

CAGE EN MI VIDA LA JAULA EN MI VIDA

"The Cage in my life", 13 de julio de 2000

Por Nic Collins

Cuando llegué a la Universidad de Wesleyan en otoño de 1972 no había escuchado hablar nunca de Alvin Lucier. Había elegido esta escuela porque me interesaban sus programas en música étnica, quería estudiar Tabla. Mi inteligente tutor (el pianista Jon Barlow) me orientó en la dirección de Alvin Lucier. Me anoté en su curso "introducción a la música electrónica", el cual tenía una mínima cantidad de trabajo extra y no tenía exámenes. Era un peculiar curso de relleno, al cual concurría la mayor parte del equipo de fútbol, formando una línea defensiva en la última fila del auditorio.

Sabía algo acerca de Cage de mi época de estudiante en Nueva York, pero no creo haber escuchado nada de su música ni leído ninguno de sus textos hasta que estuve en la clase de Lucier. El primer semestre estuvo dedicado exclusivamente a la música de Cage, Morton Feldman, Earle Brown y Christian Wolff. Me conmocioné desde el principio. Después de haber pasado mis años de High School tratando de "encontrar mi lugar" dentro de un mundo musical dominado por la música europea, por la cual no tenía un sentimiento instintivo, esta inmersión en la música americana propiamente dicha fue liberadora. Confieso no haber nunca "entendido" a Brown, pero el resto (incluyendo por supuesto a Lucier) fueron extremadamente influyentes para mí.

En cierto sentido, Cage me arruinó la vida. Para el final del curso yo estaba tan inmerso en el credo de que "cualquier sonido puede ser un sonido musical" que encontraba casi imposible poder elegir entre un sonido y otro. Sin deseos de volcarme hacia la indeterminación como método propio, pasé los siguientes cuatro años haciendo música exclusivamente a partir del uso de la realimentación de audio (feedback). Tenía una satisfacción Zen en la imagen del feedback como la infinita amplificación del silencio. Mi obra esencial de este período es "Pea Soup" (1973-75) –"Sopa de guisantes"–, la cual fue incluida en un concierto dedicado a la música norteamericana del siglo XX en el museo Whitney, de Nueva York. Abandoné este material al poco tiempo que Lucier realizó su obra maestra del feedback "Bird and Person Dying" –"Pájaro y Persona Muriendo"–, en un intento por distanciarme de mi maestro. Todavía vuelvo hoy en día a la utilización del feedback, ya sea como material o como concepto estructural, cada vez que me siento inseguro de mí mismo. Por otro lado, y más fundamentalmente, diría que la estética de la mínima interferencia en el proceso, nacida de Cage y brutalmente interrumpida en la época fuerte del minimalismo, ha permanecido como fundamental en mi música.

Con el apoyo de Lucier, y bajo la influencia (y a veces la guía) de David Behrman y David Tudor, empecé el arduo proceso de aprendizaje de los mínimos conocimientos de electrónica ne-

cesarios para ser capaz de diseñar y construir mis propios circuitos para utilizar en música. La estética de Tudor que ponía al compositor "dentro" de la electrónica era un paso lógico después del feedback: la idea por la cual obras musicales podían ser "intrínsecas" a un determinado circuito (como el cliché del David de Michelangelo inserto en el pedazo informe de mármol) guió no solo mi trabajo con circuitos (me uní al ensemble de Tudor en 1981), sino también mi trabajo con computadoras e instrumentos tradicionales. Mis piezas utilizando circuitos no están grabadas, pero las más típicas son "ANDS" (1979), una confluencia de ruidos "Tudorianos" y "Coordinadores" del tipo que utilizaba Christian Wolff, insertos en los circuitos. Varias de las ideas centrales de esta pieza fueron luego adaptadas a mi trabajo con computadoras "Little Spiders" (1982) —"pequeñas arañas"— (disponible en mi disco "Going Out With Slow Smoke").

Una vez dije (en una charla en la universidad técnica de Berlín) que, luego de mudarme de nuevo a Nueva York, pasada mi escuela de graduación y un año en San Francisco, mi música se había tornado menos "abstracta" y más referencial. Supongo que uno puede pensar acerca de ella como cambiando de una estética modernista a una posmodernista. De música "encontrada" en los circuitos, pasé a trabajar con material sonoro "encontrado".

No tenía interés en la composición de cintas, y mi pase de la GENERACION de sonido al PROCESAMIENTO de sonido fue posible gracias a los accesibles delays digitales y los samplers que podían ser adaptados para sampleo en vivo y transformación de la señal sonora. "Devil's Music" (1985)—"Música del Diablo"—, es un buen ejemplo de esta etapa de mi trabajo, el sampleo en vivo y la transformación de señales de radio debe más a "Imaginary Landscapes #4" de John Cage que a "Kurzwellen" de Stockhausen o la tradición francesa de música concreta. En esta pieza tomó decisiones que afectan las performances basado en el gusto personal, más que en la indeterminación, pero sin embargo hay un elemento de azar en esta pieza en la medida en que atravieso el dial de la radio tratando de encontrar el trozo de sonido perfecto. Solía decir que la radio es el sintetizador más poderoso del mundo: puedes encontrar cualquier sonido que desees, el único problema es si puedes encontrar el sonido que desees CUANDO lo desees — éste es el desafío que enfrenta el ejecutante de "Devil's Music".

De material sonoro encontrado pasé luego a trabajar con "músicos encontrados". "100 of the World's Most Beautiful Melodies" —"100 de las melodías más bellas del mundo"—, utiliza mi

"electrónica impulsada por trombón": un híbrido casero de tecnología digital y acústica que es un "instrumento sin voz", diseñado para sampleo en vivo y procesamiento de señales. En el escenario yo permanezco mudo hasta que otro músico comienza a tocar, momento en el que puedo tomar, extender y modificar algunos segundos de su sonido produciendo muchas pequeñas variaciones. Este instrumento pone el foco en la música improvisada, de la cual yo había huído hasta ese momento por (entre otras cosas) tener "demasiadas notas".

Toda mi música puede probablemente ser generalizada por la crítica de mi esposa del campo de la sociología "una perspicaz mirada de lo obvio". Desde mi temprana parálisis compositiva bajo el influjo de Cage, he pasado la mayor parte de mi carrera musical bajando la velocidad y revelando los detalles de efímeros eventos sonoros, persiguiendo quizás la pregunta "¿Qué exactamente hace de un sonido un sonido musical?"

* * *

Volviendo a mis días de estudiante, el curso introductorio de Alvin Lucier culminó con una performance pública, dada por la clase entera, de "Cartridge Music", éste fue mi debut como músico electrónico. Para mí los sonidos y la tecnología de "Cartridge Music" son la fundación de la música electrónica americana. Puedo rastrear su influencia a través de Tudor (especialmente "Rainforest", que ejecuté durante varios años) hasta la escena de circuitos electrónicos caseros de fines de los '70, los improvisadores de los '80, la proliferación de vetas "noise" en la música pop y las olas de "música de micrófonos de contacto" que aparentemente emergen cada 5-10 años. Si el feedback es la amplificación del silencio, "Cartridge Music" es la amplificación del casi-silencio, de lo muy pequeño, es el primer paso atrás hacia el mundo "real" del "hacer-música", más que del sólo dejarla ocurrir.

Recientemente he enseñado esta pieza a Dj's Berlineses de la escena Techno y Electrónica (fue ejecutada en 1999 en Berlín y en Karlsruhe) y a mis alumnos de la escuela de arte del Instituto de Chicago. Me ha asombrado la frescura de las nuevas realizaciones (objetos completamente inesperados utilizados como fuentes de sonido en las cápsulas) y la riqueza que un moderno equipo de sonido (6 canales con subwoofers) ofrece, comparada con los pobres parlantes disponibles para nosotros en 1972.

En 1972 yo no sólo estaba tratando de convertirme en un compositor sino también en un "performer", mientras me "desconvertía" como ejecutante de un instrumento tradicional. "Car-

tridge Music" fue la primer pieza de música electrónica ejecutada en vivo que encontré escrita para "no-músicos". Nuevamente, una experiencia liberadora.

Cage vino a Wesleyan el año siguiente a ver una performance de Greta Sultan de su obra "Atlas Ecliptalis". En una sesión de preguntas y respuestas durante su estadía en la universidad le pregunté porque había vuelto a la utilización de instrumentos convencionales y el virtuosismo, luego de haber creado nuevos (y políticamente correctos) terrenos con piezas como "Cartridge Music". Me contestó que, a la par que el se sentía atraído por las ramificaciones socio-políticas de "Cartridge Music", muchos músicos se le acercaban pidiéndole piezas, y que se había dado cuenta que "Si no escribo algo para ellos probablemente tengan que tocar algo peor". En su fase semi-maoísta de aquella época, creo que Cage se vio a él mismo como dando un empleo adecuado para estos anacrónicos, pero a pesar de ésto altamente calificados, trabajadores musicales.

Varios años más tarde, en un vagón restaurant de Berlín a Lucerna, donde organizábamos nuestro segundo "Whistling Festival" -"festival del silbido"-, le pregunté a mi buen amigo Matthias Osterwold (pianista y curador de nueva música), qué dirección creía que yo debía enfatizar en mi música. En ese momento yo estaba trabajando simultáneamente en obras electrónicas solistas, instalaciones sonoras, proyectos de improvisación y obras para ensembles, por lo general con utilización de electrónica. él me contestó, "Hacé música que los músicos disfruten tocando: Yo amo a Bach, pero amo TOCAR Chopin, la manera en que se siente bajo mis dedos..."

Estas respuestas de Cage y Osterwold han sido mis gemelas guías en la relación con los músicos desde ese entonces: la mayor parte de los músicos quiere música para tocar (a pesar del hecho de que a veces se muestran reacios cuando les muestro mis partituras), sobre todo si la música es en algún modo placentera de tocar. De algun modo entonces, curiosamente, el trabajo "Ur-electrónico" de Cage en "Cartridge Music" también ha influenciado mi trabajo acústico significativamente.

* * *

Me encontré con Cage varias veces mientras estudiaba en Wesleyan. Toqué en algunos de sus conciertos allí, e incluso él me nombró en uno de sus ensayos en "M."

A partir de su sugerencia fui invitado a participar de un evento Cunningham en Westbeth en 1978 ó 79. Lo vi frecuentemente

en eventos públicos en Nueva York durante los ochentas. Entonces en cierto momento de principios de los '80 Tudor sugirió que yo realizara otro evento Cunningham pero mencionó, un poco avergonzado, que Cage (como director musical) insistía ahora en escuchar música "representativa" de los compositores que estaban siendo considerados. Le mandé mi reciente disco "Let The State Make The Selection" (en Lovely records) y recibí una llamada telefónica de Cage preguntándome si podía encontrarme con él para una charla. Luego de un rato de charla me dijo que mi música era "irritante", lo cual me tomó completamente por sorpresa. Un poco de insistencia de mi parte reveló el crimen que había cometido: la guitarra eléctrica. El disco incluía dos composiciones que utilizaban mi "guitarra eléctrica invertida", el dibujo de la tapa incluía también una guitarra roja y había una foto de varios músicos en la contrapapa con una guitarra en la mano. Curiosamente, a la escucha, los instrumentos son casi irreconocibles como guitarras, pero me pregunto si Cage había llegado tan lejos. Roja o no, tuve la impresión de que las guitarras eléctricas eran una bandera de alerta para Cage, especialmente luego de sus confrontación con Glenn Branca en "New Music America" en Chicago. Entonces ningun evento para Nic.

45

Fue un momento algo traumático, de esos en que uno siente como si tuviera "pies de arcilla". Luego de una vida tratando de erradicar el gusto personal, no sólo en su composición sino en su habitual arenga a la comunidad experimental en general, las grietas comenzaban a verse. Tenía sus preferencias. Sabía lo que le gustaba y lo que no. No era un dios. Era un ser humano. Un viejo ser humano.

A pesar de eso quedamos en buenos términos, aunque guardé un amargo recuerdo de nuestra última conversación. Más tarde me preguntó mi opinión acerca del proyecto "Generator" de Ken Montgomery (yo había tocado en sus presentaciones en Nueva York varias veces y había hecho una instalación para él). Elogió su labóriosidad, en un tiempo de creciente apatía y recursos menguantes en el downtown neoyorquino. Unos meses después la fundación de Cage le dio a "Generator" una muy necesaria y completamente inesperada ayuda económica que permitió a Montgomery expandir en gran medida sus actividades. Me mudé a Amsterdam poco después y no volví a ver a Cage de nuevo antes que muriera.