

CARMEN PARDO

De la música como invitación a la nobleza

Esta entrevista es un extracto de la conversación que mantuvieron Daniel Charles (DC) y Carmen Pardo (CP) en Madrid, el 15 de febrero de 2006. En la misma se analizan, con sutileza y en profundidad, las relaciones entre la filosofía y la música, la idea de John Cage sobre la música como una invitación a la nobleza en el sentido budista, como un distanciamiento de las emociones, y su relación y diferenciación con el pensamiento de Nietzsche sobre la música; también aborda, entre otras muchas cuestiones, la problemática de la redefinición del sonido a la luz de las aportaciones de Deleuze.

CP En *Para los Pájaros*, donde se reúnen sus conversaciones de los años 70 con John Cage, el músico norteamericano se refiere a la música como a una invitación a la nobleza. Una nobleza que comprende en el sentido de la tradición budista, como un distanciamiento de las emociones. El sentido que le da a este término difiere evidentemente del que le asignaba por ejemplo Nietzsche en *La Genealogía de la moral*, pero el modo en que esta noción atraviesa el pensamiento del filósofo en relación con la música ¿no era en cierto sentido premonitorio? Más allá de las reservas personales de Nietzsche hacia el budismo, la idea de nobleza ¿no nos hace pensar acaso, en la evolución de la música occidental entre el final del siglo XIX y la segunda mitad del siglo XX?

DC Su pregunta es a la vez grandiosa y sutil, por la multiplicidad de planos sobre los que se sitúa y la finura de apreciación que requiere. No se puede responder verdaderamente sin libramos de una investigación circunstancial, no sólo sobre el budismo y Nietzsche, sino también sobre el budismo tal y como lo conoció y practicó John Cage, así como sobre la posible “repetición” de Nietzsche por el mismo Cage...

Si nos centramos en Nietzsche, es cierto que a partir del *Caso Wagner*, desconcierta su fidelidad a Bizet¹. Que un admirador apasionado de Wagner haya proclamado así su “conversión” a un formalismo estético al menos aparente, no se comprende fácilmente. Este giro podría ser comprendido como un simple retorno al clasicismo, como dan a entender ciertos críticos cuando argumentan que Nietzsche menciona *Carmen por error* o *sin haberlo verificado*, por culpa de una deplorable distracción, o como si hubiera sufrido un lapsus, ya que se nos asegura que es a Mozart a quien tendría que haberse referido.

Pero, ¿de qué “error” se trataba? ¿Cómo dar crédito a la idea de un lapsus? No sólo los escritos, sino también los manuscritos de Nietzsche sobre la partitura de *Carmen*, testimonian la admiración que sentía su autor por una verdadera música “activa”, una auténtica “música del Sur”. Que *Carmen* sea considerada, según una carta a Köselitz de 1881, como “la mejor ópera”, y que no se trate –a pesar de lo que pretende ahora Boulez- de una opereta sevillana, obliga a analizar con cuidado la concepción de lo MUSICAL que había forjado el autor de *La Gaya Ciencia*. Sensible a la “lógica absoluta” que él situaba en Offenbach, Nietzsche otorgaba el más alto valor al *montaje* y al *corte* de una partitura. Y si pensamos en ello, tal vez hay ya en Bizet algo comparable a esta *claridad* que John Cage reivindicaba, en alusión a sus orígenes californianos, cuando decía que había nacido con una “*sunny disposition*”.

CP Elegir Bizet frente a Wagner, supone plantear de otro modo la cuestión de la repetición en música, y no hemos de olvidar que el siglo XX ha sido el de las músicas repetitivas, músicas aparentemente estáticas. No obstante, y contrariamente a todos los que ven en ellas sólo músicas redundantes, en un texto de 1976, “La musique et l’oubli”, usted hace de la repetición una función del olvido y no de la memoria². ¿Cómo cree que se opera este desplazamiento de la música hacia el olvido en la obra de Wagner?

DC Nietzsche observaba en Wagner una “degeneración del sentido del ritmo”, unida a una interrupción frecuente, y a menudo imprevista -respecto a la medida regular-, de las alternancias entre tiempos fuertes y débiles. Wagnerizada, ¡la música corría el riesgo de *caer en el olvido*, en sentido alzheimeriano! Su especificidad, sumergida primero de tiempo en tiempo en la evanescencia rítmica, se arriesgaba a la larga, a perderse.

Lo importante para Wagner, no era salvaguardar la simetría y la periodicidad del desarrollo musical, sino más bien ligar éste a los saltos y azares de la PALABRA, susceptibles de acentuar la repetición *dramática* del discurso. Cada uno de los vocablos introducidos por el libreto de una ópera, en tanto que portadores de una *parte del sentido*, le parecían que merecían *monopolizar toda la atención del espectador*. Resultado: la distribución de los tiempos fuertes variaba de una palabra a otra. Y el *sentido* se reducía al estado de simple *exponente* de sus fluctuaciones: la música corría el riesgo de hundirse, de ser *enviada al fondo*. De ahí la objeción de Nietzsche: Wagner había llegado a *privilegiar una apariencia* –o según el léxico adorniano, a *fetichizar una fantasmagoría*-, la de un *flujo en deriva perpetuo*.

La importancia de esta problemática no escapó a los críticos. Como recordó André Boucourechliev, la propensión wagneriana a cambiar de tonalidad provocaba, al hilo de estas modulaciones, la pérdida de orientación del oído, hasta que se terminó por diluir la comprensión diacrónica de estas melodías, tal como la había establecido la época clásica. ¿No era el precio a pagar para que la tonalidad fuera oficialmente –es decir, históricamente-, suspendida? Pronto la aventura atonal, y después serial, dispone de un horizonte en el que perfilarse³.

Si volvemos a “La musique et l’oubli”, me parece que este texto realizaba una mutación esencial respecto a la concepción de las relaciones entre espacio y tiempo musical que elaboró Gisèle Brelet. Esta mutación me fue sugerida por mi maestro Gilles Deleuze, del que sintetiqué el curso de la Sorbonne sobre Nietzsche para mis compañeros en 1958. Inspirándome en la terminología deleuziana, lejos de reducir el olvido a un simple *fallo de la memoria*, vi más bien lo *positivo* de una *liberación radical del imperio de dicha memoria*. Por lo tanto, no se trataba de romper una lanza por Nietzsche... ni de asimilar Cage a Wagner. La problemática, era para mí, la *redefinición del sonido en tanto que singularidad diferencial no ligada a otras singularidades*, y esta ausencia de nexo debía permitir al nexo mismo establecerse en cualquier singularidad. Es lo que John Cage denominaba alcanzar la “*continuidad de la no-continuidad*”.

CP Y este gesto permitiría anular la *diferencia* entre *diferencia* y *repetición*, ya que sobre el fondo del olvido, diferencia y repetición llegan a ser lo Mismo.

DC Es eso exactamente. Deleuze había jugado con esta identidad de la diferencia y la repetición, alegando que sólo se repetía la diferencia. Se podría también decir que sólo se diferenciaba la repetición. Lo Mismo, es el olvido del *entre*, o del *y*. Volvemos con ello a su alusión al budismo, al que liga con razón el pensamiento de Cage –aunque él insistió también sobre ciertos aspectos taoístas de su filosofía, y sobre el *I Ching*. De hecho, no dejó de celebrar la “interpenetración sin obstrucción” entre los seres (y sobre todo entre los sonidos), tal como predicaba en los años 50 Daisetz Teitaro Suzuki.

Aunque cuando usted pronuncia estas palabras “*diferencia y repetición llegan a ser lo Mismo*”, este “*Mismo*” responde a lo que el Seminario impartido por Heidegger en Zähringen en 1973 llamará “*el pensamiento tautológico*”⁴, y que considerará como “un camino que conduce allá-abajo, delante... (*ein Weg der hinführt vor...*), y se deja mostrar este delante al que es conducido (*und sich zeigen lässt das wovor es geführt wird*).

Sin embargo, lo que se anuncia podría responder a una disciplina *no-visual*, al recogimiento de una *escucha*.

CP Y es justamente la cuestión de la escucha la que ocupó a John Cage durante toda su vida. Planteó esta cuestión tanto en la música como al hablar sobre la música, pero sobre todo la planteó en la vida misma, ya que no establecía diferencias entre arte y vida. Esta indistinción es la que usted ha invitado a poner en consonancia con una *estética* definida como modo de vida y no como contemplación de la belleza. Pero, ¿no es también una *estética* que debía encargarse de nuevo de procurar conceptos? Habiendo estallado el mundo musical, ¿acaso no tenemos necesidad de *herramientas* del pensamiento que muestren y comprendan lo que pasa de un modo que no sea autoritario, esas herramientas que no dejen huella, como decía Cage? ¿Cómo ha realizado una tarea tal, o cómo haría para realizarla?

DC Si volvemos a Nietzsche, hablar de una “*voluntad de poder*”, ¿no pone en juego un “*no querer*” cercano al que había tratado Maître Eckhart? Y el “*poder*” de un tal “*no querer*”, suponiendo que revele alguna premonición nietzscheana, ¿no habría podido llamar la atención en el siglo XX del iniciador del *ready-made*, Marcel Duchamp? John Cage se dedicó a esculpir este collage “*fuera de tiempo*”, cuando presumía que había una connivencia secreta entre “*Marcel Eckahrt*” y “*Meister Duchamp*”. Un año antes de su muerte, compuso para Emilie Zum Brunn un poema extraordinario en el que se entremezclaban las frases de Eckhart y de Duchamp, con el título revelador de “*Meister Duchamp, o vivir sobre el agua*”⁵.

Se trataba de un *mesostic*, es decir un texto dispuesto tipográficamente de modo que un mensaje visual, a descifrar de arriba abajo, en la vertical, sirviera de columna vertebral a una estrofa o una página. El mensaje vertical no es otro que el nombre de aquél a quien es dedicado, el sujeto del poema. Pero “*sujeto*” no implica obligatoriamente “*subjetivismo*”. Cage rechazaba cualquier tipo de subjetivismo. Cuando alguien al teléfono, le pedía que confirmara su apellido respondía ritualmente: “*My name is Cage, like Cage for birds*”. Y jamás olvidaba añadir que “*la jaula estaba siempre abierta*”.

No nos alejemos de esta cuestión aparentemente formal de la grafía de los conceptos, ni de la referencia a Heidegger. Respondiendo a una carta de Ernst Jünger, quien le explicaba el asombro de un inglés acerca de la regla alemana de la mayúscula, Heidegger aconsejó pedir a este inglés por qué, en la lengua de Shakespeare, la sola palabra a la que se le otorgaba el honor de ir en mayúscula era “*I*”, el “*Yo*”. En consecuencia, ¿sería imposible, en este idioma anglosajón que tiende a extenderse por todo el planeta, designar la primera persona, *no importa qué primera persona*, la *Subjetividad en persona*, sin hacerle este homenaje excesivo?

CP Vale la pena pensar la ironía de Heidegger. Pero la sospecha que él expresa de una “subjetivación” exagerada ¿no se relaciona justamente con lo que usted descubre en Cage cuando dice que rechaza la “sujeción” [assujettissement], sin que esto ponga en cuestión sin embargo la subjetividad?

DC Una obra clave sobre John Cage me ayudará a responder, y es un libro que usted conoce mejor que nadie pues es la autora. El título, *La escucha oblicua*, define la respuesta que me parece imponerse frente a su interrogación –*que es también la mía*–, en lo que concierne al estatus de la *repetición* y el devenir de la *escucha* hoy.

¿Por qué esta oblicuidad? Creo que no me alejo de su perspectiva retomando la problemática del olvido tal como la planteé cuando hablaba de una *inversión del olvido negativo* –subordinado a la memoria–, en beneficio de una forma de olvido *positiva*, a la vez desmemoriada y liberadora– *un olvido preestablecido, anterior a toda memoria y al olvido negativo*. “Oblicua” en efecto es la mirada libre que no busca hacer inventario del futuro porque se preocupa, en el momento presente, de lo que Nietzsche llama la *genealogía*, que desvela el rango y el título *originales*. Y tampoco pretende recapitular lo que ha perdido en el pasado, lo que haría de ella la esclava de una historia que se limitaría a calcular la cronología de los *inicios*. El *olvido oblicuo* sólo pediría *abrir los oídos, escuchar (sobre) el instante*. ¡*La finura de escucha* de la oblicuidad, es la *herramienta estética no-violenta* por excelencia!

Si el modo en el que Nietzsche se alejaba de Wagner elogiando a Bizet me pareció ejemplar, era porque ponía sobre la mesa una “herramienta” tal –un esquema contrastante en el que los aspectos, inicialmente ambiguos, podrían entrar en conexión, redistribuirse y no obstaculizarse para abrirse sobre un *tiempo intensivo*– dependiente de una *escucha a través*. Escucha, tal vez sin pretensiones y solamente *oblicua*, pero que sumerge, según Nietzsche, en el “caos que es necesario llevar en sí para dar a luz una estrella danzarina”...

CP Y Nietzsche considerándose compositor, ¿no intentó “poner en música” sus propias ideas? ¿No obró *musicalmente* en este aspecto?

DC Sí y como se puede imaginar, de modo provocador. Mencionaré tan sólo la pieza para piano que compuso en 1871 –un año antes de *El Nacimiento de la tragedia*– con el título revelador de “*Fragment an sich*”, y en la que sin duda ahonda por primera vez en la idea del eterno retorno. Se trata de una sola página que desgrana una secuencia en forma coral, con los acordes convencionales, y en la que lo expuesto vuelve una y otra vez en forma de bucle. Nada que llame especialmente la atención; en todo caso, la impregnación *musical* de una temática de orden filosófico no aflora a primera vista. Para percibirla, es necesario TOCAR [JOUER] la obra, es decir realizar una especie de “*da capo con malinconia*” que el autor ha escrito al final de la partitura, y que no indica límite alguno al número de reiteraciones.

CP Se podría decir tal vez, que Nietzsche ha sido un precursor desconocido de los músicos repetitivos que aparecieron en América y Europa en el último tercio del siglo XX. Y se puede afirmar que si Cage hubiera conocido la existencia del *Fragment an sich*, le habría consagrado la misma atención que otorgaba a las famosas *Vexations* de Satie. Sin pretender comparar las dos obras, ¿no cree que las *Vexations* han podido jugar el papel de *revelación* que hubiera tenido el *Fragment an sich* si éste se hubiera interpretado hacia la misma época?

DC Le puse a John Cage, no exactamente esta cuestión, ya que el *Fragment* sólo era conocido por algunos raros eruditos entre los que yo no estaba, sino una pregunta que, erróneamente, pensaba que era equivalente: ¿No se podría pensar que el desarrollo de

las músicas repetitivas se vio estimulado a partir de la fatídica fecha de 1963, el año en el que tuvo lugar en Nueva York, bajo la iniciativa de Cage, la creación mundial de *Vexations*, de la que la página *princeps* y los 840 *da capos* fueron interpretados durante 18h40m por una armada de diez pianistas (más dos de recambio)? La revelación de una *música sin fin*, obrando una distensión casi *ad libitum* de la duración ¿no hacía inevitable una nueva disposición del tiempo? La respuesta de John fue muy simple: “*el “uso” del tiempo no podía ser el mismo en Satie y en los compositores repetitivos, porque la atención jamás se dirigía, en Satie, a la búsqueda de la dominación del otro por el ego*”. Mi interrogación no tenía sentido...

Y es que la escucha es inseparable de la ética. ¿Es necesario recordar que John Cage, que había emprendido la exploración del arte de los sonidos hasta el final, silencios incluidos, se dio cuenta de que *mushroom* precedía a *music* en todos los diccionarios, y contribuyó inmediatamente después a fundar la Sociedad de Micología de Nueva York? ¿Que convertido en experto reconocido en materia de rizomas, no dejó de interesarse, desde su primer viaje a Japón, por los musgos que obstinadamente se insinúan en la mínima juntura (*ma*, lo llaman los japoneses, o bien *aida*) entre la arena y las quince piedras que sobresalen, en el famoso “jardín seco” de Ryoan-ji en Kyoto?⁶ ¿Que con placer repetía la historia según la cual Buda habría muerto “de muerte natural” después de una cena con setas, ya que la misión de estas consistía (como todo el mundo sabe) en “liberar al mundo de los viejos residuos”? Esto nos podría terminar de aclarar la ironía de Cage cuando se declaraba “budista de domingo”, su rechazo a todo proselitismo en este ámbito controvertido, así como una parte de modestia, una gran pizca de no-violencia... En resumen, una cierta nobleza.

DANIEL CHARLES es músico y filósofo. En 1969 funda el Departamento de Música de la Universidad de Paris VIII (Vincennes), y enseña Estética durante diez años en Paris IV (Sorbonne) y durante nueve, en Niza-Sophia Antipolis. Es autor de, entre otros, *Pour les Oiseaux* (entrevista con John Cage, 1976); *Gloses sur John Cage* (1978, ed. rev. y aum. 2002); *Le Temps de la voix* (1978); *Musik und Vergessen* (1984); *Musiques nomades* (1998) y *La Fiction de la postmodernité selon l'esprit de la musique* (2001).

CARMEN PARDO es doctora en Filosofía por la Universidad de Barcelona; es autora de la edición y traducción de John Cage, *Escritos al oído* (1999); *La escucha oblicua: una invitación a John Cage* (2001) y *Robert Wilson* (2003) (en colaboración con Miguel Morey).

NOTAS Y REFERENCIAS

¹ Respecto a la posición de Nietzsche frente a Bizet y, en general, a la concepción nietzscheana de la música, cfr. Eric Dufour, *L'Esthétique musicale de Nietzsche*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2005, de quien tomamos las precisiones esenciales que siguen.

² Charles D., “La musique et l'oubli”, *Traverses*, n° 4, Paris, C.C.I. (Centre G. Pompidou), mayo 1976, p. 14-23. En *Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze*, de Mireille Buydens (Paris, Vrin, 1990, pp. 155-165), se realiza un exhaustivo análisis de “La musique et l'oubli”, y de la lectura que Deleuze ha propuesto en *Mille Plateaux* (Paris, Minuit, 1980, p. 325 sq.).

³ Boucourechliev A., *Dire la musique*, Paris, Minerve, 1995, pp. 138-139.

⁴ Heidegger M., *Le Séminaire de Zähringen* (trad. rev. por Cl. Roles y J. Beaufret del seminario del 8 de septiembre de 1973), en *Questions IV*, loc. cit., pp. 338-339.

⁵ El poema *Meister Duchamp, or Living on Water*, del 14 de abril de 1991, que John Cage me hizo el honor de componer para la compilación de Emilie Zum Brunn *Voici Maître Eckhart* (Grenoble, Jérôme Millon, 1994), ha sido retomado en Daniel Charles, *Gloses sur John Cage, suivies d'une Glose sur Meister Duchamp*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002, pp. 326-327.

⁶ Cfr. "Gloses sur le Ryoan-ji" en D. Charles, *op. cit.*, pp. 301-323 y el comentario del filme de Takahiko Imura *Ma: Space/Time in the Garden of Ryoan-ji*, en "Le Ryoan-ji porté à l'écran", *Revue d'Esthétique*, n° 39, 2001, pp. 27-31.