Ingresé en ese mundo durante los meses de invierno de 1950, y fue John Cage quien me introdujo. Su círculo incluía no solo a compositores, sino también a muchos de los pintores, escultores y poetas que formaban parte de la escena en ese entonces. Estaba en mis tempranos veinte y prácticamente no conocía a nadie que trabajara en otras artes. Era por lo tanto extraordinario para mí que un hombre conociera, y estuviera tan genuinamente interesado en, tantas personas.

* Publicado en el primer número de la revista *Listen*, de mayo-junio de 1964.

1. Mineros que protagonizaron la fiebre del oro de California en 1849. [N. del T.]

Todo el mundo parecía siempre estar junto a los demás, y sin embargo una increíble cantidad de trabajo se llevaba a cabo. Y lo que yo estaba aprendiendo (de un modo muy rápido) era que las “ideas” no contaban demasiado. De hecho, eran precisamente las “ideas” —aquello a lo que Stravinsky se refería de manera encantadora como las “costuras” en su trabajo— las que, incluso en aquel entonces, empañaban para mí una gran cantidad de música. Lo que comencé a buscar, y lo que muy pronto encontré, era un proceso apenas vagamente delineado, una acción vagamente definida: *uno dibuja de manera más libre en un papel sin renglones*.

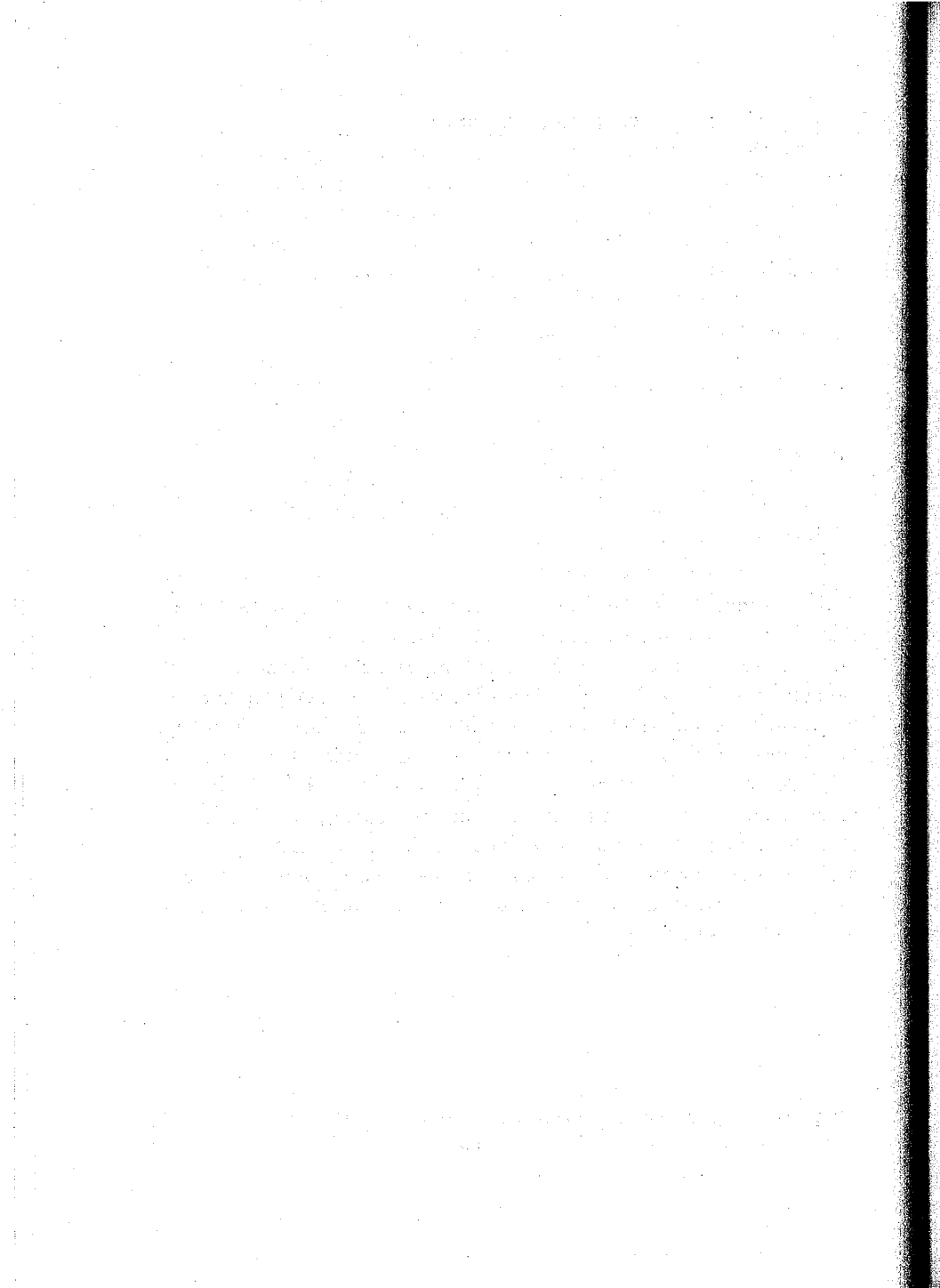
40

El mismo año que conocí a John Cage hizo su aparición Christian Wolff. Tenía apenas dieciséis años: un Orfeo en zapatillas. Hijo de Kurt Wolff, un editor europeo en extremo importante (el primero en publicar a Kafka), provenía de un hogar muy cultivado intelectualmente. Al igual que Pasternak, Virginia Woolf y otros artistas nacidos en ese tipo de ambiente, se sentía como en su casa en terrenos que otros hombres sentirían incómodamente abstractos. Los primeros trabajos de Christian Wolff, su desarrollo, aquello que sugiere toda su obra, constantemente han encantado mi pensamiento. Debido a su juventud, al hecho de que su vida haya sido tan monástica, es menos conocido que Cage, Brown o yo mismo. Un hombre que visitó a Diego Rivera en una oportunidad expresó sorpresa al encontrar obras de Miró, Arp y otros pintores abstractos colgadas en las paredes del mayor exponente mexicano del realismo socialista. Rivera respondió: “Esos cuadros son para mí”. Esa es mi sensación con respecto a Christian Wolff.

El trabajo de Varèse tuvo (y continúa teniendo) una inmensa importancia para mí. Quizá sea porque su música, a diferencia de la de Webern o Boulez, no posee el carácter de un “objeto” limitado.

El descubrimiento de que el sonido *en sí mismo* puede ser un fenómeno plástico en su totalidad, con la capacidad de sugerir su propia forma, diseño y metáfora poética, me llevó a vislumbrar un nuevo sistema de notación gráfica. ...*Out of "Last Pieces"* (1961) fue compuesta en un papel milimetrado con celdas de 80 mm [que corresponden a un octavo de minuto]. La cantidad de sonidos que deben ser ejecutados en cada celda se encuentra predeterminada, y el intérprete tiene que ingresar en la duración de cada celda. Las intensidades son invariablemente muy suaves. La guitarra amplificada, el harpa, la celesta, el vibráfono y el xilófono pueden elegir sonido de cualquier registro. El resto de los sonidos son ejecutados en el registro agudo de los instrumentos, a excepción de unas breves secciones en las que se indican sonidos graves.

* Publicado originalmente en 1965 para acompañar la edición del disco *Leonard Bernstein Conducts Music of Our Time* (Columbia Records).

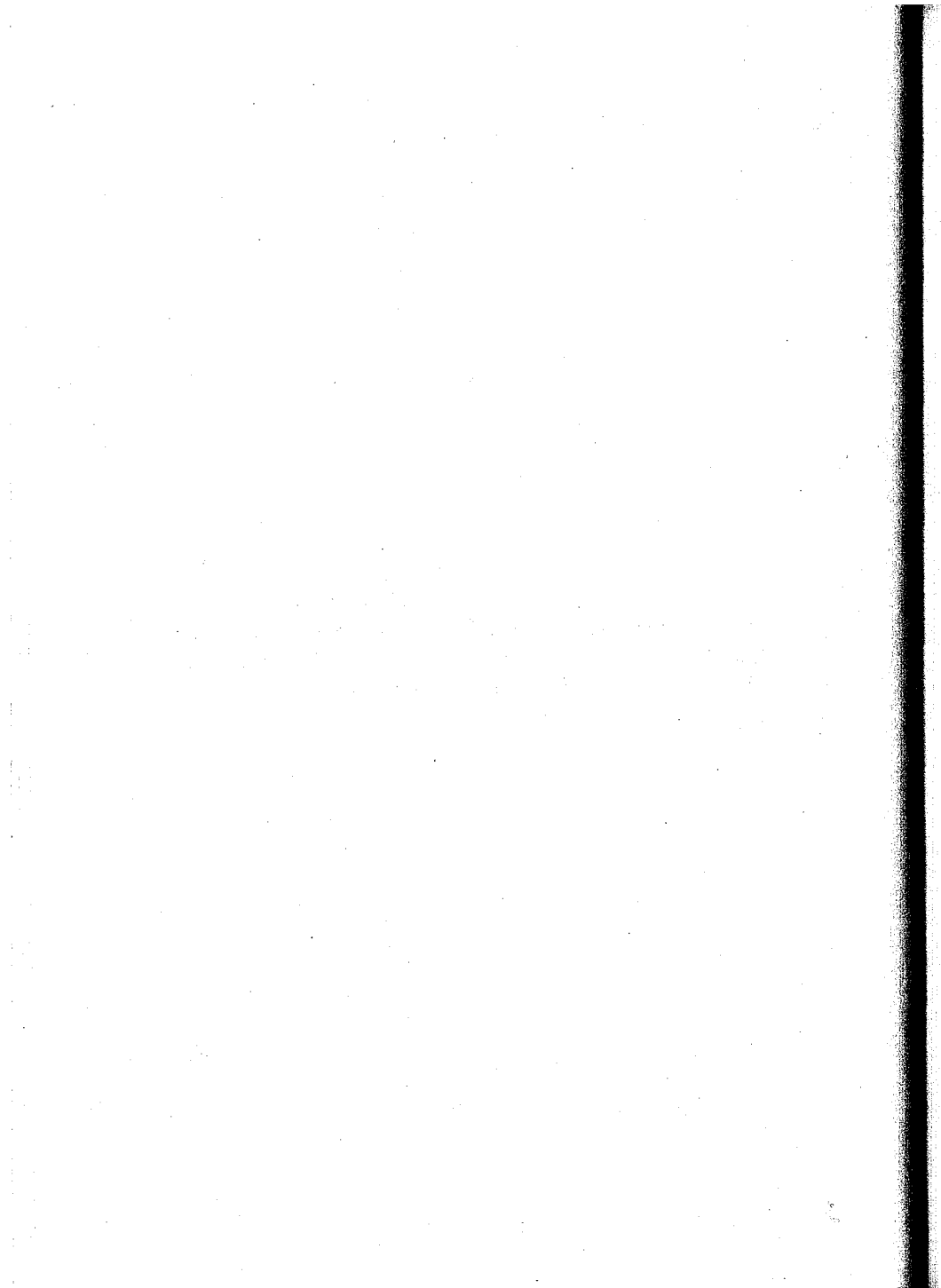


CUATRO INSTRUMENTOS*

En *Four Instruments*, pese a que todos los sonidos, individuales o simultáneos, están predeterminados al igual que su orden, la duración entre estos es establecida por el intérprete en el momento de la ejecución. En este sentido cada intérprete asume una función directriz. La intensidad es excepcionalmente baja, aunque audible.

43

* Publicado originalmente el 21 de diciembre de 1965 como texto del programa de mano de los conciertos Evenings for New Music, organizados en el Carnegie Recital Hall.



¿Recuerdan cómo en *Dr. Zhivago* la historia arrasa con todo lo que tiene que ver con su vida, con todo aquello que provoca el más ligero sentimiento humano? ¿Cómo su identidad es aplastada por la historia, por la revolución? ¿Cómo todo aspecto personal, toda fantasía, toda vulnerabilidad humana pierden su significado y pasan a un segundo plano?

El mismo tipo de dinámica que arrasó con la vida de Pasternak puede tener lugar en el arte. Allí también el hecho de que algo haya acontecido, de que algo exista en la historia, lo reviste de una autoridad sobre nosotros que no se relaciona directamente con su verdadero valor o significado. Lo percibimos en la vida; ¿por qué nos cuesta percibir que también en el arte a los hechos y sucesos de la historia se les permite aplastar todo lo sutil, todo lo personal de nuestro trabajo?

Sin embargo el artista no se resiste. Se identifica con esta fuerza que solo puede destruirlo. De hecho, ejerce sobre él una atracción irresistible al ofrecerle metas ya conocidas, la ilusión de seguridad en su obra, la tentadora certeza de que nada triunfa en el arte; como si se tratara

* Escrito en 1965, este texto fue publicado originalmente en la revista *Art in America* (Vol. 61, Nº 5), en 1973.

del triunfo de alguien más. En unas palabras, porque alivia la ansiedad del arte.

Es cierto que debe pagarse un precio por esta protección, por este consuelo, por esta red de contención que se despliega bajo el artista por si acaso llegara a caer. Pero piensen en todo lo que gana al identificar su arte con una posición histórica. Es como si Mefistófeles lo respaldara susurrándole al oído: "Sigue así. Ahora es momento de crear. Ya pagarás en el futuro".

46 Es necesario aclarar que el hecho de identificarse con la historia no significa necesariamente identificarse con el pasado. Puede también referir a los más extremos y novedosos desarrollos del arte. Un artista puede estar tan enamorado de lo nuevo como de lo antiguo. Nunca podrá estar comprometido con ambos, como el joven soldado de Babel que es encontrado muerto con una foto de Lenin en un bolsillo y su tefilín¹ en el otro. De hecho, esta es quizá la posición más atractiva de todas. Cuando Schoenberg, por ejemplo, formuló su principio de composición dodecafónica presagió que esto expandiría la tradición musical alemana por otros cien años. Su mayor satisfacción, al haber inventado algo nuevo, parece provenir del hecho de haber extendido algo antiguo. Así es como para muchos Schoenberg tiene la clave para retroceder culturalmente mientras aparenta, sin embargo, que avanza artísticamente.

Los diferentes posicionamientos históricos, no obstante, siempre me han resultado poco importantes. Boulez, por ejemplo, se ha interesado profundamente en cómo se construye su música, mientras que Duchamp directamente selecciona un *ready-made*. Sin embargo, al final ambos coinciden en que aquello que uno ve o escucha no es tan importante como la posición histórica que lo produjo.

*

Durante diez años de mi vida trabajé en un entorno que no asumía compromisos ni con el pasado ni con el futuro. Trabajábamos, para decirlo de alguna manera, sin saber de dónde provenía lo que hacíamos o, incluso, si

1. "Tefilín" es un término hebreo que se refiere a unas pequeñas envolturas o cajas de cuero donde se guardan pasajes de las Escrituras en la religión judía. [N. del T.]

es que provenía de algún lado. Lo que hacíamos no era una reacción de protesta contra el pasado. Rebelarse contra la historia significa ser parte de ella. Simplemente no nos interesaban los procesos históricos. Nos interesaba el sonido en sí mismo. Y el sonido desconoce su historia.

La revolución que estábamos haciendo no era, ni es ahora, apreciada. Pero la Revolución Americana en su totalidad tampoco fue nunca apreciada. No verdaderamente. Nunca se le otorgó la misma importancia que a la Revolución Francesa o Rusa. ¿Y por qué no debería ser de esa manera? No implicó ningún baño de sangre, ningún Terror intrínseco. No celebramos ningún acto de violencia: no tenemos nuestro día de la Bastilla. Se trató simplemente de "Dame la libertad o dame la muerte". Nuestro trabajo no contenía el autoritarismo, incluso, diría, el terror inherente a las enseñanzas de Boulez, Schoenberg y ahora Stockhausen.

Se suele exigir este autoritarismo, este apremio, de una obra de arte. Es por eso que la verdadera tradición norteamericana del siglo XX, una tradición que ha evolucionado del empirismo de Ives, Varèse y Cage, ha sido ignorada por "iconoclasta", lo que equivale a decir por "poco profesional". En música, cuando uno hace algo nuevo, algo original, es un amateur. Tus imitadores, ellos son los profesionales.

Son estos imitadores quienes se interesan, no por lo que el artista hizo, sino por los medios que utilizó para hacerlo. Aquí es donde el oficio surge como un absoluto, una posición autoritaria que se divorcia del impulso creativo del iniciador. El imitador es el mayor enemigo de la originalidad. La "libertad" del artista le resulta aburrida, sencillamente porque en libertad no puede representar el rol del artista. Hay, sin embargo, otro rol que sí puede representar y de hecho representa. Y es el de este imitador, este "profesional" que transforma el arte en cultura.

Este es el tipo de hombre que enfatiza el impacto histórico de la obra de arte original. El que toma y valora en ella todo lo que pueda ser utilizado en un sentido colectivo. Aquel que involucra los conceptos de virtud, moralidad y "bien común". Que involucra al mundo.

Proust nos dice que yace un gran error en el hecho de buscar la experiencia en el objeto en lugar de buscarla en nosotros mismos. Llama a esto "huir de la propia vida". ¿Cuántos de esos "profesionales" estarían de acuerdo con este tipo de pensamiento? Nos dan continuos ejemplos de esta bús-

queda de la experiencia en el objeto; en su caso, el sistema, el oficio que constituye las bases de su mundo.

La atmósfera de una obra de arte, aquello que la rodea, el "lugar" en el que existe, todo ello es considerado algo menor, algo encantador pero no esencial. Los profesionales insisten en lo esencial. Se concentran en las cosas con las que se hace arte. Estas son las cosas que ellos identifican con él, en las que piensan, de hecho, consideran que esas cosas *son* el arte, sin entender que todo lo que utilizamos para hacer arte es justamente lo que lo mata.

Esto es algo que todos los pintores que conozco comprenden. Y algo que prácticamente ningún compositor que conozco ha podido comprender.

*

48

El problema de la música, por supuesto, es ser, por su propia naturaleza, un arte público. Esto es, debe ser ejecutado antes de que podamos escucharlo. Uno primero golpea el tambor y luego escucha el sonido. Lo cual es bastante razonable. No se puede imaginar el sonido como una abstracción, sin relacionarlo con alguien martillando un piano o golpeteando un tambor. Tocar es el tema. Esa es la realidad de la música.

Pero, de alguna manera, hay algo degradante en el hecho de que no haya otra dimensión para la música más allá de esta dimensión pública. El compositor no tiene siquiera la privacidad del dramaturgo, cuya obra puede existir como pieza literaria. El compositor debe ser también el actor. Y esto resulta embarazoso cuando la actuación no es de mi agrado. La partitura de una obra maestra puede ser grandiosa, perfecta, puedo no tener nada que discutirle; pero es posible que no me guste el modo en el que el compositor está *actuando* su propio guión.

Lo que me gustaría dejar en claro es que el compositor instintivamente se orienta hacia este elemento retórico, casi teatral, de la proyección musical. Su susurro más delicado es un susurro escenográfico, un *sotto voce*. Pese a que la tonalidad ha sido abandonada hace tiempo y a la atonalidad, según entiendo, también le ha llegado su hora, sobrevive la misma gestualidad en el ataque instrumental. El resultado es un plano auditivo que prácticamente no ha cambiado desde Beethoven y que en muchos aspectos es primitivo, del mismo modo que Cézanne nos hace ver que el espacio renacentista es primitivo.

Naturalmente, si el ataque instrumental crea siempre el mismo plano auditivo, algo debería hacerse para activarlo, para variarlo. Debería ser apun- talado para hacerlo más interesante. Por eso es que la música tiene tanto que ver con la diferenciación. Una pieza como *Socrate*, de Satie, que avanza y avanza prácticamente sin que nada suceda, con muy pocas variaciones, ha sido casi olvidada. Por supuesto, todo el mundo sabe que es una pieza ma- ravillosa. Todos los años se habla de ella, todos los años alguien dice, "Sí, hagamos *Socrate*", pero por alguna razón nunca se hace.

Ahora, a medida que las cosas se han vuelto más comprimidas y telescó- picas, a medida que la diferenciación se ha transformado, de hecho, en el tema de la mayoría de las composiciones, la música ha adquirido el aspecto de una extraordinaria proeza atlética. Piensen en un corredor entrenado para correr hacia atrás a gran velocidad, o, lo que es incluso más difícil, para correr hacia atrás de manera extremadamente lenta y a ritmo constante. ¿Por qué hacia atrás? A partir de que la música se ha obsesionado cada vez más con esta única idea —la variación—, uno debe estar continuamente remontándose más atrás de la propia obra en busca de implicaciones desde las cuales avanzar. El cam- bio es la única solución frente a un plano auditivo que se ha mantenido inal- terable, creado por el elemento constante de la proyección, del ataque.

Quizá sea por esto que en mi propia música me he concentrado tanto en la caída de cada sonido, y he intentado que sus respectivos ataques ca- rezcan de fuente. El ataque de un sonido no es su carácter. En realidad, lo que escuchamos es el ataque y no el sonido. Su caída, sin embargo, ese pai- saje que se aleja, *eso* expresa en qué lugar de nuestra escucha existe el soni- do. Abandonándonos, en lugar de aproximándose a nosotros.

Alguna vez me contaron sobre una mujer que vivía en París —una des- cendiente de Scriabin— que pasó su vida entera escribiendo música con la intención de que nunca se escuchara. De qué música se trataba y cómo la hacía no está muy claro; pero siempre he envidiado a esta mujer. Envidio su locura, su falta de sentido práctico.

*

Repasando lo que acabo de escribir me doy cuenta de que, de un modo implícito, he sugerido la posibilidad de que exista otro tipo de dimensión

auditiva. En realidad, eso no es lo que me preocupa. Lo que me preocupa es esa condición en la música donde la dimensión auditiva es obliterada. ¿A qué me refiero con esto? La obliteración del plano auditivo no significa que la música debe ser inaudible, a pesar de que mi propia música a veces pareciera sugerir eso. Pienso de pronto en la *Fantasia en Fa menor*, de Schubert. El peso de la melodía es tal que uno no puede ubicar dónde está o de dónde proviene. No hay muchas experiencias de este tipo de música, pero un ejemplo perfecto de a lo que me refiero puede encontrarse en el autorretrato de Rembrandt de la colección Frick. No solo nos es imposible comprender cómo es que se hizo esta pintura; tampoco podemos siquiera ubicar en qué lugar existe en relación con nuestra visión.

La música no es pintura, pero puede aprender de este temperamento más perceptivo que aguarda y observa el misterio inherente a los propios materiales, en oposición al interés personal que sienten los compositores por su oficio. En tanto la música no ha tenido su propio Rembrandt, hemos permanecido como simples músicos.

50

El pintor obtiene su maestría al permitir que aquello que está haciendo tome forma por sí mismo. De alguna manera, debe mantenerse al margen para tener el control. El compositor apenas está aprendiendo a hacer esto. Está empezando a comprender que el control puede pensarse como solo una práctica aceptada.

Yo, por ejemplo, luego de haber escuchado tanto de la música de los últimos veinte años, debo admitir que todavía encuentro el control como algo un tanto intimidante. Sin embargo, esta intimidación está menguando, en tanto que este control pareciera ser lo único que le queda a la música. Creo que fue Veblen quien dijo respecto de las metas económicas de los Estados Unidos: "¿De qué sirve toda esta planificación si los fines son tan indeterminados?". Uno podría hacer la misma observación respecto de la música actual. Vemos la misma abundancia, ¿pero abundancia de qué? A medida que la vieja mitología se desvanece, que la música ya no exalta los mismos contenidos del pasado, una nueva mística emerge. La mística de su propia creación, de su propia construcción. Todo lo que los compositores parecen buscar hoy en día es una posición técnica infalible. Pese a que afirman ser tan selectivos, tan responsables de cada una de sus elecciones, lo que en realidad eligen es un sistema o un método que, con la pre-

cisión de una máquina, elige por ellos. En el pasado, si a uno algo no le gustaba no lo utilizaba, lo dejaba tranquilo. Ahora todo se utiliza. Recuerdo a ciertos compositores que estaban todo el tiempo trabajando. Ahora poseen grandes reputaciones, y trabajan solo una hora por semana. Hacen mucho, tienen mucho *a partir de lo cual* trabajar.

Al menos en la música del pasado, cuando nos encontrábamos con que el control asumía el poder, persiste todavía una dicotomía; aún podemos distinguir entre el hombre y su máquina. Esto es verdad incluso cuando el control asume por completo el poder. Tomemos la *Grosse Fuge*, por ejemplo, posiblemente la más reveladora de las composiciones de Beethoven. Un aura de peligro, de que algo no ha salido bien, se cierne sobre la música; la insinuación de un juicio final que se volvió contra sí mismo. Uno sospecha de que en esta obra Beethoven fue desplazado por la embestida de la música.

¿Estoy atreviéndome acaso a sugerir aquí que cualquier cualidad trascendental que posee esta obra se debe solo a esa circunstancia? ¿Simplemente porque lo que tenemos frente a nosotros es, en su versión más volcánica y patética, el control controlando a su amo? ¿Qué ocurriría con mi tesis, con todos los años que trabajé y pensé en una dirección opuesta?

La respuesta a esta paradoja puede estar en algo que escribí en algún otro lugar: "Para que el arte triunfe, su creador debe fracasar". ¿Cuántas veces percibí, al escuchar una obra de Cage, una sensación de pesar o de pérdida por parte de su creador? Y cuando nos encontramos cara a cara en alguno de sus conciertos me gustaría decirle: "Permíteme extenderte mis condolencias personalmente, pero por favor dile a tu obra *Atlas Eclipticalis* que fue una de las experiencias más conmovedoras de mi vida".

Si no existe algo así como una posición moral u honesta o "verdadera" en arte, lo que se aproxima es un arte con tan solo un poco menos de... control.

Por supuesto, la historia de la música siempre ha tenido que ver con el control, y en raras ocasiones, con una nueva sensibilidad respecto del sonido. Cualquier innovación que haya tenido lugar hasta el momento, ocurrió solo cuando un nuevo sistema fue divisado. Los sistemas extendieron el vocabulario musical, pero en esencia no fueron más que maneras complejas de decir las mismas cosas. La música todavía se basa en unos pocos

modelos técnicos. En cuanto uno los abandona se encuentra en un área de la música no reconocida hasta ahora como tal.

De acuerdo, podemos partir cada era con el mismo puñado de supuestos, pero ¡no con los mismos procedimientos técnicos tan estrechamente emparentados a lo largo de toda la historia! Este énfasis obsesivo en un ritual que se ha vuelto idéntico a la creencia que simboliza nos lleva a una sola conclusión: que la música debe ser una especie de religión. La misión de la música, evidentemente, consiste en propagar los principios de esa religión. Schoenberg, Stravinsky, Webern, Boulez; su fama responde a haber hecho exactamente esto.

*

52

Curiosamente, no es hacia estos hombres que tantos compositores de la nueva generación se han volcado de manera casi religiosa, sino hacia uno totalmente alejado de ellos: John Cage. Desde Tolstoi que no existía una figura artística que cause tanta impresión en la juventud. La clave para comprender este fenómeno puede quizá encontrarse en una conversación que mantuvieron Cage y alguien que lo visitó en su casa de Stony Point. El invitado se encontraba hablando de los muchos y notables logros e innovaciones, alabando el enorme progreso que habían significado para la música. Cage se acercó a la ventana, miró en dirección al bosque y en conclusión dijo: "Sencillamente no puedo creer que soy mejor que nada de lo que hay allá afuera".

Esta no es una posición artística, ni siquiera filosófica. Es una posición religiosa. ¿Acaso no es esto lo que Cage insinúa cuando dice haber creado una cámara para que otros saquen las fotos? Si el arte implica en principio un borramiento de la persona, Cage alcanzó la autoaboliición. Dijimos anteriormente que la maestría del pintor consiste en mantenerse al margen y dejar que las cosas sean por sí mismas. Cage se mantuvo al margen a tal punto que realmente llegamos a presenciar el fin del mundo, el fin del arte. Esa es la paradoja. Que esta misma autoaboliición refleja su opuesto: un dogma omnisciente de las cosas finales. Efectivamente sugiere, posee el aura de la revelación final del arte.

¿Qué nos ofrece Cage, además de esta cámara? Sería difícil decir. ¿Y sin embargo cómo es que sabemos, en las circunstancias musicales más ambi-

guas, cuándo se trata de la experiencia Cage? ¿Por qué es tan inmediatamente evidente para el oído cuándo se trata de Cage y cuándo no? Reconocemos en seguida si el intérprete está interesado en su propio glamour, o si es insensible, o si malinterpreta. Como cierto Personaje que no vamos a nombrar, Cage está escondido, pero sabemos qué está bien y qué está mal a sus ojos. Es difícil responder qué *es* Cage. Pero aún Stockhausen sabe cuando *no* es Cage.

No les ofrece un ideal a los más jóvenes de esta generación. No grita, como Mayakovsky, "Abajo con vuestro arte, abajo con vuestro amor, abajo con vuestra sociedad, abajo con vuestro dios". La revolución se terminó. La de Mayakovsky y la nuestra. Lo que Cage tiene para ofrecer es casi una especie de resignación. Lo que tiene para enseñar es que, del mismo modo en que no hay una manera para llegar al arte, tampoco hay manera de no hacerlo.

Unpreciado y cercano amigo una vez se molestó por mi persistente admiración por Cage. "¿Cómo puedes sentir esto", me dijo, "cuando es evidente que todo lo que él defiende niega tu propia música?".

Mi respuesta fue: "Si alguien niega mi música ese es Boulez. Con Boulez uno percibe toda el aura del gesto correcto y justo. Parece arte, huele y se siente como si no fuera otra cosa más que arte y, sin embargo, no hay en su obra ninguna presión creativa que me exija algo. Me arrulla hasta el sueño con sus propias virtudes fácilmente adquiridas".

Mi única discrepancia con Cage, y existe solo una discrepancia, es con su sentencia: "El procedimiento debe imitar a la naturaleza en su manera de operar". O, como lo expresó en alguna oportunidad: "Todo es música".

Del mismo modo en que hay una decisión implícita en un arte preciso y selectivo, también hay una decisión igualmente implícita en el hecho de permitir que todo sea arte. Existe un acertijo Zen que responde a su propia pregunta. "¿Tiene un perro la naturaleza de Buda?", interroga el acertijo. "Ya sea que responda afirmativa o negativamente usted perderá la forma de Buda".

Según el acertijo, al enfrentarnos con un misterio sobre la divinidad debemos siempre suspendernos, vacilantes, entre las dos respuestas posibles. Nunca, a riesgo de perder nuestra propia divinidad, nos está permitido decidir. Mi discrepancia con Cage es que él decidió. Pese a ser un brillante estudioso del Zen, de algún modo se le escapó este detalle tan sutil.

Temprano en mi vida parecía haber posibilidades ilimitadas, pero mi mente estaba cerrada. Ahora, años después y con una mente abierta, las posibilidades ya no me interesan. Me alegra el hecho de estar continuamente reacomodando los mismos muebles en la misma habitación. Mi preocupación en ocasiones se limita a establecer una serie de condiciones prácticas que me permitirán trabajar. Durante años me dije que de solo encontrar una silla verdaderamente confortable podría rivalizar con Mozart.

La pregunta que apareció en mi mente sin interrupción durante todos estos años es: ¿hasta qué punto uno puede resignar el control sin perder ese vestigio último que permite seguir diciendo que la obra es mía? Cada uno tiene que encontrar su propia respuesta a esta pregunta, pero hay una anécdota de Mondrian que puede aclarar a qué me refiero.

54

Alguien le sugirió a Mondrian que, ya que trabajaba grandes áreas con un solo color, tal vez podría utilizar un spray en lugar de pintar cada una de ellas. Mondrian se interesó bastante por esta idea e inmediatamente la probó. No solo la pintura no tendría la sensación de un Mondrian, tampoco se vería como uno. Nadie que no haya experimentado algo así podrá entenderlo.

La palabra que más cerca está de describir esto es quizá "toque". Para mí, al menos, esta parece ser la respuesta, aún si no se trata más que de la sensación efímera del lápiz en mi mano cuando trabajo. No tengo dudas de que si yo dictara mi música, aun dictándola de manera exacta, nunca sería lo mismo.

Pero todo este asunto de ser un artista llega solo después de mucho trabajo, cuando la reminiscencia comienza a saturar tu vida. Proust no supo cuál era su "objeto" hasta que su vida prácticamente había llegado a su fin. Aquello que uno es, o en lo que está por convertirse, quizá sea claro para los demás, pero nunca para uno mismo. El hecho de que Flaubert le haya dicho a George Sand (luego de escribir *Bovary*) que no estaba seguro de si quería convertirse en un escritor se acerca bastante a lo que quiero decir. Uno nunca tiene una identidad en tanto artista, pero de una manera vaga se recuerda a uno mismo en ese rol.

El problema es que utilizamos una dialéctica teológica para entender el mecanismo total del arte. Pero la especulación teológica ha sido en dema-

siadas oportunidades algo muy terrenal; la búsqueda de Dios, una mera máscara de la búsqueda de conocimiento. Por eso Spinoza fue expulsado. Todo lo que tenía para ofrecer era a Dios; y nadie quería eso.

La búsqueda del arte ha sido también, en demasiadas oportunidades, otra máscara de la búsqueda de conocimiento, otro intento de alcanzar el cielo por medio del conocimiento. Desde la Torre de Babel este intento ha fallado. Uno no puede alcanzar el cielo por medio del conocimiento, uno no puede alcanzarlo por medio de ideas, uno incluso no puede alcanzarlo a través de la fe... ¡recuerden nuestro acertijo Zen!

*

Años atrás alguien me dijo: "Si amas algo, ¿por qué cambiarlo?"

Pese a que esta pregunta no hacía referencia al arte del pasado, muy bien podría. Para responderla, uno debe comprender que el amor por el pasado en el arte significa algo muy distinto para el artista que para el público. Tengan en cuenta que la vida del artista es breve, un lapso ordinario de, digamos, setenta y pico de años. El público, por su parte, se prolonga durante siglos y, de hecho, es inmortal.

55

El público siente la pérdida que implica todo cambio de un modo mucho más crucial que el artista, en tanto ama el arte con ese amor pasional que uno le otorga a las cosas que no puede verdaderamente poseer. Lo que el arte exige del artista, en cambio, es que este se reponga de su pérdida. Una situación muy difícil para el artista. Él siente que el público está sofocando el arte con su amor y preocupación. No comprende la naturaleza de su amor, o la naturaleza de su pérdida.

Pero tal vez todo esto sea una digresión. A lo que quiero llegar es a que hay una diferencia entre las muchas ansiedades de un artista que trata de hacer algo, que trata de encontrar un resguardo ante el fracaso, y la ansiedad del arte. La ansiedad del arte es una afección especial y lo cierto es que, aunque parezca serlo, no es en lo más mínimo una ansiedad. Aparece cuando el arte se escinde de aquello que conocemos, cuando habla con su propia emoción.

Mientras que en la vida hacemos todo lo que podemos para evitar la ansiedad, en el arte debemos perseguirla. Lo que no es fácil. Todo en nues-

tras vidas y en nuestra cultura, sin importar cuál sea nuestra formación, nos lleva en la dirección contraria. Y sin embargo, persiste la sensación de algo inminente. Y lo inminente, descubrimos, no es ni el pasado ni el futuro, sino sencillamente... los próximos diez minutos. No podemos ir más lejos que eso, y no lo necesitamos. Si el arte tiene un cielo, quizá sea este. Si existe una conexión con la historia es después del hecho, y esto puede resumirse perfectamente en las palabras de Willem de Kooning: "La historia no me influye. Yo la influyo".

“Deja los sonidos tranquilos, Karlheinz. No los presiones.”

“¿Ni siquiera un poco?”

57

Hace algo así como dos años compartí una velada con varios colegas. Cada uno de nosotros estaba vinculado a una música que, en diferentes momentos y por muy diferentes razones, había causado algún tipo de controversia. Se recordaron una buena cantidad de incidentes —viejos y nuevos relatos de “escándalos”—, todo esto sumado a la cualidad a la vez jovial y peligrosa de la velada. Yo no estaba cómodo. Sabía que no existía una verdadera comunidad entre nosotros. Cada uno tenía su propio grupo de presión. Cada uno resultaba amenazante para la existencia de los otros. Y, lo más importante de todo, la idea que todos ellos tenían de la música era algo diferente a la mía. Podremos reencontrarnos en otro frío y jovial escenario, pero saber que uno defiende una idea es saber que uno está solo.

Abandoné la reunión bastante tarde acompañado de Pierre Boulez y nos dirigimos juntos hacia la taberna Cedar. Cerramos el bar esa noche. Lo ce-

* Escrito en 1965, este artículo fue publicado originalmente en la revista *Composer* (Vol. 19), en 1966.

ramos, de hecho, para siempre, pues el edificio pronto sería demolido. Conversamos mayormente sobre literatura norteamericana, y muy poco sobre música. No había nadie allí que yo conociera; los clientes más viejos habían dejado de ir algún tiempo atrás. De alguna manera no me parecía correcto que yo pasara esa última noche con Boulez, que representa todo lo que no quiero que el arte sea. Es Boulez, más que cualquier otro compositor contemporáneo, quien le ha otorgado al sistema un nuevo prestigio. Boulez, quien una vez dijo en un ensayo que no le interesaba cómo sonaba una pieza, solo le interesaba cómo estaba hecha. Ningún pintor hablaría de esta manera. Philip Guston me dijo alguna vez que el hecho de poder ver cómo se hizo una pintura la vuelve inmediatamente aburrida para él. La preocupación por cómo se *hacen* las cosas, por los sistemas y la construcción, pareciera ser una característica de la música de hoy en día. Se ha vuelto, en muchos casos, la verdadera temática de la composición musical.

58

Es interesante el hecho de que los compositores del pasado son usualmente también recordados como intérpretes legendarios. Quizá haya sido esto lo que le otorgó un cierto halo de realidad, físico, a la música que componían. Las osadas aventuras armónicas emprendidas por Beethoven en algunas de sus sonatas tardías contienen la presencia de sus dedos y de su oído. Lo mismo puede decirse de algunos pasajes de Chopin, Liszt, Scriabin, Debussy. Varèse fue uno de esos legendarios intérpretes. Su instrumento era la sonoridad.

Por supuesto que la historia de la música es, en un sentido, la historia de su construcción. La música se ha visto siempre involucrada en el reordenamiento de un control sistematizado, porque pareciera no haber otra alternativa. La transición hacia la atonalidad a comienzos de siglo y su subsecuente organización por parte de Schoenberg en el método dodecafónico de composición no significaron una alternativa. Se trató de otro proceso de organización, y de uno que logró adaptarse perfectamente a las formas antiguas.

La idea de que la construcción puede ser el *objeto* de la música irrumpió mayormente gracias a las rupturas que la innovación musical produjo en los últimos cincuenta años. Se creyó que todas estas ideas novedosas podían ser asimiladas dentro del orden lógico existente. Y durante la primera mitad del siglo este procedimiento dio resultado. No se consideró que las nuevas posibilidades del *sonido* sugeridas por estas innovaciones podrían

contener alguna relevancia compositiva. Solo se hizo énfasis en la unificación de todos estos elementos musicales novedosos en una *forma* significativa. Un mayor énfasis en ese elemento más evasivo —el sonido— hubiera perturbado el precario balance de la “composición ideal”.

A medida que la música se volvió aún más compleja después de la Segunda Guerra Mundial —una vez que el método de la manipulación dodecafónica comenzó también a utilizarse para aislar el ritmo, las dinámicas, etcétera—, el sonido se reveló como un elemento desproporcionado, demasiado inmenso como para ser ignorado. Para cuando trataron de recomponer a Humpty Dumpty tuvo lugar una explosión sonora. El sonido se había vuelto inmanejable; aquello que Boulez había despreciado tomaba el centro de la escena.

Entre 1950 y 1951 cuatro compositores —John Cage, Earle Brown, Christian Wolff y yo— se hicieron amigos, comenzaron a frecuentarse cotidianamente... y algo pasó. Acompañados por el pianista David Tudor, cada uno de nosotros a su propio modo contribuyó a un concepto de la música en el que varios de sus elementos (el ritmo, la altura, la dinámica, etcétera) eran liberados. En la medida en que esta música no estaba “fija”, no era posible anotarla a la vieja usanza. Cada nuevo pensamiento, cada nueva idea dentro de este nuevo pensamiento sugería su propia notación.

Hasta ahora solo había sido posible identificar los distintos elementos de la música (el ritmo, la altura, la dinámica, etcétera) a la luz de su interacción formal. Una vez que se cede el control, estos elementos pierden su identidad inicial, inherente. Pero es justamente esta identidad la que posibilita que los elementos se unifiquen en el interior de la composición. Sin esta identidad no puede haber unificación. Se desprende de esto que una música indeterminada únicamente puede conducir a una catástrofe. Nosotros permitimos que acontezca esta catástrofe. Por detrás, el sonido; que todo lo unifica. Solo a partir de “desfijar” los elementos tradicionalmente empleados en la construcción de una pieza musical permitimos que el sonido exista en ellos mismos, no como símbolos ni como recuerdos que de todos modos eran recuerdos de otra música.

Pese a que la música indeterminada fue denunciada como antiintelectual e incluso irracional, después de un tiempo los métodos empleados para alcanzarla empezaron a despertar un cierto interés. Una serie de influyen-

tes compositores, particularmente hombres de un vasto apetito intelectual como Karlheinz Stockhausen, comenzaron a incorporar estas "técnicas" novedosas a sus propias meditaciones. De modo paradójico, eran utilizadas como un nuevo criterio de control. Stockhausen, por ejemplo, asume que un método indeterminado tendrá el mismo efecto, en un sentido "estadístico", que la más compleja y precisa anotación. Evidentemente, debe creer que lo que hemos estado intentando idear es un nuevo camino para obtener los mismos viejos resultados.

Las implicaciones aquí van más allá de las que podría tener una desavenencia técnica. Ilustran perfectamente la función histórica del establishment. De alguna manera nos dicen: "Pese a que eres el padre de esta música, no consideramos que seas lo suficientemente responsable. Por lo tanto nosotros asumiremos la custodia de tu arte".

El círculo se ha cerrado. La implicación obsesiva con el "orden" en la música ha llevado a un punto en el que el más temerario quiebre respecto del proceso histórico es utilizado con la esperanza de encontrar una salida.

PHILIP GUSTON: EL ÚLTIMO PINTOR*

61

Hace varios años solíamos jugar un juego con Philip Guston. Hacíamos de cuenta de que éramos los últimos artistas. ¿Recuerdan aquel verso de Alexander Pope "*Art after art goes out, and all is night*"¹? Como en una fantasía escatológica, el "fin del mundo" era en verdad el fin de una era.

Es significativo que durante todos estos años Philip Guston y John Cage hayan sido igualmente importantes para mí. Con Cage ya éramos los últimos artistas, pero se trataba más de "el arte después de que el arte se haya apagado, y todo es *luz*". En realidad, me pienso a mí mismo como un doble agente. Kierkegaard confesó que de no haber sido filósofo habría sido espía.

Durante esos años conversamos entre nosotros sobre un arte imaginario, en cuyos confines no existiera prácticamente nada. En algún punto era como una conversación de a tres, pese a que nunca llamé la atención de uno sobre las ideas del otro, y, hasta donde yo sé, Guston y Cage nunca hablaron sobre el tema. Nuevamente era mi papel como doble agente el que mantenía intacto el precario balance en la familia.

* Publicado originalmente en 1966, en *Art News Annual* (Vol. 31).

1. "El arte después de que el arte se haya apagado, y todo es noche".

Mucho más que un juguete filosófico, la “nada” es un punto crucial de llegada y de partida si tenemos en consideración que éramos los últimos artistas. Es obvio que no empezamos de la nada, y no tan obvio que luego de años de trabajo uno alcanza muy poco. En especial mientras quitábamos los escombros que resultan de creer que lo que es histórico es igualmente personal, o que lo que es personal también encuentra su lugar en la historia.

“Nada” no es una alternativa extraña para el arte. Continuamente nos enfrentamos a ella cuando trabajamos. En la vida cotidiana esta experiencia apenas existe. Vivimos de un momento a otro, una *gestalt* invisible le da forma a nuestras vidas.

En el arte existimos de un poema al otro, de una pintura a otra. Nos vemos obligados a confrontar, o en todo caso se nos hace más evidente, el hecho de que tenemos muy poco para aportar, extremadamente poco para decir. Experimentamos la “nada”, entonces, de un modo similar a como la experimentaron los cabalistas medievales, quienes la entendieron como ese último rincón donde es posible especular sobre Dios. Cualquier verdad encontrada se expresaba de manera metafórica.

62

Si suponemos que las pinturas de Guston son en sí mismas una metáfora, debemos entender entonces que esta presunción ha sido el único objeto de sus continuas parábolas. Mientras elaboramos una metáfora de la creación, esta elabora una metáfora sobre nosotros.

Cada pintura de Guston es una oración que no niega la anterior ni redime la siguiente. ¿En qué punto logramos penetrar en este discurso? ¿En qué momento podemos retirarnos, a riesgo de perder alguna parte de este febril comentario? Willem de Kooning dijo alguna vez que era la última pincelada la que hacía la pintura. Con la última pintura de Guston, toda su obra encontrará reposo.

Me acuerdo de haber realizado una larga caminata con John Cage a lo largo del margen del East River. Era un maravilloso día de primavera. En un momento él exclamó: “Mira esas gaviotas. Por dios, ¡qué libres son!”. Después de observar a los pájaros por un rato recuerdo haberle contestado: “No son para nada libres. Cada momento está dedicado a la búsqueda de comida”.

Esta es la diferencia básica entre Cage y Guston. Cage ve el efecto, pero ignora su causa. Guston, obsesionado únicamente con su propia causali-

dad, destruye sus efectos. Por supuesto, ambos están en lo correcto, y yo también lo estoy. Nos complementamos de manera hermosa. Cage es sordo, yo soy mudo, Guston es ciego.

Si el arte tiene su *doppelgänger* en la cultura, podríamos decir que Guston es Arte, mientras que Cage es Cultura. Pese a ser uno indispensable para el otro, ambos son impenetrables. Como en una boda tolstoiana, no tendrán nada en común pese a tener todo en común. El trabajo de Guston es indispensable para el continuum del arte. No posee un lugar real en la cultura contemporánea. Mientras que la cultura contemporánea sería muy distinta sin John Cage. La cultura tiene más que ver con las "ideas" que con el arte. Su propia tradición está conformada por la revelación de los procedimientos. Es discreta al no emitir un juicio respecto del sabor especial de un artista. El arte posee su propia tradición en la revelación del sentimiento. Se cuida de ser igualmente discreto al no emitir ningún juicio respecto de cómo se hace una determinada obra.

Guston pertenece al Renacimiento. En lugar de permitírsele estudiar con Giorgione, tuvo que aprender todo del gueto, de los pantanos de las afueras de Venecia donde se encontraban las viejas fundiciones de hierro. Sé que él estuvo ahí. Debido a las circunstancias, tuvo que cargar con ese arte durante la diáspora. Por eso el arte de Guston es la lección de historia más peculiar que podríamos llegar a tener alguna vez.

Mientras escribo, su pintura *Attar* está colgada al otro lado de la habitación. Tengo la impresión de que si la moviera a otra pared se transformaría en una obra completamente diferente. Parece reflejar en lugar de ordenar los fenómenos. Mientras los tonos vibran, se desvanecen tras los pigmentos para volver a emerger, pero con intensidad. En música diríamos que el sonido no posee una fuente de origen, debido a su mínimo ataque. Esto explica la total ausencia de peso de la pintura. Pero la sensación de que lo que uno está viendo *no proviene de lo que uno está viendo* es una característica común a toda la obra de Guston.

El hecho de apreciar cómo la pintura fue aplicada no nos daría una pista sobre esta impresión general. Los dibujos de Guston evocan la misma sensación. Es como si un gran pianista se sentara a tu piano, colocara sus dedos de tu misma manera, y luego comenzara a tocar. Algo más se apodera de la situación. Y las facultades analíticas no tienen una respuesta para ello.

Además, las obras suelen “actuar” una vez que el observador comienza a alejarse de ellas. No hace mucho tiempo Guston invitó a unos amigos —yo me encontraba entre ellos— a ver sus más recientes pinturas en un depósito. Los cuadros eran como gigantes dormidos que apenas respiraban. Mientras los demás se retiraban me volví para darles un último vistazo y le dije a Guston: “Ahora sí, están despiertos”. Las pinturas ya estaban tragándose la sala entera. Nos metimos en el ascensor con nuestros amigos.

¿Qué hubiera sido de mi vida sin Varèse? Pues en mi más secreto e intrincado ser soy un imitador. No es su música, su “estilo” lo que imito; es su postura, su modo de vivir en el mundo. Y así, periódicamente, voy a la sala de conciertos a escuchar una de sus composiciones o lo telefono para acordar una cita, sintiéndome no tan distinto a como deben sentirse aquellos que emprenden una peregrinación a Lourdes en espera de una cura.

En lugar de inventar un sistema, como Schoenberg, Varèse inventó una música que nos habla con una tenacidad increíble antes que con su metodología. Cuando escuchamos a Varèse nos preguntamos “cómo es que él lo hizo” y no “cómo fue hecho”.

De pronto, hacia el final de su vida, Kierkegaard comenzó a preocuparse por cuál sería su respuesta si al llegar al cielo le preguntaran: “¿Has dejado las cosas *en claro*?”. Se dio cuenta de que, para dejar las cosas *en claro*, debía dar a luz el hecho de que, de todos los que servían a la Iglesia de Dinamarca, ninguno sentía nada por Dios. ¿Y qué hay de nosotros? ¿Qué responderíamos si nos encontráramos frente a la misma pregunta? Conside-

* Publicado originalmente en la primavera-verano de 1966, en la revista *Perspectives of New Music* (Vol. 4, Nº 2).

rando que la música es nuestra vida, en tanto nos ha dado una vida, ¿hemos dejado las cosas *en claro*? Quiero decir, ¿amamos la Música? Y no me refiero con ello a los sistemas, los rituales, los símbolos, toda esa gimnasia mundana y codiciosa con la que la sustituimos. Quiero decir, ¿entregamos *todo*, asumimos un compromiso total con nuestra propia singularidad?

¿Tenemos algún ejemplo de esto? ¿No es acaso Varèse uno? ¿O solo tenemos modelos para los pequeños ajustes de escala y el tintineo de instrumentos? ¿Creemos que Varèse se ha vuelto algo para disecar? ¿Estamos preparando los tubos de ensayo? Recuerden, no hubo ningún funeral. Él escapó.

Duchamp afirmó alguna vez que no existe algo así como el arte, solo hay artistas. Puede decirse que Earle Brown y John Cage se encuentran en esta creencia. A pesar de que ambos tomaron hace tiempo diferentes caminos la idea todavía, en algún sentido, los mantiene unidos, aunque solo sea como punto de partida. La música indeterminada sigue siendo "antiarte" para sus detractores. Ellos siguen siendo "antiartistas" para nosotros. Nos acusan de haber renunciado al control en favor de lo aleatorio, lo indiscriminado; algo así como si hubiéramos renunciado al matrimonio en favor del amor libre. Y, para nosotros, sus "elecciones" no parecen más que las elecciones de un sistema que siente, piensa y escucha por ellos.

Lo que es único en Earle Brown es que haya rechazado la idea de sistema a pesar de tener una mente magníficamente orientada hacia lo analítico. "Lo que me interesa", escribe Earle Brown, "es encontrar el grado de condicionamiento (de la concepción, la notación, la realización) que equilibre a la obra entre el punto de control y de no control... No hay una solución final a esta paradoja... que es la pregunta de por qué el arte es".

* Publicado originalmente en 1966 como parte de un folleto de Universal Edition dedicado a Earle Brown.

Brown nació en New England, una importante pista si queremos comprender cómo es que un problema tan hamletiano se esconde en un tipo de mente tan práctica, tan “sin sin sentido”. Cuando hablamos de música proveniente de otras regiones de Norteamérica es fácil caer en el uso de ciertas generalidades como “urbano”, “sofisticado”, “con un tinte folclórico”. Pero el arte que viene de New England, la región que ha producido no solo a alguien como Ives, sino también a un Ruggles, escapa a ese tipo de categorías prefabricadas. Dickinson, Ruggles, Ives —todos ellos hablan con sus propias voces—, encontraron sus propios caminos. Para los norteamericanos se trató simplemente de unos iconoclastas, pero para Europa esto es Norteamérica.

Al igual que Ives, Brown nació en Massachusetts; en Lunenburg, el 26 de diciembre de 1926, para ser exactos. Sus primeros estudios de técnicas compositivas estuvieron a cargo de Roslyn Henning, en Boston. Fue, sin embargo, el estudio del método de Schillinger el que desarrolló en él esa objetividad orientada hacia la materialidad musical que sería crucial para su trabajo. Fue esta objetividad, este distanciamiento de la música respecto de toda idea preconcebida, la que lo llevó a comprender que el sonido en sí mismo podía ser no solo una experiencia volátil, sino más bien una experiencia concreta.

68

A comienzos de los años cincuenta, este tipo de abordaje objetivo de la música podía ser comprendido, pero solo en términos de su organización. Lo que no fue ni remotamente comprendido es el hecho de que Brown fuera un matemático que no creía para nada en las matemáticas.

Ambos, Cage y Brown, dramatizaron el aspecto estructural del método. Brown difiere de Cage en el hecho de que, mientras su material inicial está preestablecido, alcanza el máximo de posibilidades al permitir que la forma de la música sea improvisada. Con Cage es exactamente al revés. Aquí la estructura está fija, mientras que el material solo se sugiere.

Mientras que la influencia de Cage y la mía en la comunidad *avant-garde* ha sido mayormente filosófica, la de Brown ha sido más tangible y práctica.

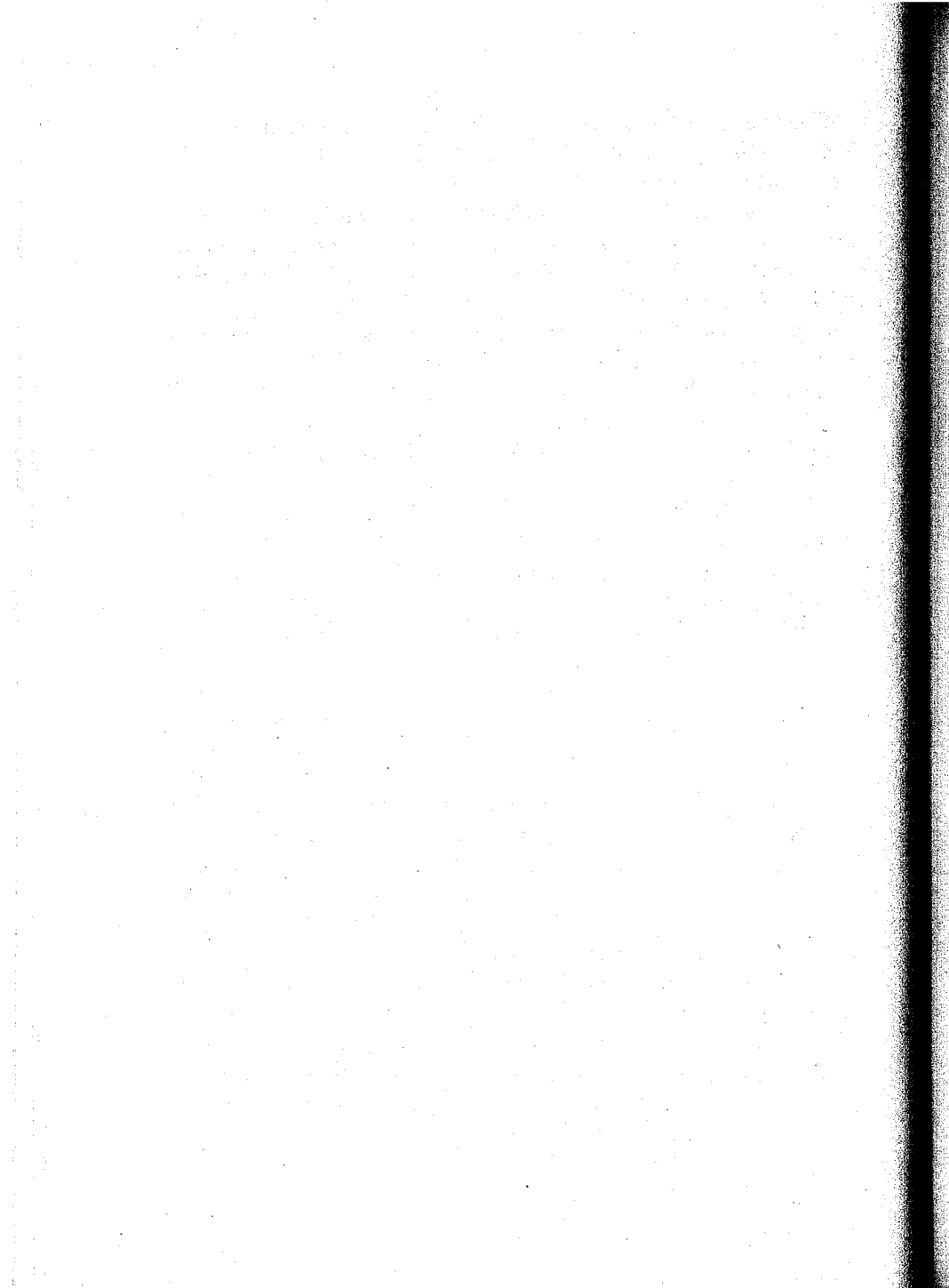
Su “notación temporal”, de hecho, forma parte del uso compositivo de hoy en día. De acuerdo con esta notación, el sonido se ubica en función de una relación visual aproximada respecto de lo que lo rodea. El tiempo no se indica de una manera mecanicista, como con el ritmo. Se lo articula para el ejecutante, pero sin interpretárselo.

El efecto es doble. Al hacer que el intérprete sea más consciente del tiempo, también su conciencia respecto de la acción o el sonido que tocará se vuelve más intensa.

El resultado es una espontaneidad aumentada que solo la ejecución en sí misma puede expresar. La notación de Brown, de hecho, está orientada a contrarrestar justamente esta discrepancia entre la hoja escrita y la realidad de la ejecución.

La premisa de la notación convencional es que el sonido debe depender de una continuidad total. Brown ha hecho que sus sonidos dependan solo entre sí. Las relaciones temporales relativas en su música aparejadas con el aspecto contundente del material se combinan, paradójicamente, para darnos la sensación de una superprecisión. Pero esto es así solo porque los sonidos en sí mismos emergen con mayor claridad. Debe recordarse que el ímpetu no está puesto aquí ni en la línea ni en el ritmo, sino en el sonido.

El difunto Edgard Varèse alguna vez habló sobre el tiempo que el sonido necesita para poder expresarse. Muy pocos compositores han entendido este pensamiento. Ninguno lo entendió mejor que Earle Brown.



BOOLA BOOLA*¹

Es una alocada lucha por unas migajas.

Milton Babbitt, c. 1947

71

A los quince años alguien me prestó un libro llamado *Jean-Christophe*. Eso arruinó mi vida profesional. Sumado a esto, mi padre una vez me dijo que iba a darme lo que su padre le había dado a él: el mundo. El mundo resultó ser el Lewisohn Stadium del City College de Nueva York en una cálida noche de verano. Nunca se me ocurrió ir a la universidad.

Nunca comprendí la magnitud de mi pérdida hasta hace poco tiempo, cuando leí un artículo en la revista *Nation*. En él se decía que la música más avanzada de Norteamérica se estaba escribiendo en algunas universidades a lo largo del país, y que un cierto tipo de renacimiento musical tenía lugar allí, a escondidas del público general. Algunos de estos compositores académicos eran cubiertos de alabanzas, y se dedicaban varias líneas al lo-

* Publicado originalmente en 1966-1967 por la revista *Composer* (Vol. 22) y luego por *Source* (Vol. 4, N° 2) durante julio de 1970.

1. "Boola Boola" es el nombre de una canción de batalla de la Universidad de Yale, utilizada generalmente en las competencias atléticas. [N. del T.]

able resurgimiento que experimentaba la ejecución en estas universidades. Parece que alguno de ellos está incluso organizando sus propios grupos de intérpretes, y hasta compiten a veces entre sí para contratar a músicos profesionales *freelance*. Se requieren los servicios de estos profesionales en tanto los eventos musicales que realizan se desarrollan no solo como eventos intercolegiales, sino también en ruinas históricas de la talla del Carnegie Hall. En el artículo se señalaba también que lamentablemente Harvard se ha mantenido inactivo en este campo; en un gesto estilo *Pravda*, Harvard es reprendido por desperdiciar sus oportunidades.

¿Y la música en sí misma? Decir que es una versión trasnochada de los últimos días de Schoenberg o Webern sería simplificar demasiado. En algún sentido encarna una crítica a Webern y Schoenberg. Tomar las ideas de otro compositor, desarrollarlas, expandirlas, imponerle a su lógica una superlógica; esto implica un elemento crítico.

72

Quizá podamos describir a esta música como "vanguardia académica", un término que ya comenzó a usarse y que abarca ciertos desarrollos dodecafónicos, su aplicación al pensamiento tonal, varios procedimientos vinculados a la investigación con música electrónica, e incluso recientemente ha empezado a incluir un tipo de música aleatoria académica. Créanlo o no, existe algo así... y ellos lo tienen.

En términos generales, sin embargo, comienza a tejerse una alianza entre los compositores de los campus y la tradición musical alemana. Lo que resulta totalmente comprensible: la música dodecafónica, pese a que no representa un gran éxito para las salas de conciertos, es perfecta para los salones escolares. Después de todo, las cervecerías alemanas siempre han sido muy populares en los campus norteamericanos.

Si toda esta música tiene un marcado acento alemán, el espíritu pragmático y abierto que les hace un lugar es decididamente norteamericano. Para comprender por completo sus más profundos significados, uno debe tener en cuenta no solo a William James, sino a su familia entera. Lo tenemos al mismísimo William, mirando desde su torre de marfil y comprendiendo que lo más práctico era quedarse allí encerrado. También a su hermana, brillante, mórbidamente intelectual, escritora de epístolas. Lo tenemos a Henry, que decidió huir a Inglaterra al sentir que había algo sospechoso en algún lugar. Y también había un hermano menor —creo que su

nombre era Bob— que frente a la tumba recién cavada de su madre exclamó: “Me siento tan feliz por ella”. Bob es el que más me interesa de todos. Él realmente la vivió.

Uno se pregunta si estos excéntricos y distinguidos fantasmas todavía merodean los corredores de Harvard. ¿Será esta la razón por la que se ha mantenido de algún modo al margen de toda esas tácticas de publicidad agresiva al estilo Schuller que tienen lugar en todos lados? Quizá. Pues mientras que nuestro artículo asocia esta saludable actividad con la “gran tradición del pensamiento filosófico norteamericano”, no son Emerson ni Thoreau, ni siquiera James, sus guías espirituales. Su guía es un tal Hermann Weyl. El principio intelectual detrás de esta música se basa en los escritos de este Hermann Weyl, cuya materia parece ser el “sometimiento racional de lo ilimitado”. Oh, Lukas Foss, ¿acaso te escucho reír? El artículo en cuestión nos asegura que este “sometimiento racional de lo ilimitado” es “absolutamente suficiente para justificar la actividad” de estos compositores de avanzada, y que ellos “no deben disculparse” por cosas como la sensibilidad o la comunicabilidad.

Se entiende que la virtud moral e inquebrantable confianza de estos grupos universitarios proviene principalmente de una cosa. Su responsabilidad. Una palabra clave, aparentemente. Ellos asumen y demandan esta responsabilidad, no solo para su vida musical autónoma, sino también para cada nota de sus composiciones. ¿Pero qué es lo que esta palabra, responsabilidad, significa? Permitámonos por un momento imaginar que uno de estos jóvenes compositores universitarios, tomado por estado de delirio intelectual, comete un asesinato (no musical). Si se lo encuentra culpable en un tribunal de justicia, ¿será justamente por ser responsable! De hecho, su grado de responsabilidad dependerá directamente de su grado de culpabilidad. Responsable es claramente la palabra equivocada. Deberían reemplazarla por “unión”, si es que no les gusta el viejo término, “académico”.

Todo se reduce a esto. Si un hombre enseña composición en una universidad, ¿cómo podría no ser un compositor? Ha trabajado duro, aprendido su oficio. Ergo, es un compositor. Un profesional. Como un médico. Pero está ese médico que te abre, hace todo lo que hay que hacer, te cierra... y uno muere igual. No pudo aprovechar la oportunidad para salvarte. El arte es una operación crucial, peligrosa, que llevamos a cabo sobre

nosotros mismos. A no ser que aprovechemos la oportunidad, morimos en el arte.

Es cada vez más evidente que para estos sujetos la música *no* es un arte. Es un procedimiento diseñado para enseñarles a los profesores cómo enseñar a otros profesores. Es natural que mediante este procedimiento la música de un profesor no sea diferente respecto de la de aquel profesor al que le está enseñando. La libertad académica pareciera descansar en la tranquilidad de saber que uno es libre de ser académico.

Un pintor cuyas obras fueran siempre exactamente iguales a las de Jackson Pollock pronto estaría de camino al centro psiquiátrico de Rockland. En música, lo nombrarían director de un departamento académico.

¿Y qué es lo que pasa con el joven que va a la universidad para aprender su oficio como compositor? Al igual que todo joven, es un romántico. Y una de las cosas ante la cual se comporta como un romántico es la originalidad. En última instancia, el éxito. Pero pronto se olvida de su sueño por ser este tan remoto, tan inalcanzable. Estudia, trabaja duro. Tras, digamos, seis años de intenso entrenamiento musical, tendrá suerte si podemos llamarlo "sobreviviente".

¿Han mirado alguna vez a los ojos a un sobreviviente de los departamentos de composición de Princeton o Yale? Seguramente se encuentra muy cerca de obtener algún puesto permanente, pero ha desertado del arte.

De todos modos él continúa. Viaja a Darmstadt, pero se siente desahuciado en medio de tanta tradición. ¡Todo lo que él tiene son relaciones de alturas, mientras Stockhausen emplea cinco siglos de toda tradición musical imaginable simultáneamente en tres segundos! No obstante, nuestro hombre sigue adelante. Ocasionalmente escribe alguna pieza. Ocasionalmente esta es tocada. Siempre existe la posibilidad de que alguna se incluya en las series de Gunther Schuller. Sus piezas están bien hechas. Él no carece de talento. Las críticas no son malas. Algunos premios —un Guggenheim, un Arts and Letters, un Fulbright—; esta es la vida musical autorizada de Norteamérica.

Uno no puede ir contra el sistema, y menos si este funciona. Y este sistema sí que funciona. Uno puede ponerlo en un tubo de ensayo y comprobarlo. Uno puede conectarlo a un sintetizador y escuchar cómo se estremecen las Fundaciones. Estos hombres son su propia audiencia. Son

su propia fama. Pero crearon un clima que ha degradado la actividad musical de toda una nación a nivel universitario.

La otra vez recibí un telegrama a través del cual me convocaban a Princeton. Era algo que esperaba. Una vez más emprendí el monótono viaje a través de los departamentos de New Jersey, una vez más me cautivó el tramo completamente adorable que conecta el empalme de Princeton con el campus. Mis antiguos colegas estaban todos reunidos, ansiosos por escuchar lo que tenía para decir. Yo estaba perfectamente preparado. "Compañeros y honorable director", comencé. "Sin saberlo y sin proponérmelo he incorporado un elemento cosmopolita a su noble tradición musical nacional. ¿Cómo podría explicar, cómo justificar esta errancia interna...?" Pero no es necesario continuar con esto; pues ocurrió solo en un sueño.

"La tierra se ha vuelto pequeña y sobre ella da saltos el último hombre, quien hace que todo sea pequeño. Tiene algo de lo que sentirse orgulloso. ¿Qué es ese algo de lo que se siente orgulloso? Él lo llama educación"

Así habló Nietzsche.

Desde que volví de Inglaterra he hecho todo lo posible para ponerme al día. Justo ahora estoy terminando una pieza orquestal. Cuando eso no funciona me pongo a trabajar en un artículo que empecé a escribir este verano. Eso tampoco funciona siempre. El problema es establecer una cierta continuidad, pero si uno hace demasiado énfasis en la continuidad, corre el riesgo de quedarse con nada más que eso.

¿Tu artículo trata sobre Inglaterra?

Sí. Cardew y su círculo me interesaron muchísimo. De hecho, toda la atmósfera, toda la situación me resultó interesante. Están genuinamente comprometidos, genuinamente entusiasmados con las nuevas ideas que vienen de Nueva York. Me encontré con las mismas conversaciones, con el mismo clima que recuerdo había aquí a principios de los años cincuenta. Es solo la antesala, la preparación del terreno, pero ya puede sentirse un cambio, un quiebre respecto de la retórica de Francia y Alemania. "Renacimiento"

* Compuesto a partir de una charla informal que Morton Feldman mantuvo con uno de sus amigos en Nueva York, este texto fue publicado originalmente en 1967 por *London Magazine* (Vol. 6, Nº 12) y luego por *Source* (Vol. 1, Nº 2) durante julio de ese año.

no es la palabra correcta; siempre implica una referencia al pasado. Lo que está ocurriendo por estos días en Inglaterra no es un retorno al pasado ni una rebelión en su contra. Es lo que en algún otro lado describí como *salirse* de la historia. Los jóvenes intelectuales que conocí... No están mirando hacia Nueva York en busca de un *Guernica* o un *Gruppen*. Con lo que se identifican es con el espíritu que emana de la escena neoyorquina, con esa fantástica paradoja de "Abajo la obra maestra; arriba el arte".

Francia estaba tan preocupada por lo nuevo que lo nuevo le pasó de largo. Alemania es demasiado ecléctica, Estados Unidos, también, habiendo cedido como cedió ante las vanguardias académicas... Pero en Inglaterra realmente se siente. Incluso los estudiantes con quienes conversé estaban dispuestos a suspender sus propios valores, dispuestos a *escuchar*.

Hablas de intelectuales. ¿Conociste a muchos compositores que compartieran este entusiasmo al que te refieres?

78 Aparte de Bedford, Cardew y algunos otros de ese círculo, no conocí compositores en Inglaterra. Conocí gente que componía música, pero que en tanto no estaba en la nómina de la BBC, se refería a sí misma solo como estudiante o profesor. Son increíblemente modestos en lo que toca a dedicarse a las artes. Es algo que no se menciona, como la propia valentía en una batalla. Solo un hombre me confesó a regañadientes que se había "aventurado ocasionalmente" en la música. Luego me enteré de que había compuesto una pieza orquestal que había sido interpretada en Londres con un éxito considerable por una orquesta importante. Nadie admite ser compositor. Creo que todos los compositores están encerrados en orfanatos sacados de un libro de Dickens y solo se les permite salir para escribir óperas destinadas a los niños.

¿Y qué decir de alguien como Cardew?

De Cardew se habla mucho, pero no se lo interpreta demasiado. No es que él en particular se enfrente a alguna situación en especial, sino sencillamente que hay menos dinero. Aquí se nos interpreta, pero es difícil ser editado; allá es exactamente al revés. Los conciertos de ese tipo son un lujo... Un lujo que no se pueden permitir. En los Estados Unidos, el compositor joven por lo general entra al mundo profesional por medio de la universidad. En

Inglaterra es aparentemente la BBC la que cumple esta función. Como Cardew es rara vez interpretado por la BBC, tuve que ir a París para poder escuchar un concierto con su música.

Estoy familiarizado con Cardew principalmente como el hombre que "hizo realidad" parte de las partituras para la obra de Stockhausen, Carré...

Sí, fue parte del estudio de Stockhausen en Colonia por varios años. Como le ocurrió a Dunstable algunos siglos antes, tuvo que dedicar gran parte de su vida solo a llegar "adonde está la acción". En un momento se enseñó a sí mismo a tocar la guitarra solo para poder participar en la interpretación de una pieza de Boulez, lo que es como decir que aprendió danés para leer a Kierkegaard. Todavía guarda copias de las partituras para piano que David Tudor trajo de los Estados Unidos a principios de los cincuenta, copias que en aquel momento hizo él mismo. El público sabe muy poco acerca de todo eso, acerca del modo en que la comunidad artística actúa e interactúa. Para cuando el público entra en escena, todo lo que escucha es la oración fúnebre. Tienen la impresión de que cierta facción artística los representa ante el mundo, pero lo cierto es que la gran mayoría de las veces han elegido a los hombres equivocados. Cardew y sus amigos tienen mucho más prestigio en el resto de Europa que en Inglaterra, pero eso solo enriquece la trama. Están creando su propia escena en Inglaterra, de modo muy similar a como Cage y el resto de nosotros lo hicimos aquí en Norteamérica en los cincuenta. Si hay que decir algo de ellos, sin embargo, es que en la comparación son más fanfarrones; parecen aún más salidos de una película que nosotros en nuestro momento. ¿Puedes imaginarte a Cardew, Tilbury y Bedford tomándose el tren nocturno y cruzando el Canal hasta Varsovia? Cardew en su abrigo victoriano, Tilbury en ese piloto negro que usa todo el tiempo, Bedford en una chaqueta de cuero... ¡Tres conspiradores sacados de una novela de Eric Ambler camino a representar a Inglaterra en uno de los festivales de música *avant-garde* más importantes de Europa!

Tengo la sensación de que Cardew es bastante importante.

Cualquier dirección que la música moderna tome en Inglaterra solo se habrá hecho posible a través de Cardew, gracias a Cardew, por intermedio

de Cardew. Si las nuevas ideas en música se sienten hoy en Inglaterra como un movimiento, es porque él actúa como una fuerza moral, como un centro moral. Sin él, el joven compositor "audaz" estaría perdido. Con él, aún es joven, pero no está perdido.

¿Encontraste algún reflejo de todo esto en las universidades?

En las universidades el énfasis está puesto más bien en un cierto tipo de musicología... Por lo menos en las que visité. Hay mucho de esta valoración apasionada de determinada pieza porque fue compuesta en el siglo XVII, o en el siglo XVIII, o antes de la Primera Guerra Mundial (especialmente, antes de la Primera Guerra Mundial). Recuerdo que una vez me entregaron una partitura escrita por Mozart cuando tenía once años. ¿Qué iba a decir? Me sentí como de Kooning, a quien una vez le pidieron que comentara una pintura abstracta y dijo que no. Luego le dijeron que era obra de un mono famoso. "Eso es diferente. Para un mono, está genial." Nada de todo esto es específicamente inglés, por supuesto. Todos nos maravillamos ante las osadas armonías de Purcell tal y como si las hubiera compuesto un mono.

80

Eso es bastante cierto. De hecho, nada de lo que dices suena tan distinto a la universidad norteamericana promedio.

Aquí la investigación es mejor; pero, de nuevo, eso es solo una cuestión de dinero. Para mí la verdadera diferencia está en el chisme. Los departamentos de música de las universidades americanas son hervideros de intrigas. Una vez tuve una charla con Leon Kirchner en la oscuridad laberíntica de una sala de conciertos neoyorquina. Me dicen que a la mañana siguiente todos los estudiantes de Kirchner en Harvard estaban al tanto de nuestro tête-à-tête. Entonces, hablando de "musicología"... Si existe en Inglaterra, es subterráneo. Nadie parece impaciente, nadie me pidió cartas de recomendación. Cuando los estudiantes de posgrado vienen a visitarme aquí, en los Estados Unidos, siempre quieren algo. Como ha dicho uno de nuestros presidentes menos estimados, "el negocio de Norteamérica es el negocio". Bien, en Inglaterra no lo es, o al menos no parece serlo. Lo que se siente es otra cosa... Una atmósfera inconfundible de *espera*.

La palabra *establishment* es, por supuesto, solo una farsa de *music-hall*.

Ningún país está libre de eso, y el "establishment" cambia constantemente; tan así es aquí en Norteamérica que William Schuman una vez me presentó a su mujer como una compositora que estaba "tanto dentro *como* fuera". Pero hablando en serio, eso que se siente en Inglaterra, esa espera del "establishment", esa espera por ser acogido, ser aceptado, es más fuerte allí que en cualquier otro lugar que conozca. Quizá sea eso lo que crea esa extraña atmósfera de inmadurez, como si todo el mundo estuviera viendo el destino escrito, no en la pared, sino en el pizarrón.

No es obvio, como sí lo es en París, donde el arte es burgués, la comida es burguesa, el artista mismo es burgués. O en América, por ejemplo, donde la clase media es dueña, es literalmente *dueña* del Ballet y la Filarmónica. En Inglaterra es distinto; todavía se siente una asociación con la realeza, todavía se siente una especie de mohosidad propia de aquel mecenazgo de antaño. Es casi como si hubiesen dejado que toda posibilidad de un recrudescimiento, artísticamente hablando, les resbalara entre los dedos... Como si hubiesen dejado que se les resbalara en medio de esta corriente aún activa del Imperio, de todo. Todo lo que tienen, y todo lo que necesitan, es la tradición. En Nueva York todo lo que uno tiene y necesita es el arte. Ninguna otra cosa puede sobrevivir en un basural así de estéril.

Philip Guston una vez me contó acerca de una visita que le hizo a un pintor italiano en Venecia. Luego de hallar su camino hasta un callejón oscuro y trepar hasta el último piso de un *palazzo* clásico, golpeó a la puerta, entró, y sobre el caballete vio una gigantesca pintura de una ciudad futurista. El paisaje neoyorquino no permite soñar con otros mundos, pero a cambio tenemos otra cosa: el progreso no nos engaña. Somos los archimodernistas sin sentimiento alguno por la modernidad.

Y así y todo, sentado en ese tren, mirando por la ventanilla, pensé en Rimbaud volviendo a Francia para morir. Qué agradecido debe de haber estado de que tan poco hubiera cambiado. Aun como extranjero sentí la necesidad de que Inglaterra siguiera siendo la misma, por si alguna vez tengo que volver, sea cuando sea. Entonces entendí la ambivalencia, entendí cuán difícil, cuán problemático tenía que ser para ellos entrar en un sonido del siglo XX. Inglaterra es tan hermosa, tan, tan hermosa que cualquier cosa creada allí se vuelve, de por sí, inviolable.

Si esa es tu sensación, ¿qué consejo podrías darle a los jóvenes compositores ingleses?

Tengo muy pocos consejos para dar y muy poco para sugerir. Si un estudiante está perplejo y desconcertado, todo lo que puedo decirle es: "Ve a una buena escuela, empieza a aprender desde el principio —si es que alguna vez consigues encontrar tal principio— y nunca, nunca pares". Hasta podría ocurrir que, si nunca paras, lo logres. Brahms lo hizo.

Por lo demás, lo que está faltando en la música es lo que siempre le ha faltado a la música en todos lados, un Blake o un Hopkins que la carguen de una sintaxis más personal, más implicada con su propio sentido, con su propio vocabulario. Si uno lee cartas de Keats o Byron, descubre que muy a menudo solían estar bastante insatisfechos con la poesía. Pushkin tiene un poema largo, maravilloso, en el que, luego de varios versos vacilantes, interrumpe todo para decir: "¡Hey! ¿Qué le pasa a mi Musa? ¡Renguea!". ¿Qué compositor se ha quejado alguna vez de la música? El compositor está siempre eufórico, lleno de sí mismo. Está casado con una Musa perfecta, una aburrida perfecta, ¡una puritana! Especialmente hoy, que la ciencia y las matemáticas gozan de tanto prestigio, el compositor quiere que su música esté a tono con los tiempos. En los Estados Unidos lee a Max Planck. En Inglaterra... No sé qué lee en Inglaterra, pero estoy seguro de que allí a él, también, le encantaría sentir que si algo no puede medirse entonces no existe.

Como el sastre, el compositor está siempre ocupado con el metro. No tiene el problema de la verdad. Lo que quiero decir es que no trabaja con la imposibilidad de alcanzarla nunca, como el pintor o el poeta. Para el compositor la verdad es siempre el proceso, el sistema.

La opinión profesional generalizada es que uno está evadiendo el problema si trabaja sin ideas compositivas, sin eso que llamas "sistema".

Estoy evadiendo su problema. No estoy evadiendo el mío. La diferencia es que, en tanto mi problema no es histórico, parece "quimérico". Acabo de leer un artículo en una revista inglesa llamada *Tempo* que cuestiona algunos de mis puntos de vista. Bien, según este hombre de *Tempo*, es más difícil hallar "nuevas pero inteligibles relaciones de altura" que componer una música que se "concentre en el sonido". ¿Pero por qué es más difícil? Él no sabe nada de una música que se concentre en el sonido. Habla de Ives; no entiende a Ives,

no entiende su marco de referencia trágico. Lo más importante acerca de Ives —nunca lo olviden— es que rara vez escuchó su música interpretada en vivo. Se lo tildó de amateur toda su vida. Un amateur es alguien que no te mete sus ideas en el oído a la fuerza.

Pero no tiene nada de qué preocuparse el tipo ese de *Tempo*. Tendrá todo lo que quiere. Relaciones de altura más sonido y azar. Consolidación total. Esas dos palabras definen la nueva academia. La nueva academia entera puede resumirse en la famosa fórmula “Tú hiciste un pequeño círculo y me excluiste; yo hice un círculo más grande y te incluí a ti”. Hay un cierto síndrome tipo Jonás-y-la-ballena en el aire. Todo se mastica y se deglute en masa y para la masa. Hasta hace poco, a menos que trabajaras dentro de los márgenes del mainstream de la vanguardia (es decir, en la línea Schoenberg/Webern), nadie sabía qué estabas haciendo. Luego, cuando la música serial empezó a usar e incorporar métodos del azar, eso también se volvió aceptable.

Puede sonar extraño decir que Boulez y Stockhausen son popularizadores, pero eso es lo que son. Glorificaron a Schoenberg y a Webern, ahora están glorificando otra cosa. Pero para ellos el azar es solo otro procedimiento, otro vehículo para generar nuevos aspectos de estructura o sonoridad independientemente de la organización tonal. Pueden haber sacado todas estas cosas de Ives o Varèse, pero recurrieron a ellos con un prejuicio demasiado profundo, el prejuicio del igual, del colega.

83

¿Es el público inglés lo suficientemente sofisticado como para aceptar el azar? Me dicen que el *englishman* bien educado come lo que sea que le pongan en frente sin chistar. Por otro lado, no todo artista está en sintonía con una sensibilidad masiva, ¿y adónde más conduce la consolidación? Tales artistas tienen que hallar otro camino, el camino de Kafka, de Mondrian, de Webern. Para mí, estos hombres son lo que la Ley Oral debe haber sido para los primeros hebreos, algo así como una leyenda moral de los no-influyentes, transmitida de boca en boca. Puede sonar paradójico, pero Kafka, Mondrian y Webern nunca han sido influyentes. Son sus imitadores los que son influyentes. Eso es lo que le da a todo artista su verdadero prestigio: sus imitadores.

La verdad es que podemos vivir perfectamente sin arte; con lo que no podemos vivir es con la carencia del *mito* del arte. El creador de mitos es

exitoso porque sabe que en el arte, tanto como en la vida, necesitamos la ilusión del sentido. El creador de mitos favorece esta necesidad. Nos da un arte que conecta con sistemas filosóficos, un arte con una multiplicidad de referencias, de símbolos, un arte que simplifica las sutilezas del arte, que nos *alivia* del arte. Que lo haga a través del poder de la persuasión o a través de la persuasión del poder, eso se lo dejo a los patólogos sociales.

Yo, en este momento, estoy buscando otra cosa, algo que ya no encaje en la sala de conciertos. Si alguna vez la música hubiera de tomar ese camino, esa dirección, *eso* sería el verdadero paraíso del compositor. Que el compositor sencillamente se siente allí sonriendo mientras 10.000 extras cantan su réquiem es algo que solo pasa en las películas. No quiero insistir demasiado en esto hoy, pero sí siento que la sala de conciertos representa solo un diálogo entre sordos para el compositor. No solo festejaría su desaparición, sería mi sueño. Nunca entendí del todo la necesidad de una audiencia "en vivo". Mi música, dada su extrema quietud, estaría más a gusto con una audiencia muerta. Distinto sería si la sala de conciertos fuese algo más parecido a un museo que terminara arbitrariamente con, digamos, Debussy. Hasta hace no demasiado, muchos museos terminaban con los impresionistas, y ciertamente tenían un modo vívido de acercarse a ellos. Lo nuevo confunde lo viejo. A veces lo uno y lo otro se potencian, a veces simplemente hacen lo contrario. Manet, por ejemplo, gracias a lo "nuevo", ya no parece tan inacabado. Webern, por otro lado, tiene que competir con las complejidades estereotipadas de sus imitadores. El resultado es que su música ya no produce el mismo shock. Tómese el Op. 21. No suena igual hoy a como sonaba en 1950 cuando lo escuché interpretado por primera vez. ¿Por qué? Varèse conserva el mismo impacto. ¿Por qué no Webern? ¿Es porque su arte es un arte objetivo o, deberíamos decir, un arte demasiado *subjetivo en su objetividad*? ¿Es por esto que su imagen se nos aparece hoy tan borrosa, tan casi completamente sumergida en la inundación cultural que se la ha tragado? Debe de ser así... Mírese a Josquin... A della Francesca. A través de los siglos su obra no ha perdido nunca el intensísimo foco sobre su propio momento particular. No ha envejecido, para finalmente caer muerta, herida de cultura. En el momento preciso, seguramente antes de que fuera vista u oída por alguien más, el artista, de algún modo misterioso, la embalsamó. Cuando della Francesca pintó la cruz en el fondo, no tenía nada que ver con la subjetividad o la objetividad: era *memo-*

ria. Hay algo tenebroso en este tipo de arte. Otros artistas se mantienen alejados. No entienden esta "extraña simplicidad" puesta en relación con algo tan dramático como la Crucifixión. Se mantienen alejados, dejan todo como está... Intacto.

La cosa es que no se trata solo de individuos como Webern... La cultura misma puede alcanzar un punto de saturación. Digamos que el arte tal y como nos gusta inauguró su marcha acelerada durante el Renacimiento con la pintura, apareció no mucho después en Inglaterra como literatura y emergió en la Alemania posluterana como música. Y luego estemos a la moda y agreguemos: *el arte murió*. Murió hace ya mucho tiempo y lo que vino después fue análisis o sociología. Balzac, Proust, todo eso es sociología. El arte se puso crítico. Casi toda la música del siglo XX es crítica de la música pasada. Del mismo modo en que se nos ha dado un existencialismo sin Dios, ahora se nos está dando una música sin compositor. Queremos a Bach, pero Bach no está invitado a cenar. No necesitamos a Bach, tenemos sus *ideas*.

Hablaste del artículo de Tempo. ¿Estás de acuerdo con el supuesto del que parte, de que una composición musical puede ser concebida independientemente del sonido?

85

Ese es un supuesto que me ubica en la clásica posición del único tipo cuerdo en un manicomio lleno de lunáticos. Hace poco, en un programa de radio con John Cage, mencioné a Semmelweis, un doctor judío que solía ser apedreado en la calle por pedirles a los médicos que se lavaran las manos antes de asistir a las parturientas. ¿Puedo identificarme con este doctor judío? Lo único que pido es que los compositores se laven las orejas antes de sentarse a componer. ¿De qué otro modo voy a responderle a tantas autoridades, a tanta palabrería acerca de las "secuencias lógicas de ideas" de Beethoven? El hecho es que en una ocasión el mismo Beethoven se molestó muchísimo cuando alguien lo llamó compositor. Quería que se refirieran a él como un *poeta del sonido*.

Si el artículo me acusara de matar la melodía, bajaría la cabeza. ¿Pero relaciones de altura? Me resulta imposible entusiasmarme con eso. No niego la validez de la serie. Pero en relación con la experiencia sonora actual, a mí me resulta el equivalente de un corralito de bebés, igualmente lleno de juguetes y chupetes.

Es cierto, en líneas generales, que lo que nos genera confianza en un compositor es una cierta uniformidad, una cierta consistencia que pueda percibirse a lo largo de toda su obra. Tenemos esta sensación de un "mundo" en el canto gregoriano, en Debussy, en la música dodecafónica. Pero en la música serial contemporánea, con los aspectos tímbricos ganando protagonismo, con el *objet sonore* más incluido, más extendido en términos de organización de alturas, la música misma se ha transformado en nada más que un juego de azar acústico. Componen en términos de organización, en términos de densidades e instrumentación, pero no componen *para el oído*.

No se puede discutir con la lógica. No tengo ninguna pelea real con ese hombre de *Tempo*. Estoy de acuerdo con él en todo lo que dice acerca de la música... Con una diferencia. No me gusta. Quiero cambiarlo.

Cuando uno se compromete con un sonido *en tanto sonido*, en tanto —para tomar prestada la frase de Einstein— pensamiento limitado pero a la vez infinito, las ideas nuevas se sugieren solas, piden definición, exploración, piden una mente que sepa que está entrando a un mundo vivo, no muerto. Cuando uno parte rumbo a un mundo vivo, no sabe qué llevar consigo porque no sabe adónde está yendo. No sabe si la temperatura será cálida o fría; tiene que comprar lo que necesite una vez que esté allí. ¿No había un antropólogo famoso que insistía en que uno debía llegar al campo solo, discreto, para poder entrar en el medioambiente sin perturbarlo y descubrir su verdadera esencia? Ese no es exactamente el modo en que el Departamento de Música de la Universidad de Princeton se embarca en sus expediciones hacia el "Nuevo mundo" del sonido. Son tantos, llevan tanto consigo. Todos sus equipos, todas sus máquinas. Vienen a escuchar, pero todo lo que escuchan es el ruido de sus propias máquinas.

86

Un compositor mundialmente famoso dijo en televisión hace no mucho que la única cosa imperdonable en arte es la anarquía. Uno debe aprender las reglas, dijo, aun cuando no sea más que para romperlas.

Sí, todo el mundo sigue diciendo eso. Nunca lo entendí. Nunca entendí qué era lo que se suponía que tenía que aprender y qué era lo que se suponía que tenía que romper. ¿Qué reglas? Boulez le escribió una carta a John Cage en 1951. Había una línea en esa carta que nunca olvidaré. "Debo conocerlo todo para poder salirme del marco." ¿Y para qué podría querer sa-

lirse del marco? Solo para consumir el eterno sueño del francés... Coronarse emperador. ¿Era amor por el conocimiento, amor por la música lo que obsesionaba a nuestro distinguido joven provincial en 1951? Era amor por el *andlisis*, un análisis que él perseguirá y utilizará como instrumento de *poder*.

¿Y adónde llevó todo eso? Llevó a que escribiera un artículo en el que decía que Schoenberg había muerto. Pregunto, ¿fue un lindo gesto? "Schoenberg ha muerto", dice Boulez. ¿Para qué necesitamos ahora a Schoenberg? Pero Stravinsky, eso es otra historia. Stravinsky, verás, está vivo, y Boulez ahora "sabe todo". Sabe quedarse callado respecto de Stravinsky. Ha aprendido todo, ¿no? Sí, en efecto. Todo lo que le conviene. Perdón por haberme puesto así de quejoso, me dejé llevar por la pregunta.

Me interrogabas acerca de las reglas. Hay una parábola de Kafka sobre un hombre que vive en un país del que desconoce las reglas. Nadie quiere decirle cuáles son. No conoce lo correcto ni lo incorrecto, pero se da cuenta de que los demás habitantes no comparten su ansiedad. De allí deduce que las reglas son para *aquellos que reglan*. Lo que sea que hagan *es* la regla. Es por eso que todo mi conocimiento no va a hacer que pueda entender qué es lo que Mozart hacía que yo debería estar haciendo también para alcanzar un estado de gracia artística.

El dilema del compositor parece ser inseparable de su mismo medio. Sueña con una música que trascienda los instrumentos, pero que aun así permanezca magníficamente idiomática. Para alcanzar este sueño, se vuelve de modo natural hacia los materiales *técnicos* que tiene a mano. Eso es lo que hizo Beethoven con tanto éxito en los últimos cuartetos. Boulez, con un vocabulario contemporáneo, repite esa misma factura, que ha llegado a ser considerada *la* realidad de la música, *el* criterio que dicta qué debería ser estimado como "gran" música y qué no. Tenemos una elección, sin embargo, entre esta realidad y la realidad de, digamos, William Byrd. Solo por tener el genio de saber que su música provenía de *esas voces*, Byrd nos ha dejado con un misterio insondable. Escuchando, suponemos que no fue el "significado musical", sino la *respiración humana* la que trajo la música al mundo. Para mí, es la música de Byrd la que es verdaderamente idiomática, mientras que mucho de la obra de Beethoven (siempre exceptuando la afabilidad intrínseca de los cuartetos de cuerdas) está *acústicamente fuera de control*.

Lo trágico es que el mismo Beethoven, contra toda la evidencia presentada por los artículos de *Tempo*, no estaba esencialmente en busca de maestría técnica, de manipulación técnica. Era un hombre que estaba en busca del *sonido*. Y fracasó.

Pero a quién le importan todos estos argumentos racionales y todas estas autoridades racionales. En especial, Hindemith... Hindemith, que no podía escribir ni una sola nota sin volver a Bach, realmente debería haberse mantenido al margen de todo esto.

Muy por el contrario, *yo* reivindico el pasado. Beethoven, Bach, Schoenberg, Webern. Si el pedante quiere entenderme, tiene que entender *mi* pasado. Me enfrentaré a quien quiera venir. Usaré el lenguaje apropiado, llamaré a los acordes tritonos. No pasaré ningún tipo de vergüenza en lo que toca a mis capacidades intelectuales. De hecho, ¡más de uno se sorprenderá! Pierre... Karlheinz... Milton... ¿Están listos?

ALGUNAS PREGUNTAS ELEMENTALES*

89

Supe que iba a ser un profesional el día que me volví práctico. La practicidad comenzó a manifestarse en hechos como pasar en limpio y de manera prolija mi música, mantener mi escritorio organizado: todas cuestiones sin importancia que a simple vista parecen irrelevantes para la obra, pero que de algún modo la afectan. A través de los años que pasaron desde aquel momento, siempre me pareció más provechoso experimentar con plumas estilográficas que con ideas musicales. Recuerdo que durante un tiempo tuve la *idée fixe* de que si encontraba la silla perfecta para trabajar todos mis problemas compositivos se volverían inexistentes. De hecho, encontré la silla... caminando un día por Chinatown con Robert Rauschenberg. Era una silla anticuada de contador, alta y robusta, con la palabra "Universal" impresa en letras doradas a lo largo del respaldo. Recuerdo que Rauschenberg también encontró su silla. Una silla elegantemente inclinada y con asiento giratorio. Me dio la impresión de que se parecía mucho a él.

No quiero implicar con esto que practicidad es sinónimo de confort. Quiero decir en realidad que la practicidad nos acerca al trabajo al favore-

* Publicado originalmente en abril de 1967, en la revista *Art News* (Vol. 66, No. 2).

cer nuestra compenetración en lugar de estimular una red de ideas que nos mantendrían alejado de él.

Aquí es donde lo práctico difiere de lo técnico. La técnica, no importa cuán infalible sea, pertenece siempre al ámbito de lo especulativo: es una noción acerca de la perfección, es el sistema. ¿Pero qué ocurre cuando estos dioses nos fallan?

Kierkegaard dice que toda filosofía especulativa no puede igualar en complejidad la dialéctica de una mujer que ha sido engañada. Pasa luego a explicarnos que una mujer en esa situación no puede encontrar un objeto para su dolor, puesto que el amor no puede comprender el hecho de haber sido engañado. En el arte, es el propio sistema el que sostiene las falsas promesas, el que engaña. Podríamos decir prácticamente que el *arte* está dolorido, porque no es capaz de creer que esta decepción está teniendo lugar. El artista cree que su obra está empeorando porque él no alcanza la perfección técnica. En realidad, está mirando a los ojos de un engañador, que constantemente lo hace caer en el mismo dilema, la paradoja. Me está mintiendo o no, se pregunta a sí mismo. Termina creyéndose la mentira a pesar de toda la evidencia que la contradice, porque necesita esta mentira para poder existir en su arte.

90

Esto nos lleva a la pregunta que creíamos haber respondido a comienzos de nuestras vidas: ¿qué es la técnica? ¿Es simplemente la habilidad para clavar un clavo en un trozo de madera? Eso requiere de muy poca práctica. Pero tomar un concierto de Mozart o una obra de Webern y reescribirla... ¡eso sí que requiere práctica! Quizá entonces tengamos ya una respuesta, y la técnica es simplemente imitación. ¿Pero a quién imitó Mozart para escribir su propio concierto? ¿Haydn? Pero supongamos que uno está tan desgraciadamente dotado que no puede siquiera imitar. ¿Dónde está entonces la técnica? ¿Es acaso cuestión de dar en el clavo desde un ángulo imposible? Todos sabemos que en realidad esto tiene que ver con ese pobre y honesto primo proveniente del campo llamado Oficio.

Dejemos esta cuestión de lado por un momento. Recientemente seleccioné algunas pinturas de Mondrian para una exhibición en la Universidad de St. Thomas, en Houston. Es evidente que Mondrian vislumbró una utopía. Y simplificó incansablemente, redujo incansablemente en su intento por acceder a ella. Sin embargo, el modo en que pinta es vacilante y lento... lo

exactamente opuesto a la absoluta certeza de ese estado absoluto, de esa utopía. Mondrian está *en* la pintura, pese a que en términos de su concepción él creería haber elegido permanecer fuera.

En Guston encontramos un aspecto diferente de la misma dualidad. Aquí la estructura visual (la parte de la estructura que vemos, que realmente vemos) se alcanza de una manera muy lenta, muy precaria. Y sin embargo está pintada de un modo jasídico, exaltado.

En otro nivel aún, el conflicto de Guston es entre lo personal, que es el antiprocedimiento, y lo impersonal, que es el procedimiento. En lo que difiere respecto de un pintor como Picasso es en que lo histórico no es en su obra un *análisis* de la historia, sino más bien una suerte de destilación de cientos de años de ver, tocar, observar, esperar, decidir. Donde Picasso analiza, Guston *continúa*. Donde Picasso está saturado de lecciones de historia, Guston está saturado de historia.

La dualidad de la que hablo —esta contradicción— no existe en la música. No hay nada en el campo de la música que se pueda comparar con ciertos dibujos de Mondrian, donde todavía nos es posible ver los contornos y ritmos que han sido borrados mientras que otra alternativa se dibuja sobre ellos. La tragedia de la música es que *comienza* siendo perfecta.

Mondrian dijo alguna vez que el mismo color, aplicado por dos manos diferentes, nos dará dos tonos diferentes. En música, la misma nota, escrita por dos compositores diferentes nos dará... la misma nota. Si yo anoto un Si bemol y Berio anota un Si bemol, el resultado será invariablemente un Si bemol. El pintor se ve forzado a crear su propio medio mientras trabaja. Eso es lo que le da a su obra esa vacilación, esa inseguridad que es tan crucial para la pintura. El compositor trabaja con un medio preexistente. En pintura, si uno titubea se vuelve inmortal. En música, si uno titubea estará perdido.

En música toda actividad refleja su procedimiento. Esto siempre ha sido verdad, y es aún más verdadero con el paso del tiempo. Está todavía por verse si es demasiado tarde para cambiarlo. Pero no se trata aquí de lo determinado y lo indeterminado. Si me resisto al método, es porque *no quiero ceder el control*. El control de la materialidad no es verdaderamente control. Es apenas un dispositivo que nos brinda los beneficios psicológicos del método, del mismo modo que renunciar al control trae aparejados ape-

nas los beneficios psicológicos de un abordaje no sistemático. En ambos casos, lo único que hemos ganado es el consuelo intelectual de haber tomado una decisión, el consuelo psicológico de haber arribado a un punto de vista. La cuestión, la verdadera cuestión, es si vamos a controlar los materiales o si vamos a elegir en su lugar controlar la experiencia. Varèse expresó esta misma idea de un modo diferente cuando dijo, respecto de él y de otra persona, que él quería estar *en* la materialidad, mientras que la otra persona quería permanecer afuera.

¡Y cuán cierto es esto respecto de Varèse! Sus formas musicales *responden* una a la otra en lugar de “relacionarse”, en el sentido que la palabra ha adquirido hoy en día. Eso le otorga a su música una grandeza casi inmóvil, como si se tratara del sol detenido bajo las órdenes de Josué.

Mondrian, Guston, Varèse: tres artistas que están *en* la obra, artistas que eligen tener control no de los materiales que tienen al alcance de sus manos, sino de la experiencia. El sistema no nos puede ayudar aquí. ¿Podemos verdaderamente decir que es una imagen simplista, reduccionista, la que nos brinda Mondrian? ¿Cómo podríamos decir esto, cuando sentimos que estamos *sumergiéndonos en ella*? No hay aquí ninguna tesis ni antítesis, ninguna síntesis. Cuando nos encontramos en el nivel más profundo no existe contradicción alguna, porque la obra se ha realizado *en sus propios términos*. En rigor esto es especulativo. El único criterio válido para este tipo de arte es cuán auténticamente personal, cuán *auténticamente* omnisciente es.

¿Qué pasaría si conociera a Pissarro en su propio tiempo, digamos, cuando tenía cincuenta años y era un hombre de un talento único y en una posición única dentro del mundo del arte? ¿Qué pasaría si lo viera envejecer lentamente, caer lentamente bajo la influencia de los hombres más jóvenes? ¿Entendería mejor cómo una idea desplaza a otra en el mundo del arte? ¿Estaría en mejores condiciones de percibir la profunda ironía de una idea en tanto contrapuesta a la vida? El siglo de Pissarro descubrió que la Naturaleza no es un ideal fijo, sino algo por ser reconstruido de acuerdo a la visión personal del artista. La modernidad empieza con este pensamiento. Y la modernidad termina con este pensamiento. Mientras los premodernistas habían perseguido a la naturaleza en términos de su omnisciencia (i. e.: para poder volverse uno con la naturaleza era necesario pintar como un dios), la modernidad halló su metáfora omnisciente en el proceso.

* Este texto, de 1967, fue incluido en el catálogo *Six Painters: Mondrian, Guston, Kline, de Kooning, Pollock, Rothko*, editado en 1968 por el Departamento de Arte de la Universidad de St. Thomas, Texas. También fue publicado en 1971 por la revista *Art in America* (Vol, 59, Nº 6).

Pissarro parece no haber entendido o no haber tenido el don para la invención o, más bien, para esa "virtud literaria" tan característica de la modernidad. La pincelada quebrada ante la que finalmente capituló —el puntillismo de los jóvenes— constituía más un descubrimiento literario que uno pictórico. El puntillismo, después de todo, es una *idea* acerca de la pintura. Una idea extraída de la experiencia sensorial, sí, pero así y todo una idea. El Impresionismo mismo es una idea literaria, en lugar de una virtud *artística*. El modernista siempre es magníficamente literario. Esto no le quita mérito alguno a su genio; sin embargo, hace que se trate de una genialidad práctica. ¿Cómo podría ser de otro modo cuando de lo que se trata es de huir del statu quo de la naturaleza? Una huida tal requiere la puesta a punto de un plan maestro y, sobre todo, ¡de un plan práctico!

94

Pissarro no sabía que para los jóvenes la emoción de estar en las barricadas basta. No sabía que los jóvenes no tienen responsabilidad, solo audacia. Como Cézanne, estaba bajo la ilusión de que la verdad sería hallada en el proceso. A diferencia de Cézanne, no creó su propio proceso. Y por tanto fracasó. Para nosotros es importante entender su fracaso, más aún que los éxitos de otros. Necesitamos su fracaso porque contiene un elemento humano que apenas existe en la modernidad.

Exactamente del mismo modo en que los alemanes mataron la música, los franceses mataron la pintura cargándola con la claridad literaria que había producido a un Stendhal (cuyo lema era, se acordarán, "ser claro a cualquier precio"). Pero en pintura no se puede decidir a priori qué es lo que será claro. Por eso es que Fragonard, que estaba en búsqueda de una virtud artística, se ve tanto más ridículo que Delacroix, que tiene a todo el aparato literario sosteniéndolo. ¡Uno no tiene más que mirar un Delacroix para ver que son ideas las que casi literalmente mantienen la pintura unida!

*

Siempre he pensado que esta confianza en lo literario surgió de manera bastante natural en la cultura europea, constantemente atravesada por ese tironeo entre lo religioso y lo estético. Lo estético, por supuesto, es tradicionalmente defensivo respecto de lo religioso. La pintura, la literatura, ninguna de las artes podía lidiar con el pensamiento abstracto, ninguna

podía siquiera ser pensada en términos abstractos; tuvieron que presentar ideas con las que darle batalla a esta otra Idea.

Para entender a Cézanne, debemos darnos cuenta de que, si de alguna manera no perteneció a su propia época, tampoco perteneció a la nuestra. A Cézanne se lo entiende excesivamente a partir de su influencia. En esencia, su idea es exactamente la contraria a la del modernista. En Cézanne siempre es el modo en el que *ve* lo que determina el modo en el que *piensa*, mientras que el modernista, por su lado, ha modificado la percepción por intermedio de lo conceptual. En otras palabras, la sensación es ahora el modo en el que uno *piensa*.

Cézanne nos genera un problema especial porque estaba tan compenetrado con el proceso que de hecho terminó confundiéndolo con la vida. No sabemos si la frialdad monumental que sentimos viene del hombre o de su proceso. Como Manet, Cézanne nos dio la "pintura como una pintura", pero también nos dio la última gran revelación acerca de la naturaleza. Esto es lo que hace a su enfoque "analítico" tan extraordinariamente conmovedor. Para Cézanne los *medios* se habían transformado en un ideal.

En la modernidad encontramos toda la preocupación de Cézanne por el proceso sin este ideal. Pero sin un ideal uno solo puede mirar la vida como un cientista social.

La naturaleza, por supuesto, no es la vida. Es un símbolo, una metáfora, como mucho una moral. Utilizada como tema, es tan terriblemente literaria como cualquier otra cosa. Sin embargo, la obsesión con sus secretos trajo consigo una ambición, un virtuosismo que jamás podríamos encontrar en la modernidad. Para ver cuán cierto es esto no tenemos más que comparar el virtuosismo de Picasso con el de Botticelli.

La modernidad se revela a sí misma lentamente: hay un tartamudeo en sus ironías. Le teme al éxito tanto como le teme al fracaso. Y está tan orientada al espectador que un Andy Warhol puede finalmente ser tomado tan en serio como un Picasso. Picasso mismo, el Archi-Modernista, el hombre en el que culmina todo el movimiento, deja entrar a sus espectadores en todo, los usa casi como un tercer ojo. Cézanne no es responsable de Picasso. Pero Picasso sí es responsable de Warhol.

Es doloroso ver que las ideas más avanzadas de la modernidad, sus obras más audaces, sean tan a menudo académicas (si no en la práctica, al menos

sí en la teoría). La gente que critica la modernidad no consigue ver que todo lo que quieren —todo el didactismo, toda la superlógica que anhelan— está justo allí. En toda la búsqueda de un Proust, o incluso de un Cézanne, en todos sus penetrantes análisis de la naturaleza y la naturaleza humana, lo único que persiste es este análisis. Si se pretende algo más de estos hombres, entonces debemos bordear los márgenes de uno de los lienzos de Cézanne, donde su toque está liberado de toda intención, o ir hasta el mismísimo final de Proust, donde la metáfora ya no puede protegerlo.

*

96

Con la modernidad el pintor ya no tuvo que hacer esa peligrosa transición de un mundo a otro llamada “pasaje”. Solo debía “relacionar” cada área y cada idea. Sin embargo, era en esta transición, en este viaje, donde el artista adquiría una cierta velocidad de reacción, ganaba una cierta garantía, una cierta afirmación de bailarín en sus miembros, un uso increíble de la vista, que ahora solo podemos asociar al arte del pasado. Esta implicación total, esta coordinación total de los sentidos, esta experiencia sensual absoluta ha sido solo muy recientemente recapturada en el expresionismo abstracto. Aquí, como una reacción a la modernidad, hay una insistencia en el hecho de que uno ya no puede refugiarse en ideas, de que el pensamiento es una cosa y su realización, otra bien distinta, de que la verdadera humildad no reside en esta superracionalidad sino, de nuevo, en el intento de pintar como un dios.

Para entender del todo la importancia del pasaje puede ser de ayuda pensarlo en términos musicales. En el Schubert tardío, por ejemplo, la transición de una idea musical a otra no solo es evidente, sino incluso *demasiado* evidente. Como un mal jugador de póker, Schubert siempre muestra las cartas. Pero su virtud es, sin embargo, precisamente este mismo defecto, este mismo fracaso. En él vemos toda la ingenuidad, todo el genio del artista. En otras palabras, en una sonata de Schubert escuchamos la audacia tan claramente como la vemos en la manga de encaje de Velázquez. En Beethoven, por el otro lado, sentimos algo así como una reserva más poderosa. En Beethoven no sabemos ni dónde empieza ni dónde termina el pasaje; no sabemos que estamos en un pasaje. Sus motivos son a menudo tan breves, de tan corta duración, que desaparecen casi inmediatamente en la idea general. La

experiencia global de la composición entera se transforma en el pasaje.

Cézanne lleva esta idea incluso más lejos, hasta llegar al extraordinario concepto de que el pasaje es en realidad el trabajo entero de toda una vida. Es por esto que sus pinturas no son *objetos*, como las pinturas de Manet, que simplemente termina una y empieza otra. ¿No es cierto que Cézanne hace que todos los demás se vean como caricaturas del “artista trabajando”? ¿No deja en claro que todos ellos deberían estar decepcionados de sí mismos por pensar que pueden “empezar” o “terminar” algo? Cézanne por supuesto no es el primero. ¿No sentimos también en Piero della Francesca y en Rembrandt que toda la continuidad de sus obras está dada por el pasaje? No descubrimos esto nuevamente sino hasta Mondrian. Por mucho que lo intente, no puedo descubrir cuál es el Mondrian que lo logra y cuál el que fracasa; ambos son en gran medida parte de la misma cosa.

*

Es más bien extraño ver cuán frecuentemente el mundo de Mondrian toca el mundo de los pintores de la Escuela de Nueva York durante los años cincuenta. Ateniéndose a los hechos, Mondrian no solo abrazó el cubismo cuando llegó a París por primera vez, sino que además lo abrazó con todo el celo del converso; de hecho, se aferró a él incluso después de que el resto del mundo lo hubiera abandonado. Si Cézanne “solidificó” el Impresionismo, entonces fue Mondrian quien le dio fluidez al cubismo.

Es difícil darse cuenta hoy de cuán trascendental fue el cubismo en su momento. Se había apoderado del mundo del arte de modo extraordinario. Tal es así, de hecho, que resulta bastante sorprendente ver la perfecta tranquilidad con la que tanto Picasso como Braque lo dejaron de lado. “Dejamos el cubismo porque amábamos pintar”, fue la explicación casual de Braque. Muy ingeniosa —muy francesa—, pero olvidó que todos los demás habían abandonado pintar porque amaban el cubismo. Solo en Europa se puede encontrar hombres así: hombres que hacen una revolución entera, guillotinan a cualquiera que no esté de acuerdo, y después cambian de opinión.

La ironía de Mondrian es que, como todo Mesías, era mesiánico respecto de cosas que no se pueden transmitir. Debemos estar agradecidos,

sin embargo, de que Mondrian el Mesías fracasara, porque ese fracaso nos dio a Mondrian el pintor. Fue porque —en sus propias palabras— estaba entregado a la “completa sensualidad”, a la “completa intuición”, que Mondrian finalmente *sintió* su camino de salida del cubismo.

Aunque hacia el final de su vida volvió a aquellos principios a los que había quedado tan devotamente aferrado durante sus primeros años en París, también hay un aspecto casi “indeterminado” en Mondrian. No en relación con la ubicación de su cuadrado, sino en relación a cómo pintaba hacia él. Mondrian no empezaba por el cuadrado. Llegaba lentamente a él, llegaba a él no cual si fuera una idea consumada (eso solo ocurrió hacia el final de su vida), sino como antagonista y protagonista. En efecto, Mondrian está peleando contra el cuadrado, resistiéndosele. Borra; pinta en él; pinta sobre él; lo evita; lo ignora; lo destruye. Fue solo hacia el final de su vida cuando el cuadrado empezó a hacer, él mismo, lo que antes hacía su pincel. Entonces se dio cuenta (como lo hizo Pollock a su modo) de que una pincelada sensual no puede articular un ritmo totalmente puro. El salto final de Mondrian fue hacia afuera del lenguaje; hacia afuera del enigma clásico de la pintura en su conjunto. Mientras que antes no conseguía acercarse todo lo que quería al lienzo, en estos últimos cuadros da la sensación de haber salido de él hacia el interior de la vida que lo rodeaba. No es de extrañar que una vez le dijera a Max Ernst: “No eres tú sino yo quien es el surrealista”.

Por supuesto, es la obra más polémica la que se transforma en portavoz de cualquier era (como ocurre hoy con John Cage, que mucha gente siente que habla por mí). Pero lo que fue en realidad interesante acerca de los expresionistas abstractos fue el ambiente excepcionalmente *no*-polémico que crearon. Entender esto es crucial, porque el expresionismo abstracto no estaba enfrentándose a la posición tradicional histórica, no estaba enfrentándose a la autoridad, no estaba enfrentándose a la religión. Fue eso lo que le dio ese color especialmente americano; no heredó la continuidad polémica del arte europeo. Si en la tradición europea Mondrian fue un fanático, Guston es meramente un obsesivo-compulsivo (algo bien distinto). Mondrian quería salvar al mundo. Solo basta con mirar un Rothko para saber que lo único que Rothko quería era salvarse a sí mismo.

Pensamos en Rothko, en Mondrian como si hubiesen simplificado el problema de la pintura, sin ver que en realidad le agregaron una complicación más. ¿Cómo podría ser simple algo que no ha existido nunca antes? ¿Cómo podría tener sentido para nosotros un proceso que no se devela a sí mismo, si vivimos en una época en la que el arte ha acabado por ser comprendido precisamente como proceso?

¿Qué une a Mondrian, Rothko y Guston? Una tenacidad implacable que evoca más a la naturaleza que a la inventiva humana. Lo que evita que su obra se transforme en un objeto cerrado sobre sí mismo es que cada pintura gravita hacia las demás, ya sea en términos de memoria o de anticipación. Una vez más, como en la naturaleza, la experiencia es en profundidad, y no una superficie para ser vista en una pared. Volveremos a esta idea un poco más adelante.

En mi propio campo, la música, los momentos más altos han tenido lugar cada vez que se llegó a un compromiso entre lo horizontal y lo vertical, como en Bach y luego en Webern. Tal vez esto también sea cierto de Piero della Francesca y Cézanne. Mondrian, más cercano a esta perfección simultánea, parece querer borrarla perturbando constantemente el grado de visibilidad de la pintura. Y, así y todo, la visibilidad de la pintura era su única preocupación. Tal es así que *escondió* la pincelada. Pero esto solo revelaba aún más claramente el toque, la presión, el tono único de su trabajo. Es por esta razón que sus pinturas parecen haber sido pintadas desde lejos, pero deben mirarse todo lo cerca que sea necesario para no ver los bordes del lienzo.

Rothko provoca una sensación completamente opuesta. No hay prácticamente distancia alguna entre su pincel y el lienzo. Uno lo mira a una inmensa distancia, desde la que su centro desaparece.

Guston, ni cercano ni distante, como una constelación fugaz que se proyecta sobre el lienzo para luego ser removida, evoca una antigua metáfora hebrea: Dios existe, pero nos da la espalda.

¿Cuál es el tipo de inteligencia tras estas obras que pueden dar el salto (sin necesidad de un principio organizativo) hacia la orquestación lograda de una obra de arte? En música ese salto ocurre entre el tono y el sonido.

El tono sigue siendo aquello que ponemos en relación; el sonido, aquello que acontece no por lógica, sino por afinidad.

*

Se nos enseña a pensar en la música como en un lenguaje abstracto, sin darnos cuenta de cuán funcional es, cuán imbricada está con ese otro espíritu, ya sea literario o una metáfora literaria de la mera técnica. ¿Podemos decir que la gran música del Renacimiento es abstracta? Podríamos decir prácticamente todo lo contrario. Josquin, que tenía un don para crear una espléndida paleta musical de colores alrededor de una palabra devocional, usa la música para expresar una idea religiosa. Boulez la utiliza para impresionar y deslumbrar al intelecto representando lo que parecen ser las cimas más altas de la lógica humana. Uno da por sentado que la *Gran fuga* de Beethoven está hecha de componentes abstractos que crean un todo musical magníficamente abstracto. Fue solo hace muy poco que empecé a escucharla como lo que es: un tempestuoso himno literario, una marcha dedicada a Dios. ¡La música no puede ser tan abstracta si cumple tantas funciones tan diferentes y definidas!

100

Lo abstracto, por otro lado, no tiene que ver con las ideas. Es un proceso interno que se manifiesta continuamente y se torna tan familiar como otros estados de conciencia. Lo más difícil en una experiencia artística es mantener intacta esta conciencia de lo abstracto.

Para ser claros, quizá debiéramos distinguir la palabra "abstracto", tal como la estoy utilizando, de su sentido habitual. Lo abstracto, según lo entiendo yo, ha aparecido en el arte a lo largo de toda su historia: un sentimiento que los filósofos no han podido clasificar. Para dejar perfectamente en claro qué es este sentimiento inclasificado que me gustaría describir, mejor debiéramos llamarlo la Experiencia de lo Abstracto. Nos gustaría rendirnos a esta Experiencia de lo Abstracto. Nos gustaría dejarla tomar el control. Pero debemos separarla constantemente de la imaginación o, más bien, de ese aspecto de la imaginación que habita el mundo de lo fantasioso. En mi propio trabajo siento de forma incesante el tironeo entre estas ideas. Por un lado, está la sensación abstracta abierta, inconcluyente. Por el otro, cuando uno hace algo, quiere hacerlo de un modo concreto, tan-

gible. Hay un verdadero miedo a lo abstracto porque uno no sabe cuál es su función. La imaginación puede ser un montón de cosas, ir hacia miles de lugares. Paul Klee atestigua las infinitas posibilidades de la imaginación. Lo abstracto o, más bien, la Experiencia de lo Abstracto, solo es una cosa: una unidad que a lo deja a uno conjeturando permanentemente. La imaginación construye su fantasía especulativa a partir de datos ya conocidos. Datos que tienen su fundamento en un mundo muy real, muy literario. Incluso cuando es irracional, puede ser medida en términos racionales (como el surrealismo). La imaginación da respuestas sin metáfora. La Experiencia de lo Abstracto es una metáfora sin respuesta. Mientras el arte de tipo literario, el arte que nos es cercano, está tensionado por la polémica que asociamos a la religión, la Experiencia de lo Abstracto es en realidad mucho más cercana a lo religioso. Lidia con el mismo misterio, la realidad, o como prefieran llamarlo.

Un día, hace algunos años, Guston y yo habíamos hecho planes para cenar juntos. Tenía que pasar a buscarlo por su estudio. Cuando llegué, estaba pintando y sin ganas de dejar de hacerlo. "Dormiré una siesta", le dije. "Despiértame cuando estés listo."

101

Abrí los ojos algo así como una hora más tarde. Todavía estaba pintando, parado casi arriba del lienzo, perdido en el lienzo, demasiado cerca del lienzo como para siquiera poder verlo. Su única realidad era el contacto innato con el material que estaba utilizando. En el segundo en que me desperté hizo una pincelada en el lienzo, giró hacia mí, confundido, casi riéndose de estar confundido, y dijo con una cierta impotencia cómica: "¿Dónde está?".

Una persona ciega que trabaja con el saber de los confines en los que se mueve podría, dado un ligero shock inesperado, perder momentáneamente el tanpreciado sentido del espacio. El simple hecho de que me despertara en ese preciso momento básicamente tuvo el mismo impacto sobre Guston. Fue como si él mismo se despertara a una repentina noción del *peligro* implicado en lo que estaba haciendo. Sin embargo, la pintura no es en sí misma una representación de ese peligro (de esa ambición). El choque con el Instante que yo presencié es el primer paso hacia la Experiencia de lo Abstracto. Y la Experiencia de lo Abstracto *no puede representar-se*. No es, entonces, visible en la pintura, pero sí está ahí: es percibida. Del mismo modo en que Kierkegaard dijo que lo religioso "destrona" a lo es-

tético, podemos decir que la Experiencia de lo Abstracto en la pintura de Guston destrona a la obra maestra visible que tenemos ante nosotros.

Esa sensación de inquietud que experimentamos al mirar una pintura de Guston no responde a otra cosa que al hecho de que no tenemos idea de que ahora debemos dar un salto hacia esta sensación de lo Abstracto; buscamos la pintura en lo que creemos que es su realidad: en el lienzo. Sin embargo, el pensamiento penetrante, la insoportable presión creativa inherente a la Experiencia de lo Abstracto no cesa de revelarse a sí misma como una *sensación unificada*. Naturalmente, cuanto más se empeña en hacer esto, más distante se vuelve respecto de las imágenes que a su vez expresa. En este sentido, no es una, sino que son dos las pinturas que estamos mirando. Esto es lo que quise decir antes cuando describí la pintura de Guston como ni cercana ni distante: no está confinada al espacio pictórico, sino que existe en algún lugar del espacio que está *entre el lienzo y nosotros*. Déjenme intentar aclarar lo que quiero decir. En las últimas pinturas de Cézanne, la perspectiva aparece casi obliterada. El plano es empujado tan cerca de nosotros que es casi difícil de ver. Y así y todo mantiene intacta esa realidad que caracteriza a toda obra pintada *sobre un lienzo*. Cézanne inventó una manera de pintar algo, mientras que Guston inventó algo que pintar. A causa de esto el juego entre luz y sombra *ya no tiene lugar en el lienzo en sí mismo*. Se hace visible solo cuando uno percibe que *no* está en el lienzo.

102

*

¿Qué decir de Rothko? Mondrian y Guston, por lo menos, nos presentan un dilema. Eso nos atrae, nos da, aunque más no sea, algo de lo que agarrarnos. Pero no podemos escalar esas inmensas superficies lisas de Rothko. El año pasado, en Los Ángeles, una cierta señorita me contó acerca de una charla que Frank O'Hara había dado en una ocasión sobre la Escuela de Nueva York. Cuando puso la diapositiva de un Rothko, dio un largo suspiro y dijo: "Es tan hermoso; siguiente diapositiva, por favor". La señorita estaba indignada. "O'Hara vino hasta Los Ángeles y eso es todo lo que tuvo para decir", se quejaba. Le pregunté si le gustaba la pintura de Rothko. No le gustaba, lo que explicaba todo.

Rothko está más cerca de la vida, pero así y todo no parece estar atra-

vesado por su dilema. ¿Y cómo vamos a entender la vida si no es en términos de su dilema? Como ya sabemos, si la vida no nos presenta dilemas nos los inventamos. Mientras que en Mondrian y Guston uno debe saltar hacia lo abstracto para experimentar la pintura (y *podemos* tomar la decisión de dar ese salto o no), en Rothko uno tiene que encontrar una manera de salir de allí.

Guston dijo una vez que a determinado grado de entrega, el tiempo que lleva que su pincel toque la paleta, cargue pintura y vuelva hasta el lienzo es demasiado largo para él. Años atrás había procesos, preguntas acerca de qué se incluiría y qué se dejaría afuera. Hoy no hay ningún modo ritual de "llegar allí". Tiene que *pasar*. Es la inmediatez lo que cuenta. Si esa inmediatez lleva diez minutos o diez años es irrelevante. El salto hacia lo abstracto es más parecido a irse de viaje a un lugar en el que el tiempo cambia. Una vez que uno da ese salto ya no hay definiciones.

Se está haciendo cada vez más evidente que no existe un conjunto determinado de condiciones respecto de cómo comenzar una obra de arte. Uno puede empezar prácticamente con cualquier cosa. Es solo una cuestión de ímpetu, de energía, o de querer "hacer algo". Ya no es importante ni siquiera cuánto trabajo uno invierte en ello, cuánto tiempo, por decirlo de algún modo, empolla uno el huevo antes de que se abra. En cierto sentido, el trabajo es solo otro de los aspectos de la polémica del arte con lo religioso. El trabajo se utiliza para justificar el arte, para darle algún grado de legitimidad. Lo principal hoy no es en dónde se empieza, ni incluso cuánto uno se esfuerza. Lo principal hoy es en realidad cuándo está terminado.

Guston nos dice que él no termina una pintura, sino que "la abandona". ¿En qué momento la abandona? ¿Es quizá cuando podría llegar a convertirse en una "pintura"? Después de todo, no es una "pintura" lo que el artista en verdad quería. Hay una extraña propaganda dando vueltas según la cual, como uno compone o pinta, lo que necesariamente quiere es música o un cuadro. Sin embargo, la conclusión de una obra no tiene que ver con atar cabos, con "mostrar los propios sentimientos" o con "decir una verdad". La conclusión es simplemente la perpetua muerte del artista. ¿No es cualquier obra maestra una escena de muerte? ¿No es por eso que queremos recordarla, porque el artista está rememorando algo cuando ya es

demasiado tarde, cuando ya todo acabó, cuando finalmente la vemos, como algo que hemos perdido?

*

Mondrian, Rothko, Guston: todos ellos han llegado al arte por otra ruta, por una ruta que ha sido abandonada y olvidada por la modernidad, pero que, sin embargo, a mí no deja de parecerme la ruta que realmente ha mantenido con vida al arte.

Si consigo volver sobre esta ruta (uno tiene que dar grandes saltos históricos para poder hacerlo); si, digamos, empiezo con Piero, sigo con Rembrandt, voy luego a Mondrian, de ahí a Rothko y Guston, comienza a emerger una cierta sensación: la sensación de que no somos nosotros quienes estamos mirando la pintura, sino que es la pintura la que nos está mirando a nosotros.

104

La razón de esto es que este tipo de pintura no está concebida como una realidad espacial. Después de todo, ¿qué es el rectángulo del cubista? ¿Es, en realidad, algo más que la mera forma del mismo lienzo, la forma en la que el pintor está, en cierto sentido, aprisionado? Uno puede decir que cualquiera que pinta hoy es un cubista, del mismo modo que cualquiera que compone música hoy es un serialista. El modernista ha transformado, de forma absolutamente brillante, las limitaciones de su medio en el tema de sus composiciones. Tal vez sea por eso que habla tanto de limitaciones (de hecho habla de ellas como si fueran la virtud suprema). Cualquier cosa que ignore estas limitaciones nos da la impresión de que es un enigma.

En *O lo uno o lo otro*, Kierkegaard describe al hombre que no ha "alcanzado la realidad" como capaz de todos y cada uno de los puntos de vista, incluso el más profundo. Pero ninguno de estos puntos de vista puede *sostenerlo*, porque está a merced de estados de ánimo constantemente cambiantes, ondulantes. ¿Podría haber estado pensando en Picasso? Describiendo, por oposición, al hombre que verdaderamente "existe", Kierkegaard dice: "No es temperamental, no está de ningún humor; así y todo tiene un humor, un estado de ánimo, una disposición. Uno podría decir, en cierto sentido, que su vida entera tiene un humor, una disposición". ¿Podría haber estado pensando en Mondrian, en Rothko, en Guston?

Recientemente, en un periódico dominical se publicó un artículo sobre Messiaen en el que se celebraba su “desvinculación” de la política como si se tratara de una virtud. Leyendo este artículo, nos enteramos de lo profundamente religioso que es este compositor, de lo mucho que ansía sus vacaciones en Suiza, de lo orgulloso que está de Boulez y de su profundo interés por el canto de los pájaros. ¿Podemos decir que este hombre está realmente desvinculado? Su principal ocupación pareciera ser esa misma desvinculación. Hay algo curiosamente oficial en el modo en que se describen sus intereses y puntos de vista, como si nada pudiera perturbar todo esto. Los acontecimientos, después de todo, irrumpen en nuestras vidas y, de hecho, muchas veces se apoderan de ellas. Luego de haber leído este artículo uno se queda con la impresión de que se trata de un obituario en vida, o de un diario escrito por adelantado.

Tomemos, en contraste, a un hombre como Thoreau. Un niño proveniente de un pueblo pequeño, nunca sintió la necesidad de categorizar su retiro en el bosque como “desvinculación”. De hecho, no tuvo dificultades en encontrar un camino directo desde Walden a la cárcel al

* Publicado originalmente en la revista *Source* (Vol. 3, Nº 2) durante 1969.

meterse con el problema más candente de su época: la esclavitud.

A riesgo de sonar chauvinista, me gustaría señalar que cuando un americano como Thoreau actúa —y ha habido miles de Thoreaus— lo hace por indignación moral, no política. Me refiero a que actúa humanamente, prescindiendo de la mitología de un sistema.

Lo que estoy tratando de decir aquí es simplemente que hemos sido victimizados. Por siglos hemos sido victimizados por la civilización europea. Y todo lo que nos han legado —incluyéndolo a Kierkegaard— es una situación de “O lo uno o lo otro”, tanto en política como en el arte. Pero supongamos que lo que queremos es “Ni lo uno ni lo otro”. Supongamos que no queremos ni arte ni política. Supongamos que queremos una acción humana que no necesite ser legitimada con agua bendita y algún tipo de gesto bautismal. ¿Por qué deberíamos darle un nombre? ¿Qué hay de malo en dejarla sin nombre?

106

Quizá pueda ser más claro. Hace algunos años un pintor que era un buen amigo mío me pidió que escribiera algunas palabras para presentar su nueva muestra. Una de las cosas que recuerdo haber escrito es que él era el tipo de artista que se contentaba con solo “respirar en el lienzo”. Lo que quería decir es que se trataba de un artista hermoso con una declaración muy modesta. Como resultado de este comentario mi relación con este amigo se enfrió considerablemente, y de más está decir que mi artículo no fue incluido en el catálogo de su muestra.

Hay dos tópicos que ponen nervioso a todo el mundo. Uno de ellos es la política; el otro, el arte. Ambos se presentan como si lo abarcaran todo. Ambos, como opuestos a cualquier otro interés. Dada esta circunstancia, ¿cómo podría esperar que mi amigo pintor no se molestara conmigo por haber implicado que su declaración artística era modesta? Debe haberle parecido que le estaba diciendo que no era un artista en absoluto. Y sin embargo, una declaración modesta puede ser totalmente original, mientras que aquellas de “gran escala” son por lo general meramente eclécticas.

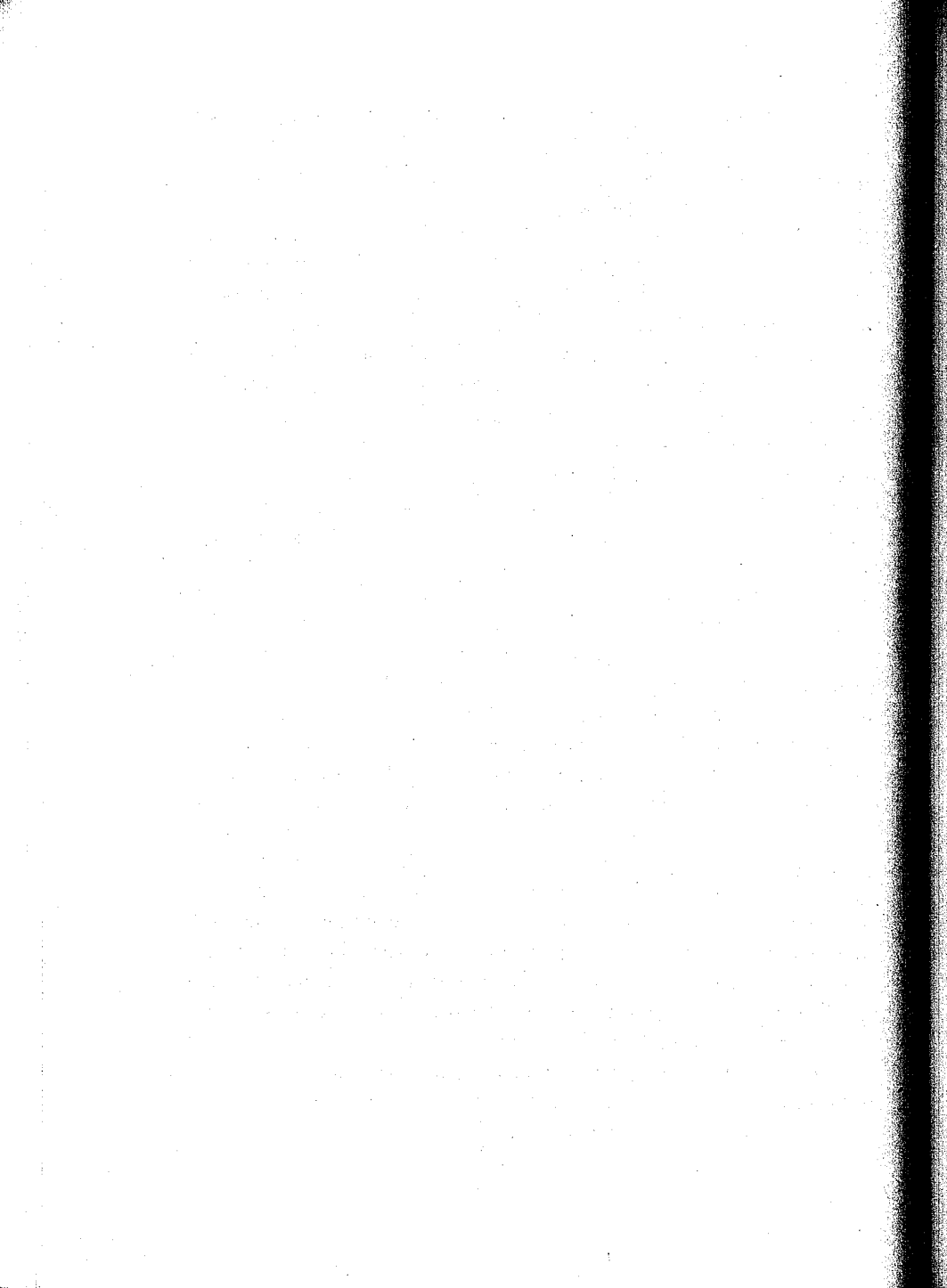
Pasternak nos cuenta que algo falso ingresó en cada hogar ruso cuando un hombre y su esposa, en la privacidad de su propia familia, comenzaron a hablar sobre cosas tan elevadas e importantes. El arte puede inyectar el mismo tipo de mentira en la vida de cada uno. Como la política, es peligroso en la medida en que es mesiánico. Nonno quiere que todos estén indignados. John

Cage, que todos estén felices. Son dos formas de la tiranía, aunque, naturalmente, preferimos la de Cage. Al menos yo la prefiero. Pero, si el arte tiene que ser mesiánico, entonces prefiero que sea a mi manera: insistir en el derecho a ser esotérico. Y confieso que, sean cuales fueren las descriptibles bellezas que puedan surgir de este arte esotérico, siempre ha sido inútil.

¿Pero acaso es esto lo que se espera de mi contribución? Supuestamente, este debería ser un artículo sobre “arte y sociedad”. Por lo que entiendo, hasta ahora, la pregunta que se nos presenta es hasta qué punto los dos van de la mano. Antes de discutir en qué grado el arte debería o no debería atentar contra la vida social, recordemos que la vida social nunca atenta contra el arte. De hecho, a la vida social le importa un comino el arte. La vida social, así como yo la veo, es una especie de vasto sistema digestivo que mastica todo lo que termina cerca de su boca. Este vasto apetito puede deglutirse un Botticelli de un solo bocado, con una voracidad que aterrorizaría a todos menos a un guardia de un zoológico. ¿Por qué el arte es tan masoquista, por qué busca un castigo? ¿Por qué está ansioso por terminar en estas enormes fauces?

Pero hablando más seriamente, nos damos cuenta de que la tendencia es que en la actualidad muchos artistas talentosos se orienten más y más hacia este tipo de “atentado”. Hay, de hecho, un movimiento puesto en marcha para producir un arte que “sabotee” su propia complacencia o, mejor, el servicio que ese mismo arte le presta a una sociedad complaciente. Esta idea resulta atractiva para los artistas orientados política o socialmente, se trate de un Nono o de un John Cage, pese a que lógicamente van a valorarla desde diferentes ángulos en tanto se trata de personalidades muy divergentes. Nono, que considera que la situación social es intolerable, quiere que el arte la cambie. Cage, que considera que el arte es intolerable, quiere que la situación social lo cambie. Ambos desean tender un puente sobre la brecha, la distancia que separa a los dos. El artista moderno, cuya tendencia es utilizar todo lo que esté a su alcance sin hacer una verdadera contribución personal, naturalmente busca la salvación en todo lo que él siente que es real. ¿Pero cómo puede tenderse un puente entre lo real y aquello que es solo una metáfora? El arte es solo una metáfora. Es únicamente la contribución personal —esa sensación “sin nombre” que mencionamos antes— la que puede brindarle al artista esos raros instantes en los que el arte se vuelve su propia salvación.

¿Quién de mis contemporáneos sabrá esto?



Oscar Wilde nos dice que una pintura puede ser interpretada de dos maneras: por su tema o por su superficie. En seguida nos advierte, sin embargo, que si decidimos buscar el sentido de una pintura en su tema, lo hacemos bajo nuestra propia responsabilidad. En cambio, si buscamos el sentido de una pintura en su superficie... también lo hacemos bajo nuestra propia responsabilidad. No seré tan sombrío como Oscar Wilde, pero este problema sí existe cada vez que separamos una parte esencial de cualquier obra de arte de otra.

La música, del mismo modo que la pintura, tiene su tema y su superficie. Me da la sensación de que el tema de la música, desde Machaut hasta Boulez, siempre ha sido su construcción. Las melodías o las series de doce notas no ocurren así sin más. Hay que construirlas. Los ritmos no aparecen de la nada. Hay que construirlos. Poder demostrar cualquier idea formal en música, se trate tanto de estructura como de crítica, es una cuestión de construcción, en la que la metodología deviene la metáfora que organiza toda la composición. Pero cuando queremos describir la *superficie* de una composi-

* Publicado originalmente en la revista *The Composer* (Vol. 1, Nº 2), de septiembre de 1969, y luego en *Mundus Artium: A Journal of International Literature and The Arts* (Vol. 6, Nº 1), en 1973.

ción musical nos topamos con algunas dificultades. Aquí es donde las analogías con la pintura podrían sernos de ayuda. Se me vienen a la cabeza dos pintores del pasado: Piero della Francesca y Cézanne. Lo que me gustaría hacer es yuxtaponer a estos dos hombres, describir (bajo mi propia responsabilidad) tanto su construcción como su superficie, para retornar después a una breve discusión acerca de la superficie, o plano auditivo, en música.

Piero della Francesca viene acompañado de misterios. Como pasa con Bach, su genio reside en su construcción. Estamos mirando un mundo cuyas relaciones espaciales han adoptado los recientemente descubiertos principios de la perspectiva. Pero la perspectiva era un instrumento de medición. Piero ignora esto, y nos da la eternidad. En efecto, sus pinturas parecen retirarse hacia la eternidad (hacia cierto tipo de memoria colectiva junguiana de los principios del *ethos* cristiano). La superficie parece ser solo una puerta por la que entramos para experimentar la pintura como un todo. Uno casi podría decir —contra toda evidencia— que no hay superficie. Quizá esto se deba a que la perspectiva es, en sí misma, un dispositivo ilusionista que separa los objetos del pintor para lograr la síntesis que los pone en relación a unos con otros. Es porque esta síntesis es una ilusión que podemos contener tanto esta separación como esta unidad en una imagen simultánea. El resultado es una forma de alucinación, que es justamente lo que della Francesca es. Todo intento de utilizar un principio organizativo, ya sea en pintura o en música, tiene algo de alucinación.

Cézanne, por otro lado, no se retira hacia un mundo arcano y remoto. La construcción de la pintura, que podría nacer como una idea pictórica, desaparece, dejando apenas rastro de un principio organizativo unificador. Más que ser llevados hasta un mundo de memoria, somos empujados dentro de algo que es más inmediato en lo que hace a su insistencia en el plano pictórico. La búsqueda de la superficie se ha transformado en la obsesión de la pintura.

Los pintores del expresionismo abstracto llevaron la superficie intempestiva de Cézanne un paso más allá, hasta llegar a lo que Philip Pavia caracterizó como “espacio en bruto”. Luego Rothko descubrió, más aún, que la superficie no tenía que ser necesariamente activada por la vitalidad rítmica de un Pollock para ser mantenida viva; la superficie podía existir, por ponerlo de algún modo, como un extraño y extensísimo reloj de sol

monolítico sobre el que el mundo exterior reflejaría aún otro sentido, aún otra respiración.

Me temo que ahora ha llegado el momento de abordar el problema de qué es la superficie o el plano auditivo de la música. ¿Es el contorno de los intervalos que vamos siguiendo a medida que escuchamos? ¿Puede ser la proliferación vertical o armónica del sonido que proyecta un brillo en nuestros oídos? ¿Acaso alguna música la tiene y otra música no? En definitiva, ¿es posible en lo absoluto obtener superficie en la música, o es sencillamente un fenómeno relacionado con otro medio, la pintura?

Mientras pensaba en todo esto, tomé el teléfono y llamé a mi amigo Brian O'Doherty. "Brian", pregunté, "¿qué es la superficie de la música de la que siempre te estoy hablando? ¿Cómo la describirías?". Naturalmente, O'Doherty empezó excusándose. Al no ser un compositor —al no saber tantísimo de música—, se resistía y dudaba sobre si debía responder o no. Tras un poco de coacción persuasiva se le ocurrió lo siguiente:

"La superficie del compositor es una *ilusión* dentro de la cual él pone algo real: sonido. La superficie del pintor es algo *real* a partir de lo cual él crea una ilusión."

111

Con resultados así de geniales, tenía que seguir. "Brian... ¿Podrías entonces diferenciar", dije, "entre una música que tenga superficie y una música que no la tenga?".

"Una música que tiene superficie *construye* con el tiempo. Una música que no tiene superficie *se somete* al tiempo y deviene una progresión rítmica."

"Brian", continué, "¿Beethoven tiene superficie?".

"No", contestó enfáticamente.

"¿Conoces alguna música en la civilización occidental que tenga superficie?"

"Excepto por tu música, no se me ocurre ninguna."

Ahora ya saben por qué llamé a Brian O'Doherty.

Cuando O'Doherty dice que la superficie existe en tanto uno construye con el Tiempo, se acerca mucho a lo que pienso, aunque creo que la idea es dejar el Tiempo tranquilo más que tratarlo como un elemento compositivo. No. Incluso construir con el Tiempo no alcanza. El Tiempo simplemente debe ser dejado en paz.

La música y la pintura, en lo que a construcción respecta, han corrido

en paralelo hasta los primeros años del siglo XX. Así, el arte bizantino, al menos en su despojada sencillez, no era tan distinto del canto gregoriano o del canto llano. Los inicios de una organización más compleja y rítmica del material a principios del siglo XV con la música de Machaut se asimilaban a Giotto. La música también introdujo, inaugurando pasajes de sonidos tanto suaves como fuertes, elementos “ilusionistas” durante el primer Renacimiento. La milagrosa mezcla o fusión de los registros en una sola entidad homogénea, tal como ocurre en la música coral de Josquin, también podría predicarse de la pintura de esa época. Lo que caracterizó al Barroco fue la interdependencia de todas las partes y su consecuente organización a través de una variada y sutil paleta armónica. Con el siglo XIX fue la filosofía la que tomó el relevo (o, para ser más precisos, fue el espectro de la dialéctica de Hegel el que tomó el relevo). La “unificación de los opuestos” no solo explica a Karl Marx, también explica la larga era que incluyó tanto a Beethoven como a Manet.

112

A principios del siglo XX, tenemos (¡gracias al cielo!) la última idea organizacional importante tanto en pintura como en música: el cubismo analítico de Picasso y, una década más tarde, el principio de Schoenberg según el cual se debe componer utilizando las doce notas. (Webern está aún más relacionado con el cubismo en lo que hace a su fragmentación formal.) Pero del mismo modo en que, en Picasso, se trataba de una recapitulación —un análisis de la historia de las ideas formales en la pintura que prorrogó incluso el futuro del propio Picasso—, esta tendencia también caracterizó a los grandes nombres de la música de ese momento. Schoenberg, Webern y Stravinsky son más la historia de la música que una prolongación de la historia musical.

Picasso, que descubrió el cubismo en Cézanne, desarrolló a partir de allí un sistema. No supo ver la contribución más trascendente de Cézanne, que no tenía que ver con cómo hacer un objeto, ni con cómo este objeto existe *a través* del Tiempo, *en* el Tiempo o *gracias* al Tiempo, sino más bien con cómo este objeto existe *como* Tiempo. El Tiempo recobrado, como se refería Proust a su propio trabajo. El Tiempo como una Imagen, como sugirió Aristóteles. Esta es el área que las artes visuales comenzarían a explorar más tarde. Esta es el área que la música, creyendo ingenuamente que estaba contando los segundos, ha desatendido.

Una vez tuve una conversación con Karlheinz Stockhausen, en la que él me dijo: "Sabes, Morty, vivimos aquí abajo en la tierra, no en el cielo". Empezó a golpear la mesa con el puño y continuó: "Un sonido existe aquí; o aquí; o aquí". Estaba convencido de que me estaba demostrando la realidad. De que me estaba demostrando que el golpe, y la posible ubicación de los sonidos en relación con él, era lo único a lo que el compositor podía aferrarse de modo realista. El hecho de que lo hubiera reducido a medio metro cuadrado le hacía creer que el Tiempo era algo que él podía manejar, e incluso parcelar, básicamente a su antojo.

Para ser franco, este modo de abordar el Tiempo me aburre. No soy un relojero. Estoy interesado en alcanzar el Tiempo en su existencia no-estructurada. Quiero decir, estoy interesado en saber cómo vive esta bestia salvaje en la selva, no en el zoológico. Estoy interesado en el modo de existencia del Tiempo antes de que nosotros le pongamos las manos —las mentes, las imaginaciones— encima.

Uno pensaría que la música, más que cualquier otra forma de arte, habría de ser exploratoria en lo que toca al Tiempo. ¿Pero lo es? El *timing*, no el Tiempo, es lo que ha sido vendido a lo largo de la historia como lo verdaderamente importante en música. Beethoven, en obras como la sonata *Hammerklavier*, ilustra esto a la perfección. Todos los mosaicos, toda la yuxtaposición de ideas tipo edredón de retales ocurre en el *momento justo*. Uno siente que está siendo continuamente salvado. ¿Pero de qué? Del aburrimiento, tal vez. Digo que de lo que Beethoven nos está salvando tanto a nosotros como a sí mismo es de la ansiedad.

¿Qué pasaría si Beethoven siguiera y siguiera indefinidamente sin ningún elemento de diferenciación? Tendríamos entonces Tiempo No-Perturbado. "El Tiempo se ha transformado en Espacio y no habrá ya más Tiempo", recita Samuel Beckett. Un estado alucinante que pondría ansioso a cualquiera. De hecho, ni siquiera podemos imaginarnos a un Beethoven así.

¿Pero qué hace Cézanne mientras se abre paso hacia la superficie de su lienzo? En las modulaciones de Cézanne, su inteligencia y su toque personal se han vuelto algo físico: algo que se puede ver. En las modulaciones de Beethoven no tenemos su toque, solo tenemos su lógica. No nos alcanza con que él haya *compuesto* la música. Necesitamos que se siente al piano y la toque para nosotros. En Cézanne no hay nada más que pedir. Su mano

está en el lienzo. Solo la mente de Beethoven está en su música. El Tiempo, en apariencia, únicamente puede ser visto, no oído. Es por esto que, de modo tradicional, pensamos en la superficie en términos de pintura y no de música.

Mi obsesión con la superficie es el tema de mi música. En ese sentido, mis composiciones no son en realidad "composiciones" en lo absoluto. Uno podría llamarlas lienzos de tiempo que yo más o menos preparo con el tinte general de la música. He aprendido que cuanto más uno compone o construye, más impide que el Tiempo No-Perturbado se transforme en la metáfora en torno a la cual se organiza la música.

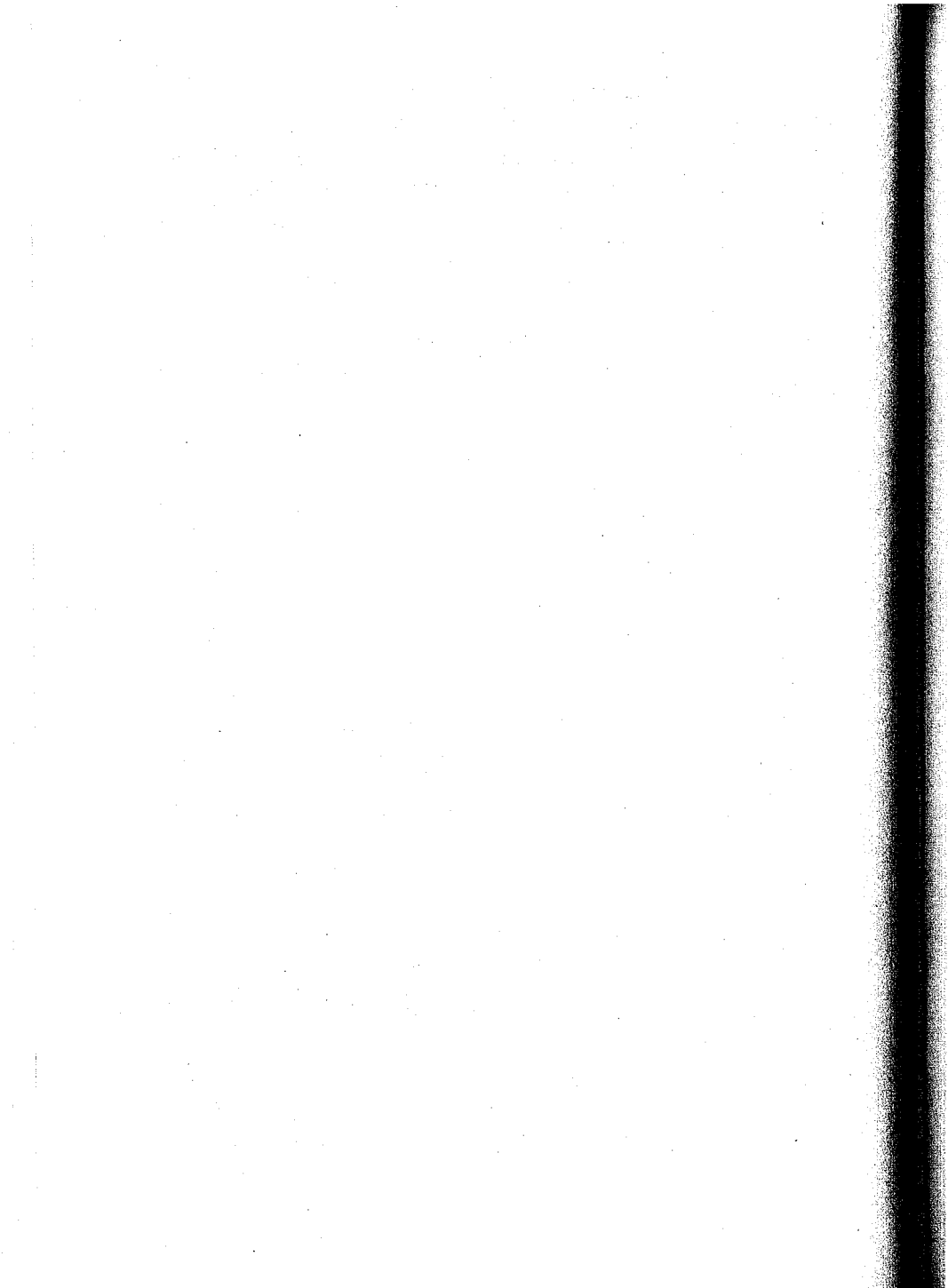
Estos dos términos —Espacio y Tiempo— han acabado por convertirse en elementos centrales tanto para la música y las artes visuales como para las matemáticas, la literatura, la filosofía y la ciencia. Pero, aunque la música y las artes visuales tal vez dependan de estos otros campos en lo que hace a su terminología, la investigación y los resultados involucrados son muy diferentes. Por ejemplo, cuando inventé una música que le permitía una cantidad de elecciones al intérprete, aquellos entendidos en teoría matemática censuraron el uso del término "indeterminada" o "aleatoria" si había de ser puesto en relación con estas ideas musicales. Los compositores, por otro lado, insistían con que eso que estaba haciendo no tenía nada que ver con la música. ¿Qué era entonces? ¿Qué es todavía hoy? Prefiero pensar en mi trabajo como: *entre categorías*. Entre Tiempo y Espacio. Entre pintura y música. Entre la construcción de la música y su superficie.

Einstein dijo en algún lugar que cuantos más datos concretos descubría del universo, más incomprensible y extraño parecía volvérselo. El medio, ya sean los sonidos de un John Cage o la arcilla de un Giacometti, puede ser igual de incomprensible. La técnica solo puede estructurarlo. Ese es el error que cometemos. Es esta estructura, y solo esta estructura, la que se nos hace comprensible. Poniendo a la "bestia salvaje" en una jaula, todo lo que preservamos es un espécimen cuya vida ahora podemos controlar por completo. Muchísimo de lo que llamamos arte está hecho exactamente de esta manera: como si uno estuviera coleccionando animales exóticos para un zoológico.

¿Qué vemos cuando miramos a Cézanne? Bien... Vemos cómo ha sobrevivido el Arte; también vemos cómo ha sobrevivido el artista. Si nues-

tro interés reside en descubrir cómo ha sobrevivido el Arte, estamos pisando suelo firme. Si nuestro interés reside en cambio en descubrir cómo sobrevivió Cézanne, el artista, entonces estamos en problemas (que es donde deberíamos estar).

Tengo una teoría. El artista se revela a sí mismo en su superficie. Su escape hacia la Historia es su construcción. Cézanne quería todo a la vez. Si le preguntamos "¿Eres Cézanne o eres la Historia?", su respuesta es "Elige la que quieras bajo tu propia responsabilidad". Su ambivalencia entre ser Cézanne y ser la Historia se ha vuelto un símbolo de nuestro propio dilema.



Comencé a componer *The Viola in My Life*, especialmente para Karen Phillips, en Honolulu, durante julio de 1970. La pieza consiste en composiciones individuales que utilizan varias combinaciones instrumentales (grandes y pequeñas) con viola.

El formato de la composición es bastante sencillo. A diferencia de la mayoría de mi música, el ciclo completo de *The Viola in My Life* fue, en lo que respecta a las alturas y el tempo, convencionalmente anotado. Necesitaba contar con una proporción temporal exacta subyacente al crescendo gradual y sutil que caracteriza los sonidos asordinaados que ejecuta la viola. Es este aspecto el que determina la secuencia rítmica de eventos.

A partir de 1958 (y de un modo similar a lo que ocurrió con la pintura minimal) la superficie de mi música se había vuelto bastante "plana".

* El primero y el segundo párrafo de este texto, dedicado a su pieza *The Viola in My Life* [*La viola en mi vida*], fueron publicados originalmente para acompañar la edición del disco *Morton Feldman: The Viola in My Life/False Relationships and the Extended Ending*, en 1971. El tercer y el cuarto párrafo del artículo corresponden a *Morton Feldman Essays*, editado por Beginner Press (Kerpen, Alemania) en 1958. El quinto párrafo integró las notas del programa de mano del concierto ofrecido por la Buffalo Philharmonic Orchestra en Kleinhans Music Hall, durante noviembre de 1972.

Los crescendos de la viola marcan el retorno a una preocupación con una perspectiva no determinada por la interacción de ideas musicales correspondientes; sino más bien como si se tratara de un pájaro tratando de volar en un paisaje reducido.

The Viola in My Life IV me fue encomendada por la Bienal de Venecia para su Festival de 1971, y puede describirse como una "traducción" orquestal de material que había utilizado en tres obras de cámara precedentes. Mi intención fue pensar en ciertas melodías y fragmentos motivicos—de un modo similar a como Robert Rauschenberg utiliza fotografías para sus pinturas—y superponerlos en el mundo sonoro estático característico de mis obras.

Lo que resulta difícil de concebir es la ausencia de ideas formales en lo que parece ser una composición con un sonido más o menos "convencional". La melodía recurrente no tiene ninguna función estructural; retorna una y otra vez, más como un "recuerdo" que como algo que se desplaza a lo largo de la obra. Las situaciones se repiten con sutiles cambios en lugar de desarrollarse. Lo que se desarrolla es la estasis, entre la expectativa y su realización. Como si se tratara de un sueño, nos liberamos de él porque nos despertamos, y no porque el sueño haya terminado.

False Relationships and the Extended Ending (1968) emplea dos grupos instrumentales (piano, violín, trombón; dos pianos, violonchelos, campanas). Comienzan de manera conjunta, para luego independizarse uno del otro. La obra alterna entre proporciones temporales exactas en las pausas y una duración libre (lenta) para los sonidos. A excepción de un acorde arpegiado recurrente en todos los pianos, el material para cada uno de los grupos es diferente y no repetitivo. La intensidad es muy baja a lo largo de toda la pieza.

119

* Publicado originalmente para acompañar la edición del disco *Morton Feldman: The Viola in My Life/False Relationships and the Extended Ending*, en 1971.

DALE MIS SALUDOS A 8th STREET*

Pero contarle todo exactamente como ocurrió porque por supuesto mucho nos había ocurrido no solo a mí y a todos los que yo conocía, sino también a todo lo demás. Una vez más París no es como era.

Gertrude Stein

121

Hace no mucho vi los Mármoles de Elgin. No me desmayé, como dicen que le pasó a Shelley, pero definitivamente tuve que sentarme. Nada nos noquea tanto como esta anonimidad, esta belleza sin biografía. El mismo artista ama su sola idea. ¿Qué artista no ha añorado librarse del esfuerzo humano que invierte en su trabajo? ¿Qué artista no tiene la fantasía de que los griegos hacían sus obras sin esfuerzo humano alguno? Incluso la "atemporalidad" de Giacometti nos resulta más una referencia a una civilización sepultada que a un colega sepultado. Nietzsche con sus griegos, John Cage con su Zen; siempre esta necesidad de un arte idealizado, despersonalizado.

Sainte-Beuve, por ejemplo, estaba tan consumido por una pasión por el clasicismo que nunca dijo nada favorable acerca de Balzac, Stendhal,

* Publicado originalmente en 1971, en la revista *Art in America* (Vol. 59, Nº 2).

Baudelaire o Flaubert. El ideal del crítico siempre ha sido el proceso sin el artista. Si no era el clasicismo, era el expresionismo o el cubismo; sea lo que sea, el artista le estorba. Hoy, cada vez más, todo parece estar impregnado de cierta atmósfera de "Por supuesto, tengamos arte, pero por favor nada de nombres".

Sin embargo los años cincuenta en Nueva York tuvieron que ver con nombres, nombres y más nombres. Por eso es que vale la pena escribir acerca de ellos.

Cuando conocí a John Cage en 1950, yo tenía veinticuatro años. Por aquel entonces él vivía en el último piso de un viejo edificio en la esquina de East River Drive y Grand Street. Dos habitaciones grandes, con amplias extensiones de río rodeando tres de los cuatro lados del departamento. Impresionante. Y casi ningún mueble.

Richard Lippold tenía un estudio en el departamento contiguo. Sonia Sekula, una pintora inusualmente talentosa (me recordaba a Elisabeth Bergner), vivía en el piso de abajo. Apenas después de que John y yo nos conociéramos, se desocupó un departamento en el segundo piso, y yo también me mudé a la "Mansión de Bosa", como llamábamos al edificio en honor a nuestro arrendador. Era realmente divertido, algo así como una comunidad pre-hippie. Solo que en vez de drogas, teníamos arte.

A veces había más actividad en los pasillos que en nuestros estudios, con John, que corría a mi departamento con una nueva idea para una obra, o yo, que entraba estrepitosamente en el suyo. Los visitantes también eran paseados de piso en piso. Así fue como conocí a Henry Cowell. Cowell había venido a visitar a John, y John lo trajo a mi casa para que me conociera a mí. Se sentó en mi piano, tocó algunas de sus piezas, y habló durante horas. Era un hombre absolutamente encantador y amable.

Un día alguien golpeó a mi puerta. Era John. "Estoy yendo a ver a un joven pintor llamado Robert Rauschenberg. Él es maravilloso, y su trabajo también es maravilloso. Tienes que conocerlo." Cinco minutos más tarde estábamos los dos en el Ford A de John, camino al estudio de Rauschenberg en Fulton Street. Rauschenberg estaba trabajando en una serie de pinturas negras. Había un gran lienzo en particular que yo no podía parar de mirar.

"¿Por qué no lo compras?", dijo Rauschenberg.

“¿Cuánto quieres por él?”

“Lo que tengas en el bolsillo.”

Tenía dieciséis dólares y algunas monedas, que él aceptó alegremente. Inmediatamente pusimos la pintura arriba del Ford A, volvimos a la “Manión de Bosa” y la colgamos en la pared. Así fue como adquirí mi primera pintura.

Un día se suponía que John, Lippold y yo íbamos a ser entrevistados en conjunto para un artículo en una revista. Sugerí que nos reuniéramos con el editor en mi casa para almorzar, y dije que prepararía *blintzes* de queso. A John le pareció que era una idea fantástica, y dijo que traería ensalada. Le dije que la ensalada era innecesaria. Entonces Lippold ofreció hacer una sopa. Finalmente conseguí persuadirlo de que la sopa también era innecesaria. Ninguno de los dos entendía mis planes para el almuerzo, pero cedieron. Como una concesión a John, serví los *blintzes* en sus bowls japoneses de madera. Todo el mundo los disfrutó, aunque no creo que Lippold haya estado nunca del todo convencido respecto de lo innecesario de la sopa. Después de almorzar, los tres fuimos fotografiados en el coche fúnebre de Lippold.

123

John y yo aprovechábamos a veces este coche fúnebre, que Lippold usaba para transportar sus esculturas, para llegar hasta la parte alta de la ciudad. Los coches en el East River Drive siempre se mantenían a una distancia respetuosa. Una vez viajé en la parte de atrás y me entretuve sonriéndole a los automovilistas a través de la ventanilla.

John y yo pasábamos mucho tiempo jugando a los naipes. Una tarde mi amigo Daniel Stern se apareció en mi casa con un par de dados. John bajó inmediatamente, y le contamos cómo se jugaba. John tiró por primera vez parado dejando caer sencillamente los dados sobre el suelo. Le explicamos que el procedimiento consistía en doblar las rodillas lo más posible, y ahí tirar los dados. Hizo eso. También empezó a agitarlos (nosotros no le habíamos dicho que hiciera eso), y, para nuestra sorpresa, antes de soltarlos gritó: “Papi necesita un nuevo par de zapatos”.

También fue Daniel Stern quien nos introdujo al mundo de los escritores de ciencia ficción. Conocía al editor de una revista de ciencia ficción llamada *Galaxy*, y una noche nos llevó para que también lo conociéramos. Este editor, debido a una fobia que tenía a salir de su casa, dirigía la revis-

ta desde su departamento. Un gigantesco telescopio en medio del living lo acercaba a lo que fuera que estuviese pasando en la calle de Stuyvesant Town, que estaba justo debajo, y casi todas las noches había una partida de póker.

John y yo fuimos a esta casa todas las semanas durante casi dos años. Siempre se jugaban varias partidas de naipes a la vez. La mujer del editor les daba cambio a los jugadores desde un monedero metálico de colectivo-ro, que llevaba atado a la cintura y manejaba a la velocidad de la luz. Se hablaba mucho de ciencia ficción, también de dianética, a la sazón una técnica popular que se decía era capaz de traer a la memoria recuerdos del útero. Tal como lo recuerdo, John y yo, con nuestras descabelladas ideas acerca de la música, encajábamos muy bien.

124

Por aquellos días uno podía pasársela sin hacer nada por horas, charlando acerca de ideas disparatadas en conversaciones que sonaban bastante parecidas a esas teorizaciones que pueden encontrarse en las novelas rusas. John, por supuesto, estaba metido en el Zen, pero a pesar de lo lacónico del Zen, el tema parecía llenar las veladas tan bien como cualquier otro. Lo que era sorprendente era que John de hecho inventaba formas absolutamente nuevas de componer para crear una música que contuviera estas ideas Zen. Siendo que yo estaba profundamente interesado en la música que producían, uno podría imaginar que me había involucrado también con esas ideas. No funcionaba así. Cuanto más me interesaba en la música de Cage, más indiferente me volvía respecto de sus ideas. Creo que lo mismo le pasó a Cage. A medida que su música fue evolucionando con los años, hablaba cada vez menos y menos del Zen. Como mucho le daba al Zen algo así como una cálida palmadita en el hombro, tal como si fuera algún viejo amigo al que estaba dejando en el cómodo bar de un hotel en Tokio mientras él emprendía por su lado su marcha a través del desierto de Gobi.

John, que prácticamente vivía sin un centavo, daba fiestas maravillosamente suntuosas. Una vez me presentaron a un hombre que se veía como un ídolo de matinéé vienés. Era Max Ernst. Hacía muy poco había leído algo en un libro acerca del estrambótico comportamiento surrealista de Ernst. Lo observé inquietamente toda la noche, esperando que pasara algo, pero su comportamiento se mantuvo impecable.

Otra de estas fiestas fue la ocasión que introdujo mi música a muchos de los amigos de John. La gente que vino —pintores, escritores, escultores— era toda nueva para mí. Otra noche, David Tudor tocó algunas piezas de piano más, ahora olvidadas, para Virgil Thomson y George Antheil. Esa fue mi presentación ante el mundillo musical. Hasta ese momento solo había conocido a unos pocos compositores de mi misma edad.

Las caras de esta gente. Las caras de gente talentosa. Max Ernst. Philip Guston. David Hare. Virgil Thomson. De Kooning. Caras maravillosas. Caras inolvidables.

John dio dos de sus conferencias más influyentes en el Artists' Club, ubicado por aquel entonces en 8th Street. Una se titulaba "Nada", la otra, "Algo". Boulez, en su primera visita a Norteamérica, también habló en el club. Nadie lo conocía en los Estados Unidos, y fue John quien arregló todo para su charla. También llevó a Boulez a visitar muchos de los estudios. John estaba absolutamente orgulloso de los pintores neoyorquinos.

Después, por supuesto, estaba el Cedar Bar, donde me hice amigo de pintores de mi edad. Mimi y Paul Brach, Joan Mitchell, Mike Goldberg, Howard Kanovitz. Creo que también fue en el Cedar donde conocí al poeta Frank O'Hara, pero O'Hara se merece un libro entero para él solo.

Una noche, cuando todavía era un inmigrante recién llegado en el Cedar Bar, Elaine y Willem de Kooning me tomaron casualmente del brazo mientras pasaban a mi lado y dijeron: "Ven a lo de Clem Greenberg". Solo había unas pocas personas cuando llegamos. Después de un rato me encontré escuchando a Greenberg, que estaba hablando de Cézanne. De Kooning mostraba signos de impaciencia y parecía estar intentando controlar su furia. Finalmente estalló con un "¡Una palabra más acerca de Cézanne y te golpearé en la cara!". Greenberg, absolutamente espantado, solo había estado diciendo cosas muy inteligentes y perspicaces. Le costaba entender que lo que le molestara a de Kooning fuese que él sencillamente tuviera idea alguna sobre el asunto. "No tienes derecho alguno a hablar de Cézanne", le dijo bruscamente de Kooning. "Solo yo tengo derecho a hablar de Cézanne."

Al entrar a la casa de Greenberg, recuerdo haber tenido la sensación de no saber quién era ninguno de los presentes. Pero al irme esa noche, sabía quién era de Kooning. No me pareció que fuera arrogante. No me pareció

que fuera grosero. Para mí, viniendo de un contexto en el que la vida emocional era un discurso muerto, este tipo de vulnerabilidad era como mi iniciación no solo en el mundo artístico, sino también en la mismísima realidad. Me sacó de mi sueño romántico acerca de lo que se suponía que era ser un artista y me metió de lleno en la realidad de lo que era serlo. También me mostró, a través de Greenberg, que los verdaderos filisteos son aquellos que más te "entienden".

Hasta los años cincuenta, la tendencia general de la pintura americana implicaba principalmente una preocupación por capturar un cierto sabor étnico, regional, siendo el arte en sí mismo solo un atajo conceptual para conseguirlo. Incluso un artista como Dove parece aproximarse al arte como si fuera algún tipo de hacendado. Tiene talento, pero al mismo tiempo no deja de ser algo así como un talento de aristócrata terrateniente.

126

El Whitney Museum en Greenwich Village era el fortín de esta Bohemia Aristocrática. El hermoso edificio, ahora ocupado por la New York Studio School, aún se yergue en 8th Street. Di una conferencia allí hace poco, y mientras deambulaba por los pisos superiores me asomé a lo que solía ser el estudio de la Sra. Whitney. El cuarto era como una página sacada de una novela de Henry James.

En contraste con toda esta encantadora memorabilia de "lo americano", uno recuerda el poder, el impacto de aquellas primeras muestras de expresionismo abstracto en las galerías Betty Parsons, Egan y Kootz. En este contexto, un artista como Bradley Tomlin, que se había pasado al expresionismo abstracto, se veía casi como un traidor a los de su propia clase.

Pienso en Tomlin todo el tiempo. Pienso en él sentado en esa mesa del Cedar. Aristocrático, distante, casi siempre solo (así y todo, venía). En ocasiones, también, Motherwell, que traía consigo lo que Willa Cather alguna vez llamó el "resplandor mundano": un joven Hamilton arreglándose los puños de encaje en Valley Forge.

Como escribí en algún otro lugar, había dos puntos de vista diametralmente opuestos con los que tenía que lidiar por aquellos días: uno representado por John Cage, el otro, por Philip Guston. La idea de Cage, condensada años más tarde en las palabras "Todo es música", lo había conducido cada vez más hacia un punto de vista social, cada vez menos hacia un punto de vista artístico. Como Mayakovsky, que renunció a su arte por la socie-

dad, Cage renunció al arte para reunirlo con la sociedad.

Y después estaba Guston. Guston era el archimaniático. Muy poco lo complacía. Muy poco lo satisfacía. Muy poco era arte. Siempre consciente en su propio trabajo de la naturaleza retórica de esta complicación, Guston reduce, reduce, construyendo su propia Torre de Babel para luego destruirla.

Personalmente, nunca entendí el uso del término *action painting* para describir lo que se estaba haciendo en los años cincuenta. Lo único que se me ocurre para llegar a entender por qué se lo utilizaba es que supuestamente el pintor intentaba trabajar con una estructura menos predeterminada. Esto no significa, sin embargo, que hubiera una intencionalidad indeterminada. Si en efecto hay un énfasis en la acción, esa acción no se trata más que del intento de capturar cierta espontaneidad inherente al dibujo para aplicarla ahora a fuerzas más poderosas. Los dibujos de Guston, por ejemplo, se ven como pinturas, mientras que sus pinturas tienen algo de la sensación propia de un dibujo. Con diferencias de grado, uno puede decir exactamente lo mismo de gran parte del trabajo producido en los años cincuenta.

Mi pelea con el término *action painting* radica en que dio lugar a la idea errónea de que el pintor, siendo ahora "libre", podía hacer "lo que quisiera". Pero no es cierto en lo absoluto que cuanto más libre se es, existen más posibilidades entre las cuales elegir. De hecho, es el académico el que tiene las alternativas. La libertad es mejor comprendida por alguien como Rothko, que era libre de hacer solo una cosa —un Rothko—, y lo hacía una y otra vez.

No es la libertad de elección la que carga de sentido los años cincuenta, es la libertad de las personas de ser ellas mismas. Este tipo de libertad nos crea un problema, porque no somos libres de *simularla*. En toda otra época, el aspecto mesiánico del arte siempre se lo ha buscado en algún tipo de principio organizativo, en tanto que este principio es, y siempre ha sido, lo que nos salva en el arte. Lo que es difícil de entender acerca de los años cincuenta es que estos hombres no querían ser salvados en el arte. Es por eso que, en términos de influencia (¿y quién piensa en otros términos?), no han hecho lo que a veces se llama una "contribución artística". Lo que hicieron fue que la noción misma de contribución artística se convirtiera en algo menor dentro del arte.

Una vez Ryder dijo, acerca de una de sus pinturas, que tenía todo: todo menos lo que él quería. Lo que Ryder quería eran los cincuenta. Ryder sabía

que no es el "principio unificador" y no es el "logro artístico" los que hacen a la experiencia que está detrás de la obra de arte. A mí nunca me ha parecido una coincidencia que Ryder haya transitado el mismo pavimento de University Place. En temperamento, en lo que hace a la tradición emocional de su trabajo, Ryder fue el primer expresionista abstracto.

Nietzsche nos enseña que solo pueden planearse los primeros cinco pasos de una acción. Más allá de eso, en cualquier marco a largo plazo, uno debe inventarse una dialéctica para poder sobrevivir. Hasta los años cincuenta el artista creía que no podía, que no debía, improvisar mientras el toro embestía: creía que debía adherirse al ritual formal, al movimiento sin pérdidas, al saber acumulado que reafirma el coraje del torero y permite al espectador experimentar el éxtasis de sentir que él también, al saber todo lo que debe ser sabido para sobrevivir en el ruedo, ha desafiado a los dioses, ha desafiado a la muerte.

128

Sobrevivir sin esta dialéctica es lo que nos han dejado los años cincuenta. Antes de eso, la pintura americana se había preocupado por las soluciones eficientes. Los expresionistas abstractos estaban exigiéndole más a sus dones y a sus energías.

Su movimiento tomó al mundo por sorpresa y arrasó con él. Nadie lo niega hoy. Por otro lado, ¿qué podemos hacer nosotros con él? No hay "tradición". Todo lo que nos queda es una cuestión de carácter. ¿Qué entrenamiento hemos tenido alguna vez para entender lo que en definitiva no es más que una cuestión de carácter? Para lo que estamos entrenados es para el análisis. La dialéctica de la crítica de arte entera se ha desenvuelto a través del análisis de la mala pintura.

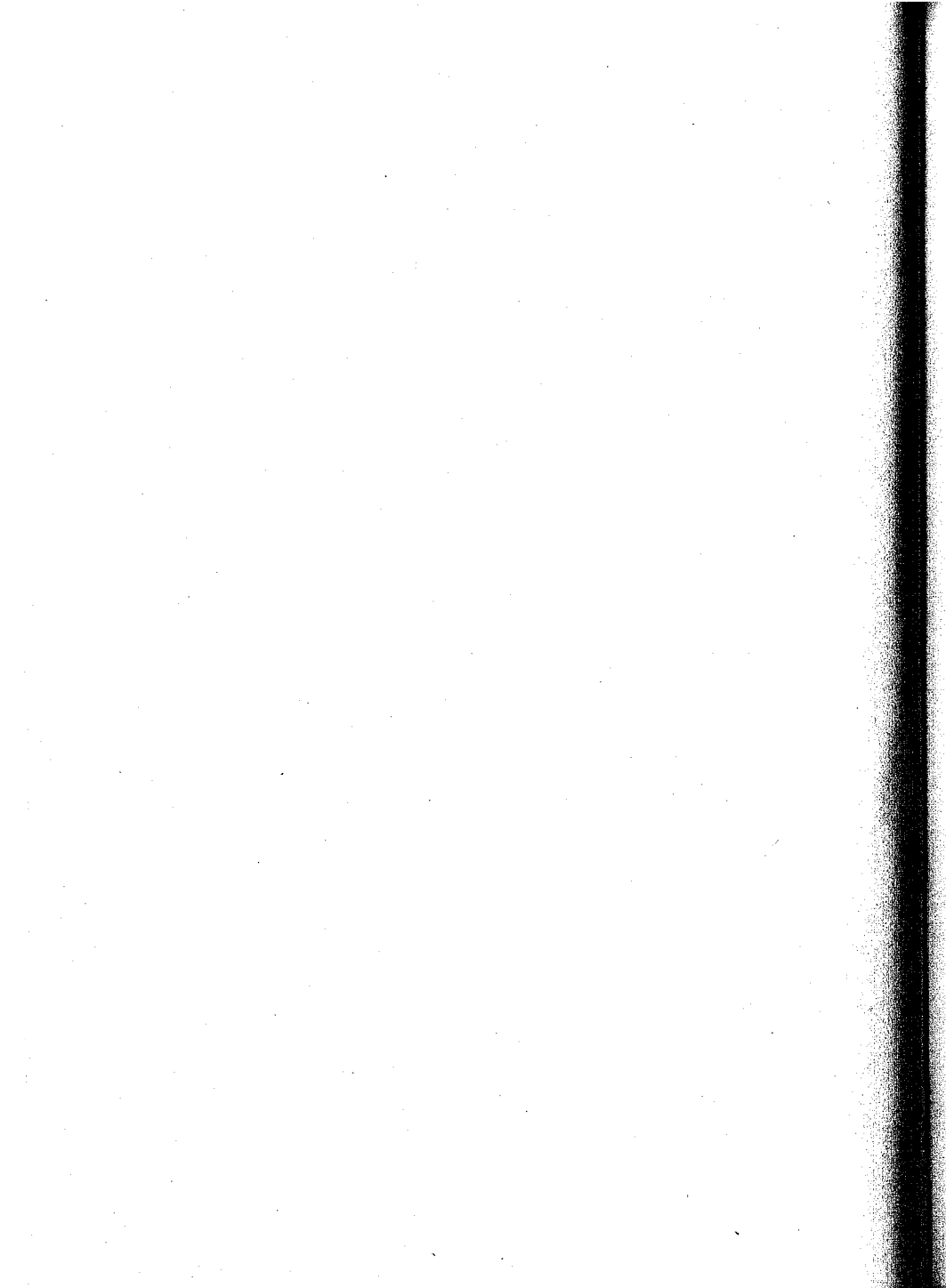
Considérese a Franz Kline. No hay "experiencia plástica". No nos alejamos y contemplamos la "pintura". No hay "pintura" en el sentido corriente del término, tal como no hay "pintura" en, para el caso, Piero della Francesca o Rembrandt. No hay nada salvo la integridad del acto creativo. Cualquier detalle de la obra alcanza para establecerlo. El hecho de que esos detalles se acumulen y formen lo que se conoce como una obra de arte no prueba nada. ¿Qué otra cosa debería hacer un artista con su tiempo?

Ahora bien, casi veinte años después, me pregunto cada vez más y más cómo es que todo el mundo sabe tanto de arte. Miles de personas —profesores, estudiantes, coleccionistas, críticos—, todo el mundo sabe todo. Mi

sensación es que el artista está luchando contra un mar agitado en un bote a remo, mientras que un transatlántico de placer le pasa por al lado llevando a toda esta otra gente hasta el mismo lugar. Cualquier estudiante de posgrado sabe hoy exactamente qué nivel de "*angustia*" corresponde a un de Kooning, puede señalar con desaprobación exactamente en dónde de Kooning aflojó, se relajó. Todo el mundo conoce *esa* película de Bette Davis con la que dejó de estar de moda. Es otra plaza de toros, con todo el mundo al tanto de las reglas del juego.

Lo maravilloso acerca de los años cincuenta fue que, por un breve instante —digamos, quizá, seis semanas—, nadie entendió el arte. Es por eso que todo sucedió. Porque por un momento, a estas personas se las dejó en paz. Seis semanas es todo lo que se necesita para que algo empiece. Pero ahora ya no hay lugar en esta ciudad en el que uno pueda esconderse por seis semanas.

En fin, así es como era ser un artista. En Nueva York, en París, o en cualquier otro lado.



¿QUIÉN FUE SONIA SEKULA?*

Era totalmente encantadora, bella, ingeniosa, pequeñita; del estilo estrella de cine mudo.

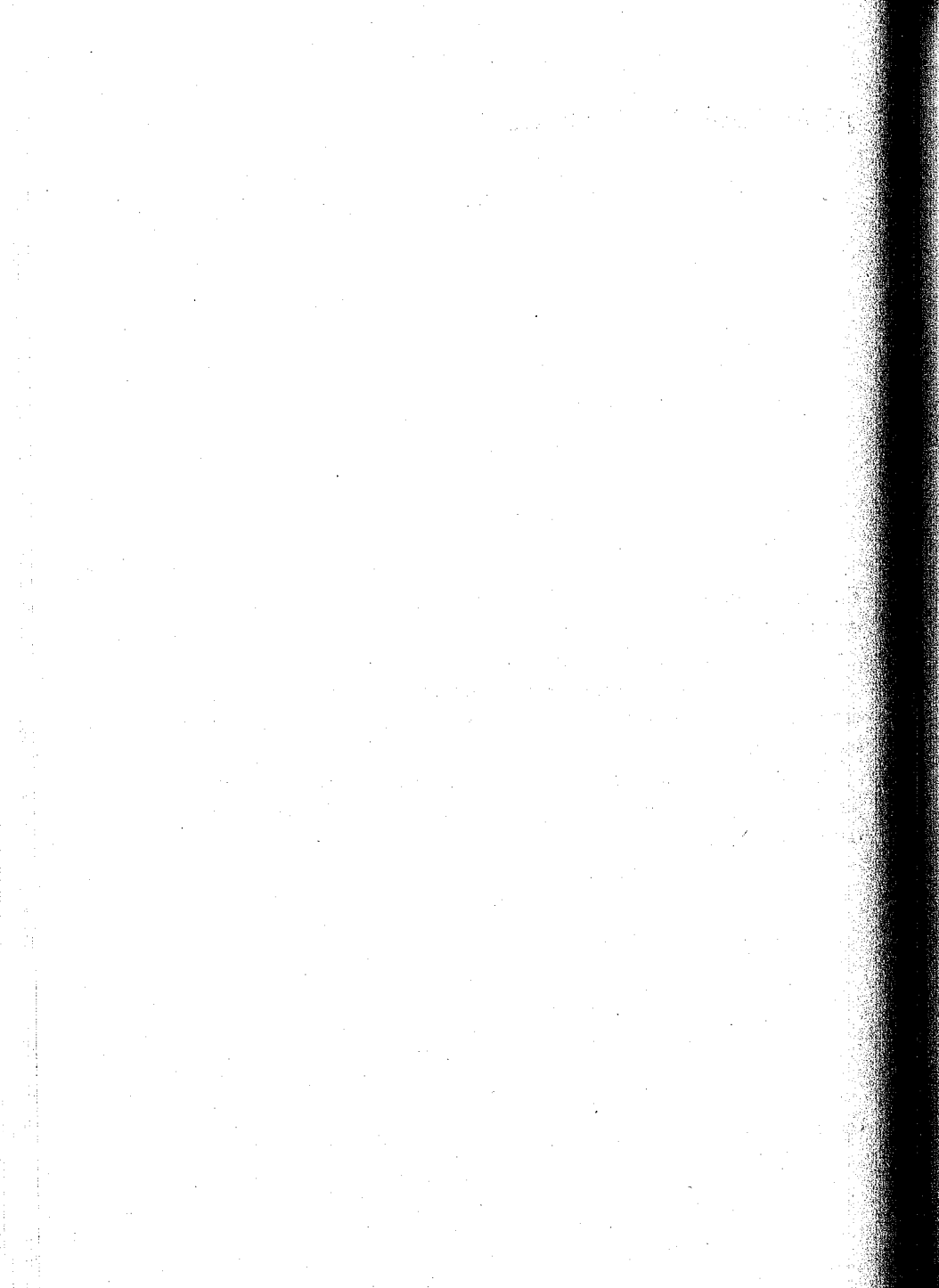
Tenía una facilidad con las palabras fantástica, inusual.

Ella era excepcionalmente talentosa; su trabajo poseía tanta convicción, tanta autenticidad, que uno se preguntaba quién era esa persona y qué pasará con tanto talento.

Ella fue un complemento para ese mundo, para ese elenco de personajes de Hemingway; era muy talentosa, ese pequeño condimento que le dio tanto a aquella escena.

131

* Publicado originalmente en 1971, en la revista *Art in America* (Vol. 59, Nº 5).



FRANK O'HARA: LOS TIEMPOS YA PERDIDOS Y LAS ESPERANZAS FUTURAS*

El día que murió Jackson Pollock llamé por teléfono a cierto hombre que conocía —un gran, gran pintor— y le di la noticia. Luego de una larga pausa dijo, en una voz tan baja que apenas si era un susurro: “Ese hijo de puta. Lo hizo”. Entendí. Con ese gesto supremo, Pollock había puesto fin a una era y se la llevaba consigo.

133

Apostábamos fuerte en aquellos días. A lo largo de los años hemos visto nuestras respectivas muertes tal y como si se tratasen del cierre final de la cotización diaria de la bolsa de valores. Morir temprano —antes de tiempo— era dar el golpe maestro más grande de todos, porque en tal caso la obra no solo se perpetuaba a sí misma, sino que, además, perpetuaba el dolor de la pérdida de todos los demás. De alguna manera el artista hace de ese dolor algo inmortal cuando muere joven. Incluso las viudas de estos hombres no se comportan como las demás viudas. Hay una cierta exaltación, como si supieran que no hay modo de que el período de duelo termine nunca.

Viendo la producción completa de Mondrian, vemos a un hombre que ha agotado por completo un viaje perfectamente consumado. ¿Qué hay para lamentar? ¿Pero podemos escuchar siquiera una vez una melodía de

* Publicado originalmente en 1972, en la revista *Art in America* (Vol. 60, Nº 2).

Schubert sin tener esa sensación de una vida que se cortó antes de tiempo, de un don interrumpido?

Cuando todavía era muy joven, mi hermano se acercó una vez a George Gershwin en el Lewisohn Stadium y le pidió su autógrafo. Nunca pudo explicarme qué fue lo que hizo de ese breve contacto algo tan inolvidable. Lo que sí pudo comunicarme fue su sensación de tener una suerte extraordinaria por haber podido experimentar ese pequeño instante de la presencia de Gershwin.

Esa es un poco la manera en la que pienso en Frank O'Hara. No en términos artísticos o de evocación personal, sino sencillamente en términos de esa presencia penetrante, que todo lo invade, que parece hacerse más y más grande a medida que se aleja.

Tratar de escribir acerca de eso es como intentar escribir acerca de F.D.R. ¿Qué recuerdos pueden tener el mismo impacto que ese cuarto en Hyde Park donde todavía cuelga su capa? ¿Qué confidencia puede igualar a ese sombrero, esa fotografía, ese perfil?

134

Supongo que habría sido adecuado si Frank y yo nos hubiéramos conocido en un tren camino a Nueva York, como en una novela rusa. De hecho no estoy seguro de cuándo empiezan mis recuerdos personales de él. Solo digamos que estaba ahí, esperándonos a todos nosotros.

Casi todo lo que recuerdo es lo que él decía de mí o de alguno de los demás. Nunca hablaba de su propio trabajo; por lo menos, no conmigo. Cada vez que le decía algo bonito acerca de su trabajo él contestaba: "Bueno; gracias". Eso era todo. Como si estuviera diciendo: "En fin, no tienes que felicitarme por nada. Obviamente, todo lo que hago es excelente, eres tú quien necesita que le echen un ojo".

Amaba mi música porque su metodología estaba escondida. Así y todo admiraba también otra música, cuyo método estaba descaradamente expuesto. Aunque entendía y apreciaba mi posición particular en lo que hace al virtuosismo, no la compartía. Frank amaba el virtuosismo, amaba sus fuegos artificiales. Era, de hecho, capaz de amar y aceptar más tipos diferentes de trabajo que lo que uno siquiera hubiera imaginado posible. Es interesante que en un círculo que ante todo demandaba partidismos, él fuese tan completamente aceptado. Supongo que todos nosotros sabíamos reconocer que su sabiduría provenía de su propio "sistema": la dialéctica

del corazón. Ese era su secreto. Eso era lo que le permitía, sin ser jamás meramente ecléctico, escribir de un modo tan bello tanto acerca de Pollock como de Pasternak, dedicarle un poema a Larry Rivers un día y otro a Philip Guston al día siguiente. A nadie que yo conociera le molestaba el amor de Frank por un talento irrelevante como el de Rachmaninoff. Todos sabíamos que el enemigo no era Rachmaninoff, sino el artista de segunda que dicta qué debería ser el arte.

Estar involucrado tan intensamente con tantos niveles diferentes de obra, con tantos tipos diferentes de artista, obviamente le valía altísimas demandas respecto de sus lealtades personales. Pero era parte del genio de O'Hara ser completamente ajeno a estas demandas, tratar la situación entera como si fuera un gran set de filmación frenético y glamoroso. Para nosotros era como si sencillamente bailara de lienzo en lienzo, de fiesta en fiesta, de poema en poema: un Fred Astaire con la comunidad artística entera como su Ginger Rogers. Y así y todo sé que si Frank pudiese enviarme un mensaje desde la tumba mientras escribo esta memoria diría: "No les cuentes acerca de la clase de hombre que era, Morty. *¿Lo conseguí?* El resto no importa".

135

Es recién ahora cuando uno ve la verdad acerca de este intelectual de los intelectuales —este Noel Coward de los Noel Cowards—, recién ahora cuando uno se da cuenta de que la energía que atravesaba su vida era su capacidad de trabajo, su resistencia, su pasión por el trabajo.

Como artista literario fue algo así como un Chéjov contemporáneo de la escena neoyorquina. Cuando leemos a O'Hara simplemente acompañamos el movimiento y todo parece muy casual, pero cuando alcanzamos el final del poema escuchamos el disparo de *La gaviota*. No hay tiempo para analizar, para hacer evaluaciones. De improvviso estamos cara a cara con algo tan definitivo y real y finito como una muerte repentina.

A diferencia de la grandeza, el talento es una cosa escurridiza, difícil de precisar. ¿Puede alguien cuestionar, por ejemplo, que Stravinsky sea un gran compositor? Ciertamente cubre la cuota de fantasía que la cultura requiere, de él emana toda la "grandeza" que la cultura exige. Y así y todo depende de tantas cosas que exceden el ámbito de sus dones que uno se pregunta si realmente nació para componer música. La fama de un Mondrian, por otro lado, tuvo que ser propagada por algo así como un boca-en-boca de artista a artista. ¿Cómo puede admitir la cultura que sea tan grande

como Piero della Francesca, si su obra no está hecha más que de sus dones?

Distinto de Auden o Eliot, que nunca dejaron de escribir para el estudiante universitario, Frank O'Hara prescinde en su obra de todo menos de sus sentimientos. Esta clase de modestia siempre decepciona a la cultura, que una y otra vez ha confundido frialdad con objetividad inmaculada.

Recordemos, sin embargo, que aunque la cultura tiene la primera palabra, es el artista quien tiene la última. Alguien dijo una vez que el inconsciente era una "zorra sutil". La historia, también, tiene un inconsciente que nos juega más de una broma. Durante la primera mitad del siglo XX todo el mundo estaba seguro de que se trataba de Picasso; recién ahora estamos empezando a ver que se trataba de Mondrian. ¿Cómo alguien podría haberlo sabido o imaginado? La obra parecía tan limitada, tan simplista, tan modesta. Y en todo ese tiempo, nadie la leyó, nadie percibió el toque, nadie vio lo evidente.

136 No estoy comparando a Frank O'Hara con un artista austero como Mondrian. Lo que digo es que puede ocurrir que sean los poemas de Frank O'Hara los que sobrevivan cuando todo lo que hoy consideramos "épico" haya sido demolido, cuando ya no quede nada de ello salvo su propaganda.

Cuando uno empieza a trabajar —hasta ese desdichado día en el que uno ya no está solo involucrado con un puñado de amigos, admiradores, quejosos— no hay separación entre lo que uno hace y quien uno es. No quiero decir que lo que uno hace en ese momento sea necesariamente verdadero, o esté bien. Sencillamente, uno trabaja. En algunos casos el trabajo lleva a una idea de música o de arte que llama la atención, y uno se halla a sí mismo en el mundo. Quizá no por las razones correctas, pero uno se halla a sí mismo en el mundo.

Así y todo estaba ese otro "mundo". De conversaciones, de anonimato, de ver pinturas en la intimidad de un estudio en vez de en un museo, de tocar una nueva pieza en el piano de tu casa en vez de en una sala de conciertos. Por eso hoy no me es fácil hablarles a los jóvenes compositores. Siempre siento que lo que les estoy diciendo es absolutamente insuficiente. A veces lo que en verdad quiero hacer es parar de hablar solo de ideas, y simplemente contarles acerca de Frank O'Hara, decirles que lo que en realidad importa es tener a alguien como Frank sosteniéndote la espalda. Eso es lo que te permite seguir. Sin eso tu vida en el arte no vale nada.

En un poema extraordinario Frank O'Hara describe su amor por el poeta Mayakovsky. Después de una explosión de sentimiento, escribe:

*but I'm turning to my verses
and my heart is closing,
like a fist.¹*

Lo que nos está contando es algo increíblemente doloroso. Escondida en el pensamiento de O'Hara está la posibilidad de que solo seamos capaces de crear en tanto hombres muertos. ¿Quién además de los muertos sabe lo que es estar vivo? La muerte parece la única metáfora lo suficientemente distante como para medir con verdad nuestra existencia. Frank entendía esto. Por eso es que estos poemas, tan coloquiales, tan conversados, parecen sin embargo alcanzarnos desde algún otro lugar infinitamente distante. A lo largo de la historia, los malos artistas siempre han intentado hacer que su arte fuera como la vida. Solo el artista que está cerca de su propia vida nos da un arte que es como la muerte.

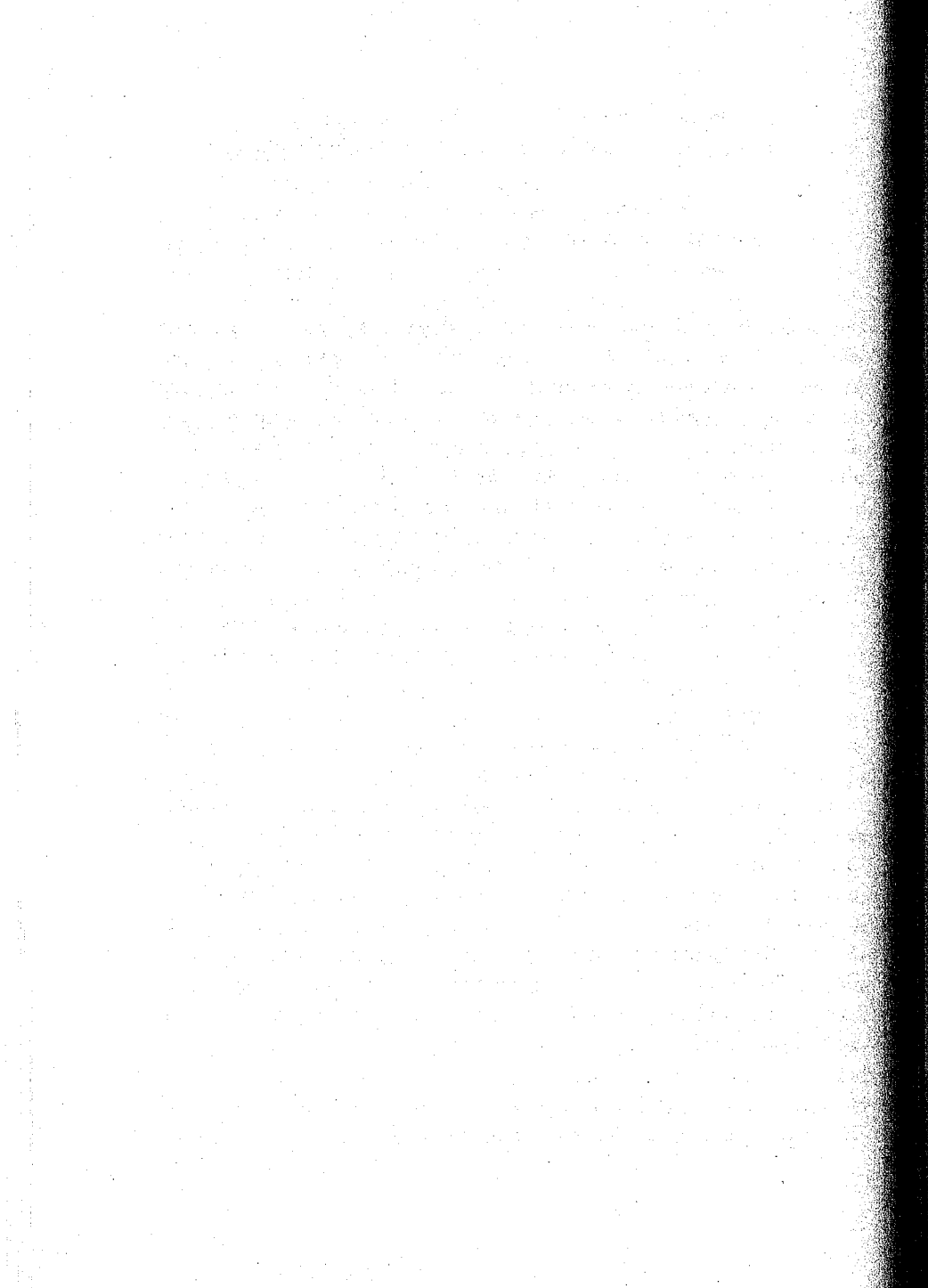
137

Me acuerdo de tan poco de todas esas conversaciones interminables. ¿Es que sus palabras están yendo tan lento o tan rápido a través de estos dieciocho años que no consigo atraparlas? Algunos poemas, algunos tragos, algunas habitaciones alrededor de la ciudad, algunos amigos. Fue nuestro Stendhal. Nadie le llegó ni a los talones.

"Esas melodías frágiles, enredando los tiempos ya perdidos y las esperanzas futuras", escribió F. Scott Fitzgerald. Nótese cómo decimos su nombre completo. Lo mismo es cierto para Frank O'Hara. Es su nombre completo el que expresa el alcance total de este poeta. Podría ser la temática de un juego. Cuán fácilmente aparece en nuestros labios el apellido de Joyce o Valéry. Pero siempre decimos "Gertrude Stein", siempre decimos "E. M. Forster". Necesitamos ese envión extra para distinguir a aquellos que tipificaron una era de aquellos que se lanzaron sobre ella. Espero tener la suerte de Frank O'Hara, y ser recordado por mi nombre completo. Nada de apellidos para mí, que siento *shivá*.²

1. "Pero me vuelvo hacia mis versos/ y mi corazón se cierra/ como un puño."

2. Referencia a la tradición del luto en la religión judía. [N. del T.]



Todo comenzó con los griegos. Estaban los que decían que para que algo sea bello también debe ser sensato. Nada ha demostrado esta noción de un modo más perfecto que la música. Mientras escuchamos, nos impresiona la precisión de las elecciones que han sido tomadas. Al mismo tiempo, la música nos habla de cosas trascendentales. Simultáneamente se nos brindan las dos cosas más esenciales: aquello que tiene de belleza y aquello que tiene de lógica. Y sin embargo, no podemos decir que la música cambie nuestras vidas. Puede que nos transporte a alturas sublimes, pero cuando se termina vemos que estamos exactamente en el mismo lugar en el que estábamos antes de emprender el viaje. Solo nos queda esta dualidad; la de unos medios precisos creando emociones indeterminadas.

Todo esto, por supuesto, no ocurre en la situación actual. Lo que la música exalta de forma rapsódica con el lenguaje "indiferente" de hoy en día es su propia construcción. El hecho de que hombres como Boulez y Cage representan extremos opuestos de la moderna metodología no es lo interesante. Lo interesante es su semejanza. En la música de estos dos hombres,

* Publicado originalmente en *Neue Musik*, en 1972, y compilado en el volumen *Morton Feldman Essays*, de Begginner Press (Kerpen, Alemania, 1985).

las cosas son exactamente *lo que son*, nada más ni nada menos. En la música de estos dos hombres lo que se escucha no se distingue de su proceso. De hecho, podría decirse que el proceso en sí mismo es el *zeitgeist* de nuestro tiempo. La dualidad de los medios precisos que crean emociones indeterminadas solo se asocia actualmente con el pasado.

Por supuesto, muchos compositores —Stravinsky, por ejemplo, de un modo notable— sintieron que el aspecto más irresistible de la música ha sido siempre su arquitectura, sus formas. No admiten esta dualidad, esta dicotomía. Pero nosotros sí lo hacemos, ¿no es así? Si estos hombres desean tanta pureza, desean liberarse de toda dualidad, ¿por qué no inventaron una nueva forma de arte, del mismo modo en que lo hizo Malevich hace muchos años? No inventaron nada nuevo, nada verdaderamente original. Robaron el estruendo causado por otras personas, y luego se negaron a admitir que ese estruendo tenía otros fines que los suyos.

140 Pero dejemos las cosas en claro. No estoy lamentando la muerte de la poesía y la emoción. Esta también es mi generación, como es la de Boulez y Babbitt, y yo también quiero que las cosas sean “lo que son”. También estoy interesado en los hechos y no en la filosofía. Yo también, como Boulez, pretendo que la música sea un objeto autónomo.

Pero todo se volvió demasiado bueno para ser real, ¿no lo ven? ¿Sin dicotomías? Todo se volvió como un estado de gracia. Algo tenía que pasar, y pasó. Cuanto más me acercaba —en mis propios términos— a una situación verdaderamente autónoma, más sentía un alerta que me advertía que una nueva dicotomía estaba a punto de acontecer. La forma que adoptaba este alerta era una extraña resistencia de los mismos sonidos a asumir una identidad instrumental. Era como si, habiendo conocido el gusto de la libertad, ahora quisieran ser verdaderamente libres.

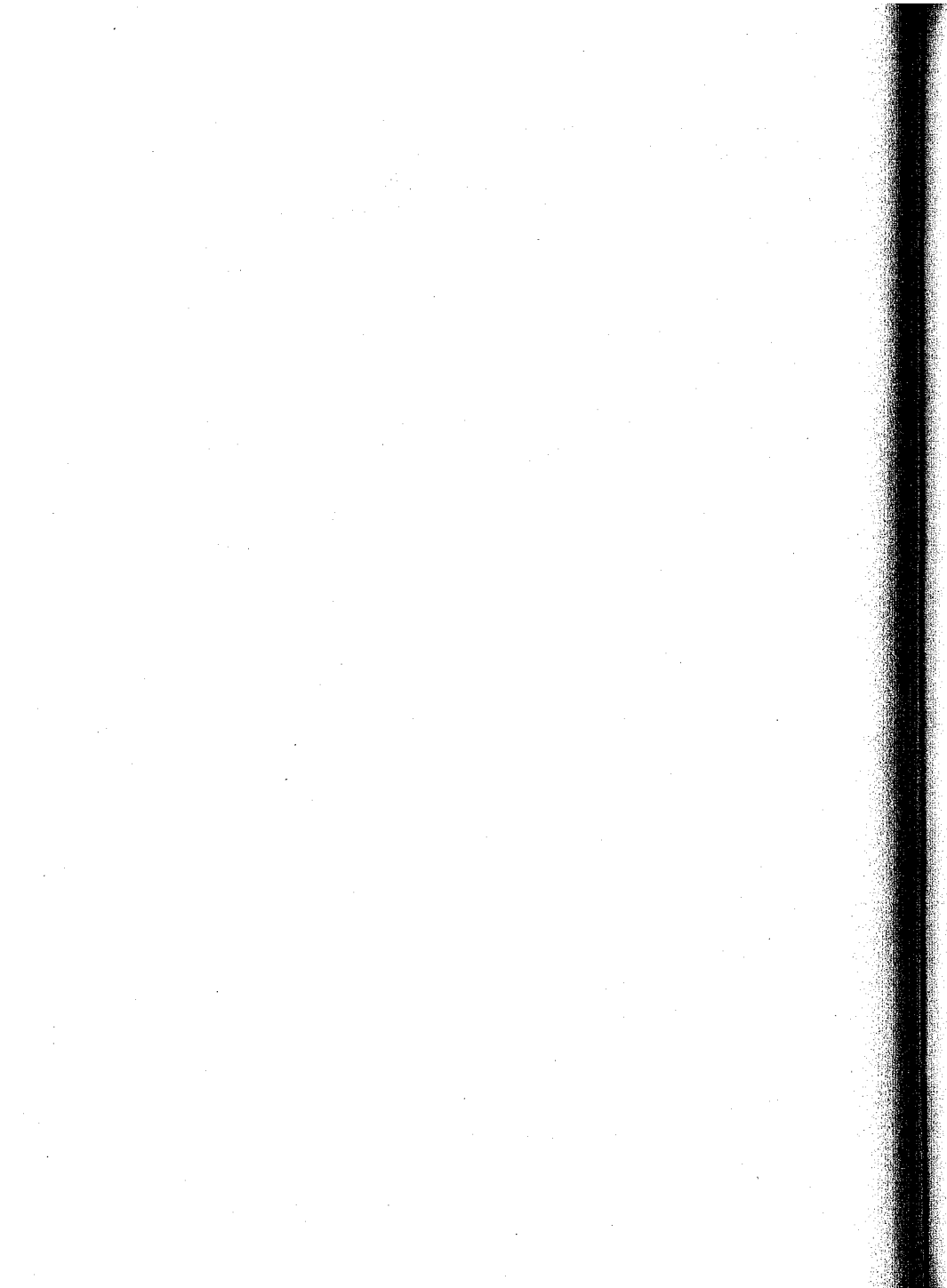
Franz Kline me confesó alguna vez que solo en ocasiones el color no actuaba en sus pinturas como una intromisión. Guston también sentía esto. Pero aún más crucial para él era la inmediatez del lugar en el que se ubicaban las formas; su color debía continuamente atravesar estados de borramiento para alcanzar esa exactitud visual.

En música son los instrumentos los que producen el color. Y, para mí, el color instrumental le roba su inmediatez al *sonido*. El instrumento se ha vuelto un stencil para mí, el *retrato* engañoso del sonido. En mayor medida exa-

gera el sonido, lo difumina, lo vuelve más grande que la vida misma, le otorga un significado, un énfasis que no tiene en mis oídos.

Pensar en música sin instrumentos es, lo admito, algo prematuro, algo un tanto balzaciano. Pero, por mi parte, no puedo desestimar esta idea. Al producir esta situación de indeterminación comencé a sentir que a los sonidos no les preocupaban mis nociones de simetría y diseño, que querían cantar sobre otras cosas. Querían vivir, y yo los estaba sofocando. Y no es una cuestión de si la metodología es o no es controlada. En ambos casos se trata de una metodología. Algo ha sido hecho. Y hacer algo es restringirlo.

No he encontrado todavía una respuesta a este dilema. Toda mi vida creativa puede interpretarse como un intento por ajustarte a él. Hay en ella muy poca preocupación, muy poca implicación respecto de cualquier otra cosa. Tengo la sensación de que, pese a los esfuerzos que hemos hecho por limitarla, la música ya ha volado fuera de la jaula, ya ha escapado. Existe un viejo proverbio que dice: "El hombre hace planes, Dios ríe". El compositor hace planes, la música ríe.



CONOCÍ A HEINE EN LA CALLE FÜRSTEMBERG*

143

Empecé a componer a los nueve. Vivíamos en Queens, y yo tomaba el tren de la Segunda Avenida, que atravesaba el Puente de Queensboro en dirección a Manhattan, para llegar a algunas de mis primeras clases en la vieja Third Street Music School del Lower East Side.

A los doce años comencé a estudiar piano con Mme. Maurina-Press, una maravillosa *grande dame* que se había criado en Rusia con Scriabin y había ido a la escuela con él. También había sido alumna de Busoni y solía contarme de sus veladas en Berlín.

Fui a hacer una prueba de audición en la Chatham Square Music School. No aprobé.

Más tarde fui a la New York High School for Music and Art, bien lejos, en la parte alta de la ciudad.

Mi familia se dedicaba a la industria textil. Mi padre trabajaba de capataz en una empresa que era propiedad de su hermano adinerado, y tomaba el tren todos los días hasta el distrito textil.

* Texto escrito a partir de una conversación con John Dwyer. Publicado originalmente en el periódico *Buffalo Evening News*, en 1973.

Más tarde mi padre pudo independizarse y abrir su propio negocio, una fábrica en Queens, abrigos para niños. Trabajé ahí hasta hace seis años.

*

Déjenme contarles acerca de la fábrica y del compositor Lukas Foss.

La planta estaba cerca del aeropuerto de La Guardia. Un día Lukas perdió su vuelo y sabía que yo andaba por ahí, así que me llamó y me invitó a almorzar. Él no sabía a qué me dedicaba. Me iba bastante bien como el hijo del jefe.

Le dije que viniera a conocer la planta. Entonces me quité el abrigo, la camisa, me enmarañé el pelo y ocupé mi lugar frente a una de las gigantescas planchas a vapor, una máquina terrible, de apariencia amenazante.

Cuando Lukas entró yo tenía el vapor superior encendido, el vapor inferior encendido, sudando, trabajando como esclavo, el artista encadenado. Lukas se quedó ahí parado, horrorizado. Dijo: "Oh, Morty. Esto no está bien. Tenemos que sacarte de aquí".

144

Yo amaba la fábrica, todavía la extraño. Había muchos inmigrantes judíos, de otros lados, gente cultivada, poetas y escritores, un novelista negro.

Pero, de vuelta a mis catorce años, mi padre aún era un capataz, esta vez autos usados, y teníamos que ahorrar en esto y aquello. Y así y todo mi madre me mandó a Nueva York para que fuera al local de Steinway en 57th Street, a su gigantesco sótano, y comprara un piano.

No puedes imaginarte lo que significaba gastar eso, y nunca lo olvidaré. No vinieron conmigo para decirme cuál elegir, qué color, nada. Lo elegí yo solo.

Encontré uno con un tono absolutamente singular. Ayudaba a mis oídos. Cuando no lo estaba tocando, bajaba la tapa y lo usaba como escritorio. Vivía al lado de él, prácticamente en él.

Todavía lo tengo. Ahora está en un depósito, pero voy a traerlo para acá, siendo que me quedará en Búfalo un año más.

A los quince tomé clases particulares con Wallingford Riegger, un maestro maravilloso. Me instruyó en el más estricto contrapunto.

Conocí a Varèse cuando tenía diecisiete años. Me contó cosas fantásticas acerca de su juventud en París. Cómo Debussy, por ejemplo, nunca se

sentaba durante los conciertos. Me contó acerca de Charles Ives y la tradición *avant-garde*, en una época en la que muy poca gente sabía algo acerca de Ives.

Estudié con Stefan Wolpe, un hombre muy aferrado a sus ideas, pero con un gran corazón y una sensibilidad tremenda para la música.

*

¿El cine? No creo que el cine haya sido una gran influencia en mi carrera artística. Pero, en fin, aquí va algo.

Por supuesto que iba al cine, y siempre podía recordar los temas de las bandas de sonido, aun cuando pasaran años.

¿Sí? ¿Entonces qué tal el tema de Max Steiner para *El delator*? [*Morton Feldman canta de memoria el tema de 1935 en un doliente registro barítono alto.*] ¿Y Erik Korngold? El tema de Korngold para *La ninfa constante*. [*Canta, de nuevo, la música de la película de 1943.*]

Lo que sí hacía era leer. De todo, siempre lo he hecho. Ahora estoy leyendo cinco libros a la vez.

145

En el invierno de 1950 fui al Carnegie Hall para escuchar a Mitropoulos dirigiendo a la Filarmónica de Nueva York en el Op. 21 de Webern, la *Sinfonía para pequeña orquesta*.

Tenía veinticuatro años, estaba allí con mi esposa de diecisiete y medio. Ya había compuesto mis piezas gráficas, las primeras de su clase, pero no me conocía nadie.

Ninguna pieza ejerció sobre mí, ni antes ni después, el impacto de esa obra de Webern. El público se mordía los labios, se reía, silbaba, la gente se iba.

En el intervalo salí hasta el lobby interior que está junto a la escalera, y ahí estaba John Cage. En fin, lo había reconocido apenas entró, con Virgil Thomson, Lou Harrison y Ben Weber.

Quiero decir, había visto su foto en un artículo a doble página en *PM*, un desaparecido periódico algo progresista que salía en formato tabloide.

Cage me preguntó qué me había parecido lo que había escuchado. Le dije que nunca había oído algo tan emocionante. Se puso prácticamente a saltar de la alegría y me preguntó cómo me llamaba. Cuando se enteró de

que yo era compositor me llevó con él, me presentó a sus amigos, me invitó a una reunión que tendrían más adelante esa misma semana.

Cage me presentó, de hecho, a todo el mundo de la Bohemia de aquel tiempo, mayormente concentrada en el Village. Dio una fiesta, y yo toqué algunas de mis piezas para piano. Empecé a conocer artistas, los pintores neoyorquinos, que fueron una influencia extremadamente fuerte en mi vida creativa, mucho más que los compositores.

*

John Cage es una de las personas más magníficas que cualquier civilización haya tenido nunca, como ser humano, por su intelecto, por su modo de mirar la vida. Gentil, generoso, abnegado. Tomó mis primeras partituras gráficas y las pasó en limpio él mismo, horas de trabajo cuidadoso. Dijo que estaban demasiado desprolijas.

146 Como ya saben, Cage es un cocinero consumado. En una ocasión invitó a una cantidad de gente a cenar espaguetis y puso treinta variedades de hongos en la misma manteca. Nadie los comió excepto yo. Yo también cocino, ahora, pero en general recetas más básicas, del tipo "libro de cocina fácil".

Después de que Cage nos hubiera conocido a Boulez y a mí, su vida comenzó a cambiar. Se involucró en diferentes ideas creativas, se alejó de algunos de los círculos que frecuentaba más tempranamente. Luego de su pieza radial, *Imaginary Landscape* para doce estaciones de radio (eso fue en 1951 y estaba dedicada, ya saben, a mí...), algunas personas como Lou Harrison y Virgil Thomson empezaron a pensar que tal vez estaba yendo demasiado lejos. Thomson no me podía ni ver, desde el principio, y eso nunca ha cambiado.

Para ese entonces ya vivía en el Village, y empecé a relacionarme, por mi cuenta, con los pintores de Nueva York, como amigos y compañeros artistas. Barney Newman, Rothko, Larry Rivers, Jasper Johns, Willem de Kooning, Motherwell, Rauschenberg, Kline, Pollock, Philip Guston. Fueron mi escuela de posgrado.

El sitio en el que todos nos juntábamos era el Cedar Tavern en University Place entre 8th Street y 9th Street. Cage y yo éramos prácticamente los únicos compositores, a veces aparecía Earle Brown. Milton Babbitt solía venir al de-

partamento a jugar al póker, pero por aquel entonces no tenía conexión alguna con la música. Era profesor de matemáticas.

Teníamos, además, un club a la vuelta de casa que había abierto el pintor Robert Motherwell, todos los viernes por la noche había algo para hacer.

El Julliard String Quartet vino una vez y tocó gratis. Aceptaron un dibujo de de Kooning a modo de pago.

Dos famosas conferencias de Cage, "Algo" y "Nada", fueron presentadas por primera vez en el club. "Algo" trata de mí; "Nada" trata de él. Yo le dije que quería que fuera al revés.

Los pintores que conocí, en su mayoría más grandes que yo, me inspiraron de muchas maneras, más allá de su arte. Podían estar muriéndose de hambre, pero no iban a renunciar, no iban a adaptarse al mercado. Barney Newman trazó esa misma línea en el lienzo durante veinticinco años, y recién ahí la gente empezó a prestar atención.

*

147

Los pintores no están interesados en cómo se hace una cosa. La hacen. Luego viene su resistencia física, su don para la supervivencia. Los músicos quieren que les den de comer en la boca.

Recuerdo una fiesta en el estudio de de Kooning con una orden de desalojo (por hacerse efectiva en tres días) pegada en la puerta. No tenía los veintidós dólares, o lo que fuera, para mantener el negocio abierto.

Esos hombres no estaban dispuestos a cambiar una sola línea de sus obras por las galerías, ni cuando estaban siendo desalojados, ni tampoco más tarde, cuando la mayoría de ellos fue inmensamente exitosa.

Teníamos la sensación, en aquel tiempo en el Village, de compartir algo en el arte que era desconocido para el resto del mundo. Era algo así como un callejón sin salida, y todavía hoy disfruto de esa sensación. Crecí en una época en la que había muy poca capacidad para escuchar música contemporánea. Y cuando conocías a alguien que sí podía hacerlo, se generaba este parentesco.

Fui acogido en Inglaterra por el establishment y por el underground más o menos al mismo tiempo. Por Cornelius Cardew a finales de los años cincuenta y por Wilfred Mellers a principios de los sesenta.

Desde 1966 he pasado dos o tres meses al año en Inglaterra, y proba-

blemente me vaya a Londres luego de esto de Búfalo. Escuchan como ninguna otra audiencia. Es la mejor de las atmósferas. En realidad no me consideran tan raro.

*

En 1972, por ejemplo, hubo dos conciertos de tres horas dedicados a mi obra en la BBC, más interpretaciones orquestales de *The Viola in My Life* y *Rothko Chapel*. Me he transformado en parte de la vida musical de Inglaterra. En América no hay posibilidad de que uno pueda decir “soy parte de la vida musical”.

Aquí más bien saben que existes y listo, no tienen que tocarte en vivo. En Italia les gusto. En Francia casi no me conocen, y cuando me interpretan, en realidad no les interesa demasiado.

Es así: mi sobrino de once años se le acercó a Eric Leinsdorf (a la sazón director de la Sinfónica de Boston), en Tanglewood, y le pidió un autógrafo.

148

“Muy bien, joven. ¿Es usted músico?”

“No, pero mi tío sí.”

“Ah. ¿Cómo se llama?”

“Morton Feldman.”

“Ah. Felicidades.”

Felicitaciones. Pero Leinsdorf jamás va a interpretar mi música.

Una vez Charles Munch, en su momento también director de la Sinfónica de Boston, vino a un concierto en el que se interpretó una de mis piezas. Se acercó y me besó. Me rodeó con su brazo y me besó. Dijo: “Eres un poeta”. Pero Munch jamás va a interpretar mi música.

Los pintores me dieron tanto, me dieron resistencia. Resistencia a la presión, a lo que es la presión de congraciarse con las audiencias o los intérpretes.

Quiero decir, aquí me han hecho seis encargos solo en el último año y medio. Dos de ellos muy prestigiosos y por buen dinero. Uno para flauta y orquesta. Diré que no (a US\$ 7.000) porque la flauta no forma parte de mi paleta. Solía hacerlo, pero ya no. Eso es todo.

Otro de ellos me tiene en un dilema, un trabajo para cuarteto y orquesta, a pedido del Cleveland Quartet. Le dije a Paul Katz, el chelista del

cuarteto, que estaba tentado de negarme, por su propio bien, porque me imaginaba lo que ellos podrían estar esperando de mí. Estaba terriblemente dolido. Me dijo: "Pero amamos tu música".

*

La música que emocionaba a Cage allá por 1950-1951... Tal vez deba explicar más. Eran las primeras piezas de música gráfica, las *Projections*, para conjuntos pequeños, y las *Intersections*, para orquesta. Algunas de las ideas involucradas eran mantener el tono indeterminado, indicar el registro de modo general, sostener una dinámica suave, permitir la libre elección de los intérpretes respecto de cuándo entrar.

La Filarmónica de Nueva York hizo mi ...*Out of "Last Pieces"*. Lukas Foss interpretó *Swallows of Salangan* en el Festival de las Artes de Búfalo de 1966. Gran festival. Talento de primera.

Y actualmente Búfalo. Estaba encantado de poder ofrecerle a Christian Wolff su primer concierto solista en donde fuese, y encima dentro del marco de mi propio programa en la Universidad.

149

Sobre todo, las primeras piezas de Wolff, las que no están grabadas. Imágínense: aquí había un compositor que había deslumbrado a la *avant-garde* neoyorquina entera con solo dieciséis o diecisiete años. Ahora, llegando a los cuarenta, y su primera presentación solista. En Búfalo.

Su pieza *Nine*, para orquesta de cámara, ya saben, esa que considero la obra maestra de todo ese período... Él nunca la había oído antes. Solo estaba escrita.

*

Cuando apareció por primera vez entre nosotros en Nueva York, yo lo llamaba "Orfeo en zapatillas". Solo un chico, un estudiante, con esa hermosa sonrisa y esa gran mente, yendo, atlético, angelical, al Friends Seminary.

Este recuerdo me acaba de venir a la mente. De vuelta en el Village. Había una fiesta. En el estudio de un pintor. Y un *marchand* acaudalado de la Costa Oeste que había sido invitado quería saber si podía traer a una señorita. Por supuesto. Resultó ser Hedy Lamarr.

Todavía puedo verla, ese turbante blanco, el vestido. Alucinante. Era la única chica, y varios de nosotros nos turnábamos para bailar con ella.

Varias horas y copas de vino más tarde, ella dijo: "No sé si ustedes, caballeros, lo saben, pero hoy es mi cumpleaños".

Hey. Guau. Teníamos que hacer algo para Hedy el día de su cumpleaños. Así que todos los pintores se pusieron a clavar lienzos en las paredes con tachuelas, por todos lados, y cada uno de ellos —de Kooning, Johns, Guston, varios más— hizo una pintura o un dibujo de Hedy.

Esa noche ella terminó llevándose a casa un rollo entero de pinturas —aún húmedas— hechas por artistas que habrían de convertirse en nombres mundialmente reconocidos apenas algunos años más tarde. Lo que Hedy se llevó a casa esa noche supongo que hoy tendrá un valor de mercado de unos US\$ 400.000.

*

150

Es difícil poner las cosas en perspectiva cuando se trata de pintores, éxito y dinero.

Jackson Pollock. Una vez nos lo cruzamos en el Village a eso de las dos de la madrugada. Lo habían echado de Riker's. Lo habían echado del Chuck Wagon. Había tenido una discusión con Johnny en el Cedar Tavern. Nadie lo dejaba entrar.

Caminaba solo por la calle, un rechazado universal. Pero este era Pollock en la cima de su fama, vivía en East Hampton. Había venido hasta el Village para reencontrarse con algo del pasado. En realidad terminó riéndose de todo esto con nosotros, pero igual no podía entrar en ningún lado.

Perdí el contacto con Nueva York. Siempre estuve como de más, nunca una buena crítica. Nueva York, ya saben, nunca fue una ciudad para la música moderna, no más que París. La audiencia no tiene memoria, no está interesada en saber nada de un compositor.

Los programas de Boulez, como director de la Filarmónica de Nueva York, no son experimentales. Más bien, son algo así como muestras glamorosas de cosas que ya se hicieron por primera vez en otro lado, con efectos probados.

Así que no salí de los círculos musicales tradicionales. De hecho, esto de Búfalo es mi primera situación académica.

Compositor radical, dicen. Pero siempre he tenido este fuerte sentido de la historia, esta sensación de una tradición, de una continuidad.

Con Mme. Press, a los doce, estuve en contacto con Scriabin, y por lo tanto con Chopin. Con Busoni, y por lo tanto con Liszt. Con Varèse, y por lo tanto con Debussy, e Ives y Cowell, y Schoenberg. No están muertos.

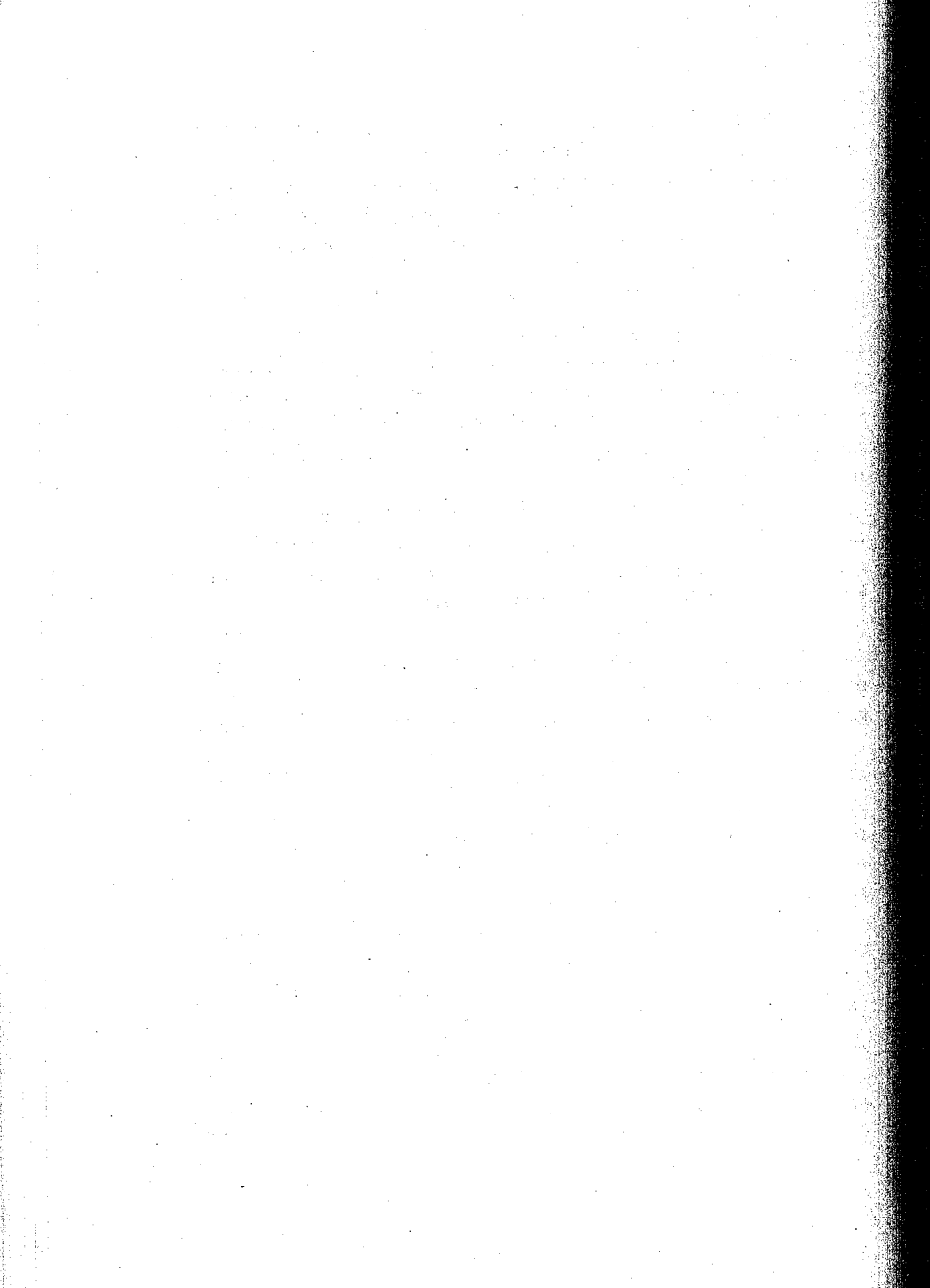
*

Una mañana temprano, en París, caminaba por esa pequeña calle en el margen izquierdo del Sena en la que está, exactamente, como estaba hace más de un siglo, el estudio de Delacroix. Había leído sus diarios, en los que habla de Chopin, de salir a pasear en auto, de las visitas del poeta Heine, un refugiado de Alemania.

Nada había cambiado en esa calle. Y vi a Heine en la esquina, caminando en dirección a mí. Casi llega a pasar a mi lado. Su presencia me suscitó una intensa sensación, el judío exiliado. Lo vi. Entonces volví a mi casa y compuse *I Met Heine on the Rue Fürstemberg*.

No están muertos. Están conmigo.

Lo que más me conmueve no tiene que ver con el público, ni siquiera tiene que ver conmigo mismo. Tengo la sensación de que no puedo traicionar esta continuidad, esta cosa que llevo conmigo. El peso de la historia.



Fue una gran fiesta aquella en lo de los de Menil. La ocasión era la première de la versión re-coreografiada que Merce Cunningham hizo de *Summerspace* para la compañía Balanchine. Nunca había escuchado nada de de Menil, filántropo y mecenas, hasta esa oportunidad. Pese a que yo era el compositor de *Summerspace*, la mayor parte de los invitados no lo sabía. Supongo que ni Balanchine lo sabía. Por lo que, anónimo, pero no por eso infeliz, bebí rápidamente al menos once copas de champagne y emprendí el descenso por la interminable y circular escalera; cuando apenas me faltaban seis escalones para aterrizar perdí el balance —naturalmente— y con una copa llena en una mano bajé patinando el resto del camino sin caerme. Solo un hombre entre tantos invitados presencié este *tour de force*; se acercó hasta mí y me dijo: “Tengo que conocer a cualquier persona que pueda hacer eso”. Era John de Menil.

Esto no solo prueba el tipo de persona encantadora que ciertamente era John de Menil. Prueba también que era el tipo de persona que hubiera sabido que algo ligeramente inusual había ocurrido en su escalera aún si hu-

* Este texto integra el artículo “Four Tributes”, publicado en la revista *Art in America* (Vol. 61, Nº 6) durante noviembre-diciembre de 1973.

biese estado en otra habitación. Poseía un delicado radar para lo inusual. Una idea disparatada, una bella idea, una idea irreverente o religiosa, siempre y cuando tenga "agallas y personalidad", se ganaba su inmediata atención y, en muchas ocasiones, su inmediato apoyo.

Incluso un hombre pesado resbalando por la escalera con una copa de champagne en una de sus manos se ganaría su amistad.

Otro recuerdo: fui invitado por los de Menil para dictar un seminario en Houston. Me hospedé en su casa, algo palaciegamente íntimo. Una mañana, mientras me afeitaba, escuché que alguien silbaba una y otra vez una melodía, una melodía que en algunos lugares aún es controversial. Era John silbando "La Internacional".

DECLARACIÓN*

12 de agosto de 1975

155

Hasta hace unos diez años escribía a menudo sobre música. Ya no lo hago. Esta escritura era usualmente polémica en lo que hace a su contenido. En los últimos años dejé de discutir con el talento. Quiero ser agradecido por el talento sin importar de dónde venga.

* Publicado originalmente por Edition Peters Contemporary Music Catalogue, de Nueva York, en 1975.

La Capilla Rothko es un ambiente espiritual creado por el pintor norteamericano Mark Rothko como un espacio dedicado a la contemplación, en el que hombres y mujeres de todas las religiones, o de ninguna, pueden meditar en silencio, tanto en soledad como reunidos en celebración. Para esta capilla, construida en 1971 por la Fundación Menil en Houston, Texas, Rothko pintó catorce óleos de gran tamaño.

Cuando me encontraba en Houston para la ceremonia de apertura de la Capilla Rothko, mis amigos John y Dominique de Menil me pidieron que escribiera una composición como tributo a Rothko, para que fuera presentada en la capilla el siguiente año.

En líneas generales la elección de los instrumentos (en términos de fuerzas utilizadas, balance y timbre) se vio afectada tanto por el espacio de la capilla como por las pinturas. El imaginario de Rothko se expande más allá del límite de sus lienzos, y yo quería el mismo efecto para la música: debería impregnar toda la habitación octogonal y no ser escuchada a una distancia determinada. El resultado se asemeja bastante a lo que ocurre con

* Publicado originalmente en 1976 para acompañar la edición del disco *Morton Feldman: Rothko Chapel/For Frank O'Hara* (Columbia Records/Odyssey).

una grabación; el sonido está más cerca, tiene una proximidad más física que en una sala de conciertos.

El ritmo total de las pinturas, tal como Rothko las dispuso, produce una continuidad sin fisuras. Mientras que con ellas era posible reiterar color y escala sin perder interés dramático, sentí que la música pedía la fusión de secciones bien contrastadas. Visualicé una procesión inmóvil, como la de los frisos en los templos griegos.

Podría caracterizarse a estas secciones de la siguiente manera: 1. una larga obertura declamatoria; 2. una sección más estática y "abstracta" para coro y campanas; 3. un interludio motivico para soprano, viola y timbal; 4. un final lírico para viola con acompañamiento de vibráfono, a los que luego se suma el coro, logrando un efecto de collage.

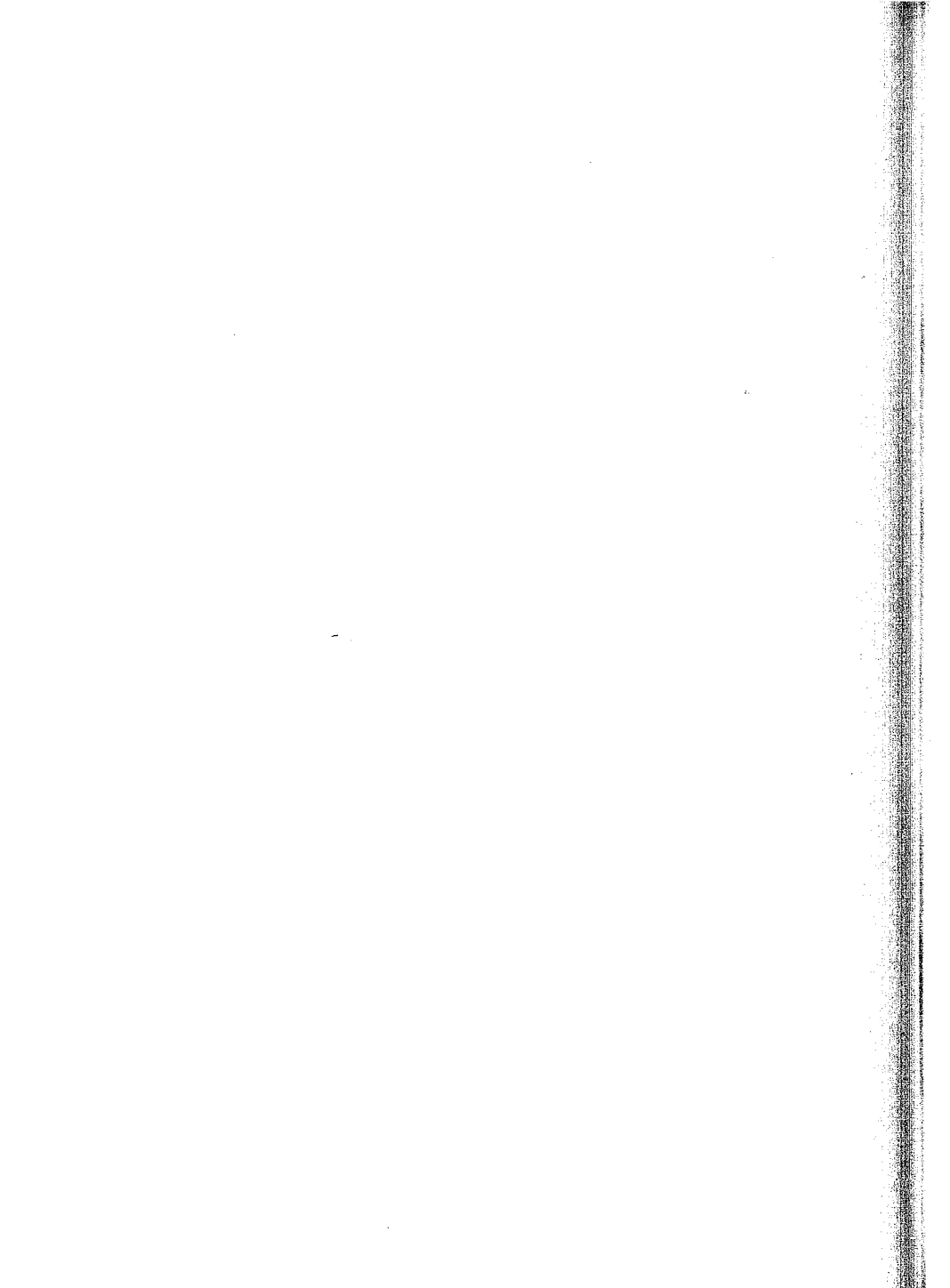
Hay muy pocas referencias personales en *Rothko Chapel*. La melodía para soprano, por ejemplo, fue escrita el día del funeral de Stravinsky en Nueva York. La melodía cuasi-hebrea del final la compuse a los quince años. Ciertos intervalos a lo largo de la obra poseen el sonido de la sinagoga. Hay otras referencias que ya he olvidado.

Compuse *For Frank O'Hara* en 1973, especialmente para el décimo aniversario del Center of the Creative and Performing Arts de la Universidad Estatal de Nueva York en Búfalo.

159

Mi mayor preocupación en esta obra (como en toda mi música) fue mantener "una superficie plana" con un mínimo de contraste. Frank O'Hara fue el "poeta laureado" del mundo del arte neoyorquino durante los años cincuenta. Resultó gravemente herido (a los cuarenta años) por un taxi en Fire Island el 24 de julio de 1966, y murió el día siguiente.

* Publicado originalmente en 1976 para acompañar la edición del disco *Morton Feldman: Rothko Chapel/For Frank O'Hara* (Columbia Records/Odyssey).



Me pregunto si es apropiado que escriba acerca de algo distinto de esta exposición. Pero para escribir acerca de ella, tendría que dedicarle cierto esfuerzo a una investigación. Y me resisto a hablar con cualquiera que pudiera decirme por qué Guston reunió estas últimas obras del modo en que lo hizo. Mi actitud no es tan distinta a la de mi padre negándose a pedir indicaciones aquella vez que nos perdimos en Hoboken.

Para mí, la verdadera investigación consistiría, en cambio, en reconstruir ese tipo especial de soledad que Guston compartió con otros a lo largo de los años setenta: una inquietud porque algo quizá pudiera durar un poquito más, porque nuestro tiempo de vida no fuese una medida temporal que pudiese ser documentada bajo las categorías de lo temprano, lo intermedio y lo tardío. Dos rabinos, que eran muy amigos, sobrevivieron al Holocausto. Uno se fue a Londres; el otro, a algún lugar en Sudamérica. El rabino en Londres le escribió a su amigo: "Qué mal que estés tan lejos". La respuesta fue: "¿De dónde?".

* Publicado originalmente en el catálogo de la exhibición *Philip Guston: 1980/The Last Works*, organizada por Philips Collection en 1981.

Corrían los primeros meses de 1951 cuando Philip y yo nos conocimos en una de esas muchas reuniones que John Cage solía ofrecer en su casa por aquellos días. Unas semanas antes, Cage me había señalado mi primer Guston —una misteriosa pintura roja—, en la ahora histórica muestra de arte abstracto americano en el Museo de Arte Moderno. Treinta años más tarde, todavía puedo ver dónde estaba colgada, y cuál era la distancia entre la pintura y yo. Las pinturas de Guston te dicen instintivamente dónde pararte.

He sacado provecho de esto en el modo en que acomodo mi música dentro de su espacio acústico, sin querer decir con ello que uno estaría calculando cierto elemento de éxito mediante esta proyección. Más que suscitar una lectura lineal, vertical o total en quien mira, la temporalidad de Guston se mueve más bien hacia afuera del cuadro. En gran medida nuestra reacción a una pintura responde al hecho de que esta sea una réplica visual de cómo fue pintada. Por ejemplo, las pinturas que componen la serie “más/menos” de Mondrian neutralizan la posibilidad de que las clausuremos visualmente. Está todo ahí, por decirlo de algún modo, pero no están ahí ni el *dónde* ni el *cómo* mirarlas.

Si seguimos por este camino, entonces Guston siempre ha sido un artista “público”. Con esto quiero expresar que, si Guston dice algo, desea que eso que dice sea *escuchado* mientras aparece, calmo, en el escenario de su plano pictórico. Es en la inflexión de su “voz” donde descubrimos los matices enciclopédicos de la atmósfera, más allá de las imágenes que estuviera pintando en determinado momento. Estos dos factores importantísimos —la voz del artista y el escenario desde el que habla— encuentran su procedencia en el pintor a quien Guston amaba más que a todos, Piero della Francesca. Una de las tardes más memorables que pasé con Guston empezó con un “Así que no soy Miguel Ángel”, mientras subíamos la escalera hasta su estudio. Miré los inicios de una nueva pintura en busca de alguna pista que me explicara su depresión. No había pistas. “OK, así que no eres Miguel Ángel, eres El Greco.” La cara de Guston se iluminó aliviada.

Una pequeña pintura de Guston de 1967 cuelga sobre mi escritorio: sobre un fondo blanco, solo dos formas negras alargadas a unos dieciocho centímetros una de otra. La manera en la que están ubicadas en el plano es característica del modo en que Guston *congela* una pintura du-

rante los años sesenta. "Ese de la izquierda", me dijo, "le está contando al otro sus problemas".

El hecho de que el escenario de Guston se fuera vaciando en sus pinturas abstractas de los años sesenta, antes del período figurativo de los sesenta, es relevante. Pero no creo que se trate del final de algo para Guston, ni tampoco de esa tendencia habitual de llevar la obra hasta el extremo del "gran estilo" para después empezar de nuevo. Más bien el gesto parece dar la vuelta completa y cerrar el círculo, retornando a las primeras pinturas abstractas de los años cincuenta, solo que ahora todo está modulado a otra tonalidad. En música la clave o el centro tonal de una composición es semejante al plano pictórico del artista plástico. Determina el grado de audibilidad (visibilidad) y su timbre (color). Tanto en las primeras como en las últimas pinturas abstractas de Guston, el color estaba subrayado, sobre todo, para *iluminar* el escenario del mismo modo en que una vez percibí que Beckett iluminaba el suyo.

La conexión con Beckett no es una idea remota. La voz de Beckett también está tan presente en su escenario que es difícil distinguir *qué* se está diciendo de *quién* lo está diciendo. Del mismo modo, en las pinturas de Guston parecería que oímos *dos* voces simultáneamente. Para un compositor, este es un problema crucial: los medios o los instrumentos que se utilizan solo están ahí para articular un pensamiento musical y no para interpretarlo. El compositor, igual que el dramaturgo o el pintor, no está "interpretando", pero crea una situación tal como si sí lo hiciera. Me di cuenta por primera vez de este rol dual del pintor como actor gracias a Mark Rothko, mientras mirábamos el autorretrato de Rembrandt en el Frick. "Qué gran actor judío era Rembrandt, como si una lágrima pudiera salir del rabillo de uno de los ojos en cualquier momento."

Estos últimos años me he ensimismado en los tapices orientales, descubriendo bastante rápido que lo que me interesaba de ellos tenía poco que ver con estudiarlos o coleccionarlos. Me atraen particularmente algunos ejemplares especiales de los tapices hechos por los *yörüks* nómadas de Anatolia. Lo que los exquisitos tapices *yörük* del siglo XIX tienen que los hace únicos es *atmósfera*. Esta atmósfera está más cerca de Jasper Johns que de Mark Rothko, se vuelve más hacia Van Gogh que hacia Piero. Kierkegaard la tiene y además escribe sobre ella. Rara vez uno se la topa en música.

La atmósfera que intento describir está, como una huella dactilar, en toda la obra de Guston. Uno podría sostener que la pintura figurativa de los años setenta es de hecho un lenguaje más apropiado para ella. Sin embargo, mientras que en las pinturas más tempranas lo enigmático tenía que ver con cómo esta atmósfera coexistía con formas abstractas, la misma distancia entre atmósfera y objeto aparece ahora junto a una mitología de imágenes identificable.

Si las primeras abstracciones de Guston parecen estar preñadas de un compendio de contenidos, sin ofrecernos una solución respecto de lo que podría considerarse concreto, para mí su trabajo figurativo solo nos da algo así como una conclusión final, sin darnos el punto de partida. Después de todo, ¿de dónde vienen estas imágenes?

El ejemplar más antiguo de un tapiz karakecili (área de Bergama), de principios del siglo XVIII, conserva su diseño intacto con todos los detalles apuntando en esa dirección. Las versiones más tardías o más cargadas de cruces migratorios debilitan lo que originalmente era una poderosa forma geométrica. Uno no piensa tanto en "diseño" en los tapices más tempranos, sino más bien en algo así como imágenes totémicas. El impacto de las últimas pinturas de Guston aquí reunidas reside en que tienen algo de la sensación excitante de no haber sido aún *copiadas* por otros. Son como una cultura aislada de tapices y en su pico más desenfrenado de desarrollo.

Uno de los problemas del arte abstracto es que las soluciones disponibles están más determinadas de lo que uno podría imaginar: un sistema u otro, cual radar, lo guía. Stravinsky llegó a esta conclusión justo a tiempo para componer lo que él sentía eran sus dos obras más importantes, en las que el enfoque serialista pasó a estar más subordinado a su oído y, en consecuencia, se transformó más en una herramienta que en un mecanismo. El Stravinsky tardío implica otro cambio de estilo fascinante. Respecto de su zambullida en las elegantes abstracciones del pensamiento serialista solo es necesario que nos preguntemos *cómo* lo hizo, mientras que respecto de gran parte de su producción más temprana sencillamente uno se pregunta *por qué* habrá hecho tal o cual cosa.

Las operaciones de Guston, que no son preconcebidas ni actúan como un mecanismo, sí tienen algo de *inevitables*: para funcionar, las cosas solo podrían ser tal cual son y de ningún otro modo. Como en Stravinsky, este

logro actuó temprana y tardíamente. Tiene que ver con el hecho de que ninguno de los dos perdió de vista la naturaleza de su *material*.

Como profesor de composición lo más importante que puedo transmitir a mis estudiantes es una conciencia acerca de *qué es exactamente el material*. Hay una diferencia crucial entre tener "ideas" y tener una idea de cuál es el material de la propia música. Stravinsky es un gran ejemplo de un caso en el que el material reina soberano por sobre todo lo demás. La construcción se mantiene al mínimo. El material siempre está "en cámara". Schoenberg aborda el concepto de material de modo bastante diferente. El material de Stravinsky *sugiere* la composición, mientras que el material de Schoenberg *es* la composición. En esencia ambos enfoques son las únicas dos maneras vislumbradas hasta el momento para componer música. Esta reseña de las alternativas de un compositor me resulta importante a la hora de intentar entender qué es lo que Guston podría haber querido decir cuando hablaba acerca de la "imposibilidad de pintar".

En casi toda la música, uno está o bien forzado a trabajar sobre variaciones de alternativas históricas, como lo estaba Stravinsky, o bien forzado a inventar un procedimiento que más o menos *tome el relevo*, como hizo Schoenberg. En cualquiera de los dos casos uno renuncia a muchísimo entendimiento potencial, que existe en todavía otros tantos niveles de implicación con el propio material. Si el material de uno es "la pintura", entonces *cómo* se pinta podría ser más relevante que aquello *que* se pinta. No creo que siga siendo posible un feliz equilibrio entre ambas cosas, a menos que ocurra una simultaneidad tan palmaria como la que está abiertamente en evidencia en los últimos trabajos de Guston aquí reunidos.

Otra de las razones por las que me detengo en Stravinsky y Schoenberg en este ensayo es que ambos intentaron conscientemente llegar a una cierta cantidad de decisiones dentro de un contexto histórico *dado*. Por un lado, eso les sumó genialidad; por el otro, se las restó. Las *dos voces* de Schoenberg estaban intentando reconciliar formas clásicas tradicionales con un lenguaje expresionista. Es un campo de batalla muy incómodo de escuchar, y uno se pregunta seriamente si en realidad valió la pena.

Con Philip Guston llego a conclusiones diferentes. No hay intento alguno de reconciliación con sus preocupaciones pasadas en estas últimas pinturas. Se trata de una vida nueva, y sus habilidades pasadas lo ayudan

a sobrevivir en este nuevo terreno al que ha migrado. Todo esto significó para Guston empacar solo lo que necesitaba y salir en busca del país de su corazón.

Terminé *String Quartet* el 2 de noviembre de 1979, luego de dedicarle algo así como tres meses de composición. Desde mi punto de vista, el foco (sin reducir mi material) estuvo puesto más en comprobar qué le pasa a la forma de la música cuando uno extiende la duración de una obra que ostensiblemente es de “un movimiento”, más allá de lo familiar. Así como hay muchos aspectos “familiares” en una composición —en este caso, por ejemplo, las cuatro cuerdas de un cuarteto de cuerdas clásico— el más familiar es la duración total de la pieza.

Lo que se desarrolla en *String Quartet* podría describirse mejor como una forma “novelada”, en la que el propio sentido del tiempo se encuentra algo más relegado que en una composición musical, y es la información cronológica la que asiste en mayor medida al discernimiento del “relato”, en lugar del síndrome de la causa y el efecto que es tan propio del modo en que solemos escuchar música.

* Publicado originalmente en 1981 como notas del autor para el programa de mano del Festival de Música Contemporánea organizado por el Instituto de las Artes de California.

Disfruto pintando flores, no ramilletes, pero de a una flor por vez,
para así quizá lograr expresar su estructura plástica.

Mondrian

169

Un interés creciente por los tapices de Medio y Cercano Oriente me ha llevado a cuestionar algunas nociones a las que hasta ahora me había aferrado respecto de qué es simétrico y qué no. En los tapices de Anatolia y de los pueblos nómadas se expresa una preocupación por la precisión que deben tener las imágenes espejadas considerablemente menor que en la mayoría de las restantes regiones productoras. El detalle de una imagen simétrica en un tapiz de Anatolia nunca es dibujado de manera mecánica, como uno habría de esperar, sino idiomática. Incluso el clásico tapiz turco no es tan puntilloso respecto de la perfección de la terminación de sus bordes como su equivalente persa.

La simetría desproporcionada, ya sea respecto de la rítmica o de la longitud de la frase, ha caracterizado el desarrollo musical del siglo XX. La

* Este texto, dedicado a su pieza *Crippled Symmetry* [*Simetría minusválida*], fue publicado originalmente en 1981, en la revista *Res* (Vol. 2).

Spiegelbild (imagen espejada) de Webern en sus últimos trabajos es integral a su procedimiento dodecafónico, y cada desequilibrio tiene que ver con una leve variación de la distribución rítmica o de acordes de su espejo. La tendencia post-weberniana en lo que al ritmo respecta consistió en establecer un compromiso entre una acentuación simétrica y una asimétrica. Un ejemplo típico serían cinco notas ejecutadas en un lapso de cuatro pulsos iguales ($5/4$) u otros patrones similares. A diferencia de Stravinsky, cuya síncopa “en bruto” articulaba patrones rítmicos armónicos estrictos, el uso rítmico post-weberniano provenía de un concepto polifónico dodecafónico de variación continua en el que un ritmo –independiente de la armonía– modificaba la forma motívica de la música.

170

Los tapices me han llevado a pensar en una simetría desproporcionada para mis últimas piezas, en la que se emplea una serie rítmica escalonada de manera simétrica: $4/3$, $6/5$, $8/7$, etc., como punto de partida. Para mis fines, esta simetría “contiene” mis materiales en el interior del marco métrico del compás; mientras en el lenguaje arrítmico post-weberniano, la aceleración desequilibrada resulta de la atracción direccional que ejerce una figura sobre la otra. Lo que busco es algo similar a Mondrian cuando quería pintar “flores, no ramilletes, pero de a una flor por vez”.

Hay ejemplos musicales en los que la yuxtaposición de proporciones asimétricas (todas aditivas) pasa a ser la forma de la composición. Es interesante el hecho de que los tres compositores que voy a discutir brevemente emplean la repetición o reiteración para alcanzar esta forma aditiva y, como resultado, terminan anclándose en un mundo de alturas fijas, ya sea disonante o consonante. En uno de los movimientos de los *Cánticos de réquiem*, de Stravinsky, hay un juego constante entre La y Si, en el que el “borde” más pequeño de La se mantiene inalterable en todos sus detalles mientras que el Si varía ligeramente su duración al repetirse. Varèse, en su notable y excepcionalmente extensa “apertura” de *Intégrales*, también utiliza un esquema aditivo, pero prescinde de la yuxtaposición característica de Stravinsky entre La y Si. Al igual que el proceso de formación de los cristales que tanto interesaba a Varèse, esta declaración de apertura –concebida a partir de tres notas– experimenta una transformación continua de las formas rítmicas y proporciones temporales. En *Four Organs*, de Reich, los patrones rítmicos están orientados más acústicamente y se basan en las

alturas que componen un acorde que nunca cambia de posición. La música comienza con un patrón de 3+8, en el que ciertas alturas del acorde básico varían luego rítmicamente. El primer movimiento rítmico estructural de Reich continuará utilizando la misma métrica de once tiempos, solo que ahora dividida en patrones de 4+4+3; luego 4+3+4. Lo que sigue es una adición gradual de más tiempos al marco estructural, que adquiere una mayor proporción: 4+3+2+4=13; 4+3+2+2+4=15; luego a 18; 20; 23; 24 tiempos; hasta que Reich acaba con las barras de compás. A medida que la métrica se vuelve progresivamente más larga, podría decirse que la oscilación de las alturas recurrentes ya no tiene un perfil rítmico marcado.

En el momento en que un compositor inscribe un pensamiento musical en un determinado ictus, una cuadrícula de entre tantas ya está operando, como si de una regla se tratase. La música y los diseños o patrones repetidos en un tapiz tienen mucho en común. Aun siendo asimétricos en su ubicación, es difícil que la proporción entre los componentes esté sustancialmente fuera de escala si tomamos la totalidad como contexto. Por lo general los patrones tradicionales mantienen el mismo tamaño cuando se los toma de un tapiz de mayores proporciones y se lo adapta a uno más pequeño. Del mismo modo, el carácter de los patrones de Stravinsky no parece diferir cuando la obra es extensa o corta. Si examinamos el fraseo asimétrico —ya sea en el contundente *Sacre* de Stravinsky, en el suave *Socrate* de Satie o en la duplicación que hace Schoenberg de la prosa irregular de *Erwartung*— nos encontraremos con que la partición está lo suficientemente concentrada en el tiempo como para escuchar el proceso tipo mosaico de la cuadrícula trabajando. También reconoceremos una conversación con reminiscencia histórica que tiene lugar entre las frases. Al respecto, estas tres obras maestras asimétricas de principios del siglo XX fueron fruto de los pilares simétricos de la era clásica.

A comienzos de los años cincuenta John Cage logró concebir una música en la que todas sus propiedades funcionaran de manera independiente y autónoma. Lo que Cage hizo fue catalogar sonidos-evento en una tabla: algunos de una o dos notas, algunas figuras arabescas de diferentes proporciones. En otro gráfico se incluía información correspondiente a la gama de los parámetros musicales. Consultando el *I Ching* como a un oráculo o tirando una moneda se definía el ordenamiento y la sub-

siguiente combinación de todo este material. La música se “fijaba” luego también a través del método de arrojar monedas al azar sobre una notación rítmica “espacial”, no progresiva, parecida a la escala de distancias de un mapa. En tanto esta música está sujeta a la multiplicidad de disciplinas inherentes a su detallado ensamblaje, su forma musical solo es discernible al momento de oírla, como las imágenes de una película. No está implicada con la gramática del diseño, y probablemente sea la única música conocida hasta el momento a la que no se le pueden aplicar los conceptos de simetría/asimetría.

Me encontraba una vez en el estudio de Rothko mientras su asistente tensaba la parte superior de un lienzo. Rothko, parado a cierta distancia, decidía si acortar la superficie unos centímetros o si agrandarla un poco. Esta cuestión de la *escala*, para mí, impide que los conceptos de simetría y asimetría afecten la eventual longitud de mi música. En tanto compositor no puedo escapar a la contradicción de que la suma de las partes no sea igual a la totalidad. La escala de lo que en realidad está siendo representado, ya se trate de la totalidad o de la parte, es en sí misma un fenómeno. La reciprocidad inherente a la escala, de hecho, ha permitido que me de cuenta de que las formas musicales y los procedimientos relacionados son esencialmente métodos para la organización del material, y no tienen otra función que asistir a nuestra memoria.

En lo que se han convertido las formas musicales de Occidente es en una paráfrasis de la memoria. Pero la memoria podría operar también de otra manera. En *Triadic Memories*, una de mis obras más recientes para piano, hay una sección con diferentes tipos de acordes, en la que cada uno de ellos es repetido lentamente. Un acorde puede repetirse tres veces, otro siete u ocho, dependiendo de cuánto tiempo sienta que debe durar. Una vez dentro del siguiente acorde me olvidaba de inmediato del que había sido reiterado con anterioridad. Reconstruía entonces la sección entera: reordenando su progresión anterior y alterando el número de veces que un acorde particular había sido repetido. Trabajé de este modo en un intento consciente por “formalizar” la desorientación de la memoria. Los acordes son escuchados de manera repetida sin ningún patrón discernible. En esta regularidad (pese a que existen leves variaciones de tempo) se *sugiere* que lo que estamos escuchando es funcional y direccional, pero pronto descubri-

mos que esto es una ilusión; un poco como caminar por las calles de Berlín, en donde todas las calles se ven iguales, *pese a que no lo son*.

En este momento me distrae un tapiz de un pequeño pueblo de Turquía del catálogo *Islamic Carpets from the Joseph V. McMullan Collection*. Posee unos diseños blancos en forma de mosaicos, atravesados en diagonal por una sucesión de grandes estrellas en tonos claros de rojo, verde y beige. Si bien es cierto que, como dice el autor del catálogo David Sylvester, nuestra capacidad de apreciar los tapices de este tipo se ha visto favorecida por nuestra exposición al arte modernista occidental, debemos tener en cuenta que este tapiz "primitivo" fue concebido prácticamente al mismo tiempo que Matisse completaba su educación artística. Todo lo que respecta a la coloración del tapiz, y el modo en que las estrellas están dibujadas al detalle, cuando uno de los mosaicos está desparejo o es ligeramente más pequeño, todo ello sumado a la colocación escalonada del diseño traen a la mente la maestría con la que Matisse balanceaba movimiento y estasis. ¿Por qué es que incluso la asimetría tiene que sonar y verse bien? Hay otro tejido de Anatolia en mi piso, al que llamo "el tapiz Jasper Johns". Tiene forma de tablero de damas, sin ningún aparente diseño sistemático de color a excepción de un uso libre de los colores que se reitera en simples patrones. Implícitos en las brillantes capas (desgastadas de manera desigual) de la montañosa región de Konya, los rosa viejo y azul claro fueron mi primer indicio de que había algo allí de lo que podría aprender, e incluso aplicarlo a mi música.

173

La escala cromática de la mayoría de los tapices no urbanos parece más extensa de lo que en realidad es, debido a la gran variedad que hay de sombras de un mismo color como consecuencia de que el hilado ha sido teñido en pequeñas cantidades. Como compositor me interesa este aspecto tan singular que afecta la coloración de los tapices y el modo en que esto produce en el conjunto un tinte microcromático. Mi música se ha visto influenciada principalmente por aquellos métodos en los que el color se emplea en mecanismos esencialmente simples. Esto me ha llevado a cuestionar la naturaleza del material musical. ¿A través de qué medios, igualmente sencillos, podemos darle un lugar al color musical? A través de los patrones.

Los patrones de diseño de los tapices son abstracciones hechas a partir de símbolos, de formas de la naturaleza o geométricas. Mantienen así algunas huellas del mundo real. A las pinturas más recientes de Jasper

Johns no puede aplicársele ninguna de estas categorías. El lienzo de Johns tiene más que ver con un lente, en el que somos guiados por su ojo y el recorrido de ese ojo, en el que la marea —a veces distinta, a veces la misma— nos recuerda la sentencia de Cage: “Imitar a la naturaleza en la forma en la que esta opera”. Esas pinturas crean, por un lado, el carácter concreto que asociamos con un arte de patrones y, por el otro, una poesía abstracta cuyos orígenes nos son desconocidos. Debemos incluso preguntarnos si se trata en absoluto de patrones. ¿En qué momento un patrón se convierte en un patrón?

*

Esta persistencia de los patrones que recorre todo el arte oriental se debe a la inclinación de los artesanos por dejar las cosas bien solas.

A.F. Kendrick y C.E.C. Tattersall, Hand-woven Carpets (Londres, 1922)

174

Why Patterns? [¿Por qué patrones?] es una composición para flauta, glockenspiel y piano que consta de una gran variedad de patrones. La obra está anotada de manera separada para cada instrumento y no se coordina sino hasta unos pocos minutos finales de la composición. Estas notaciones, cercanas pero nunca sincronizadas de manera precisa, permiten que tres colores muy distintos acomoden entre sí su marcha. El material que se le da a un instrumento no es intercambiable idiomáticamente con el del otro. Algunos de los patrones se repiten con exactitud; otros, con algunas sutiles variaciones ya sea en lo que respecta a su forma o colocación rítmica. Por momentos, unas series de patrones diferentes se entrelazan formando una cadena, para luego yuxtaponerse mediante simples recursos.

El aspecto más interesante de componer exclusivamente con patrones es que no hay un procedimiento organizativo más ventajoso que otro, probablemente porque ningún patrón tiene nunca prioridad por sobre los demás. La atención compositiva solo está sobre qué patrón debe reiterarse y por cuánto tiempo, y en el carácter de su inevitable transformación.

Disfruto trabajar con patrones que sentimos que son simétricos (patrones de 2, 4, 8, etcétera), pero presentándolos en un contexto particular:



El ejemplo 1 es característico de un patrón vertical enmarcado por silencios; en este caso los silencios en ambos extremos son ligeramente desiguales. Los patrones lineales son naturalmente más continuos y pueden tener esa regularidad “de corto aliento” del ejemplo 2 o anticipar una sutil alternación rítmica escalonada, como en el ejemplo 3. Otro mecanismo que utilizo es un silencio bastante largo y asimétrico; en ese caso, con una qui-jotesca figura de cuatro notas en el medio:



o un silencio simétrico alrededor de un breve compás asimétrico:



Los patrones de acordes repetitivos no deberían progresar de uno en otro. Por el contrario, deberían acontecer en intervallos irregulares de tiempo para disminuir ese aspecto de tejido compacto que suelen tener los patrones. Por otra parte, las junturas de los rítmicos, más evidentes que las de acordes, deben mancharse para oscurecer su periodicidad. En mi opinión, los patrones son en realidad agrupaciones sonoras autónomas que no puedo quebrar para transformar en otra cosa sin una preparación.

En *String Quartet* hay una reiteración casi obsesiva del mismo acorde, disipada en una superposición de cuatro velocidades distintas (ver imagen p.176).

La estructura rítmica del bloque está integrada por cuatro longitudes desiguales de compás con cuatro permutaciones que incorporan la instrumentación del cuarteto. Debo advertir al lector que no tome las barras de

compás al pie de la letra. Este pasaje se vuelve rítmicamente oscuro por la compleja síncopa sin patrón resultante. Solo después de ensayar, y siguiendo la partitura, puedo percibir un patrón individual entrecruzándose de un instrumento a otro.



176

En *Spring of Chosroes* para violín y piano, el “patrón” de una sección consiste en aumentar el efecto de la figura de violín en pizzicato (que comprende tres alturas diferentes), al no establecer ninguna forma rítmica definida a excepción de su constante desplazamiento dentro del quintillo. Esto permite cinco permutaciones, que son luego yuxtapuestas de manera atropellada a medida que la serie continúa. La utilización de tres alturas en contraposición a los cinco compases desiguales creó, en mis oídos, una simetría minusválida de “ocho” mientras que la iba escribiendo. En oposición al patrón del violín, el piano tiene una serie rítmica independiente con las mismas tres alturas, ejecutada en una unidad simétrica de cuatro pulsos por compás. Esto funciona como otro elemento disuasivo respecto de la propulsión natural del quintillo.

Una construcción modular como la que vemos a continuación puede funcionar como un mecanismo básico para el desarrollo orgánico. Sin embargo, la empleo para evidenciar que los patrones están “completos” en sí mismos y que no requieren de ningún desarrollo; solo de extensión. Mi preocupación es: ¿cuál es su escala al ser prolongada y cuál el mejor método para llegar a ella? Mi experiencia indica no “inmiscuirse” con el mate-

rial, utilizar en cambio la concentración como guía para arribar a lo que sea que pueda resultar. Le mencioné esto a Stockhausen en una oportunidad cuando me preguntó cuál era mi *secreto*. “No apremio a los sonidos.” Stockhausen reflexionó un segundo sobre esto y me preguntó: “¿Ni siquiera un poco?”.

291 pizz. 5 5 5 5 5 [ppp]

4/16 [ppp]

296 5 5 5 5 5 gliss. [ppp]

Si mi enfoque parece ahora más didáctico —dedicarle muchas horas a la elaboración de estrategias que son solo aplicables a unos pocos momentos de música— es porque los patrones que me interesan son al mismo tiempo concretos y efímeros, haciendo de la notación algo difícil. Si se los anotara de manera exacta, se volverían muy rígidos; pero con el más mínimo margen de maniobra que se dé en la notación, se vuelven demasiado vagos.

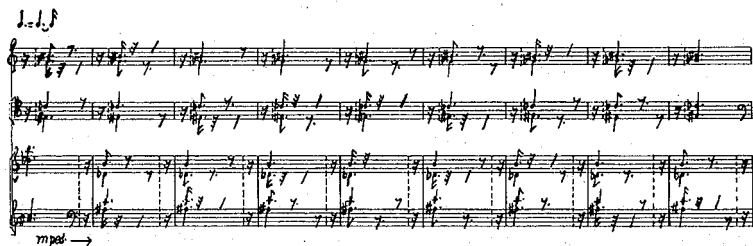
En tanto estos patrones existen como formas rítmicas articuladas por sonidos instrumentales, son en parte *imágenes de notación* que no tienen un impacto directo en el oído cuando escuchamos. El vuelco ocurre en el aire, entre su traducción desde la partitura y su ejecución. En cierta medida ese vuelco se produce en toda música; aunque se da de un modo más agravado en la mía por el simple hecho de que no existe un “estilo” rítmico, elemento usualmente crucial para que el intérprete comprenda qué

hacer y cómo. Encuentro que esto es igualmente válido respecto de mi música de los años cincuenta, donde el ritmo no estaba anotado, sino más bien quedaba librado al intérprete.

El intento de hallar un sistema de notación apropiado para sus ideas musicales ha sido una preocupación constante de Boulez a lo largo de toda su carrera. Se me viene a la mente una revisión muy significativa que hizo de *Le Soleil des eaux*. La versión original está en un estilo *Klangfarben*:¹ breves segmentos de la línea distribuidos de un instrumento al otro. En la versión revisada los instrumentos individualmente siguen una línea más continua. La notación de la primera versión se ve “bien” en la forma de los tiempos; pero la partitura revisada *suen*a mejor. O para ser más exactos, suena a Boulez. En contraste, mi inquietud respecto de la notación comenzó a alejarse de la cuestión de cómo la música funciona en la ejecución.

Es difícil describir qué es lo que caracteriza la imaginación de la notación. Si pudiéramos dejar en suspenso por un momento todas las causas que creemos que distinguen a una era de otra —y echar un breve vistazo a las páginas del último movimiento del *Hammerklavier*, o a uno o dos compases floridos de Chopin, o a cualquier obra de Webern—, notaríamos que estas páginas no se asemejan visualmente a la música de sus contemporáneos. El grado en el que la notación de una determinada pieza es responsable de gran parte de la composición es uno de los secretos mejor guardados de la historia.

El siguiente ejemplo tomado de *Trio* para violín, violonchelo y piano puede ilustrar mejor esto, al igual que mi tendencia a alejarme del aspecto práctico de cómo la música resultará en la ejecución.



1. El término *Klangfarben* refiere al timbre. Morton Feldman alude a la *Klangfarbenmelodie* [melodía de timbres], idea que mencionó inicialmente Arnold Schoenberg en el final

Al comenzar con la indicación de metrónomo ($\text{♩} = \text{♩} \text{♩}$), existe un difícil problema de coordinación entre los tres instrumentos. Los intérpretes deben seguir siete pulsos en otros seis equivalentes y subdividir otra idea rítmica en la que cada altura del acorde de cuatro notas del piano, y las notas por separado de las notas dobles en el violín o el violonchelo son todas de diferentes y meticulosas duraciones. Esta “maquinaria” continúa durante treinta y seis compases, con otros problemas que se van desarrollando en el camino. Técnicamente, la música es al mismo tiempo idiomática y ejecutable; pero depende, en un grado extenuante, de la concentración del intérprete.

Muchos compositores y teóricos no estarán en desacuerdo con la prominencia casi jerárquica que le atribuyo al efecto que tiene la notación en la composición. Estarán sí de acuerdo en que nuevos conceptos musicales, que resultan en sistemas innovadores, requieren de cambios en la notación. Luego se referirán a esto como si fuera, digamos, un nuevo “estilo de piano”, como lo hizo Leibowitz al discutir la importancia de las piezas tempranas para piano (Op. 11, 1909) de Schoenberg. Esta interpretación no puede ser refutada, aunque debe dejarse abierta la posibilidad para cuestionarla. Mis especulaciones en torno a cómo un “aspecto notacional” puede haber contribuido a la música de Webern o, para el caso, de Boulez (quien, por cierto, compuso una obra llamada *Notations*), tal vez parezcan sospechosas. Pero la notación puede tener un matiz de “juego de roles”, y tengo la sensación de que desempeña un papel importante, si no sobre el escenario, al menos fuera de él.

Otro elemento importante fuera del escenario, utilizado hasta hace poco exclusivamente por John Cage, era la adopción de estructuras rítmicas, como marcas, que le indicaban en qué lugar se encontraba durante el curso de una obra. Era para él lo que la armonía debe haber sido para Beethoven, y espero que no se moleste conmigo por decir que también se corresponde con su sentido de escala. Las estructuras rítmicas fueron inicialmente utilizadas en las obras menos “extremas” (pero no por eso menos importantes) de Cage, en las que su carácter de raga complementaba las exquisitas líneas motívi-

de su *Tratado de armonía* y que define cierta composición en la que la melodía avanza menos por una serie de notas musicales que por el timbre del instrumento. [N. del T.]

cas. Y, de nuevo como con Beethoven, uno puede escucharlo. Después de 1950 aproximadamente, con la aparición de una música diferente que inventaba diferentes notaciones —¿o se trataba en realidad de diferentes notaciones que creaban una nueva música?—, las estructuras rítmicas se encontraban todavía operando. Si bien ya no se escuchaban, aún eran obviamente importantes para el compositor. Todavía hoy, que ya no necesitamos esas señalizaciones estructurales, siento que el sentido de escala total de Cage es bastante similar a aquello que Brian O'Doherty señaló en referencia a la pintura de Jackson Pollock, "que una cuadrícula imaginaria parece estar operando siempre".

*

No puedo determinar con nada parecido a la certeza,
qué poder es el que impone el tabú... se impone sobre algo hoy
y se retira mañana; mientras que en algunos casos su acción es perpetua.

180

Melville, Typee

Durante mi primera formación como compositor con Stefan Wolpe, el único tema persistente en nuestras lecciones era por qué yo no podía desarrollar mis ideas y pasaba continuamente de una cosa a otra. "Negación" era como Wolpe caracterizaba esto. A diferencia de tantos compositores, especialmente de esta época, nunca cuestionó mis ideas ni insistió en que usara ningún sistema. Estoy muy agradecido por esto, ya que por esa época yo oscilaba entre varios procedimientos que, sabía, no se aplicaban a mi música. Y en tanto todavía no había conocido a los pintores cuyas soluciones tácticas contribuirían hasta tal punto a confrontar mis problemas. Con esto, de ninguna manera quiero insinuar que una arrogancia juvenil me llevó a ignorar todo lo que pude aprender del estudio de la composición. Pero mi enfoque, que era inconsciente en ese momento y solo se hizo manifiesto muchos años después, era: trabajar primero, estudiar después. Hace poco me encontraba en una librería en Berlín en la que al empleado, que no hablaba inglés, se le hizo imposible ayudarme a encontrar ciertos libros alemanes sobre tapices. Un hombre distinguido intervino y de nuestra conversación se desprendió que él también era un ávido entusiasta de los tapices. Sacó de su bolsillo una

hoja de papel en la que tenía anotada en dos columnas una lista interminable con los libros sobre tapices en varios idiomas que poseía. “¿Me permitiría ver su colección de tapices mientras me encuentro en Berlín?”, le pregunté con cierta vacilación. “No he coleccionado ningún tapiz todavía, solo libros sobre tapices. Verá, primero me gustaría aprender todo lo que se puede saber sobre ellos”, respondió. Recuerdo a Boulez diciendo algo similar: “Debo conocerlo todo para poder salirme del marco”.

Mi primer afortunado encuentro con un pintor que se volvería crucial para mi música ocurrió poco después de conocer a John Cage, a fines de 1950. Cage golpeó a mi puerta para anunciarme que acababa de conocer a un extraordinario joven artista y que “debemos ir a su estudio”. El artista resultó ser Robert Rauschenberg. Mientras mirábamos una pintura negra de gran tamaño en la que papeles de diario (también pintados de negro) habían sido pegados al lienzo, Rauschenberg sugirió jocosamente que yo debería comprarlo. “¿Cuánto quieres por esto?” “Lo que tengas en tu bolsillo.” Yo tenía unos diecisiete dólares y algunas monedas, que le entregué alegremente y que alegremente aceptó. Lo atamos al techo del viejo Ford de Cage y así partimos. La estoy mirando en este momento (treinta años después) mientras escribo. Luego de haber vivido con esta pintura y de haberla estudiado con intensidad tanto en aquel entonces como ahora, capté una *actitud* respecto del *hacer algo* que me resultaba absolutamente única. Decir que *Black Painting* pueda ser relegado como “collage” simplemente no me suena verdadero. Era algo más: era como Rauschenberg descubriendo que no quería “ni vida ni arte, sino algo intermedio”. Comencé entonces a componer música luchando precisamente con esa “intermedialidad”: creando una confusión de material y construcción, y una fusión de método y aplicación; la cuestión era concentrarme en cómo ambos podían ser dirigidos hacia “aquello difícil de categorizar”.

Poco tiempo después de haber conocido a Rauschenberg conocí a Pollock, quien me pidió que escribiera la música para un film sobre él que acababa de terminarse. Esto me alegró mucho, dado que yo me encontraba en el comienzo de mi carrera. Pollock vivía muy lejos, en Long Island, y solo venía a la ciudad esporádicamente, lo que hacía difícil que estableciéramos una relación fluida. Al recordar ahora ese momento me doy cuenta de lo mucho que las ideas musicales que yo tenía en ese momento corrían en pa-

ralelo con su modo de trabajo. Pollock ubicaba el lienzo en el suelo y pintaba mientras caminaba a su alrededor. Por mi parte, yo colgaba hojas de papel gráfico cuadriculado en la pared; cada hoja enmarcaba la misma duración y era, en efecto, una estructura rítmica visual. Lo que se asemejaba a Pollock era mi abordaje “integral” del lienzo-temporal. En lugar del tránsito usual de izquierda a derecha a lo ancho de la hoja, las cuadrículas horizontales del papel gráfico representaban el tempo y cada casillero equivalía a un ictus preestablecido; y las cuadrículas verticales, a la instrumentación de la composición.

A medida que fui conociendo mejor a Pollock —especialmente a partir de esas conversaciones en las que relacionaba los dibujos de Miguel Ángel o las pinturas de arena de los indios americanos con su propio trabajo—, comencé a percibir asociaciones similares a las que exploraría con mi música. Debo señalar aquí que la vida intelectual de un joven compositor neoyorquino de mi generación implicaba tener la nariz pegada a las partituras las veinticuatro horas. Wolpe era íntimo de muchos pintores y constantemente hablaba de otras cosas más allá de la música. Varèse también era un compositor con vastos intereses en otras áreas. A no ser que uno llegara a conocer gente creativa en otros campos, el propio desarrollo intelectual y artístico no sería el mismo. De qué manera un pintor —que camina alrededor de un cuadro, sumerge un palo en un tarro de pintura, para luego esparcirla a lo largo del lienzo— podía aún hablar de Miguel Ángel me resultaba, y todavía me resulta, desconcertante.

Mi edificación a través de referencias externas continuó durante mi amistad con Mark Rothko. En numerosas ocasiones fuimos juntos al Museo Metropolitano, donde sus refugios preferidos eran, sorpresivamente, no las galerías dedicadas a la pintura, sino la colección del Cercano Oriente y, en especial, un pequeño cuarto de escultura grecorromana. Rothko siempre acompañaba su reacción frente a algo que había capturado su atención con un breve comentario reflexivo. Recuerdo cuán absorto se quedó una tarde frente a una escultura grecorromana: “Que simple sería si usáramos todos la misma dimensión, del mismo modo en que estas esculturas de aquí se asemejan entre sí en tamaño, postura, y la distancia entre un pie y el otro”. Rothko se acercaba a una posible *respuesta* en la todavía más sublime temática de su propio trabajo. Y estoy artísticamente de acuerdo. Parecía-

ra que la escala (esta matemática sublime) no se nos brinda en la cultura occidental, y por eso debe alcanzársela individualmente en nuestro trabajo y de nuestra manera. Como ese pequeño tapiz turco "en mosaico", es la escala de Rothko la que elimina todo argumento en torno a las proporciones de un área a otra, o en torno a su grado de simetría o asimetría. La suma de las partes no equivale al todo; en realidad, la escala es *descubierta* y contenida como si fuera una imagen. No es la forma la que flota en la pintura, es Rothko descubriendo esa escala en particular que suspende todas las proporciones en un equilibrio.

La estasis, tal y como se la utiliza en la pintura, tradicionalmente no forma parte del aparato de la música. La música puede alcanzar algunos aspectos de la inmovilidad, o su ilusión: el mundo magrittesco que evoca Satie, o las "esculturas flotantes" de Varèse. Los grados de estasis que encontramos en un Rothko o un Guston fueron quizá los elementos más significativos que llevé de la pintura a mi música. En mi opinión, estasis, escala y patrón pusieron en suspenso toda la cuestión de la simetría y asimetría. Y me pregunto si alguno de estos conceptos, o un amalgama de los dos, puede todavía resultarle útil a los tantos que son ahora menos propensos a la síntesis como forma artística.

Aceptamos el término "subjetivo" cuando se lo aplica a la obra de Mahler. Cage, por otro lado, demuestra una objetividad igualmente sorprendente en lo que atañe al fenómeno musical, la extrema "vida exterior" para decirlo de algún modo, en contraste a la "vida interior" mahleriana. Mahler, una sala de espejos deformantes, evoca los paisajes emocionales de una pintura de Munch; Cage, al igual que las pinturas tardías de Monet, nos hace mirar fijo al sol: la refracción de su sonido, como la luz de Monet, se desliza de nuestros oídos hacia un mundo sonoro no delimitado. Sin embargo, lo que resulta igualmente verdadero tanto para Cage como para Mahler es que ese "adentrarse en el sol" se materializó en la habilidad de ambos para aceptar el cambio que no depende de las propias acciones y que se diferencia de las transformaciones basadas en una psicología de decisiones jerárquicas aisladas de factores impredecibles tales como, digamos, la siempre cambiante luz refractante de Monet. Los compositores, por supuesto, no utilizan la luz sino el sonido, que históricamente se ha tratado de fijar a partir de diversos

* Publicado originalmente en el programa de mano del "Tributo a John Cage" organizado en el Festival de Berlín de 1982, y compilado en el volumen *Morton Feldman Essays*, de Begginer Press (Kerpen, Alemania), en 1985.

tipos de sistemas que se apegan a grados variables de previsibilidad o de relaciones más aventuradas.

En la pintura, cómo se utiliza la luz hace que una obra se distinga de otra, independientemente de cuándo fueron pintadas; mientras que, en música, de qué modo se organizan las alturas, desde la era pretonal más empírica hasta el serialismo, caracteriza *cronológicamente* la historia de la música occidental. El breve desajuste de las estructuras lumínicas que se ha venido desarrollando desde Giotto puede describir mejor lo que estoy intentando decir:

Luz proveniente de la naturaleza

luz rasante: Caravaggio, Vermeer

luz cenital: Watteau, Courbet, Pissarro

luz refractada: Monet

luz intelectualizada: Seurat

186

Luz pictórica, no proveniente de la naturaleza

luz construida: Giotto, Mantegna, Picasso, de Chirico

luz inventada: Piero della Francesca, Rothko

luz no modulada: Mondrian, Pollock

luz sin un origen: Rembrandt

Con el advenimiento de Cage uno se vio obligado a hacerse preguntas que anteriormente se evitaban, en las que nunca se pensaba a la hora de componer. Mi preocupación respecto del fascinante asunto de cómo los pintores han tratado la luz es por completo deudora de Cage. No sugiero que la música deba imitar los recursos de la pintura, sino que el aspecto cronológico del desarrollo musical quizá haya terminado, y que una nueva "corriente principal" de diversidad, invención e imaginación está en efecto despertando. Por esto debemos agradecerle a John Cage.

Como ustedes saben, no contamos con un texto de programa. Me gustaría, sin embargo, decir algunas palabras sobre mi pieza.

Estaba en Nueva York la semana pasada cuando me encontré casualmente con Otto Luening, el venerable compositor norteamericano que en la actualidad tiene ochenta y dos años. Aproveché la ocasión para recordarle algo que me había dicho a comienzos de mi carrera. Yo tenía veinticuatro o veinticinco años, una pieza y un buen concierto en mi haber, y él se me acercó, no lo había visto nunca en mi vida, y me dijo: "Feldman, lo que usted hace no está mal, pero no sabe nada de *spiel*, no sabe cómo tocar" [*risas*]. Y no creo que su intención haya sido referirse a algún tipo de actualización modernista de Paganini. Creo que se refería al tipo de excitación y encantamiento que uno encuentra en un Concierto de Brandenburgo. "Y a propósito", le dije, "todavía no sé cómo tocar" [*risas*]. Pero siempre pienso en eso desde que me lo dijo, me pregunto qué fue lo que pasó que

* Discurso de apertura a la première americana de *Triadic Memories* [*Recuerdos triádicos*], que tuvo lugar en el Baird Hall de la Universidad Estatal de Búfalo el 12 de marzo de 1982. Este texto fue publicado luego, en 1989, para acompañar la edición del disco *Morton Feldman: Triadic Memories* (ALM Records).

nunca aprendí cómo tocar. Especialmente, habiendo crecido en Nueva York en una época en la que había una fabulosa cantidad de violinistas —y no solo Itzhak Perlman, que actualmente parece ser el único violinista de Nueva York— y una fabulosa cantidad de pianistas. Y fueron más los intérpretes que me dejaron sin aliento que los compositores con los que trabajé. Mi repertorio no era tan exigente, pero yo era muy, muy crítico y muy arrogante respecto de los intérpretes. Solo Piatigorsky era capaz de tocar *Schelomo*, nadie más. Solo existía la interpretación de Artie Shaw de “Begin the Beguine”, ninguna otra. Y yo tenía todas estas ideas fijas sobre los intérpretes, especialmente sobre Casals. Casals, de niño, simplemente me daba náuseas cada vez que lo escuchaba en la radio o que presenciaba alguno de sus conciertos. Tenía que ser Pierre Fournier el que tocaba Bach. Lo que demuestra lo extremo de mis sentimientos respecto de la interpretación; al mismo tiempo, todos aquellos elementos de la interpretación que intervienen en la música de cualquier otro compositor no intervienen en la mía. Y la razón por la que me exployo acerca de este particular aspecto de la música radica en el doble significado que *Triadic Memories* posee para mí. Puesto que no solo tiene mucho que ver con el modo en que esta pieza fue compuesta (sobre esto me extenderé más adelante), sino también porque esta pieza tiene mucho que ver con los recuerdos, y específicamente con el recuerdo reciente de tres intérpretes que fueron muy importantes en mi vida junto al piano.

Uno de ellos fue David Tudor, en sus primeros años. El otro es el pianista australiano Roger Woodward y, por supuesto, Aki Takahashi. Y más que ninguna otra pieza que haya escrito, en esta oportunidad fue como si ellos, al rememorar el modo de tocar de David o pensar en la forma de tocar de Roger y de Aki, me hubieran estado dictando. Y hasta cierto punto ellos son en parte responsables de la composición de *Triadic Memories*. La importancia que un intérprete tiene para un compositor es algo sobre lo que uno lee en la página de las dedicatorias, y a no ser que uno sea musicólogo o esté muy compenetrado con la obra, sencillamente no conoce el grado de implicación, hasta qué punto un intérprete puede influir en la música del compositor. Pese a que no toco y nunca he tocado, sí conozco y mucho al respecto. Para darles una idea, hace poco tiempo la Sinfónica de Boston interpretó mi concierto para violonchelo. Debido a algunos in-

convenientes de planificación, no pude asistir al ensayo. Luego del estreno fui tras bambalinas y me encontré con Jules Eskin, el principal intérprete. Le agradecí lo que había hecho; mi sensación era que la interpretación había salido muy, muy bien. Sin embargo, le dije: "Señor Eskin, realmente no tengo nada que decir de la pieza, solo que me dio la impresión de que usted estaba usando el violonchelo incorrecto, un violonchelo con un sonido demasiado grande, al estilo Piatigorsky, y yo preferiría un estilo sonoro más cercano a un Fournier". Me miró con ese tipo de mirada que solo tienen los jefes de fila de una gran orquesta [*risas*]. Nunca vi esa mirada en otra persona [*risas*]. Y... no me dijo nada. Pero al día siguiente allí estaba, tocó con otro violonchelo y fue una pieza totalmente diferente. Todas las conversaciones posibles sobre la ejecución y la interpretación no hubieran cambiado nada si se mantenía el violonchelo Piatigorsky. Lo mismo ocurre con los pianos. No sería capaz de recomendar a mis estudiantes de composición que presten atención al número de serie de ciertos pianos. No estoy seguro de si eso ayudaría. Pero sí es un truco secreto y no escrito del oficio. Y me gusta exagerarlo.

189

Les contaré otra historia verdadera. Messiaen asistía al ensayo de una pieza para orquesta. Había empezado hacía alrededor de un minuto cuando salió corriendo por el pasillo al grito de "¡Plástico no!, ¡plástico no!". El timbal tenía una protección de plástico. Era un instrumento nuevo, y él lo escuchó, lo escuchó y no quería ese sonido. Así que, ya ven, es un aspecto importante.

Redacté un pequeño boceto sobre estos tres notables músicos para darles una idea de lo que estaba pensando cuando escribí la pieza.

David Tudor: sorprendentes reflejos, puede concentrarse a la vez en un mosaico, un enfoque no direccional de igual intensidad y claridad, sin importar lo que se está tocando, un efecto acumulativo de tiempo que se congela.

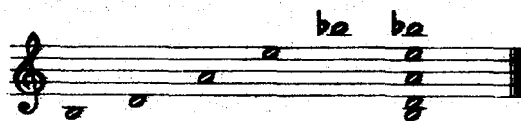
Roger Woodward: más tradicional, lo que también significa más impredecible a la hora de establecer las formas y el ritmo. Diría que su estilo es el de la prosa. Mientras que Tudor se concentra en un momento, Woodward encuentra el toque característico de la obra, se aferra a él y luego, como en un largo aliento, articula la escala total de la obra. Al igual que Tudor, Woodward toca todo como si se tratara de materia prima. Es un corredor de larga distancia. Tudor salta bastante por encima de la vara.

Mientras que Tudor aísla el momento, al no dejarse influenciar por lo que podríamos considerar la causa y el efecto de la composición, Woodward encuentra el tono preciso que otorga el sabor característico al momento, para luego extenderlo.

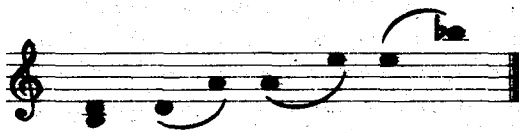
Aki Takahashi es muy distinta. Takahashi parece absolutamente inmóvil. Tranquila, imperturbable, concentrada como en una plegaria. Kafka escribió sobre el hecho de abordar el propio trabajo en un estado de rezo.

El pintor Philip Guston también me habló sobre un estado similar a este, y sobre cómo lo maravillaba el hecho de que Piero della Francesca o Montagna hayan podido transmitírselo a todo su trabajo, al igual que Aki. El efecto que su modo de tocar tiene sobre mí me hace sentir privilegiado por el hecho de estar invitado a un ritual tan profundamente religioso.

Tenemos, además, la música en sí misma. Sin volvernos demasiado técnicos, la música de esta pieza se compone de esencialmente dos tipos distintos de intervalos: uno de segunda menor, uno de segunda mayor, lo que por supuesto equivale a uno de séptima menor y uno de séptima mayor. Y es a partir de superponer otros intervalos similares como la formación de acordes toma forma. Siempre me interesé mucho por la escritura de música, por cómo uno piensa de un modo y termina sonando de otro. Y esta pieza no es una excepción. Por supuesto, cualquier análisis que se haga de una pieza puede ser cuestionado, aunque el compositor piense lo contrario [*risas*]. Por ejemplo, si tuviera un acorde como este:



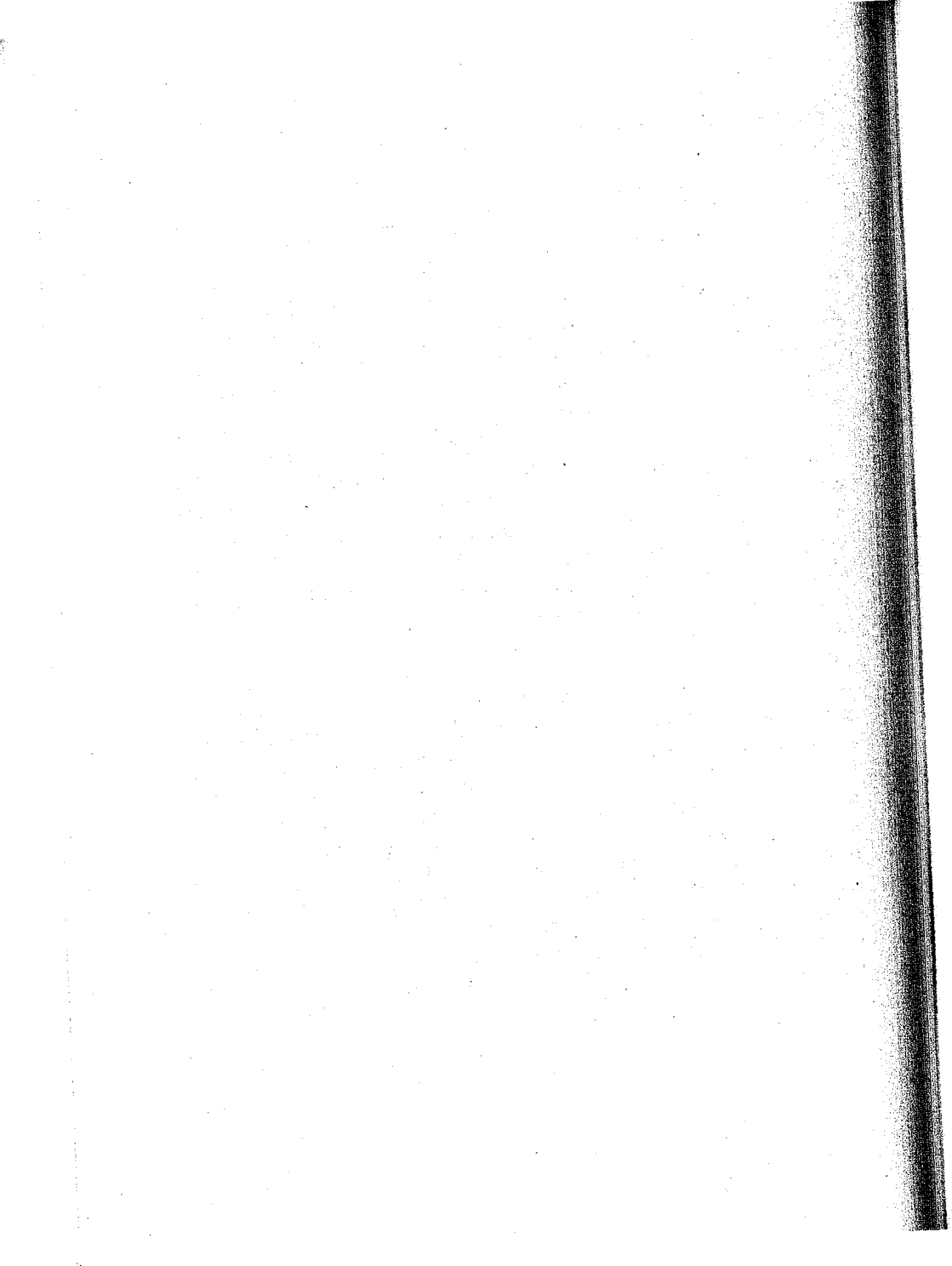
Es obvio que uno tiene las dulces terceras y las quintas; y un tritono encima:



Pero en mis pensamientos es:



Dos acordes de séptima mayor con dos acordes de séptima menor que crean su propio tipo de, no diría estabilidad, sino, más bien su propio tipo de equilibrio. Y si la pieza en algún sentido no suena en extremo cromática de a ratos, se debe naturalmente a que las séptimas que superpuse recuerdan a una tríada familiar, ya sea menor, mayor o séptima, o cualquier otra cosa que nos despierte reminiscencias. Pero esos acordes en sí mismos no tienen ninguna función formal, al menos no armónicamente. Lo cual no estuvo tan mal, en realidad es algo bastante difícil; pero ustedes saben, iba a explayarme sobre cómo logré vincularlos entre sí. Pero aun después de contarles esto, lo único que les he dado hasta ahora es el perchero, no la chaqueta. No podría decirles qué es aquello que determina qué superposición habré de usar, no tengo ni idea [*risas*]; la pieza no es para nada conceptual. Lo que sí es conceptual es... en mi caso, reconocer que tengo una predisposición a trabajar de esta manera particular en este momento particular. Solo quiero dejar en claro, en realidad, un punto muy importante, porque la señora Takahashi mantiene el pedal a medio bajar a lo largo de toda la obra, y no quiero que crean que en cierto modo ella es uno de esos intérpretes que nunca retiran el pie del pedal [*risas*]. Y el pedal presionado a medias cambia algo, es como una delgada sierra con la que la música funciona muy bien y al mismo tiempo produce, e incluso le suma, varios problemas; porque cualquiera que conoce, compone o incluso toca el piano sabe que las cosas tienden a empantanarse o a zumbir en ciertas zonas. Por lo que, para mí, resultó muy interesante encontrar verdaderamente una paleta novedosa que funcionara muy, muy bien con solo medio pedal presionado. Y ahora los dejo con Aki Takahashi. Muchas gracias.



I.

193

Bueno, como ustedes recordarán, Orfeo fue un poeta popular. Como Frank Sinatra. Está vestido de manera moderna, caminando por las calles de París y una mujer lo detiene para pedirle un autógrafo. Él se dirige a un café donde se reúnen las vanguardias y le pide a un pintor entrado en años que lo oriente, que le diga qué es lo que le está faltando. ¿Por qué los demás artistas lo ignoran cuando entra? ¿Qué es lo que está mal en su obra? El viejo le alcanza un libro y le dice que eso es lo que está de moda. Toma el libro y lo único que encuentra son páginas vacías. Le devuelve el libro al viejo, que lo mira y le dice: "¡Sorpréndenos!".

* Este texto reúne anécdotas y dibujos tomados de los seminarios que Morton Feldman dictó en el Theater am Turm de Frankfurt, en febrero de 1984. Fue publicado anteriormente con el título "XXX Anecdotes & Drawings", en *Morton Feldman Essays*, de Begginner Press (Kerpen, Alemania), en 1985. Las anécdotas fueron transcritas por Gerhard Westerrath.

II.

Quizá se deba a que soy judío; en realidad, desde el punto de vista cristiano, hubo un Dios y luego hubo un mundo, mientras que, desde el punto de vista judío, es casi como si el universo hubiera existido para tener un Dios. Es algo diferente. En otras palabras, yo no estoy creando música, ya está ahí, yo solo mantengo una conversación con mi material. No soy como Stockhausen: "Aquí tienen mis amigos, les doy...". Él es un gran hombre, como Schweitzer, él toca el órgano, toca a Bach en el órgano para los salvajes en África. Yo no me siento de esa manera. Saben, tuve con él una vez una conversación muy graciosa. Stockhausen quiso saber sobre mi secreto: "¿Cuál es tu secreto". Y yo le respondí: "No tengo ningún secreto, pero si tengo que decirte cuál es mi punto de vista te diría que los sonidos son bastante perecidos a las personas. Y si uno los presiona, ellos te presionarán a ti. Así que, si tengo que decirte un secreto, creo que sería: no apremies a los sonidos". Karlheinz se acercó a mí y me preguntó: "¿Ni siquiera un poco?".

194

~~AB~~

AB

POLYPHONY SUCKS

III.

Mi abuela alguna vez dijo esto, pensando en mi tío, uno de sus hijos, su hijo predilecto: "Uno debe saber acerca de todo y no hacer nada". Mi tío Eddy. Era un millonario que vivía en Florida, sabía acerca de

todo y sin embargo lo único que hacía era salir con mujeres jóvenes, ir a las carreras, durante toda su vida. Cayó muerto de un paro cardíaco a los ochenta y dos años, mientras estaba con una muchacha joven en su suite de Miami Beach. Sabía acerca de todo y no hizo nada, pero por supuesto trabajó muy duro para no hacer nada. Hacer nada puede ser una tarea muy extenuante. Pero no trabajó duro para hacer dinero. De vez en tanto levantaba el teléfono y transformaba ese llamado en medio millón de dólares. Tenía un instinto para hacer un millón de dólares, una pequeña conversación telefónica, una pequeña apuesta.

Hay un libro de un hombre muy famoso, Bernard Baruch. Era un gran financista, amigo de todos los presidentes, y nunca tuvo una oficina. Su oficina era un banco de plaza en el Central Park. Solía caminar con gente muy importante desde su apartamento hasta el Central Park. Países enteros eran fundados y destruidos con solo sentarse en ese banco de plaza. Alguien vendría desde algún país y le diría: "Señor Baruch, Brasil necesita tres millones de dólares". A lo que él respondería: "Bueno, hablemos sobre eso. Veamos si podemos reunirlos para usted". En una oportunidad me encontraba en un aeropuerto y tenía que hacer tiempo durante una hora y media. Me encontré con un libro en una librería, *Cómo ser un millonario*, de Bernard Baruch, y lo compré. Y comencé a leerlo. Lo usé durante un tiempo en mis seminarios porque realmente es un libro muy interesante. En la segunda página ya nos explica: "Lo primero que tengo que decirles es que si ustedes hacen ahora lo que yo hice terminarán en la cárcel". Y continúa: "Hice mi primer millón a los veinticuatro años cuando me di cuenta de que la bolsa de valores en Londres cerraba a una hora distinta debido a la diferencia horaria, y que no había leyes que regularan eso. Por lo tanto yo averiguaba qué es lo que había pasado en la bolsa de Londres mediante una llamada telefónica e inmediatamente invertía en la bolsa de Nueva York basándome en eso. Nadie más lo hacía, a nadie se le había ocurrido". Y era simplemente un niño. "Así hice mi primer millón", dice. Cuando el gobierno se enteró de sus ocurrencias velozmente hizo una ley. Esto es aplicable también al arte. Debussy dijo, en los umbrales de su siglo, cuando nadie lo escuchaba: "A partir de toda obra de arte se

desarrolla una ley. Pero no se comienza por ella". Él lo sabía, y también todos nosotros lo sabemos. Todos sabemos que ese es el modo en que los sonidos parecen hacer las cosas en cada pieza, de manera intuitiva. Todos sabemos esto, pero inmediatamente queremos conceptualizarlo.

IV.

196
Creo que lo que distingue verdaderamente a un compositor de otro, a excepción de Stockhausen, es su instrumentación. Y esto es algo sobre lo que mis estudiantes más sofisticados nunca hablan, no hay uno que piense en ello. Ellos creen que es una cosa ad hoc —cualquier instrumento—, las notas son obsequiadas por Dios, son las ideas las que otorgan a la obra cierta distinción. Verán, yo creo que la orquestación es otro obsequio. Y Varèse una vez me dijo: "Orquestador se nace". Nunca me dijo "compositor se nace", se refirió a los *orquestadores*. Y realmente siento que es un don, y que pocas personas tienen ese don. Quizá por eso es que no se lo considera un parámetro. Quiero decir, Messiaen no es un orquestador. No es una orquestación eso que escuchamos, no sé qué diablo es. Es Disney, es Disneylandia. Es technicolor. ¿Se acuerdan de cuándo apenas salió el technicolor en los cuarenta? Esas películas de Doris Day, esos colores tan locos. ¿Recuerdan qué disparatadas se veían las personas en el viejo technicolor? Ese es Messiaen, simplemente la sensación de que algo está mal en algún lugar.

Alguien, un anciano en Berlín, hace dos días, debería tener ochenta y cuatro, ochenta y seis, me dijo que él era el único compositor vivo en Berlín que había nacido en el siglo XIX. Esa era *su* distinción. Me preguntó qué consideraba yo que era la composición. Había escuchado una de mis piezas, le había gustado, pese a que pensaba que era demasiado "colorida". Y yo le respondí: "No me interesa el color". Le dije: "Mi definición de la composición es: la nota indicada en el lugar indicado con los instrumentos indicados".

En su libro de armonías, Schoenberg habla de la relación entre altura y timbre. Y dice que el timbre es el amo de la situación, que el timbre re-

sultante es en cierto punto más importante que la altura. Ese es un concepto muy importante. Por eso es que siento —y mucha gente siente lo mismo— que gran parte de la orquestación ulterior de Webern es en cierto punto arbitraria. Que uno no puede simplemente tomar una parte y asignársela a un flautín y luego asignarle el otro segmento al contrabajo. Uno no puede ser insensible a las alturas, a cómo se expresan y siguen su camino. Es así como, para el universo Darmstadt en su conjunto, quienes estaban bajo la influencia de Webern, los instrumentos son considerados solo como otro denominador en las posibles variaciones. Muy pocos eran sensibles a qué instrumento interpretaba cada nota. Usualmente asociaban la altura como lo hace la música tonal. Yo no hago eso. En otras palabras, algo terrible le ocurrió a la altura. Es como esas personas que se hacen un cambio de sexo, como si la altura hubiera viajado a Escandinavia para volver transformada en un intervalo, como si hubiera tenido un cambio de sexo. Debía volver como un intervalo. Es como en mis piezas tempranas para piano, 1951. Tenía un campo cromático e introducía una octava. Nadie estaba haciendo eso. Muy bello, funcionaba. Pero incluso Webern utilizaba octavas. No deberíamos escuchar nada fuera de contexto.

197

Hace ya varios años me ocurrió un incidente muy simpático. Estaba en un restaurante chino en Nueva York cuando ingresó un grupo importante de gente, el equivalente al grupo de Darmstadt en Nueva York, de la Universidad de Princeton, Milton Babbitt y todas esas personas. Todos ellos entraron, tenían algún tipo de reunión y estaban allí, yo estaba con mi esposa. Crecí con estas personas, fui al colegio con ellos. Y me saludaron, y yo los saludé de lejos. Había terminado, pagué la cuenta y pasé por su mesa, les estreché las manos y ellos se quedaron mirándome. Entonces les dije: “Muchachos, ¡disculpenme por hablar a través de una música rota!”.

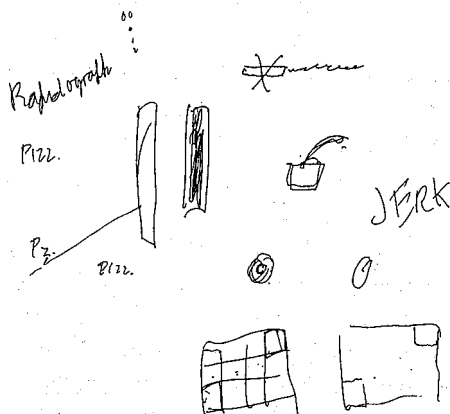
V.

Una vez le pregunté al violinista Paul Zukofsky: “Cuando tienes que trabajar con algo difícil, ¿cuánto tiempo le dedicas?”. Paul respondió: “Tra-

bajo en un pasaje durante una hora. Si luego de ese momento considero que no va a funcionar, ya no toco la pieza". Le da una hora, y por supuesto durante esa hora, mientras intenta que funcione, piensa: "Si la toco una y otra vez, ¿mejorará?". En otras palabras, él sabe que tendrá el mismo problema con ese pasaje, un problema que no es suyo; que se origina en los compositores.

Hago lo mismo con mi música. Si tengo algún problema me siento a trabajar durante media hora. Me doy cuenta de que es solo una cuestión de concentración. Para ponerlo de otro modo, hace años a los pintores se los veía muy disgustados, se mataban con cocaína y alcohol. Solían decir: "Me resulta muy difícil arribar a la obra". Ellos eran los difíciles, no la obra. Siento que cuando no puedo trabajar es por necesidad de concentración. Y a lo largo de los años he ido encontrando mecanismos para medir mi nivel de concentración.

198



Trabajo con bolígrafo, lo cual es un fenómeno bastante interesante porque hace que todo termine tachado. Hay en realidad algunas páginas en las que no hay nada tachado, y verán que usualmente en esas páginas surge una continuidad. Muchas veces desarrollo después esta continuidad, que es en esencia el modo en que trabajaba Tolstói. No trabajo necesariamente de manera continua.

Mis piezas suelen comenzar en el décimo compás, una vez que ya

estoy dentro de la obra. Luego, miro lo que hice y descarto los primeros diez compases. Por eso es que mi música tiene siempre esas aperturas. Tomo prestado de todo tipo de lugares diferentes. Voy a contarles en qué me inspiré para mis aperturas. Fue en Kafka. Leí una vez un artículo sobre él, un autor que siempre me gustó mucho. Habrán notado las oraciones con las que suele comenzar Kafka: "Alguien ha estado contando mentiras sobre Joseph K.". Uno reconoce de inmediato a Kafka, se encuentra de lleno dentro de su mundo. Todos leíamos a Kafka en Nueva York cuando yo tenía veinte, veintiuno, algo fantástico. Tomé esa idea y la volqué a mi propia música. Kafka definitivamente influenció mi enfoque sobre cómo comenzar una pieza. Estamos de inmediato dentro de la atmósfera. No como Bartók, *mesto* o algo similar, otro *mesto*.

Trabajo todos los días, o quizá es más la sensación de haber tenido un día de trabajo. Ahora, pueden ser dos horas, pueden ser dieciséis horas, pueden ser dos días corridos sin dormir. A menos que sienta que el día de trabajo se ha completado, y no es una cuestión de cantidad, simplemente tengo la necesidad psicológica de trabajar. Y por día de trabajo no me refiero a una jornada de siete horas, puede ser cualquier carga horaria. Algunas veces un día de trabajo implica simplemente esperar. Stravinsky trabajaba de esa manera. Simplemente se sentaba y esperaba. Limpio mis tapices, leo libros sobre tapices, limpio la casa, esperando. Aprendí de mis amigos pintores. Tengo un amigo, uno que se volvió muy exitoso, tiene tres casas, una en Florida, una en Woodstock y un estudio en Nueva York. Todo para esperar. Lienzos de todo tipo ya preparados. Bueno, él era millonario antes. Todas las pinturas también están allí preparadas, lo que sea, en caso de que quiera usar acrílico, pese a que no solía usarlo. Todo estaba allí, todas las posibilidades, todos los parámetros de trabajo, no de arte, sino de trabajo, estaban ahí ya listos para él, para no perder tiempo con la preparación. Soy bastante parecido, es fundamental para mí tener todos los tipos de papeles listos. Soy muy sensible respecto del papel. Y los bolígrafos son también muy importantes por muchas razones, sobre todo, por mis ojos.

Us
 Comp.
 YES

YES
 INST
 NO

"LISTEN PROFOUNDLY"
 ALAN BERG

VI.

Mahler y Freud. Ustedes saben que se conocieron, y este encuentro fue documentado por Freud. Si a alguien le interesa está en un libro que escribió su más importante estudiante inglés y el primer gran freudiano, Ernest Jones, un libro definitivo sobre Freud en dos volúmenes.

200

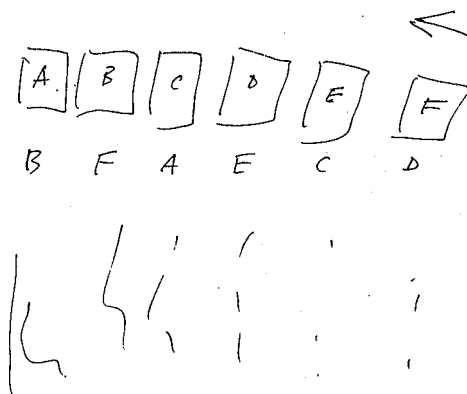
Mahler le cuenta a Freud que su padre golpeaba a su madre y que en su casa había siempre mucha violencia. Cuando era pequeño se escapó una vez de su casa, y al salir se encontró con un organillero tocando. A partir de ese momento, siempre que hay stress, angustia en su música, lo kitsch hace su aparición. Esta entrevista está documentada. Por lo que no se trataba sencillamente de una recaída en el mal gusto, era algo autobiográfico, que de todas maneras es la naturaleza de la forma sinfónica, la forma cíclica: uno se levanta con dolor de cabeza, el dolor se pasa, luego un paseo por el *wald*, por el bosque, y luego el regreso a casa. Así Mahler mantenía el aspecto literario de la angustia autobiográfica. Y así funciona en su obra, solo porque orquesta la ansiedad, y eso es lo que la salva. Lo mismo ocurre con Ives, él orquesta sus antecedentes. Él también era literario. No podía escribir una nota si no era literaria. Hasta cierto punto Debussy es totalmente pragmático. Pero está orquestado.

De hecho, cuanto más literario se es más tiene uno que orquestar, en tanto está configurando ese tipo particular de... uno le está diciendo a la gente: "Sí, sé lo que es, sé lo que es, ¡pero escuchen!".

VII.

Cuando uno escucha mi nuevo cuarteto de cuerdas hay una sección que parece ser tonal. Tenía la intención de tomar algo y luego al final desinte-

grarlo. Así que lo que hice finalmente fue presentar el comienzo sin rodeos, luego trazar otras conexiones, digamos, de la A a la Z hago DO-LA-SI-FA. Está todo construido, por lo que puedo ubicar cualquier cosa cerca de cualquier otra y parecerá normal porque el diseño de ese pequeño módulo es perfecto. En su conjunto es como una pesadilla, es como un rompecabezas en el que cualquier pieza que pongas encaja, y al final, cuando uno lo termina, se da cuenta de que no forma la imagen esperada.



201

Esa es la idea. El rompecabezas está terminado, pero no obtenemos la imagen. Entonces uno intenta otra versión, y tampoco es la imagen esperada. Al final nos damos cuenta de que nunca obtendremos la imagen. Hice eso durante una hora. Era muy bello. Lo único que no me gustaba era que al procedimiento lo orientaba una idea. Conocía a priori, por la naturaleza del material, que existirían grados de desintegración. Ahora, lo interesante de ese proceso, de esa desintegración, es que por sí mismo implica variación. Prueben con diferentes grados de abstracción y varios grados de literalidad.

VIII.

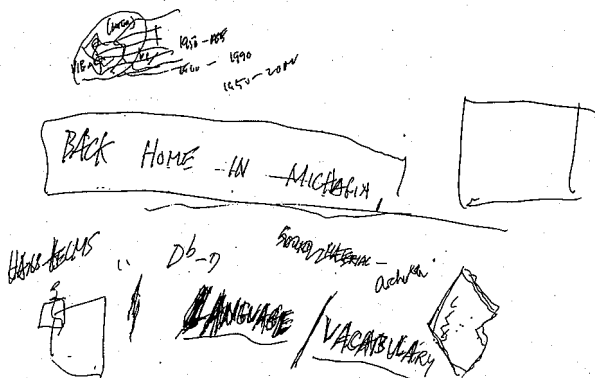
Dos hombres visitaron a Haydn, dos periodistas de Colonia. Le pre-

guntaron sobre sus piezas programáticas y literarias, y respondió: "Sí, escribí una pieza que era el diálogo entre Dios y un pecador". Una gran temática, ¿no? Ellos prosiguieron: "¿Cuál es el nombre de esa obra?", a lo que él respondió, "Lo he olvidado". Se había olvidado de ese diálogo tan importante. Y así, al deshacerse de sus elementos literarios, la obra se volvió simplemente una pieza de música, y él ya no sabía cuál era su temática. Por un momento fue solo una pieza de música. Es probable que lo haya olvidado. Se trata de algo de lo que en algún sentido hay que olvidarse. Pensemos en una gran pintura renacentista, pensemos en Piero della Francesca, una pintura muy religiosa, reverencial, como una de Miguel Ángel. André Malraux alguna vez dijo, "¿Qué Papa podría decirle a Miguel Ángel qué pintar?", porque había quienes decían que esa época era como Hollywood, que los pintores eran programados, que trabajaban para el Vaticano. Y esa fue su respuesta: "¿Qué Papa podría decirle a Miguel Ángel qué pintar?". Porque también había algo de pintura abstracta en ello. Uno va al National Museum y mira ese fantástico Piero, nada puede ser más literal que un Cristo y una paloma. Pero uno no sabe dónde está esa paloma, y los tres Reyes Magos, atrás, en el agua, y el reflejo y la calma, una obra maestra increíble que, al mismo tiempo que te cuenta una historia, es fantásticamente abstracta. ¡Al mismo tiempo!

IX.

Hay una maravillosa historia sobre Duchamp y un alumno de arte en San Francisco, hace ya muchos años. Duchamp asiste a esta escuela de arte y se detiene ante una especie de pintor macho, duro, de San Francisco. Duchamp mira su pintura y dice al muchacho: "¿Qué es lo que estás haciendo?". El pintor le responde: "No tengo ni idea de qué demonios estoy haciendo". Duchamp lo palmea en la espalda y le dice: "¡Continúa así!".

Esa es otra de las razones por las que trabajo en el piano. Me desacelera. Es como a lo que se refiere Hemingway cuando habla de la diferencia entre usar o no usar una máquina de escribir. No componer en el piano es como usar una máquina de escribir. ¿Ustedes saben cómo escribía Hemingway? Es muy interesante por el hecho de que escribió sobre Michigan, y su padre, y sus patos, y escribió mucho a partir de algo que tomó de Gertrude Stein, quien a su vez lo había visto en Cézanne. Se inspiró en la noción de Gertrude Stein respecto de lo que le había ocurrido a la literatura inglesa. Esencialmente, Stein trató de volver a Geoffrey Chaucer. Ella dijo: "En el comienzo estaba la palabra. Luego se juntaron dos palabras, luego se armó una oración, luego un párrafo, y se olvidaron de la palabra". "*Sumer is icumen in*"¹ —es excelente, "*Sumer is icumen in*" — la sensación fonética del mundo. Entonces Hemingway se sentaba en un café y escribía en negro y letras mayúsculas "BACK HOME IN MICHIGAN"², y luego miraba una palabra por vez, iba de una en otra para después formar la oración, en lugar de sim-



1. "*Sumer is icumen in*" ["El verano ha llegado"] es el nombre de una canción tradicional inglesa del siglo XIV. [N. del T.]

2. "DE REGRESO A CASA EN MICHIGAN."

plemente escribir una versión aburrida de "back home in...". Algo muy, muy importante, el sonido de una palabra en relación con otra palabra, simplemente sentarse ahí como un idiota escribiendo esas cosas, y de repente despertar un día y ser Hemingway.

Lo que estoy tratando de decir es ¿cómo sabemos qué es lo que hay que quitar? No me gusta trazar distinciones entre Europa y América, pero en este caso creo que hay una diferencia, y una de las grandes. Alguien como Hemingway, por ejemplo: él era un "quitador"; mientras que mi amigo, cuya literatura me gusta mucho, Günter Grass, no es un "quitador", al contrario, es un "agregador". Una tragedia tras otra. Verán, Günter Grass no aprendió nada de Hemingway. Se trata de eso mismo, nosotros sabemos qué quitar. Tenemos un instinto especial para quitar cosas, quizá, incluso, sea un instinto comercial. Quizá sea como escribir una publicidad al estilo Madison Avenue.

XI.

Michael von Biel estudió conmigo hace muchos años y le propuse que trabajásemos juntos. Me encontraba componiendo una pieza para dos pianos y me pareció interesante hacer algo así juntos, considerando que él era ya un joven y sofisticado compositor. Viene entonces a la primera lección y trae toda su música en tonos medios. Le digo: "Michael, sin importar lo que uno haga, si se compone siempre con notas medias, la pieza va a sonar como un coral. No importa lo que uno haga". Viene a la semana siguiente, tenía medios, pero también tenía muchos bajos. Le digo: "Michael, ten cuidado con los bajos. Son lúgubres. Ten cuidado con los bajos". Viene a la próxima lección: un montón de notas altas. Le digo: "Michael, cuidado con las notas altas, detrás de eso se esconde un manierismo del siglo XX". Se molestó mucho y me dijo histérico: "¡Ni notas bajas, ni notas medias, ni notas altas! ¿Qué tipo de notas están bien?". Lo agarré por la corbata —eran épocas en las que un joven todavía usaba corbata— y le dije: "¡Michael, altas, medias y bajas, todas juntas, *alles zusammen!*". No necesitó ninguna otra lección, entendió la fórmula: "¡*Alles zusammen, Michael!*".

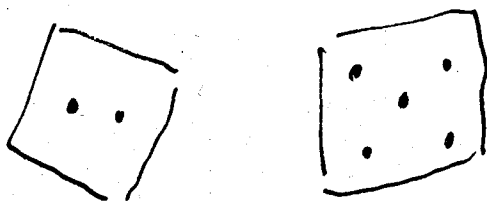
XII.

En Norteamérica suelen decir: "El 10 de agosto el cura aparecerá y recibirás lo tuyo a las diez de la mañana. Eso será dentro de ocho meses". Pero en París se condena a muerte a las personas, aunque estas nunca saben cuándo van a venir por ellas. Creen que es más humano que te tomen por sorpresa. Así que uno puede elegir el método francés o el norteamericano. Verán, en el norteamericano no hay sorpresas. Preferiría nunca saber cuándo voy a escuchar algo, cuando voy a ver algo.

XIII.

Para ellos tomar una fotografía es suficiente. Me refiero, van al Himalaya después de todo, ¿no? Les cuesta todo ese *geld*, tienen que subir hasta arriba, tardan como dos semanas y pueden incluso matarse. Y luego, en la cumbre del Himalaya, toman una pequeña cámara Brownie por la que pagaron *drei marks*, ¡y se ponen a sacar fotos! ¡A eso es a lo que llegan, eso es lo que hacen en la actualidad! Se quiebran sus cuellos. Pasan veinte años trabajando y recién ahí comienzan, y entonces te dan sus fotos reveladas en un papel barato, no en un buen papel Kodak. ¡Con una pequeña Brownie pretenden ganar el premio Nobel! Eso no sucederá. Todos los grandes compositores fueron grandes orquestadores. Nombren a algún gran compositor, aparte de Stockhausen, que no haya sido un gran orquestador.

205



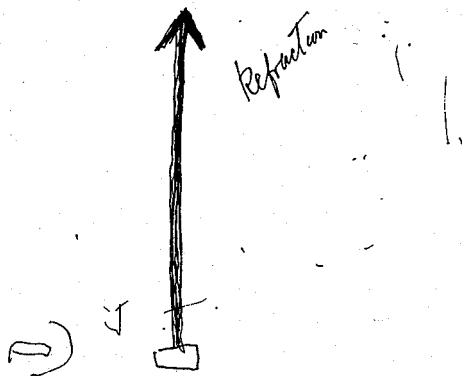
\$

XIV.

Una vez tomé una lección con Varèse en la calle, una lección en la calle, duró medio minuto y me convertí en orquestador. Me preguntó: "¿Qué estás escribiendo actualmente, Morton?". Le conté. Dijo: "Asegúrate de tener en cuenta el tiempo que toma llegar desde el escenario hasta el público. Hazme saber cuando se interprete una de tus obras, me gustaría escucharla", y se fue. Esa fue mi lección, tomó solo un instante, solo una lección, y comencé. Tenía diecisiete cuando lo conocí y a partir de ahí empecé a oír.

XV.

206



Veo a las ideas como a un montón de niños pidiendo que les presten atención. "Cambien mis pañales, cambien mis pañales..." Una vez estaba en un auto, viajábamos hacia Cape Cod, y este niño desagradable, quería darle una bofetada, estamos en marcha, tenemos que seguir y llegar a destino, llegar a Boston para hacer allí una parada. El niño: "¡Quiero una Coca-Cola!". "Espera, querido, espera media hora." "¡Quiero mi Coca-Cola ahora!" "¡Estas tres notas tienen que hacerse de esta manera ahora!" "¡Estas tres notas tienen que hacerse ahora!" ¡De verdad! Así es como lo veo. Como un montón de *kinder* peleando por

mi atención. De hecho, ni siquiera le digo esto a mis alumnos porque los confundiría, creerían que no tengo en cuenta el arte de la composición. Y lo tengo en cuenta, lo llamo "el tratamiento del ápósito". Simplemente un ápósito, el significado comienza a sangrar, el intervalo comienza a sangrar, uno le aplica un ápósito para no tener que ver sangre. ¿Quién quiere sangre en un papel? Sangre conceptual.

XVI.

Tengo una copia de la primera sonata de Boulez. El movimiento lento solo ocupa dos páginas e incluye diferentes ataques, y hace un tiempo me resultó familiar, no sé por qué, sentí algo que no puedo expresar. Lo estoy mirando, hay algo que me suena. Como tres años después estoy revisando unas partituras y me encuentro con una canción religiosa de Webern, también de dos páginas. Las miro, tomo un lápiz, busco las de Boulez y marco los ataques, los tipos de ataque y luego reviso las de Webern, y los tipos de ataque son exactamente iguales. Por lo tanto, es evidente, no había sido un error; es evidente, Pierre pensó que si empleaba la misma distribución de tipos de ataque en una pieza corta de más o menos la misma longitud que la de Webern pondría en práctica un tipo de voodoo, algo fuera de lo normal, *spinnst*, un método voodoo para chupar la sangre de su enemigos, verán, quería obtener su fuerza, en eso esencialmente pensaba. ¿Y acaso no se trata de esto la tradición, chupar la sangre y el conocimiento del pasado para obtener sus fuerzas? ¿No se refiere a eso Reagan al hablar de "economía voodoo"? Esto es tradición voodoo. ¿Puede ser que siempre haya algún vestigio pasado? Hablemos sobre esto. No nos estamos refiriendo a la historia, estamos hablando de algunas pocas personas, que son la historia. No nos estamos refiriendo a todos esos *kinder* merodeando en Darmstadt.

Tuve una vez una intensa discusión de seis horas con Boulez mientras caminábamos por las calles de Nueva York. Me hablaba mal de Ives, pese a que él lo usaba. "Oh, Ives, ¡el amateur!" Y yo creo que es un compositor absolutamente sobresaliente. Creo que es increíble cómo alguien

puede pensar en Ives como un amateur. No. Él escribió piezas fantásticas, como su concepción de la *Cuarta Sinfonía*, me refiero a esa con los cuatro pianos. Nunca cambiaba nada, Mahler cambiaba las cosas todo el tiempo. ¿Por qué decir que era un amateur? ¿Porque no era europeo? Un hombre realiza todas estas innovaciones y es un amateur; yo, después de todos estos años, sigo siendo considerado un amateur. Soy una de las pocas personales originales que escriben música, ¡y soy un amateur! Simplemente es así, nunca entendí cómo Cage puede ser considerado un amateur, yo un amateur, Ives un amateur.

¡Pero un idiota, un idiota en Budapest que copia a Bartók es considerado un profesional! Nunca entendí esto. Para mí un profesional es una persona que no tiene un trabajo. Si en Europa no tenés trabajo, entonces sos un profesional.

XVII.

208

Recuerdo que una vez en el Artists' Club escuché una discusión maravillosa entre varios pintores abstractos sobre cuándo una obra de arte está terminada. Maravillosa discusión. Y ninguno de ellos tenía una respuesta formal. De Konning dijo que era la última pincelada la que lo terminaba; Philip Guston, que terminaba cuando se alejaba de ella; cada uno tenía una posición diferente al respecto. Esta conversación tuvo una gran influencia en mi vida, puesto que si hay algo que los pintores me enseñaron, en esencia, fue a *preguntar*. Oh, yo me hago muchas preguntas cuando trabajo. Si tuviera que armar una lista, las que la encabezarían serían: “¿Qué es lo que se necesita en esta pieza? ¿Cuánto debo quitar? ¿Qué se necesita, qué se necesita?”. Ahora, algo muy interesante es que, mientras hacía mis primeras piezas gráficas, las cosas debían llegar en un período de tiempo determinado. No era necesario que fuera exactamente al comienzo de ese período de tiempo, y podía llegar en cualquier lugar, por ejemplo, mientras cruzaba una calle. Por eso les di el nombre de *Intersección*. El tiempo para mí era la distancia, metafóricamente hablando, entre una luz verde y una roja. Era como el tráfico, era el control. Y por eso

siempre controlé el tiempo, pero nunca controlé las notas. Cuando empecé a componer mis obras de duración libre, controlé las notas, pero no el tiempo. Lo que significa que siempre debía dejar algo libre.

Había un pintor maravilloso en Nueva York que siempre estaba borracho. Compartía el estudio con otro pintor, uno muy bueno. Murió recientemente. El pintor bueno solía pasar por el estudio del otro, se llevaba las pinturas y se las daba a su galerista. Miraba las pinturas, las tomaba y se las daba a su galerista, y el otro estaba siempre tan borracho que no se acordaba de que había una pintura en el caballete. Pero el tema es que el tipo solía matar sus propias pinturas, las sobretrabajaba. Solía trabajar muy seriamente durante doce, once horas, luego se quedaba sin whisky, bajaba para comprar más y, mientras estaba abajo, el otro se llevaba las pinturas. Y él subía, miraba a su alrededor, como Charlie Chaplin, no encontraba nada y entonces ponía un nuevo lienzo en el caballete.

XVIII.

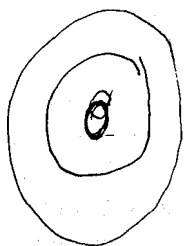
209

Uno de los problemas de la armonía funcional es que escucha por nosotros. Ya no tenemos que oír. Somos un objeto encontrado cuando escuchan por nosotros. La armonía es como ir al contador público para hacer cierto trabajo. Escucha por nosotros, es fantástico, maravilloso, ya no tenemos que escuchar por nosotros mismos. Pero debemos ser inteligentes. Debemos ser inteligentes, como Mozart, para asegurarnos si es la mejor armonía la que está trabajando para nosotros. Escuchen, muy bello, muy bello. Escuchen cómo la armonía escucha por nosotros [*toca Mozart*]. ¡Beethoven se podría haber ido a su casa después de eso! ¡Sensacional, bello, espléndido!

Siempre me gustó lo que Freud decía sobre el género humano. Decía: "Los hombres son dioses con extremidades artificiales". ¡Los hombres son dioses con extremidades artificiales! Antes que... verán, los artistas tienen un problema increíble. Especialmente, si son jóvenes y están creciendo, y todo les resulta correcto. Bach está en lo cierto, sus *kinder* están en lo cierto. Gluck está en lo cierto, Palestrina está en lo cierto, Karlheinz está en

lo cierto, bien, todos están en lo cierto. La confusión de un joven artista en crecimiento radica no en pensar que todos están equivocados y uno está en lo cierto; la confusión es creer que todos están en lo cierto. ¿Acaso estoy equivocado? Uno se intimida por el hecho de que todos los sistemas funcionan, porque todo está preparado para que funcionen, y está en la naturaleza del hombre occidental hacer cosas fantásticas que, por lo tanto, funcionan. Hegel funciona, Kierkegaard funciona. Kierkegaard dijo: "No tiene importancia porque eventualmente lo que me va a pasar es que voy a ser parte del sistema, él va a incorporarme en su sistema". Entonces no funciona solo, ven. Y luego alguien más es incorporado, esa es la fórmula de Stockhausen, y está basada en una fórmula militar: "Tú haces un pequeño círculo para excluirme, yo haré uno mayor para incluirte". En esencia, esta es una de las dinámicas de la historia. Luego de trescientos años lo repasamos, lo refinamos y empezamos todo de nuevo.

210



XIX.

Cuando una obra llega a sus tres cuartas partes y la mayoría de los compositores sienten que es hora de ponerle un moño al paquete y volverlo interesante, suelo ir en la dirección opuesta. Quiero decir, puedo entender psicológicamente por qué un compositor hace eso después de haber terminado las primeras tres cuartas partes de la obra. Muchas veces, en mi nuevo cuarteto para cuerdas, por ejemplo, luego de las primeras tres horas comienzo a quitar material en vez de agregar, de hacerlo más in-

interesante, y durante algo así como una hora obtengo un mundo muy plácido. En esencia, no recurro al drama. No recurro a ninguna de esas palabras. No, porque requieren de muletas, de un paraguas, para poder escribir una pieza. ¡Digo que la historia ha cambiado! ¡La historia! Antes de 1950 uno necesitaba tener una excelente idea y saber cómo utilizarla, y esa idea, además, debía ser parte del *zeitgeist*.

Cuando Grieg vino a Berlín a los veinticuatro años, Grieg, saben, así de la nada, del norte, llegó a los veinticuatro [*canta*], veinticuatro años de edad, un muchacho joven, nadie había escuchado de él, de Escandinavia, la Cuarta, *zeitgeist*, todo, fantástico, tuvo un gran éxito, nunca pudo escribir otra buena pieza después de esa. Entonces se necesitaba eso, se necesitaba una excelente idea. Ahora uno, en realidad, necesita una excelente no-idea, también tiene que ser excelente, pero una no-idea. ¿Y qué es una no-idea?

<u>Stockhausen</u>		<u>FELDMAN</u>	
✓ 1	preparata	X	
✓ 2	logic	X	
✓ 3	"moment"	X	
✓ 4	dramatic	X	
✓ 5	reflex	X	
✓ 6	continuity	X	
✓ 7	sequence	X	
✓ 8	climax	X	
✓ 9	differentiation	X	
✓ 10	tension	X	
✓ 11	epiphany	X	
✓ 12	suspense	X	
	ending		! ; : ?

Ven lo que pasa. En realidad, no se trata de la no-idea, es como un ejercicio. Permitámonos ser inteligentes, *menschen*, es un ejercicio para liberarnos de las viejas ideas. Si vamos a decirnos a nosotros mismos "tengamos una no-idea", no vamos a obtenerla, y luego nos quedaremos sin

nada de lo que conocemos. Pensemos en las cosas que no conocemos, como en un *think tank*. Cualquier idea de otro puede ser nuestra no-idea. He tenido no-ideas los últimos veinte años. Recuerdo que una vez estaba conversando con Stockhausen sobre el tiempo. ¡Se enfureció conmigo! Me dijo: "No estás componiendo tu música en el cielo, estás componiéndola acá, en la tierra, ¡y un sonido está aquí o aquí o aquí!". Le dije: "Sí, la diferencia es que para mí el sonido está [*en voz muy suave*] aquí o aquí." Su idea era esta [*golpea muy fuerte la mesa*] y mi no-idea era esta [*risas*]: una conversación muy divertida sobre el *zeit*.

Él quería que se lo midiera, quería un tiempo medido, y yo quería un tiempo sentido, una sensación más subjetiva del tiempo, ¿comprenden?

XX.

212

Una de las cosas más bellas que vi en mi vida fue a una bailarina de Chicago, una Martha Graham contemporánea. Su nombre era Sybil Shearer. Sybil Shearer era capaz de salir al escenario, pararse en una pierna, luego moverla de este modo, luego simplemente quedarse parada, bajar su pierna y mantenerse así, inmóvil. Era capaz de crear allí donde uno tiene una imagen remanente. Pese a que algo esté quieto, uno puede mirarlo y experimentar una especie de hocus-pocus cinético. Nada acontece, ella solo está parada de esa manera. Pero por algo que hace uno alcanza a percibir ciertos cambios. En otras palabras, aunque ella está quieta, uno no puede creer que efectivamente lo esté. Es que, en realidad, no está quieta, por la sencilla razón de que se para de una manera anticipatoria, que nos hace experimentar las sugerencias y posibilidades de cierto tipo de movimiento cinético, alucinatorio. Le pregunté a Cage —él fue quien me llevó a verla—, "¿cómo es que hace eso?". Y Cage me respondió: "Ella se concentra. Y uno pasa a estar dentro de su concentración". ¿Por qué es que el intérprete sale al escenario, y percibe a la audiencia y los cambios que esta experimenta a lo largo de toda su actuación? No es magia, es que algo comunica. No es necesario que abucheen. El intérprete escucha las vibraciones, como suele decirse.

Lo mismo ocurre con el arte. Philip Guston dijo algo fantástico una vez. Dijo: "El problema con la mayor parte del arte es que no se dan cuenta de que todo se revela en el lienzo. Creen que se puede esconder en la pintura". Todo se revela. Y eso es algo que pasa con todas las cosas. Del mismo modo que todo se revela en el arte, también quienes contemplan el arte hacen que todo se revele. Por eso toda esa idea respecto de que hay que completar las cosas quizá no sea tan necesaria como creemos, no hay telepatía.

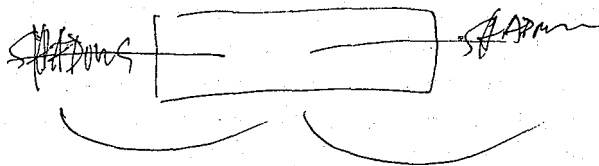
En otras palabras, si alguien está parado en el escenario sin hacer nada y nosotros nos sentamos allí, estaremos contemplando a nuestra propia persona. Lo mismo ocurre con Rothko. Al respecto, él me preguntó: "¿Está ahí? ¿Cuánto de eso está ahí?". No si está todo ahí, sino más bien, ¿cuánto tiene que haber ahí para que eso esté ahí? Un aspecto muy importante. Alguien sin mi experiencia puede echar un vistazo al manuscrito de *Triadic Memories* y comprobar que ciertamente no se ve del mismo modo como suena, está vacío, no parece muy interesante, y suena de otra manera. Si tuviera que juzgar esa obra por el manuscrito, diría que allí no hay nada. El pedal hace gran parte del trabajo, hace al conjunto, a cómo es la pieza.

Yo estaba en la sombra. Ese es el tema de la ópera de Beckett, que nuestra vida está enmarcada en una sombra que nos rodea y no podemos ver en su interior. Y puesto que no podemos ver en el interior de las sombras nuestra existencia es solo esto, y fluctuamos entre las sombras de la vida y la muerte.

Estamos aquí frente a una buena no-idea, ¿no les parece?

Ustedes se preguntarán cómo representar una cosa así en el escenario. ¿Incluiré sombras? Ese fue el problema con la Ópera de Roma. Les dije que me parecía demasiado literal, sería como tener una idea a partir de una no-idea. Luego ellos me propusieron que hiciéramos que las luces fueran de sombra a luz. Les dije que no, que me parecía una idea más, que no servía. Les dije: "Adentrarse en las sombras va a implicar mucho trabajo". Iban a tener que gastar dinero, es caro hacer algo similar a una pintura de Rothko, la gradación de las sombras en lugar de un aspecto visual simbólico y facilista. Ustedes saben, las sombras

son verdaderamente sombras. Y finalmente el escenario quedó de un modo maravilloso al obtener la gradación. Sombras rodeándolo todo, todo simplemente sombras.



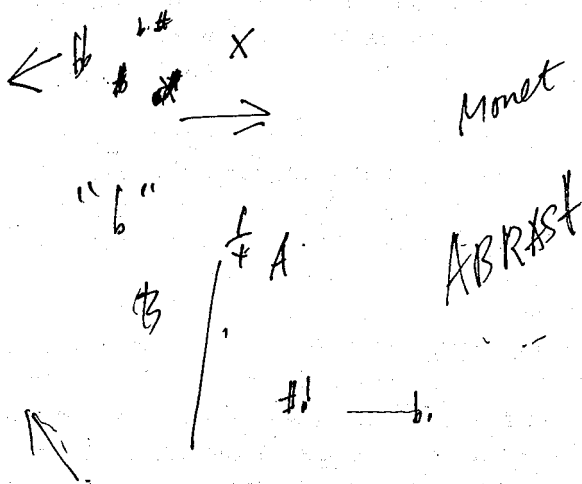
XXI.

214 Recuerdo cuando John Cage se mudó al campo; durante los primeros días, cuando iba a visitarlo, me bajaba del auto y le preguntaba: "¿Qué es ese olor?". A lo que él respondía: "Clorofila". Yo no sabía qué era eso. ¿Qué es ese olor? Yo recién llegaba de Nueva York, con todos sus gases. Y esa clorofila me molestaba. Luego, una vez, me llevaron a Sierra Nevada; estaba dictando unas clases cerca y me llevaron arriba, bien arriba, comprenden, querían mostrarme lo que realmente quiere decir *luft*, y me llevaron arriba, cada vez más arriba, hasta que ya los árboles no crecían, arriba y más arriba, hasta que les dije: "Por favor, voy a quedarme sin aire y morir". No podía respirar, necesitaba oxígeno, me estaba sintiendo mal. Así que todos mis vínculos con la naturaleza fueron desastrosos. Me llevaron una vez al Mediterráneo, a un lugar espléndido, una laguna fantástica; disfrutando del Mediterráneo casi me ahogo. No viajo a ningún lugar en el verano, prácticamente nunca abandono la ciudad. La única vez que fui a un lugar fue a Turquía, amo Turquía.

Por los tapices, escuchen, la decadencia de los tapices comenzó cuando la gente decidió dejar de sentarse a trabajar en ellos durante tres meses seguidos como idiotas, diez horas por día, comenzaron a usar tinturas sintéticas. Comenzaron a darle valor a su tiempo, ahí es cuando el mundo de los tapices desapareció. A mí me interesan mucho los tapices, justamente, por la cantidad de trabajo en soledad que requieren.

Gasté mucho dinero en una subasta en Londres por un tapiz turco clásico de fines del siglo XVIII proveniente del área de Bergama y les digo que el trabajo, el nivel de trabajo invertido en ese tapiz en relación con uno de, digamos, el siglo XIX, es sencillamente incomparable. Y no es que los tapices del siglo XIX no sean buenos.

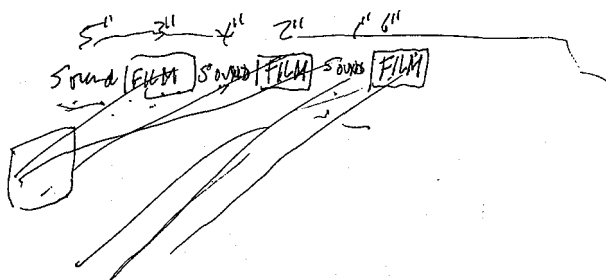
Una vez más tomé una idea de los *teppich*, de los diferentes colores de sus tinturas y de la luz. También la tomé de Monet, la refracción de la luz. Es una idea muy importante. En otras palabras, Monet fue el primer pintor que miró directamente hacia la luz. Todos los demás utilizaron diferentes tipos de estructuras lumínicas. O empleaban una luz cenital o, por ejemplo, Vermeer empleaba una luz que venía de uno de los costados. Esto es algo muy interesante para estudiar, la estructura lumínica de los pintores. Hay muchas. Para alguien como Jackson Pollock no hay luz, esta solo es una invención. Existe la luz cenital; los franceses fueron los que más se preocuparon por utilizar luz natural. Existía la luz cenital, como en Courbet. Pero Monet fue el primero que en verdad miró directo hacia la luz. Nadie quiere mirar hacia la luz. Y obtuvo la refracción, un concepto que encuentro muy interesante porque creo que lo mismo ocurre con la naturaleza de los sonidos.



XXII.

En otras palabras, estoy escuchando un tipo de armonía simbólica, estoy escuchando lo que creo que es la realidad acústica, todo lo que se necesita para escucharla verdaderamente. Además, el sonido es mi sustituto del contrapunto. Nada frente a algo. Los grados de nada frente a algo. Es algo verdadero, es algo que respira. Trabajo de una manera muy modular, no trabajo en una continuidad, trabajo modularmente. Y muchas veces me gusta trabajar modularmente porque de ese modo puedo dar vuelta todo. Si pienso en términos de módulos, puedo tomar uno, como Frankenstein, y ponerlo en otro lugar...

Esta idea no la tomé, cuando era un jovencito, ni de John Cage, ni del arte moderno, ni de Miró. La tomé de Tolstói, de un libro maravilloso que escribió su hija sobre el proceso de composición de *Guerra y paz*. Esto es lo que hicieron: escribieron esas largas oraciones en una vieja máquina de escribir, y supongo que las letras deben de haber sido pequeñas en ruso. En su casa las llamaban fideos. Lo que él hacía luego con su hija era cortar cada oración, las ponían sobre la mesa y, como si fuera el montajista de una película, las reorganizaba. Es un libro maravilloso en el que ella escribe sobre la experiencia de escritura de *Guerra y paz*. Trabajo del mismo modo ahora. Y Burroughs también trabajó así en *El almuerzo desnudo*. Verán, se parece mucho a una película.



Me interesa también la retrogradación. Tengo una pieza en la que no repito los tonos en orden retrógrado, sino que repito el módulo completo. Esto se aprecia mejor en el cuarteto de cuerdas, donde la conti-

nuidad no se presenta tan extraña al oído, luego repito el módulo, como en el serialismo, pero con oraciones completas. Y después lo hago de oído, en términos de alienación, lo vuelvo todo lo extraño que quiero que sea. Lo hago de oído, miro muy rápido el material y ya puedo imaginarlo. La razón por la que lo hago así es que quiero traer a la memoria un tipo de asociación falsa. Hago también algo que es muy importante. En lugar de dilucidar las series, las hago por debajo del pentagrama, puesto que no trabajo en una continuidad; la continuidad viene después. En otras palabras, no me interesa la información lineal. Y así, muy rápido, comienzo a ver posibilidades en las cosas nuevas. Podría hacer el montaje a partir de algo que de repente me interesa por su continuidad visual, lo tengo todo ahí, *alles zusammen*, maravillosamente visual. Y no solo estoy combatiendo las series de sobretonos, también estoy combatiendo, no la tonalidad, sino —prefiero la palabra que utiliza Stravinsky— la polaridad. Y es la cosa más natural del mundo.

Un amigo una vez me contó cómo te dan direcciones en un pueblo rural irlandés. Te dicen: “Bueno, diríjase hasta la cima de la colina y allí encontrará, a su derecha, una iglesia. Ignórela”. ¡Ignórela! Así es como evito la polaridad, la ignoro, simplemente la ignoro. Y así, cuanto más la ignoro, menos me involucro con ella. Eso me tomó muchos años.

217

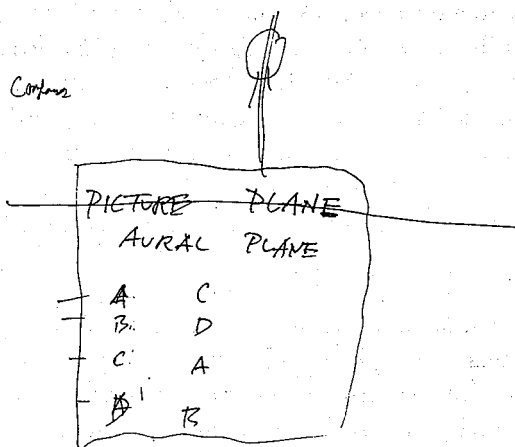
XXIII.

Si algo aprendí de la pintura es una cosa que cualquier estudiante de arte conoce. Se llama “plano pictórico”. Apliqué esta noción a mis oídos, al plano auditivo. Implica también un tipo de balance, pero que no tiene nada que ver con lo que se conoce en pintura como fondo y primer plano. Tiene que ver con cómo mantengo el sonido en el plano, con cómo evito que se caiga, que se caiga al piso. La mayoría de las personas lo hacen otorgándole un sistema. La armonía o el sistema dodecafónico. Sin el sistema se cae al piso. Ese joven muchacho que improvisaba esa estúpida pieza no se dio cuenta de que, cada dos minutos, se caía de la silla, directo al piso. Ahora, este podría ser un elemento del plano auditivo, donde intento ba-

lancear, lograr una especie de coexistencia entre el campo cromático y las notas seleccionadas de ese campo no incluidas en las series cromáticas. De este modo me involucro como si fuera un pintor, me involucro con las gradaciones en el interior del mundo cromático. Y hago esto para lograr que el oído emprenda esos viajes. Hacia adelante y hacia atrás, y se vuelve más y más saturado. Trabajo bastante como un pintor, en la medida en que observo el fenómeno y lo vuelvo más espeso o lo diluyo, trabajo de esa manera mientras voy mirando qué es lo que necesita. Quiero decir, tengo la habilidad para escucharlo. No conozco cómo sería tener la habilidad para pensarlo, nunca tuve nada que ver con la habilidad para pensarlo.

Soy la única persona que trabaja de ese modo. Pero es algo similar a lo que hace Rothko, simplemente es cuestión de sostener esa tensión o inmovilidad. Uno lo encuentra en Matisse, la idea completa de inmovilidad, de estasis. Esa es la palabra. Estoy muy implicado con la estasis. Es como algo congelado, y al mismo tiempo, vibrante.

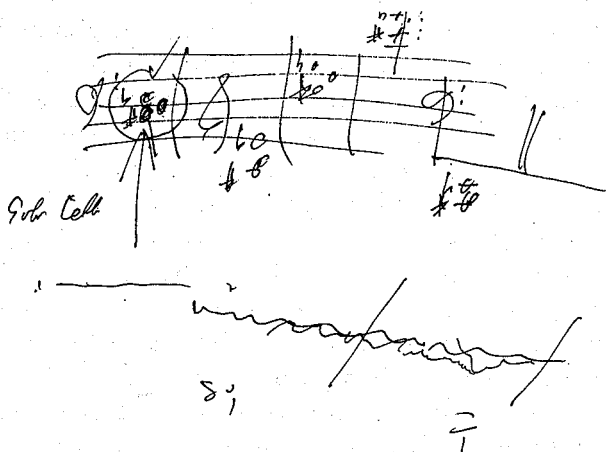
218



XXIV.

Así que, en esencia, estoy trabajando con tres notas, y por supuesto tenemos que usar las otras también. Pero las otras notas son como sombras

de las notas principales. Entonces lo único que tengo que decidir es dónde voy a comenzar en las tres notas, la escala cromática, ustedes saben a qué me refiero. Después de un par de años agregué una nota más... porque las cuatro notas luego me darían la relación de dos segundas menores o dos segundas mayores. Y además, en un sentido, me darían una segunda menor, una segunda mayor, una tercera menor y una tercera mayor. En otras palabras, al menos tendré un poco más de textura si quisiera aislar. Uno puede hacer dos cosas con la música: o se dedica a la variación que,



219

para decirlo de un modo sencillo, implica solo variar la música, o puede involucrarse con la repetición. Lo reiterativo. Mi trabajo es una síntesis entre variación y repetición. Sin embargo, podría repetir ciertas cosas que, en tanto repetir es como ir en círculos, implicarían variación. O podría variar la repetición. Pero, de nuevo, es como una representación, lo veo mientras lo estoy haciendo. Un concepto muy importante para mi trabajo.

XXV.

Estoy definiendo, es una redefinición del *Kunst*, no de la sociedad. No es una redefinición del *Kunst* en la sociedad ni de la sociedad en el *Kunst*.

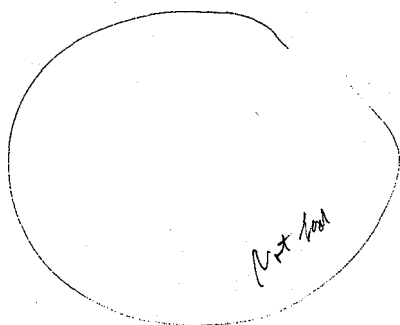
Es redefinir con qué grado de libertad uno puede pensar y aún así preservar todas estas cosas maravillosas: notación, instrumentos, la fabricación de cosas, el desmantelamiento de cosas. Todavía tiene que ver con todo esto. No tiene que ver con su lugar en la sociedad, la filosofía, la psicología, con trazar una relación con ellos. No sé qué es la sociedad porque es *alles*, todo. Mi profesor Wolpe era un marxista y en esa época creía que mi música era demasiado esotérica. Tenía su estudio en una calle proletaria, en 14th Street y 6th Avenue. En esa época me involucré, tenía veinte años, me involucré con los artistas del Greenwich Village, todas esas personas. Su estudio estaba en un segundo piso y estábamos mirando por la ventana y me dijo: “¿Qué hay con ese hombre en la calle?”. Mientras decía eso, Jackson Pollock cruzaba la calle. El artista loco de mi generación cruzaba la calle en ese preciso momento.

Creo que el arte es un fenómeno fantástico. Su relación con la sociedad, lo que un individuo podría hacer —o dos, tres, cuatro, cinco—, la capacidad que uno podría tener, digamos, en una sociedad libre. Yo sí creo que el *Kunst* refleja la sociedad, y que en una sociedad controlada no se puede tener un *Kunst* libre. Pero, sin embargo, el arte está separado, del mismo modo en que la química se separa de otras cuestiones físicas, separado, pero relacionado. ¡Tenemos problemas especiales! Cuando uno produce arte es como si no tuviera tiempo para pensar en la sociedad, es como estar con un *krank*, con una persona enferma, se está reparando algo. No tenemos el tiempo necesario como para pensar qué es esta otra persona. Estamos cuidando de algo. No se trata de filosofía; la orquesta, los músicos, quiero decir, uno no tiene tiempo, las manos están ocupadas. Hablar de la sociedad es como estar tomando un helado y que te pidan la hora. Ustedes me entienden, esa broma, cada vez que vemos a alguien con un helado y le preguntamos si nos puede decir la hora.

XXVI.

Nijinsky podía saltar, como cualquier otra persona, él no practicaba el salto. Verán, no fue a la escuela de salto. Giotto podía dibujar un cír-

culo perfecto [*dibuja un círculo*]. Nada mal. [*Walter Zimmermann se lleva el dibujo*]. Ven, sé de antemano lo que va a gustarle. Es como si estuviera produciendo, como si estuviera en Hollywood, mi propio productor loco. Sé lo que ustedes quieren.



Una vez participé en una película de Hollywood, pero me despidieron. Les contaré por qué. La estrella de la película era la esposa del director. Al comienzo de la historia ella regresa de su práctica de coro; es una joven muchacha que vuelve de su práctica de coro, camina por el *finster* Central Park. Y querían que yo hiciera la música. Tomé entonces una pieza de Josquin que ella estaba practicando con el coro. Y el director me pidió que escribiera una parte para su mujer. Le respondí: “No puedo agregar una parte en Josquin como si fuera otra parte de Josquin”. Lo que hice en su lugar fue, ella tenía voz de contralto, y permití que su terrible voz cantara una pequeña parte, luego me dediqué al coro. Después de eso su personaje es víctima de una violación. Dimos una conferencia, éramos diez personas, el escritor, el director, era una gran película de Hollywood, las llaman conferencias *P.O.V.*, *point of view* [punto de vista]. ¿Y desde el punto de vista de quién ella es violada? Uno debe establecer el punto de vista del observador para el momento de la violación. Así que compuse la música para la violación, un cuarteto de cuerdas que tocaba solo un *Mi* mayor. En la orquestación únicamente una celesta, simplemente una mano tocando un acorde, *sehr schön*, bello, mientras ella era violada. Y se trataba de la mujer del director. Él me dice: “Es mi mujer la que está siendo vio-

lada". La conferencia era en el Actor's Studio, él era un hombre famoso y era muy histriónico para todo. "Mi esposa está siendo violada, ¿y usted compone música para celesta?", dijo. "Yo quiero algo más 'papa papa papa'". La Quinta Sinfonía de Shostakovich, eso quería. Y me despidieron. Yo conocía a su abogado de mi infancia, me pidió que lo llamara al día siguiente de la conferencia. Me dijo: "Tenemos un problema, Morty, te quieren fuera del film". A lo que respondí: "Estupendo. ¿Cuánto me van a pagar?". "Voy a darte todo lo que arreglaste". Así que cobré todo el dinero. Y en esa época era mucho dinero. Me pagaron US\$ 17.000 por solo una conferencia. Un tiempo después recibo un llamado de Aaron Copland. Habían contratado a Aaron Copland. Se ríe al teléfono y me pide que le cuente lo que había pasado. Sabía que yo había estado componiendo la música del film, así que le conté lo que había pasado. "¿Eso quiere decir que entonces yo no debería asistir a ninguna conferencia? OK, haré el trabajo desde mi casa de campo". Y así lo hizo. Después me enteré de que nunca asistió a ninguna reunión, no tuvo ni una discusión.

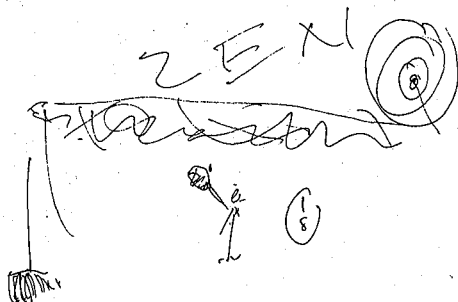
Hay alguna conexión entre lo que les decía y esta historia.

XXVII.

Siempre me gustó tomar el tenis como ejemplo. ¿Cómo saben los jugadores dónde pararse? Trato de recordar quién era el griego que dijo "denme un lugar donde pararme y moveré la tierra".

Y el registro adecuado. Siempre me gustó ver a los jugadores de tenis que saben dónde pararse en la cancha. Todos se paran de manera diferente, no hay una opinión unánime al respecto. Podría aprender a jugar al tenis, cómo golpear la pelota correctamente, hacer lo correcto sobre el polvo de ladrillo. ¿Pero de qué serviría si cuando uno juega las condiciones cambian? Todo cambia. Si el viento sopla hacia ese lado, todo cambia. Creo que nos acercamos más con el Zen. Y uno de mis relatos preferidos es el del joven que va a prepararse con un maestro Zen, creo que tenía que quedarse con él durante siete años. Y el maestro Zen le da una escoba, y durante los siete años le ordena que barra la casa. Así que él está

barriendo la casa, está por ahí y el maestro anda cerca con una espada. El muchacho está barriendo con una escoba, y el maestro Zen se le pone detrás, le grita, pega alaridos, y el joven levanta la escoba. Después de un tiempo el joven escucha atento, oye que el maestro está ahí y se vuelve hacia el otro lado, o se corre de su camino, se para por allí. Y el juego de escuchar, la percepción, la escucha entran en escena. Todos los matices de la escucha, estar preparados, y naturalmente ir en la dirección correcta en términos corporales... para cuando los siete años terminaron se graduó, le dieron una espada y le sacaron la escoba.



223

O esa otra maravillosa historia escrita por Herrigel. Saben a qué libro me refiero, es un libro maravilloso, en el que un europeo se vuelve muy diestro en el tiro con arco y acierta en el ojo de un toro. Pero al encontrarse con el maestro Zen debe aprender a acertar y a sentir el ojo del toro en la oscuridad. Percibir en la oscuridad, dar en el blanco, pero sin luz. Quizá esa sea la diferencia. El oficio es algo que se desarrolla en la luz, y la destreza, algo que se desarrolla en la oscuridad. Al igual que hacer el amor. Si alguien quiere hacer el amor con la luz encendida es porque no tiene ninguna destreza. Siguiendo tema.

XXVIII.

Recibo un llamado de Metzger: "¿Escribiría algo sobre Schubert? ¿Qué piensa de él?". "Nunca pienso en él", le respondí. No podría escribir

sobre Schubert. Si quisiera pensar en él como compositor, no podría decir mucho. Si quisiera pensar en él como un genio no haría falta decir nada; uno solo dice "Schubert", con eso es suficiente.

Él es el mejor modelo si uno quiere hacerse una idea sobre dónde poner las cosas. Simplemente dónde ponerlas. No es una cuestión de épocas, el lugar es sencillamente la clave, dónde pone las cosas hace que estas funcionen de una manera tan fantástica con la atmósfera. El lugar donde las pone es precisamente la atmósfera. Sin mucho, simplemente funciona. Está dentro de nuestro alcance, pero está en un lugar en el que nadie más pondría la melodía, en términos de registro. Y eso hace la diferencia, toda la diferencia. Hay mucho que aprender de Schubert, solo con estar atentos, contemplar en qué lugar pone las cosas. Hace todo con tan poco esfuerzo.

Sí, recuerden que mi definición de destreza es hacer exactamente lo que uno quiere.

XXIX.

Las ideas ya están dadas. Los conceptos están dados, todo ya está dado. ¿Pero cómo los orquestamos? Eso no está dado, no está en los libros. Debemos tomar esa decisión. Es la única decisión. Tiene que ver con la diferenciación, tiene que ver con la forma, tiene que ver con el contraste, tiene que ver con la historia del arte. Hay cosas que nos son dadas. Pero qué instrumentos, cómo usarlos, cómo escaparse de eso... en otras palabras, uno no quiere revelar sus ideas del mismo modo en que Webern reveló sus estructuras a través de la orquestación. Webern no orquesta. Él te da los instrumentos y te presenta sus ideas como en una conferencia, solo que con instrumentos. Debemos ser cuidadosos para no hacer eso. Así que cuál podría ser una nueva función para los instrumentos, una función distinta a simplemente exhibir información: una función composicional. ¿Pueden acaso tener otra función? ¿O es esa su única función posible?

La orquestación es también notación. Por lo que también estamos

hablando de eso, todo es metafórico. ¿Tienen la notación adecuada para los instrumentos? No necesitan un sistema, la notación muchas veces puede impedirles volar. Pero entonces, ¿qué es la notación? Por lo tanto, hay dos cosas sobre las que los compositores no suelen pensar: no piensan sobre la notación y no piensan sobre cómo orquestrarla.

Serán libres, los instrumentos libres. Ustedes saben, los instrumentos son como James Bond, simplemente un “shhhh” y te sacan del edificio. Son como James Bond. El loco Karlheinz te persigue, el automóvil hace “krchh”. Los instrumentos son así, te sacan de situaciones en las que uno no debería estar.

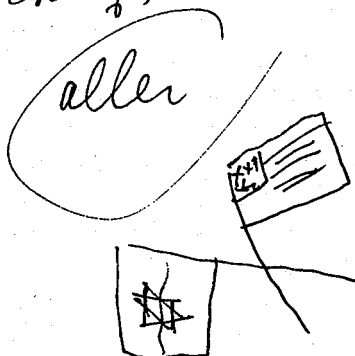
Los instrumentos son la respuesta al *cul-de-sac*, no las ideas. Al menos me di cuenta de esto, me di cuenta porque nadie se interesaba por los instrumentos, saben, nadie estaba interesado. Y me dije a mí mismo: “¿Por qué la gente no se interesará en los instrumentos?”. Y no se interesan, salvo para que exhiban una idea.

Uno de los problemas del *Kunst* es que no está preocupado por el medio, se preocupa por él mismo, la idea es el ego. Y al minuto en que comenzamos a sacar el ego del medio, debemos encontrar su sustituto, y no sabemos qué podría ocupar ese lugar.

El material. Y el instrumento es material, ¿comprenden? Hemos sido muy distantes con el material, especialmente los más jóvenes, que escuchan las obras tempranas de Schoenberg y Webern, y creen que tienen una coloración fantástica, pero no tiene nada que ver con la coloración, tiene que ver con otras cosas, lo hicieron así por otros motivos. Diferenciación, variación, eso en verdad no tiene nada que ver con el color. Tiene que ver con las ideas. Creo que uno de los problemas de la música es que nunca tuvo su Matisse. Nunca tuvo un Matisse. Hubo grandes artistas; quiero decir, usar el color de una manera correcta y maravillosa no significa sentir el color. Se puede tener una precisión intelectual para el color, y no una precisión natural. Nuevamente, oficio y destreza. Tiziano tenía oficio, Matisse destreza: para entender qué era el color, para dejarlo tranquilo, para soltarlo en un área grande, ustedes me comprenden. No hemos tenido un Matisse. No sabemos lo que es el color. Creo que la música está abierta al color. Y cuando hablo del color no me refiero al ambiente, no

me refiero al ruido, me refiero a todos los instrumentos. Es fantástico. Pueden incluso arribar así a una idea, los instrumentos no tienen ideas, cada instrumento está preparado para tocar cualquier idea. Ese es el problema de los instrumentos. Me han dicho: “¿Cómo puedes componer una pieza para piano en 1978? ¿Cómo puedes componer algo para el piano?”. Y yo les respondo: “Dejen tranquilo al piano, el piano no tiene la culpa de nada. El problema es lo que la gente compone para el piano. No hay nada malo en el piano. Déjenlo tranquilo”. Y la música occidental depende de los buenos instrumentos, no sirven los juguetes ni los instrumentos improvisados. Y la razón por la que el piano es fantástico es porque un buen piano es un buen instrumento. Un buen violín es un buen instrumento, un instrumento perfecto. No obtendremos nada importante de los juguetes. Me encontraba en algún lugar, y alguien había escrito una pieza para cuatro grabadoras. Le dije: “En principio, creo que cada uno debe componer lo que quiera componer. En principio, no hay nada malo en componer para cuatro grabadoras. Pero en realidad, creo que estás cometiendo un grave error. Suena terrible”.

but the new
cycle of 5th



Notation
instrument
Notes (synd)
silence
registration
orchestration

[Una pregunta de Walter Zimmermann: "Notación, orquestación, instrumentos, metáforas, material. ¿Cuál es la función de estos elementos?"]

Una metáfora puede ser exactamente lo que la pieza está tratando de

decirnos, puede ser esa música levantándose de modo vertical, una traducción vertical quizá. El problema está en la variación. Uno de los problemas con la variación en el siglo XX es que la hacen de un modo muy obvio. Al escucharla uno se da cuenta de que fue una variación. En este momento me interesa la música en la que la variación es muy discreta, en la que se repite lo mismo pero incorporando simplemente una sola nota. O sacando dos notas. Y las notas varían y el pulso se mantiene, de un modo muy sutil.

También puedo llegar a considerar un cambio de coloración como una metáfora. Muchas veces tiene que ver con el instinto, por qué uno elige una palabra en lugar de otra. Si fueran Wittgenstein no querrían ser demasiado claros, si fueran cualquier otra persona, quizá sí. De modo que es una cuestión de grados, los distintos grados de claridad, para que algo sea claro, sugestivo, o para nada claro, pero de eso se trata la orquestación. Piensen metafóricamente en sombras, como el maravilloso pintor Ad Reinhardt —no estoy seguro de si su obra está aquí—, la gradación de los grises, ven, me interesa mucho eso. Esto es como Ad Reinhardt. Ven la gradación. ¿La escuchan? ¿Están lo suficientemente concentrados?

Otra cosa. No me gusta la variación, prefiero la traducción. Creo que el mejor ejemplo, lo que más hizo que me involucrara con este aspecto en los últimos diez años, fue mi encuentro con Beckett, intentar comprender de qué manera trabajaba. Él solía escribir algo en francés, la siguiente oración la escribía en inglés, luego tomaba esta oración y la traducía al francés. El resultado no tiene nada que ver con la primera oración, con la que estaba en francés. Ida y vuelta. Más tarde conseguí este poema traducido al inglés, lo leo y es lo mismo, no suena igual, pero es lo mismo.

¡Conozcan su instrumento! No podrán orquestrar a menos que conozcan su instrumento. ¡Conozcan su instrumento! ¿Quién fue el griego que dijo eso? ¡Conoce tu instrumento! ¡Conócete a ti mismo! ¿Quién fue ese griego? Sócrates, Aristóteles, conócete a ti mismo, suena a Aristóteles. O creo que fue Sócrates. San Francisco de Asís seguramente les diría que conozcan a otra persona.

XXX.

Kierkegaard escribió algo maravilloso en *O lo uno o lo otro*. Dijo que creía que, al morir, cuando llegara al cielo, le harían solo una pregunta: "¿Has dejado las cosas en claro?". Eso le preguntarían allá arriba, ¿has dejado las cosas en claro? ¿En tu vida has dejado las cosas en claro? La manera en que escribió, cómo se sintió, todo. Y a mí me preocupa mucho dejar las cosas en claro. Y quizá uso la metáfora para decir las cosas de diferentes maneras, para ser claro, ¿comprenden? Stendhal tenía un gran letrero arriba de su escritorio. Decía: "Ser claro a toda costa". Ser claro a toda costa.

KNOW THY
~~SELF~~
INSTRUMENT
SACRIFICE
||

SEGUNDO CUARTETO PARA CUERDAS*

229

Hay en realidad dos composiciones que trabajan simultáneamente en mi segundo *String Quartet*. Una suerte de dialéctica entre elementos tales como cambio/reiteración o cromatismo/consonancia, para mencionar solo algunos.

Mi música no es diferente por cómo hago converger las alturas, quiero decir, mis procedimientos en esta área no se alejan mucho de los de *Erwartung*, en lo que se refiere a la creación de un campo total de consistencia sonora. Sí difiere en que la invención rítmica, instrumental, motivica o armónica no es empleada como vehículo para una polifonía expresionista.

Otra diferencia crucial radica en la distinción entre construir una "composición" y un montaje, qué es de lo que realmente se trata este cuarteto. En mi opinión una "composición" tiende a formar estructuras del tipo de las oraciones, con un principio, un nudo y un desenlace. De manera muy parecida a como Picasso utiliza un rectángulo como si fuera un protagonista prefabricado, un *ready-made*. Cuando se realiza un montaje no existe una continuidad fundada en el hecho de que las piezas encajen entre sí como si se tratara de palabras en una oración o un párrafo.

* Este texto integra las notas del programa de mano editado en 1984 por el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres.

Un abordaje sintáctico tendría tan poco que ver con esta obra como una tonalidad no basada en una armonía triádica con la música de Schoenberg.

Aunque resulte difícil de creer, Nueva York tenía hace algunos años apenas dos o tres restaurantes de comida china de *Szechuan*. Uno de ellos, el más popular, se llamaba Café Shanghai y estaba ubicado en 125^a Street y Broadway. ¿Recuerdan al Café Shanghai? Solíamos llevar a los músicos y pintores europeos ahí porque el decorado parecía sacado de una película de Fritz Lang. De cualquier modo, el dueño del restaurante chino una vez me dijo —sobre todo, porque siempre teníamos que esperar afuera en la calle debido a que el lugar estaba invariablemente lleno y solo contaban con unas pocas mesas— que para ofrecer siempre buena comida el restaurante y la cocina debían tener el mismo tamaño. Y el único modo que encontré para comprender esto, y para que ustedes comprendan verdaderamente esta pieza, fue hablar al respecto durante cuatro horas [*risas de Morton Feldman y del público*].

Bueno, *For Philip Guston* es una pieza muy especial para mí, sobre todo, porque en general doy con el título de mis obras una vez que las termino de

* Discurso de apertura a la presentación de la obra *For Philip Guston* en el Roy O. Disney Music Hall del Instituto de Arte de California el 21 de febrero de 1986. Este texto fue publicado luego en el programa de mano de New Music Concerts, editado en agosto de 1988.

escribir, pero en este caso pensaba en Philip ya desde antes. Y pensaba especialmente desde antes (esta pieza fue escrita en 1984) con muchos de mis propios estudiantes en Búfalo también sobre el posmodernismo y cosas así, que eran siempre interpretadas como un asunto de estilo. Y empezaba a enojarme un poco con eso, con esa tendencia a identificar las cosas estilísticamente, y no pensar lo suficiente en lo que eso implica. Me generaba culpa hacer eso mismo con Philip. Él era mi amigo más cercano, y era también mi amigo más cercano en el arte. Yo había pasado un año en Europa y el otro año en la Academia de Roma. Luego regresamos, y él tuvo una gran inauguración. Al asistir descubrí un tipo de obra completamente distinto. Hasta ese momento lo había respaldado siempre de manera incondicional, incluso demasiado. Era una inauguración importante en una galería muy glamorosa —la Marlborough Gallery—, y el lugar estaba lleno de gente. Yo miraba una pintura; él se acercó y me preguntó: “¿Qué te parece?”. Y le respondí: “Bueno, déjame mirarla un minuto más”. A partir de ese momento nuestra amistad había terminado. Perdimos totalmente el contacto hasta que un día recibí un llamado de su hija... había muerto. Tuvo un ataque al corazón y en su lecho de muerte, digo, para hacer todo aún peor, había dicho que quería que yo fuera a visitarlo y a rezar el *Kaddish*. Así que, ya ven, es una historia triste. Y lo que la hace extremadamente triste es que nos distanciamos por el estilo. Quiero decir, para mí solo se trataba de pintura abstracta y música abstracta, no me interesaba nada más. En otras palabras, yo era ese estudiante de mediana edad que todo lo piensa estilísticamente [*risas*]. ¿Comprenden lo que quiero decir? Creo igual que pude compensárselo a Philip con un artículo maravilloso que escribí sobre él y sus obras tardías.

De lo que se trata entonces es de una “historia de dos personas”, dos tipos de artistas que cuentan continuamente su historia, ya sea con notas o con imágenes o con estilos, fluctuando de uno a otro sin ninguna consideración. Y esto solamente se puede reflejar en una pieza larga. No siento que esto se pueda lograr en una corta; por una pieza corta me refiero a una de cuarenta y cinco, cincuenta minutos. De esta manera puedo llegar a lugares que en cuarenta minutos no podría llegar, o al menos siento que no podría, porque, quiero decir, todavía soy un compositor. No abandoné ese título, a pesar de que es un poco evasivo. Y fui una de las personas que desafortunadamente lo volvió algo evasivo [*risas*]. Y creo que un compositor tiene que enfrentar-

se, en ciertos momentos, con un cierto grado de aquello que los schoenbergianos designan con un término desafortunado: “comprensibilidad”.

Comenzaremos nuestro viaje en 1950, en el Museo de Arte Moderno. Acababa de conocer a John Cage y él me había llevado a ver una estupenda muestra. Era la primera gran muestra dedicada al expresionismo abstracto, que había sido organizada por Dorothy Miller y Bob. Fue una noche absolutamente increíble, toda la escena del arte era algo novedoso para mí y todavía tengo el recuerdo muy presente: fue en 1950 y aún recuerdo dónde estaba parado. Me acuerdo también de la primera vez que vi una pintura de Guston. Él era la quintaesencia de lo que Kierkegaard definía como artista. Alguien de un humor cambiante. A diferencia de una persona que solo tiene un tipo de humor [risas]. Pero al mismo tiempo, estos humores son muy, muy importantes. Fui hace una semana al Museo de Arte Moderno y hay tres de sus bellas pinturas allí, que esencialmente escondieron —en realidad, no las escondieron, pero es como si lo hubieran hecho— en tres lugares diferentes del museo... Como pertenecen a tres períodos distintos, no pudieron ponerlas juntas en una misma habitación. Hay ciertas personas a las que se les permite cambiar y otras a las que no. Se enorgullecen por ejemplo de poder exhibir una obra temprana de Jackson Pollock, *The She-Wolf*, cerca de una abstracción de 1950 o quizá de 1953. Con Guston, por alguna razón, todo el mundo se enojó cuando cambió. Hay una maravillosa frase de Nietzsche que verdaderamente se aplica a Guston: “Si me obligan a cambiar, los haré pagar por ello”. Y Philip siempre ha tenido ese problema; todavía lo tiene.

233

Estamos de vuelta en 1951; miro con Cage esa pintura.

Y comienza con [*Feldman se dirige al piano y toca*]... Cage. C-A-G-E.¹ Uno de los más viejos dispositivos musicales [risas]. Cuando me encontré frente a eso me pregunté: “¿Qué es lo que va a pasar a lo largo de la pieza con este C-A-G-E? Con mi filosofía perenne, con mi punto de vista...” (No hubiese contado esto si estuviera frente a una multitud, sonaría de alguna manera pretencioso... ahora solo sonará confidencial.) [risas].

De vuelta en Nueva York, hubo también en aquel momento una gran exposición de Mies van der Rohe que me resultó muy emocionante y en la que me topé con la siguiente cita, con la que estoy por completo de acuer-

1. Según el cifrado americano: DO-LA-SOL-MI. [N. del T.]

do. Es realmente... yo no podría, nadie podría haberlo dicho mejor. Él dijo: "No quiero ser interesante, quiero ser bueno". Ese sí que es un punto de vista interesante. Muchas gracias.

[*A un costado*] Son solo cuatro horas cortas. Estoy pagando el precio. Debo cumplir con uno de esos eternos castigos griegos, tengo que sentarme a escuchar todas estas piezas completas [*risas*]. Y hay algunas obras, hay una pieza de una hora y diez minutos, pero una hora y diez minutos muy largos. ¿Pero esta obra? Esta no da la sensación de que sea de cuatro horas.

OK, muchas gracias.

Dado que poseo un ávido interés por todas las variantes de tejidos arcanos de Medio Oriente, recientemente tuve la oportunidad de presenciar en la exposición permanente del Louvre una sorprendente muestra de productos textiles cópticos de temprana edad. Lo que más me impactó de estos fragmentos de paño coloreado fue el modo en el que comunican la atmósfera esencial de su civilización. Trasladando este pensamiento a otro ámbito, me pregunté qué aspectos de la música, de Monteverdi en adelante, podrían determinar su atmósfera si uno la escuchara dentro de doscientos años. Para mí, la analogía provendría del imaginario instrumental de la música occidental. Estas eran algunas de las metáforas que ocupaban mis pensamientos mientras componía *Coptic Light*.

Un aspecto técnico importante de la composición fue provocado por la observación de Sibelius respecto de cómo la orquesta difiere principalmente del piano en el hecho de que no posee pedal. Con esto en mente me concentré en crear un pedal orquestal, variando continuamente sus ma-

* Este texto, dedicado a su pieza *Coptic Light* [*Luz cóptica*], integra el programa de mano del concierto ofrecido por la Filarmónica de Nueva York en el Lincoln Center for The Performing Arts en mayo de 1986.

tices. Este "claroscuro" es al mismo tiempo el enfoque compositivo e instrumental de *Coptic Light*.

QUISIERA AGRADECER*

A John Cage, por poner de manifiesto la distinción entre conceptualización y fórmula.

237

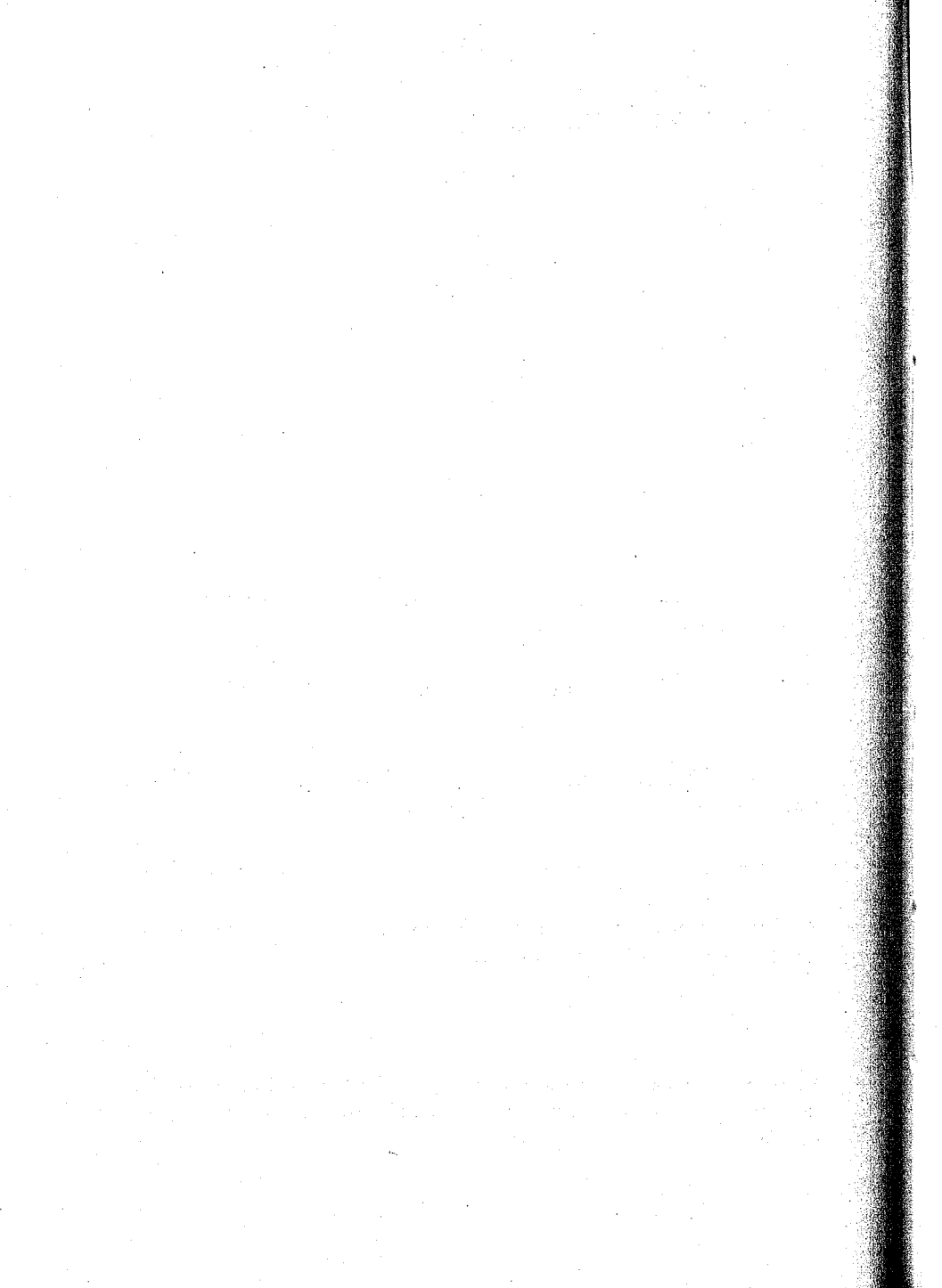
A Nils Vigeland, por inculcar en mí una suerte de “mi tradición, bien o mal”.

A Stefan Wolpe, por enseñarme acerca de las posibilidades plásticas de la forma musical.

A Bunita Marcus, por la experiencia de escuchar una poesía sin ataduras.

A Edgard Varèse, por compartir su visión sobre cómo distinguir las habilidades de los modelos y las estéticas.

* Este texto fue publicado originalmente en el programa de mano del Festival de Música Contemporánea organizado por el Instituto de las Artes de California en febrero de 1986.



I. JACKSON POLLOCK

239

Pretender resumir en una anécdota la vida de un hombre es una canallada; sin embargo, actualmente la historia está empezando a archivar aquellos sentimientos peculiares que hacen de la infelicidad algo glamoroso y del arte, infelicidad.

Con Pollock tenemos una doble tragedia: tanto su muerte como su vida artística llegaron demasiado rápido. Pero lo que quiero decir es quizá que su vida *en el mundo artístico* llegó demasiado rápido.

Jackson, oh, Jackson, nunca llegamos a conocerte. ¿Por qué sentimos que fue nuestra culpa? ¿Por qué insistimos en esta terrible separación entre lo que un hombre hace y lo que un hombre es, entre lo que debería hacer y lo que no puede hacer? Y cómo te hemos mirado, El Matador, mientras esperábamos por la masacre o la gloria.

* Este texto integra el archivo personal de Morton Feldman (Morton Feldman Papers), que se encuentra al cuidado de la Biblioteca de la Música de la Universidad Estatal de Nueva York en Búfalo.

II. A MITAD DE CAMINO

Escribo esto en la mitad de mi carrera y, a propósito, las cosas marchan, aquello que se dice de mí, cómo yo me siento respecto de mí mismo, no debería faltar mucho antes de que alcance esa meta última, ese punto en el que los amantes de la música, los que la odian y los músicos lleguen a un acuerdo respecto de lo que opinan de mi obra. Para algunos, habré inventado una nueva estética; para otros, habré destruido la música. En lo que a mí respecta, estoy en la mitad de mi carrera.

De hecho, la mitad de la carrera es un gran período en la vida de un artista, si tiene la suerte de alcanzar ese momento, porque, en cierta medida, bueno, sus sentimientos todavía le pertenecen, pese a que son tironeados para un lado y para el otro. Pero la excitación, después de todo, radica en la sensación de que cualquier cosa puede pasar, especialmente cuando se tiene mi edad, treinta y seis. ¿Recuerdan al héroe de esa novela de Hamsun, *Hambre*, un escritor que ni aun muriendo de hambre se le ocurría conseguir un trabajo? Sabemos a lo largo de toda la novela que su futuro será sombrío. O cómo Tolstói nos cuenta que todos en San Petersburgo sabían que el marido de Anna Karenina no llegaría muy lejos. ¡Qué alivio! Ah, pero un compositor a mitad de camino como yo es un tema sobre el que solo él mismo puede escribir.

Nací el doce de enero de 1926, en una familia judía proveniente de Rusia (mi madre tenía tres años de edad y mi padre once cuando los trajeron acá), cuya influencia sobre mí hasta estos días es tan grande que incluso después de todos estos años todavía pienso en Nueva York como una comunidad de judíos rusos. Mi padre deambuló de un negocio en otro, sin tener mucho éxito en nada, pero siendo siempre un buen sustento para mi familia. Mi padre, que en su juventud había sido educado en un ambiente socialista, fue siempre muy ambivalente sobre las posibilidades de adoptar una vida de clase media.

Si Tillich hubiera sido un economista diría que el descontento de mi padre derivaba de su posición ambivalente respecto de la plata. Esta ambivalencia me alcanzó también a mí. Pero el hecho de que la dirección apuntada no estuviera necesariamente vinculada con los negocios me abrió la posibilidad de múltiples alternativas para mi propia vida. Una de esas alternativas fue la música. Esta ambivalencia potencial se extendió no solo al dinero, sino

a todas las esferas de mi existencia. Mientras mi madre me alentaba para que siguiera con mi música, mi padre era competitivo y celoso respecto de aquellas áreas intelectuales que la vida le había negado. Recuerden que yo también formaba parte de su negocio familiar, y estaba con ellos todos los días, de comienzo a fin de cada año (¿Les recuerda a Kafka? Es Kafka). No dudo de que debe haber familias que manejan sus negocios de forma benévola, pero una familia judía abocada a sus negocios equivale a una reiteración histriónica de la larga historia de nuestra nación, que se manifiesta a sí misma día tras día de un idéntico y único modo. Ustedes comprenderán, estoy escribiendo sobre mi vida mientras me encuentro en la mitad de mi carrera. Si no escribo sobre esto ahora, ¿entonces cuándo?

Hace dos años el negocio andaba muy mal. ¿Pero cuándo estuvo bien el negocio? El negocio siempre estuvo mal. Para entender la particular psicología que mantiene a las familias en negocios a los que les va muy mal durante la mitad de sus vidas, déjenme que les cuente lo siguiente [...]

241

III.

No podemos, al preocuparnos, trascender la vida
que existe al preocuparnos.

Alfred Kazin

Piano and voices II fue escrito en Berlín, en febrero de 1972.

Los títulos de mi período de Berlín (*Three Clarinets, Cello and Piano, Chorus and Orchestra, Cello and Orchestra*, etcétera) simplemente expresan la orquestación de las composiciones. ¿Y qué es la orquestación? El medio a partir del cual la música se vuelve audible debería ser una definición de la orquestación. Orquestación es composición. El resto de las ideas musicales eventualmente dejan de ser importantes; se hunden y desmoronan, transformándose en sedimentos, como el suelo bajo nuestros pies.

La orquestación es la vida de la música sin "preocuparse". En términos casi freudianos, es al mismo tiempo lo instintivo y la realidad exterior del carácter musical del compositor. Ninguna otra idea en el cuerpo de la obra trasciende esto.

Traten de recordar alguna composición con la que hayan estado en algún momento muy encariñados. Incluso un profesional, pese a que recuerde la música y la construcción de secuencias se le manifieste de manera clara en su memoria, no estará convencido de que efectivamente *esté recordando* la composición. Y aun si negara esto, pronto se distraerá, perderá el hilo, para decirlo de alguna manera, y comenzará a pensar en otra cosa. Al igual que cualquier otro elemento, la música, al momento de ingresar en el mundo de la imaginación donde necesitamos evocarla a partir de nuestra memoria, rápidamente se nos pierde.

Una de las razones por las que sigo componiendo en el piano es para evitar la "imaginación". Que los sonidos se me aparezcan continuamente como un hecho físico me despierta de una suerte de sueño intelectual. Los sonidos son más que suficientes. Los instrumentos que los producen son más que suficientes. ¿Pero qué es lo que está primero, el instrumento o el sonido? He aquí la cuestión o, como dicen en la televisión de Berlín, *die frage*.

Creo que en el pasado lejano el sonido venía primero y no importaban mucho los instrumentos. Luego, a medida que la música o el "arte de la composición" se desarrollaron, se le prestó más atención a qué instrumentos eran los más adecuados o necesitaban inventarse. A partir de este nuevo rol, los instrumentos se volvieron una parte integral de la composición musical. En paralelo a que en los últimos años se comenzó a cuestionar las nociones respecto de lo que la composición *es* en realidad, el virtuosismo de los instrumentos fue en aumento, volviéndose estos más importantes que el sonido y la composición, ahora ya olvidados. Sin embargo, no se trata aquí de la *orquestración*, pese a que parece ajustarse a mi definición: el medio a partir del cual el sonido se vuelve audible. El instrumento puede ser el sonido, pero el sonido no puede ser el instrumento. Lo que intento decir de un modo oblicuo es que cualquier virtuosismo, se trate de pericia compositiva o de la capacidad de mostrar de lo que un instrumento "es capaz", implica lo mismo. Que el virtuosismo del uso instrumental moderno proviene de la composición y no de una mayor proximidad con el sonido.

Hace muchos años recibí una carta de un compositor inglés por aquel entonces desconocido para mí, Cornelius Cardew. Iba a organizar un concierto en Londres en el que se interpretaría una de mis *Projections* y quería saber si podía utilizar instrumentos distintos de los que se indicaban en la

partitura. Le dije que no podía. Esta fue la primera señal de que debía involucrarme de igual manera con los instrumentos que con los sonidos. No creo que esto sea paradójico. Considerando que yo mismo me puse bajo la tutela de los sonidos en este orfanato de mi creación, siento que no puedo permitir que el sonido sea tergiversado al ser adoptado por otros. Mi "huérfano" requiere un hogar instrumental acorde a su educación: hablar en voz baja durante la cena, no imposter una entonación nasal ni que el ataque de cada palabra sea como el de una orden. Al fin y al cabo, casi todo es educación. No soy ni mejor ni peor que nadie más.

Mi elección no radicaba en qué *sonido* usar, pero interpretar la preferencia que los sonidos tienen por ciertos instrumentos pasó a ser la composición misma. Por esto es que puedo luego permitir una elección libre de las alturas o el ritmo en tantos pasajes de mi música. La "orquestración" de la composición [...].

Mi música se ha vuelto más larga desde que estoy en Berlín. Y no por una razón "artística", sino —francamente— porque tengo muy pocas cosas que hacer más que componer. Se dice que un famoso poeta norteamericano, al terminar de escribir una novela, declaró: "No imaginaba que fuera tan fácil". Lo mismo puede aplicarse a escribir extensas composiciones. No hay otro secreto que tener el tiempo necesario. Afortunadamente voy a volver a los Estados Unidos a dar clases por un año. Tendré muy poco tiempo para componer.

En verdad siempre fui productivo. Y mucho. Tengo como regla escribir en tinta. Hace que uno agudice su concentración. La posibilidad de borrar le da a uno la ilusión de que se puede encontrar una solución más válida. Si Beethoven hubiese escrito en tinta no le habría resultado una tarea tan ardua. Cuando uno escribe en tinta se da cuenta de que es la *concentración* lo que uno persigue, no ideas.

Estiren los dedos índices de cada mano. Sin establecer previamente algún tipo de ritmo intenten dejar caer ambos dedos juntos al mismo tiempo. Notarán que uno de los dos es siempre más pesado o rígido o enfático que el otro. Pueden imaginar lo que pasa cuando varios instrumentos tienen que sonar al mismo tiempo sin la ventaja motorizadora de un pulso estable.

La simultaneidad y la suavidad entre los intérpretes son dos de las cosas

más difíciles de conseguir. La única simultaneidad que existe en esta composición se da entre cada cantante y su "acompañante". No hay sincronización alguna con los otros intérpretes.

Cada pareja de intérpretes (cantante y pianista) queda librada a su propia cuenta, lo que implica una mayor concentración al no tener que distraerse con el sonido de la otra voz y el otro piano.

IV.

No puedo decir que, en términos de reputación, esto es, en términos del ambiente cultural, lo que hice no haya despertado interés. También soy neoyorquino. Tengo que ganarme la vida, por fuera de la música. No sería del todo cierto decir que no sé como manejarme en el mundo. En mi vida musical también tengo que tomar decisiones prácticas, decidirme por ciertos movimientos pragmáticos, quizá, incluso, elegir no hacer ningún movimiento. Pero todo termina siendo algo similar a "hacer sombra" en boxeo. Todo se resume en eso que me dijo en una ocasión Babbitt cuando yo era niño: "Una alocada lucha por unas migajas".

No estoy preocupado por la música, estoy desesperadamente preocupado por mi vida artística en Norteamérica. Porque, verán ustedes, no me gusta cómo está Norteamérica, preferiría volver al lugar de donde provengo. ¿Dónde está ese lugar? ¿Alguna sugerencia?

Algo huele a podrido aquí, y no debemos ir hasta Dinamarca para encontrarlo. No es el público. Eso siempre fue una mentira. No son los medios masivos. Una mentira aún mayor. No es el sistema capitalista, otra mentira. Son mis colegas. Mis compañeros compositores norteamericanos. El más pedante, más aburrido, poco generoso puñado de seres humanos con el que uno pueda toparse en este planeta.

Son los niños universitarios quienes están decidiendo qué es qué en Norteamérica. Voy a dejarlos a ellos solos con sus juicios. Voy a dejar a Norteamérica con mi fama.

¿Cuán distinto puede ser para mí? De todas maneras voy a morir como un hombre cansado.

V.

Si hay algo que caracteriza el siglo XX es que Hindemith, uno de sus mayores voceros tonales, haya podido decir que la melodía es una cuestión de definición. Su comentario contiene la promesa de posibilidades indecibles... pero una vez que empezamos con la definición, nos damos cuenta de que nos quedamos con lo mismo con lo que comenzamos... algunas posibilidades a las que ya arribaron unos pocos compositores. ¿Por esta sola razón me cuestiono si el siglo XX será la meca para una música ya no limitada por la tradición? Todo lo contrario. Nos encontramos en una era gobernada por la historia de la música antes que por la creación musical. Y una parte integral de esta historia se ha vuelto un elemento de control. De esto pareciera desprenderse que cuanto menos control menor es la historia de la música.

¿Y qué tienen el control y la falta de control que ver con la historia de la música? Esta no tiene favoritos, nivela. Eso es de lo que nos tenemos que cuidar. Por eso estamos en apuros.

Un aforismo maravilloso, pero no podemos refugiarnos en aforismos.

245

VI.

He agregado un nuevo eslabón a la cadena, lo llaman libertad.

Uno debe distinguir entre oficio y técnica. Si un compositor está hablando del oficio de su trabajo, es casi seguro que se está refiriendo al oficio de otro.

Pareciera que comprendemos mejor la música a partir de su proximidad respecto de otra música que nos es más familiar. No oímos lo que oímos... solo lo que recordamos.

Los únicos fanáticos que he conocido eran músicos conservadores.

El único momento en el que un artista renuncia a sus ideas es cuando una mejor aparece.

El asunto es ir por todo con la propia fortuna.

No subestimen la mundanidad de los músicos.

Las metas son lejanas, los medios prácticos. Para algunos esa lejanía es el pasado. Muchos están atados a esta idea y emprenden ese peligroso viaje, como Orfeo. Otros no emprenden ningún viaje. Tenemos una palabra para designarlos: modernistas (Stockhausen). Hacen virtud de pertenecer a su época. Están satisfechos con el hecho de que mientras las metas pueden ser lejanas los medios son siempre prácticos. A los que regresan de ese viaje los llamamos Stravinsky.

La irracionalidad de ser un artista radica en el hecho de que es algo muy racional, el arte es muy racional... ¡muy racional! Toda esa aura de libertad. Y sin embargo es evidente que el arte es la antítesis de la libertad.

EPÍLOGO

NUEVAS DIRECCIONES EN LA MÚSICA: MORTON FELDMAN*

por Frank O'Hara

Los últimos diez años han sido testigos de cómo compositores, pintores y poetas norteamericanos asumieron un papel protagónico en el mundo del arte internacional, alcanzando niveles hasta ahora inesperados. Liderado por los pintores, nuestro ambiente cultural ha cambiado por completo y sigue cambiando. El "clima" favorable a una receptividad frente a lo nuevo en el arte ha aumentado proporcionalmente, y uno de los aspectos más importantes de este cambio ha sido la mutua implicación entre las distintas artes. El interés generalizado frente al surgimiento de un compositor, un poeta o un pintor de relevancia ha sido, en los últimos años, invariablemente precedido por el reconocimiento de otros pintores, poetas y músicos. La influencia de ideas estéticas ha sido también mutua: lo extremo de sus diferencias ha puesto de relieve sus analogías técnicas. Como ejemplo de esto encontramos que, al trazar una analogía entre ciertas pinturas de Jackson Pollock, aquellas en las que se cubre toda la superficie del lienzo, y la técnica serial de Webern, el trabajo de uno sirve para clarificar el del otro. Lo que a simple vista se manifiesta como pintura "automática" revela, en el modo en que los detalles se con-

247

* Publicado originalmente en 1959 para acompañar la edición del disco *New Directions in Music 2* (Columbia Records).

jugar en función de una experiencia unificada, un control tan astuto por parte de Pollock equivalente al de las piezas seriales de Webern. Y es interesante notar que la respuesta inicial del público frente a ciertas obras de ambos artistas compartió la misma sensación de perplejidad ante la aparente "fragmentación" de la experiencia. Si bien estas analogías dejan de ser útiles cuando se las lleva muy lejos, es en el marco de esta mutua influencia entre las artes donde Morton Feldman pudo citar, junto con el modo de tocar de Fournier, Rachmaninoff y Tudor y la amistad de John Cage, las pinturas de Philip Guston como influencias importantes de su trabajo. Y añadió: "Guston me ayudó a tomar conciencia de ese 'lugar metafísico' que todos tenemos, pero frente al que la mayoría de nosotros no somos sensibles por previa convicción".

Interpreto este "lugar metafísico", esta región en la que habitan las piezas de Feldman, como el área donde el crecimiento espiritual se produce a través de la obra, donde la forma de esta última puede desarrollar su originalidad inherente y el significado personal del compositor se vuelve explícito. En un sentido más literal, es el espacio que debe despejarse si se pretende que la sensibilidad sea lo suficientemente libre como para expresar sus preferencias sonoras individuales y para explorar el significado de estas preferencias. Que el proceso que permite encontrar este lugar metafísico de imprevisibilidad y posibilidades puede ser un proceso drástico queda demostrado en la necesidad que sintió Feldman hace algunos años de evitar las ramificaciones académicas de la técnica serial. Al igual que los artistas involucrados en la nueva pintura americana, él estaba dedicado a una búsqueda personal de expresión que no podía ser limitada por ningún sistema.

El contraste entre Feldman y muchos de sus contemporáneos europeos es marcado. Por ejemplo, con Boulez y Stockhausen, cuyos desarrollos han tendido hacia la elaboración y la sistematización del método. A diferencia de las obras de Feldman, las suyas se adecuan sumamente al análisis, y lo que carecen de sensualidad siempre lo compensan en profundidad intelectual y en las implicaciones metafísicas de sus métodos. Pero si nos referimos al lugar metafísico según Feldman, no se tratará de otra cosa más que de la condición bajo la cual la obra fue creada, condición que se abandona al momento en que ha sido terminada.

La decisión de Feldman de evitar la técnica serial fue una tentativa instintiva cuyo fin fue eludir los clichés de la Escuela Internacional de la van-

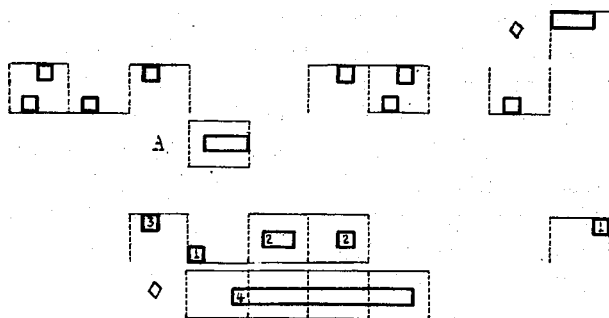
guardia contemporánea. No estaba destinado a volverse un compositor norteamericano en la línea histórica, sino más bien a liberarse de la modernidad conceptualizada y autoconsciente del movimiento internacional. De modo paradójico es precisamente esta libertad la que sitúa a Feldman en la primera línea del arte musical más avanzado de nuestro tiempo.

Una obra clave en este desarrollo al margen de la técnica serial es *Intersection III* para piano (1953). Se trata de una pieza gráfica, totalmente abstracta en todas sus dimensiones. Feldman logra aquí evitar de manera exitosa ese aspecto simbólico del sonido que ha plagado los trabajos abstractos de sus contemporáneos al recurrir a la imprevisibilidad reforzada con espontaneidad: la partitura indica "indeterminación de alturas" como dirección para los intérpretes. Mientras otros han intentado revertir o anular este simbolismo auditivo (fuerte – pasión, suave – ternura, y así) para liberarse, Feldman ha creado una obra sin ninguna referencia más allá de sí misma, "como si uno no estuviera escuchando, sino más bien contemplando algún elemento de la naturaleza". Esto es algo que el serialismo no ha podido lograr. Esta libertad es a tal punto compartida por el intérprete que lo que toca no se encuentra bajo el "control" de los gráficos: el alcance de un determinado pasaje y su área temporal y división son indicados, pero las notas que efectivamente se escuchan deben provenir de la respuesta del intérprete a la situación musical. Para tocar las piezas gráficas de Feldman, el músico debe alcanzar ese lugar metafísico en el que cada una de ellas puede acontecer, combinando necesidad con imprevisibilidad. Mientras que una obra virtuosa coloca las demandas técnicas por sobre el intérprete, un pieza de Feldman busca aprovechar su capacidad de improvisación, haciendo así un llamamiento tanto a su creatividad musical como a su comprensión interpretativa. La ejecución de esta grabación es la prueba de cuán bello puede resultar todo esto; y sin embargo, el intérprete puede sin lugar a dudas encontrar para cada ocasión otras bellezas escondidas en *Intersection III*.

Projection IV para violín y piano (1951), explora un área completamente diferente de la experiencia musical. También una pieza gráfica (ver ilustración de p. 250), su maravillosa austeridad se alcanza principalmente por medio del toque, y citaré la nota que Feldman¹ dirige al intérprete como ejemplo de en

1. "Nota: la parte del violín está graficada arriba de la del piano. Las dinámicas serán

qué modo el área individual de la experiencia en esta pieza le es señalada:



La comparación entre estas dos piezas, de climas totalmente disímiles, evidencia la gran flexibilidad compositiva que permite la notación gráfica.

250 La imprevisibilidad es empleada también de una manera diferente en *Piece for Four Pianos* (1957). Esta obra, compuesta en notación convencional y no como pieza gráfica, luego de comenzar de manera simultánea para los cuatro pianos, posibilita que las notas siguientes se ejecuten hasta el final según intervalos de tiempo elegidos mutua o individualmente por los pianistas. Feldman ha dicho: “La repetición de notas no equivale a un puntillismo musical, como en Webern; ellas están allí donde la mente descansa en una imagen. El comienzo de la pieza es como un reconocimiento, no un motivo, y por virtud de la repetición lo condiciona a uno a escuchar”. A medida que procedemos a experimentar la particular respuesta temporal de

durante toda la obra iguales y bajas.

“Para el violinista: El timbre es indicado: \diamond = armónico; P = pizzicato; A = arco. La altura (alto, medio, bajo) es indicada: \square = alto; \square = medio; \square = bajo. Cada tono dentro de los rangos indicados debe hacerse sonar. Los límites de estos rangos pueden ser elegidos libremente por el intérprete. Los *multiple stops* son indicados por números al interior de los cuadrados. La duración es indicada por la cantidad de espacio que es ocupado por el cuadrado o rectángulo, siendo que cada casillero es potencialmente de 4 icti. El ictus o pulso individual está a un tempo de 72, aproximadamente.

“Para el pianista: El \diamond indica tocar sin sonar (para la liberación de los armónicos). Las alturas, su número y duración son indicados al igual que para el violinista.”

cada uno de los cuatro pianistas, nos acercamos de forma inexorable hacia esa imagen última en la que nuestra mente puede descansar y que es el final de la pieza. En esta interpretación particular es como si uno estuviera atravesando una enorme llanura, en cuyo extremo nos esperan dos inmensos monolitos que velan por sus vientos y hierbas.

En todas las obras recientes de Feldman la imagen primordial es la del "toque": "La ejecución de los instrumentos debe ser tan sensible como la aplicación de pintura en un lienzo" (lo que nos lleva de vuelta a Rachmaninoff, Fournier, Tudor). En algunas piezas el ingreso a una estructura rítmica queda librado íntegramente al intérprete, y es en esta área donde la imprevisibilidad entra en escena al ser él quien debe crear la experiencia dentro de los límites de la notación.

Por otra parte, una de las piezas más sobresalientes grabadas aquí es *Structures* (1951) para cuarteto de cuerdas. Es un clásico cuarteto de cuerdas sin desarrollo de la sonata, sin desarrollo serial, en fin, sin los beneficios del clero. Al igual que los mejores poemas de Emily Dickinson, no aparenta ser lo que es hasta que todos los dilemas en torno a "lo aparente" se han disipado en su propia proyección. Su forma se revela a sí misma solo *después* de que su significado es revelado, ya que la pasión de Dickinson ignora sus deslumbrantes técnicas. Al igual que con muchas otras piezas de Feldman, si uno no puede escuchar *Structures*, dudo mucho que estudiar la partitura sea de alguna ayuda, pese a ser un terreno de acontecimientos dinámicos exhaustivamente anotados, cuyos elementos verticales están vinculados por una suerte de cauteloso estímulo de contrapunto de gran delicadeza y tersura.

En una *oeuvre* que con tanta insistencia ofrece imprevisibilidad junto con oportunidades para expandirse y respirar, la cuestión de la notación naturalmente surge, puesto que los gráficos parecieran proporcionar el control adecuado de la experiencia y a la vez un máximo de diferenciación. Pero la diferenciación no es el asunto para Feldman, incluso en la música gráfica: la estructura de la pieza no es nunca la imagen; ni siquiera al evitar una precisa notación para el tipo de toque Feldman está dejando el campo abierto para el acontecimiento dramático por medio del cual la estructura podría volverse una imagen (como en Boulez). La notación es, entonces, no tanto una exclusión inflexible del cambio, sino más bien el medio para prevenir que la estructura se vuelva una imagen, a la vez que una indicación de

las preferencias personales del compositor a partir de las cuales la imprevisibilidad debería operar. Como observó alguna vez John Cage, "La música anotada de manera convencional de Feldman está ella misma tocando su música gráfica". Y por supuesto que el grado de precisión en la notación está directamente relacionado con la naturaleza de la experiencia musical que Feldman está exponiendo. Esta notación puede ser muy precisa, como en *Extensions I* (1951) para violín y piano, por ejemplo, en la que se indica un tempo creciente de desarrollo inexorable a lo largo de toda la obra mediante marcas metronómicas, al igual que las dinámicas y desarrollos expresivos.

Pese a que las obras anotadas de manera tradicional están en su mayoría incluidas en este disco (*Extensions I, Structures* para cuarteto de cuerdas, *Extensions IV, Two Pieces for Two Pianos, Three Pieces for String Quartet*), me centré en la utilización de la imprevisibilidad para trazar así una distinción respecto de cómo esta es usada en la mayoría de la música contemporánea. En las obras de Feldman la imprevisibilidad involucra al intérprete y la audiencia del mismo modo en que involucra al compositor, favoreciendo un aumento de la sensibilidad y de la intensidad. Pero en la mayor parte de la música de vanguardia norteamericana y europea, particularmente aquella que utiliza cintas y dispositivos electrónicos junto con elementos de imprevisibilidad, la imprevisibilidad *estadística* ha acontecido de la manera tradicional, durante la composición de la pieza; ha sido empleada de manera preconceptual como extensión lógica de la técnica serial, y para cuando uno escucha la pieza ya está muerta, pese a que la música vive en el sentido tradicional, porque la escuchamos. Lo que Feldman está presumiendo, y es una presunción valiente, es que el intérprete es un músico sensible e inspirado que desea en su corazón lo mejor para la obra. Esta actitud lo deja libre para concentrarse en el área de principal inspiración, allí donde se centra la pieza individual.

Lo que hallará en estos centros —se trate de la sensualidad del tono y la delicadeza de la respiración propia de una cantinela en *Three Pieces for String Quartet* (1954-1956) o la resolución de los "diálogos" en *Extensions IV* (1952-1953) para cuatro pianos— es en cada ocasión una personal y profunda revelación de la cualidad interna del sonido. Las obras aquí grabadas representan de por sí una importante contribución a la música del siglo XX. Ya sean las piezas anotadas o gráficas, su música moviliza una vida espiritual poco frecuente en cualquier época, especialmente la nuestra.

ÍNDICE

- 9 Prólogo, *por Pablo Gianera*

PENSAMIENTOS VERTICALES

- 19 Sonido, ruido, Varèse, Boulez
21 Notas biográficas
27 *Estructuras para orquesta*
29 La lección de historia del Señor Schuller
33 *Intersección Marginal, Intersección II, Intermisión VI*
35 Pensamientos verticales
39 Una vida sin Bach y Beethoven
41 *...A partir de "Últimas Piezas"*
43 *Cuatro instrumentos*
45 La ansiedad del arte
57 Predeterminado / Indeterminado
61 Philip Guston: El último pintor
65 *In Memoriam: Edgard Varèse*
67 Earle Brown
71 Boola Boola
77 Conversaciones sin Stravinsky
89 Algunas preguntas elementales
93 Después del modernismo
105 Ni lo uno ni lo otro

109	Entre categorías
117	<i>The Viola in My Life</i>
119	<i>Relaciones de falsas y el final extendido</i>
121	Dale mis saludos a 8 th Street
131	¿Quién fue Sonia Sekula?
133	Frank O'Hara: Los tiempos ya perdidos y las esperanzas futuras
139	Un problema de composición
143	Conocí a Heine en la Calle Fürstemberg
153	John de Menil
155	Declaración
157	<i>Rothko Chapel</i>
159	<i>Para Frank O'Hara</i>
161	Philip Guston: 1980 / Últimos Trabajos
167	<i>Cuarteto para cuerdas</i>
169	<i>Crippled Symmetry</i>
185	Más luz
187	<i>Triadic Memories</i>
193	El futuro de la música local
229	<i>Segundo cuarteto para cuerdas</i>
231	<i>Para Philip Guston</i>
235	<i>Coptic Light</i>
237	Quisiera agradecer
239	Escritos inéditos
247	Epílogo, Nuevas direcciones en la música: Morton Feldman, <i>por Frank O'Hara</i>

Esta edición se terminó
de imprimir en octubre de 2012
en Artes Gráficas Urano S.R.L.,
Castro 982, Ciudad de Buenos Aires, Argentina

En la historia hay momentos en que todo parece fusionarse en un único acorde y algo completamente nuevo aparece. Uno de esos momentos tuvo lugar en Nueva York a comienzos de los años cincuenta cuando, según palabras de Morton Feldman, "por un breve instante nadie pretendió saber de qué se trataba el arte". Nuevos territorios fueron descubiertos de manera simultánea en el campo de la pintura, la música, la danza y la literatura. Mientras el expresionismo abstracto conmocionaba al mundo del arte con sus lienzos de grandes proporciones, la espontaneidad de sus trazos y sus colores vibrantes, Morton Feldman fue, junto con John Cage, quien mejor encarnó en el campo de la música esta búsqueda al margen de los valores tradicionales.

Fue en ese clima cultural que Feldman comenzó a componer una música que habitaba en una zona intermedia, *entre* categorías: entre lo visual y lo auditivo, entre el tiempo y el espacio. Mediante nuevos sistemas de notación abiertos y experimentales, y la implementación de métodos del azar, se propuso liberar al sonido de la retórica musical y del control del compositor. Arribó así a una noción no figurativa de la música, abstracta y concreta a la vez. Intentó ir aún más lejos, al concebir un sonido sin origen ni fuente, algo tan paradójico como el sonido de un instrumento abstracto. Se transformó en un compositor de "lienzos de tiempo", que buscaba traducir al plano auditivo los estados de tensión e inmovilidad propios de las pinturas de Rothko, la inmediatez y urgencia expresiva de las técnicas del *action painting* de Pollock y las pinceladas vacilantes y aventuradas de Guston.

Pensamientos verticales, primera edición completa en castellano de los escritos de Feldman, reúne gran cantidad de ensayos, conferencias, anécdotas, entrevistas, notas de programa y textos inéditos en los que el compositor reflexiona sobre su propio trabajo, a la vez que retrata la escena artística neoyorquina de los cincuenta y traza un original linaje estético, no estrictamente musical, en el que compositores como Schubert, Varèse o Cage, escritores como Frank O'Hara o Kafka y pintores como Mondrian o della Francesca gravitan todos de igual manera.

TRADUCCIÓN/ EZEQUIEL FANEGO

PRÓLOGO/ PABLO GIANERA

EPÍLOGO/ FRANK O'HARA

ISBN 978-987-1622-17-7



9 789871 622177