

Te invitamos a leer  
las primeras páginas de este libro,  
y las de todo nuestro catálogo.

Pero si te gusta leer en papel,  
acá podés conseguir tu ejemplar.



**M**

Incluye *El libro de los hongos*



John Cage

**M**

**Escritos 1967-1972**

Traducción  
Matías Battistón

**INTERZONA**

## INTERZONA

---

Cage, John

M / John Cage. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires :

Interzona Editora, 2023.

240 p. ; 24 x 17 cm. - (Zona de traducciones)

Traducción de: Matías Battistón.

ISBN 978-987-790-083-5

1. Ensayo. I. Battistón, Matías, trad. II. Título.

CDD 780.1

---

*M: Writings '67-'72* fue publicado por primera vez en 1973 en los Estados Unidos.

© 1973 por John Cage

© de la traducción, Matías Battistón, 2023

© interZona editora, 2023

Pasaje Rivarola 115

(1015) Buenos Aires, Argentina

[www.interzonaeditora.com](http://www.interzonaeditora.com)

[info@interzonaeditora.com](mailto:info@interzonaeditora.com)

Traducción: Matías Battistón

Coordinación editorial: Fernando Ozón

Composición de interior: Brenda Wainer

Foto de tapa: envatoelements

ISBN 978-987-790-083-5

Impreso en Argentina. *Printed in Argentine*

Libro de edición argentina

No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del autor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

*A nosotros y a todos aquellos que nos odian,  
que los EE. UU. puedan convertirse en apenas otra  
parte del mundo, ni más ni menos.  
(1967, repetido en 1973)*





## PRÓLOGO

El título de este libro se obtuvo sometiendo las veintiséis letras del alfabeto a una operación aleatoria basada en el *I Ching*. En mi opinión, cualquier otra letra hubiera servido también, aunque con M, sin duda, empiezan muchas palabras y nombres importantes para mí desde hace muchos años (música, *mushrooms* [hongos], Marcel Duchamp, M. C. Richards, Morris Graves, Mark Tobey, Merce Cunningham, Marshall McLuhan, los Daniel, una pareja muy amiga (Minna Daniel, editora durante veintitrés años de *Modern Music*, y Mell Daniel, pintor cuando era muy joven y ahora de nuevo también), y otros más recientes (mesósticos, Mao Tse Tung).

Mi también es la primera letra de *Mureau*, uno de los textos menos convencionales de este libro. *Mureau* deja de lado la sintaxis normal. Es una mezcla de letras, sílabas, palabras, frases y oraciones. Lo escribí sometiendo todas las observaciones de Henry David Thoreau sobre la música, el silencio y los sonidos que él oía, según figuran en el índice de la edición de Dover de su *Diario*, a una serie de operaciones aleatorias basadas en el *I Ching*. El pronombre personal varió según lo dictado por esas operaciones, y la tipografía del texto se determinó del mismo modo. *Mureau* es la primera sílaba de la palabra “música”, seguida por la segunda del nombre “Thoreau”.

Al leer su *Diario*, me asombró que Thoreau escuchara como alguien del siglo xx. Me dio la impresión de que escuchaba del mismo modo que los compositores de hoy usan la tecnología para componer. Le prestaba atención a cada sonido, fuera “musical” o no, igual que ellos; y exploraba los alrededores de Concord con el mismo apetito con el que ellos exploran las posibilidades que les ofrece la electrónica. Muchas de mis *performances* como músico en los últimos años han consistido en vocalizar *Mureau* o en gritar otro texto, disperso en forma de imágenes a lo largo de todo este libro: “62 mesósticos que versan sobre Merce Cunningham”.

Mi primer mesóstico lo escribí como prosa para celebrar el cumpleaños de Edwin Denby. Los siguientes los escribí como poesía, tomando todas las letras de algún nombre, escrito en mayúsculas, y haciendo un verso aparte con cada una. *Entre una letra en mayúscula y la siguiente, esta última no puede repetirse*. Pensé que estaba haciendo acrósticos, pero Norman O. Brown señaló que sería más apropiado llamarlos “mesósticos” (la hilera vertical no se forma al principio, sino en el medio). Mientras escribía sobre Merce Cunningham para el próximo libro de fotografías de James Klosty, traté de escribir sintácticamente como había hecho antes en los “36 mesósticos que versan y no versan sobre Marcel Duchamp”, pero el nombre “Cunningham” era tan largo que me costaba. De repente se me ocurrió que su longitud, unida al hecho de que el nombre atravesaba el texto por el

medio, dejaría de ser un obstáculo y se convertiría en algo útil si las letras se tocaran tanto vertical como horizontalmente. El poema pasaría entonces a tener una columna y a parecerse al mismo Cunningham, el bailarín. Aunque no es el caso (estos mesósticos parecen más bien cascadas o ideogramas), así es como los hice. Usé más de setecientas fuentes tipográficas y dimensiones distintas, disponibles en Letraset, y las sometí, por supuesto, a operaciones aleatorias basadas en el *I Ching*. Ningún verso tiene más de una palabra y algunos no tienen más de una sílaba. Tanto las sílabas como las palabras las tomé del libro *Changes: Notes on Choreography*, de Merce Cunningham, y de otros treinta y dos libros, los más usados por Cunningham para trabajar. Las palabras fueron sometidas a un proceso que en algunos casos derivó en un intercambio de sílabas entre dos o más palabras. Este proceso produjo nuevas palabras que no se encuentran en ningún diccionario, pero que recuerdan a las palabras que tanto abundan en el *Finnegans Wake* de James Joyce.

Al releer el *Finnegans Wake* noté que, si bien los sujetos, verbos y objetos directos de Joyce no son convencionales, la manera en que se relacionan es del todo ordinaria. A excepción de los diez truenos, y algún que otro estruendo aquí y allá, el *Finnegans Wake* usa sintaxis. La sintaxis le da una rigidez que en el chino y el japonés clásicos no existía. Un poema de Bashō, por ejemplo, flota en el espacio: cualquier traducción al inglés nos muestra apenas una instantánea del poema; una segunda traducción nos lo muestra bajo una luz muy distinta. Lo único que limita la cantidad de sentidos que puede tener es la imaginación del lector.

La sintaxis, según Norman O. Brown, es la disposición del ejército. Alejándonos de ella, desmilitarizamos el lenguaje. Esta desmilitarización sucede de varias maneras: se pulveriza el lenguaje único; se cruzan los límites entre dos o más lenguajes; se introducen elementos que no son estrictamente lingüísticos (gráficos, musicales), etc. La traducción se vuelve, si no imposible, innecesaria. Se producen el sinsentido y el silencio, tan familiares para los enamorados. Empezamos efectivamente a vivir juntos, y la idea de separarnos ni se nos cruza por la cabeza.

Mi trabajo en este campo es tardío. Es posterior a la poesía de Jackson MacLow y Clark Coolidge, mis trabajos análogos en el campo musical, y mis primeros experimentos (previos a "Mureau", pero también derivados del *Diario* de Thoreau), los textos para *Song Books (Solos for Voice 3-92)*, uno de los cuales, *Solo for Voice 30*, figura en este libro como "Canción". Los poetas concretos y fonéticos también vienen trabajando en este campo desde hace muchos años, aunque muchos, me parece, lo han hecho reemplazando las estructuras sintácticas por otras gráficas o musicales, sin ver que las propias estructuras hechas por el hombre (incluso las estructuras fuera del campo del lenguaje: los gobiernos en sus aspectos no utilitarios y los zoológicos, por ejemplo) deben ceder si queremos que los seres que esas estructuras fueron diseñadas para controlar, ya sean personas, animales, plantas, sonidos o palabras, sigan respirando y viviendo en la tierra.

Ahora escribo sin sintaxis y a veces con sintaxis. Así, el *Diario* continúa. Y *El libro de los hongos* usa tanto la sintaxis como la ausencia de sintaxis. El *Diario* ahora tiene siete entregas, de las cuales las

primeras tres figuran en *A Year from Monday*.<sup>1</sup> Espero terminar diez. (Antiguamente el año tenía diez meses). *El libro de los hongos* es un interludio entre la sexta y la séptima entrega del *Diario*.

Empecé el *Diario* con optimismo en 1965 para celebrar la obra de R. Buckminster Fuller, su preocupación por las necesidades humanas y los recursos mundiales, sus amplios diseños científicos para hacer de la vida en la tierra un éxito innegable, su insistencia en que la solución de problemas sea continuamente regenerativa. Fuller predijo que para 1972, según las tendencias, el 50 % de la población mundial tendría lo necesario para vivir. El otro 50 % no tardaría en sumarse. Digamos, para el año 2000. Si la predicción de Fuller hasta ahora se viene confirmando, no es gracias a nada que nosotros, los estadounidenses, hayamos hecho en estos últimos tiempos. Tenemos que agradecerse a los chinos, y a Mao Tse Tung en particular.

En otoño de 1971 recibí una carta de Norman O. Brown. Me recomendaba que dejara de leer a Jacques Ellul (por recomendación suya había estado leyendo *La edad de la técnica*) y que mejor empezara a leer *The Chinese Road to Socialism* [El camino chino al socialismo], de E. L. Wheelwright y Bruce McFarlane. “Lo que está sucediendo en China es muy importante. Puede que los chinos ya tengan un pie en el futuro. Quizá tendríamos que reconocer que (por nuestros pecados) Estados Unidos ya no es el futuro”. Lo primero que pensé fue que a Brown, demasiado próximo a sus alumnos universitarios, le habían contagiado un interés por Mao que realmente no era propio de él.

Cuando volví de varias librerías con *The Chinese Road to Socialism* y una antología de textos de Mao, me imaginé que al leerlos me iba a sentir del bando opuesto.

Sabía que iba a tener que concentrar mi atención en mejorar el mundo, y eliminar de mi mente todo pensamiento sobre el arte. Las artes contemporáneas chinas publicitan convenientemente la revolución, en lugar de expresarla de un modo significativo. Por suerte había escuchado las palabras de Jasper Johns: “Puedo imaginarme una sociedad sin ningún tipo de arte, y no sería mala”.

Me conmovió profundamente en el libro de Wheelwright y MacFarlane la descripción de los cambios materiales y espirituales en el ambiente, la tecnología y la sociedad de China. Me alegró de inmediato saber que setecientos millones de personas ya no estuvieran divididas entre lo que Fuller llama los que tienen y los que no. Me alentó la noticia de que una quinta parte de la población mundial estuviera “luchando contra el interés propio” y “sirviendo al pueblo”. Me parecía estimulante el hecho mismo de saber que gente de todas las edades (los muy jóvenes y los muy ancianos, y los “físicamente aptos” de siempre) trabajaba codo a codo para convertir desiertos en jardines: me había desensibilizado al hábito social (practicado indiscriminadamente en EE. UU. y solo políticamente en China) de deshacerse de la gente, incluso matándola cuando es factible. No puedo olvidar mis visitas a mi madre, que pasó sus últimos años viviendo contra su voluntad en un “cómodo” geriátrico de Nueva Jersey. Suplicaba que la llevaran a casa, pero su casa ya no existía.

---

1. Traducidas al castellano en *Ritmo etc.*, Buenos Aires, interZona, 2016. (N. del T.)

Los cambios observados por Wheelwright y McFarlane en la naturaleza humana de los chinos me los corroboró hace poco Jumay Chu, una joven bailarina estadounidense que volvió en otoño del 72 de una visita a China. Me dijo que le había preguntado a un obrero de fábrica si era feliz. (El hombre estaba haciendo un trabajo que le habían asignado y que ella no disfrutaría en lo más mínimo, porque era repetitivo y aburrido). El obrero no entendió la pregunta. Estaba haciendo su trabajo como parte del trabajo del pueblo; era una persona más dentro de la familia china.

De los textos de Mao, decidí saltarme esos donde les habla como un general a sus soldados, aunque leí con detenimiento las reglas que les da para que traten como es debido a la gente en un territorio ocupado: ayudándola con su trabajo, velando por su bienestar y sus propiedades. “Los comunistas somos como las semillas, y la gente es como la tierra. Dondequiera que vayamos, debemos unirnos con la gente, echar raíces y florecer entre ella”. Aunque la historia de la revolución china es una historia de violencia, también incluye la Larga Marcha, una gran retirada que me recuerda lo que, inspirados por Thoreau, hicieron socialmente Gandhi, Martir Luther King, y los daneses en respuesta a la invasión de Hitler.

Me sentí muy cercano a Mao cuando leí en su biografía que de joven había estudiado con gran interés los textos del anarquismo. Y sus exhortaciones al pueblo durante la Revolución Cultural de China, incluidos los muy jóvenes, exhortaciones a rebelarse contra la autoridad, incluida la suya, son algo con lo que estoy completamente de acuerdo. “Está bien rebelarse”. “Bombardeen los cuarteles generales”. Observado a la distancia, desde Occidente, Mao a menudo parecía estar llevando a su país al caos. Pero en los escritos de Chuang Tzu, fue al Caos mismo a quien el Espíritu de las nubes le hizo sus preguntas cuando sintió la necesidad de mejorar el mundo.

En todo momento admiré la lucidez de Mao. Él vio, por ejemplo, que la solución al problema chino necesitaba ser específicamente china. Sería un error que fuera específicamente rusa. La mayor parte del pueblo de China estaba formada por campesinos, y la mayor parte de los campesinos eran pobres. La revolución, entonces, debía empezar con ellos y hacerlo en relación con sus necesidades.

Este interés por las masas me hizo pensar en Fuller, su visión de una sociedad mundial donde todos, sin importar la edad, fueran verdaderos estudiantes. Una vida plena es una universidad, distinta de las que tenemos ahora, y de la que, mientras vivamos, no nos graduaremos nunca. La revolución mundial por venir (“la más grande de todas”), apolítica, no violenta, inteligente, porque resolverá los problemas de un modo amplio y regenerativo (*cf* Mao: debemos aprender a ver los problemas desde todos los ángulos, ver el reverso tanto como el anverso de las cosas), será una “revolución estudiantil”.

Así que empecé a buscar el denominador común entre Mao y Fuller, y cuando encontraba diferencias aparentemente irreconciliables entre los dos, decidí escucharlos a ambos. Por ejemplo, el consejo de Fuller, “No cambien al hombre; cambien el entorno”, y la directiva de Mao: “Vuelvan a moldear a la gente hasta el alma; revolucionen su pensamiento”.

Daisetz Suzuki solía señalar que el no dualismo del zen surgió en China como resultado de los problemas que hubo para traducir los textos budistas de la India. El pali tenía sintaxis; el chino,

no. Las palabras indias para conceptos opuestos entre sí no existían en chino. *Rigidez* se convirtió en *montaña-montaña*; *flexibilidad* se convirtió en *primaveral-primaveral*. El budismo se convirtió en budismo zen. Buscando un precedente indio, los patriarcas chinos eligieron el sermón de la flor del Buda, un sermón en el que no se dijo ni una palabra. Al leer “Sobre la contradicción”, el texto de Mao, me pareció una expresión del siglo xx del pensamiento no dualista.

Mientras escribía los textos en este libro, también estaba componiendo música: *HPSCHD* (con Lejaren Hiller), *Cheap Imitation* (primero para solo de piano y ahora también para orquesta, de veinticuatro a noventa y seis músicos, sin conductor), *Song Books*. Y empecé una serie de *performances* sin partitura: *Musicircus* (donde se reúne bajo un mismo techo la mayor cantidad de música de la comunidad cercana que sea factible reunir), *Reunion* (con David Tudor, Lowell Cross, David Behrman, Gordon Mumma, Marcel y Teeny Duchamp), *33 1/3* (una operación musical a cargo del público), *Demonstration of the Sounds of the Environment* (trescientos personas siguiendo en silencio un camino determinado con el *I Ching* a través del campus de la de Universidad de Wisconsin, en Milwaukee) y *Mureau*, no solo vocalizado por mí, sino también en colaboración con otros (la Universidad de Western Michigan, en Kalamazoo).

En 1952, junto con Morton Feldman, Christian Wolff, Earle Brown y David Tudor, habíamos dado los primeros pasos hacia una música que solo estuviera hecha de sonidos, sonidos no sujetos a ninguna opinión sobre si eran “musicales” o no, sonidos no sujetos ni a la memoria ni al gusto (los gustos y aversiones), sonidos no sujetos a ninguna relación fija entre sí, entre dos o más de ellos (a la sintaxis musical, o al pegamento, como lo llamó Henry Cowell cuando presentó uno de nuestros conciertos en los años cincuenta en La Nueva Escuela).

Dado que la teoría de la música convencional es un conjunto de reglas que abarca exclusivamente los sonidos “musicales” y no tiene nada que decir de los ruidos, desde el principio vimos que lo que se necesitaba era una música basada en el ruido, en la falta de reglas del ruido. Habiendo creado una música así de anárquica, más tarde pudimos incluir en las *performances* incluso esos sonidos comúnmente llamados “musicales”.

Los pasos siguientes fueron de orden social, y todavía los estamos dando. Necesitamos antes que nada una música donde los sonidos solo sean sonidos y donde la gente solo sea gente, donde nadie esté sujeto a reglas establecidas por una sola persona, aunque se trate del “compositor” o del “director”. Por último (según me parece ahora), necesitamos una música que ya no haga hablar de la participación del público, porque en ella no habrá más división entre el público y los intérpretes: una música hecha por todos.

Aprendí esto en Kalamazoo. Con doscientos voluntarios en una sala, ninguno formado en canto, ensayamos *Mureau*, sin esforzarnos por pronunciar con claridad las palabras, prestando atención a las letras individuales. Las sensaciones que experimentamos y los sonidos que oímos nos hicieron esperar con ansias la *performance* de la noche siguiente. Esta tuvo lugar en otro lado, un auditorio donde entraban tres mil personas. Cuando empezó, se produjo un sonido similar al

del ensayo, aunque no tan impresionante. La situación social no tardó en cambiar. Algunos, no todos, de un modo u otro, empezaron a acaparar agresivamente la atención. Era posible disfrutar de lo que estaba sucediendo (muchos miembros del público se transformaron en intérpretes). Pero se mantuvieron las viejas divisiones: entre intérpretes y público, entre el escenario y las filas de butacas. No había nada que sirviera de ejemplo para mejorar la sociedad; la música a nuestra disposición se había creado el día anterior. Lo que se necesita es una música que no necesite ensayarse.

Esta es mi más profunda convicción. Sin embargo, me he visto obligado, en el caso de la versión orquestal de *Cheap Imitation*, a incluir en las indicaciones un “Ensayo mínimo obligatorio”.

La primera *performance* de *Cheap Imitation* (con las veinticuatro partes esenciales de un total de noventa y seis) se anunció para comienzos de mayo (1972), y estaría a cargo de Gaudeamus, la organización musical holandesa. El conductor (que no participa en el concierto, pero sí actúa como guía durante los ensayos) era Jan Stulen, y los músicos fueron seleccionados especialmente por el Ensemble Móvil. Cuando llegué a La Haya el día de la función, descubrí que los músicos estaban practicando la obra por primera vez. Terminó siendo demasiado difícil presentarla después de un solo ensayo. Decidimos que en el concierto de esa noche solo presentaríamos un ensayo del primer movimiento. Al día siguiente, en otro concierto donde íbamos a repetir lo mismo, logramos terminar, bastante bien, dos movimientos, y sin director. Esto obligó a los músicos a escucharse entre sí, algo que rara vez hacen. Gaudeamus, avergonzado, programó otra función en el Festival de Holanda un mes después, más o menos; me aseguraron que la prepararían bien. Sin embargo, cuando llegué a Holanda para el ensayo final, no solo descubrí que ese ensayo final era el primero de la orquesta, sino también que muchos de los músicos no se habían molestado siquiera en oír la música, y que Jan Stulen había sido reemplazado por un exalumno de Boulez que empezó el ensayo diciendo: “Creo que esta obra tiene tres movimientos, ¿puede ser?”. Después de escuchar un par de intentos patéticos de tocar las primeras frases, les hablé a los músicos del estado deplorable de la sociedad (no solo la musical) y saqué la pieza del programa de esa noche. Cuando compuse *Cheap Imitation*, creo que ofrecí un medio para abrir los oídos de los músicos de orquesta y permitirles hacer música en vez de hacer solamente plata para pagar las cuentas, como hasta ahora. Estoy seguro de que tocan la otra música tan mal como la mía. Pero en el caso de *Cheap Imitations* no hay ningún *clímax*, ninguna armonía, ningún contrapunto detrás del cual esconder la falta de devoción. La falta de devoción no es culpa de los individuos particulares (ya sean músicos que no escuchan o vacacionistas que dejan basura el lado de las cascadas): es culpa de la organización actual de la sociedad; es la razón de ser de la revolución.

¿Qué puedo hacer yo como compositor para propiciar la revolución? ¿Debería dejar de trabajar con músicos formados y tomar como punto de partida lo aprendido en Kalamazoo? ¿O debería seguir tratando de convertir la orquesta sinfónica en un ejemplo de una sociedad mejor, y olvidarme de esas doscientas personas en Michigan que de cualquier modo ni siquiera sabían cantar? Puedo hacer las dos cosas. Puedo trabajar en una sociedad intolerablemente estructurada, como

la nuestra hoy, y también puedo trabajar en una sociedad desestructurada, como espero que sea la nuestra en un futuro.

Tengo el ejemplo de Marcel Duchamp. Una bolsa de papel, un cigarro, mi credencial de miembro de la sociedad micológica de Checoslovaquia, cualquier cosa se convertía en una obra de arte simplemente porque Duchamp estaba dispuesto a ponerle su firma. Al mismo tiempo, se pasó los últimos veinte años de su vida haciendo la obra de arte más controlada de la historia: mediante una pared de ladrillos y una puerta española de madera, cerrada, con dos mirillas, controló la distancia desde la cual debía observarse *Étant Donnés*. La contradicción extraordinaria entre su obra y el mundo a nuestro alrededor –el mejor ejemplo de la cual era su inclinación a firmar cualquier cosa– es una contradicción que nos ofrece un espacio para vivir.

Cada músico recibirá su parte al menos dos semanas antes de la función programada. Durante la primera semana aprenderá la melodía, como mínimo aquellas frases en las que participa. Debe aprender, entre otras cosas, a tocar dobles sostenidos y dobles bemoles sin introducir notas “equivalentes” más simples.

Durante la segunda semana habrá ensayos orquestales diarios, con una duración de una hora y media cada uno. Si en cualquier momento se vuelve evidente que algún miembro de la orquesta no se sabe su parte, dicho miembro será expulsado...

(Cf. Mao Tse Tung: “¿Cuál debería ser nuestra política ante las ideas no marxistas? Por lo menos cuando hablamos de los inconfundibles contrarrevolucionarios y saboteadores de la causa socialista, la respuesta es fácil: simplemente los privamos de su libertad de expresión”).

Y si como resultado falta alguna de las veinticuatro partes, la función debe cancelarse.

Por supuesto, ya estoy en las últimas, y dudo que ponerme estricto a esta altura dé resultado. Si la estructura de la orquesta sinfónica se mantiene como hasta ahora, ni siquiera los músicos escrupulosos podrán seguir mis reglas. Son meros empleados que deben hacer lo que el director les diga. Este debe hacer su trabajo de tal modo que los costos no superen el presupuesto aprobado por el consejo de administración. Hacer todos los ensayos que pido es caro. No hay suficiente tiempo. Los músicos holandeses dan más de treinta conciertos por mes; cada concierto tiene varias piezas (todas necesitan repasarse). “Para tocar su música –me dijo uno de ellos– tenemos que cambiar la manera en que pensamos sobre la música misma. ¿Cómo pretende que noventa y seis personas hagan eso?”.

Pero no son solo noventa y seis personas las que deben cambiar su manera de pensar. Hoy estamos más cerca de ser cuatro mil millones que de ser tres mil millones. Hace no tanto se decía que el mundo era una aldea global. Buckminster Fuller le dice “la nave espacial Tierra”. Estamos todos a bordo.

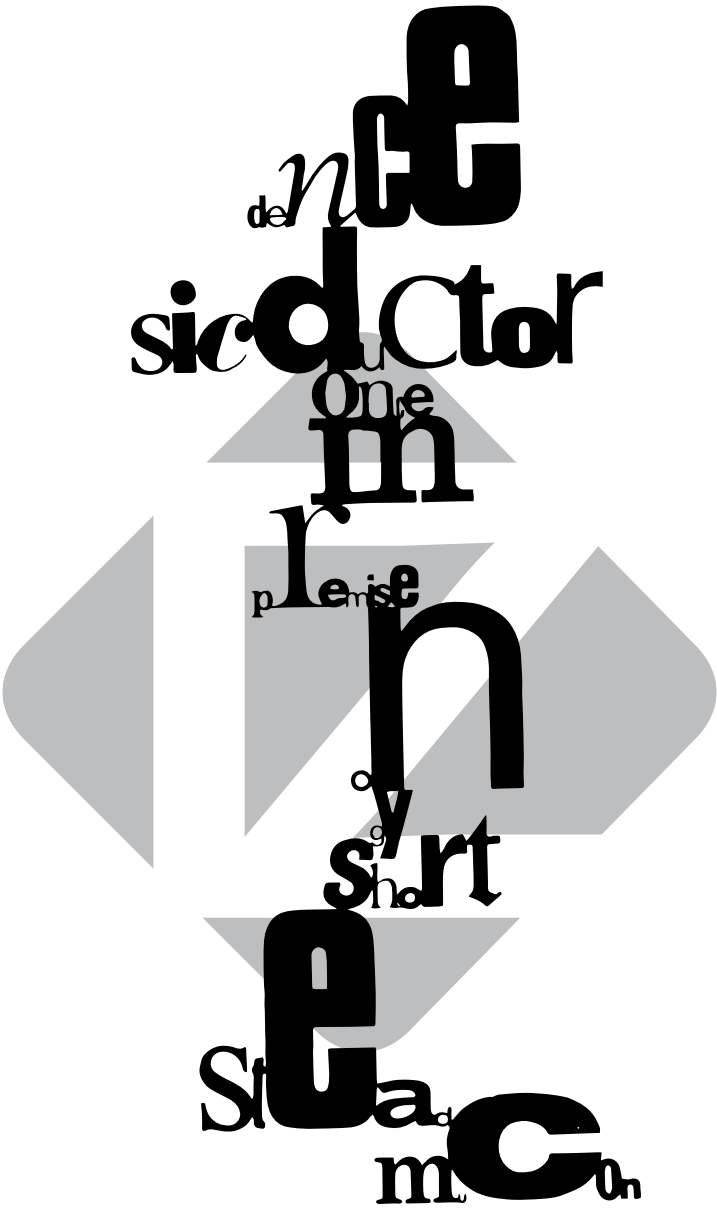
La fiesta está a punto de terminar. Pero los invitados van a quedarse: no tienen ningún otro lugar adónde ir. Está empezando a llegar gente que no había sido invitada. La casa es un desastre. Tenemos que unirnos todos y, sin decir una palabra, ponernos a limpiar.





DIARIO: CÓMO MEJORAR EL MUNDO  
(SOLO EMPEORARÁS LAS COSAS)  
CONTINUACIÓN 1968 (REVISADO)

XCI. Risa. Música computerizada. Nadie  
menciona el secretismo. Código digital. Acumulación de  
subrutinas, subrutinas que cualquier persona puede  
utilizar. *La verdad, falsa. Hablábamos de*  
*la individualidad (Thoreau, su*  
*“respeto por el individuo”): Brown*  
*vinculaba “átomo” con “individuo”*  
*(ambos han sido divididos). Un*  
*individuo, sin un alma aparte, es un*  
*espacio temporal, una colección de cambios. Somos*  
*como todo lo natural. Nada*  
*inmutables. Salvo todo, nada*  
*hay para respetar. Seguiría la corriente,*  
*dijo Brown, de “el aquí y el*  
*ahora”. ¿Por qué, en guerras recientes,*  
EE. UU. prefiere bandos sureños a los  
norteños? Nada estratégico. Pelear contra  
el sur: Sudáfrica, digamos, alineándose con los  
países africanos en el norte. ¡Blancos  
dando la vida por negros!  
Los soldados volverían victoriosos, todos  
llenos de diamantes. XCII. 23/06  
(1840). “A fin de cuentas, nosotros yanquis no  
estamos tan equivocados” (Thoreau) “cuando  
respondemos preguntas con preguntas. Sí y  
No son mentiras. Una respuesta de verdad no intenta  
establecer nada, sino más bien deja que  
todo quede flotando”. *Al mencionar opuestos,*  
*los llamó correlativos. Fuller*



*los llama complementarios. Tirando abajo las divisiones. Las fronteras describen qué hay afuera y qué adentro.*

Tres. **Noté que las enfermeras eran amables con ella. “Claro, es natural. Si te gusta la gente, les gustas también”.** Cuando recibí la carta que decía que me exigirían firmar un formulario donde se declaraba que yo no quería derrocar al gobierno (de lo contrario no me darían el puesto ofrecido), les pregunté a mis amigos qué hacer. Me dijeron: Firma el papel; acepta el puesto; sigue adelante con tu trabajo. *XCIII. La situación árabe-israelí es insoluble. Hablé con amigos judíos, no dijeron nada demasiado sensato. Después de tanto sufrimiento, ¿no te alegra que nos vaya un poco bien? Textual. Sugerí que los judíos usaran su tecnología para ayudar a los árabes; me respondieron: quisieron, los árabes no los dejaron.*

Tiempo loco. Está helado. Prácticamente de un momento al otro la temperatura bajó 22 °C en total.

Afeamiento. Se nos da bien.

Individuos solos sin obstáculo alguno oscurecen los rincones donde se encuentran. Cuando se le preguntó a Gandhi qué opinaba de la civilización occidental, dijo: “Sería buena idea”. **Algo que nos negamos a usar es un servicio contestador. Es una cuestión más que urgente –hasta ética– que cada uno sea capaz de comunicarse con el otro. Los que sean egoístas cambiarán de opinión sobre las interrupciones (se harán superficialmente éticos): las llamadas telefónicas recibidas serán el medio por el cual**

da ne  
e  
e  
(Alth  
h  
wh  
it r  
n h  
Re pat ex  
mi

**nuestro crédito social superará un ingreso básico (utilidad social**

**medida).** XCIV. Cuando entré en la casa, noté que estaba sonando una música realmente muy interesante.

Después de uno o dos tragos, pregunté qué era, a la dueña. Me dijo: “¿Estás hablando en serio?”.

*Los científicos ocasionalmente son anticientíficos. Ejemplo: basura atómica. Primero la tiraron en los ríos y arroyos. Después alguien notó que el agua estaba hirviendo. Ahora, como hacen los gatos después de cagar, los científicos cavan un pozo, meten la basura, lo tapan, y luego se olvidan del asunto.*

**Pensamiento ecológico.** “Decisiones que tomar”. *A él le debe pasar como a mí a veces, que cuando me miran esperando para saludarme yo paso y sigo de largo, preocupado.*

*Muerte artificial*  
XCV. **El carbón y petróleo que usamos se renueva.**

**Fosilización.** Esto tarda milenios. Buckminster Fuller, hablando en términos financieros, describe las fuentes de energía como fuentes de capital, para diferenciarlas de las no subterráneas, que él llama ingresos.

Fuller recomienda ahorrar capital para emergencias. *Cambiar la mente, abarcarlo todo.*

*Si no, nada entra ni sale.* El vuelo, suspendido. El piloto no quería volar. Decidí ir al bosque.

Encontré *Tricholoma equestre* (primera vez que lo hago). Más tarde, en Ohio, de camino hacia otro aeropuerto, encontré *Pleuroti, Collybiae.*

*Revolución.* **Si dos personas hacen la misma música, una música está de más.** XCVI. Fruta verde.

¿Y la energía atómica?, pregunté. Fuller  
 no sonrió. Su respuesta: Es parte  
 ingresos, parte capital. Me dieron un libro  
 de fotografías y de poemas. Las  
 fotografías miden 48 centímetros  
 de ancho, poquito de alto. Son imágenes del  
 Medio Oeste (EE. UU.). Camino a Illinois, me  
 llevé este libro como seguro estético  
 contra la tierra y el aire  
 en que estaría viviendo. Al contar lo que ella  
 había visto mientras viajaba por el  
 mundo, la Sra. Cunningham mencionó los  
 camellos en Japón. El Sr. Cunningham  
 dijo: “Querrás decir los camellos en Egipto”.  
 Sin detenerse, ella dijo entre  
 paréntesis: “Por supuesto que quiero decir  
 eso”. *XCVII. Música (no  
 composición).* **El gobierno se  
 unió al movimiento de protesta.**  
**En una estampilla estadounidense figura: Busca la  
 la paz. En otra,  
 Thoreau. (Vagabundos. Sin noción de adónde  
 vamos a ir después).** Conduciendo a  
 Chicago, no hace falta arte. Una tierra  
 oceánica. Tierra negra. Veo árboles,  
 hasta aquellos con hojas. Los  
 faisanes, asustados, huyen corriendo de China.  
 Primavera, colmenillas. Otoño, armilaria y  
 quirines. A. Campestris. **Se ensució las manos para  
 que nosotros podamos vivir. (También nosotros somos  
 árboles).** Ganarse mi gratitud no le cuesta  
 tiempo. Al volver de la peregrinación,  
 nos dicen que el techo está goteando. Por  
 suerte tenemos la cabeza gastada. (Sus  
 ideas ya están entrando). Es serio y frívolo  
 como el Caos. “¿Cuándo?” fue lo  
 que ella preguntó. Luego agregó: “Cada  
 segundo cuenta”. *XCVIII.* **“A ver,  
 ¿por qué le pegaste, para empezar?”** “No,

**We**  
**can**  
**win**  
**the**  
**war**  
**against**  
**the**  
**terrorists**

¿Te gusta el libro que empezaste a leer?  
¿Querés saber cómo sigue?

Conseguilo en [interzonaeditora.com](http://interzonaeditora.com)  
y en las mejores librerías.

¡Gracias por leer!



**interZona** es una editorial literaria independiente fundada en Buenos Aires en 2002 que se ha convertido en uno de los espacios de publicación más innovadores y reconocidos de Latinoamérica por la diversidad de autores y de títulos que publica.

En **interZona** verán reunidos a escritores noveles con otros ya consagrados; a los de habla hispana con los de otras lenguas; a los poetas con los ensayistas, los dramaturgos y los novelistas; en suma, a todos aquellos que hacen posible una conversación de voces múltiples, desprejuiciada, vivaz, arriesgada, pero siempre orientada por el estilo y la marca de calidad con la que intentamos perfilar nuestra línea editorial.

# INTERZONA