



**La escucha oblicua,
una invitación
a John Cage**

Carmen Pardo,
Madrid, Sexto Piso,
2014, 199 pp.

**LAS INFINITAS VOCES
DEL SILENCIO EN CAGE**

Redacto estas notas mientras preparo una intervención sonora para la ciudad de París. Entre ensayo y ensayo, visito librerías para escudriñar novedades. Doy con una en la Rue Sant Michel, y buceo en la sección de música, siempre parca. Entre un librito sobre

Boulez y otro sobre Celibidache, un buen tajo de nada menos que ¡10 libros! me ofrecen un banquete de comentarios, y estudios de y sobre John Cage.

A “ojo de buen cubero” diría que –al menos al peso– ningún músico, de entre los que en Francia llaman *savantes*, despierta más interés al curioso lector que este músico a quien su maestro Schönberg calificó de genio, pero absolutamente negado para la armonía.

Llegado a este punto, no puedo sino recordar los últimos comentarios que sobre Cage me he tropezado en nuestra bendita y “diferente” España. Viene firmado el primero por un establecido compositor que practica el dodecafonismo. Se trata de un rutinario aconsejar en una publicación (cuyo nombre no puedo recordar), sobre un lote de discos entre los que figura uno con obras de Cage. Tras escribir agudos comentarios de

todos, tiene a bien acabar desaconsejando escuchar el de John Cage, “por irrelevante”.

El segundo comentario, dado a publicar por otro compositor, valenciano, y en su discurso de entrada a la “academia”, en el que califica a Cage como ejemplo de *clown*, o peligroso ser –nunca un compositor– que a falta de oficio embauca al personal con referencias intermedia.

Quede así reflejado al azar el estado de permanente virulencia-anti-Cage que respira el *establishment* musical español. Algo, digo yo, no va bien, especialmente entre los músicos áulicos y los paradigmas *cageanos* de arte y vida.

Pero volvamos al punto de partida. De entre el decálogo de libros de temática-Cage encuentro, traducido al francés y editado por Harmattan (París, 2007) el libro que hoy nos convoca de nuestra Carmen Pardo. Un libro que conozco de

hace años pues –ya hoy agotado– fue editado por la UPV (Universidad Politécnica Valenciana, Valencia 2001), y ahora nos llega (2014) en edición mexicano/española, muy bien presentado y publicado por la editorial SextoPiso.

De su autora, Carmen Pardo, baste decir que es una estudiosa del tema John Cage desde hace ya decenios y que, al decir del músico/filósofo Daniel Charles, ha sabido resumir en este trabajo “con gran simplicidad, pero también con las palabras justas, algunos de los temas a los que John Cage, a lo largo de su vertiginosa carrera, permaneció fiel”. Y yo añado: con toda seguridad estamos ante el libro sobre Cage más incisivo y resonante escrito nunca en español.

Los silencios del pensamiento y las músicas sintéticas

El primero y más enjundioso de los cinco capítulos del libro, lo

dedica Carmen Pardo a explicar la complejidad y riqueza que conlleva el que Cage decida “pres- tar su oído al sonido, a todos los sonidos, que laten en el silencio”¹. Claro que hasta llegar a formular, en su célebre propuesta titulada 4’33” de 1952, que el silencio es música, Cage crece y aguza sus técnicas compositivas no sin antes dar sus primeros pasos como músico/compositor en la isla de Mallorca (1930), componiendo según un rudimentario sistema matemático inspirado en Juan Sebastián Bach, o poco más allá redactando un valiente manifiesto o “Credo” (1937), en el que plasma su convicción de que “la organización del sonido se realizará en centros de música experimental donde se producirá música sintética”. Atención al término ‘producir’ en

¹ Pardo, Carmen, *La es- cucha oblicua, una imitación a John Cage*, Madrid, SextoPi- so, 2014, p. 26.

vez del habitual ‘com- poner’, o al de música ‘sintética’ en lugar del usual música ‘instru- mental’. Y consecuente con su credo, en efecto, desde 1939 será la elec- tricidad el medio del que Cage se va a servir para ‘producir’ sus ini- ciales propuestas com- positivas, que titulará genéricamente *Imaginary Landscape*.

Lo que John Cage no sabía y casi nadie de nosotros acabamos de creernos –casi un siglo más tarde– es que jus- tamente por aquellos años (exactamente el año 1933), un nada no- torio sacerdote/músico valenciano había pues- to ya en acto su fe en la electricidad como el porvenir de la música, (“la música eléctrica y de colores” –le llamaba él). Y no solo eso, sino que además ya había concebido y construido un “Electro compositor musical” o artilugio con el que adentrarse en lo inconmensurable del sonar eléctrico, aten- diendo así la música

del éter condensada o mejor sintetizada alea- toriamente mediante su ingenioso ‘aparato’, hijo de la sagacidad y de los procedimientos eléctri- cos para engendrar so- nidos, ya que para él era una realidad tangible el hecho de que “el bello porvenir del arte mu- sical, indiscutiblemen- te, se ha de concentrar en procesos eléctricos, cuyos resultados serán sorprendentes como lo van siendo todas las artes y la mecánica, apoyadas en la vitali- dad eléctrica”², no en vano –añade nuestro desconocido cura Cas- tillejo– “no tendremos creaciones mejores que las existentes sin cam- biar el orden de ideas”³.

El contexto es la or- questa

Unos años más allá, John Cage se adentrará

² García Castillejo, Juan, *La telegrafía rápida, el tritecla- do y la música eléctrica*, Valen- cia, s.n., 1944 (Tip. B. Gavi- lá), p. 234.

³ *Ibid.*, p. 336.

en el pensamiento zen, pero no para imitar epi- dérmicamente ciertos modos orientaliza- tes, sino para impulsar concepciones más ricas del sonido, dotándolo de cuerpo y vida, eso sí, desapegando el oc- cidental ego del com- positor y por ende del oidor, y sometándose a una voluntaria autoal- teración mediante “el olvido, la tabula rasa, la aceptación, el discurrir sobre nada y la entrada del azar”⁴. Todo ello es postulado por Cage, y el atender a la duración (que no al ritmo, o al compás) como el único elemento que es común al sonido, al ruido y al silencio. Así pondrá las bases conceptuales de un componer deseo- so de perpetrar (arte, dirá, es acto criminal) el acto creativo más determinante de las nuevas músicas, esto es, la propuesta/composi- ción 4’33”, o pieza del silencio que nos abre al no silencio del entorno,

⁴ Pardo, Carmen, p. 39.

recreando, desde la exigencia, la apertura exponencial del nuevo oír sensible. Un silencio, pues, que en Cage es ya sonido, palabra, gesto, teatro, vida.

Desde este momento, toda propuesta y toda escucha ocurre ya cargada de dimensión y espacialidad temporal y contextual. Música será, pues, el cosmos manifestándose a sus anchas con una voz cada vez singular y cambiante. Así, cuando el pianista David Tudor la interpretó por vez primera, durante el primer movimiento, un ligero viento de atardecer veraniego que venía del exterior era perceptible, durante el segundo las gotas de agua sobre el tejado y, en el tercero, lo más notorio a la escucha era la gente comentando o marchándose. Lo que llamamos música, cuando apartamos el yo con su inexorable carga de pasados, manías, gustos, prejuicios, etc., entró —a través de esta axial derivada de John Cage— en

expansión, en multiplicidad imprevisible, en ubicuidad, desvaneciéndose con ello la noción de autor, o de obra, y deviniendo puro acontecer.

A partir de estos supuestos, todo el mundo —tecnología mediante unas veces, o disposición no/intencional bien entrenada otras— deviene actividad escuchante y centro de esa misma acción de escucha; por el contrario, los compositores quedan o bien pasmados o bien relegados a llenar sus partituras de sugerencias, oblicuidades o trabas que libren al sonido de su componedor/yo, pues su partiturar da lugar a un puro “escribir en el agua”⁵, y tanto como el ya ex-auctor queda en mero incitador preñado de irrelevancia. Adiós, pues, al demiurgo, bienvenidos todos a un proponer horizontal e indeterminado a fuerza de simultaneidades, multiplicidades,

⁵ *Ibid.*, p. 90.

elementos azarosos y procesuales. Todo ello nos propiciará un nuevo arte aural que nos acrecienta hasta límites insospechados la escucha, desbordando el ámbito de lo que hasta ahora hemos llamado música, y lanzará nuestros oídos al río del vivir, libres los sonidos de todo corsé tardosinfónico, y asimismo libres los oidores de trabas, prejuicios heredados, modos, ideas y hasta deseos. Es la poesis del constante experimentar el que alimenta a unos y a otros.

En los capítulos siguientes del suculento ensayo, Carmen Pardo nos narra cómo Cage propone, a partir de estos supuestos, que a) nos entrenemos con rigor extremo en la disciplina del azar, b) que el mismo discurso escrito y/o hablado pueda quedar tocado por estructuras vacías combinando palabras vacías y silencios llenos, c) que nos adentremos en la fruición de lo

cotidiano y lo inmediato más allá de toda experiencia catalogada y de toda expectativa planificada a priori, d) que más allá de la memoria, practiquemos la improvisación oblicua, esto es, antespontánea y conversacional, e) que dejemos que la música, —acrecentada, libre y sin texto— cambie el pensamiento, y que ello influya en las acciones, constituyendo un modelo social cargado de desobediencias, salidas de tono, multiplicidad de acontecimientos únicos y procesos no-intencionales, y f) finalmente, el recurso a la tecnología, con su extender el cerebro, nos ayudará a abolir la necesidad del Poder.

En resumen, Cage postulará liberarnos de una escucha gastada, prejuiciosa, repetitiva y, por ende, roma, para adquirir otra nueva, permeabilizada, exquisitamente atenta a lo inédito y efímero. Una escucha que acepte todo lo que acontece y nos incite

a actuar. Oír es, pues, para Cage, y con él para todos nosotros, componer, es empatizarse con el tanteo y la autoalteración. Incluso el tiempo aquí devendrá ya otra cosa, según sea percibido, pues todo tiene por objeto que cada quien componga —escucha mediante— su propia música.

¿Alguien puede tachar de irrelevante a Cage? Nada ni nadie es irrelevante, digo yo, más bien sobran los arrogantes, sean o no ‘compositores’ pegados a un concepto y una praxis vertical, y encerrada en sus propias paredes y sorda al fluir del contexto oceánico pleno de los “ecos que recogen los oídos”⁶. Bella cita del presocrático Parménides con que Carmen Pardo finaliza su ensayo.

Cage y España

Y aquí debiera acabar mis comentarios,

⁶ *Ibid.*, p. 151.

pero me resisto a dejar en el tintero y no explicar los dos prefacios que el libro nos proporciona, pues frente a la lectura oficiosamente oficial de que el cageismo apenas ha tenido nada que ver con España, en ellos se trasluce todo lo contrario. En el prefacio a la primera edición de Gloria Moure, tanto como en el del musicólogo especialista en John Cage, Daniel Charles, ambos remiten y testifican que Cage y España constituyen un guadianesco *continuum*, desde las clases de quien fuera el primer profesor de arte de John Cage, José Pijoan (el de la enciclopedia *Summa Artis*), hasta los veranos en Cadaqués a donde Cage acudía a encontrarse con su gurú Marcel Duchamp.

Gloria Moure nos resume lo fértil de esta relación Duchamp/Cage, y entrando en pedagogías, se permite aconsejarnos para mejor conceptualizar las propuestas Cage, lo ha-

gamos, sí, pero “desde una perspectiva más configurativa y objetual para así mejor entender —dice— el auténtico sentido de su obra musical, al poder sortear mejor el pesado imperativo litúrgico y discursivo que desvirtúa la desnudez cognitiva que la música requiere para ser auténticamente apreciada”⁷. Un consejo tan perspicaz como necesario pues para Moure, John Cage hizo “saltar en pedazos los viejos academicismos musicales, y todas sus secuelas”⁸.

Por su lado, Daniel Charles nos narra con pelos y señales el distanciarse definitivo del crear/compartiendo de Boulez/Cage, cuando entró de pleno en un componer desde el olvido que es amnesia total de toda herencia, para así dejar surgir al soberano azar, frente a la amnesia calculada —domesticada— de un Boulez quien, bajo el

⁷ *Ibid.*, p. 9.

⁸ *Ibid.*, p. 13.

nombre de ‘alea’, concibe el azar como un maquillaje entre fu y fa. Más que esto, el buen hombre de cultura que fue Charles se muestra en este escrito atento al “oído fino” de Carmen Pardo, así como también lo ha estado al sutil proponer del ZAJ que conoció en los Encuentros de Pamplona (1972), o unos años más tarde al lado y junto a cuantos acudían a los Cursos de Creación Musical que programó de 1979 a 1984 el Aula de Música de la Universidad Complutense, que devino en fermento de cuantas actitudes posmodernas (sobre todo minimalistas, pero también de *extended music*) se dieran entre nosotros, al lado y junto a cuantos se acercaban a conocer a Cage en persona en el Circulo de Bellas Artes de Madrid.

Daniel Charles fue la voz de Cage meses antes de morir, mezclándose entre cientos de perplejos valencianos en el Festival Nits

d'Aielo i Art hablando de la fertilidad del vacío, escribiendo elogios y reflexiones a cuantos en España le pedían ayuda con la que hacer digerible ese paso por el desierto que entre nosotros siempre ha sido y todavía –mitigado– continua siendo

–mantener una praxis artística que no participa de la comprensión institucional, etc.

Daniel Charles, alumno de Messiaen y filósofo humanista, rompió finalmente su última traba cuando tenía ya en el bolsillo el billete de avión que

le debía acercar a Castellón (era 2008) y su corazón no se lo permitió. Algunos de los que ya le esperaban se constituyeron entonces en la “Irregularis Daniel Charles Orchestra” para, en su memoria, montar intervenciones de silencio y sonares

siempre en desborde, roce, hibridación, y siempre nómadas e inusitadas: practicando el simultaneísmo como oblicuidad en marcha y turbulencia. ■■■■■

LLORENÇ BARBER
Músico propositor