

JOHN CAGE Y BRIAN ENO

JOHN CAGE Y BRIAN ENO:

LAS NOTAS DE DOS MENTES

Entrevista: Rob Tannenbaum

Traducción: Rafael Vargas

Tannenbaum: Me pregunto si alguno de ustedes, en tanto miembros del panteón musical contemporáneo, se siente incómodo por el status casi legendario que ha alcanzado. Trabajar así debe ser como cargar con una definición antes de haber terminado.

Cage: Trato de no tener ninguna idea en particular sobre mí o mi obra, de manera que me sea posible escribir la siguiente...

Eno: Limpio.

Cage: Sí.

Eno: Debo decir que a veces me siento más bien incómodo, porque una reputación fija lo que has sido en un solo punto. Es como si existiera un yo histórico, que es desde luego aquél que la gente observa y ante el cual responde. Pero por otra parte existe un yo presente que no está tan seguro de su posición actual como de la histórica. De manera que en ocasiones es difícil dejar a un lado la aprobación y el aliento que se ha recibido por esa anterior postura en favor de la incertidumbre que da una nueva.

Casi siempre tengo el mismo sentimiento en relación a lo que hago, que es: « ¿qué estoy haciendo?» (ríe). «No sé a dónde voy con esto.» Y sólo necesito que alguien venga y me diga, «Hombre, ¿por qué no haces unas cuantas grabaciones más de este tipo?». Eso me incomoda. No me gusta oír mucho acerca de mi reputación.

Tannenbaum: Y tú, John, ¿cómo te las arreglas para no oír de tu reputación?

Cage: Últimamente me ha sido difícil. Hace poco se me pidió escribir una pieza para órgano, por la cual se me envió un anticipo. Luego recibí una serie de cartas en las que explicaban la clase de pieza que querían. « ¿Sería tan amable de hacer algo parecido a esa composición (Sueño) escrita en 1948?» (ríe). De modo que devolví el cheque y dije que no me interesaba repetir una obra anterior, que prefería escribir algo totalmente nuevo. Me enviaron el cheque otra vez. «Por favor...», decían. El cheque estuvo yendo y viniendo de la costa oeste a la este durante un tiempo, hasta que dijeron: «Puede escribir lo que usted quiera. Tiene carta blanca». Bueno, una vez que se me dio carta blanca, me sentí obligado a hacer lo que querían (ríe). Así que escribí una pieza que poco después sería tocada en Londres, llamada *Souvenir*. El título es obvio.

Tannenbaum: Esto trae a colación unas palabras tuyas, Brian: «La idea es producir cosas que a uno le resulten tan extrañas y misteriosas como la primera música que haya escuchado».

Cage: Eso es muy bello.

Eno: (Sonrojado) Gracias.

Tannenbaum: ¿Recuerdan cuál fue la primera cosa que escucharon que haya sido suficientemente extraña y misteriosa como para hacerles querer crear música?

Eno: Una de las primeras cosas que me impresionaron fue un disco de las Silhouettes llamado "Get a Job". (*Dirigiéndose a Cage*) No sé si habrás oído esto. Es un disco que salió en 1955. La razón por la cual lo llegué a oír es que cerca de mi casa había dos grandes bases aéreas norteamericanas. Recuerdo la sensación que tuve al escuchar una canción *a capella* por primera vez. Fue fabulosa. Mis padres se acuerdan de cómo... en fin, me las ingení para conseguir un ejemplar del disco y lo escuchaba todo el día todos los días. Fue una gran experiencia para mí.

Curiosamente, la otra que recuerdo fue escuchar a los cantantes de Ray Conniff. Un tío al que le gustaban las grandes bandas de jazz de los cuarenta se cambió de casa y dejó su colección de discos en casa de mis padres. Entre ellos estaba Ray Conniff. Me parecía insuperable el sonido de esas voces. Debo haber tenido entonces nueve o diez años. Cada mañana, antes de ir a la escuela, ponía uno de esos discos. Recuerdo esas mañanas invernales escuchando esas voces asombrosas, dulces y tersas. Me parecían muy bellas.

Tannenbaum: ¿John?

Cage: Cuando estaba en el tercer año en la Universidad me fui a Paris y en Paris lo primero que me impresionó fue la arquitectura gótica. Pasé un buen número de meses estudiándola en la biblioteca Mazarin. Uno de mis maestros en la Universidad se puso furioso conmigo por no haberme involucrado con la arquitectura moderna. Él me había conseguido un trabajo con un arquitecto moderno. Pero un día escuché decir a ese arquitecto que para ser arquitecto uno tenía que dedicar toda su vida a la arquitectura y me di cuenta de que yo no estaba dispuesto a hacer eso. Me gustaban mucho otras cosas -la poesía, por ejemplo, y también la música. Así que un día fui con él y le expliqué que me marchaba, que no podía entregarme a la arquitectura. Casi ese mismo día escuché un concierto de piano moderno tocado por John Kirkpatrick; incluía una composición de Stravinski y varias piezas de Scriabin. También vi pintura moderna, mi reacción ante ambas cosas fue que yo también podría hacerlas.

Eno: ¡Sin duda!

Cage: De manera que comencé a pintar y a escribir música. Trabajé durante dos años y un día me presenté con Schönberg. Quería estudiar música con él. Me dijo: «¿Está dispuesto a dedicar toda su vida a la música?» No vacilé. Le dije que sí. Hay gente que opinaría que no cumplí con mi palabra (ríe). Pero creo que la música ha sido generosa conmigo y me ha permitido hacer algunas otras cosas.

(Dirigiéndose a Eno) Desafortunadamente sólo he escuchado un disco tuyo, la cosa ésta de los aeropuertos...

Eno: Sí, *Música para aeropuertos*.

Cage: Lo escuché porque estaba haciendo grabados en un lugar donde había un sistema de sonidos y una gran colección de discos, en la Editorial Crown Point, en Oakland, California. Allí la mayoría de los artistas (visuales) trabaja mientras escucha discos. Hasta donde sé, el único otro compositor al que se le ha pedido que haga grabados es Steve Reich. En fin. Como saben, me gusta mucho el silencio (ríe). Así que nunca pedí escuchar nada. Pero un día en enero se me ocurrió preguntar: «¿Tienen algo de Brian Eno?» y pusieron ese disco. Me impresionó, desde luego, tanto como a cualquiera que lo escuche por primera vez. Me impresionó la estructura, hecha con sonidos... y silencio. Me parece que has de trabajar con alguna rítmica. Estaba pensando en eso cuando venía hacia acá. Me gustaría mucho saber cómo trabajas.

Eno: Es muy interesante que hayas mencionado a Steve Reich, porque si hubiera continuado haciendo una lista de las piezas de música que me han influido incluiría una pieza suya, que probablemente sea la pieza más importante que haya escuchado en cuanto a mi trabajo como compositor, ya que me dio una idea que nunca ha dejado de fascinarme: cómo generar una gran variedad a partir de sistemas muy sencillos. La pieza a la que me refiero se llama *Va a llover*. Es un trozo de cinta con la voz de un predicador que se repite una y otra vez, diciendo: «Va a llover, va a llover, va a llover, va a llover». Al mismo tiempo, otra grabadora toca el mismo pedazo de cinta a una velocidad ligeramente distinta. De manera que, gradualmente, las dos cintas dejan de estar sincopadas. Y ocurre algo muy interesante: después de muchas repeticiones, uno deja de escuchar cualquier información común, la rechaza. El como si contemplaras algo durante mucho tiempo: dejas de verlo. Puedes observar cualquiera de sus aspectos que esté cambiando, pero ya no ves los elementos estáticos. Y lo que me fascinó de esa pieza es que generaba una especie de diferentes modelos audibles. El material utilizado es muy limitado, pero la actividad que produce es muy rica y compleja.

Esto me impresionó mucho como una posible manera de componer. La escuché a principios de los setentas, una época en la cual la mayoría de la gente con la que estaba relacionado (*¿se referirá a Roxy Music?*) hacía exactamente lo contrario. En ese tiempo era común contar con grabadoras de 24 canales, y la idea era hacer piezas musicales más y más raras, casi góticas, llenando cada espacio, cada posible rincón del lienzo, y escuchar algo que estaba tan vivo como esa pieza de Reich, tan sencillo, fue un golpe de veras. Y me pasó algo como lo que dijo John. Pensé: “Yo también puedo hacer esto, no es difícil” (ríe). Así que comencé a hacerlo. Por su parte, Reich abandonó ese sistema con método de trabajo, lo cual es una suerte porque significa que yo puedo continuar practicándolo (ríe). *Música para aeropuertos* es uno de los resultados. Lo que ocurre con ese disco es que... Bueno, tomaré como ejemplo una de las cuatro piezas que componen. Es una pieza que consiste solamente en un grupo de voces cantando notas largas. En realidad, cada nota larga era un trozo largo de cinta, de manera que cada nota larga se repite durante un ciclo regular. Pero cada uno de los ciclos de repetición es de una longitud diferente y se relaciona con los demás de una manera distinta. Esas relaciones no son sencillas, no van de seis a cuatro. Van de 127 a 79 o algo por el estilo. Números que significan que cada nota tendrá una relación muy distinta con las demás.

Tannenbaum: ¿Esas relaciones habían sido determinadas antes de que comenzaras a grabar?

Eno: En realidad, habían sido determinadas como casi todo lo que hago. Para empezar, todas las notas tenían una duración distinta, pues quienes las cantaban podían sostener algunas notas durante más tiempo que otras. De manera que tan sólo localizaba el final de la nota y luego dejaba un trozo de cinta en blanco porque quería un silencio que durase por lo menos dos veces más que el sonido. Así fue como uní todos los trozos de cinta. No los medí y no quería medirlos, porque quería lograr una serie de relaciones complejas. Luego dejé correr toda la cinta para que se fuera configurando por sí misma. De manera que a veces uno escucha un ensamble de sonidos y silencios más bien largos, y luego una secuencia de

notas que forman una especie de melodía (*se detiene abruptamente*).

Espero no estar hablando demasiado. Tiendo a hablar mucho.

Entonces, al escuchar esta pieza pensé: «Bien, ahora lo que voy a hacer es escuchar esto empleando la misma manera en que se escucha la música pop», es decir, aislar ciertas secciones, sacarlas y tratar de construir otra pieza con ellas. Es como un proceso de destilación. Creo que la primera pieza del segundo lado es mucho más interesante, porque indica: «Muy bien, esto

establece la técnica, ahora utilicémosla para hacer una tonada que puedas silbar». Es como tratar de hacer algo que pudiera gustarle a mi madre. Y le gusta, por cierto. Le gusta ese disco.

Tannenbaum: (A Cage) Brian grabó una serie de discos hechos no para escucharse atentamente, sino más bien como música de fondo. Cuando los tocas con un volumen bajo se confunden con sonidos ambientales. Su efecto es parecido a algunas de tus piezas.

Cage: Hay una pieza llamada «Ejemplos de silencio» que Merce (Cunningham) utiliza para *Trails*. Con frecuencia, después de escucharla, la gente me pregunta por qué no contiene música, o piensa que el sonido proviene del ambiente.

Eno: Eso está muy cerca de lo que me gustaría hacer. Últimamente he estado trabajando con videos. Es un poco difícil explicar lo que resulta de esto así que no voy a molestarlos, pero de lo que se trata es de aprovechar sus canales de sonido. Usualmente, lo que me gusta hacer es inspeccionar el lugar donde se realizará el concierto y entonces tratar de hacer una pieza que se confunda completamente con el ambiente en algún punto. De manera que muchos de los sonidos sean indistinguibles del tránsito de la calle, del rumor de la ciudad.

Me encanta la idea de que la gente pueda sentarse a escuchar y creer que la música continúa fuera del radio del oído. Que uno puede sentarse dentro de este campo de sonido y no necesariamente alcances a escucharlo todo. Por eso es que ahora me interesa la música grabada, porque me doy cuenta que es posible emplear una grabación para generar algo impredecible en lugar de algo repetitivo. Pongo cuatro grabadoras y las enciendo al mismo tiempo, pero poco a poco las grabaciones van dejando de estar sincopadas de manera que cada momento es único en términos acústicos: como en el mundo real. Recientemente me he entusiasmado otra vez con las grabadoras, porque me habían aburrido durante un buen rato. No es interesante tener algo que se repita todo el tiempo en la misma forma.

Tannenbaum: Ustedes dos hacen música que tiene que ver con la participación de un público vivo. ¿Cómo afecta esto su visión respecto a las grabaciones de su música?

Cage: Nunca he utilizado grabaciones en mi vida. De vez en cuando tengo contacto con algunos discos. Pero creo que más bien estoy de acuerdo con las peticiones del Sindicato de Músicos en cuanto a la música en vivo (ríe). Estoy tan metido en ella y he llegado a disfrutar tanto los sonidos ambientales que realmente no necesito discos. No tengo manera de tocarlos.

Eno: En realidad, tampoco yo lo he hecho durante un buen rato. Tengo un tocadiscos en el estudio, pero no escucho discos. Hay un par de cosas que escucho de vez en cuando: unas cintas de música árabe popular, que me gustan mucho, y un poco de música Góspel. Nada más. Y generalmente las escucho cuando estoy limpiando la casa.

Tannenbaum: ¿Es la predictibilidad de un disco lo que no te gusta, John?

Cage: Tal vez. Aunque creo que hoy día la música se practica por lo menos de tres diferentes maneras, hasta donde alcanzo a distinguir. Una es la música en vivo y su escritura, como yo hago, para plasmar esa música en vivo. Generalmente la notación es como una carta, ya sea dirigida a amigos o a extraños.

Luego está la música como la que tú haces, que en realidad consiste en la realización de un disco. La música entonces no es algo escrito, sino algo que puede retenerse, ya sea que la escuches o no.

Por último, hay una tercera forma, que cada vez es más popular. Para mí, es algo parecido a lo que hacían los trovadores: la ligazón de un músico con su instrumento, que con frecuencia es de su propia factura. Creo que eso es lo que hace David Tudor. Diseña su propio sistema de circuitos, y toca un instrumento, o toda una colección de ellos. No escribe una partitura, como yo; simplemente, hace algo que pueda utilizarse para producir sonidos. Conozco también a un joven compositor canadiense, Andrew Culver, que ahora elabora un tipo especial de estructuras (basadas en un sistema desarrollado por Buckminster Fuller) y luego las conecta en un sistema de sonido y las toca con una variedad de ritmos.

Eno: De manera que la pieza realmente se funde con esas estructuras.

Cage: Nunca escribe la música, pero insiste en que es un compositor.

Eno: Yo diría que tiene razón.

Cage: Oh, desde luego que tiene razón. Es sólo una manera muy distinta de escribir música.

Eno: Para mí, escribir música es algo tan ajeno... Pero me gusta mucho esta tercera forma. La idea de hacer una pieza o una cosa que es una pieza de música en sí misma y de la cual la música continuará emanando...

Cage: Y que puede cambiar, con el tiempo.(...)

Tannenbaum: ¿Existe alguna manera de involucrar al público en la composición?

Eno: En realidad nunca he pensado en eso. No pienso en mi música como algo con lo que uno pueda involucrarse (ríe).

Tannenbaum: Lo digo porque pienso en la pieza de John, 4 '33", en la que los actos del público constituyen la pieza.

Eno: debo decir que yo no alentaría una situación en la que la gente llegara pensando que se trata de una pieza en la que debe participar. «Oh, por qué no llevamos unas flautas» (ríe). A la vez, tampoco me gustaría que vinieran y comenzaran a desarmar las estructuras que he hecho. «Ah, esta no me gusta» (ríe). Me inclino más bien porque no metan las manos.

Tannenbaum: Ambos han defendido la idea de que se puede ser un buen compositor ya sea con o sin instrucción, pero esto plantea ciertos problemas. Parece haber un montón de compositores *a la Cage* o *a la Eno* que creen que simplemente por carecer de instrucción musical son osados y emprendedores. ¿Qué es lo que distingue a los compositores sin instrucción que vale la pena escuchar de los que no valen la pena?

Cage: Creo que el término «vale la pena escuchar» depende de quién escuche. Creo que lo correcto sería decir que uno puede escuchar cualquier cosa. Aún no he escuchado sonidos que no disfrute, excepto cuando se vuelven sonidos demasiado musicales. Creo que comienzo a tener problemas cuando la música trata de controlarme. Tengo problemas, por ejemplo, con el coro del Aleluya. Pero si el sonido es inintencional, no tengo problema alguno.

Eno: Así es. Algunos sonidos están tan cargados de intenciones que no puedes escucharlos a causa de ellas. Ese es el gran problema con las letras de las

canciones. Es notable cómo, cuando uno lee las reseñas de discos, siempre se escribe acerca de la letra. Es mucho más fácil hablar acerca de la letra que de la música. Esa es mi

manera de sentir respecto a las letras. No quisiera oírlas en la mayoría de los casos. Imponen siempre algo muy poco misterioso en comparación al sonido de la música...

Pero respecto a tu pregunta... (*se dirige a Cage*) debo confesar que tú eres mi excusa para considerarme compositor. Mi coartada, mejor dicho. Porque jamás aprendí a tocar un instrumento, y aún no he aprendido. Pero siempre me he sentido fascinado por la música. Cuando estaba en la universidad, en el colegio de Arte, alguien me mostró tu libro, *Silencio*. Y, de hecho, asistí a varios de tus conciertos y conferencias. Y pasó lo mismo que decíamos hace rato: descubría un nuevo territorio, un nuevo espacio. Un espacio en el que todavía nadie ha tenido tiempo para decir «No puedes hacer esto».

Cage: Tuviste la oportunidad de trabajar en un nuevo campo con nuevos medios que no requerían estudiarse.

Eno: Eso es exactamente lo que pasó. Los primeros materiales que utilicé fueron grabadoras, solía coleccionarlas. Me fascinaban. Las coleccionaba en el estado en que estuvieran. (...) No había reglas al respecto. Ahora tengo la misma sensación respecto al video. Existe todo un entorno anárquico. Creo que el video tiene un futuro tremendamente estimulante. (...)

Tannenbaum: John, ¿crees que la gente tenga prejuicios acerca de la manera en que debe escuchar la música?

Cage: No creo. El único problema que encuentro es que si un público está frente a algo que no es familiar generalmente comienza a hablar. El otro día asistí a una exposición de la Colección Saatchi (una colección de arte moderno en Londres) y, evidentemente, un grupo que había ido a ver la exposición cubrió de graffitti una escultura y algunas pinturas de Donald Judd. Así que ahora hay vigilantes custodiando las obras. Me parece que hacer graffitti en una obra de arte es muy parecido a hacer sonidos...

Eno: O hablar en un concierto...

Cage: O reírse o hacer cualquier otra clase de sonidos, a menos que el concierto sea como algo de lo que hemos estado hablando. Como la *Musique d'ameublement*, de Satie, en la que él quería que el público hablara. Sin embargo, entonces guardaban silencio. Hace poco, en un concierto en Zagreb, había dos señoras sentadas delante de mí, y todo el tiempo estuvieron calladas, hasta que comenzó el concierto (ríe). En otra ocasión, hubo un concierto en el que un jovencito y su padre se sentaron adelante de mí. Dirigía Stravinski. Esto fue hace tiempo. El muchacho se volvió hacia su padre y le dijo: «Papá, esto no va así» (ríe). Era incapaz de escuchar la música a causa de su memoria.

Tannenbaum: La memoria es una de las cosas que has tratado de evitar durante toda tu vida.

Cage: Me gusta aquella indicación de Marcel Duchamp. La manera en que lo expresaba, si recuerdo bien, dice más o menos así: «Hay que alcanzar la imposibilidad de transferir la huella de la memoria de una imagen a otra». En otras palabras, llegar al punto de vivir como un turista permanentemente.

Tannenbaum: Hace poco dijiste algo como: «Cuando en verdad veo algo es porque no lo he memorizado». Es difícil lograr que un objeto familiar se renueve cada vez que lo miras o lo haces, ya sea que se trate de un compositor, de un escritor o de un constructor.

Cage: Es difícil sólo si uno lleva demasiado equipaje.

Eno: Eso nos lleva otra vez a lo que hablábamos al principio. Una de las cosas que hace difícil esto que John dice es que siempre hay un enorme estímulo para que...

Cage: Para que pienses que es difícil.

Eno: Así es. Y para que de esa manera repitas un éxito obtenido.

Cage: Hace poco alguien me preguntó cuándo me sentía inspirado. Dije que me sentía inspirado cuando llevaba la ropa a la lavandería, pero que ya tenía mi propia lavadora en casa (ríe). Un buen amigo mío solía decir, acerca de las plantas, «Cada día, primero lo primero». Y conforme me he dedicado al cuidado de las plantas, he descubierto que cualquier idea que necesite para el trabajo que hago llegará a mí por sí sola.

Tannenbaum: ¿Quisieras hablar un poco acerca de tus más recientes métodos de composición?

Cage: Si se trata de un grupo pequeño, escribo por partes individuales. Por «pequeño» quiero decir hasta veinte. Escribo partes solistas y prescindo del director. Dispongo las partes de manera que éste no sea necesario, y para que cada vez que sean ejecutadas resulten

diferentes. Una de las maneras en que consigo eso es hacer que, en una sección, la pieza se inicie entre cero y cuarentaicinco segundos, y que termine dentro de otro tiempo establecido (entre treinta segundos y un minuto con quince segundos). Luego, con un cronómetro, el ejecutante podrá darse cuenta de si va rápido o lento, y hacer para sí mismo una especie de horario. Mi sugerencia es que cada ejecutante haga el suyo. Esa es en gran parte la estructura de una pieza llamada *Música para*. Puede ser *Música para dos*, o para tres, para cuatro, cinco, seis, siete, y creo que hasta ahora ha llegado hasta ocho o nueve.

Si se llega a un número mayor de veinte, entonces es ya una cuestión de orquesta. En ese caso, dividiría la orquesta en grupos y contaría con varios directores. Lo que deseo es una relación impredecible de hechos y tiempo, tal como la que uno escucha en el tránsito. Y lo mismo haría con una gran orquesta que tuviera de cuarenta a ochenta miembros.

Tannenbaum: Parecería ser que el mensaje fundamental de *Silencio* es que todo está permitido.

Cage: Todo está permitido si se toma el cero como base. Con frecuencia, ése es el punto que no se comprende. Si uno carece de intenciones, todo está permitido. Si uno es intencional, si quieres asesinar a alguien, por ejemplo, entonces no está permitido. Lo mismo puede considerarse cierto en términos musicales. Como dije antes, no me gusta que me empujen cuando estoy escuchando. Me gusta que la música me deje escuchar por mi cuenta.

Tannenbaum: Se ha dicho que aún no han sido exploradas todas aquellas opciones abiertas hace veinticinco años.

Cage: ¿Es decir, que los compositores son conservadores?

Tannenbaum: Sí, que en vez de aprovechar tu ánimo para descubrir cosas nuevas, simplemente han imitado las cosas que has presentado de manera acabada.

Cage: Creo que ahora el mundo musical se encuentra en una situación muy distinta de aquella en que estaba cuando yo era joven. Cuando comencé, había sólo dos cosas que podías hacer: una, era seguir a Schönberg, y otra, seguir a Stravinski. Hoy día, si quieres ser un compositor moderno hay muchas cosas que puedes hacer, y la gente las hace. Muchos ni siquiera saben quién soy. Y sin embargo, toda esa libertad existe. Se ha dado a través de un gran cambio en la tecnología, y a través de un mundo que realmente ha cambiado, en el cual la gente que antes pertenecía a culturas apartadas, tiene ahora una plena conciencia de los demás. Y esto se da a través de un gran número de gente, de manera que ahora existe —como alguna vez señaló Marshall McLuhan— una mayor cantidad de información que hace cincuenta años. Es un mundo distinto. Ya no estamos obligados a seguir una corriente principal representada por X o Z.

Eno: Es cierto. Uno no tiene que pertenecer a un panteón, o siquiera saber de su existencia.

Cage: No. Es independiente de las ideas de Schönberg acerca de la supremacía de la música alemana. No tiene nada que ver con Bach o con Beethoven.

Eno: La primera parte de tu pregunta a John supone algo que me gustaría discutir. Dijiste que había abierto todas esas opciones, pero que ahora la gente se había vuelto conservadora, o se había retirado del campo de esas nuevas posibilidades. Lo que yo diría es que en realidad también esa retirada es una opción que puede tomar.

Los extremos no son los únicos puntos interesantes en los que uno puede estar.

Cage: Exceptuándome a mí (ríe). Me gusta ser... extremo.

Eno: Bueno, es que tú eres un explorador polar.

Cage: No sería de otra manera.

Eno: Pero no todo el mundo quiere vivir en el Polo Sur.

Cage: Y no hay ninguna necesidad de que así sea.

Eno: No. Es bueno saber que existe, y es agradable que otra gente te cuente de él, pero uno puede elegir vivir en otra parte y tener también una vida útil y feliz.(...) Desde luego, es muy emocionante hacer bien algo que ya se ha hecho, aprovechando las virtudes y los defectos anteriores y mezclándolos para lograr una aproximación distinta. Tengo amigos en círculos diferentes. Algunos de ellos provienen de ambientes llamados «serios», y otros del medio de la música popular. Y siempre que me encuentro en uno de esos círculos, estoy defendiendo al otro.

Tannenbaum: Puesto que eres un músico de quien frecuentemente «se toma prestado», imagino que tendrás sentimientos encontrados acerca de algunos músicos que hacen cosas sin hacer arte realmente.

Eno: Pienso en todo esto como si se tratara de abono. Si imaginas la cultura como si fuera un inmenso jardín, es necesario que también éste tenga su abono. Mucha gente hace cosas que no son dramáticas o radicales... ni siquiera particularmente interesantes; lo que hacen es como un proceso digestivo. Combinan y ensayan una gran cantidad de pequeñas cosas.

Serían como los integrantes de una población: todos somos tiros ligeramente distintos del mismo dado genético. Si piensas en la música de esta manera, es mucho más fácil aceptar que existen muchas cosas que no quieres volver a oír. Ocurren y pasan y se convierten en el abono para que crezca otra cosa. La jardinería tiene mucho que enseñarnos en relación a todas las cosas (ríe)

Tannenbaum: John, si lo más importante para ti es estar satisfecho con tu trabajo, ¿te interesa leer los comentarios sobre tu obra?

Cage: Hace poco, he leído las reseñas sobre las presentaciones de la compañía de danza de Cunningham. Han sido favorables. La mayor parte del entusiasmo se debe a la danza. De hecho, uno de los críticos se quejó de la música y dijo que igual se hubiera quejado hace veinte años.

Eno: Es bueno ser congruente (ríe) (...)

Tannenbaum: Es difícil escuchar la música experimental, sin ubicarla en un marco de referencia tradicional. Quizá por eso, la gente aún tiene la misma reacción que ustedes dos tuvieron hace algunos años: "Oh, yo también puedo hacer eso".

Eno: (ríe) Es curioso que no haya más gente que piense así. Pero en realidad, debo decir que evalúo las cosas constantemente. Ayer en la noche le hablaba a alguien que una cosa que siempre me interesa es averiguar en dónde estoy, a partir de lo que hago. Así que contemplo las cosas que he hecho como si las hubiera hecho otra gente. Como si fueran cosas aparte que ahora existen en el mundo. Y luego me doy cuenta que entran en relación con otras cosas. Siempre resulta muy interesante observar que está cerca. Hace rato mencioné a los cantantes de Ray Conniff. Pero tampoco están muy lejos de Steve Reich.

Así que continúo mirándome a mí mismo a través de aquella o de esta cosa en particular, y me encuentro situado en un montón de lugares extraños.

Tannenbaum: Además de ciertas técnicas específicas, lo que ustedes evidentemente comparten es una alegría personal al hacer música. Después de todos estos años, ¿conservan todavía ese mismo sentimiento de misterio del que hablábamos al principio?

Eno: (*Dirigiéndose a Cage*) Tú primero.

Cage; Creo que no todo es alegría, Es más bien algo como un don impredecible.

Eno: Es una especie de práctica. Creo que algo que tenemos en común es que a ambos nos interesan los procesos que vamos experimentando. Esa es la naturaleza de nuestras vidas: vivir día a día, cómo lograr una nueva pieza, un nuevo ritmo. Si haces eso, con frecuencia ocurre que sólo estás revolviendo el agua. No parece que suceda nada verdaderamente dramático. No es algo terriblemente miserable. Lo es ocasionalmente, pero muy pocas veces. Y de pronto todo parece encajar en una forma distinta. Es como un punto de cristalización donde no puedes detectar que un elemento en particular haya cambiado, pero de repente las cosas embonan. Hay un proverbio que dice que una fruta tarda mucho tiempo en madurar, pero cae repentinamente.

Cage: Eso es muy bello.

Eno: Y parece que en eso consiste cada proceso.

Cage: De manera que no puedes hablar de ser “bueno” constantemente. Pero no hay otra vida.

Eno: Así es. Eso lo dice todo.

Reproducción de la Revista de poesía tsé tsé N°7/8 (otoño de 2000), dirigida por Reynaldo Jiménez, con su expresa autorización; el diálogo es a la vez, reproducción de la Revista Pauta, N° 18 de abril de 1986, de la Universidad Autónoma de México, que a su vez lo había tomado del original, una revista norteamericana de música, donde escribía el periodista Rob Tannenbaum, autor de la entrevista.