



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS

LA RESONANCIA DE LA *NADA*

EN LA MÚSICA-SILENCIOSA DE JOHN CAGE

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

D O C T O R E N F I L O S O F Í A

P R E S E N T A:

ARMANDO HARO MÁRQUEZ

A S E S O R A:

REBECA MALDONADO RODRIGUERA

MÉXICO, D.F.

2012



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Podemos explorar.

Donde sea, en el pasado, el punto de desacuerdo dado entre disonancia y consonancia, lo que pudiera ser, en el futuro inmediato, entre el ruido y los así llamados sonidos musicales.

Los presentes métodos de escribir música, principalmente aquéllos que emplean la armonía y su referencia a particulares pasos en el campo del sonido, pudieran ser inadecuados para un compositor, quien tendrá que enfrentarse al entero campo del sonido.

John Cage

Sé crear silencio. Es así: enciendo la radio con el volumen alto y de repente la apago. Y así capto el silencio. Silencio estelar. El silencio de la luna muda. Todo se aquieta: he creado el silencio. En el silencio es donde más se oyen los ruidos. Entre los martillazos, yo oía el silencio.

Clarice Lispector

A mis atentos tutores y lectores: Rebeca Maldonado, Sonia Torres, Alberto Constante, Paulina Rivero y Erika Lindig, por la incondicional y franca voz de su conocimiento e intuición sin la que este intento de pensar no hubiese sido posible, con sincero agradecimiento.

Especialmente a Rebeca Maldonado por mostrarme la gran compasión de la mente penetrada por *mu* que se conmueve verdaderamente y que verdaderamente conmueve; y a Sonia Torres por el percepto y afecto que me permitió encontrar en el arte nómada.

A mis mejores amigos: mi padre y mi madre, por tener la gracia de donarme la fuerza que a veces me faltó para el florecimiento de esta reflexión.

A los integrantes del seminario permanente de ontología de Rebeca Maldonado, especialmente a José Eleazar, Jesús Carlos y Pavel Veraza, sin quienes no hubiera sido posible articular este recorrido poético por la metafísica, ni la posibilidad de pensarlo desde el júbilo del pensar bajo el cobijo y calidez de una familiar intemperie.

A Juan Pablo, Jorge Andrés Rodríguez y el grupo de danza 360º dirigido por Vicente Leyva por haber hecho posible el *Homenaje a John Cage* e interpretar *4'33"* en medio de la indeterminación estética de la animación, los *estocatos* de *Música de Cambios* y la interpenetración dancística de las *Estaciones*.

A quienes en Zacatecas debemos el cumplimiento de un sueño largamente esperado, a mis compañeros y amigos de la Licenciatura en Artes de la UAZ, por su apoyo objetivo y su comprensión filial.

A la paciente atención de la gente de la Coordinación del Posgrado en Filosofía de la UNAM, por hacer de este espacio un lugar más propicio para el ejercicio del pensar.

Y antes que todo: al vacío que nos compone sonoramente.

Contenido

Introducción: John Cage: El haber del vacío en la indeterminación	6
1.- Componer con acciones disciplinares amplificadas	23
<i>Espacio-musical: efecto de concreción del tiempo.....</i>	<i>23</i>
<i>Sonoridad desnuda de los instantes</i>	<i>29</i>
<i>El banco chirría, se golpean las teclas, tragos de agua</i>	<i>32</i>
<i>Largos intervalos entre rechinidos.....</i>	<i>36</i>
<i>Los sonidos que emite la cámara anecóica</i>	<i>38</i>
<i>Enigma de la caja ubicua.....</i>	<i>40</i>
1.1.- Experimentar la exterioridad de la música-experimental.....	43
§ 1.- <i>Espacio-sonoro 'y' espacio-musical.....</i>	<i>43</i>
§ 2.- <i>Instrumentos del pensar 'y' su desmusicalización.....</i>	<i>49</i>
§ 3.- <i>Música-experimental como experiencia de exterioridad.....</i>	<i>56</i>
1.2.- Practicando hoyos en el ser	58
§ 4.- <i>Resonancia y repensar de la meditación musical.....</i>	<i>58</i>
Evento hipotético de desmusicalización: Bach-Cage ≈ Cage-Bcah.....	63
§ 5.- <i>Música del pensamiento como sonido de las cosas.....</i>	<i>66</i>
§ 6.- <i>Atomismo 'y' monadología musical.....</i>	<i>71</i>
1.3.- Ubicuidad de un espacio-silencioso	76
§ 7.- <i>La caja ubicua del espacio-no-sonoro</i>	<i>76</i>
§ 8.- <i>Resonancia de la nada.....</i>	<i>81</i>
§ 9.- <i>Exilio 'y' exterioridad; indeterminación 'y' nomadología sonoras.....</i>	<i>83</i>
1.4.- El espacio-musical escuchado desde el espacio-no-sonoro.....	86
2.- Atemporalidad de la música-flotante.....	90
<i>Latir a solas en un cuarto vacío</i>	<i>90</i>
<i>Y... la radio sonando llena de cosas.....</i>	<i>93</i>
<i>Gotas que caen en el tejado.....</i>	<i>95</i>
<i>Melodía que va acallándose en lontananza.....</i>	<i>99</i>
<i>Enigma del tiempo-sin-tiempo</i>	<i>101</i>
2.1.- Composición por golpe de dados	103
§ 10.- <i>Azar 'e' indeterminación sonora</i>	<i>103</i>
§ 11.- <i>Coup de dés 'y' ready-made.....</i>	<i>108</i>
Evento paradójico de desestetización: <i>cesi n'est pas une pipe</i>	110
§ 12.- <i>Atemporalidad de la creación</i>	<i>113</i>
2.2.- Ruidos del instante para una música-silenciosa.....	114
§ 13.- <i>Registros espacio-temporales 'y' medios no-tecnológicos.....</i>	<i>114</i>
§ 14.- <i>Temporalización de la cosa en el instante del silencio.....</i>	<i>118</i>
§ 15.- <i>Música-silenciosa</i>	<i>120</i>
2.3.- Disposición silenciosa 'y' temporalidad flotante.....	122
§ 16.- <i>Resonancia interior 'y' sonoridad exterior.....</i>	<i>122</i>
§ 17.- <i>Ingravidez del repensar la transparencia de las cosas</i>	<i>126</i>
§ 18.- <i>El silencio como música-flotante.....</i>	<i>129</i>

2.4.- El <i>tempo</i> desde el <i>acontecimiento</i> del tiempo-sin-tiempo	130
Conclusión: Silencio como sonido en estado absoluto de movimiento	134
Glosario	140
Cuadro sinóptico	164
Bibliografía.	165
John Cage: Discografía completa:	172
Homenaje a John Cage DVD	177

Introducción: John Cage: El *haber* del vacío en la indeterminación

*El silencio
un espacio
salvo en la mente*¹.
*es el espacio de la música:
inextenso:
no hay silencio*

Octavio Paz

Como eterna acompañante de la actividad humana, la música presenta una milenaria tradición a la que todo músico —llámese teórico, intérprete o compositor— debe enfrentarse para desarrollar su actividad. En este sentido, la concreción de esta tradición se debe a un sinnúmero de teóricos, intérpretes y compositores que, durante más de dos milenios y medio, desarrollaron distintas organizaciones de sonidos de acuerdo a la necesidad de su época. Para el momento en que John Cage y los músicos de la Escuela de Nueva York hicieron su aparición en esta historia, la música en Occidente ya había alcanzado su culminación a través de las vanguardias musicales. Las cuales, viendo el éxito y difusión de la organización tonal establecida por Rameau en el siglo XVII y el *bel canto*, pero que ya no correspondían con el espíritu de entreguerras de su tiempo, decidieron cuestionarla y revolucionarla estableciendo organizaciones microtonales, serialistas-dodecafónicas². Sin embargo, a pesar de *haber* transformado la tonalidad en atonalidad, al no privilegiar a ningún sonido —como lo haría el lenguaje armónico del tono mayor-menor— además de descubrir nuevos semitonos dando a la música una textura cromática casi infinita, microtonal, y de establecer series dodecafónicas en las que ninguno de los doce tonos es dejado de lado; todo ello, devino en una culminación de todos aquellos desarrollos e investigaciones que formalmente

¹ O. Paz: *Lectura de John Cage*, en: *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, UAM-INBA, México 1986, p. 25.

² En el § 7 se explica en qué consisten estos métodos compositivos. Por lo pronto, podemos adelantar que tanto el serialismo dodecafonista como los sistemas microtonal y atonal, mantienen una perspectiva racionalista de la música, basándose en el principio numérico, físico-matemático, de la música. Para comprender el impacto que el serialismo ha tenido en la música-actual y la cultura de masas como filosofía de vida consúltese: M. Bandur: *Aesthetics of total serialism*, Birkhäuser, Switzerland 2001.

tuvieron su origen en el canto gregoriano y sinagoga del Bajo Medievo, a partir del cual se comenzó por establecer una notación y modos de interpretación universal que encontrarían en Rameau su racionalización. Él mismo afirmaría: “Mi objetivo es restituir a la razón los derechos que perdió dentro del campo de la música”³.

Ante este horizonte histórico musical John Cage comenzó —como casi todos los músicos de su generación— a experimentar con los sistemas musicales vanguardistas, durante cerca de dos décadas, tiempo en el cual no sólo compuso mediante el sistema serial de Schönberg o el estocástico de Boulez, sino que comenzó a integrar junto con los músicos de la Escuela de Nueva York, medios de composición no occidentales ni tradicionales, como cuando hace uso del *I-Ching* o el *Tarot*, o de transparencias que presentaban distintos dibujos de líneas, círculos u otras figuras, colocadas aleatoriamente para fungir como notación musical, llevando la música aleatoria bouleziana a otro nivel, en el que ni la composición dependía ya del autor sino del intérprete. De esta manera la investigación de Cage lo llevó a explorar otras músicas no occidentales, como la hindú, y a abrir su comprensión a otras sabidurías, como la del budismo zen. Exploración que lo llevaría a escribir tres de sus obras de madurez más significativas y que son: el acompañamiento para danza titulado *Las estaciones* de 1947 en la que explora musicalmente los seis sabores y las ocho emociones permanentes de la tradición hindú⁴, *Sonatas e interludios* de 1949 en la que aplica la indeterminación en

³ En medio de pleno Siglo de las Luces, Rameau se encontraban en el centro de la querrela entre arte y razón, sentimiento y verdad, “entre el placer del oído y la imitación racional de la naturaleza; se trataba de dos reinos muy diferentes, sin posibilidad de acuerdo entre ambos a excepción de que se produjera un acercamiento extrínseco. Rameau no poseía una profunda cultura filosófica, y menos aún, literaria, motivo por el cual afrontó la problemática musical desde otro punto de vista: el perfil físico-matemático”. E. Fubini: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza, Madrid 2005, p. 212.

⁴ “Las teoría formalistas del significado musical violan las premisas del arte hindú; el significado en la música hindú es referencial y se refiere a la emoción. El ser de la música es simbólico: la sustancia musical es la ilusión, la sombra o el reflejo de la emoción fundamental. El conocimiento musical es el conocimiento de lo que la música representa. Y este tipo de conocimiento, desde la perspectiva hindú, no sólo lleva goce, sino también liberación”. L. Rowell: *Introducción a la filosofía de la música*, Gedisa, Barcelona 1990, p. 198. “La mente hindú coloca el valor más alto sobre aquel que es continuo (más que dividido) y universal (opuesto a lo individual o particular). El flujo de la música representa el fluir de todas las cosas[.] Pero todo esto es ilusión (*maya*). Al golpear la fuente interna del sonido puro y la absorción fija en el

el uso del piano preparado y *Música de cambios* de 1952 que compone a partir de la consulta sistemática del *I-Ching*.

Sin embargo, esto no le fue suficiente a Cage en su búsqueda de una total indeterminación musical, la cual, era el plan que trascendía la misma producción musical de los músicos de la Escuela de Nueva York, por lo que en su proyecto personal comenzó a preguntarse acerca de la diferenciación que la tradición musical — incluyendo a la vanguardia europea y la transvanguardia de la que formaba parte— había estado haciendo entre ruidos y sonidos, es decir, entre sonidos-sonoros y sonidos-musicales. En este sentido, años antes de que se decidiera a escribir *4'33"* en 1952, a la que en esa época llamaría 'el orador silencioso', ya había intuido que dentro de esta diferenciación debería *haber* algo más fundamental que relacionase ruido y sonido, no siendo sino hasta su experimentación de la cámara anecoica en 1952 que comprendería que era el silencio el que permitía la interrelación entre ambos. Silencio por el cual ruidos y sonidos se interpenetran sin impedimento, permitiéndole encontrar la tan ansiada 'indeterminación total' de su música, porque además, lo que el silencio hacía evidente era la total sonoridad del mundo, la prevalescencia perpetua de la musicalidad del mundo y también el hecho de que toda organización de sonidos tan sólo es posible por la articulación que permite el silencio entre ellos. Mas aún, este sin impedimento le había hecho comprender a qué se refiere el budismo zen cuando habla del vacío y la no-mente que permite que todo sea dejándose a uno mismo *ser*.

De esta manera había dado tanto con el 'campo del sonido en totalidad' como con una percepción liberada de todo perspectivismo occidental, no pudiendo ser llamado ya un compositor serialista o indeterminista, sino propiamente 'experimental'—como lo plantea Michael Nyman⁵—, puesto que su experimentación es resultado de la resonancia que lograría entre su experiencia interna de esta nueva

proceso musical, tanto el ejecutante cuanto el oyente pueden escapar a su aferramiento a las cosas materiales y lograr la condición de *moksa*: liberación". *Ibid.*, p. 200.

⁵ Cfr. M. Nyman: *Música experimental. De John Cage en adelante*, Contempo, Girona 2006. Michael Nyman es un músico, compositor y teórico británico, cuyo sonido es de estilo minimalista, quien es mejor conocido por musicalizar los Films de Peter Greenaway.

forma de pensar y la experimentación externa que haría con dicho 'campo del sonido en totalidad', en el que, cabe decir, se dan tanto los sonidos-musicales como los no-musicales. Por tanto, el silencio no es sino el motivo subyacente, agente paradigmático, oscuro precursor, de una decisión que haría por el vacío en medio de la indeterminación musical.

El propósito de la presente investigación surge de la necesidad de abrir el campo de la música a la reflexión filosófica, lo cual, debido a las características del fenómeno musical implica la recreación de ciertos pensamientos que se acercan a dicho fenómeno: el de Heidegger que considera al arte como el *Dasein* histórico, es decir, ese ente que abre mundo y en tanto que lo abre presenta una contienda histórica entre tierra-mundo y una réplica entre divinos y mortales; el de Deleuze en el que el *ser* es un *haber*, exponiendo desde su perspectiva que el *haber*⁶ de Cage efectivamente presenta todos los signos de ser un acontecimiento de acontecimientos al suspender la temporalidad musical mediante sus silencios. Por un lado, Heidegger nos ayudará a reconstruir la historia de la música mediante la identificación de hechos histórico-filosóficos dados en el campo de la música y, por otro, Deleuze nos permitirá dar al fenómeno musical contemporáneo una más sensible percepción desde el *devenir*⁷ de la música, *devenir* que no puede ser dicho ya desde la terminología musical o desde los conceptos metafísicos tradicionales, sino que se abre la necesidad de crear, como el propio Deleuze, conceptos híbridos⁸ que expresen, y no sólo definan, el fenómeno

⁶ Dice Deleuze que busca "un haber más profundo que el ser". G. Deleuze: *Mil mesetas...*, *op. cit.*, p. 322.

⁷ De acuerdo con Deleuze: "Un devenir no es una correspondencia de relaciones. Pero tampoco es una semejanza, una imitación y, en última instancia, una identificación. Toda la crítica estructuralista de la serie parece inevitable. Devenir no es progresar ni regresar según una serie". G. Deleuze: *Mil mesetas...*, *op. cit.*, p. 244.

⁸ Estos conceptos híbridos, siguiendo el método neologista de Deleuze, son los que se establecen en el Glosario anexo y considera cuatro tipos fundamentales de definición: una, las definiciones propias de la musicología (formas-musicales, gran-música, música-actual, música-clásica, música-concreta, música-cósmica, música-del-sentimiento, música-eclesial, música-estocástica, música-experimental, música-fusión, música-grecolatina, música-humana, música-imposible, música-intelectual, música-medieval, música-mobiliario, música-mundana, música-moderna, música-occidental, nueva-música, valores-musicales y vanguardia-musical); dos, las propias del fenómeno musical (espacio-de-inconsistencia, espacio-de-insistencia, espacio-

musical desde la interrelacionalidad entre la gran historia de la música y la pequeña historia de la música contemporánea. En este sentido esta investigación aspira al punto medio entre historias y pensamientos, punto neutro, *grado cero*, como en el que pone John Cage a la música.

Este *encuentro* con John Cage buscará mostrar aquello que su obra no puede decir, ni sonar, ni pensar, porque no fue propio de su palabra, de su música o su pensamiento tanto el explicarse como el experimentarse. En esta dirección, este *encuentro*⁹ no implicará tanto una explicación como una experiencia que nos acerque lo más posible a la efectuación de una decisión por el vacío, pues ese *ser*¹⁰ ha significado lo

eclesial, espacio-extenso, espacio-intenso, espacio-musical, espacio-musical-occidental, espacio-negativo, espacio-oblicuo, espacio-positivo, espacio-sonoro, espacio-tiempo, espacio-tonal, espacio-ubicuo, línea-de-fuga-musical, línea-molar-musical, línea-molecular-musical, plano-de-consistencia, *tempo*-pulsado, *tempo*-vertical-armónico, tiempo-del-reloj, tiempo-del-sentimiento, tiempo-horizontal-melódico, tiempo-musical y tiempo-sonoro); tres, las propias del silencio musical cageano (constelaciones-cageanas, espacio-no-sonoro, espacio-resonante, música-silenciosa, espacio-tiempo-no-sonoro, espacio-tiempo-vacío, espacio-vacío, mónada-nómada, música-flotante, música-sin-tiempo, origen-silencioso, resonar-silencio-ruido-sonido, silencio-cageano, silencio-performático, *tempo*-no-pulsado, tiempo-del-*acontecimiento*, tiempo-del-silencio, tiempo-flotante, tiempo-puro, tiempo-sin-tiempo, vacío-sonoro, vacuidad-musical y vacuidad-zen); cuatro, las propias para una filosofía de la música (doble-olvido, escucha-oblicua, escucha-ubicua, metafísica-musical, *nihilismo*-musical, número-musical, pensar-musical, precursor-objetual, silencio-místico, silencio-ontológico, sonidos-imposibles, sonido-puro, sonido-musical, sonido-clasicista, vista-oblicua y vista-ubicua). Donde, las definiciones de musicología surgen de definiciones ya establecidas por los teóricos e historiadores de la música; las del fenómeno musical ha sido necesario inventarlas para establecer los espacios y los tiempos en que se interrelacionan las distintas producciones y épocas musicales; las del silencio musical cageano que establecen el punto de *encuentro* entre los distintos espacios y temporalidades musicales y; las creadas hacia una filosofía de la música que denotan los conceptos clave para comprender filosóficamente al fenómeno musical. En definitiva todo este movimiento sólo puede ser comprendido a partir de la interrelación existente entre líneas-molares y líneas-moleculares mediante las líneas-de-fuga, así como de la mónada-nómada que atraviesa todos los espacios y ocupa todos los tiempos.

⁹ “La identidad existencial del abrir con lo abierto, de tal suerte que en esto es abierto el mundo como mundo, el ‘ser en’ como singularizado, puro, yecto ‘poder ser’, pone en claro que con el fenómeno de la angustia se ha vuelto tema de la exégesis un señalado encontrarse”. M. Heidegger: *El ser y el tiempo*, FCE, México 1988, p. 208.

¹⁰ “El ser es lo que recapitula el pensamiento. Incluso el nombre ‘ser’, si resulta elegido como nombre del ser, encierra una decisión que de ningún modo es tautológica”. “Así ocurre en Heidegger con el movimiento espiral que envuelve y desplaza a *Sein*, *Dasein* y, en último término, a *Ereignis*. O en mi propio caso, con la serie disyunta que pasa de múltiple a vacío, de vacío a infinito y, en último término, de infinito a acontecimiento”. “¿Qué es lo que, en Deleuze,

absoluto, determinado y teleológico de su mismo *ser* que, siguiendo a Heidegger, también en el caso de la música es un ente. En esta efectuación encontramos en la decisión de Cage por el vacío, una decisión por la indeterminación e interpenetrabilidad; porque lo que buscó, marcando toda una nueva línea-de-fuga¹¹, fue el absoluto azar: al manipular los instrumentos o alongar el sonido de las notas musicales, llegando al extremo de parecer crear una música-imposible que nos evoca el sonido silencioso de los astros o simplemente el silencio en el que “ni siquiera el pensamiento piensa”¹².

Frente a aquella postura ‘positiva’ del *ser*, Cage realiza un desplazamiento de la música intelectualizada que había llegado a conformar el *ser* de la gran-música. La obra de Cage no apela a ninguna consciencia, apostándose como verdadero actor de su silencio-musical, en el obrar mismo del sonido en el vacío como resguardo inhabitual del sonido. Por lo anterior, John Cage es la manifestación de esa multiplicidad unívoca¹³, abierta e incluyente que plantea un pensar-musical desde la indeterminación, la simultaneidad e interpenetración; porque, como iremos viendo, Cage va de una multiplicidad-actual-extensiva a una multiplicidad-virtual-intensiva¹⁴, con el fin de

sujeta el pensamiento del ser a su nombre nietzscheano de vida? Lo siguiente: que el ser debe evaluarse como potencia, pero como potencia impersonal, o neutra”. “Deleuze dice: más allá de lo uno y lo múltiple, más allá de la identidad y la diferencia, más allá del tiempo e identidad, y sobre todo: más allá de lo verdadero y lo falso”. A. Badiou: *Breve tratado de ontología transitoria*, Gedisa, Barcelona 2002, p. 59.

¹¹ Nota: En adelante para aclarar el significado de todo concepto conjunto construido mediante guiones se puede consultar el Glosario de neologismos y términos incluido al final.

¹² C. Lispector: *La hora de la estrella*, Siruela, Madrid 1989, p 81.

¹³ “Un acontecimiento único para todo lo que sucede a las cosas más diversas, *Eventum tantum* para todos los acontecimientos, forma extrema para todas las formas que permanecen disyuntas en ella, pero que hacen resonar y ramificar su disyunción.” G. Deleuze: *Lógica del sentido*, Paidós, Barcelona 2005, p. 186. El *ser* deleuziano participa de esta figura: “su univocidad posee un carácter expresivo, al modo spinoziano, si eliminamos la noción de esencia. Como acontecimiento único, es la diferencia que se expresa en una multitud de diferencias sin existir fuera de ellas”. L. Saéz: *Curso: Cauces fenomenológico-existenciales para una crítica social*, apuntes, p. 27. Y aún más radicalmente “es el pensar como lance de dados”. A. Badiou: *Breve tratado..., op. cit.*, p. 66.

¹⁴ “El problema que deviene entre la distinción de los dos tipos de multiplicidad: actual-extensiva, que se divide en *partes* exteriores las unas a las otras, así la materia o el entendimiento; y virtual-intensiva, que no se divide más que en *dimensiones* que se envuelven

aumentar su territorio por desterritorialización¹⁵, sin voluntad y por azar¹⁶, creando el rizoma musical americano frente al cúmulo de rizomas que la música misma representa como fenómeno y el de la vanguardia musical europea de la cual es heredero¹⁷.

Si por medio de esto John Cage ha cumplido con esa doble tarea de la música-moderna —léase contemporánea— que “por una parte, se impuso a sí misma la ruptura sistemática con todo nexo lingüístico tradicional, gracias al empleo de los ruidos, de sonidos electrónicos, de instrumentos tradicionales usados fuera de su contexto[; y] por otra parte, aspiró a la construcción de un nuevo mundo sonoro”¹⁸, ello permite que se le interprete como el *grado cero*¹⁹ de la música-moderna, el punto de inflexión o quiebre del centro de un viraje que hace rizoma alrededor de la música, la ciencia, la filosofía y el arte. De esta manera este *grado cero* del silencio-musical cageano se comprende

las unas en las otras, así la memoria o la duración”. R. Sasso y A. Villari: *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, “Les Cahiers de Noesis No. 3”, París 2003, p. 260.

¹⁵ En el campo de la música, para Deleuze, el territorio lo hace el ritornello, que es la proliferación y enjambramiento de la sonoridad, de un ave que define su territorio mediante su canto, o de un lobo que lo hace mediante sus aullidos o ladridos. En este sentido el ritornello, el territorio del fenómeno musical, está definido por el territorio que hace la música-occidental desde su concepción mediante la lógica armónica del tono mayor-menor. Por ello Cage hace territorio por desterritorialización al suspender el tiempo-musical mediante el que se construye la música-occidental, porque finalmente en tanto que se constituye un territorio se hace una desterritorialización y viceversa.

¹⁶ G. Deleuze: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia 2008, p. 20-21. Veremos en el § 10, *Azar e indeterminación*, que con el arte de vanguardia ya no hay voluntad de juicio de gusto, se aboga por la ‘inserción del arte en la vida’, con su puro azar e indeterminación, planteándose una múltiple simultaneidad e interpenetración representados por el *coup de dés* mallermeyano y el *ready-made* duchampiano. La filosofía deleuziana adopta estos mismos problemas en diferencia a una postura aún heredera del *nihilismo*, abogando por un pensar-creador, por un volver de la filosofía al arte y de esta manera hacer del arte *vida*, *devenir* puro.

¹⁷ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 31.

¹⁸ E. Fubini: *La estética...*, *op. cit.*, p. 494.

¹⁹ Este *grado cero* es el que hay que demostrar, no tan sólo como el hecho fáctico de que el silencio-cageano haya planteado una clara línea de diferenciación estilística o de que él mismo sea ‘otra clase de músico’, un ‘músico filósofo’, de que su silencio se relacione con la *Ursprache* heideggeriana, sino, más acá, como el origen silencioso (0,0,0) en el que el espacio-cerrado de la música-occidental se *encuentra* con el espacio-abierto del ‘campo del sonido en totalidad’ que lo envuelve.

como *acontecimiento*²⁰ de acontecimientos —quiebre o *entre*— de la música-moderna, en tanto que el acontecimiento de la música-experimental es acontecimiento de la música-moderna y ésta a su vez es acontecimiento de la música-occidental en su totalidad. Pero además, en tanto que en su totalidad el propio sonido-musical haya sido el quiebre del sonido-silencioso de las esferas o del número perfecto de Dios, sin el cual, la totalidad del sonido-musical no es total, sino el rostro de una identidad ya conocida, su sino, su revés; es por ello que entre el silencio-musical o la *nada*²¹ y la totalidad estaría precisamente su total resonar-silencio-ruído-sonido como *grado cero* u origen-silencioso (0,0,0). Sin embargo, aunque se comprenda su importancia en este movimiento musical expresivo, resulta también necesario comprender el por qué ha sido planteado como ‘otra clase de músico’, un ‘músico filósofo’ que dedicó su vida a golpearse contra la pared de la armonía clásica.

Nuestro recorrido plantea hacer patente la *duración*²² de un *instante*²³ musical moderno que trasciende la música-actual, pero que también se hunde en el reconocimiento de un olvido que se sustrae en amplitud y profundidad en la historia de la música. Debido a la relación milenaria que la música ha guardado con otras disciplinas del pensamiento, como con la matemática y la geometría, la física y la

²⁰ *Acontecimiento* que para nosotros seguirá dos caminos de interpretación: siguiendo a Heidegger, será la obra de arte, la música, como *Dasein* histórico, puesto que, como dice en *El origen de la obra de arte*: “La verdad se arreglará en la obra como esa lucha mundo y tierra[, lucha en la que] se conquista la unidad del mundo y la tierra”. M. Heidegger: *Arte y poesía*, FCE, México, p. 99. Por otro lado, siguiendo a Deleuze, en *Lógica del sentido*, el *acontecimiento* es “la identidad de la forma y el vacío”. *Ibid.*, p. 170. Es decir, el *acontecimiento* de fundamento matemático, Withehead y Leibniz, en el que “las condiciones del acontecimiento son las series infinitas”. G. Deleuze: *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*, Cactus, Buenos Aires 2009, p. 300. Queda por preguntar las similitudes que hay en ambas comprensiones del *acontecimiento*.

²¹ “El ser [Seyn], visto desde el ente, no ‘es’ el ente: el no ente y así, según el concepto habitual, la nada”. M. Heidegger: *Acerca del evento. Aportaciones a la filosofía*, Biblos, Buenos Aires 2005, p. 203.

²² Este término se aclara a continuación.

²³ Es decir: “*El ser-ahí* como el espacio-tiempo, no en el sentido de los conceptos usuales de espacio y tiempo, sino como el sitio instantáneo para la fundación de la verdad del ser [Seyn]. El *sitio instantáneo* surge de la soledad de la gran calma, en el que el acaecimiento deviene verdad”. M. Heidegger: *Acerca del evento...*, *op. cit.*, p. 262.

metafísica, la retórica y la poesía²⁴; memoria surgiente de la cual la música no dejó de retroalimentarse, por la que se apropió de un lenguaje y desarrolló una tecnología liberándose de toda retórica para tener así un carácter fundador que, por ejemplo, se transfigurará en Bach. Sin embargo esta *fundación*²⁵ tuvo todo los síntomas de una ‘culminación metafísica’, la cual manifiesta a su vez la resonancia de un doble-olvido que se ha dado en el mundo occidental respecto a la música entendida como sonido-puro.

Este doble-olvido del sonido-puro dado por el avasallamiento del carácter tonal de la música-occidental tuvo su origen en la comprensión pitagórica del sonido como una característica geométrica de las cosas, por lo que el sonido-musical contrario al sonido-puro dado por el silencio, es decir, los ruidos, era la referencia numérica, la unidad del sonido, olvidándose de su particularidad inmanente y de su singularidad animal. De esta manera el número-musical será el ideal de esta pedagogía musicológica que trascenderá hasta el Cristianismo²⁶. El segundo olvido será más bien un

²⁴ En el § 5, *Música del pensamiento como sonido de las cosas*, veremos cómo se ha dado paralelamente al desarrollo del pensamiento el desarrollo de la música, y de qué manera este desarrollo tiene también que ver con el estudio de la sonoridad de las cosas, de su materia, forma e interacción, llegándose a conformar con el tiempo la instrumentación sinfónica en su totalidad y los instrumentos sinfónicos que trabajan individualmente o en grupos.

²⁵ Nuestra fundación es aquella, que como con Heidegger, tiene que fundarse en su abierto, porque: “El claro tiene que fundarse en su abierto. Requiere de lo que lo recibe en la apertura, y ello es de modo respectivamente diferente un ente (cosa-instrumento-obra). Pero este abrigo de lo abierto tiene al mismo tiempo y previamente que ser de manera que la apertura, siendo, deviene de modo que en ella se esencia el ocultarse y por lo tanto el ser [Seyn]”. M. Heidegger: *Acerca del evento...*, *op. cit.*, p. 310.

²⁶ “Junto a los gritos animales aparecen sonidos propiamente musicales con alturas absolutas bien determinadas. Para abarcar la totalidad de los fenómenos percibidos en el cosmos, se aumentó poco a poco el número de los planos paralelos hasta tal punto que se hizo cada vez más obscuro el ritmo-símbolo que establece la correspondencia mística entre los diferentes planos paralelos por medio de los campos análogos. Para remediar tal situación se creó un criterio nuevo en lo concerniente a la sistematización de las relaciones místicas. Este nuevo criterio era la idea del orden cósmico, la sucesión regular y periódica de los fenómenos en el tiempo y en el firmamento. Este orden se concibió como una progresión numérica. Los planos fundamentales, en cierto modo modelos, eran constituidos por los sonidos, los planetas y las proporciones numéricas. Sobre tal base se forma aquella concepción nueva iniciada por la alta mística que, de aquí en adelante, se entrega más y más al pensamiento abstracto y especulativo en su evolución histórica. Los gritos animales y los seres fabulosos continúan desempeñando un papel muy importante en el culto religioso, pero la especulación mística de

aprisionamiento en el plano-musical dado entre la horizontal-melódica del primer olvido y la vertical-armónica del segundo olvido. Siendo este último comprendido como el aprisionamiento del sonido-musical en el lenguaje tonal y la instrumentación desarrollada hasta configurar la unidad sinfónica (plano de consistencia entre las líneas-molares: x,y). Exilio y prisión por las que se determinará la exterioridad de la música que experimenta con *escuchar*²⁷ el 'sonido en totalidad': la música-experimental. Primer exilio que acompañó el *asombro* inicial de los griegos por el hecho de que los sonidos sean²⁸ y aquél aprisionamiento de la música en el tono fundamental mayor-menor de la armonía clásica dado en la modernidad²⁹, lo que produce el *espanto* y *temor* del presentimiento de un dominio absoluto de la armonía en la música-occidental.

Frente a este problema, tanto filosófico como musical, la música-moderna o contemporánea se propuso en general desarrollarse mediante el azar y la indeterminación como fundamentos infundamentados de ese doble objetivo de ruptura y *fundación* planteado por Fubini, de agenciamiento y desterritorialización del mundo

los filósofos no cesa de alejarse de estas formas antiguas. Parece que se elaboró en el oeste de Asia central esta nueva base mística. Desde allí se propagó hacia el Este y el Oeste, donde fue acogida por la escuela pitagórica. Platón la designa como la doctrina de la música de las esferas capaz de establecer la armonía del mundo. La Edad Media europea continuó la tradición de un modo bastante confuso y tradicional, por haberse perdido en la cultura helénica la substancia mística de estas doctrinas. Pero, al lado de la ciencia helénica en cierto modo oficial, los teóricos medievales debieron conocer aún otra tradición. No sólo mencionan las música 'mundana' (música de las esferas), sino que insisten mucho más que las tradiciones griegas sobre la música "humana", concebida de una manera muy concreta y muy probablemente medicinal". M. Schneider: *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antigua*, Siruela, Madrid 1998, pp. 127-128.

²⁷ De acuerdo con Heidegger es uno de los existencialistas fundamentales en el círculo de la comprensión hermenéutica del *Dasein*, que es el callar para *escuchar* y *encontrarse* en la comprensión. En este sentido al silencio le sigue todo *escuchar* propio y apropiador, pues en este callar para *escuchar* radica toda posibilidad del *encuentro* que nos haga comprender. Cfr. M. Heidegger: *Ser y tiempo*, op. cit., p. 184.

²⁸ En *Largos intervalos entre rechinos* veremos cómo al temple de ánimo de este *asombro* ante el hecho de que sean sigue nuestro *espanto* ante el hecho de que ahora todas las cosas son, un 'todo negativo' en una *nada* pasivo-reactiva.

²⁹ En el § 4, *Resonancia y repensar de la meditación musical*, veremos cómo es necesario reconocer que la constitución del plano-de-consistencia musical (x,y) es fundamentalmente producto de este aprisionamiento del sonido-musical en el campo del lenguaje armónico y su instrumentación, lo que marca la fundamental diferenciación entre este sonido-musical y el sonido-puro en totalidad.

de la música-moderna respecto al mundo de la gran-música. Gran-música en la que se alimenta y conserva la visión intelectual de la composición e interpretación musical, que compromete todo *haber* con posturas tanto científicas como políticas, económicas como sociales. El amplio espectro que nos plantea la música-moderna en esta problematización que hace de la gran-música, nos permite identificar la riqueza ontológica, hermenéutica y fenomenológica que guarda y la necesidad de responder en algún sentido a dicha problematización.

Mediante John Cage *escucharemos* una de las respuestas más sinceras y claras que se hayan dado a dicha problemática, porque Cage, heredero del espíritu indeterminista y azaroso de las vanguardias artísticas e intelectuales europeas, planteó no sólo la indeterminación y el azar como parte de un proceso de molecularización³⁰ de la música, sino que arribó al silencio-musical (origen-silencioso: 0,0,0) permitiéndole lograr el haber llevado dicha indeterminación y azar a la simultaneidad y la interpenetración de sonidos musicales o no. De una multiplicidad limitada y limitante (actual-extensiva) como lo fue la vanguardia musical europea a una multiplicidad de multiplicidades a-limitada e ilimitante (virtual-intensiva) como el de la música-experimental. Con ello Cage, en el ámbito del *devenir* puro de la *duración* de los sonidos del ambiente, logró llevar la indiferencia estética de Duchamp o el azar poético de Mallarmé a una completa espacio-temporalización del arte moderno que está lo mejor representada por su silencio-performático.

Teniendo en cuenta el problema que ha planteado el arte a la filosofía moderna, iremos desentrañando los vínculos conscientes que Cage había establecido en su composición con este problema³¹. Pero, en ese desentrañamiento, también se hará de

³⁰ Junto con Deleuze hay que comprender que a toda molecularización corresponde una desterritorialización, así como a toda molarización una territorialización, un agenciamiento. Para nuestra investigación ello implica un juego perpetuo e infinito de líneas-de-fuga que se constituyen entre las líneas-molares de la tradición musical occidental y las moleculares del 'campo del sonido en totalidad', en el que se incluyen otras tradiciones musicales no occidentales.

³¹ El problema que ha representado el arte moderno —léase contemporáneo— como 'cosa arrojada al mundo' pero que abre mundo fuera del marco del 'mundo del arte', buscándose su reintegración con la *vida*. Estos vínculos conscientes de Cage nos hablarán así de su interés por

sus vínculos no evidentes, inconscientes, sus oscuros precursores³². Mediante los cuales resultará claro el hecho de que Cage estaba consciente de un cambio generalizado que se estaba dando en el espíritu de los hombres en el siglo XX, del giro del lenguaje abierto en su tiempo³³, porque reconocía que la derogación de los viejos paradigmas efectuado por el arte de vanguardia (línea-molar del *nihilismo*³⁴: z) no era suficiente para liberar al arte de la trampa (plano-de-consistencia de la música-occidental: x,y) que el vértigo del *nihilismo* había fraguado en su interior. Por ello, aún cuando fue alumno de Schönberg y amigo de Boulez, no concordó con ellos, quizás simplemente por el hecho de que ellos venían cargando con las pesadas e intelectualizadas propuestas europeas. Las cuales, para el momento del encuentro con Cage, ya significaban toda una tradición, un nuevo estrato del continente musical occidental que culminaba la metafísica de la gran-música. Por tanto, con Cage en particular y con la

vincular el arte a la *vida*, cuando estudió el sistema serial-dodecafonista con Schönberg, adoptó el piano preparado de Henry Cowell, hizo amistad con Marcel Duchamp y Pierre Boulez, así como con el grupo de pintores de la Calle 8 de Nueva York, y con los músicos y compositores de la Escuela de Música de Nueva York, inspirándose en no pocas ocasiones con la música de los ruidos del ambiente de Satie, Ives, Varèse y Russolo, así como de sus lecturas de Eckhart y las clases de zen de Suzuki.

³² Estos oscuros precursores, agentes paradigmáticos, nos permitirán una interpretación filosófica de la obra de Cage, los cuales son aquellos que se han dedicado a su obra con una profunda atención, como la de Daniel Charles, Carmen Pardo, Kyle Gann, William Fetterman, Enrico Fubini, Gilles Deleuze y Michael Nyman. Nuestro primer acercamiento del §1 al espacio-sonoro y su diferenciación con el *espacio*-musical buscará poner en relación las reflexiones que han hecho estos autores, comprendiendo que para comprender el fenómeno del silencio-musical tendremos que hacernos una casa temporal, una espacialidad en la que se dará su acaecer, su *devenir* comprendido como pura relacionalidad que compone mundos.

³³ El problema fundamental que trascenderá la filosofía moderna en el siglo XX será precisamente el del tiempo, pero para poder verlo con claridad en su relación con el sonido-musical habrá que comprender primero cuál es su espacialidad sonora, en la que reverberará el tiempo-musical en el fondo de su vacío ($x,y,z \approx -x,-y,-z$). Ver *Latir a solas en un cuarto vacío*.

³⁴ Hay que entender con Heidegger que “la desvalorización de los valores supremos hasta el momento”, en nuestro caso los de la música, “queda de antemano integrada en la transvaloración de todos los valores que ocultamente se espera. Por eso, el nihilismo no opera en dirección de la mera nulidad. Su esencia propia se encuentra en el modo afirmativo de una liberación. El nihilismo es la desvalorización de los valores válidos hasta el momento vuelta hacia una total inversión de todos los valores. En esta vuelta, que se extiende ampliamente hacia atrás y, al mismo tiempo, hacia delante, en esta vuelta que se decide en todo momento, se oculta el rasgo fundamental del nihilismo como historia”. M. Heidegger: *Nietzsche, Destino*, Madrid 2001., p. 741.

Escuela de Música de Nueva York³⁵ en general, se da un *acontecimiento* singular en el que confluye el acontecer mismo de la música-moderna, como océano vacío que abrirá la música a otros continentes (origen-silencioso: 0,0,0).

Sin embargo, la clara delimitación de la postura de Cage respecto al territorio de la tradición vanguardista europea y su desterritorialización trans-vanguardista en América, será a la vez el motivo de la ruptura consigo mismo y con la tradición. Momento en el que decide preferir golpearse contra el muro del lenguaje armónico en lugar de sensibilizarse a él, como le recomendaría Schönberg³⁶, porque dicha sensibilización, lo intuía Cage, no era más que la domesticación de un lenguaje musical moderno (línea-molar: z) que queriéndose alejar de la gravitación de la gran-música (plano-de-consistencia: x,y) no había llegado sino a representar su más alta culminación (espacio-de-inconsistencia: x,y,z). Pero además, lo reconocía, era el fundamento de una actitud insensible hacia otros compositores vanguardistas como Satie o Varèse que proponían el ruido como base de una apertura de la música al 'campo del sonido en totalidad' (origen-silencioso: 0,0,0), el origen como el no-lugar de la resonancia entre el espacio-musical (x,y,z) y el espacio-sonoro (-x,-y,-z). En *Silence* Cage dirá: "los presentes métodos de escribir música, principalmente aquéllos que emplean la armonía y su referencia a pasos particulares en el campo del sonido, serán inadecuados para el compositor, quien se encontrará de cara con el campo del sonido en totalidad"³⁷. Por lo que, si Cage deseaba cumplir con el doble programa de la música-moderna, de ruptura y *fundación*, debía tender tanto a la indeterminación y al azar más radical como a la aceptación de la *nada* y el silencio como parte de este movimiento que llegará a la simultánea multiplicidad e interpenetración del vacío musical (origen-silencioso: 0,0,0),

³⁵ La cual estaba conformada por los compositores e intérpretes David Tudor, Morton Feldman, Christian Wolff y él mismo, y con los que trabajaría fundamentalmente durante la década de los 50's desarrollando la música-estocástica o aleatoria.

³⁶ Por su lado Schönberg confesó que Cage "no era un compositor, pero sí un inventor —de genio." C. Tomkins: *The Bride and the Bachelors*, Viking Compass, New York 1968, p. 85.

³⁷ J. Cage: *Silence*, Wesleyan University, Connecticut 1961, p. 4.

de la música entendida como una cosa indeterminada más entre las demás cosas indeterminadas³⁸.

En este sentido John Cage instauró un cambio en el recién abierto espacio-musical de la vanguardia (espacio-de-inconsistencia: x,y,z), resonando con ello a todo un problema respecto a la relación de la obra de arte con la *verdad*³⁹, la *vida*⁴⁰ y el sonido. Porque al instaurarse en el ‘campo del sonido en totalidad’, resonó a un problema aún mayor que concierne a la historia del *ser* y el horizonte del *nihilismo*. Sin embargo, más acá, optó por la vacuidad que resuena a sí misma en una resonancia interior al sonoro exilio y exterioridad del doble-olvido musical y de la *fundación* de la *verdad* en el arte moderno. Esta decisión por el vacío permitió a la música-moderna *escuchar* la múltiple manifestación de los acontecimientos sonoros que configuran tanto un espacio-vacío inaprensible como un tiempo-sin-tiempo de la creación. Lo que nos permitirá experimentar la música-silenciosa de John Cage como esta apertura del

³⁸ “La indeterminación, la utilización intencionada del azar en la composición y/o interpretación. Como hemos señalado, los compositores de principios de siglo XX como Charles Ives y Henry Cowell utilizaron ocasional y limitadamente elementos indeterminados en sus obras y para poder encontrar los precedentes anteriores hay que remontarse hasta la Edad Media. Sin embargo, la indeterminación musical surgió en la década de 1950 como fenómeno extendido y enormemente influyente y es, por lo tanto, característico del período más reciente de la historia de la música”. R. P. Morgan: *La música del siglo XX*, Akal, Madrid, pp. 379.

³⁹ “Verdad es, en tanto evento de lo verdadero, el quiebre abismal, en el que el ente llega a la desavenencia y tiene que estar en la contienda. [...] Es el centro abismal, que se estremece al paso del dios y de este modo es el fundamento resistente para la fundación del ser-ahí creativo. Verdad es la gran despreciadora de todo ‘verdadero’, pues éste olvida de inmediato la verdad”. M. Heidegger: *Acerca del evento...*, *op. cit.*, p. 268.

⁴⁰ “La muerte en su más amplio sentido es un fenómeno de la vida. La vida debe comprenderse como una forma de ser a la que es inherente un ‘ser en el mundo’. Ontológicamente sólo puede fijarse tal forma entendiéndola como una ‘privación’ por respecto al ‘ser ahí’. También este puede considerarse como simple vida”. “Este estudio óptico-biológico de la muerte tiene por fondo una serie de problemas ontológicos. Queda por indagar cómo partiendo de la esencia ontológica de la vida se defina la de la muerte”. “Pero además puede finar, sin que propiamente muera, mientras que por otra parte *qua* ‘ser ahí’ no finaliza simplemente, designamos este fenómeno intermedio como un ‘dejar de vivir’. ‘Morir’ será el término para el *modo de ser* en que el ‘ser ahí’ *es relativamente* a su muerte. Según esto hay que decir: el ‘ser ahí’ no finaliza nunca. Pero dejar de vivir sólo puede hacerlo el ‘ser ahí’ en tanto que muere”. M. Heidegger: *Ser y tiempo*, *op. cit.*, pp. 269-270. “Esa vida misma como consciencia del mundo”. E. Husserl: *Meditaciones...*, *op. cit.*, p. 62.

espacio-musical al espacio-sonoro mediante el vacío en un espacio de tiempo indeterminado, el del *instante*.

Por lo anterior, para comprender su profundidad de superficie hay que reconocer los oscuros precursores que han hecho motivo de reflexión la obra de Cage, que lo han propuesto como el *grado cero* de la música, ‘otro tipo de músico’, un ‘músico filósofo’, que ha planteado el *tempo*⁴¹ no pulsado, música-flotante, personificación del *clinamen*⁴² epicureano o de la *Ursprache*⁴³ heideggeriana. Pero, ¿a qué hacen referencia en realidad todos estos adjetivos? Nuestra intuición filosófica nos indica ciertos conceptos que en ellos se resguardan como: el de poeta-fundador o el del pensar-creador⁴⁴; del tiempo-sin-tiempo, Aiôn; sin tiempo del sentimiento o del *tempo*; espacio-vacío, *vacuum*⁴⁵, que permite el libre movimiento de caída de los átomos que

⁴¹ Este *tempo* es en particular el tiempo-del-sentimiento que el Romanticismo aportó al entendimiento de la música como sonido-interior, sin embargo, desde antes y de manera más general, la música ya ha sido interpretada en distintos *tempos*, que representan los valores formales de su interpretación. Así, la poesía épica tenía un *tempo* distinto al *tempo* de la lírica.

⁴² La teoría atomista, según Deleuze, dice: “Los átomos se encuentran en la caída, no en razón de su diferencia de peso, sino en razón del *clinamen*. El *clinamen* está fundamentalmente ligado a la teoría epicúrea del tiempo. [...] En el vacío, la celeridad del átomo es igual a su movimiento en una dirección única en un mínimo de tiempo continuo. Este mínimo expresa la duración más pequeña posible, durante la cual un átomo se mueve en una dirección dada, antes de poder tomar otra dirección por el choque con otro átomo. [...] El átomo se mueve ‘tan aprisa como el pensamiento’”. G. Deleuze: *Lógica...*, *op. cit.*, p. 312.

⁴³ La *Ursprache* como “silenciosidad es un modo del habla que articula tan originariamente la comprensibilidad del ‘ser ahí’, que de él procede el genuino ‘poder oír’ y ‘ser uno con otro’ que permite ‘ver a través de él’”. M. Heidegger: *Ser y tiempo*, *op. cit.*, p. 184.

⁴⁴ “El caos tiene tres hijas en función del plano que lo secciona: son las Caoideas, el arte, la ciencia, la filosofía, como formas del pensamiento o de la creación. Se llaman caoideas las realidades producidas en unos planos que seccionan el caos. La *junción* (que no la unidad) de los tres planos es el cerebro”. G. Deleuze: *¿Qué es la filosofía?*, *op. cit.*, p. 209. En este sentido también Heidegger dice: “El arte es así el experimentar creador de lo que deviene, de la vida misma, y también la filosofía —pensada de modo metafísico, no estético— no es, en cuanto pensar pensante, otra cosa que ‘arte’”. M. Heidegger: *Acerca del evento...*, *op. cit.*, pp. 453-454.

⁴⁵ El vacío o *vacuum*, es el espacio necesario y contingente que se requiere para que se dé el movimiento de caída de los átomos o *clinamen*. Contradiendo a la tradición platónico-aristotélica que lo negaba por su apego a la visión espacial extensa de los cuerpos, el *vacuum* constituye todas las cosas. Al igual que el *clinamen* resulta ser un antecedente directo y aún más sorprendente de la comprensión de la física cuántica contemporánea que ha demostrado que el 90% del universo está constituido por dicho vacío o, en términos de esta física, de antimateria o materia oscura. Por otro lado, nos dice Deleuze: “Los estoicos ya habían elaborado una bella teoría del Vacío, a la vez como *extraser e insistencia*”⁴⁵. G. Deleuze: *Lógica...*, *op. cit.*, p. 170.

componen mundos posibles; o del silencio-originario en el que se da el *encuentro* en la comprensión de la ruptura del círculo de comprensión hermenéutica, del callar para *escuchar y encontrarse*.

Esta multiplicidad de interpretaciones que se han hecho de John Cage, no hacen sino evidenciar la propia unidad de multiplicidades que su obra encarna. Sin embargo todas éstas son tan sólo una multiplicidad de interpretaciones hechas al interior de un pensar más o menos reconocido, el de la filosofía de la diferencia u ontología en tránsito. Filosofía más o menos reconocible, ya que instaurada en la alteridad y el *devenir*, plantea precisamente una alteración y *otro-comienzo*⁴⁶ del pensar, por utilizar un concepto del pensar onto-histórico de Heidegger. Nuestro afán será hilar dichas interpretaciones mediante los conceptos resonantes propiamente cageanos, para que a su vez se abran y abran la interpretación de un *acontecimiento* musical que repercute en el pensar mismo. El concepto fundamental será el de una música-silenciosa que se abre a la *escucha* del ‘campo del sonido en totalidad’, con base a la cual Cage pretende superar la negatividad de la música de vanguardia, sin dejar de reconocer que hay que participar de ese crujido psicótico del consumo⁴⁷ ya que actualmente “no hay otro problema estético que el de la inserción del arte en la vida cotidiana”⁴⁸.

Partimos de los presupuestos acústicos de que el oído es el órgano por definición de la percepción⁴⁹ y de que el sonido se manifiesta como cúmulo, resonancia o arbusto de reverberaciones. Sonidos que se diferencian de la imagen, *escucha* que se diferencia

⁴⁶ “La se-paración del otro comienzo con respecto al primero, nunca ‘negación’ en el sentido habitual de denegación y hasta rebajamiento. Antes bien, esta negación originaria es del tipo de ese rehuso, que se niega un acompañar, desde el saber y el reconocimiento de la singularidad de lo que en su fin exige al otro comienzo”. “Este erigir del elevarse del primer comienzo es el sentido de la “destrucción” en el tránsito al otro comienzo”. M. Heidegger: *Acerca del evento...*, *op. cit.*, p. 152.

⁴⁷ G. Deleuze: *Diferencia y repetición*, Amorrortu, Buenos Aires 2009, p. 432.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 431.

⁴⁹ “El oído, en cambio, posee su elevado valor como medio del lenguaje; siendo así el sentido de la *razón*, cuyo nombre proviene incluso de él; luego como medio de la música, del único expediente para comprender complicadas proporciones numéricas, no sólo *in abstracto* sino también directamente, esto es, *in concreto*”. A. Schopenhauer: *La cuadruple raíz del principio de razón suficiente*, Aguilar, Buenos Aires 1973, p. 105.

de la contemplación, cuando también subsiste una representación sonora, un sonido para toda imagen, apelando a una *escucha* como contemplación que haga esta sensible diferencia. De esta manera recorreremos cúspides y planicies del continente de la música-occidental. Continente que está compuesto por estratos y sustratos. Estratos melódico-armónicos y sustratos físico-metafísicos. En las irregularidades de su superficie encontraremos valles de allanamiento musical y cúspides polifónicas.

Nuestro interés geofilosófico⁵⁰ se centra en la falla tectónica que la música-moderna ha hecho en este continente. Falla que se ha producido por el plegamiento ya domesticado y estratificado, territorializado del mundo armónico occidental. El contingente desplazamiento que la música-moderna ha efectuado en esta placa continental de la música basada en el tono fundamental, en el ámbito cerrado de la orquestación y con un lenguaje armónico estandarizado, ha creado la apertura entre la estratificación de la gran-música y la desestratificación de la música de vanguardia. El deslizamiento y despliegue opuesto de la música-experimental responde a una depresión del terreno, un agujereamiento, una perforación continental que, mediante la música-silenciosa de John Cage, ha abierto un océano hacia otras formas no-occidentales de componer e interpretar música. Pero aún más importante, a otras formas de *escucha* de la música de los 'sonidos en su totalidad'.

⁵⁰ Siguiendo a Deleuze: "El sujeto y el objeto dan una mala aproximación del pensamiento. Pensar no es un hilo tensado entre un sujeto y un objeto, ni una revolución de uno alrededor del otro. Pensar se hace más bien en la relación entre el territorio y la tierra". G. Deleuze: *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, Barcelona 2005, p. 86. "La desterritorialización absoluta no se efectúa sin una reterritorialización. La filosofía se reterritorializa en el concepto. El concepto no es objeto, sino territorio. No tiene un Objeto, sino un territorio. Precisamente, en calidad de tal, posee una forma pretérita, presente y tal vez futura". *Ibid.*, pp. 102-103. "La desterritorialización y la reterritorialización se cruzan en el doble devenir. Apenas se puede ya distinguir lo autóctono de lo foráneo, porque el forastero deviene autóctono junto al otro que no lo es, al mismo tiempo que el autóctono deviene forastero, a sí mismo, a su propia clase, a su propia nación, a su propia lengua: hablamos la misma lengua, y sin embargo no le comprendo. Devenir forastero respecto a uno mismo, y a su propia lengua y nación". *Ibid.*, p. 112.

1.- Componer con acciones disciplinares amplificadas

*El pensar lo aprendemos atendiendo
a lo que hay que meditar.⁵¹*

Martin Heidegger

Un haber más profundo que el ser⁵².

Gilles Deleuze

Espacio-musical: efecto de concreción del tiempo

La espacialización del tiempo ha sido un efecto que se ha impuesto por la historia y la costumbre a esa dimensión tan singular y psicológica en el que no cabe el tiempo, o no, al menos, un solo tiempo. La espacialización del tiempo expresa una expansión del espacio-extenso, que elimina toda intensidad, toda multiplicidad, toda memoria, toda *duración*. Más aún, la sola representación del espacio como espacio ocupado no permite que resuene el tiempo, porque el tiempo está espacializado y no hay sino un solo tiempo cronometrado. Pero el tiempo no es yoico sino simultáneo, por lo que para dejar que el tiempo sea tiempo hay que dar continuidad a estos dos tiempos mediante el tiempo-sin-tiempo de la *meditación*. Tercer tiempo en el que se componen los dos tiempos, como “dos cosas cuyas relaciones se componen forman un individuo superior, un tercer individuo que las engloba y que las toma como parte[,] tercer individuo del cual la música y yo no somos más que una parte. Yo diría, desde entonces, que mi potencia está en expansión o que aumenta”⁵³. El efecto de aumentación por reverberancia del sonido sólo se da en los espacios-vacíos, en donde ya no queda *nada*, ni instrumentos, ni muebles, ni aparatos, ni máquinas, ni hombres. Tan sólo *ahí*⁵⁴, en ese vaciamiento de la casa del *ser*, la voz resuena ampliando su intensidad sin tener *nada* que decir, pues en realidad ya no queda *nada* que pensar, sino que hay que repensar lo pensado.

⁵¹ M. Heidegger: *¿Qué significa pensar?*, Caronte, La Plata 2005, p. 13.

⁵² G. Deleuze: *Mil mesetas...*, *op. cit.*, p. 322.

⁵³ G. Deleuze: *En medio de Spinoza*, Cactus, Buenos Aires 2008, p. 235.

⁵⁴ M. Heidegger: *Acercad el evento...*, *op. cit.*, p. 262.

Sin duda John Cage en su predilección por el silencio como fundamento infundamentado de su *haber* musical ha vaciado la casa del lenguaje musical, mudando, como Descartes, todo mobiliario a otro habitat provisional. Su voz resuena dentro de la casa de dicho lenguaje, pero resuena como la resonancia misma de todas las cosas puestas fuera de esa casa, en la intemperie del silencio y el nomadismo de la experimentación. Sin embargo, desde el punto de vista filosófico, la casa persiste como aquello en lo que habita todo objeto que percibe todo sujeto. Resulta una aventura reconocer en los habitáculos de la casa del lenguaje musical el resonar de los objetos puestos en su totalidad, abiertos al mundo y dejados en paz. Para ello hay que valerse de ardidés metodológicos de riesgo, que expondrán la casa del *ser* del arte musical en dirección a la no-estética heideggeriana, lo que implica evidenciar la problemática dada por una doble caída del *ser*, y aún más evidente del arte como más verdadero que la *verdad* en tanto que es lo más ente de lo ente dentro del pensar onto-histórico que es una *meditación*⁵⁵. Hacer esto, en este primer momento, permitirá *escuchar* la espacialidad en la que habrá de resonar, un *haber* musical más profundo que el *ser* como pura y simple interrelacionalidad de sonoridades dadas en el tiempo del *instante*, de la diferencia conceptual mínima pero infinita del ‘campo del sonido en totalidad’.

En este sentido el *ser* suena, pero como espacio-vacío para dar lugar a la resonancia de la sonoridad del no-*ser* del ente entendido en su indeterminada totalidad; el *ser* calla pero frente aquello de lo que habla lo ente para *encontrarse* en medio de él; el *ser* ek-siste, pero fuera de lo ente, como no-*ser*. Pues sucede que ni el *ser* de lo ente, ni las existencias como ideas, ni el espíritu de la materia o la sonoridad del silencio son sustancia o esencia, sujeto o consciencia de lo ente mismo, de las ideas, de la materia o

⁵⁵ Segunda navegación heideggeriana iniciada así en su obra *Acerca del evento*, en cuyo tránsito deja claro que la obra de arte hace contienda entre mundo y tierra, ocultamiento o desocultamiento de la verdad del ser, llevándolo al problema del pensar onto-histórico, porque para Heidegger “la pregunta se encuentra en íntima conexión con la tarea de superación de la estética, es decir, al mismo tiempo, de una determinada concepción del ente como de lo objetivamente representable. La superación de la estética resulta, por otra parte, necesaria a partir de la confrontación histórica con la metafísica como tal. La misma contiene la posición fundamental occidental con respecto al ente y por consiguiente también el fundamento con respecto a la esencia del arte occidental y de sus obras”. *Ibid.*, pp. 396-397.

el silencio, insistir en ello indicaría una clara recaída en el olvido del *ser*; porque lo que es propio del *ser*, es *ser* movimiento, tránsito, acaecer, y de cuyo doble-olvido ha surgido la inauguración de la resonancia del pensar heideggeriano, de pensar el pensar⁵⁶. De volver a pensar la filosofía como prefilosofía, es decir, como filosofía del *acontecimiento*. Punto de partida que inmanenta un pensar-creador como el de Deleuze, en el que, si bien está dado un *acontecimiento*, éste es doble bifurcante en el sentido en que “todo acontecimiento se precede tanto como se sucede a sí mismo”⁵⁷ pero como diferente, *ahí* todo es diferencia en la repetición.

Resonancia de un pensar no dualista, no dialéctico, ni determinado; de eso *otro*⁵⁸ que se ha dicho de distintas maneras a lo largo del *devenir* del pensamiento y que se ha pensado en todos los tiempos; porque lo *otro* de la filosofía como ciencia lógica se oculta en su propia infundamentada historia, oscura y soterrada, resplandeciente pero enceguedora. Esta historia de los fundamentos infundamentados, de lo indefinido, del vacío, de lo múltiple, de lo infinito e ilimitado. Conceptos en los que resuena la *otredad* del pensamiento, porque habiendo ella misma caído en el olvido del olvido ahora le corresponde escuchar ese *otro devenir* para su resonar en medio de este doble-olvido, que suena para nosotros una doble vez: entre la historia reconocida y la olvidada en un

⁵⁶ Que responde, siguiendo a la idea del ‘desierto del pensar’ de Nietzsche, a “la época de la plena carencia de cuestionabilidad [que] no soporta nada cuestionable y destruye toda soledad”. *Ibid.*, p. 101.

⁵⁷ “Eso es Leibniz: la percepción del bastón precede al golpe, pero la percepción del bastón, el hombre malvado que se aproxima por detrás del perro ya era un acontecimiento. Todo acontecimiento me precede, se sigue a sí mismo. De cierta manera podríamos decir: ¡todo acontecimiento me espera!”. G. Deleuze: *Exasperación...*, *op. cit.*, p. 349.

⁵⁸ Lo *otro* como condición de necesidad de la existencia del sí-mismo es ya desde Hegel el “concepto a lo que el objeto es *en sí* y objeto a lo que es como *objeto* o *para* otro, vemos que es lo mismo el ser en sí y el ser para otro, pues el *en sí* es la conciencia; pero también aquello *para lo que* es otro (el *en sí*); y es para ella para lo que el *en sí* del objeto y el ser del mismo para otro son lo mismo”. G. W. Hegel: *Fenomenología del espíritu*, FCE, México 1991, p. 107. Lo que en Husserl sería la “esencia a toda conciencia en cuanto conciencia de algo la propiedad, no sólo de *poder continuarse en modos de conciencia siempre nuevos*, pero como conciencia del mismo objeto, que en la unidad de la síntesis intencionalmente inherente a ellos como sentido objetivo idéntico, sino de poderlo, más aún, de sólo *poderlo en el modo de la expuesta intencionalidad de horizonte*”. E. Husserl: *Meditaciones metafísicas*, FCE, México 2004, p. 89.

presente indeterminado, es decir, *entre*⁵⁹ trans-histórico como expresión de la totalidad del mundo, con su propios “franquear el Rubicón [o] encender un cigarrillo”⁶⁰ que se extienden al infinito, hacia atrás y hacia delante, por el doble efecto de las causas y los efectos⁶¹, tiempo del *acontecimiento* que es el *instante*, en el que “toda verdad es curva, y el tiempo es un círculo”⁶².

Desde el *ahí* de este *entre* en la *conjunción*⁶³ del *encuentro* resonante, no se piensan simples contraposiciones dialécticas entre pares de contrarios, complementarios o sucedáneos, como en la relación entre Heidegger y Deleuze; sino

⁵⁹ “El entre con respecto al esenciarse del ser [Seyn] y el ente”. M. Heidegger: *Acerca del evento...*, *op. cit.*, p. 29. “El *apriori* propiamente recién aquí, donde $\iota\delta\epsilon\alpha$, y dicho con ello, que la entidad ($\kappa\omicron\iota\nu\omicron\nu$) como $\omicron\nu\tau\omega\sigma\ \omicron\nu$ es más ente y con ello *en primer lugar* siendo”. “El *apriori* se transforma con la idea en la *perceptio*, es decir, el *apriori* es adjudicado al *ego percipio* y con ello al ‘sujeto’; llega a la precedencia *del re-presentar*. Lo que en *Ser y tiempo* está planteado como ‘*comprensión del ser*’ pareció ser sólo la ampliación de este representar previo, y sin embargo (comprender como pro-yecto — ser-ahí) es algo totalmente diferente; pero como *tránsito* remite a la metafísica. La verdad del ser [Seyn] y el esenciarse del ser [Seyn] no es ni lo anterior ni lo posterior. El ser-ahí es la simultaneidad del espacio-tiempo con lo verdadero como ente; se esencia como el fundamento *fundante*, como el ‘entre’ y ‘centro’ del ente mismo”. M. Heidegger: *Ibid.*, p. 184.

⁶⁰ G. Deleuze: *Exasperación...*, *op. cit.*, p. 30.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² F. Nietzsche: *Así hablaba Zarathustra*, Perez-Galdós, Barcelona 2002, p. 119. Doctrina del eterno retorno de Nietzsche, que “se trata, en principio, de una elucubración sobre la metafísica del tiempo y la dialéctica del infinito; pero Nietzsche anuda su conclusión de la naturaleza cíclica del tiempo, infinito y cerrado, transcurrente y estable, con su afirmación de la vida y de cada uno de sus instantes. Afirmación a la vez dolorosa y gozosa”. Nota a pie de: Juan Carlos Díaz-Borrón, en: *Ibid.*, p. 120.

⁶³ “El ‘y’, en verdad, el fundamento de la esencia de ambos, la remoción de lo abierto delimitante y conformador de presencia y subsistencia, pero sin que éste mismo deviniera experimentable y fundamentable”. M. Heidegger: *Acerca del evento...*, *op. cit.*, p. 299. “Aún será pobre e inexacto decir que la neutralidad del ser consiste en no identificarse ni con el mal ni con el bien; ni con lo falso ni con lo verdadero. Esta secuencia de «ni... ni» echa a perder el «y... y» de la metamorfosis. Y es que el ser es el devenir-falso de lo verdadero, el devenir-verdad de lo falso, y por consiguiente, es neutro respecto a ser verdadero o falso. Sin embargo, el «y... y» aún es a su vez demasiado pobre, aún es excesivamente categorial”. “El «y... y», el «o bien... o bien», el «ni... ni»: todo esto extenua, dilapida, la potente neutralidad del ser. Sería preciso pensar una superimposición moviente del y, del o bien, y del ni, porque entonces podría decirse: el ser es neutro, debido a que toda conjunción es una disyunción, y debido a que toda negación es una afirmación. Este conector de neutralidad, este «y-o-ni», fue denominado por Deleuze síntesis disyuntiva”. “La vida es el nombre del ser neutro según su lógica divergente, según el «y-o-ni». Es la neutralidad creadora que se encuentra en medio de la síntesis disyuntiva y del análisis conjuntivo”. A. Badiou: *Breve tratado...*, *op. cit.*, p. 60.

que, siguiendo a estos autores en su diferencia, el *entre* se da como vacío propiciador de la continuidad en la diferencia, vacío que permite se de el movimiento en la simultaneidad de su contrariedad, complementariedad o sucesividad. En este sentido, la resonancia que produce el *entre* se distancia del puro sonar del ente como *ser* o el resonar en la casa del *ser*, porque finalmente lo que hacen tanto el ente como el *ser* es sonar, siendo como una misma cosa que sólo *hay*. Mientras que la resonancia del pensamiento y la creación se da en medio, en ese espacio-vacío que ya no es ni ente ni *ser*, ni idea ni realidad, ni materia ni espíritu, sino una continuidad dinámica expresada en su distanciarse como *conjunción*, 'y', *abismo*⁶⁴. Es decir, afuera, que “quiere decir ese *Entre* que se halla entre los dioses y los hombres”⁶⁵.

Por lo anterior, la comprensión de la historia o la filosofía, la ciencia o el arte, tanto en Heidegger como en Deleuze, es de naturaleza distinta a lo que los mundos de la historia, la filosofía, la ciencia o el arte representan sin expresar. Es decir, lo historiográfico, lo verídico, lo metodológico o lo bello que las han determinado y definido, estatificado y estratificado⁶⁶. Un nuevo interés por ‘pensar el pensamiento’ busca cuestionar estos lineamientos. Un interés renovado por el *devenir* oculto de la propia historia en la que se habla de vacíos e infinitos mundos, de nada vacuas y multiversos, de energías dinámicas y variaciones estáticas. La imposibilidad de “meter en la noción de sujeto no sólo la cosa que le atribuyeron con certeza, sino la totalidad

⁶⁴ “El abismo es la unidad originaria de espacio y tiempo, esa unidad uniente, que sólo en su separación los deja separarse”. “A-bismo es el vacilante rehuso del fundamento”. M. Heidegger: *Acerca el evento...*, *op. cit.*, p. 303. “*Abgrund*: carencia de fundamento, fondo, suelo. Nota a pie de Dina V. Picotti C. en: M. Heidegger: *Ibidem*. “El abismo es la vida”. R. Maldonado: *Metáforas del abismo. Itinerarios de ascenso y descenso en Nietzsche*, Ediciones sin nombre, México 2008, p. 110.

⁶⁵ M. Heidegger: *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, Alianza, Madrid 2005, p. 51.

⁶⁶ “La axiomática concernía esencialmente a la estratificación”. G. Deleuze: *Mil mesetas...*, *op. cit.*, p. 63. Principio deleuziano que encontramos desarrollado en *Lógica del sentido* como las dos génesis: la estática ontológica y la estática lógica. Principio que se contrapone al intento de Badiou por encontrar en la axiomática, precisamente, el fundamento del *acontecimiento*. Finalmente, al parecer, el *acontecimiento* de Deleuze difiere en perspectiva tanto con el de Heidegger como con el de Badiou.

del mundo”, por la exigencia del principio de causalidad, cuando éste, no sólo se extiende al infinito sino que va hacia lo indefinido⁶⁷.

El acaecer del pensamiento moderno expresa las líneas-de-fuga resonantes que recuerdan el pensar inicial de Heráclito y Parménides acerca del *logos* como *devenir*⁶⁸ que prevalece aún en el poema fenomenológico o el pensar el vacío de Epicuro como movimiento instantáneo y perpetuo hace posible la composición de mundos. Así Heidegger al pensar su *Ereignis* habla de la contienda mundo-tierra, dioses-hombres como *Ereignis*. Deleuze pensará al *ser* como accidente azaroso de *encuentros* ya no entre seres, ni entes, sino como fuerzas creadoras que producen precisamente la *conjunción* en la diferencia, ‘y’⁶⁹.

El reflexionar acerca de primeros principios o razones suficientes es abandonado por un pensamiento que ya sea en el arte o en la vida está decidido a pensar el acontecimiento. Pensar desde el *entre* que estos dos autores problematizan implica, por tanto, adentrarse en la tarea de hacer resonar sus líneas de fuga, como si de una lira conceptual se tratase, dichas líneas de fuga que como cuerdas han de entrar en una consonancia disonante pero en armonía para expresar sus tonalidades propias. Nuestra caja de resonancia somos nosotros mismos como sí-mismos que ya no somos ni esencia, ni sustancia, ni *yo*, ni sujeto. Un sí-mismo que resuena como *conjunción* predicativa del pensar y el actuar, en la actualización potencial del acto que es el

⁶⁷ G. Deleuze: *Exasperación...*, *op. cit.*, p. 29.

⁶⁸ *Devenir* que para Deleuze se describe entre el no-*devenir* de Cronos, el *devenir*-loco de Saturno y puro *devenir*-superficial de Hércules, Aiôn: "El devenir-loco, el devenir-ilimitado ya no es un fondo que gruñe, sube a la superficie de las cosas y se vuelve impasible". G. Deleuze: *Lógica...*, *op. cit.*, p. 34. "El devenir-loco de la profundidad es pues un mal Cronos, que se opone al presente vivo del buen Cronos. Saturno gruñe en el fondo de Zeus". "Con el Aiôn, el devenir loco de las profundidades subía a la superficie". "La diferencia esencial no está entre Cronos y Aiôn simplemente, sino entre Aiôn de las superficies y el conjunto de Cronos y el devenir-loco de las profundidades". "Aiôn ya no es Zeus ni Saturno sino Hércules". "Cronos era inseparable de los cuerpos que lo llenaban como causas y materias, Aiôn está poblado de efectos que lo recorren sin llenarlo jamás. Cronos era limitado e infinito, Aiôn es ilimitado como el futuro y el pasado, pero finito como el instante". Aiôn "*pura forma vacía del tiempo*". *Ibid.*, pp. 198-200.

⁶⁹ "La decisión inicial consiste entonces en sostener que aquello que, perteneciente al ser resulta pensable, se halla contenido en la forma de lo múltiple radical, de lo múltiple que no se halla sometido a la potencia de lo uno, de aquello que hemos llamado, en *L'Être et l'Evenement*, lo múltiple sin-uno". A. Badiou: *Breve tratado...*, *op. cit.*, pp. 27-28.

acontecimiento, el evento, el *entre* en un *instante*. De un sí-mismo autotransformativo que “no comprende el lugar [y] suena lo que no arrebatara el tiempo”⁷⁰, haciéndose evidente desde este sí-mismo la problemática que plantea la memoria como *duración* virtual-intensiva. Memoria en la que prevalecen los acontecimientos, donde resuenan los actos realizados y los por realizar y los que se realizan, frente a uno mismo, a los hombres, a la naturaleza y lo sagrado. Este sí-mismo que como *acontecimiento* “se efectúa de muchas maneras a la vez, y cada participante puede captarlo a un nivel de efectuación diferente en su presente variable”⁷¹. Espacio *instantáneo* de un sí-mismo que ha perdido la espacialidad de su tiempo y es tan sólo tiempo. El espacio ya no amplifica el tiempo, sino que se intensifica en partículas de tiempo simultáneas. Se vacía el espacio para que resuene el tiempo y la sonoridad desnuda de los *instantes*.

Sonoridad desnuda de los *instantes*

El silencio-cageano nos invita a *acontecer* esta sonoridad desnuda, ese *entre* dado al interior de la música, al hacer la diferenciación conceptual⁷², la repetición del espacio-vacío en el que se habita a la intemperie y se vive un tiempo-sin-tiempo, el *instante*. John Cage, partiendo del sí-mismo del pensar efectuado como *acontecimiento*, produce sus propias líneas-de-fuga o resonancia, de escape a la gravedad del *ser* de la gran-música y de una sonoridad exterior que lo muestra en su totalidad, como no-*ser* del *ser*. Comprender la enarmonía de estas fugas del pensamiento y la creación será el esfuerzo que se requerirá para descubrir la profundidad superficial que plantea el silencio en la música. En este sentido lo que emergerá a esta piel de letra escrita o papel impreso, serán las resonancias entre las distintas fugas del pensar y el crear que permitan comprender más acá en su experiencia y más allá de su apariencia el silencio-musical de John Cage. Desde la perspectiva de su sí-mismo, que es su *acaecer* entre la no-mente del

⁷⁰ Agustín: *Confesiones*, en: C. Fernández: *Los filósofos medievales*, BAC, Madrid 1996, p. 344.

⁷¹ G. Deleuze: *Lógica...*, *op. cit.*, p. 77.

⁷² “La repetición aparece como la diferencia sin concepto, que se sustrae a la diferencia conceptual indefinidamente continua”. M. Foucault y G. Deleuze: *Theatrum philosophicum seguido de Repetición y diferencia*, Anagrama, Barcelona 2005, p. 76.

zen⁷³ y la teología negativa de Eckhart, desde la interpretación que hizo del mundo y la transformación que llevó a cabo en el arte. Todo ello en la comprensión que dará a su obra su carácter propio, su unidad orgánica y desnuda.

Como *acontecimiento* resonante de acontecimientos, *viola d'amore*⁷⁴, el silencio-cageano plantea una línea-de-fuga al interior de la historia de la reflexión y producción musical⁷⁵. Línea-de-fuga que resuena a las culminaciones y *fundaciones* de dicha historia, porque precisamente este resonar musical también se realiza de 'muchas maneras' desde muchos 'presentes variables' dentro de la memoria en su *duración*. Por ello, el silencio-cageano es la realización simultánea de muchas temporalidades: contradictorias, complementarias y/o sucedáneas. Y de múltiples espacios: abiertos, cerrados o en expansión. Tal como una sucesividad temporal corresponde a espacios cerrados o una contradicción dialéctica a toda diferenciación o una continua

⁷³ La temporalidad del zen es aiònica, como dice Deleuze, un tiempo-sin-tiempo que es como la elevación a la superficie de las profundidades saturnales y caóticas del hinduismo, pero sin que logren una medida, un cronometrar las alturas budistas, por eso se da como una línea recta, línea-de-fuga propia entre la línea-molar del hinduismo y la línea-molecular del budismo. De esta manera desde la comprensión del zen y el estoicismo, nos dice Deleuze: "La negación no expresa ya nada de negativo, sino que solamente desprende lo expresable puro con sus dos mitades impares, una de las cuales siempre falta a la otra, [como:] pintar sin pintar, no-pensamiento, tiro que se convierte en no-tiro, hablar sin hablar: no lo inefable en altura o profundidad, sino esta frontera, esta superficie en la que el lenguaje se hace posible y, al hacerse posible, no inspira ya sino una comunicación silenciosa inmediata, porque no podría ser dicho sino resucitando todas las significaciones y designaciones mediatas abolidas". G. Deleuze: *Lógica...*, *op. cit.*, pp. 170-171.

⁷⁴ "Hacia fuera. Nada. Sin puertas ni ventanas. Para evitar la tiranía de El Acontecimiento: ... porque todo es acontecimiento, el mundo está hecho de eso. Una planta, una música, una frase, un libro en un momento, un grupito, una persona, un 19/20. Que no muchos encuentren en qué punto la curva de las pequeñas vibraciones de una planta hace tangente con nuestra curva, no hace a la planta menos acontecimiento". "Para multiplicar el enjambre, para hacer aparecer la composición infinita posible de pequeñas vibraciones que componen un único sonido. El tal instrumento existe, se llama *viola d'amore* y -!no me digas!- es barroco. Hacia fuera. Nada". G. Deleuze: *Exasperación...*, *op. cit.*, pp. 10-13.

⁷⁵ Así como hay líneas molares y moleculares, las líneas de fuga son "líneas moleculares de desterritorialización absoluta que atraviesan en permanencia toda sociedad". "Una sociedad se define por sus líneas de fuga". G. Deleuze: *Mil mesetas...*, *op. cit.* p. 264. La línea de fuga "se torna en destrucción, abolición pura y simple, pasión de abolición". *Ibid.*, p. 280. Hay que hacer observar que lo que caracteriza a la música-occidental es que no deja de plantear líneas de fuga, molecularizaciones de 'una misma manera' de hacer música que trasciende una infinita variación de variaciones, encontrando en ella su propio límite.

complementariedad a toda expansión. De tal forma que el plano inmanente de la filosofía adquiere el tiempo-sin-tiempo del Aiôn, como forma del tiempo del pensamiento; mientras que la ciencia cronometra y; el arte, plano de consistencia y acaecer, de creación, invención y generación, deviene caótica y orgánicamente⁷⁶.

Siguiendo la enarmonía deleuziana del pensar-creador entre la ciencia, el arte y la filosofía, las caos-ideas⁷⁷, que son prefilosóficas —donde números irracionales, movimientos indeterminados en el vacío y la *nada* del *ser*, el *no-ser* del *acaecer*, son los principios— encontramos al silencio-cageano como la ejemplificación misma del tiempo del Aiôn. Porque, Deleuze afirma:

John Cage es sin duda el primero que ha desplegado lo más perfectamente posible ese plano fijo sonoro que afirma un proceso frente a toda estructura y génesis, un tiempo flotante frente al tiempo pulsado o el *tempo*, una experimentación frente a toda interpretación, y en el que tanto el silencio como el reposo sonoro señalan el estado absoluto del movimiento⁷⁸.

Y ello es así porque la obra de Cage es una de las expresiones modernas del arte que siguiendo a los vanguardistas puso al sonido producido en serie, grabado, manufacturado, en el registro de la música-moderna. Sonido seriado de yecto, como cosa producida más colocada entre las cosas, no serial yecto, como cosa musical por definición, inmanencia electromagnética del sonido que fue posible gracias al desarrollo de las técnicas de reproducción, de difusión y producción de la industria musical.

⁷⁶ “Distinción del plano de referencia, que caracteriza la ciencia, [el cual] está formado de actuales y renuncia a lo infinito, y del plan de consistencia, que caracteriza al arte [el cual] está formada de afectos y de perceptos, y [que] crea finitos que retoman lo infinito, el plan de inmanencia caracteriza a la filosofía, está formada de conceptos y salva lo infinito”. R. Sasso y A. Villani: *Le vocabulaire...*, *op. cit.*, p. 272.

⁷⁷ “El caos tiene tres hijas que siguen el plano que le recupera: éstas son las caoideas: el arte, la ciencia y la filosofía como formas del pensamiento y la creación”. G. Deleuze y F. Guattari: *¿Qué es la filosofía?*, *op. cit.*, p. 196. ‘Aquí se ve la diferencia entre un pensamiento del olvido del ser, y un pensamiento de la experimentación. La experimentación no es olvido del ser, sino emancipación del instante, el silencio y el reposo como ser del movimiento. Movimiento *in situ*, vibración. Lo que se hace perceptible es la vibración, imperceptible. Pero ella no es el ser, sino un costado del ser, uno de sus lados, el lado sensible’. Nota de Sonia Torres.

⁷⁸ G. Deleuze: *Mil mesetas...*, *op. cit.*, p. 270.

Grabaciones en cinta, en acetato, la radio, el amplificador, el sintetizador. Elementos que se integrarán a las sinfónicas, agrupaciones y solistas, a salas de conciertos y estudios de grabación. Pero más aún, que se integrarán a la vida cotidiana del hombre, permitiendo que éste sea no sólo un receptor pasivo sino un productor activo de música. Puesto que, como preverá Cage: "Puede ser accesible para cualquier propósito musical y todo sonido que pueda ser oído. Medios fotoeléctricos, fílmicos y mecánicos para la producción sintética de música"⁷⁹. Con ello se instaura el reinado del sonido de la cotidianidad, esa sonoridad cruenta, amplificada y de alta definición que ahora impregna casi todo el ámbito del hombre, y que cuestiona la desnudez sonora y simple de una acción disciplinar en el *instante* en el que el banco chirría, se golpean las teclas o se da un sorbo al agua.

El banco chirría, se golpean las teclas, tragos de agua

John Cage aprovechará este fenómeno del *continuum*⁸⁰ sonoro del ambiente para llevar la música al *grado cero* del silencio. *Grado cero* en el que el arte ha dejado de *ser* arte para convertirse en *vida*, en el sentido por el cual Cage deja que los sonidos del ambiente simplemente sean, 'sin impedimento'. *Grado cero* en el que no se ha pulsado ninguna nota y ningún espacio de la partitura deja de tener sonido. Sonido que es ruido, vibración, murmullo, canto de aves, *ritornelo*⁸¹, rechinado. Como con *0'00"* o *4'33" No. 2*, en la cual "parte de la intención de esta pieza es hacerte tener que hacer cualquier cosa, y John escogió responder alguna correspondencia. Siempre que él se movía, cada rechinado de su silla, golpes a su máquina de escribir y tragos de agua fueron generosamente amplificadas y reproducidas por los altoparlantes alrededor del

⁷⁹ J. Cage: *The Future in Music: Credo*, en: *Silence*, *op. cit.*, p. 4.

⁸⁰ La continuidad que para Leibniz, de acuerdo con Deleuze, es la ley de la naturaleza en la que ningún caso es diferente al caso contrario, sino que siempre existe una continuidad entre los dos. Así, el reposo es un movimiento infinitamente pequeño. Cuarta ley que es la de la *ratio fiendi*. G. Deleuze: *Exasperación...*, *op. cit.*, pp. 107-109.

⁸¹ "En sentido general, se llama ritornelo a todo ensamble de materias de expresión que trazan un territorio, y aquí se desarrolla en motivos de territorialización, en paisajes territorializados (así los ritornelos motrices, gestuales, ópticos, etc). En un sentido restringido, se habla de ritornelo cuando el agenciamiento es sonoro o 'dominado' por el sonido". G. Deleuze: *Mil mesetas...*, *op. cit.*, p. 397.

museo”⁸², dando inintencionadamente con la desmusicalización creadora de los *instantes* del pensar. Sin embargo, este *grado cero* no surgirá de súbito y por una pura decisión, sino que irá surgiendo experimental y disciplinarmente en la obra de Cage. Primero, al buscar la indeterminación absoluta de su música frente a la sistematización dodecafonista de Schönberg y el serialismo integral de Pierre Boulez⁸³, quienes aún entendían a la música como una estructuración de sonidos-musicales (línea-molar: z). Segundo, al reconocer en Erik Satie⁸⁴, Charles Ives⁸⁵, Edgar Varèse⁸⁶ y Luigi Russolo⁸⁷

⁸² W. Fetterman: *John Cage's Theatre Pieces. Notations and performances*, Hardwood, Amsterdam 1996, p. 88.

⁸³ Compositor y director de orquesta francés. Continuador del a-tonalismo de Webern, que a diferencia del dodecafonismo, llevó el serialismo no sólo a la altura de las notas sino a muchas otras variables del sonido dando lugar al serialismo integral. Continuando la labor de Webern y Messiaen, fue precursor de la música electrónica culta y por computadora. Experimentando con la música-aleatoria y/o estocástica, mantuvo una intensa correspondencia con Cage. P. A. Scholes: *The Oxford Companion to Music*, Oxford University Press, London 1974, pp. 122-123.

⁸⁴ Pianista y compositor francés precursor del minimalismo, el impresionismo y el serialismo, del teatro del absurdo y la música repetitiva. Mejor conocido por sus *Gimnopedias* (1887) también compuso música mística para los rosacruces. Su obra póstuma *Vexations* será fuente inagotable de inspiración para los músicos pre-experimentales, principalmente para Varèse e Ives. “Influyó a muchos de sus contemporáneos. Es comúnmente dicho (aunque también negado) que Debussy, con quien él había intimado y quien lo motivó, fuera uno de ellos, como Ravel, que con cierta precaución, ciertamente lo fue”. *Ibid.*, p. 911.

⁸⁵ Compositor estadounidense que fue considerado como el primero de los compositores norteamericanos en ser reconocido internacionalmente a principios del siglo XX. Aunque su obra fue ignorada por mucho tiempo su relevancia e influencia en la música norteamericana posterior a él será fundamental. Con su obra sinfónica *La pregunta sin respuesta* de 1908, que el llamaría ‘la eterna pregunta de la existencia’, crearía un estilo maduro que juega constantemente con innovaciones como la bitonalidad y la pluritonalidad, así como con la combinación inusual de instrumentos. “Escribió música microtonal, música en cuya libertad es dejada a los intérpretes individuales para seguir sus propios sentimientos y aún más para extemporizar porciones (cf. Práctica de Handel bajo Improvisación I) y así”. En opinión de Nicolas Slominsky: “Ives es quizás el único americano del siglo XX quien ha desarrollado un método individual de composición profundamente marcado en la música nacional”. *Ibid.*, p. 528.

⁸⁶ Compositor francés que desarrolló su vida creativa en Norteamérica. A pesar de los ecos que todavía Debussy tiene en la música de su tiempo y de el pujante ascenso de Stravinsky, logró establecer nuevos mundos de sonido: acordes fieramente disonantes, polifonías rítmicamente complejas para percusiones o vientos, formas en continua evolución sin repeticiones a gran escala. Durante el último periodo de su vida, quizás el menos productivo, pero sí el más innovador, compuso *Ionization para orquesta de percusión* 1931 y *Ecuatorial* en 1934, siendo su última obra terminada *Densidad 21.5* de 1936. Siguiendo la producción de proyectos musicales que integraban elementos tecnológicos y electrónicos, con *Espace* de 1947 pretendía hacer música con emisiones de radio de todo el mundo. “En sus propias

los principios de una música interpenetrada tanto por silencios como por ruidos (línea-molecular: -z). Tercero, al integrar en su composición esos nuevos elementos que la industria musical había creado, componiendo música para radios⁸⁸, con cintas magnéticas⁸⁹, con la amplificación⁹⁰ y sintetización de sonidos (espacio-de-insistencia: -x,-y,-z). Cuarto, al comprender a la *nada* y al silencio (origen-silencioso: 0,0,0) como fundamentos infundamentales de su música, como las singularidades que abren la espacialización extensiva de la música (espacio-de-inconsistencia: x, y, z) y de la domesticación que éste había hecho de la composición musical. Aquí se propone un quinto movimiento que le permitió al silencio-cageano hacer resonar *nada* 'y' silencio, materia 'y' memoria, espacio 'y' tiempo (x,y,z \approx -x,-y,-z). El cual es el resultado de practicar la vacuidad-musical que permite una *escucha* múltiple, interpenetrada y simultánea que se enfrenta con 'el campo del sonido en su totalidad', partiendo de la *nada* sin querer saber nada, porque, como dice Mann: "no querer saber nada de ciertas cosas es un modo de aproximarse a la sabiduría, es parte misma de la sabiduría"⁹¹.

Con Cage y los músicos experimentales que le precedieron, se abrió y expandió el espacio-musical cerrado que en Occidente había estado reducido a la ortogonalidad de una gramática construída melódico-armónicamente, cuyo culmen fue el acorde y el tono fundamental. Acorde en el que encontró una corta tregua "el problema de la unidad de la intercambilidad, de la identidad entre las dos líneas de la música, la

composiciones explora la nueva armonía, rítmica y colorísticos complementos, en persecución de su ideal de una música que fuera solamente sonido". *Ibid.*, p. 1072.

⁸⁷ Pintor y compositor futurista autor de *El arte de los ruidos* (1913), es considerado el primer compositor de música-experimental-*noise* y uno de los primeros teóricos de la música-electrónica. Empleó una técnica divisionista en sus composiciones que giraban en torno a la ciudad y la civilización industrial, de las cuales la más representativa es *Los relámpagos* (1909-10). Creador del *intonarumori* o 'entonador de ruidos'. Máquina de ruidos que fue duramente criticada durante su época. *Ibid.*, p. 905.

⁸⁸ Como con su composición *Paisaje imaginario No. 4* (1951), para doce radios y dos intérpretes.

⁸⁹ Como en su *Mezcla de William*, composición que es producto del proyecto colectivo de música concreta llevado a cabo por los integrantes de la Escuela de Música de Nueva York en 1952.

⁹⁰ J. Cage: *0'00" o 4'33" No. 2* (1962). W. Fetterman: *John Cage's...*, *op. cit.*, p. 79.

⁹¹ T. Mann: *Doktor Faustus*, Edhasa, España-Argentina 2006, *op. cit.*, p. 392.

horizontal y la vertical”⁹². Plano consistente de resolución de las distintas ecuaciones y diferenciales melódico-armónicas que ha creado la rica gama de composiciones musicales occidentales. Sin embargo, lo que irá practicando la música-experimental será agujeros y trepidaciones en este espacio cerrado que representaba la composición musical y su interpretación. Motivado por el sonido-puro de Satie, los ruidos de Varèse, ‘la eterna pregunta por la existencia’ de Ives y el naturalismo impresionista de Debussy, Cage planteará una especie de *retención*⁹³ de dicho espacio en un origen-silencioso (0,0,0) pero descentrado, en una singularidad espacio-temporal en la que el tiempo no se espacializa sino en el que el espacio se temporaliza. Silencio que entendido como *abismo* ya no es espacio extenso y su temporalidad no es subjetiva ni sucesiva⁹⁴. Espacio-tiempo, *abismo*, que alarga la duración de los intervalos entre notas y acaba actuando largos intervalos entre rechinidos, teclazos y tragos de agua.

⁹² Porque “la transformación del intervalo en acorde [...], de lo horizontal en lo vertical, de lo sucesivo en lo simultáneo, la simultaneidad [...] era lo primario, porque el tono mismo, con sus próximos y lejanos supertonos, es un acorde y la escala no es otra cosa que la descomposición analítica del sonido en su línea horizontal. Pero [...] un acorde ha de ser continuado y tan pronto se inicia la continuación, tan pronto se pasa de un acorde a otro, cada una de sus partes componentes se convierte en voz. [...] El acorde es el resultado del canto polifónico, es decir, del contrapunto. [...] Un acorde no ha de verse nunca como otra cosa que no sea el resultado del movimiento de las voces. El tono acordado ha de hacer honor a la voz y no al acorde. [...] La disonancia da la medida de su dignidad polifónica. Cuanto más caracterizadas son las disonancias de un acorde, cuanto mayor es el número de sus notas divergentes, mayor es su valor polifónico, más claramente definido aparece, en su manifestación sonora simultánea, el carácter vocal de cada nota”. *Ibid.*, p. 108-109.

⁹³ Temple de ánimo de la *meditación* onto-histórica, ya que si el temple del pensar inicial fue el *asombro* y el de la historia de la metafísica posterior a él se ha dado entre el *espanto* y el *temor*, así mismo el *otro* comienzo requiere a la *retención* como temple de ánimo que haga posible pensar al *ser* desde su rehusarse. “La disposición fundamental del pensar para el *otro* comienzo oscila entre las disposiciones, que alejadamente sólo se dejan nombrar como:” (el *espanto* y la *retención*) el presentimiento y el *temor*. Sin embargo, “El *espanto*: más fácilmente aclarable en contraposición a la disposición fundamental del primer comienzo, al *asombro*”. Entonces: (asombro-espanto y retención) presentimiento y temor. M. Heidegger: *Acerca del evento...*, *op. cit.*, p. 30.

⁹⁴ “El ‘tiempo’ es tan poco yo-ico como el espacio cósmico; y con mayor razón, no es el espacio ‘objetivo’ ni el tiempo ‘subjetivo’”. “La representación del espacio es una temporalización”. “El ‘espacio’ cuadrimensional de la *física*. Aquí espacio y tiempo sólo están tendidos juntos, después de que ambos han sido antes allanados sobre lo igual de lo contable y de lo posibilitador de la enumeración”. *Ibid.*, p. 301.

Largos intervalos entre rechinidos

Mediante acción disciplinar Cage abre el *grado cero* de la música, que es silencio, singularidad, *acontecimiento*, *entre* por el que se permite que el *ser* de lo ente resuene, reverbere, gorgoje, trepide y vibre, que surja su grito o su canto, porque “hay gritos y cantos del pensamiento y la creación. Gritos de muerte, que vuelan alto o rozan la tierra; cantos como el de la razón suficiente o la causalidad”⁹⁵. Pero cuando un filósofo o un poeta, un creador o un músico es grande, se da “un grito ahí abajo, un grito que produce horror”⁹⁶, que, por ejemplo para Heidegger, hace que surja primeramente del *asombro*⁹⁷ y después del *espanto* ante el hecho de que las cosas sean. Momento de desafinación de una creación o un pensar. ¿Cuál es la recíproca en música? “En música, hablaríamos de series retrógradas”⁹⁸, pero Cage no habla ya ni de series sucesivas o retrógradas sino de los silencios que las componen, buscando largos intervalos entre los rechinidos de su banco, escribir en la máquina o tomar tragos de agua.

Esta problematización del espacio-extenso de la música-occidental planteada prácticamente por Cage en su *haber*, se acerca a la manera en que la ciencia y la filosofía han cuestionado sus propias espacio-temporalidades, rechinando sus estructuras y emitiendo gritos de cuestionamiento, porque la ciencia moderna también ha hecho teorías especulativas acerca del universo que echan en tierra su pretendida unidimensionalidad⁹⁹ y la filosofía ha comprendido que la *verdad* como *adecuatio* u

⁹⁵ G. Deleuze: *Exasperación...*, *op. cit.*, pp. 102-103.

⁹⁶ *Ibidem.*

⁹⁷ *Asombro* surgiente de la sentencia de Anaximandro: ‘De donde las cosas tienen su origen, hacia allí deben sucumbir también, según la necesidad; pues tienen que expiar y ser juzgadas por su injusticia, de acuerdo con el orden del tiempo’. “La sentencia habla de la multiplicidad de lo ente en su totalidad. Pero no sólo las cosas forman parte de lo ente. Además, las cosas no son sólo las cosas de la naturaleza. También los hombres y las cosas creadas por los hombres, así como los estados provocados y efectuados por el hacer y el dejar hacer humano, forman parte de lo ente. Todo esto no sólo tiene tanto ser como las meras cosas, sino incluso más”. M. Heidegger: *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid 2005, p. 246.

⁹⁸ G. Deleuze: *Exasperación...*, *op. cit.*, p. 102.

⁹⁹ La Teoría M o Teoría U(niversal), es la proposición de una teoría que unifique las cinco teorías de las supercuerdas basada en los trabajos de los científicos teóricos Chris Hull, Paul Townsend, Ashoke Sen, Michael Duff y John H. Schwarz, que se basaron en la propuesta de Edward Witten de la existencia de las supercuerdas en 1995 para explicar un número de dualidades previamente observadas, dando el chizpaso para la Segunda revolución de las

omoiosis, no ha sido sino la ilusión del campo de acción de la filosofía, dándose la disolución de dicho campo al no ser absoluta y única, sino relativa y múltiple¹⁰⁰. Dentro de esta problemática que trasciende a la filosofía occidental, el *haber* del arte ha planteado igualmente un *grado cero*, que no es ni fenomenológico, ni ontológico, ni místico, porque “el cero de la pieza silenciosa de Cage, el cero de las pinturas blancas de Rauschenberg, al igual que el cero de *Socrate* de Satie, [...] vive en un estado de pobreza musical atemporal: no hay clímax, ni color, ni variedad, ni ritmo, ni estasis, ni movimiento, ni sorpresa”¹⁰¹. Se trata de vaciar al arte de belleza, unidad y *verdad*, y a la música de armonía y melodía, en fin, de toda forma o valor creado a partir del sonido-musical. Una cámara anecóica, por ejemplo, pretende eliminar toda reverberancia sonora, por lo que desnuda la sonoridad propia de las cosas, porque *ahí* no hay sino la cosa sola en el espacio-vacío en el que resuena la cosa misma, porque “la ‘cosa’ es lisa y llanamente la ‘cosa’. La cosa no es triste ni alegre: es cosa. La cosa tiene en sí un proyecto. La cosa es exacta. Las cosas suenan cosas así: ¡chpt! ¡chpt! ¡chpt! Una cosa es un ser viviente deteriorado. No hay nada tan solitario como la ‘cosa’”¹⁰². El *grado cero*

supercuerdas. En esta teoría se identificaron 11 dimensiones, donde la supergravidad interactúa entre membranas de 2 a 5 dimensiones, lo cual evidenciaría la existencia de infinitos universos paralelos, algunos de los cuales serían relativamente parecidos al nuestro y otros que serían simplemente impensables. La Teoría M no está completa pero puede aplicarse a diversas situaciones y se encuentra en un estado parecido a como estaba la teoría del electromagnetismo en el siglo XIX, dividida entre diferentes teorías eléctricas y/o magnéticas, hasta que Maxwell logró unificarlas, lo que sugiere que probablemente para unificar la Teoría M sea necesario la creación de un nuevo lenguaje matemático.

¹⁰⁰ “La cuestión de la posición categorial del acontecimiento en relación con la ontología de lo múltiple, así como la cuestión de cómo es posible no reintroducir la potencia de lo uno en el punto en el que empieza a fallar la ley de lo múltiple, es, desde mi punto de vista, la principal cuestión de toda filosofía contemporánea”. “En todos los casos, la matriz latente del problema es la siguiente: si por «filosofía» hay que entender a un tiempo la jurisdicción de lo uno y la sustracción condicionada a esa jurisdicción, ¿cómo puede aprehender la filosofía lo que sucede –lo que sucede en el pensamiento–? La filosofía se verá siempre escindida entre el reconocimiento del acontecimiento como advenimiento supernumerario de lo uno y el pensamiento de su ser como simple extensión de lo múltiple. La verdad, ¿es lo que llega al ser o lo que despliega el ser? Permanecemos indecisos. Toda la cuestión consiste en mantener tan lejos como sea posible, y sometida a las condiciones más innovadoras del pensamiento, la afirmación siguiente: que, en cualquier caso, la propia verdad no es sino una multiplicidad”. A. Badiou: *Breve tratado...*, *op. cit.*, pp. 53-54.

¹⁰¹ M. Nyman: *Música experimental...*, *op. cit.*, p. 64.

¹⁰² C. Lispector: *Un soplo de vida*, Siruela, Madrid 2003, p. 101.

del arte moderno ha hecho algo similar, pues ha colocado en dicha cámara al objeto puesto *ahí* para que resuene, porque los sonidos que emite la cámara anecóica son los propios sonidos de las cosas en un espacio-vacío de silencio, en la pura temporalidad de su *instante*.

Los sonidos que emite la cámara anecóica

Dice Cage: “Estoy aquí, y no hay nada que decir[.] Lo que requerimos es silencio; pero lo que el silencio requiere es que yo siga hablando”¹⁰³. Cage está *ahí*, sin tener nada que decir, porque es *ahí* en el silencio que se dice a sí-mismo la *nada* por decir. El silencio-cageano está *ahí*-aquí, en ambos lugares y con todos a la vez, y por ello es un *acontecimiento* de *aconteceres*, *viola d’amore*, porque además, “si hay alguien entre ustedes que deseé ir a cualquier lado, déjenle salir en cualquier momento”¹⁰⁴. De manera que el silencio se lleva a todas partes, está en todas partes y no es para nada la negación del sonido, sino su más esencial afirmación: el ruido. El ruido resonante que producen cuerpo y mente, consciencia y espíritu, pero también y sobre todo el ruido que produce el mundo circundante, que parece acallar este íntimo por exterior silencio con una ruidosidad allanante y coercitiva de sigefobia¹⁰⁵. Resonante sobre todo al interior de la cámara anecóica del pensamiento, porque, como lo experimentaría el propio Cage, es *ahí* donde se *escucha* el ‘sonido en totalidad’ que sale de sí-mismo. Resuena entonces mundo musical y tierra sonora, relacionando las dos cosas: el ruido de una exterioridad gigantesca y el susurro de las cosas en medio del silencio del pensar.

¹⁰³ J. Cage: *Silence, op. cit.*, p. 109.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ Caracterizada por “el miedo al silencio, [que] es una de las enfermedades del hombre moderno. El silencio le aterra, no ya por temor a un Dios silente que pueda castigarlo, sino porque este silencio le revela la ausencia de Dios; y creyéndose entonces sin Dios —un Dios temido, pero al que podía consultar y confiar su propio destino (y que daba sentido a este destino)—, si le viene a faltar este apoyo acaso incómodo pero seguro, el hombre se siente impotente, solo, y descubre el terrible peso de la libetar sin responsabilidad. De ahí, la angustia y el tedio del hombre moderno”. “El hombre moderno trata compulsivamente de acercarse a la muchedumbre y pretende ahogar su propia angustia en todo tipo de rumores y de ruidos”. R. Panikkar: *El silencio del Buddha. Una introducción al ateísmo religioso*, Siruela, Madrid 2005, p. 281.

Sin embargo, el silencio que Cage hace patente no es el silencio negativo y coercitivo, no es el silencio de la *nada* sino del vacío o el *abismo*¹⁰⁶, de la *conjunción*, del *acontecimiento*¹⁰⁷, del *entre*; porque lo que se afirma sin impedimento en el vacío son la *nada* 'y' el absoluto, el *ser* 'y' la palabra, el silencio 'y' el ruido. En el mismo sentido Cage está consciente de que “nuestra poesía ahora es la realización de que no poseemos nada”¹⁰⁸, reconociendo así la condición *nihilista* de su silencio pero transvalorizándola en su ubicuidad, que resuena entre el papel metafísico que juega dentro del ‘mundo del arte’ y su emancipación para hacer *vida* de su arte, para adquirir una posición neutral, de vacío y *entre*, porque en todo caso su punto de partida es siempre la indeterminación; y su forma: los silencios y los ruidos que conjuntamente le aportaron Satie, Ives, Varèse y Russolo; y la materia con que se expresa: grabaciones, amplificaciones, sintetizaciones de sonidos-musicales 'y' no-musicales, (origen-silencioso: 0,0,0). Sin embargo, la personificación que hace Cage de la *nada* y el silencio como contracara o vista oblicua del *ser*, plantea junto con el vacío otro problema fundamental: el de la *duración* (virtual-intensiva) o el tiempo del *reposo* como estado absoluto de movimiento en la diferencia fuera de cualquier lugar. ¿Cuál es el tiempo de este silencio indeterminado y ubicuo? Cage explica que:

Para el momento en que, después de habernos convencido ignorantemente que el sonido ha sido, lo hemos definido claramente como opuesto al silencio, cuando la duración es la única característica del sonido que es medible en términos de silencio, entonces ninguna estructura válida que envuelva sonidos y

¹⁰⁶ “El a-bismo como ausencia-de-fundamento en el sentido mencionado es el primer claro de lo abierto como ‘vacío’”. M. Heidegger: *Acerca del evento...*, *op. cit.*, p. 304.

¹⁰⁷ “La filosofía es, y sin duda lo es antes que nada, teoría general del acontecimiento; es decir, teoría de aquello que se sustrae a la sustracción ontológica; o teoría de lo imposible propio de las matemáticas”. “Pensar el acontecimiento es un punto de ruptura en cuanto al ser —o que constituye lo que yo llamo la estructura del trans-ser— no nos dispensa de pensar el ser del propio acontecimiento. El ser del trans-ser. Es ser del acontecimiento”. A. Badiou: *Breve tratado...*, *op. cit.*, p. 53. Evento quebrador, evento del viraje: “este quiebre del acercamiento y alejamiento entre abandono y hacer señas que cada vez se decide o bien desde aquí se oculta en la indecisión, es el origen del espacio-tiempo y el reino de la contienda”. M. Heidegger: *Acerca del evento...*, *op. cit.*, p. 253.

¹⁰⁸ J. Cage: *Silence*, *op. cit.*, p. 110.

silencios puede ser establecida, no como lo establece la tradición occidental, en frecuencias, pero claramente en su duración¹⁰⁹.

Con ello Cage no sólo está estableciendo una interpretación del tiempo-musical novedosa, no sólo del tiempo psicológico o *tempo*, de la *duración* a la *escucha* de un sí-mismo, sino de la relacionalidad de un sí-mismo que *escucha otros sí-mismos* y el vacío que los compone, que permite la composibilidad sonora-no-sonora-musical, es decir, su principio paradigmático; porque en la *duración* que escucha la melodía, o solamente el tiempo, se da la disposición silenciosa de la *escucha*. Ya no de la *escucha* tradicional dispuesta a escuchar algo determinado, sino la apertura de la *escucha* indeterminada que pone en cuestionamiento dicha tradición y su sonocentrismo enfrentándose al ‘campo del sonido en totalidad’.

Enigma de la caja ubicua

El primer elemento paradigmático del evento cageano radica en *cómo*¹¹⁰ es este espacio-ubicuo del silencio, en el que lo que resuena es la *nada* del *ser*, pulso de *vida* que permite al *ser no-ser*. Interpretación del espacio que Cage fundamentó en Satie y Varèse. Con Satie cuando su música apenas impregna el espacio-musical, como una llovizna, abriendo la estereofonía del silencio. Con Varèse cuando se acepta cualquier registro sonoro como material propio para *haber* música, llegando a llenar el espacio-vacío de Satie con estáticas e interferencias, con sonidos tanto repetitivos y mecánicos, como naturales e indeterminados. De esta manera, en esta relación oblicua entre el silencio y el ruido Cage se plantea un espacio propio para su música-silenciosa en la que resuenan simultáneamente la palabra ‘y’ el *ser*, el sonido-musical ‘y’ el grito del pensamiento. Este estudio es en realidad un ejercicio de acercamiento en la lejanía con la tesis de Carmen Pardo que plantea una ‘escucha oblicua’ en la que ‘se atraviesa el sonido y su representación’, dice:

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 13

¹¹⁰ “La imposibilidad de un modelo es antifenomenológica. Fenomenología es, por lo tanto, un cómo de la investigación, aquel que actualiza los objetos en la intuición y sólo habla de ellos en la medida en que están ahí en tal intuición”. M. Heidegger: *Ontología. Hermenéutica de la facticidad*, Taurus, Madrid 2008, p. 96.

El término oblicuidad indicará esa forma en la que la escucha atraviesa el sonido y su representación. Consiste en un escuchar a través del sonido y no de las ideas para percibir que el sonido nunca cesa. La oblicuidad invitaría a ordenar de otro modo lo pensado, haciéndolo estallar quizás para dar entrada a un pensamiento polifónico que rompiera el espejo en el que se encuentra proyectada la reflexión estética¹¹¹.

Nosotros, al ubicarnos desde el silencio puro y el ‘campo del sonido en totalidad’ plantearemos una ‘escucha ubicua’ múltiple, infinita y simultánea, que no deroga la oblicuidad, sino que, precisamente, surge de ella. Digamos que la oblicuidad es el espacio-extenso en el que resonará el silencio de manera simultánea, pues lo oblicuo constituiría la posibilidad de dicho espacio, en tanto que es *ahí* donde es posible toda resonancia.

En este sentido lo que Cage irá practicando en el cuerpo organizado de la armonía occidental serán espacios, rupturas, incisiones y vaciamientos. Paulatinamente desde la intervención de los instrumentos¹¹² aplicando métodos de composición indeterminada Cage va insertando el silencio de Satie y la ruidosidad de Varèse¹¹³, para llegar a la total aceptación del silencio como interpenetración de sonidos producto de

¹¹¹ C. Pardo: *La escucha oblicua. Una invitación a John Cage*, Universidad de Valencia, pp. 105-106.

¹¹² “La historia, relatada por [Cage] en ‘Cómo el piano vino a ser preparado’, comienza en 1940 con el encargo de Syvilla Forth, una bailarina de la Cornish School, de realizar música de acompañamiento para su danza *Bacanal*. La pieza necesitaba reflejar el tema Africano de la danza, por lo que Cage quiso utilizar instrumentos de percusión. Este plan fracasó, como sea, cuando encontró que fuera de ahí no había ningún espacio en el auditorio para la batería de percusión; el único instrumento que podía usar era un piano. Trató de escribir una pieza serial para piano en el estilo propio, pero, sin sorpresa, la encontró imposible. Por lo que, decidió cambiar el piano mismo —trabajando dentro de las cuerdas del instrumento, justo como Henry Cowell lo había hecho—. Después de mucho experimentar, encontró los cortes y piezas de felpa colocadas entre las cuerdas que podían mantenerse en su lugar y que alteraban completamente el sonido del piano, convirtiéndose en una orquesta de percusión en miniatura. Como el relato concluye, ‘Escribí *Bacanal* rápido y con la continua excitación que el descubrimiento me proveyó”. J. Prittchet: *The Music of John Cage*, University of Cambridge, Cambridge 1996, pp. 22-23.

¹¹³ “Ya he mencionado la importancia de Cowell, Varèse y Russolo como precursores del rol de Cage como experimentador de nuevos sonidos; los tres también habían escrito música para ensambles de percusión (aunque lo de Russolo habría de ser conocido sólo por su reputación)”. *Ibid.*, p. 12.

acciones disciplinares. Con *4'33"* llega a establecer el culmen de esta aspiración por vaciar al *ser* que en la música está representado por la tradición musical, sus formas o valores canónicos de composición, su instrumentalización determinada y en general por la sordera de un sonocentrismo que no considera a la pura *duración* como elemento fundamental de su memoria, es decir, el aparato intelectualizado que ha conformado lo que Adorno ha dado en llamar la gran-música. De esta manera, el agujereamiento que realiza sobre dicha tradición lo que hará será crear un espacio-vacío para el no-*ser*, no negando al *ser*, sino dejándolo *ser no-ser*. Se establece así lo que es propiamente este espacio-ubicuo del silencio, en tanto que en él resuenan una *escucha* no-ontológica¹¹⁴ sino preontológica, transitoria, temporal y una transformación de la historia oficial de la música, una transhistoriedad-transvanguardista.

Llegar a componer música mediante sonidos-puros amplificados como en *0'00"*, nos lleva a abrir la caja ubicua del espacio-sonoro para que en él resuenen las emisiones de acciones disciplinares y la amplificación de nuestros sonidos internos. Es darse cuenta de que el espacio ha sido un efecto impuesto al tiempo para congelarlo, cuando el tiempo es *instantáneo* y múltiple *acontecer*. Ello nos descubre la sonoridad del *instante*, su desnudez resonante entre dos: silencio-ruido, interior-exterior o entre muchos rechinidos de banco, pero en intervalos más amplios, para que así resuene la cámara anecóica desdoblada del silencio-cageano.

Nos comenta James Pritchett de Cage: "la completa aceptación de la naturaleza no-dual de la música fue realmente posible sólo con su experiencia en una cámara anecóica en Harvard en 1951"¹¹⁵. Cámara anecóica en la que, como su nombre lo dice, no hay ningún sonido, pero tampoco ninguna reverberancia, sin embargo, "de acuerdo con Cage, mientras estaba en este supuesto cuarto 'silencioso', escuchó dos sonidos: uno, el sonido de su sangre circulando, el otro, el sonido de su sistema nervioso", tal

¹¹⁴ Me-ontología que "no es representada de manera substancialista como Nada negativa, *nihilum*, en oposición al Ser" sino como "el *sí mismo* verdadero y articulado conceptualmente" como "interdependencia infinita". C. Saviani: *El oriente de Heidegger*, Herder, Barcelona 2004, p. 33.

¹¹⁵ J. Pritchett: *The music of...*, *op. cit.*, p. 75.

como le explicaría el técnico de sonido encargado en ese momento. Como nos comenta Pritchett: “Esta experiencia fue una revelación para él. Esto demostraba que ahí no hay nada más que silencio, pero también que ahí sólo *hay* sonidos: por lo que se referiría al silencio simplemente como lo que contiene sonidos no intencionales. Entonces la oposición entre sonido y silencio vendría a ser la oposición entre intención y no intención”¹¹⁶. Lo que además le ayudará a comprender la “total interpenetración y la realidad no-dualística”¹¹⁷ del zen, que la contraposición que encontraba aún entre sonido y silencio no le permitía ver. Pero además, en la caja ubicua cada sonido es indiscernible del otro y a la vez hay una continuidad entre ellos, tal y como Leibniz planteó su ley de continuidad, la cual es explorada por Deleuze.

1.1.- Experimentar la exterioridad de la música-experimental

§ 1.- Espacio-sonoro ‘y’ espacio-musical

“Me gustan los sonidos[, afirma Cage. Y] la razón por la que no estoy interesado en la armonía es porque la armonía no tiene nada que decir respecto al ruido. Nada[. El punto es] que la música está hecha de sonidos y los ruidos son sonidos”¹¹⁸. Y aún cuando Cage ha optado por una rítmica ralentizada de la melodía polifónica compuesta por Bach¹¹⁹, lleva mediante su resguardo de los ruidos de Varèse el espacio-musical cerrado al abierto claro de un espacio-sonoro en el que se efectúa una desterritorialización resonante y repensante, porque como Varèse, Cage ioniza, sintetiza la música en su pensar. ¿Qué significa este ionizar? Es potencializar lo propio de la música, que es su

¹¹⁶ *Ibidem.*

¹¹⁷ *Ibidem.*

¹¹⁸ R. Kostelanetz: *Conversing with Cage*, Routledge, New York 2003, p. 27.

¹¹⁹ Siguiendo al § 4, veremos mediante el *Evento hipotético de desmusicalización: Bach-Cage ≈ Cage-Bach*, cómo, de acuerdo con Douglas Hofstadter, se puede interpretar la música de John Cage en relación con la de Bach como una ralentización de ésta, ralentización mediante la cual se expande el espacio-sonoro, lo cual hemos previsto ya en *Largos intervalos entre rechinidos*. Relacionando esta ejemplificación con la del *Evento hipotético de desestetización: ceci n'est pas une pipe* y el principio de la lógica estoica del agente paradigmático entendido como *acontecimiento*, paradójica en la que se muestra el *haber del ser*.

resonar, su vibrar. Por ejemplo, la música de Varèse juega con esta composición de la estática en *Ionization* (1929-1931). Música del puro-ruido atmosférico de emisiones sonoras distorsionadas o emitidas desde otra frecuencia. Hay que pensar en estas emisiones como un *haber* que nunca se había experimentado musicalmente con anterioridad.

Llegar a percibir las maneras como John Cage ha creado más que un espacio-oblicuo para la *escucha*, un espacio-ubicuo para el ‘campo del sonido en totalidad’, tiene uno que internarse en la problematización que la música de su tiempo planteó al espacio-musical. Ello lleva a la pregunta obligada por el saber *qué*¹²⁰ sea dicho espacio-musical, cuando invariablemente al espacio se le considera como algo propio del arte plástico y aún más intrínsecamente de la escultura. Recuperando las tesis de que con Cage se marca el *grado cero*¹²¹, el giro del centro del viraje o evento radical de la música-moderna (espacio-de-inconsistencia: x,y,z) que es la música-experimental (cuyo origen es silencioso: 0,0,0), aquí se hará notar el *cómo* los compositores experimentales previos a John Cage fueron los primeros en llevar a cabo un *desmontaje*¹²² del espacio-musical configurado en las coordenadas melódico-monofónicas (primera línea-molar:

¹²⁰ Este *qué* de la determinación conceptual es la pregunta que definirá la historia del *ser* dentro del horizonte de la metafísica, al cual se opondrá un *cómo* fenomenológico al final de dicha historia con la filosofía contemporánea, sobre todo con Husserl.

¹²¹ Estas tesis plantean, como con Nyman, que con Cage se da origen a la experimentación musical. Por otro lado Daniel Charles compara el silencio cageano a la *Ursprache* heideggeriana del *dasein* de *Ser y tiempo*. William Fetterman plantea que con él, los músicos de la Escuela de Nueva York y los pintores de la Calle 8, se da la primera manifestación del arte preformático moderno. Pero incluyendo a James Pritchett quien dice que ‘con 4’33” se marca una clara línea de delimitación estilística’ (J. Pritchett: *The music of.., op. cit.*, p. 140), a Jean Rettallack quien dice que la música de Cage es como la personificación del *clinamen* epicureano y Carmen Pardo quien dice que abre una percepción descentrada o Fubini quien plantea que ha cumplido con el mayor rigor el plan de la música-moderna de ruptura y *fundación*, todos coinciden en que Cage marca un *grado cero* en la historia de la música.

¹²² En filosofía este *desmontaje* representa el intento de la primera navegación heideggeriana por recorrer la historia de la metafísica con la finalidad de rescatar al *ser* de su caída en lo ente para configurar la temporalidad ek-sistenciaría del *Dasein* del *ser* del hombre en su más propia temporalidad. A este *desmontaje* corresponderá en su segunda navegación el ensamblaje de *Acerca del evento*. Como previendo su *meditación* onto-histórica dice Heidegger en *Ser y tiempo*: “Un regreso fecundo al pasado en el sentido de una creadora apropiación de él”. Cuando “la destrucción tampoco tiene el sentido negativo de un sacudirse la tradición ontológica”. M. Heidegger: *Ser y tiempo, op. cit.*, pp. 32-33.

x) y armónico-polifónicas (segunda línea-molar: y) de la música-occidental (espacio-extenso de inconsistencia: x,y,z). En esta respacialización se tomaron en consideración simples registros sonoros (espacio-intenso de insistencia: -x,-y,-z) como parte de su composición, así como la intervención y modificación de su instrumentación, logrando desdoblarse la pura sonoridad de la música del plegado sonido-musical generado bajo el principio del acorde y tono fundamental.

Este *desmontaje* se nutrió del renovado interés de los compositores modernos por el silencio y los ruidos del ambiente, como medios de fragmentación y molecularización de la música, así como de los descubrimientos en el campo de la tecnología del sonido y la relevancia que consecuentemente adquirieron las características físicas del sonido-musical. Además, con todo ello se hizo posible crear música a decibeles antes inconcebibles¹²³, con amplitudes variables y nuevas texturas, pero lo más importante, es que se tomó en cuenta la *duración* intensiva-virtual, su temporalidad-espacio-musical, con un renovado interés.

Para apreciar cuál ha sido el cambio radical que la música-experimental realizó respecto a la música-moderna habrá que comprender en primer lugar la naturaleza propia del sonido. Sonido que es físicamente una onda electromagnética que respecto a la luz carece de partícula y su más esencial comportamiento es ser vibración, onda que componen cuatro características: altura, intensidad, timbre y duración. Características que también son comprendidas como frecuencia, amplitud, textura y tiempo de vibración de la onda sonora. De esta manera la frecuencia o intensidad puede ser aguda, media o grave; la amplitud fuerte, débil o suave; la textura o forma de la onda como áspera, aterciopelada, metálica, etc.; y el tiempo de vibración o duración que puede ser

¹²³ “Música ruidosa. Los futuristas dieron a sus trabajos experimentales en el terreno de la música la denominación de ‘arte del ruido’ para resaltar su distanciamiento de lo que hasta entonces se entendía por música. El material artístico no se reduce ya a los tonos de la escala musical, sino que se proclaman como medios expresivos de igual valor que los ruidos de la ciudad, de las máquinas, de los medios de transporte y de las fábricas. Con el ‘Intonarumori’ (órgano de ruidos) emprendió Russolo en 1913 el primer ensayo con la intención de desarrollar un instrumento sonoro adecuado a tales ideas”. Algunos de sus principales representantes son “Cage, Stockhausen, Kagel, Paik, Ferrari”. K. Thomas: *Diccionario de arte actual*, Labor, Colombia 1994, pp. 140-141.

larga o corta. Pero lo que más sorprende del sonido es el hecho de que precisamente lo que hace es vibrar, que surge de la vibración, así como la cuerda al arco, el choque de los metales o como en un altavoz repercute el electromagnético en su caja de resonancia para el puro hacer resonar. El sonido es onda en expansión sin materialidad que carece prácticamente de límites, pudiendo traspasar los muros de la sala de conciertos, los cristales del auditorio o las puertas de una habitación. Gracias a su naturaleza, en la búsqueda de la pureza del sonido-musical, la industria de la música y la ciencia de los sonidos se han esmerado por aislarlo en estudios de grabación y cámaras anecóicas, buscando con ello evitar la reverberancia y los sonidos del ambiente, al punto que en la actualidad la tecnología de la alta definición ha aplanado la textura ambiental que los viejos recursos de grabación proveían. Pero que a su vez ha producido el fenómeno de la 'música culta electrónica'¹²⁴.

En este sentido no es que el sonido-musical suene por la ingeniería y el diseño sonoro¹²⁵, sino que lo que realmente sucede es que el sonido vibra, reverbera, resuena multidireccionalmente en toda corporeidad, se enjambra en toda materialidad contextual hasta llegar a nuestros oídos, cuyos tímpanos resuenan a su vez para interpretarla en singularidades que expresan una totalidad. De manera que todo evento sonoro es como una *viola d'amore* en la que "el átomo se prolifera, multiplica y enjambra alrededor de la caja, es esa misma acción la que ocupa progresivamente el espacio, no se mueve sin proliferar"¹²⁶. Para comprender lo anterior tan sólo hay que reconocer que el sonido más que la luz tiene esta capacidad de traspasar los cuerpos, de transmitirse a través de la roca como lo hace un sismo, de viajar por el agua como lo hacen los sonidos emitidos por ballenas o delfines, por el aire como lo hace la radio o

¹²⁴ Veremos en el § 14, *Registros espacio temporales y medios no-tecnológicos*, cómo el desarrollo de esta 'música culta electrónica' se debe a las experimentaciones de la música-concreta hecha por los músicos de la Escuela de Nueva York.

¹²⁵ Es decir, de que los sonidos vengán unidireccionalmente a nuestros oídos, porque lo que sucede es que la nota "se estrecha lo más posible, se angosta, busca suprimir su fondo múltiple para desplazarse como línea, como una flecha al oído del espectador". G. Deleuze: *Exasperación...*, *op. cit.*, p. 13.

¹²⁶ *Ibidem*.

por el espacio exterior en gamas infinitas de las cuales nuestros oídos apenas perciben una mínima parte¹²⁷.

Por otro lado, el espacio del sonido propiamente musical ha surgido del flujo histórico dado por los entrecruces de planos, el de la horizontal melódico-monódica (primera línea-molar: x) y el de la variación vertical armónico-polifónica (segunda línea-molar: y), construyéndose su ámbito, su espacio, bajo estos ejes que constituyeron con el tiempo la casa del lenguaje propia de la música-occidental¹²⁸. Primero, al desarrollarse lentamente la horizontalidad melódico-monódica, que originada por el vínculo indisociable de la música con la prosodia poética y retórica se redujo a *ser* la rítmica del canto o la recitación. Primer momento de la música que, desde su comprensión ético-formativa como parte de la *paideia* griega hasta las escuelas y universidades medievales, estuvo “frecuentemente vinculada a celebraciones civiles y religiosas, a competiciones atléticas o a otras manifestaciones de la vida pública[. Lo cual] representa la primera etapa de formación de la teoría de la ética musical, la cual dejó su huella, prácticamente, en toda la concepción antigua de la música: desde Damón de Oa hasta la Edad Media”¹²⁹. Interpretación que coincide con la de Thomas Mann, cuando dice que éstos son los “estados preculturares de la música, cuando el canto era una serie de quejidos sin gradación de tono[.] Monódico aislamiento del tono tal como prevaleció en la música de occidente durante el primer milenio de la era cristiana”¹³⁰.

Posteriormente, el “nacimiento del sistema tonal surgido de un caos de sonidos sin normas”¹³¹, mediante la emancipación del ámbito musical gracias al:

Descubrimiento de la armonía por parte de los teóricos, así como la progresiva afirmación de la misma en el terreno de la práctica musical[, producirán] una

¹²⁷ Gama que va tan sólo de 0 a 200 decibeles y que excluye los sonidos de valor negativo o infrasonoros y de valor superior o ultrasonoros. Se debe a la física cuántica y a la astrofísica el descubrimiento de este mundo infinito de valores sonoros que han permitido tanto predecir partículas subatómicas y fenómenos celestes antes imposibles de demostrar.

¹²⁸ Para obtener una visión panorámica de este movimiento véase el Libro IX de el *Doktor Faustus* de Mann. *Opus cit.*

¹²⁹ E. Fubini: *La estética musical...*, *op. cit.*, p. 48.

¹³⁰ T. Mann: *Doktor Faustus*, *op. cit.* p. 93.

¹³¹ *Ibidem.*

modificación más vasta y profunda que se opera en la manera de practicar y concebir la música, a saber: la obra musical, las relaciones entre ésta y el público, las tareas tanto del compositor como del intérprete y las respectivas funciones culturales y sociales de ambos¹³².

Territorialización del lenguaje musical armónico sustentado en el tono fundamental, que en realidad sólo es un “tratado de paz provisional, que sólo tiene 150 años de existencia, que ha prestado algunos servicios importantes, muy importantes servicios, pero al cual sería absurdo querer dar un valor de eternidad”¹³³.

Los cauces de las líneas melódica (primera línea-molar: x) y polifónica (segunda línea-molar: y) no *devienen* en muchas otras cosas, pues se han generado tanto por una preocupación musical como social, ya que la música ha sido medio de comunicación universal entre individuos y pueblos, de identidad de un pueblo con su tierra, territorialización, en la ocupación de territorios. En este sentido, dice Thomas Mann:

Las convenciones musicales hoy destruidas no fueron siempre tan objetivas como se pretende, no fueron únicamente impuestas desde fuera. Eran cristalizaciones de experiencias vitales y, como tales, llenaban una misión de vital importancia: la misión de organizar. La organización lo es todo. Sin ella no hay nada y arte menos que nada¹³⁴.

Organización que canta la identidad de un pueblo, a veces en son de paz, otras de guerra, que surge de una necesidad interior de expresión de los individuos y los pueblos¹³⁵, entre gritos filosóficos y cantos poéticos, entre himnos políticos y salmos religiosos.

Este ‘descubrimiento’ de la organización armónica, que en realidad fue fruto de múltiples invenciones melódico-polifónicas (plano-de-consistencia: x,y) durante el Medioevo y la Modernidad, es también producto de una nueva interpretación de la

¹³² E. Fubini: *La estética musical...*, *op. cit.* p. 140.

¹³³ T. Mann: *Doktor Faustus*, *op. cit.* p. 228.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 270.

¹³⁵ La propia orquestación y la instrumentación manifiestan una Tierra-Pueblo, un Todo-Muchedumbre. G. Deleuze: *Mil mesetas...*, *op. cit.*, p. 345.

música, en la que efectivamente se abrió para un público, con su propio espacio dentro de la infraestructura urbana, con su propia técnica, pero sobre todo, con la soberanía de un poeta que por fin puede librarse de toda narración o retórica. Porque “reside en la naturaleza misma de este arte extraordinario la capacidad de empezar de nuevo en todo momento, de descubrir y de volver a crear otra vez, partiendo de la nada, lo que ha sido logrado en el curso de una historia de siglos de cultura”¹³⁶.

Se puede apreciar desde aquí lo profundo y vasto, múltiple e indeterminado, que resultará ser el espacio-musical establecido posteriormente por la música-moderna (espacio-extenso de inconsistencia musical: x,y,z), porque definitivamente ésta, al comprender críticamente todo registro sonoro armónico como parte de su música, igualmente considera en su despliegamiento todo el repertorio sonoro de aquella música replegada en las coordenadas compositivas occidentales. Pero este carácter crítico ha realizado tanto un *desmontaje* como una recreación de aspiraciones musicales tan antiguas como la de la ‘escucha del silencio’ de las esferas celestes o de “las sonoridades cristalinas de los cantos de los pájaros o de los gorgoteos de los riachuelos como a los sonidos de cualquier índole que genera la naturaleza, o bien al armonioso y dulce sonido que emiten los instrumentos”¹³⁷.

§ 2.- Instrumentos del pensar ‘y’ su desmusicalización

Si bien la hermenéutica de gran estilo de Agustín está íntimamente asociada con la música-ecclesial¹³⁸ mediante la que se estableció una nueva forma de percepción de la música; es decir, otra relación entre la comunidad religiosa, los intérpretes y los

¹³⁶ T. Mann: *Doktor Faustus*, op. cit. p. 93.

¹³⁷ E. Fubini: *La estética...*, op. cit., p. 129.

¹³⁸ “Los primeros Padres de la Iglesia, en casi su totalidad, se ven obligados a afrontar el problema que ocasiona la música al ponerla en estrecha conexión con la oración en su forma colectiva: el canto Litúrgico. De un lado, asimilan la tradición grecorromana, la teoría musical elaborada por los griegos a lo largo de varios siglos; la filosofía de la música y el rico patrimonio musical, lleno de contenidos, de ese pueblo. De otro lado, asimilan la tradición hebraica, el canto sinagoga. Surgen entonces dos problemas: el que se deriva de acoplar el nuevo canto cristiano a ambas tradiciones, diferentes entre sí, y el de crear una nueva jerarquía de valores para la música que nace en aquel instante, así como para los contenidos renovados de los que dicha música ha de ser portadora”. *Ibid.*, p. 89.

instrumentos, que en su tiempo realizó un profundo cambio respecto a la música-monódica grecolatina por su polifonía, profundizando en su carácter formador y ético; de manera similar el pensamiento moderno de la subjetividad cartesiano-kantiana reflejó en la música de la modernidad sus métodos y motivos, su idealismo y su crítica, influyendo en sus fines y hasta en sus instrumentos. Encontramos así, un vínculo tan antiguo aquí entre la filosofía y la música con los artefactos que se verá realizada una y otra vez en cada nueva forma de composición, interpretación e instrumentación históricas.

Por ejemplo, los primeros modelos del orden de los planetas, la tierra y el sol, eran artefactos que representaban igualmente la armonía silenciosa de las esferas celestes¹³⁹. Y en efecto, representada mediante artefactos y autómatas la comprensión del *cosmos*¹⁴⁰ garantizaba una armonía entre todas las cosas, cuando encontrar dicha armonía sonora fue el fin principal de la creación pitagórica de los siete tonos fundamentales. En este sentido, la composición del *cosmos* reservado a los dioses de la mitología griega o más tarde al Dios providencial cristiano, podría interpretarse igualmente mediante los instrumentos. De tal manera que la lira o el *aulos*, la *siringa* o el monocordio eran medios de comunión entre los números perfectos de los astros o las formas geométricas y la imperfección del mundo y el alma del hombre; o bien, el canto gregoriano mediante el coro eclesial podía mostrar y dar a la comunidad una experiencia extática de Dios y un aleccionamiento moral para los hombres¹⁴¹; o el “espíritu leibniziano, que descubrimos en buena parte de la cultura musical, sobre todo

¹³⁹ R. Molina y D. Ranz: *La idea de cosmos*, Paidós, Barcelona, p. 135.

¹⁴⁰ Al cosmos, orden universal o *physis* corresponde el *asombro* del pensar inicial de los griegos, frente al caos o desorden de la *hybris*. Sin embargo para Deleuze ya no se trata de imponer un orden a todo caos, sino de *encontrarse* precisamente con el caosmos como forma fundamental de la naturaleza que de acuerdo con la ley de la continuidad de Leibniz no se comporta por saltos sino por continuidades.

¹⁴¹ “La música posee en sí un significado religioso porque ‘esté hecha de números’ y, por tanto, de armonía, hasta el punto de poderse cantar incluso en el interior de uno, sin emitir sonidos, desde el instante en que cantamos vueltos hacia Dios; entonces, Dios puede ‘escuchar nuestros corazones y penetrar en el silencio de nuestros espíritus’”. “El trasfondo con el que se conecta con frecuencia tal idea es decididamente pitagórico; el canto silencioso en extremo puede aproximarse o identificarse de forma directa con la percepción de la armonía cósmica”. E. Fubini: *La estética musical...*, *op. cit.*, p. 92.

en la alemana de derivación luterana[, como la] exuberancia de que hace gala la música instrumental pura, en tanto que acto de fe con respecto a la autonomía, autosuficiencia y validez del lenguaje de los sonidos, que alcanza su cenit en la obra instrumental de J. S. Bach”¹⁴².

Formalmente reside en los instrumentos la propia física del sonido-musical. Esta física que surgió simple y llanamente por una cuerda tensada sobre una caja de resonancia, por las cuerdas vocales y el tórax, por el aire insuflado al vacío perforado de la flauta, por la resonancia dada mediante el golpeteo de metales, cueros y maderas que retumban al vientre vacuo del tambor o el espacio convexo de los platillos. Un instrumento, por ejemplo, la *viola d’amore*, alrededor de la cual “al tocar una nota —una sola, imagínelo— [es] la que vibra, choca, rebota y se acomoda como un enjambre”¹⁴³. El perfeccionamiento de estos artefactos que tienen una mitología y un *logos*, una ontología y una hermenéutica¹⁴⁴, logrará su enjambramiento territorial, su *ritornelo*, con la instrumentación de la orquesta sinfónica en la modernidad¹⁴⁵. Apreciando que esta territorialización, aunada con el desarrollo de las formas-musicales y surgida del descubrimiento armónico-polifónico, es producto de una reflexión permanente acerca de *qué* sea el sonido de los astros o de Dios, del alma o la naturaleza; pero también, de *cómo* se comunique y se perciba dicho sonido cuestionando *qué* valores le ha dado el hombre.

¹⁴² *Ibid.*, p. 169.

¹⁴³ G. Deleuze: *Exasperación...*, *op. cit.* p. 13.

¹⁴⁴ Definitivamente se abre aquí un campo casi inexplorado para la investigación hermenéutica, ontológica y fenomenológica, tanto de los conjuntos instrumentales sinfónicos: maderas, metales, aires o percusiones; como de los exóticos instrumentos de otras culturas, pudiéndose plantear así, sobre todo para éstos últimos, una comprensión que precisamente les arranque esa definición obligada por la ignorancia que los ubica en lo incomprensible. La obra sinfónica *The Map* del compositor chino contemporáneo Tan-Dun puede sensibilizar al lector a dicho exotismo en la composición, la instrumentación y la vocalización del pueblo Dong, propio de la provincia de Hu-nan. En ella el escucha se enfrentará a una instrumentación muy particular como la percusión lítica o la flauta pendular, a la vocalización antifonal y la composición poética que habla con la tierra bajo un cielo protector.

¹⁴⁵ Thomas Mann describe este desarrollo de la instrumentación en el libro VIII de su *Doktor Faustus*. *Opus cit.*

Piéñese en este movimiento que se da entre el espacio-sonoro abierto, tanto por la tecnologización como por la influencia de otras formas de componer música, y el espacio-musical occidental canónico dado entre la horizontal monódico-melódica de la prosodia greco-latina (línea-molar: x) y la vertical armónico-polifónica de la música en la modernidad (línea-molar: y), como un flujo acústico continuo que encuentra en la instrumentación del pensar su corporeización (plano-de-consistencia: x,y). En este movimiento un músico sería “alguien que extrae algo de ese flujo. ¿Notas? ¿Agregados de notas? ¿No? ¿Qué es lo que llamaremos ‘el sonido nuevo de un músico’? Sienten ustedes que no se trata simplemente del sistema de notas. Para la filosofía es lo mismo, sólo que no se trata de crear sonidos sino conceptos”¹⁴⁶.

Ahora bien, la tarea de Cage no es crear conceptos, sino crear espacios-vacíos (planos posibles entre toda x,y,z del espacio-de-inconsistencia y toda -x,-y,-z del espacio-de-insistencia cuando se comprende la natural simultaneidad del silencio como la mónada-nómada del origen-silencioso 0,0,0) y tiempos-sin-tiempo para *escuchar* los sonidos, pues “si existe simbolismo en Cage, es de un tipo decididamente no dualista[. Él mismo afirma:] No me gusta cuando [...] una cosa concreta es símbolo de otra cosa concreta. Pero si cada cosa del mundo puede verse como el símbolo de todas las demás cosas del mundo, entonces sí me gusta”¹⁴⁷. En este sentido Cage lleva a cabo una transvalorización del flujo de valores o formas -musicales, porque lo que precisamente saca de él es el ‘silencio en cuanto tal’, que vale *nada*, es decir, el ‘campo de sonido en totalidad’ en el que todo *acontecimiento* sonoro no tiene ningún peso ontológico propio. Cage apuesta así por el sonido-puro que producen las cosas, tanto en el sentido que le daba Satie a su música-mobiliario, “que ofrecería una atmósfera musical tranquila en la que los miembros del público, en la vida real o en una situación de concierto preparada, podrían moverse y hablar sin impedimentos”¹⁴⁸; como en el sentido invertido mediante

¹⁴⁶ Como hemos apuntado en la *Introducción*, este estudio ha implicado igualmente la creación de nuevos conceptos que permitan la relación entre musicología, fenómeno musical, música silenciosa y la filosofía de la música. Ver nota a pie de página no. 7, y también: G. Deleuze: *Exasperación...*, *op. cit.*, p. 19.

¹⁴⁷ M. Nyman: *La música experimental...*, *op. cit.*, p. 64-65.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 69.

el cual Varèse buscó reproducir el sonido que producen las cosas, “como el sonido de las campanas al piano [o al utilizar directamente objetos para sacar de ellos su sonoridad,] como cuando tendió veinticuatro cuerdas en un armario ropero[,] mientras que otros incluían copas de cristal afinadas y el trombón de varas”¹⁴⁹.

Por lo anterior, al igual como la escala tonal pitagórica estableció cambios trascendentales en la prosodia poética de Homero, o como el canto gregoriano dio un pequeño salto polifónico en la horizontal monódica de la prosodia latina (primera línea-molar: x), o como el lenguaje armónico dio por fin a la música su autonomía lingüística y una instrumentación completa para sus escalas cromáticas, de intensidad, timbre y duración (segunda línea-molar: y); o como la música-vanguardista planteó al lenguaje armónico y su instrumentación múltiples desdoblamientos y replegamientos (tercera línea-molar: z); así la música-experimental transpuso el espacio-musical al ‘campo del sonido en totalidad’. En primer lugar al cuestionar y derogar cualquier tipo de notación musical canónica, dejó que los sonidos-musicales fueran por sí mismos mediante la interpretación libre y en duraciones cada vez más amplias e intensivas¹⁵⁰; dejando además que convivieran con otros sonidos, como el del propio instrumento como mueble o el sonido del trasiego de la calle. En segundo lugar, cuando la instrumentación sinfónica que es el cuerpo físico donde se desenvuelve el sonido-musical occidental, no sólo es cuestionada sino reestablecida, porque la experimentación que estos músicos y compositores practicarían sería la de la intervención misma de los instrumentos¹⁵¹, efectuando su amplificación, sintetización y codificación¹⁵², así como la molecularización de la unidad sinfónica. Y en tercer lugar, al sacar de este flujo ‘el silencio en cuanto tal’, es decir de reproducir registros sonoros y actividades

¹⁴⁹ *Ibidem.*

¹⁵⁰ Siguiendo al § 4, *Evento hipotético de desmusicalización: Bach-Cage ≈ Cage-Bach*, veremos cómo se puede interpretar la variación ralentizada que hace Cage de la música-occidental que es trascendida por la armonía-polifónica de Bach.

¹⁵¹ Consultar: Constelaciones-cageanas, en el Glosario anexo.

¹⁵² “La música moderna ha continuado esta evolución y ha profundizado en un nuevo repertorio sonoro en que el registro tonal y la elaboración tímbrica, ambos electromagnéticos, han hecho posible un importante enriquecimiento de la “música ruidosa”. C. Thomas: *Diccionario..., op. cit.*, p. 141.

disciplinares “en una situación [teniendo] proveída (o no) con máxima amplificación, ([pero no] sin fondo) [o ninguno (o ambos)]”¹⁵³ (espacio-vacío o singularidad del origen-silencioso: 0,0,0). Alvin Lucier refiere a la interpretación de *0'00"* en el Rose Art Museum realizada por Cage:

Cage comenzó actuando *0'00"* antes de que la audiencia entrara. Él se sentó en su amplificada y rechinante silla con un micrófono de piloto de avión de la Segunda Guerra Mundial atado alrededor de su garganta, escribiendo cartas en una máquina de escribir amplificada y, ocasionalmente tomando tragos de agua. Parte de la intención de esta pieza es hacerte tener que hacer cualquier cosa, y John escogió responder alguna correspondencia. Siempre que él se movía, cada rechinido de su silla, golpes a su máquina de escribir y tragos de agua fueron generosamente amplificadas y reproducidas por los altoparlantes alrededor del museo¹⁵⁴.

Estos elementos que configuran el ‘espacio-sonoro en totalidad’ cageano¹⁵⁵, con los que contribuyó la música-experimental, no deben ser comprendidos como meras descripciones de actos que serán juzgados después, ‘en términos de éxito o fracaso’, sino simplemente como actos ‘de extrañamiento’ los cuales son desconocidos. Porque en este caso, pregunta Cage, “¿qué es determinado?”¹⁵⁶. De manera que, tal como la física o la filosofía modernas, la música-experimental tendrá genéticamente la vista puesta en la indeterminación para hacer posible la apertura del espacio-musical en la ‘resonancia de la nada’ o el *acontecimiento* de los ruidos del ambiente, entre la

¹⁵³ Anotación a la partitura de *0'00"* o *4'33"* No. 2 de 1962, dedicado a Yoko Ono y Toshi Ichianagi. J. Cage en: W. Fetterman: *John Cage's...*, *op. cit.*, p. 87.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 88.

¹⁵⁵ Veremos en el § 7, *La caja ubicua del espacio no-sonoro, cómo se ha configurado el espacio-sonoro cageano desde su negatividad entendida como vida, o como parte de la vocación del arte contemporáneo por acercarse a la vida*. Por ello, dicho espacio-sonoro en totalidad se comprende igualmente como el espacio-no-sonoro en tanto que no sólo contempla la sonoridad musical sino también los sonidos que no alcanzamos a percibir, como el de la vibración de la materia o el traspasar de los sonidos del primer momento de la creación del universo que propuso George Gamow con la teoría del Big-Bang.

¹⁵⁶ J. Cage: *Silence, op. cit.*, p. 13.

ruidosidad y las habladurías, pero también entre la reflexión creadora y la contemplación activa o apercepción.

Indeterminación que es el fundamento infundamentado también de la física cuántica que repiensa las ideas atomistas acerca del vacío: *vacuum* y *clinamen*; de la matemática y la lógica moderna mediante el repensar las viejas paradojas que plantearon las nuevas teorías; de la filosofía moderna al emprender proyectos de principio fracasados, experimentales, que han dado lugar a las más olvidadas reflexiones acerca de la espacio-temporalización del pensar¹⁵⁷. De forma que parece ser que un proyecto del pensar el pensar está de principio fracasado porque el pensar se rehusa a *ser* pensado. Por lo que un pensar el pensar en la resonancia del rehuso del pensar ha de ser más un experimento que un sistema cerrado y absoluto que vuelva a entregar dicho pensar a la determinación.

Insertas aún en aquél espacio físico cerrado que representaba la instrumentación sinfónica, se mantuvieron las distintas sistematizaciones que precedieron a Cage (tercera línea-molar: z), como la del dodecafonismo de Schönberg, el atonalismo de Webern¹⁵⁸, el serialismo integral de Boulez o el microtonalismo de Berg¹⁵⁹. En efecto, como en todos estos casos, la *nada* “es la que surge del vacío ontológico que niega la experiencia, no es la nada cageana que es fuente de la

¹⁵⁷ Se puede apreciar que tanto en la filosofía en tránsito en *Acerca del evento* de Heidegger como en el pensar-creador en *¿Qué es filosofía?* de Deleuze, la espacio-temporalización se exige como necesaria para plantear *otro* comienzo como un pueblo nuevo en una nueva tierra. No se trata tanto de encontrar sus similitudes como la resonancia entre las dos perspectivas que permiten ver al fenómeno musical no tan sólo en su organización macrocósmica sino también microcósmica, molecular, y aún más que molar, de fuga. Como se ha visto a *Acerca del evento*, como una fuga musical en seis ensambles. Cfr. D. Vallega-Neu: *Contribution's to phylosophy...*, *op. cit.*, p. 32.

¹⁵⁸ Compositor austríaco alumno de Schönberg, quien es uno de los más reconocidos exponentes del dodecafonismo, influyendo a otros compositores como Pierre Boulez y Karlheinz Stockhausen. P. A. Scholes: *The Oxford Companion...*, *op. cit.*, p. 1112.

¹⁵⁹ Compositor austríaco alumno de Schönberg a quien consideraba su padre. Aunque incursionó en la atonalidad y el dodecafonismo en sus obras siempre evocó la tonalidad del romanticismo debido a su inclinación al dramatismo. Sus óperas más conocidas son *Wozzeck* y *Lulú*. *Íbid.*, p. 104.

experiencia”¹⁶⁰, fuente de la experiencia de la *duración* como silencio en Satie, del sonido de la estática en Varèse, de ‘la eterna pregunta de la existencia’ de Ives¹⁶¹ o de la inclusión de métodos de composición e interpretación no occidentales en el silencio-cageano. Todos estos elementos expandieron las posibilidades y los límites de ese espacio físico cerrado de la sala de conciertos, de la organización sinfónica, de la jerarquía de los valores de las formas-musicales, de la escucha intelectual de la música, de la música-intelectual, “la gran música [que] se ha divorciado completamente del consumo[, que] surge en la cabeza, no en el corazón o en el oído; en absoluto se la imagina sensiblemente, sino que se la calcula sobre el papel”¹⁶².

§ 3.- Música-experimental como experiencia de exterioridad

Frente a esta intelectualización en la que la música-moderna participó activamente, a pesar de plantearse también como ruptura y *fundación*, Cage opina que “los sonidos del ambiente son más interesantes que la música que se escucha en una sala de conciertos”¹⁶³. De esta manera apela de principio a la exterioridad, de exponer la música al ‘campo del sonido en totalidad’, cuando en general se olvida que ‘ahí no hay nada como silencio’. Exterioridad que está infundamentada en “la superposición y las colisiones arbitrarias [...] aparentemente casuales y con múltiples capas [de la música de Ives, que] son relevantes para las ideas de Cage de multiplicidad e interpenetración, y la colocación espacial de los instrumentos y de los grupos instrumentales [que] desvían la atención de un punto central”¹⁶⁴. Atomización, molecularización, fragmentariedad, que llevaría a Cage a una búsqueda aún más radical de indeterminación (combinación azarosa de coordenadas que atraviesan el espacio-vacío del origen-silencioso: 0,0,0; entre toda x,y,z del espacio-extenso de la música-occidental y toda -x,-y,-z del espacio-intenso del ‘campo del sonido en totalidad’), comenzando la creación de una serie de composiciones y lecturas en las que se eludirá cualquier

¹⁶⁰ C. Pardo: *La escucha oblicua...*, op. cit., p. 33.

¹⁶¹ Los cuales, como lo hemos visto en *El banco chirría, se golpean las teclas, tragos de agua*, son de quienes se inspirará Cage para llegar a su música-silenciosa.

¹⁶² T. Adorno: *Filosofía de la nueva música*, Akal, Madrid 2003, pp. 17-19.

¹⁶³ R. Kostelanetz: *Conversing...*, op. cit., p. 70.

¹⁶⁴ M. Nyman: *Música experimental...*, op. cit., p. 71.

expresión directa del sonido-musical. Escribe así, por ejemplo, *Paisaje imaginario No. 4* (1951) para doce radios y dos intérpretes; *4'33"* (1952) o sonido del ambiente en tres movimientos¹⁶⁵, 'para cualquier número de intérpretes realizando cualquier acción con cualquier duración de tiempo', como diría más tarde en la partitura de 1960¹⁶⁶; *Mezcla de Fontana* (1958) con cinta magnética; *Camino de agua* (1959) para pez mecánico, un pato, una tina de baño, un sifón de soda y hielo¹⁶⁷; *0'00" (4'33" No. 2)* (1962) dedicada a Yoko Ono y Toshi Ichiyagani, "en una situación proveída con máxima amplificación (sin fondo), realizar una acción disciplinar"¹⁶⁸. De esta manera Cage comienza a practicar agujeros en el cuerpo de la música-occidental y en los de su propio organismo sonoro amusical.

Espacio-sonoro de la música de John Cage, su físico musical, su medida y su movimiento¹⁶⁹, que ha surgido tanto del sonido-puro de Satie como de la estática de Varèse, porque, como dice Cage: para estar desinteresado por empezar hay que aceptar "que un sonido es un sonido y un hombre es un hombre, en no hacerse ilusiones sobre ideas de orden, expresiones de sentimiento, y todo el resto de nuestra inherente y aplaudida estética"¹⁷⁰. Con esto Cage está llevando a cabo una inmersión de la música en la pura sonoridad, exponiéndola al exterior de toda teoría estética y del materialismo histórico inherente al 'mundo del arte'¹⁷¹. Por otro lado, Varèse será para Cage el que "ha establecido la naturaleza presente de la música. Su naturaleza no reside en las relaciones de pulsos (consonancia-disonancia) ni de los doce tonos o los siete más cinco (Schönberg-Stravinsky), pero que surge de una aceptación de todo fenómeno audible como material propicio para hacer musica"¹⁷². Bajo esta idea Varèse será tan

¹⁶⁵ J. Retallack: *Musicage. Cages muses on Words, Art and Music*, Wesleyan University, New England, p. xxxiii.

¹⁶⁶ W. Fetterman: *John Cage's...*, op. cit., p. 79.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 32.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 85.

¹⁶⁹ G. Deleuze: *Exasperación...*, op. cit., p. 347.

¹⁷⁰ J. Cage: *Silence*, op. cit., p. 82.

¹⁷¹ Obsérvese que aún los más precavidos en la interpretación histórico-material del arte, como Nicos Hadjinicolau, caen en un estructuralismo formal, de valores ideológicos y, por tanto, de clases. Cfr. N. Hadjinicolau: *Historia del arte y lucha de clases*, Siglo XXI, México 1986.

¹⁷² *Ibid.*, p. 85.

importante para Cage como para los músicos post-experimentales, ya que buena parte de la música posterior a él, si no es que su totalidad, se ha permitido componer música mediante sonidos-no-musicales, por ejemplo, o mediante sonidos-musicales-pregrabados. Desde esta perspectiva Cage llevará la apuesta de Varèse a la más delgada y profunda indeterminación del sonido-musical mediante el silencio, planteando una música que *escucha* el 'sonido en totalidad'.

Lo que se hace patente es esta molecularización¹⁷³ del espacio-musical en la sonoridad desnuda de los *instantes*, su intensificación mediante su paso por el espacio-vacío, en el que los músicos no sólo salen del escenario para formar parte del público, sino que el público mismo se transforma en intérprete, por ejemplo al participar del *crescendo* sonoro de *4'33"*. Exterioridad del espacio-ubicuo que *funda* la música-experimental como desdoblamiento y despliegue de la música-moderna, transvalorando las coordenadas melódico-polifónicas (plano-de-consistencia: x,y) que aún prevalecían en el atonalismo (tercera línea-molar: z) como *nihil privativum* puro¹⁷⁴. En el silencio-cageano *acontece* un retorno a una exteriorización milenaria producida por su exilio desterritorializante y su *retención* reterritorializante en otro comienzo, para un pueblo y una tierra nuevos, ya que la exteriorización del espacio-musical, puro espacio-sonoro, responde igualmente a la errancia, a la cual la música y sus principios irracionales y atomistas antiguamente fueron destinados.

1.2.- Practicando hoyos en el ser

§ 4.- Resonancia y repensar de la *meditación* musical

Planteándonos el problema de la música-experimental desde lo más determinado y patente de su ámbito que marca los desarrollos de la historia de la música-occidental, se puede *escuchar* a ésta resonar en el vaciamiento de dicho ámbito, puesto que la

¹⁷³ Ver: Línea-molecular, en el Glosario anexo.

¹⁷⁴ Recordemos el cuadro categorial de la *nada* planteada por Kant en su anfibología. El *nihil privativum* es el que se compone por la pura negatividad no llegando a ser *nihil negativum*, como pura *nada*. I. Kant: *Crítica de la razón pura*, Taurus, México 2006, p. 296.

pretensión de dicha música, a diferencia de toda tradición occidental, es sacar toda sonoridad objetual de sus coordenadas melódico-armónicas (plano-de-consistencia: x,y). Coordenadas que se han constituido por un doble-olvido, el cual, en analogía con el olvido del *ser*, plantean un sonar inicial que se extiende hasta un futuro e indeterminado comienzo de *otra* forma de sonar la música¹⁷⁵. Por tal razón, parece conveniente que reconstruyamos primero la casa del lenguaje musical para poder comprender más a profundidad la desmusicalización que la música-experimental realiza al exteriorizar la tradición.

Exterioridad e intemperie a la que tiende recuperar como resguardo el principio de indeterminación que trasciende la música-experimental, principio que infundamentalmente es fundamento de la música-imposible, sustrato que quedó en el más vasto e indefinido olvido dado por un doble-olvido de la música entendida como simple sonido. En este sentido, si el *ser* como *no-ser* se ha olvidado en la pura presentificación de lo ente, así mismo el *ser* de la música como *devenir* puro, es decir, como pura sonoridad, se oculta detrás de la composición canónica constituida por las coordenadas melódico-armónicas (plano-de-consistencia: x,y), radicando en ellas ese doble-olvido: uno, el monódico-melódico que aún reducía el campo de la música a una ética pedagógica (primera línea-molar: x) y, otro, el armónico-polifónico que por fin determinando el lenguaje armónico occidental, ampliando su campo de acción en Occidente, determinó el *haber* musical en un *ser*, un signo de equivocidad lingüístico que excluyó todo ruido, todo silencio no intencional y toda indeterminación sonora (segunda línea-molar: y).

Es indudable que las líneas-de-fuga del pensar filosófico y científico trascienden el nacimiento y desarrollo del lenguaje musical, en el *cómo* se ha escuchado, se *escucha* y se escuchará en el futuro. Actualmente tanto por la vía de la investigación física, de la codificación de la expresión musical en una simpleza digital, de identidad actual no intensiva, sino extensiva, el lenguaje musical expresa *otro* círculo de comprensión. Sin

¹⁷⁵ “Desde un simple *arranque* del pensar esencial el acaecer de la verdad del ser [Seyn] tiene que trasladarse del primer comienzo al otro, para que en el pase resuene la toda otra canción del ser [Seyn]”. M. Heidegger: *Acerca del evento...*, op. cit., p. 25.

embargo, los estudios fenomenológicos acerca de la música parecen estar destinados al fracaso, al no poder demostrarse ninguna unidad o identidad musical, al *ser* la música fenómeno puro, puro *devenir*¹⁷⁶. El silencio-musical nos permite identificar la diferencia conceptual entre la unidad musical constituida por un espacio-extenso y un tiempo subjetivizado y la multiplicidad sonora como puro *devenir* en tanto que *duración* en lugares simultáneos.

La distancia histórica permite apreciar que la *escucha* del hombre ha sido modificada en sentido directo a la medida en que se ha modificado la creación musical y la producción sonora. Los principios físico-matemáticos de la música que llegarán a su maduración con el desarrollo instrumental y la creación del lenguaje armónico, tienen una relación directa con los principios numéricos del *ser*, que se resguardan en la más remota práctica gnómico-ética de la antigüedad¹⁷⁷. Esta comprensión unitaria, verdadera y bella dará como resultado la ontologización del mundo, incluyendo el mundo musical. La poesía, música como tal, sería derogada del espacio social para permanecer en la intemperie y la exterioridad hasta el advenimiento de la modernidad. Sin embargo, este primer olvido de la música dará como resultado su interpretación ético-teológica, las primeras formas de notación musical y los primeros experimentos polifónicos; en general, la música-elesial.

En este sentido se entiende que el fenómeno musical adquiera su más profunda problematización con la emancipación de su lenguaje y su instrumentación, ya que ahí

¹⁷⁶ “La hipótesis del sombrío precursor, es decir, de un elemento anterior a la voluntad como fuente de la metafísica schopenhaueriana de la música, permite dar coherencia al conjunto del sistema estético de Schopenhauer y comprender tanto la relación de la música con las otras artes como la que mantiene la emoción musical con los sentimientos humanos. En la música, el sombrío precursor habla en persona: mensaje mudo a oídos de la representación conceptual (no puede ser de otro modo, ya que el concepto deriva de la voluntad, no el sombrío precursor)”. C. Rosset: *Escritos sobre Schopenhauer*, Pre-textos, Valencia 2005, p. 190.

¹⁷⁷ “Si efectivamente hubo una relación entre νομος=ley y νομος=ley musical —es decir, νομος como tema melódico construido según un *modo* determinado de antemano, que se correspondía con un *ethos* concreto, o situación emotiva específica—, el origen de los νομοι habría que remontarlo entonces hasta los tiempos de Terpandro como mínimo, y vincularlo con el nacimiento de la educación musical y con su delimitado ideal pedagógico: aquel que asignara a la música, precisamente, una función ética”. E. Fubini: *La estética musical...*, *op. cit.*, p. 47.

radica la subjetivización que su comprensión obtiene, una verdadera consciencia, representada por los ideales modernos. De tal manera que en *verdad* se pueden ver y *escuchar* mediante el arte y la música de la modernidad. En efecto, aún cuando la música fue un tema tan recurrente para el pensamiento occidental, como lo fue desde Pitágoras para Platón o Agustín, fue hasta la modernidad que el pensar produce tratados especializados de música en su plano melódico-armónico (plano-de-consistencia: x,y, o primer estrato del continente musical occidental constituido sobre sustratos pitagóricos de procedencia asiática¹⁷⁸), cuando la interpretación de la música desde distintas perspectivas acompañó al pensamiento moderno. Incluso motivó al pensar como *acontece* con la armonía preestablecida barroca¹⁷⁹ y la metafísica musical romántica¹⁸⁰; llegando a tener un lugar en el pensamiento de la resonancia del *acontecimiento*¹⁸¹, de la ontología del pensar en tránsito en Heidegger y el ensamble de sus fugas en su segunda obra fundamental, pero también en el pensar-creador deleuziano en el que el *acontecimiento* es *acontecimiento* de acontecimientos *ad infinitum* y en plano nómada.

Este primer agenciamiento que configura el plano unidimensional de las coordenadas del espacio-musical, su cosmos o universo, dará lugar con el tiempo a un desagenciamiento que quizás sea la más profunda territorialización de la música, su caosmos o multiverso. Siendo un desagenciamiento porque aparentemente se libera a la música de su carácter ético-pedagógico al adquirir un lenguaje y una instrumentalización propias, pero es una más profunda territorialización porque a

¹⁷⁸ Relación que se ha citado con anterioridad. M. Schneider: *El origen musical...*, *op. cit.*, pp. 127-128.

¹⁷⁹ “Una armonía absolutamente programada, es la idea del autómatas espiritual —y este final del siglo XVII es la gran época de los autómatas—. Cada noción individual es como un autómatas espiritual: lo que expresa es interior a ella, es sin puertas ni ventanas, pero está programada de tal manera que lo que expresa está en composibilidad con lo que la otra expresa”. G. Deleuze: *Exasperación...*, *op. cit.*, p. 41.

¹⁸⁰ “*Musica est exercitium metaphysicae occultum nescientis se philosophari animi*”. A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, Porrúa, México 2003, p. 270.

¹⁸¹ “Una composición musical no es música sino hasta que es realizada. De manera similar, *Acerca del evento* encuentra su vida en una lectura preformativa y una escucha que no tome la repetición de las mismas palabras o frases como meras repeticiones o algo que ha sido hecho a través o escrito debajo”. D. Vallega-Neu: *Heidegger's...*, *op. cit.*, p. 32.

partir de ese momento las múltiples series de la música en la modernidad convergerán en el único y absoluto punto del acorde, que organiza los dos planos del espacio-musical: el horizontal agenciamiento del plano monódico-melódico (primera línea-molar: x) y el vertical desangeciamiento o reterritorialización con el plano armónico-polifónico (segunda línea-molar: y).

En estas líneas-de-fuga del pensamiento musical, entendido como un resonar dado entre el pensar la música y la forma musical del pensar, está resguardada una comprensión de la música que trasciende sus propios principios musicales, sus *fundaciones* melódico-armónicas y sus valores o formas, o porque trascenderse así misma como pura *duración*, tiempo del *instante* —como se verá en la segunda parte—, ha hecho de la música tanto un ejemplo paradójico del fenómeno como una patentización del *no-ser*. Sólo ciertas líneas-de-fuga del pensar-musical se han atrevido a cruzar las columnas de Hércules, aventurando el pensar a la experiencia de la música. Hacer resonar las cuerdas del *ser* sobre estas cuerdas del infundamento, cuerdas bajas de la *viola d'amore* filosófica, es lo que permite se dé una resonancia entre el fundamento 'y' lo infundamentado, experiencia de reverberación, de vaciamiento de la casa del *ser* y expresión de las cosas como entre las demás cosas. Porque lo que pretende tanto un pensar-musical como un reflexionar la música es experimentar una manifestación única de la actividad humana que expresa precisamente el tránsito entre la *vida* 'y' el pensar, el habla 'y' el silencio, la calma 'y' el movimiento.

Aventurando potenciar esta resonancia de los fundamentos infundamentados, de los que el *haber* musical se alimenta, se busca no tanto una reflexión filosófica de la música como el rescate de una línea del pensar que es fundamentalmente musical, para aspirar a crear un pensamiento musical que se recreé en la problematización sonora del *ser*. Como se puede mostrar, la música al igual que la filosofía ha efectuado giros o virajes en la comprensión del mundo y la naturaleza, de Dios y el hombre. Corresponde a una comprensión de este *acaecer* musical de occidente encontrar la expresión de un pensar temporal transitorio, en la delgada línea de un *instante*. La música-experimental

ha demostrado potenciar ese giro del pensar-musical. John Cage lo efectúa en una singularidad paradójica de silencio (origen: 0,0,0). Que igual que el *contrapunctus*¹⁸² gregoriano efectuó el viraje de la horizontal melódica a la vertical armónica, o que la polifonía canónica de Bach llevó a dicha vertical a su máxima realización, de parecida manera el silencio-cageano lleva a cabo un repensar la música desde su propio *haber*.

EVENTO HIPOTÉTICO DE DESMUSICALIZACIÓN: BACH-CAGE ≈ CAGE-BCAH

Douglas Hofstadter tratando tal tema se refiere a la música de Cage como una música muy expresiva. En uno de sus diálogos hipotéticos le pregunta Aquiles a la Tortuga: “*Aquiles: ¿Y no es John Cage un compositor de música moderna? Me parece haber leído algo acerca de él en uno de mis libros de haiku. Tortuga: Exactamente. Ha compuesto muchas piezas famosas, tales como 4’33”, una pieza de tres movimientos consistente en silencios de diferente duración. Es maravillosamente expresiva —si a Ud. le gusta ese tipo de cosas*”¹⁸³. En dicho diálogo hipotético Hofstadter en su libro *Gödel, Escher, Bach. Un grácil e infinito bucle* explica las distintas paradojas que juegan con la concepción del infinito en la matemática, el arte y la música, partiendo de la paradoja estoica de Aquiles y la Tortuga, la cual reza que si se divide infinitamente la distancia constante que recorre Aquiles, éste nunca podrá alcanzar a la Tortuga, por muy lenta que ésta vaya. ¿En qué sentido para la Tortuga la música de Cage es sumamente expresiva? Obviamente la tortuga vive más lento que el corredor Aquiles, pero por muy rápido que éste vaya nunca alcanzará a la tortuga. De igual manera la expresividad de Cage para la tortuga radica en la lentificación y expansión que se hace de la música trascendida aún por el virtuosismo, la velocidad y la variación del arte de la fuga de Bach. La explicación

¹⁸² De acuerdo con Rousseau: “Se ha discutido durante mucho tiempo si los antiguos conocieron el contrapunto; pero por todo lo que hoy nos queda de su música y de sus escritos, principalmente por las reglas para la práctica de Aristóxeno, libro tercero, apreciamos claramente que no tuvieron jamás la menor noción de ello”. J. J. Rousseau: *Diccionario de música*, Akal, Madrid 2007.

¹⁸³ D. Hofstadter: *Gödel, Escher, Bach. Un infinito y grácil bucle*, Tusquets, Barcelona 2005, p. 173.

de Hofstadter es la siguiente: ésta dice que la aumentación interválica, el aumento de los intervalos o pausas de cualquier melodía de Bach daría como resultado melódico la melodía de Cage, lo cual “es similar al recurso canónico de aumentación temporal, donde los tiempos de las notas en una melodía son multiplicados por una constante. Ahí el efecto es sólo la lentificación de la melodía. Aquí el efecto es una curiosa expansión del rango melódico”¹⁸⁴. También se explica mediante esta aumentación interválica el paso que análogamente pudiera sucederle a Cage, para dar como resultado Bach, es decir, Bach pero “como si BACH tuviera un desorden estomacal después de pasar a través de la etapa intermedia de CAGE”¹⁸⁵. Esta expansión del rango melódico, su ralentización, sería tanto un retorno a la horizontal melódica como a la escucha de los ruidos del ambiente, al silencio-musical. Finalmente un trastocamiento, un envisceramiento en la herencia de la polifonía a partir de la cual la música ya no sería la misma.

La aumentación interválica comprende un segundo grado de complejidad en la composición del magnífico arte de la fuga y el místico canon de Bach. Aunque la fuga sea menos rígida que el canon¹⁸⁶. Este segundo grado implica que “la velocidad varía de una voz a otra; cuando, por ejemplo, la segunda voz canta el doble de rápido o el doble de lento que la voz inicial”¹⁸⁷. De esta manera se encoje o dilata el tema. Se comprende desde esta perspectiva que Cage mediante su cauce silencioso realiza una ralentización de la melodía-polifónica de Bach, la dilata, la moleculariza y en ello experimenta ‘la expansión de dicho rango melódico’.

Si bien Cage pone en cuestionamiento el espacio-musical que se ha construido entre la instrumentación y el establecimiento del lenguaje melódico-armónico occidental, interviniendo y modificando las características propias de los instrumentos y al crear métodos de composición que, siguiendo la línea de la Escuela de Música de

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 174.

¹⁸⁵ *Ibidem.*

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 11.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 174.

Nueva York¹⁸⁸, buscará derogar toda relación con la notación tradicional, su distribución e incluso el pentagrama; también lo que hace es cuestionarse a sí mismo sus métodos y resultados en la búsqueda de la total indeterminación e interpenetración del sonido-musical como ruido. De alguna manera el piano preparado de *Sonatas e interludios* (1949) o la consulta del *I Ching* como en *Música de cambios* (1951), aún representan un agenciamiento del espacio-musical, al aún no poder desasirse de los instrumentos y no poder borrar todavía las líneas del pentagrama. Con todo ello arribará a la pieza silenciosa, *4'33"* (1952), que pensada diez años antes se concretaría en una composición que se reduce tan sólo a una indicación de acciones disciplinares sin determinar ningún número de intérpretes en específico ni tampoco ninguna duración, tal como lo indica la partitura de *4'33"* de 1960.

En este sentido, ¿cómo es que ‘el silencio cageano es la negación del silencio ontológico’? Un silencio que “quiebra el ser de la ontología y chirría, murmura, muestra su multiplicidad practicando agujeros en el Ser[, y que] no es ni el silencio mental ni es otra imagen de la Nada[, que] es un silencio que se hace presente”¹⁸⁹. ¿Cómo es que representa ‘ese plano fijo sonoro que afirma un proceso frente a toda estructura y génesis, un tiempo-flotante frente al tiempo-pulsado o el *tempo*, una experimentación frente a toda interpretación, y en el que tanto el silencio como el *reposo*¹⁹⁰ sonoro señalan el estado absoluto del movimiento’? ¿Cómo es que no es la *nada* de Boulez, vacío ontológico que niega la experiencia? ¿Cómo es que representa el *grado cero* de la música cuya influencia aún se extiende a la música-contemporánea? Responder a estas preguntas nos aclararía de qué manera Bach interpretado por aumentación interválica de la melodía Cage se vuelve Bcah, porque de manera figurada se puede comprender

¹⁸⁸ “Feldman, Wolff y Brown cambiaron la naturaleza fundamental del trabajo musical en sí mismo —explorando nuevas notaciones, nuevas formas, estableciendo nuevas relaciones entre el compositor y el intérprete—. Las piezas gráficas de Feldman son una ejemplo de esto”. J. Pritchet: *The Music of...*, *op. cit.*, p. 106.

¹⁸⁹ C. Pardo: *La escucha oblicua...*, *op. cit.*, p. 37.

¹⁹⁰ *Reposar* como el no-actuar de la *meditación* onto-histórica, de mantenerse en el temple de ánimo de la *retención* frente al rehuso del *ser*. *Meditación* que para la historia de la metafísica-musical representa el silencio-cageano como origen silencioso, el sin-espacio y sin-tiempo, entendidos extensamente, y que abren el espacio-extenso al espacio-intenso del ‘campo del sonido en totalidad’.

que lo que Cage ha hecho con su silencio no-ontológico, su tiempo-flotante, ha sido una *fundación* sonora de la música que ha transformado la propia concepción del lenguaje armónico tradicional, por su decir en el silencio¹⁹¹. Nótese que lentificación y expansión no son lo mismo. Si bien la lentificación abre el espacio para el silencio, para el espacio-vacío, su expansión lo que hace es poner en evidencia lo más oculto de la música-armónica, que son los ruidos, los sonidos del ambiente. En ese momento es que se efectúa la molecularización del espacio-sonoro y del espacio-musical en el espacio-no-sonoro cageano¹⁹².

§ 5.- Música del pensamiento como sonido de las cosas

El silencio-cageano no es el silencio-ontológico porque no es el afectado callar intelectual que da paso a la percepción estética de la obra musical, pero sí es el callar para permitir se de el ‘campo del sonido en totalidad’: musical ‘y’ no-musical. Por ello es un silencio que se hace presente, una “demostración de la inexistencia del silencio” una afirmación de la omnipresencia de la música¹⁹³. La ralentización que sufre la música con la expansión del plano melódico de Bach lo que produce es la comprensión de la música como *duración*. En la que se da un *repose* musical que permite sea el estado de movimiento absoluto del sonido. El silencio-cageano chirría y murmura, haciendo vibrar las más íntimas fibras de la música, de la armonía musical, haciendo que trepide y resuene a la libertad que le otorga por un *instante* el vacío-sonoro. ¿Cómo puede la música volver a renacer de las ruinas de la espiritualidad religiosa del Medioevo y la subjetividad armonizadora del gusto estético? ¿Cómo puede proponer a la antigua aspiración de la *escucha* de los sonidos-silenciosos de los astros y del mundo, del orden geométrico-musical de la naturaleza, como principio de *otro* principio?

Con Cage asistimos a un *acontecimiento* transitorio que fluye entre el sonido y el pensamiento. Un pensar su sí-mismo en el que es necesario callar la música para

¹⁹¹ “El decir como silencio funda”. M. Heidegger: *Acerca del Evento...*, *op. cit.*, p. 79.

¹⁹² Lo cual buscaremos esclarecer en el el § 7, *La caja ubicua del espacio-no-sonoro*.

¹⁹³ M. Nyman: *Música experimental...*, *op. cit.*, p. 51.

escuchar y hacer posible el *encuentro* en la comprensión sonora¹⁹⁴. Por ello se le ha visto como ‘una especie única de músico’ que ya no se plantea desde ninguna estética del juicio de gusto y que crea “un espacio en el que la música y la filosofía pueden ser un jardín con la mente vacía”¹⁹⁵. Porque “la exclusión de la belleza como categoría se inserta en la tarea cageana de transgresión del dualismo”¹⁹⁶. De esta manera afirma:

La muerte del arte en tanto idea de arte, así como la desaparición de la obra de arte considerada como el fundamento de una experiencia estética que se orienta hacia una interpretación intersubjetiva. De este modo se afirmará primero la necesidad de superar el gusto y luego la imposibilidad e innecesariedad de ejercer la crítica. La superación del gusto se convierte en Cage, en una invitación a la nobleza que consiste en estar libre en cada instante de los sentimientos que lo condicionarían¹⁹⁷.

Y es que:

En realidad hay música que no contó nunca con ser oída; es más, que excluye la audición. Así ocurre con un canon a seis voces de Juan Sebastián Bach, escrito sobre una idea temática de Federico el Grande. Se trata de una composición que no fue escrita ni para la voz humana ni para la de ningún instrumento, concebida al margen de toda realización sensorial, y que de todos modos es música, tomando la música como una pura abstracción. Quién sabe [...] si el deseo profundo de la Música es el de no ser oída, ni siquiera vista o tocada, sino percibida y contemplada, de ser ello posible, en un más allá de los sentidos y del alma misma¹⁹⁸.

En este sentido el silencio-cageano es parte de la constelación universalmente practicada de una música-imposible, a la que mucha música y matemática, física y metafísica aspiraron. Sin embargo, esta música que converge en el silencio también diverge en su ralentización y expansión. El ejemplo más radical de ello lo representa

¹⁹⁴ M. Heidegger: *El ser y el tiempo*, *op. cit.*, pp. 151-160.

¹⁹⁵ C. Pardo: *La escucha oblicua...*, *op. cit.*, pp. 120-121.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 115.

¹⁹⁷ *Ibidem.*

¹⁹⁸ T. Mann: *Doktor Faustus*, *op. cit.*, p. 89.

una pieza de Cage compuesta para tocarse durante 260 años, la cual comenzó a tocarse en el año 2002 y se espera concluya dentro de 251 años. Se titula *Organ2 / ASLP* y fue instalada en la ciudad de Halberstadt en Alemania. Las siglas de la composición refiere a la frase *as slow as possible*. Esto es, el silencio-cageano lo más lento posible.

A lo que resuena esta música del pensamiento es a 'las cosas mismas'. En el sentido de que su configuración lentificada infinita hace manifiesta una aparición aparentemente espontánea y muy esporádica del instrumento que toca la pieza infinita de Cage. En el sentido de su inmediatez, Cage moleculariza los objetos en su más cercana audibilidad porque sabe que los objetos vibran permanentemente, porque están constituidos de partículas que presentan características de onda. Dice, quisiera "oír la mesa", porque "sé por la música moderna que esta mesa está en vibración"¹⁹⁹.

Este *meditar* el pensamiento que surge desde el silencio mental dejando que las cosas sean, es un *meditar* sobre la espacio-temporalidad del *acontecimiento*, es un alejamiento o un volverse desde la espacialidad limitante y la temporalidad sucesiva a la que se le ha confinado, porque el espacio que configura a todo sí-mismo interior es imperceptible, *grado cero* de ningún lugar desde el cual se *medita*. Toda temporalidad intuitiva y creadora es indeterminada, siendo expansión de esa singularidad que manifiesta un *grado cero* espacial y que, sin embargo, se explora en distintos tiempos simultáneamente.

Sin embargo, la aspiración del *contrapunctus*²⁰⁰ polifónico de Bach en su variante silenciosa del canon a seis voces dedicado a Federico el Grande, sigue siendo la esencia,

¹⁹⁹ R. Kostelanetz: *Conversing...*, *op. cit.*, p. 74.

²⁰⁰ "La palabra deriva de la expresión *punctus contra punctum*, por ejemplo, 'punto contra punto', o 'nota contra nota', la palabra 'punto' viene a ser en tiempos tempranos común para 'nota' (la expresión 'nota contra notam' es también encontrada). Esto nos lleva a regresar a los días tempranos de la composición armónica. Una parte simple de voz añadida a otra es también llamada 'un contrapunto' a la otra. Pero usualmente la palabra da el significado general de 'la combinación simultánea de partes de voz, cada una independiente, pero todas conducidas para dar como resultado una textura coherentemente uniforme. En este sentido el 'contrapunto' es un sinónimo de 'polifonía'. (El término 'parte de voz' en la definición pretende incluir en el campo instrumental como coral, la palabra 'voz' viene a ser comúnmente usada por los músicos en esta comprensión de sentido). Este elemento está presente en alguna medida en

la naturaleza o sustancia del sonido-musical. La pura idea de comprender este canon a seis voces como *contrapunctus* ya nos remite a una idealización de la *escucha*, en este silencio, del sonido del ambiente comprendido contrapuntualmente, es decir, dentro de la concepción culmen de la metafísica-musical, que es pensar tonalmente el propio 'campo del sonido en totalidad'. Hace patente el silencio-ontológico que permite apreciar la lógica de la música sin el constante trasiego de melodías y acordes, de manera que la polifonía se abstrae en su supuesto contradictorio: el silencio, tal como lo haría posteriormente el serialismo y el atonalismo vienés, porque dicho canon a seis voces se plantea así, como canon a seis voces en un *tacet* o silencio²⁰¹, *tempo* no pulsado permanente, quedándose formalmente planteado dentro del ámbito de la composición tradicional y el lenguaje armónico, aunque no emita ningún sonido. De manera similar el serialismo y atonalismo mantienen su rango melódico dentro de dicho lenguaje y composición tradicional, aún cuando se transformen sus estructuras sonoras. Por lo que hay una intelección en esta interpretación del silencio-musical que se aleja radicalmente de la pretensión de Satie, Ives, Varèse o Russolo de hacer una música de los ruidos del ambiente, una 'música mobiliario' que haga patente la sonoridad de lo 'ente en totalidad'.

El *acontecimiento* que expresa el silencio-cageano está inserto en la problemática que ha planteado la obra de arte para la filosofía moderna, en el debate mismo sobre la derogación de toda unidad, belleza o *verdad* en ella; o si se prefiere ver así, como el rescate de un tema que había venido siendo tratado a lo largo de la historia del arte, pero cuya realización en los ámbitos oficiales del 'mundo del arte' tuvo que esperar hasta esta entificación que desnuda de toda apariencia a la cosa exponiéndola al

prácticamente toda la música, aunque es más importante en algunos períodos que en otros. El siglo XVI fue el culmen del puro arte contrapuntual". P. A. Scholes: *The Oxford Companion...*, *op. cit.*, p. 260.

²⁰¹ En Rousseau el silencio es comprendido como suspiro, nombre con el que la tradición francesa del s. XVIII designaba al silencio del valor de una negra en música. J. J. Rousseau: *Diccionario...*, *op. cit.*, pp. 367-368. Dice Carmen Pardo: El silencio de negra es un suspiro, el de corchea medio suspiro, el de semicorchea un cuarto de suspiro... Y en este suspirar tal vez sea posible modificar la forma en que se escucha, transformar el oído". C. Pardo. *Las formas del silencio*, texto en línea: Olobo, no 3, www.uclm.es/olobo.

‘campo del ente en totalidad’²⁰². Es claro que este proyecto se lo apropia Cage por inspiración directa de Duchamp, puesto que, de manera similar, el trabajo de Duchamp parece consistir en adquirir una nueva atención a los “objetos ambientales de todos los días, sin reconocer sus intenciones (sin duda algo más complejo que la pura ironía), pudiendo movernos más allá de la ironía como tal”²⁰³; produciendo que el silencio de Satie y los registros sonoros de Ives, Varèse y/o Russolo, dieran con el ‘campo del sonido en totalidad’.

Como con las líneas-de-fuga del pensamiento que han planteado al no-ser y al vacío y la indeterminación como fundamentos infundamentados del *ser*, así mismo el hacer musical ha hecho patente su propia infundamentada historia mediante este cuestionamiento a la visión tradicional de la música, de la que devinieron frágiles líneas de exploración ética y hermenéutica, científica y filosófica. Como parte del problema de la obra de arte, la música plantea para la filosofía una experiencia única del horizonte del *nihilismo*, en la que los valores-musicales son consolidados hacia la fusión de distintas variantes que integran la gama filosófica y musical actual. La cual puede entenderse como un contraflujo a los territorios del arte y la teoría estética bajo el principio de exterioridad que le es propia por su exilio.

Esta otra manera de crear y generar no surge de un mero derogar valores establecidos, sino de un descentramiento de la percepción tradicional de la obra de arte

²⁰² A lo largo de la historia del arte occidental podemos encontrar ejemplos paradigmáticos de esta entificación, tanto en música como en pintura, y muy seguramente también en la literatura. Por ejemplo, dentro de la tradición pictórica del trampantojo se encuentran pinturas que lo que representan es el reverso del cuadro, que nos hace preguntarnos por lo que esté realmente pintado en la pintura, cuando lo que se ve pintado es precisamente el revés del cuadro. “La ‘betriegertje’ de Gijsbrechts pretende engañar al espectador, induciéndolo a volver el cuadro supuestamente colgado al revés. La papeleta con el número 36 sugiere que se trata de una pintura destinada a la venta; todo parece indicar que fue exhibida originariamente como *capricio* dentro de una exposición. El carácter de mercancía del cuadro tiene que ver con su naturaleza abstracta. A primera vista, resulta muy moderno para el espectador de nuestros días; no se trata, sin embargo, de una pintura abstracta, comparable (p. ej.) a las figuraciones suprematísticas de Malevitch. Como lo demuestra la cuidadosa reproducción de las piezas de madera que componen el marco, así como la reproducción del lienzo, la intención que anima a este cuadro es del todo distinta: pretende fungir como sucedáneo de la realidad acentuando la plasticidad del original”. N. Schneider: *Naturaleza muerta*, Taschen, Colonia 1992, p. 23.

²⁰³ J. Retallack: *Musicage...*, *op. cit.*, p. xxxiii.

para colocarla en lo indefinido e indeterminado, en el vacío y el *abismo*, y sus acontecimientos comunes pero infinitos. Efectivamente el pensar sobre la cosa emerge de un resonar ontológico-existencial y se extiende más allá descansando en el pensar del *acontecimiento* como *otro* principio²⁰⁴.

§ 6.- Atomismo 'y' monadología musical

El silencio-cageano es tanto una atomización como una molecularización del plano melódico-armónico (plano-de-consistencia: x,y). Es, en sentido barroco, una mónada y un autómatas a la vez. Una mónada que expresa el mundo posible del 'sonido en totalidad' y un autómatas que expresa la armonía preestablecida por Dios de este mundo musical posible en el que vivimos, el mejor de los mundos musicales posibles. En términos deleuzianos aquí lo 'molecular se opone a molar, que es eminente y más grande', apareciendo el espacio curvo y fragmentado del diferencial y el tiempo atómico del *instante*, porque en este sentido, como señalan Sasso y Villani: "la revolución deleuziana en filosofía *reposa* en la molecularización que ha hecho de todos los sujetos y todos los objetos"²⁰⁵. Esta concepción descansa en su concepción geofilosófica de la experiencia en la que subsisten estratos y sustratos, en la cual los estratos serían lo molar, lo estatificado o más propiamente: estratificado; lo molecular sería de desestratificación, desterritorialización que "debe ser considerada como una fuerza perfectamente positiva"²⁰⁶. Sin embargo, molar 'y' molecular, territorialización 'y' desterritorialización se efectúan simultáneamente, por ejemplo, cuando "un organismo desterritorializado respecto al exterior se reterritorializa necesariamente en sus medios interiores"²⁰⁷. Por ello la filosofía de Deleuze lo que busca es el vacío conceptual, el *grado cero* del diferencial conceptual en el que los casos opuestos se *encuentren*. Para nuestro estudio el *entre* es este vacío que por adherencia hace fluctuar

²⁰⁴ Este es el desplegamiento que efectúa el pensamiento de Heidegger, que frente al proyecto inconcluso del *desmontaje* de la historia de la metafísica de *Ser y tiempo* se encuentra de pleno con el *meditar* onto-histórico en el que el *ser-ahí* ocupa el lugar como *acontecimiento*, *Ereignis*, que además se abre como un *metidar* fundamental acerca del origen de la obra de arte, *Dasein* histórico, fuera de la percepción estética del arte y de su mundo.

²⁰⁵ Singularidad molecular. R. Sasso y A. Villani: *Le vocabulaire...*, op. cit., pp. 354-355.

²⁰⁶ G. Deleuze: *Mil mesetas...*, op. cit., p. 60.

²⁰⁷ *Ibidem*.

los dos pisos del *acontecimiento*²⁰⁸, entre que “no es pues el Ser, sino Alguna cosa, *aliquid*, en tanto que subsume al ser y al no-ser, las existencias y las insistencias”²⁰⁹. Cage efectúa este diferencial en sentido sonoro, y dice: “busco, puedes ver, el vacío todo el tiempo[.] Tengo muy poca preocupación por los objetos”²¹⁰. Por lo anterior la música de Cage en su constelación silenciosa o indiferente a la sonoridad-musical, lo que abre es esta concepción a-subjetiva y a-objetual de la música, que hace que no importe compositor ni composición, ni intérprete ni instrumento, ni auditor ni auditorio. Silencio que es un desestrato, un epiestrato “que esta organizado en el sentido de una desterritorialización cada vez mayor”²¹¹, porque a la desterritorialización de la composición e interpretación musical efectuada mediante la no-composición y la libre interpretación, sin límite de tiempo, corresponde no una territorialización musical, sino la desterritorialización del puro no-componer —no por sí-mismo (genio creador) sino en sí-mismo (nadie)— y la interpretación perpetua de los ‘sonidos en totalidad’.

Esta visión minúscula, puntual y singular del silencio-musical a lo que apuesta es a ser como una personificación del *clinamen* epicureano²¹², que Joan Retallack identifica como la composibilidad atomística que hace surgir de esta caída de los sonidos del ambiente:

²⁰⁸ Desde la interpretación de Deleuze de la lógica estoica el *acontecimiento* se da entre destino y necesidad, mientras que para los epicúreos “operan otra separación de la causalidad, que también funda la libertad: conservan la homogeneidad de la causa y el efecto, pero dividen la causalidad en series atómicas cuya independencia respectiva queda garantizada por el *clinamen*, que no es destino sin necesidad, sino causalidad sin destino”. Por otro lado, como dice el propio Deleuze, las dos concepciones del *acontecimiento* se acercan. G. Deleuze: *Lógica...*, *op. cit.*, p. 32.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 33.

²¹⁰ R. Kostelanetz: *Conversing...*, *op. cit.*, p. 26.

²¹¹ G. Deleuze: *Mil mesetas...*, *op. cit.*, p. 60.

²¹² Epicuro ha sido quizás “el primer pensador occidental que hace al cambio responsable de todo cambio, de todo nuevo desarrollo, cada nueva posibilidad en el universo. Esto es el cambio que maneja al *clinamen*, o ‘cadencia’, causando colisiones y nuevas formas por otro lado mediante invariables patrones de átomos. Marcando la presencia del cambio como un principio metafísico fundamental, reemplazando el destino, la fe y el abigarrado ensamblaje de dioses titiriteros, que poner a la humanidad en una posición radical de libertad”. J. Retallack: *Musicage ...*, *op. cit.*, p. xxxiv.

Hay ahí como una clase de paralelismo estructural en la introducción del cambio en la regularidad de la “música de las esferas” que hace Cage y le introducción de Epicuro al cambio dentro de la metafísica determinista. Ambos hombres valoraban la vida ascética de placer (que es visto en nuestra cultura como una contradicción) una buena vida basada no en la avaricia o en la autoconsumción pero en calma atenta²¹³.

Sin embargo, cabe agregar que también se trata de una apuesta de la misma naturaleza que la de la no-mente del zen que es el ejercicio de vaciar la mente de mente para dejar que las cosas sean, y, según Daniel Charles, de la *Ursprache* heideggeriana que como silencio fundamentará la sigética de *Acerca del evento*, como lógica fundamental de la filosofía²¹⁴. ¿Qué relación existe entre estos conceptos que nos permita *encontrarnos* con el problema medular del silencio-cageano inserto en esta resonancia entre el horizonte del *nihilismo* y la obra de arte como más verdadera que la verdad al ser el arte contemporáneo más ente entre lo ente? Pero, más aún, ¿cómo puede generar un pensar-creador que abra “las pequeñas percepciones [que] son percepciones infinitamente pequeñas. En otros términos, percepciones inconscientes[. En las que] yo expreso todo el mundo, pero oscura y confusamente, como un clamor”²¹⁵?

La música del pensamiento que plantea el silencio-musical de John Cage es un clamor. Pero un clamor que permite se dé el rumor del mundo, con todas sus texturas sonoras, planeadas y no planeadas, compuestas y/o mecánicas, naturales o simples.

²¹³ *Ibid.*, p. xxxv.

²¹⁴ “El silencio es la circumspecta legalidad del callar (*sigae*). El silencio es la “lógica” de la filosofía, en tanto ésta pregunta la cuestión fundamental desde el otro comienzo”. M. Heidegger: *Acerca del evento...*, op. cit., p. 77. Pero “el pensar futuro ya no es filosofía, porque piensa de modo más originario que la metafísica, cuyo nombre dice la misma cosa. Pero el pensar futuro tampoco puede olvidar ya, como exigía Hegel, el nombre de ‘amor a la sabiduría’ para convertirse en la sabiduría misma bajo la figura del saber absoluto. El pensar se encuentra en vías de descenso hacia la pobreza de su esencia provisional. El pensar recoge el lenguaje en un decir simple. Así, el lenguaje es el lenguaje del ser, como las nubes son las nubes del cielo. Con su decir, el pensar traza en el lenguaje surcos apenas visibles. Son aún más tenues que los surcos que el campesino, con paso lento, abre en el campo. M. Heidegger: *Carta sobre el humanismo*, Alianza, Madrid 2006, pp. 90-91. Puede que este pensar futuro como decía Foucault puede ser deleuziano, porque Deleuze piensa más originariamente que cualquier metafísica, sin olvidar lo que se ha olvidado de la historia de la metafísica, pero por otra vía de investigación.

²¹⁵ G. Deleuze: *Exasperación...*, op. cit., pág. 36.

Cage nos muestra el 'sonido en totalidad'. Ya no en la comprensión musical del mismo, ni del sonido como manifestación física, ni en su exilio ni en su olvido armónico, sino permitiéndonos la comprensión del tiempo y el espacio atomística y monadológicamente; porque el silencio-cageano es tanto patentización del *clinamen* epicureano que compone mediante la caída libre de los sonidos del ambiente, sonido del silencio como ruido del 'ente en totalidad', como de la mónada del *acontecimiento* sobre el que se dobla todo sonido, musical o no, expresando la totalidad del mundo²¹⁶. Un *acontecimiento* en el que resuenan múltiples acontecimientos, sucedidos, sucediendo y por suceder. *Viola d'amore* sonora que con sus diferentes niveles de cuerdas permite apreciar los distintos niveles en los que se comprende la música como pensar-creador.

Esta retroprogresión de la música que busca rescatar al sonido-puro de toda evolución productora, ha establecido una diferenciación fundamental entre el 'campo del sonido en totalidad' y el sonido-musical como otra manifestación de la entificación del *ser*, del *ser* entendido como idea, primer principio, fundamento y no *fundación*. Mas a esta diferenciación sonoro-musical se da la propia entre el pensar acerca de la música y el pensar-musical. La desmusicalización que el silencio-cageano realiza de esta oblicuidad espacial y su instrumentación, permite a la vez percibir el doble-olvido de que ha sido objeto el sonido-puro en occidente: la primera que tuvo carácter de exilio (primera línea-molar: x), la segunda de prisión melódico-armónica (segunda línea-

²¹⁶ El silencio-musical de Cage permite que todos los sonidos sean interpenetrándose en un espacio indeterminado en un tiempo-sin-tiempo. Esta visión permite que se aprecie el movimiento absoluto que se da entre todas las cosas. Tal como el atomismo epicureano fundamentó su reflexión en lo infundamentado, en lo ilimitado, el vacío (*vacuum*) y la caída (*clinamen*); mundo en el que la cosa misma no es el *ser* ni la idea, sino el no-*ser* del acaecer y la composibilidad de acontecimientos, ya que, desde dicha perspectiva, *nada* podría *ser* sin *haber* vacío entre lo que *es*; el atomismo se fundamenta en la idea de que una partícula infinitamente pequeña pero indivisible lo constituye todo. El atomismo lucreciano propone la idea de un *clinamen*, de un infinito caer de todas estas partículas en el vacío que produce mundos posibles y por tanto composibles. Corresponderá a una filosofía de la potencia como la de Spinoza o de la mónada como expresión total del mejor de los mundos posibles como la del pensamiento diferencial de Leibniz, el planteamiento de dicho atomismo desde su original interpretación del mundo como perpetuo movimiento de materia y energía, de vacío y partículas, pero que colocará la existencia y la *vida* como punto natural de reflexión y, la matemática, la música, la ciencia y la filosofía de lo infinito como principios de interpretación.

molar: y). El *desmontaje* que hace Cage de la tradición musical que encuentra su culmen en Bach, abre una música del pensamiento que permite que la cosa, el *ser* de lo ente, suene para que resuene *ser* 'y' cosa en el medio de su *acontecer*, porque también para Cage "modesta es la cosa: la jarra y el banco, el sendero y el arado. Pero cosa es también, a su manera, el árbol y la laguna, el arroyo y la montaña, la corza y el reno, el caballo y el toro. Cosas son, cada una de ellas haciendo cosa a su manera, el espejo y la abrazadera, el libro y el cuadro, la corona y la cruz"²¹⁷. E igualmente la pintura en su estar sin pintar de las pinturas blancas de Rauschenberg y el juego de ajedrez de Duchamp o el puro piano en su estar silencioso, como en la interpretación de *4'33"* de David Tudor²¹⁸, eventos que constituyeron en conjunto el primer *performance*²¹⁹ realizado en la Black Mountain College²²⁰.

²¹⁷ M. Heidegger: *Conferencias y artículos*, Serbal, Barcelona 1994, p. 134.

²¹⁸ Pianista y compositor norteamericano de música-experimental, quien fue el primero en interpretar en Norteamérica a compositores europeos como Pierre Boulez y Sylvano Bussotti, además de sus coetáneos Morton Feldman y La Monte Young. Se le vincula con John Cage principalmente por haber sido el primer intérprete al piano de *4'33"*, tomando, a la muerte de Cage en 1992, el acompañamiento de la 'Compañía de Baile' de Merce Cunningham.

²¹⁹ Más conocido como "Happening. La búsqueda de un potencial expresivo de afirmación artística inédito y directamente vivencial, trajo como resultado el nacimiento en los años cincuenta de la forma artística accional del happening. Este tiene su origen en la voluntad de captación directa de la vida mediante una acción artística, y es un producto del movimiento dadaísta y neorrealista que se formó con el nuevo realismo en torno al teórico Pierre Restany en París y Nueva York, como contrapeso al arte informal". Siguiendo a Alan Kaprow que acuñó el término: "La frontera entre el happening y la vida cotidiana debe mantenerse tan fluida como indeterminada. El efecto recíproco entre la acción humana y lo preexistente se eleva así a su más alta interacción... La composición de todos los materiales, acciones, imágenes y sus relaciones espacio-tiempo, debe efectuarse de una forma tan sencilla como práctica. El happening no debe ensayarse, y tratándose de no profesionales, sólo debe ejercitarse una sola vez". K. Thomas: *Diccionario...*, *op. cit.*, pp. 112-113.

²²⁰ Ver el § 7, *La caja ubicua del espacio no-sonoro*.

1.3.- Ubicuidad de un espacio-silencioso

§ 7.- La caja ubicua del espacio-no-sonoro

La reconfiguración del espacio-musical que realizó la música-moderna, desde la Segunda Escuela de Viena a Boulez²²¹, plantearía distintas perspectivas oblicuas²²² — deformadas o deformantes— de la música: serialismo²²³, atonalismo, dodecafonismo, microtonalismo²²⁴, (que en conjunto constituyen la línea-molar: z), vistas oblicuas del ser musical moderno cuyas composiciones e interpretaciones contienen una fuerte carga de negativa reactividad, una decidida postura pasiva y *nihilista*, porque son producto de “la transición a la producción calculada de la música como artículo para las masas[, pero cuyo] elemento no conceptual y no objetual [...] desde Schopenhauer la remitía a la filosofía irracionalista, la hizo reacia a la *ratio* de la vendibilidad”²²⁵. En

²²¹ O lo que Adorno llamaría la nueva-música, dada entre el progreso de Schönberg y la restauración de Stravinsky, dice: “La nueva música desde el punto de vista filosófico que esencialmente se limita a sus dos protagonistas sin ponerlos en relación. Pues únicamente en los extremos se encuentra impresa la esencia de esta música; sólo ellos permiten el reconocimiento de su contenido de verdad. ‘El camino del medio’, se lee en el proemio de Schönberg a las Sátiras para coro, ‘es el único que no lleva a Roma’”. T. Adorno: *Filosofía de la...*, *op. cit.*, p. 13.

²²² Considerada desde la geometría descriptiva una vista oblicua es una vista deformada, forzada a cierto ángulo de incidencia de los planos, generalmente 30 o 60º de rotación, por lo que para nuestro estudio la vista oblicua es aquella en la que se considera el espacio-extenso-musical, que se forma de la incidencia oblicua del eje vanguardista de la música con el plano-de-consistencia conformado por la horizontal melódica y la vertical armónica.

²²³ Método mejor conocido como nota de línea, *tonreihe* o *tone-row*. “Este es un método de composición primeramente formulado por Hauer, y desarrollado por Schönberg en su periodo tardío (aproximadamente 1924, después de un periodo atonal comenzado en 1907 durante el cual escribió muchas obras como el *Pierrot lunaire*) y practicado por algunos de sus seguidores. [...] Todos los doce tonos de la octava son usados en cada composición, y todas las notas son tratadas en dirección de disfrutar un mismo paso, por ejemplo, no hay notas con cualidades especiales como aquéllas que están en una escala mayor o menor, y toda la escala cromática yaciendo a su ser llamado ‘tónica’, ‘dominante’, ‘subdominante’, ‘nota yacente’, etc.: por esta razón los teóricos de la escuela de Schönberg prefieren no llamar a este método cromático sino ‘Dodecafónico’. P. A. Schules: *The Oxford Companion...*, *op. cit.*, p. 692.

²²⁴ “Hay muchos intervalos más pequeños entre los semitonos. Durante los finales del diecinueve y principios del siglo XX un buen trato de experimentación fue realizado sobre el uso de los microtonos en la composición”. *Ibid.*, p. 636.

²²⁵ T. Adorno: *Filosofía de la nueva música*, *op. cit.*, p. 15.

algunos de los momentos más importantes de esta música, como en el *Pierrot Lunaire*²²⁶ (1912) de Schönberg o en *Lulú*²²⁷ (1937) de Berg, se dan “dos grandes gritos de muerte: el grito de María y el grito de Lulú. Los dos casos son gritos de muerte. Cuando uno muere no canta, y sin embargo hay alguien que canta alrededor de la muerte: la llorona. Aquél que pierde el ser amado, canta. O grita, yo no sé. En *Wozzeck* es una sirena. Cuando ponen sirenas en la música, lo que ponen es el grito”²²⁸. Se descubre así un mundo sonoro sórdido lleno de divagantes voces que dramatizadas por las cuerdas transmiten ausencia y angustia. Una *nada* existencial que impregnará prácticamente toda la vanguardia europea y de la cual se exorcizará en suelo americano, arraigándose en un nuevo y peculiar exilio y exterioridad.

Como discontinuidad de este movimiento de re-espacialización de la música, John Cage apostará por las visiones más radicales y multidisciplinarias de dicha vanguardia. Con Varèse apostará por los ruidos, con Ives por cualquier registro sonoro, con Duchamp y los pintores americanos de la Calle 8 de Nueva York²²⁹ por la interdisciplinabilidad y el diálogo entre actividades artísticas. Cabe recordar que esta relación íntima entre la música y la pintura, la arquitectura y el diseño, la poética y la literatura, fue el principal programa de interpenetración a realizar por agrupaciones

²²⁶ Titulado realmente “Tres veces siete poemas de Pierrot Lunaire de Albert Giraud”, Op. 21, es un ciclo de 21 canciones basadas en 21 poemas del poeta francés Albert Giraud. Obra que sorprendentemente es atonal y no dodecafonista, puesto que Schönberg, para esa época, aún no experimentaba con el dodecafonismo.

²²⁷ Ópera póstuma compuesta por un prólogo, dos actos y un epílogo, que Berg basó en las tragedias *El espíritu de la tierra* y *La caja de Pandora* del dramaturgo alemán Frank Wedekind, comenzando su adaptación en 1928. Pero que, debido a la muerte prematura de Berg en 1935, no fue sino hasta la muerte de su hermana Helen que pudo ser concluida por el compositor y director austriaco Friedrich Cerha en 1937.

²²⁸ G. Deleuze: *Exasperación...*, op. cit., pp. 102-103.

²²⁹ El club de artistas en la ciudad de Nueva York o “*El club de la calle ocho*”, fue organizado en 1949 por los más prominentes artistas abstractos de Nueva York como Willem de Kooning y Franz Kline. Lecturas serían dadas con regularidad, y la lista de oradores incluyen a grandes figuras como de Kooning, Jean Arp, Robert Motherwell, Mark Rothko y Richard Huelsenbeck. Cage fue asistente regular al club de artistas, ofreciendo lecturas en tres ocasiones: *La pintura de arena de la india o la pintura que es válida por un día* en 1949, *Lectura sobre nada* en 1950 y *Lectura sobre algo* en 1951”. J. Pritchett: *The music...*, op. cit., p. 55.

europas como la BAUHAUS o el *art nouveau*²³⁰. Interpenetración que consistía fundamentalmente en comprender toda creación artística o intelectual como otra producción, como otro oficio más entre los oficios, tal como lo comprendió el pensamiento medieval. La Black Mountain College de Carolina del Norte tomará la batuta de esta visión interdisciplinar que tendrá un alto impacto en prácticamente toda creación artística posterior. De esta misma dinámica Schönberg participó, al contribuir en su tiempo con pinturas de su autoría en exposiciones colectivas junto con Kandinsky, Schiele y Klimt. Finalmente ahora también se exponen las partituras de Cage como obras de arte.

Todo lo cual forma parte del plan general del arte moderno por sacar a la obra de arte del museo, de bajarla del pedestal de la galería, de sacar a los músicos del escenario integrándolos a los auditores, de que la pintura se mezcle con la música, y de que la música haga pintura y arquitectura con el sonido-musical²³¹, lo que se espaciotemporalizó con el primer *performance* realizado por Cage, Tudor, Feldman, Rauschenberg y Johns en la Black Mountain. Evento que marcó el *grado cero* de ese desplegamiento de la transvanguardia norteamericana, de manera tal que la indiferencia de este arte hacia los problemas de entreguerras puede interpretarse como un hacer *grado cero* que recomienza partiendo de *nada* desplazándose hacia la vacuidad; porque efectivamente, ni *4'33"* de Cage ni los cuadros blancos de Rauschenberg pretenden captar nada, fijarlo en un orden melódico-armónico o una composición pictórica²³². Cuadros blancos, partituras vacías, que abren el espacio-ubicuo, simultáneo, que pudiera bien ocupar una partitura blanca o un cuadro vaciado. Al planteamiento de este espacio-ubicuo ya no le es propio un tiempo yoico ni un

²³⁰ Aunque la idea de arte total no esta exenta de otros momentos artísticos y culturales, religiosos o políticos, como el de los gremios de artesanos del medioevo del cual la BAUHAUS tomó su inspiración. Cfr. J. Fiedler y P. Feierabend: *BAUHAUS*, Könnemann, Madrid 2000, p. 80.

²³¹ La obra de Xenakis representa este intento por relacionar música con arquitectura, comprendiendo sus composiciones como composiciones arquitectónicas de música.

²³² "*All White* acoge las sombras sin problemas porque no contiene ningún centro de interés que cautive la mirada, nada le molesta. La pintura se deja recorrer en toda su superficie y no reclama que se establezcan trayectos fijados. No hay un modo de contemplación que se erige en modelo, cualquier mirada es bienvenida". C. Pardo: *Un viaje..., op. cit.*, p. 1.

espacio cósmico, “y con mayor razón, ya no es el espacio objetivo ni el tiempo subjetivo”²³³, convirtiéndose en una postura cada vez más relevante para el arte, la ciencia y la filosofía modernas.

Se *escucha* así la resonancia filosófica que no deja de pensar el arte, al abrirse este espacio-oblicuo de la música-moderna (espacio-de-inconsistencia: x,y,z), esta desterritorialización, que el silencio y el vacío del arte nómada²³⁴ norteamericano ha llevado hasta la ubicuidad (espacio-de-insistencia: $-x,-y,-z$) a través del silencio (espacio-no-sonoro, *vacío* resonante del origen-silencioso: $0,0,0$), deshaciéndose de los anquilosados cánones de la música-occidental. Si bien, no podemos captar este espacio-oblicuo del arte es porque en general se quiere representar material y extensamente, a manera de Descartes²³⁵, cuando en general sucede que el espacio es inabarcable e imperceptible²³⁶, simple resultado de un choque de fuerzas. Y como lo hace la física moderna, el hecho de que exista manifiesta la resonancia misma que se da entre estos acontecimientos y las reverberancias que tienen en el pensar mismo en el repensar el pensar.

En este repensar el pensar-musical mediante pensares musicales se abre a la *escucha* esta percepción de la caja ubicua en la que nos coloca el silencio-cageano. Esta

²³³ M. Heidegger: *Acerca del evento...*, *op. cit.*, 301.

²³⁴ “Singularidades nómadas que ya no están aprisionadas en la inmutabilidad del ser ni en los límites sedentarios del sujeto finito”. G. Deleuze: *Lógica...*, *op. cit.*, p. 82.

²³⁵ Desde el punto de vista de la física del movimiento “Leibniz nos dice: no, es necesario que a todas esas diferencias no conceptuales correspondan diferencias conceptuales, dado que las diferencias no conceptuales no hacen más que traducir imperfectamente una diferencia conceptual de fondo”. “Descartes se ha equivocado: ha tomado algo puramente relativo por un principio. Así pues, es preciso que figura y movimiento sean rebasados hacia algo más profundo”. “Significa que no hay sustancia extensa o que lo extenso no puede ser una sustancia. Que lo extenso es puro fenómeno, que remite a algo más profundo. Que no hay concepto de lo extenso, que el concepto es de otra naturaleza. Es preciso entonces que la figura y el movimiento encuentren su razón en algo más profundo, desde entonces lo extenso no tiene ninguna suficiencia. No es por azar que se trate del mismo que hace una nueva física, que recrea completamente la física de las fuerzas. Leibniz opone la fuerza a la figura y a lo extenso. La figura y lo extenso no serían más que manifestaciones de la fuerza, la fuerza es el verdadero concepto”. “La fuerza no es un movimiento, es la razón del movimiento”. G. Deleuze: *Exasperación...*, *op. cit.*, p. 106.

²³⁶ “El espacio -¿es aquella extensión uniforme, sin zonas privilegiadas, en cada dirección equivalente, e imperceptible a los sentidos?”. M. Heidegger: *El arte y...*, *op. cit.*, p. 1.

caja que ya no es la de la visión sesgada, crítica y reactiva de la vanguardia. La cual atraviesa el sonido y la representación para transvalorizar tanto los sonidos musicales como su representación²³⁷. Sino que, llevando más allá la desterritorialización del arte moderno al derogar el juicio de gusto y la crítica, así como los valores formales del arte, en fin, poniendo la percepción del 'ente en totalidad' como fin de una no-estética, es que el silencio-cageano lleva a cabo la inversión de una escucha-oblicua en una escucha-simultánea de todos los ruidos del ambiente. Un espacio-no-sonoro donde lo que prevalece es la sonoridad, ¿cómo es esto posible? Bien, si el espacio-sonoro abierto por los compositores pre-experimentales que le dieron a la música más espacio y más tiempo, más resonancia y más vibración, haciendo que la música participara de un proceso de indeterminación que impregnará prácticamente todo el ámbito del hombre, entonces el espacio-no-sonoro infundamental que *funda* el silencio-cageano no es sino tan sólo la *meditación* de esta sonoridad ya descubierta por Satie, Ives, Varèse y Russolo.

De esta manera no hay que considerar tan sólo el hecho de que el sonido de la música-moderna suene distinto a la música-clásica o medieval, sino que cada sonido suena de manera diferente en diferentes espacios, lo que lleva a preguntarnos si, ¿no son estos espacios los que hacen diferentes a los sonidos? Resulta claro que sí, que efectivamente el espacio-ecclesial del canto gregoriano expresaba un sonido distinto al espacio melódico-armónico de la música-clasicista de la modernidad, porque la resonancia, reverberación o eco que hacía el sonido-gregoriano en el ámbito de la iglesia será distinto al del sonido-clasicista en el espacio del salón, del teatro o de la sala de conciertos. Siendo ésta una ejemplificación simple, trasladémosla al espacio formal de la música, a las formas-musicales, a su lenguaje e instrumentación. En estos espacios es donde encontramos el sí-mismo de una música-medieval que se diferencia de la clásica y la clásica de la moderna, porque así como hay una distancia entre las catedrales románico-góticas y las basílicas renacentistas y barrocas, así mismo la hay entre las antiguas y confusas tablaturas medievales y el pentagrama de la modernidad.

²³⁷ Lo cual, se ha visto, plantea la tesis de Carmen Pardo. Ver el § 1, *Espacio-sonoro 'y' espacio-musical*.

El espacio-no-sonoro de Cage es el producto del disciplinamiento que la música-moderna debía hacer para vaciar la música de sonido-musical. De este sonido-musical que reverberaba ya nada más por reverberar en los espacios serialistas y dodecafonistas, atonalistas y microtonalistas (tercer línea-molar: z). Pues era evidente que la misma vanguardia-musical aficionada a problematizar este espacio-tonal seguía atada al continente de la tonalidad. Con el silencio-cageano se permite *meditar* sobre esta problematización que ya no lleva a ningún lado, pues se reduce al ámbito más formal de la música y en este caso se cierra en sentido intelectual al amplio problema que plantea la música como disolución del arte, en tanto que puede resultar más verdadero que la *verdad*, ya que contemporáneamente es lo más ente entre lo ente²³⁸.

§ 8.- Resonancia de la *nada*

En un espacio-no-sonoro, un espacio que no es musical ni sonoro, sino su *conjunción*, se abre en cambio un ámbito de *escucha* de toda sonoridad, musical 'y' no-musical, donde se da 'la resonancia de la nada'. No es el mero sonar del *nihilismo* en todos los ámbitos lo que busca el silencio-cageano, sino que expresa la urgencia de un *meditar* la música sobre sí-misma, un pensar su pensar, repensar y en ese repensar resonar. Así el silencio-cageano es un *entre* que está afuera de todo pensar-musical, que limpia, hace *tabula rasa*, al ser la partitura sólo una hoja en blanco con una indicación y los instrumentos: el ambiente y los sonidos emitidos del ambiente los que interpretan. Por ello resuena la *nada* en el vacío, porque es el fundamento infundamentado de esta *meditación* lo que posibilita todo pensar en resonancia entre el *ser* musical 'y' lo ente sonoro, relacionalidad entre el pensar musical 'y' la experiencia sonora. Le dice Cage a su interlocutor: 'Busco, puedes ver, el vacío todo el tiempo'.

²³⁸ Lo cual propone Heidegger mediante sus cinco proposiciones sobre el arte: "1) El arte es la forma más transparente y conocida de la voluntad de poder. 2) El arte tiene que comprenderse desde el artista. 3) El arte es, de acuerdo con el concepto ampliado de artista, el acontecer fundamental de todo ente; el ente es, en la medida que es, algo que se crea a sí mismo, algo creado. 4) El arte es el contramovimiento por excelencia frente al nihilismo." "5) El arte tiene más valor que la 'verdad'". M. Heidegger: *Nietzsche, op. cit.*, p. 79.

Y, continua: es “cierto que necesitamos de una estructura, para ver que estamos en ninguna parte. Mucha de la música que amo usa la serie de doce notas, pero no la amo por eso. La amo sin razón alguna. La amo, porque de repente estoy en ningún sitio (mi propia música me hace sentir eso enseguida)”²³⁹. Reiteradamente Cage reconoce el *nihilismo* que impregna la producción musical, su industrialización y gigantismo, estando él mismo en medio de dicho gigantismo²⁴⁰. John Cage nunca se rindió ni al aburrimiento ni al imperio de la tristeza, su silencio le permitía trascender en algún sentido esos templos de ánimo del *espanto* y el *temor* frente al gigantismo, como del imperio de la tristeza que gobiernan los impotentes²⁴¹. Sin embargo, no ve en ello ninguna negatividad, no como lo expresaría la vanguardia musical europea, sino que le sirve de espacio propicio para su espacio-no-sonoro. En este sentido la reverberancia, vibración, enjambramiento o resonancia que su silencio realizará surge precisamente de este reconocimiento aceptación ineludible del mundo, de que el mundo *sea* para que su silencio *sea*.

Con ello Cage está apuntando a un pensamiento acerca de lo que todo esto *sea*. Está inaugurando un pensar el pensar acerca de la música con medios no musicales. Por ello es ‘otro tipo de músico’, pues es un ‘músico filósofo’, que desconociendo las

²³⁹ J. Cage: *Silence, op. cit.*, p. 109.

²⁴⁰ “El abandono del ser del ente se acaba en lo gigantesco como tal, es decir, en la apariencia de lo que hace ser a todo ente como máximamente ente”. “Lo gigantesco como tal es incalculable [...], inasible desde la hipercercana cercanía, aunque en la figura de la ausencia de indigencia de la indigencia. ¿Por qué lo gigantesco no conoce la abundancia? Porque surge del disimulo de una carencia y coloca a este disimulo en la apariencia de una publicación sin obstáculos de una posesión.” Esto es, Norteamérica. M. Heidegger: *Acerca del evento..., op. cit.*, p. 121.

²⁴¹ “Hay personas que cultivan la tristeza. Esa denuncia va a recorrer la Ética. Hay personas que son tan impotentes... Son esos los peligrosos. Son esos los que toman el poder. Y tan lejanas son las nociones de potencia y de poder. Las personas de poder son impotentes que no pueden construir su poder más que sobre la tristeza de los otros. Tienen necesidad de la tristeza. En efecto, no pueden reinar más que sobre los esclavos, y el esclavo es el régimen de la disminución de potencia. Hay personas que no pueden reinar, que no adquieren poder más que por la tristeza e instaurando un régimen de la tristeza del tipo ‘Arrepiéntanse!’, del tipo ‘Odién a alguien y si no tiene a nadie, ódiense a ustedes mismos’, etc. Todo lo que Spinoza diagnostica como una especie de inmensa cultura de la tristeza, de valorización de la tristeza. Todos los que les dicen: ‘Ah, pero si no pasan por la tristeza, no progresarán. Ahora bien, para Spinoza eso es la abominación”. G. Deleuze: *En medio de..., op. cit.*, p. 236.

interpretaciones y especulaciones, las estructuras y los *ensambles*²⁴², los organismos académicos y sus funciones, ha planteado un problema que tendrá innumerables fructificaciones en el desarrollo del pensamiento y la creación musical posteriores. En este sentido 'la resonancia de la nada de la música-silenciosa' es en primer lugar, y ante todo, este resonar de lo callado para la *escucha* del espacio dado por el 'ente en totalidad'. Espacio-ubicuo, simultáneo, atemporal, que está configurado a su vez por múltiples espacios temporales como el del *nihilismo* oblicuo a la jovialidad, de 'el mundo del arte' a un arte sin arte, del sonido-musical al puro-sonido. Por ello el silencio-cageano es un *entre*, que estando fuera de sí, aquí-ahí, permite se de la resonancia entre *ser 'y' nada*, entre ente 'y' *vida*, entre *vida 'y' arte*. La trans-historiedad de este resonar la *nada* también ayuda a recuperar en su rehuso al pensar-musical de su doble-olvido entre el exilio 'y' la prisión²⁴³.

§ 9.- Exilio 'y' exterioridad; indeterminación 'y' nomadología sonoras

La exterioridad que plantea el silencio-cageano al invertir el espacio de la música-occidental, al generar una depresión en el terreno de su continente, expone a ésta a su propio exilio. Es decir, la atemporal caja ubicua del silencio-cageano que se constituye por los espacios temporales y oblicuos del nihilismo-musical y la jovialidad de la creación musical popular, expone a la música a los fundamentos infundamentados de su propia historia; porque este silencio-musical abre uno de los capítulos más oscuros y problemáticos del *devenir* música, su ontologización. Ontologización que buscando darle alguna identidad a la música, y que al encontrar que la música es puro *devenir*, puro tiempo, prefirió expulsarla del ámbito de la *polis*, haciendo que fuese desquiciada o divina. Aunque a veces hay que comprender que "la sociedad es uno de los más

²⁴² Desde la perspectiva de *Acerca del evento* estos ensambles son: "La resonancia. El pase. El salto. La fundación. Los futuros. El último dios. La *resonancia* del ser [Seyn] como rehuso. El *pase* del preguntar por el ser [Seyn]. El pase es primero pase del primer comienzo, para que éste ponga en juego al otro comienzo, a fin de que este juego correlativo se origine la preparación del salto. El salto al ser [Seyn]. El *salto* salta el abismo del quiebre y sólo entonces la necesidad de la fundación del ser-ahí asignado a partir del ser [Seyn]. La *fundación* de la verdad como verdad del ser [Seyn] (el ser-ahí)". M. Heidegger: *Acerca del evento...*, *op. cit.*, p. 26.

²⁴³ Tema tratado en los párrafos § 1, *Espacio-sonoro 'y' espacio-musical*, y § 4, *Resonancia y repensar la meditación musical*.

grandes impedimentos que un artista [y el propio arte] pueda tener”²⁴⁴. La polarización que dicha ontologización hará sobre la comprensión de la música permitirá que se produzca su lenguaje y su instrumentación. Lo cual en conjunto conforma el sustrato metafísico del continente armónico-musical.

Frente a ello Cage está consciente de que su arte consiste ‘en no poseer nada’, es decir, de que la música-moderna para superarse debe comenzar por desposeerse para comenzar *otro* comienzo, para recomenzar. Desde este momento y antes, con Satie, Ives, Varèse o Russolo, se comenzará a configurar el espacio propio de la música como *escucha* del ‘sonido en totalidad’. La apuesta de Cage por el silencio sólo fue el resumen, la singularidad puntual (espacio-no-sonoro, *vacío* resonante del origen-silencioso: 0,0,0) de una variación diferencial que venía gestándose a lo largo de la historia de la música. Aquella percepción de la música como una imposibilidad, tanto ontológica como hermenéutica, tanto física como metafísica. Imagínese a Pitágoras buscando el sonido geométrico fundamental de cada una y toda cosa que se encontrara, o bien, el canto de las sirenas, o del sonido-silencioso de los cuerpos celestes, de Dios o el sonido del sentimiento, de la razón, de la armonización. Todos ellos son sonidos-imposibles que el lenguaje armónico y la instrumentación orquestal han llevado a su más posible realización. Pero que en este movimiento de posibilitación, la imposibilidad de la música la niega como imposibilidad, pues la potencia rechazada pierde potencialidad, la calma, el silencio, son actos potenciales puros.

El motivo de toda la música-moderna fue el azar y la indeterminación, de Satie a Varèse, de Stravinsky²⁴⁵ a Schönberg, de Boulez a Stockhausen²⁴⁶. Sin embargo, hubo

²⁴⁴ R. Kostelanetz: *Conversing...*, *op. cit.*, p. 23.

²⁴⁵ Compositor ruso “que es reconocido como la antítesis de Schönberg en sus simpatías musicales. Como sea, a partir de 1951 se involucró con el serialismo”. “Se nacionalizó francés en 1934 pero durante la guerra siguió la emigración hacia los Estados Unidos y se naturalizó norteamericano en 1945”. P. A. Scholes: *The Oxford Companion...*, *op. cit.*, p. 986.

²⁴⁶ Compositor alemán que “estudió en Colonia y Bonn con Milhaud y Messiaen. Él es uno de los celebrados representantes de los más avanzados alemanes seguidores de Webern y ha hecho muchos estudios de música electrónica. Algunos de sus trabajos son en parte improvisados por el intérprete, quien selecciona el orden de las varias secciones, jugando en secuencia o simultáneamente. Ha sido un activo y exitoso lector, especialmente en el tema de su

indeterminaciones más deterministas que otras, pues el afán calculador de un serialismo integral como el de Boulez, se contraponía radicalmente a la música expresionista y popular de un Stravinsky, y sin embargo subsistía el instinto de indeterminación. El problema que presentó esta música (espacio-de-inconsistencia: x,y,z) para la música-experimental (origen-silencioso: 0,0,0) fue el hecho de que aún ésta se mantenía dentro de las coordenadas de la música canónica occidental (plano-de-consistencia: x,y). Y en general sigue siendo así. Por lo tanto la singularidad que plantea un silencio-musical como el de Cage pone en relieve que dicha indeterminación es determinada por su propia indeterminabilidad no siendo indiferente a las novedades que una nueva-música pueda aportar dentro del espacio de una música ya repetitiva y sin variación, es decir, vaciada.

Después de Satie o Cage no se puede mantener una pretendida universalidad de la música en tanto que la música-canónica-occidental sea el todo objetual y, su sujeto el compositor-genio que resguarda los secretos más matemáticamente minuciosos de su oficio. El pensamiento nómada de la música experimental (origen silencioso resonante: 0,0,0) 'rechaza ese tipo de imagen y no procede de otra forma'. Pues no invocan un arte o una música pensante universal y no se basan "en una totalidad englobante, sino que, por el contrario, se despliega en un medio sin horizonte como espacio liso, estepa, desierto o mar"²⁴⁷. Por ello abren el espacio del *grado cero*, ubicuo, del espacio-no-sonoro. El silencio-cageano como *entre* de este resonar experimental que ha ido dando vuelta a los espacios de la música-moderna, efectúa la más profunda, por superficial, nomadología de este nomadismo experimental²⁴⁸.

Sin embargo, es la más profunda porque es indiferente al puro diferenciar. La diferencia radical que marca el silencio-musical lo que permite es la 'interpenetración

propia música. Además se ha comprometido en formidables discusiones técnicas de las bases científicas de su arte, en términos no siempre claramente entendidos por los físicos". *Ibid.*, p. 984.

²⁴⁷ G. Deleuze: *Mil mesetas...*, *op. cit.*, p. 383.

²⁴⁸ Nomadismo dado "entre la música y la filosofía". R. Kostelanetz: *Conversing...*, *op. cit.*, pp. 19-20. Pero que también consiste en "borrar las distinciones entre el arte y la vida". Duchamp. *Ibid.*, p. 24.

de todos los sonidos' en una música que *escucha* los 'sonidos en totalidad'. Este es el espacio-vacío, la membrana en la que apenas se tocan, por resonancia, los distintos espacios-oblicuos en una sola simultaneidad (origen-silencioso: 0,0,0). El silencio-cageano hace patente el 'sonido en totalidad', pero también el olvido de que ha sido objeto la *escucha* de la música como práctica de apercepción de la sonoridad con la que se componen todas las cosas, e incluso, el sonido-silencioso de los astros o el sonido del sentimiento.

1.4.- El espacio-musical escuchado desde el espacio-no-sonoro

Para que el ejercicio de intuición metafísica²⁴⁹ que hemos venido realizando alrededor del pensar-musical y la reflexión sobre la música nos provea el fruto de un pensar-creador es necesario *reposar* lo visto y escuchado. Es necesario que en este *reposo*, que es "el movimiento infinitamente pequeño"²⁵⁰, se reiteren los propósitos del proyecto con base a los acontecimientos que sostienen infundamentalmente el *acontecer* del silencio-musical. Pues bien, este proyecto se pudiera insertar en el más cercano proyecto de una ontología crítica que reconoce a "nuestra actualidad como la era en la que las fuentes del *mundo de la vida* han sido socavadas hasta el punto de generar la expansión de un *nihilismo negativo*, el cual, a pesar de sus variantes, puede ser explicitado de modo general en la forma de un *desarraigo* respecto a las condiciones de la existencia genuina"²⁵¹. Y además, pudiera extenderse al más amplio proyecto de una "ontología de lo múltiple como retirada de la potencia de lo uno"²⁵², de la preminencia de toda esencia, sustancia, sujeto o consciencia que delimitan mediante nominaciones y

²⁴⁹ "En este momento la metafísica proclama simplificarse, aproximarse más a la vida". H. Bergson: *Introducción a la metafísica y La intuición filosófica*, Leviatán, Buenos Aires 2011, p. 67.

²⁵⁰ G. Deleuze: *Exasperación...*, *op. cit.*, p. 108.

²⁵¹ Apuntes. L. Saéz: *Curso: Cauces fenomenológico-existenciales para una crítica social*, FFyL, UNAM 2010, p. 1.

²⁵² A. Badiou: *Breve tratado...*, *op. cit.*, p. 32.

conceptos la indeterminada variación del *ser* en su *devenir* como experiencia en el *instante* de la multiplicidad de una *duración* de multiplicidades²⁵³.

En este sentido mediante esta primera *meditación* acerca de *qué* sea el silencio-musical como efecto de un flujo de acontecimientos como fluencia de la *duración*²⁵⁴, se ha pretendido establecer los axiomas que exige:

Una ontología de la evitación [que] consiste en que su presentación explícita no se encuentra en la forma de la definición dialéctica sino en la forma del axioma, el cual prescribe sin nombrar[. Ya que] si pretendemos acceder a la exposición-múltiple del ser a través del sesgo de una definición, o por la vía dialéctica de las delimitaciones sucesivas, nos hallaremos, de hecho, originariamente instalados en la potencia metafísica de lo uno²⁵⁵.

Considerando lo anterior, hasta este primer momento se han establecido los ‘axiomas’ que nos permitirán explorar los cauces de una ontología de la evitación, transitoria, del trans-*ser* o de la *vida* que muestre lo múltiple de la multiplicidad que no se deja decir. Estos axiomas se mueven en un flujo constante e indeterminado entre los cuerpos, el *vacío* y la simultaneidad. El primer ‘axioma’ establece que el silencio-cageano invierte la membrana del espacio-musical occidental hacia su propio infundamentado exilio y prisión. El segundo, consecuencia del anterior, establece que este doble-olvido expuesto abre el ámbito propio de resonancia entre la música ‘y’ el pensar, entre el arte ‘y’ la cosa, entre el *ser* ‘y’ el ente. Lo cual está lo más pensado por el pensamiento atomista y la monadología. Finalmente, en esta caja ubicua constituida por infinitas cajas oblicuas que han pensado y practicado la música es que se da el espacio propio para la

²⁵³ Multiplicidad: compromiso de la sustracción. 1) La ontología debe ser la teoría de las multiplicidades inconsistentes. 2) Platón-Parménides: “Si lo uno no es la alteridad inmanente de lo múltiple se convierte en diferenciación de uno mismo ante sí mismo sin punto final”. *Ibid.*, p. 28. La propia de su retiro o la de su inexistencia. Sustracción: en ausencia de lo múltiple no hay nada. Lucrecio: más acá de lo múltiple no hay nada, más allá de lo múltiple no hay sino múltiples. 3) Excluir que pueda haber una definición de lo múltiple. Heidegger: proceso de limitación del ser. No mencionar lo múltiple: ontología de la evitación. República-Glaucón. Cantor-matemáticas. *Ibid.*, pp. 32-33.

²⁵⁴ H. Bergson, *Intuición...*, *op. cit.*, p. 35.

²⁵⁵ A. Badiou: *Breve tratado...*, *op. cit.*, pp. 30-31.

‘resonancia de la nada’. Un espacio-no-sonoro, cámara anecónica del sí-mismo interior en el que se manifiestan el exilio ‘y’ la exterioridad, la indeterminación ‘y’ la nomadología del arte moderno.

Esta primera consideración acerca del espacio-musical en relación con el espacio-sonoro abre su continuidad a una consideración temporal, siendo ésta, la más profunda y delgada característica de la música como tiempo-puro. En dirección de superar la propia ontología crítico-transitoria hasta aquí expuesta donde se consideró este silencio transitorio como el propio quiebre o viraje interior que realiza este trabajo, el propio tiempo de esta lectura merece un cambio en la manera en que se expone y se lee, para dar a este segundo aliento un tono propicio para lo que intenta sostener. El tono de la primera parte es exigido por el principio que la abarca y que es la de establecer ciertos ‘axiomas’ que no dicen finalmente nada del *ser* que se desea exponer en la segunda. No dicen nada porque lo que hacen es tan sólo mostrar la patencia de un fenómeno que tiene su incidencia en los espacios-musicales como un espacio-vacío para el pensar que se da de manera simultánea a las ideas musicales como una llenadez del pensar que se da de manera extensiva y sucesiva, para ello es mejor tener una mente vacía²⁵⁶.

En adelante nos pondremos a dialogar de manera tal que lo no aclarado de los ‘axiomas’ quede expuesto hasta su más infinita finitud, que se planteen estos principios infundamentados desde nuestra propia infundamentación, la cual compete propiamente al problema del *yo*, como la sujeción de lo uno en una individualidad, ese *yo* que se antepone a toda otra explicación y no permite *ser otro yo*. Este es un problema propio de la filosofía moderna como esa apuesta por desensamblar a la metafísica para pensar tanto el pensar como diferencia, o bien, el pensar el pensar como diferencia fundamental con aquello que no se piensa. Por ello planteamos sencillamente perder la posición, ir a ‘ningún lugar’ que todo no-posicionarse significa. Lo cual, de lograrse, no sólo daría al texto una plurifonía deseada, una textura vibrante que le haga honor, sino

²⁵⁶ J. Cage: *Composition...*, *op. cit.*, p. 57.

también nos permitiría demostrar cuál es en sí el propósito tanto de una música-silenciosa como de un 'resonar la *nada*'.

2.- Atemporalidad de la música-flotante

*Los problemas en música (visión) solo son resueltos cuando el silencio (no-visión) es tomado como base*²⁵⁷.

John Cage

*El tiempo es la menos explorada de las dos dimensiones primarias de la música*²⁵⁸.

Lewis Rowell.

Latir a solas en un cuarto vacío

El tiempo sólo reverbera, late, vive, habita espacio-vacío; y si la música moleculariza la materia sonora es porque multiplica las posibilidades de habitación, sin embargo, en el silencio sólo se puede habitar espacio-vacío, porque el silencio es pura *duración*, es decir, tiempo-puro, no cronológico, tiempo no sucesivo, donde el silencio libera la intensidad del sonido fuera de toda intencionalidad, determinación o forma, presentándose a los oídos como un ámbito sonoro en el que *hay* todas las cosas. Este resonar es un repensar, porque el pensamiento suena, vibra y reverbera de otra manera. ¿Qué resuena? Resuena un doble-olvido como el olvido del 'campo del sonido puro' y la disarmonía en tanto una caída fundamental. Resuena el exilio y la prisión del 'sonido en totalidad' por la caída del *ser* en lo ente sonoro en la armonía, de su entificación y negación como *no-ser*, como *devenir*, porque este *ser* que es *devenir* se contrapone a aquel *ser* íntegro e inmutable construido que en la historia de la música es armonía, por lo que podríamos hablar de una metafísica-musical. Dicho de otra manera, la música como duración y tiempo-puro que *es*, tuvo que ser exiliada de la construcción de un espacio propicio que consiste en el lenguaje armónico, para ser aprisionada por la entificación del lenguaje armónico. Bajo este lenguaje como puro sonar del *ser*, el pensamiento y la música intuyeron los fundamentos infundamentados de esta idealización conceptual de la música, ya sea por el pitagorismo del número-musical, ya

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 62.

²⁵⁸ L. Rowell: *Introducción...*, *op. cit.*, p. 38.

sea por el orden mayor-menor del lenguaje armónico. Ello dio lugar a la resonancia musical del pensar, a las formas musicales del pensar y al pensar acerca de la música²⁵⁹.

La música-moderna por la línea-molecular experimental de John Cage nos muestra que lo que se *escucha* es un clamor y un grito, y no ya un canto polifónico o un discurso retórico. Este clamor y este grito milenario se habían dejado de *escuchar* por la imposición de cantos litúrgicos y discursos prosódicos, que este nuevo clamor y este grito no son rítmicos, y aún así son pluripolifónicos, pues su fundamento es la disonancia de lo consonante para lograr *otra* enarmonía. Y no una armonía preestablecida y divina, ello quedó en el Barroco. Sino una *conjunción* resonante que denota el horizonte de *nihilismo* y busca su resonancia en la estepa nómada que habita el artesano cósmico.

Sin embargo, ¿qué se ha perdido, qué se ha olvidado? ¿Qué está oculto o ha sido tergiversado? Lo que se ha perdido es la naturalidad, la originareidad, el sentido del sinsentido y la sin razón de la razón. Se ha olvidado al no-ser en el ser. Detrás de él se encuentra oculto el ente en su *physis*, en su puro 'ser en totalidad', es decir, ente o cosa infinita y múltiple conformada de infinitas cosas múltiples y continuas. Y para que todo esto se haya perdido, olvidado y ocultado debió haberse tergiversado mediante la ciencia de los primeros principios, como metafísica.

Por distintas líneas-de-fuga la filosofía moderna se ha dedicado a explorar los senderos de la metafísica con el afán de descubrir en ellos las desviaciones, los caminos cerrados, los precipicios, sus mares o sus cielos. Esas regiones de mundos en las que se diluye toda idea de *yo* o *ser*, y prevalece el *asombro* y la intuición, el hallazgo y la sorpresa. En definitiva lo que abrió este gran debate físico y metafísico fue el olvido que sistemáticamente sufrió la idea del tiempo como tiempo experimentado²⁶⁰, porque en este sentido tanto la *Teoría de la relatividad* como la analítica existencial parten de

²⁵⁹ Ver el § 4, *Resonancia y repensar la meditación musical*.

²⁶⁰ El tiempo "no es un objeto de nuestro saber, sino una dimensión de nuestro ser". M. Ponty: *Fenomenología de la percepción*, Planeta, Barcelona 1985, p. 423.

esta problematización²⁶¹, una en el campo de la física macrocósmica, otra en el de la fenomenología, se preguntan por la condición espacio-temporal del hombre. Más aún, mediante estos pensamientos transitorios que van del mundo newtoniano al relativista, entre el pensamiento ilustrado y el horizonte del *nihilismo*, se abrieron amplios campos de problematización que devinieron en ‘ontologías de la evitación’, ‘ontologías transitorias’ o de la mutiplicidad. Lo mismo sucedió con las matemáticas y la física en las que ahora no se habla de otra cosa que de paradojas y multiversos²⁶².

El problema del tiempo es de fundamental importancia para todas estas teorías y filosofías, pues el tiempo encarna en sí mismo la imposibilidad de ser comprendido en su totalidad, planteándose como el gran reto del pensar moderno. Esta imposibilidad del tiempo lo denota el hecho mismo de que no podemos determinar con claridad cuál sea nuestro presente sino estamos en conexión con un pasado ya sido y un futuro que se pretende determinar. La gran mentira de la idea de un eterno presente de Dios ha limitado esa imposibilidad que le es propia, el hecho de que es múltiple y simultáneo, y no único ahora sucesivo, porque en este sentido todo queda reducido a un primer principio, *causa sui*, que es precisamente lo que evita la percepción del tiempo como fenómeno y más bien tiende a lo indefinido.

Esto tiene su correlación con el espacio, ya que el espacio que experimentamos no es lo mismo que el espacio trascendental que creemos percibir. Tanto el espacio como el tiempo son indeterminados en tanto que *yo* me aperciba en ellos. De esta

²⁶¹ El arte y la estética por su parte han hecho su propio giro copernicano al plantearse como ‘cosa que abre mundo’ fuera del mundo del arte, de los ámbitos del museo, la galería o la institución. Así el principio duchampiano de hacer evidente la cosidad del arte, su objetualidad fantasma. Un ejemplo para comprender este giro copernicano se puede encontrar en la composición pictórico-musical desarrollada por Kandinsky, el pintor-músico. Aunque también en todo el movimiento expresionista de entreguerras que rompió con los cánones establecidos, e incluso con los cánones modernistas que le precedían, especialmente con el Impresionismo, rompiendo con la perspectiva, la composición y proporción, dejando la pulsión de la furia, el desasosiego y enfermedad de la naturaleza humana, por la que se patentiza que en verdad el gen humano es autodestructivo. Max Beckmann y Otto Dix son los grandes figuradores de este rostro atroz.

²⁶² “La incidencia propiamente filosófica de la lógica tiende a esto: la matematización de la lógica, por Boole, Frege, Russell, Hilbert, Gödel y otros muchos, está estrechamente vinculada a lo que se ha llamado el giro lingüístico de la filosofía”. A. Badiou: *Breve tratado...*, *op. cit.*, p. 103.

manera es que se abre el espacio del pensar, de resonar o repensar lo pensado, porque estando aquí podemos trasladarnos al *ahí* que no somos nosotros sino nosotros en este ningún-lugar. La atopología que plantea la problematización del tiempo en el pensamiento metafísico permite que repensemos el espacio-ubicuo ya abierto axiomáticamente, pero aún no experimentado en su temporalidad, mientras continúan las doce radios emitiendo cosas indefinidamente.

Y... la radio sonando llena de cosas

Si el tiempo como concepto es el más problemático para el pensar moderno, entonces la música como puro transcurrir en el tiempo ha de ser objeto de atención de este pensar. Y lo es. No sólo desde su aprisionamiento armónico-polifónico e instrumental sino que, desde sus más lejanos orígenes, la música en tanto que arte y manifestación física ha sido objeto de interés y curiosidad para los pensadores. Sin embargo, sufrió originariamente una delimitación ético-paidológica que se continuó hasta bien entrado el Medioevo²⁶³. Ello marca el primer olvido, olvido al que la música resonó recreándose en el fondo de esta errancia e inhabitualidad. En todo caso la emancipación que le otorgaría un lugar y un propio habitar su lenguaje, tanto la potenciaría como expresión de la consumación metafísica musical, como la problematizaría en tanto que fenómeno de la *vida* física y tecnológica de las sociedades modernas occidentalizadas.

Si hay un tiempo-musical éste es el que se desenvuelve y *acontece* dentro de un espacio-musical, y la configuración de dicho espacio se establece por la incidencia de un sin número de acontecimientos singulares. Para la música-occidental los más relevantes son los que la han diferenciado de otras formas culturales de hacer e interpretar música. El primer evento diferenciador de esta música fue de carácter tanto musical como ético, más precisamente paidológico, desenvolviéndose la música en su línea-molar monódico-melódica al establecerse, dentro de dicho cometido formador, como prosodia retórico-poética y eclesial (primer línea-molar: x). El segundo fue más propiamente musical y determina el cauce sonoro creado a partir de la superación de estos 'estados preculturales de la música', por el cual la música finalmente logra habitar

²⁶³ Consultar el § 4, *Resonancia y repensar la meditación musical*.

un lenguaje y establecer un territorio para todos los motivos de la naturaleza y todos los sentimientos del hombre. Pero el hermoso ‘descubrimiento’ de la armonía que logró su más alto grado con la polifonía de Bach, estableció también un espacio cerrado de dominio para el cometido de las distintas expresiones musicales modernas (línea-molar: y). El plano resultante lo podemos reconocer en el siguiente hecho de nuestra vida moderna: es una realidad tangible experimentar día con día un ataque desmesurado de imágenes y sonidos; y si bien, las imágenes tienden a seguir estereotipos o clichés de tinte mercadotécnico e ideológico, igualmente la música sigue fundamentos de la propia tradición occidental que hace que sigamos encontrando a Bach tanto dentro de una melodía de expresión popular como en una de gran estilo, en un discurso comercial como en un anuncio político, al tiempo que la radio sigue sonando las cosas escuchadas a la manera de Bach.

Sin embargo, aún cuando este plano-musical se haya establecido como el lugar de la sonancia del olvido del tiempo-sonoro, la temporalidad misma de la música-occidental está invariablemente trascendida por un *tempo*. Un *tempo* anímico que trasciende la pauta del pentagrama y el orden horizontal-vertical del acorde (plano-de-consistencia: x,y), un espíritu insuflado por el intérprete a la obra, por ejemplo, o determinado por el autor como los reconocidos: *allegro*, *allegro vivace*, *piano*, *pianissimo*, etcétera; pero también el *bluesin* o el *soul* del Blues o el Jazz, que determinan la textura tonal anímica, el *tempo* propiamente dicho²⁶⁴. Temporalidad de un estado de ánimo de la música que fue como el logro a nivel psicológico de esa polifonía abierta por Bach al reterritorializar los ámbitos de la melodía y la armonía. Logro que llevaría a afirmar a la música como tiempo-del-sentimiento con el Romanticismo de un Bethoven o un Wagner, o con el idealismo de Hegel²⁶⁵. Tiempo-del-sentimiento que sigue rigiendo como el sino de casi la totalidad de la música-moderna: popular e intelectual, de Schönberg a Stravinsky o del *folk* al *rythm & soul*. En este sentido el propio *soul*, sentimiento, nacido por este último estilo, transmina prácticamente toda la

²⁶⁴ Lo cual se ha apuntado en el § 4, *Resonancia y repensar de la meditación musical*.

²⁶⁵ Dice Hegel: “La fuerza con que la música opera principalmente sobre el ánimo como tal”. G.W.F. Hegel: *Lecciones sobre la estética*, Akal, Madrid 2007, p. 656.

historia del rock. Pero, ¿cuál es el sentido de este sentimiento moderno? Probablemente pudiéramos demostrar, como con Benjamin, que es un sentimiento suicida heredero de ese espíritu moderno²⁶⁶. Pero lo importante sería preguntarnos cuál es el sin-sentido en relación con el sentido que habría adquirido su tiempo.

En la gran-música que hereda el dodecafonismo, atonalismo y/o microtonalismo de la vanguardia, en los que se logra escuchar como en otro tono, otro *tempo*, es que resuena de manera reactiva la pérdida de ingenuidad de Occidente por los horrores de la guerra, dirigiéndose al agujero negro nihilista²⁶⁷. Pero aún así, formalmente, “el tiempo de la música no es el tiempo del reloj”²⁶⁸, pues tal como se *escucha* la radio o ‘el chirriar del banco, el tecleo o los sorbos de agua’, también se *escuchan* ‘gotas que caen en el tejado’. Snyder al describir la interpretación de *4'33"* en 1968, dice: “en la sala de Woodstock, que está muy abierta a los bosques detrás, escuchas atentos pudieron oír durante el primer movimiento el sonido del viento entre los árboles; durante el segundo, el golpeteo de gotas de lluvia en el tejado; durante el tercero, la audiencia agregó sus mismos silencios perplejos a los otros ‘sonidos no intencionales’ del compositor”²⁶⁹.

Gotas que caen en el tejado

John Cage es uno de esos músicos modernos que “oponen al plan trascendente de organización, que supuestamente ha dominado toda la música clásica occidental, un plan sonoro inmanente, siempre dado con lo que da, que permite percibir lo imperceptible, y que ya sólo contiene velocidades y lentitudes diferenciales en una especie de chapoteo molecular”²⁷⁰. Pero además Cage es quien ‘primero ha desplegado lo más perfectamente ese plano fijo sonoro’ un “tiempo no pulsado para una música

²⁶⁶ “Lo moderno tiene que estar en el signo del suicidio, sello de una voluntad heroica que no concede nada a la actitud que le es hostil. Ese suicidio no es renuncia. Es la conquista de lo moderno en el ámbito de las pasiones”. W. Benjamin: *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Taurus, Madrid 1998, p. 93.

²⁶⁷ A. Badiou: *Breve tratado...*, *op. cit.*, p. 63.

²⁶⁸ L. Rowell: *Introducción...*, *op. cit.*, p. 39.

²⁶⁹ W. Fetterman: *John Cage's...*, *op. cit.*, p. 75.

²⁷⁰ G. Deleuze: *Mil mesetas...*, *op. cit.*, p. 270.

flotante, como dice Boulez²⁷¹. Ello quiere decir que el tiempo de la música de Cage no es continuo a los desarrollos melódicos o a las texturas tonales-armónicas, ya no es el tiempo-del-sentimiento, el *tempo*, ni tampoco es el tiempo del reloj, sino que es una música-sin-tiempo, múltiple, simultánea, atomística, indeterminada e interpenetrada.

Esta aspiración por una música-sin-tiempo está plenamente representada por las composiciones que inspira la indicación de la partitura de 4'33" de 1960: 0'00" o 4'33" No. 2²⁷², *Variaciones III* y *Variaciones IV*²⁷³. Las cuales, a diferencia de otras piezas en las que Cage 'elude cualquier expresión directa del sonido musical'²⁷⁴, "tienen en común que no están medidas por el tiempo, no usan el metrómetro, lo que había tenido [su] música desde hace diez años —la estructura del tiempo, o el proceso del tiempo; pero en estas piezas trataba de encontrar un camino para hacer música que no dependiera del tiempo"²⁷⁵. En este sentido 4'33" extiende su influencia más allá del puro silencio medido en lo que se podría llamar como la constelación sigético-performática de Cage²⁷⁶. Porque la delimitación temporal de cuatro minutos treinta y tres segundos de 4'33" de 1952 es derogada por la indicación de la partitura de 1960 que dice 'para cualquier número de intérpretes realizando cualquier acción con cualquier duración de tiempo'. De manera similar Cage interpretaría 0'00" y *Variaciones III* simultáneamente en 1989 en Berlín²⁷⁷, indicando con ello la clara indiferenciación que encontraba entre ambas piezas, pudiéndose deducir que igual lo haría entre 4'33" y 0'0" o 4'33" No. 2. La

²⁷¹ *Ibidem*.

²⁷² Citado en el § 2, *Desmusicalización de los instrumentos del pensar*.

²⁷³ "El género de *Musicircus* comenzó con las series de ocho *Variaciones* compuestas entre 1958 y 1967. *Variaciones I* (1958) y *Variaciones II* (1960) son notaciones indeterminadas similares a los cuadros opcionales transparentes de cinco líneas no paralelas en *Camino musical* de 1958". "Ambas *Variaciones I* y *Variaciones II* están designadas para cualquier número de intérpretes y cualquier número de instrumentos o sonido produciendo significados". "Como estas composiciones son música tanto como teatro, ambas son periféricas a este estudio". *Variaciones III* y *Variaciones IV* se contemplan dentro de la composición e interpretación performática de John Cage. W. Fetterman: *John Cage's...*, *op. cit.*, p. 125. Consultar: Constelaciones cageanas, en el Glosario.

²⁷⁴ Ver el § 3, *Música-experiencial como experiencia de exterioridad*.

²⁷⁵ R. Kostelanetz: *Conversing...*, *op. cit.*, p. 74.

²⁷⁶ Ver: Capítulo 9, W. Fetterman: *John Cage's...*, *op. cit.*, p. 88. También consultar: Silencio-performático y Constelaciones-cageanas en el Glosario anexo.

²⁷⁷ *Ibidem*.

transponibilidad de estas particulares piezas de Cage nos permite apreciar el grado al que llegó su intención no-musical al establecer al silencio como *fundación* de esta *otra* manera de componer e interpretar música.

Podemos apreciar que en este flujo silencioso Cage está realizando en el plano acústico dos de los actos más problemáticos para la filosofía y la ciencia modernas. Por un lado está anulando la percepción común del tiempo que está plenamente identificada con la razón de *ser*, permitiendo que la razón de existir, de la propia música se sustente en lo insustentado, en el silencio en una continuidad de diferenciales que constituye su continuidad²⁷⁸. Por otro lado, al llevar a cabo esta acción disciplinar del silencio, que permite interpretarse de manera filosófica, genera estas otras variaciones del mismo silencio en las que lo que se deroga es cualquier espacialidad, sea musical, sea sentimental, sea racional o de juicio estético; porque en sentido estricto podemos decir que a la vez que todos los sonidos del ambiente se interpenetran entre sí mediante el silencio, podemos ver que todas estas composiciones silenciosas se interpenetran entre sí formando un corpúsculo de acontecimientos indeterminados en su múltiple simultaneidad, ya sea como *acontecimiento*, raigambre, rizoma o constelación.

La disciplina cageana tiene un origen muy peculiar. Cage mismo lo explica cuando comenta que:

Muchas veces intenté explicarle a Schönberg que yo no tenía ningún sentimiento hacia la armonía. Me dijo que sin el sentimiento hacia la armonía siempre encontraría un obstáculo, un muro a través del cual no estaría capacitado para

²⁷⁸ De acuerdo con Deleuze en su *Exasperación* dice que la ley de continuidad de Leibniz es producto de cuatro momentos: 1.- La *ratio essendi* o principio de identidad que busca responder a la pregunta ¿por qué algo y no más bien nada? 2.- La *ratio existendi* o principio de existencia que responde a la pregunta ¿por qué esto más bien que aquello? 3.- La *ratio cognoscendi* o principio de los indiscernibles por el que se plantea la diferencia conceptual. 4.- La *ratio fiendi* o ley de continuidad entre casos contrarios de la naturaleza. G. Deleuze: *Exasperación....*, *op. cit.*, pp. 97-111.

atravesar. Repliqué que en ese caso dedicaría mi vida a golpear mi cabeza contra esa pared —y tal vez es lo que he estado haciendo desde ese momento—²⁷⁹.

Y lo estuvo. Primero al participar del hendir azaroso del espacio-musical occidental que venía ocupando el lenguaje tonal-armónico. Este hendir que fue abriendo la rigidez de ese espacio mediante la indeterminación de prácticamente toda la música-moderna. Siguiendo a Satie, Ives, Varèse y Russolo planteó su propia radical indeterminación, al hacer de su música un silencio abierto a cualquier sonoridad, practicando agujeros en el *ser*, en ese espacio-extenso y esa temporalidad sucesiva de la música-occidental que presentifica su *ser*. En este sentido la búsqueda canónica de la apariencia en el arte se plantea como el motivo mismo de su ontologización en sus trascendentales uno, bueno y bello que sustentarán la decimonónica ciencia de lo sensible. La indiferencia cageana por emitir juicios o crear obras únicas, buenas y bellas surge de esta silenciosa ruidosidad, la cual está compuesta por *otro* golpe de cabeza contra la pared, que sería la integración de toda parafernalia sonora a su composición: sonidos de objetos, grabación de ambientes, amplificación, sintetización. Comprende así que no hay *nada*, que ‘nuestra poesía es la realización de que no poseemos nada’ y que tanto esta *nada* como el silencio son esa ‘barrera sin puerta’ que debe atravesar sabiendo de antemano que sólo subsiste en su cabeza. La razón infundamental que motiva a Cage a llevar a cabo este plan emerge de su encuentro con la teología negativa de Eckhart y la filosofía de la vacuidad-zen, en las que se busca derogar todo centrismo y egoísmo.

En este sentido Cage explica que el ego “es visto como una barrera para la experiencia. Nuestra experiencia, no importa si viene del exterior o de adentro, debe estar dispuesta a ‘fluir a través’. Irrracionalmente, o ‘sin-pensamiento’, es visto como una meta positiva, la cual está ‘en conjunción con’ el ambiente”²⁸⁰. Cage nos enfrenta así con el sino del sonocentrismo tonal de Occidente, porque la *fundación* de su silencio radica en que precisamente sale de todo reensamblaje o conciliación como lo recomendará Heidegger al final de sus *Aportes*.

²⁷⁹ R. Kostelanetz: *Conversing...*, *op. cit.*, p. 5.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 14.

La 'barrera sin puerta' que plantea Cage invita igualmente a comprender la superación del horizonte de *nihilismo* mediante una doble vacuidad oriental-occidental, porque es en Cage que se cumple ese *grado cero* cultural que América representaría como el acontecimiento de un encuentro entre Occidente y Oriente. "Rizoma americano: beatniks, underground, subterráneos, bandas y gangs, presiones laterales sucesivas en conexión inmediata con un exterior[. Porque] América ha invertido las direcciones: ha puesto su oriente al oeste, como si la tierra se hubiera vuelto redonda precisamente en América"²⁸¹. No espacio oblicuo sino desdoblado, desplegado, ubicuo. Inserto en esta dinámica de desdoblaje oriental-occidental, Cage refiere que: "También tuve buena fortuna al final de los cuarentas de asistir a clases de Daisetz Suzuki sobre Budismo Zen por dos años, lo que tuvo una influencia determinante sobre mi música y mi pensamiento"²⁸². Y aún cuando él mismo pedirá "dejar libre al Zen de cualquier responsabilidad de [sus] acciones"²⁸³ en el mismo flujo de interpenetración y simultaneidad musical, Cage interpreta que *4'33"*, *0'00"* y *Atlas Eclipticalis* son como un haikú²⁸⁴. En este sentido la melodía silenciosa de Cage es como la del mirlo que se pierde entre los pastizales en lontananza de la música-moderna, pero que es una melodía que va acallándose dejando que lo que resuene sea la *meditación* misma.

Melodía que va acallándose en lontananza

Ahora bien, repensemos el enigma del tiempo-sin-tiempo a partir de esta reformulación experimental del concepto del tiempo en la música. Reformulación que tiene el carácter de *desmontaje* y desarticulación, de *grado cero*. Ya que es precisamente este sin-tiempo-cageano el que resuena, contraponiéndose y a la vez contribuyendo, a una mera espacio-temporalidad musical occidental. En esta dirección nuestra tarea principal radica en adquirir una nueva *escucha* que permita que los sonidos vuelvan a *ser* sin la antelación de las líneas-molares armónico-melódicas y/o dodecafónico-atonales y su

²⁸¹ G. Deleuze: *Mil mesetas...*, *op. cit.*, p. 24.

²⁸² R. Kostelanetz: *Conversing...*, *op. cit.*, p. 29.

²⁸³ J. Cage: *Silence*, *op. cit.*, p. xi.

²⁸⁴ J. Cage: *Composition in Retrospect*, Exact Change, Cambridge 1993, pp. 63-66. Haikú: individuación de haecceidad. G. Deleuze: *Mil mesetas...*, *op. cit.*, pp. 264-265.

plano inconsistente, sino que pueda abrirse y desterritorializarse en su *haber* el entendimiento de la música como un repensar resonante que se plantee como un nuevo *escuchar* el espacio-intenso que habita en lo inhabitual de la errante fractura experimental.

Mediante Cage se nos permite acceder a esta reconfiguración de la música, es decir, a su repensar su razón de *ser*, su *ratio essendi*, comprendiéndola como simple existencia que se afirma simplemente al *haber*, declarando la diferencia conceptual de todas las cosas y su continuidad. Sin embargo, este ‘ser algo en lugar de *otro* algo’ aunque supera el gran grito de Leibniz: ‘por qué algo en lugar de nada’, no nos permite *escuchar* aún el gran canto de una razón suficiente de que exista este silencio-musical ni, por lo tanto, de que percibamos su *devenir*, su temporalidad propia. En este sentido sabemos que a la música le corresponde una esencia, un *ser* que ha sido construido como el cuerpo del pensar melódico-armónico (plano-de-consistencia: x,y). Pero también reconocemos la existencia de este silencio-musical en la figura de Cage, y más específicamente en la constelación de piezas performáticas que se transponen unas con otras como si fuesen parte de una misma composición múltiple y simultánea. Multiplicidad plagada de multiplicidades que no deja de interpenetrarse sin pensamiento, sin juicio; siendo este el principio infundamental de la razón suficiente del silencio-cageano, el hecho de que su conocimiento sabe que debe dejar de saber, desaprender para apercebir los sonidos del ambiente como surgientes de un nuevo ámbito sonoro que es a la vez musical ‘y’ no-musical.

Para Cage el *encuentro* de este ámbito, se da en el reconocimiento de un pensar propio acerca de una espacio-temporalidad no establecida, pues dice: “pensé, que si no iba a haber tonalidad en mi música, necesitaría algo para hacer una estructura alternativa; y eso fue el ritmo. Examiné la naturaleza del sonido, la cual está compuesta por el tono, la duración, la frecuencia y la amplitud. Entonces examiné al silencio; y de estas cuatro cosas el silencio sólo es duración”²⁸⁵. Duración, pero:

²⁸⁵ R. Kostelanetz: *Conversing...*, *op. cit.*, p. 64.

¿Qué quiere decir duración? Algo puede durar cien años, pero eso no responde en absoluto a la pregunta. La gran pirámide dura, sí, pero ¿en relación a qué? Dura más tiempo que una mosca, eso es todo. No hay que confundir algo que dura con una verdadera permanencia o, si ustedes lo prefieren, con algo eterno. Puedo decir que una montaña dura, pero una montaña es tan acontecimiento como una mosca, ni más ni menos; es un acontecimiento pero no en la misma escala²⁸⁶.

Y como pudiera decir Cage a tono con Deleuze: “para captar la montaña como acontecimiento, es decir como plegamiento incesante que no deja de plegarse y de replegarse [...] no tengo más que la duración”²⁸⁷. Por ello, la duración cageana del sonido es verdadera *duración*²⁸⁸, que se plantea como el plano indiferenciado en el que tanto las cordilleras melódico-polifónicas (plano-de-consistencia: x,y) como los valles desérticos dodecafónico-atonales (tercer línea-molar: z) tienen un lugar. La diferencia radica en que este lugar es precisamente el del no-lugar²⁸⁹, ya no del espacio-extenso, apariencia de espacialidad, sino intenso, realidad de experiencia de la existencia, memoria sin *duración*²⁹⁰, es decir, memoria hecha pura *duración*, pues ésta ‘está constituida por capas de pasado, es virtual. No se trata de una memoria individual, mía o tuya’²⁹¹.

Enigma del tiempo-sin-tiempo

En nuestra primera exploración hemos realizado la apertura del espacio-simultáneo, ubicuo, del silencio-cageano *escuchando* su surgir de los espacios-silenciosos y vibratorios de la música pre-experimental; descubriendo la manera en que Cage, para obtener la absoluta indeterminabilidad de su silencio-musical, practicó agujeros en el *ser* de la música, el cual estaba basado en la tonalidad dialéctica mayor-menor que

²⁸⁶ G. Deleuze: *Exasperación...*, *op. cit.*, p. 311.

²⁸⁷ *Ibidem.*

²⁸⁸ Duración intensa-virtual. Memoria extensa-actualizada. *Ritornelo*. G. Deleuze: *Mil mesetas...*, *op. cit.*, p. 347.

²⁸⁹ Ver *Latir a solas en un cuarto vacío*.

²⁹⁰ Ver el § 12, Coup de dés y ready-made en *el tiempo del olvido*.

²⁹¹ Nota de Sonia Torres.

representa los ideales trascendentales de lo uno, bueno, bello y verdadero. Ahora nos queda mostrar cuál es el flujo de este silencio que abrió a la música-occidental al 'campo del sonido en totalidad'.

Hemos constatado que la apertura de ese espacio-sonoro dado por los pre-experimentales dio pie a una reflexión filosófica al interior del propio campo musical. Esta reflexión está representada por el silencio-cageano debido a que es mediante él que se desdobra el espacio-musical en este nuevo espacio-sonoro, poniendo de manifiesto los instrumentos del pensar que se han construido por debajo de la historia en la relación entre música y filosofía. Esta desmusicalización del pensar, que implica el vaciamiento de la música-occidental, se dio como resonancia entre el doble-olvido de la música entendida como sonido-puro, dando pie a su vez al pensar filosófico de la música. La música-silenciosa de Cage realiza un *desmontaje* de la música para componer música del pensamiento que resuena a la cosa y que repiensa la relación entre el *ser* 'y' lo ente, como *entre, vacío* generador y desterritorializador-reterritorializante, *acontecimiento* creador y repensante.

Ante este no-lugar, atopus, del espacio-simultáneo del silencio-cageano, se nos presenta la experiencia de un fenómeno que nos hace preguntarnos por nuestra temporalidad cuando apercibimos esta resonancia de los tiempos musicales: del tiempo-horizontal-melódico (primera línea-molar: x), del *tempo*-vertical-armónico (segunda línea-molar: y), del tiempo-seriado limitadamente indeterminado (tercera línea-molar: z), del tiempo-del-silencio, tiempo-sin-tiempo, tiempo azaroso, estocástico, en el que se *escucha* el que todas las cosas *sean* interpenetrándose entre el espacio-musical y el espacio-sonoro (origen-silencioso: 0,0,0), tal como las propias composiciones de Cage se interpenetran entre sí.

Nuestra guía será la *duración* como existencia intensiva-virtual del tiempo-del-acontecimiento. Rastreo no-ontológico del *instante* en que estamos en silencio o actuando una indicación disciplinar en un espacio amplificado o no. *Duración* que es el tiempo virtual de la memoria, cuando es el tiempo el que se materializa en el *instantáneo* existir de las cosas y su paso por el mundo. Y el paso mismo del mundo por

las cosas, siendo como expresión singular infinita de su totalidad, apercibiéndolo en tiempos y espacios variables.

En dirección de aclarar esta multiplicidad virtual-intensiva y espacio-temporal de la música-experimental, hemos de explorar la naturaleza misma del espíritu de indeterminación y azar que impregnó prácticamente toda creación y pensamiento modernos. Espacio-temporalización que tuvo sus orígenes en las ‘vanguardias históricas’: futurismo, surrealismo y dadaísmo, pero que con el silencio-cageano se diferenció como una apertura a la *escucha* de los puros ruidos. Cage establece, por tanto, una temporalidad diferente que veremos disponerse silenciosamente como temporalidad flotante. Ello implica un compromiso más profundo con el juego y el azar, la indeterminación y el humor, haciéndolos resonar por ello, con el plano de la ruidosidad del *instante* en que se experimenta la propia temporalidad de las cosas. Todo ello en la apertura de la ‘sonoridad exterior’ mediante la ‘resonancia interior’, caja ubicua, que se plantea desde la ‘ingravedez del repensar’; *escuchando* la ‘transparencia de todas las cosas’, componiendo así una música-flotante en la natural ubicuidad del tiempo en silencio y sin extensión.

2.1.- Composición por golpe de dados

§ 10.- Azar ‘e’ indeterminación sonora

En la música-moderna subsiste un espíritu de juego, azar e indeterminación que se manifiesta en diversos niveles de la actividad intelectual y artística del período vanguardista. Este espíritu que debemos al *coup de dés* mallermeano y al *ready-made* de Duchamp²⁹², manifiesta, según Deleuze, el carácter esencial de la obra de arte moderna: “caos siempre descentrado que se confunde, a su vez, con la Gran Obra, unidad de series divergentes, historias diferentes y divergentes, como si un paisaje absolutamente distinto correspondiese a cada punto de vista”²⁹³. Tal como lo manifiesta la *work in*

²⁹² Ver el § 12, *Coup de dés ‘y’ ready-made en el tiempo del olvido*.

²⁹³ G. Deleuze: *Lógica...*, *op. cit.*, p. 303.

progress de Joyce, el *matter of fact* o el objeto elegido bajo una indiferencia estética como el del *ready-made* o la escritura automática del juego poético surrealista de *l'un pour l'autre* o los 'cadáveres exquisitos' bretonianos. De la misma manera los músicos pre-experimentales para la música-moderna también se manifestaron en la diversidad de propuestas que abrieron. Sin embargo, hay en estas manifestaciones este punto singular en que coinciden: el espíritu de multiplicidad de lo múltiple, de una diferenciación en la divergencia.

La motivación más evidente que se puede observar en los distintos acontecimientos que tuvieron lugar como centros descentrados de esta singularidad del arte moderno, es plantearse un sí-mismo como manifestación exiliada de la ontologización del *ser* poético del creador tradicional, esto es del genio creador, al que corresponde una presentificación del espacio y el tiempo, espacio extenso y tiempo espacializado. La apuesta que en este juego de azares se da en medio del sentido de la existencia en el mundo moderno y la *donación*²⁹⁴ de una *vacuidad* desarraigada e inhabitual como lo es el silencio en la música o el espacio en blanco en la pintura, la escritura y/o el pensamiento que es el propio resonar a una exterioridad ya natural al pensar-creador.

La música-estocástica de Boulez o el concepto de indeterminación que generalizadamente utilizaron los músicos de vanguardia, debe comprenderse dentro del marco de este singular 'devenir loco' del arte moderno como respuesta a una "estética que sufre de una dualidad desgarradora"²⁹⁵, porque según Deleuze: "designa, de un lado, la teoría de la sensibilidad como forma de la experiencia posible; del otro, la teoría del arte como reflexión de la experiencia real"²⁹⁶. Al interior de la estética deleuziana se intenta una conciliación de ambas posibilidades de esta condición

²⁹⁴ "La donación no puede ofrecer correspondencia a ningún tomar y ningún afán, sólo la magnanimidad de la pobreza en el ente predispone al ser-ahí". M. Heidegger: *Sobre el comienzo*, Biblos, Buenos Aires 2007, p. 81. "Quien no tiene la fuerza para esta donación, conforme a la cual él mismo aparece como el mero descendiente y el carente de comienzo, nunca debe osar una interpretación, que pudiera ser histórica en el sentido de fundación histórica". *Ibid.*, p. 131.

²⁹⁵ G. Deleuze: *Lógica...*, *op. cit.*, p. 303.

²⁹⁶ *Ibidem.*

desgarrada de la estética moderna mediante la relación entre el afecto estético, el precepto de la experiencia real que es *a priori* y la reflexión filosófica que es inmanente, lo que constituyen en conjunto la estructura del pensar-creador y sus caoideas. De esta manera “para que los dos sentidos se reúnan, es preciso que las condiciones de la experiencia en general devengan a su vez [en] condiciones de la experiencia real; la obra de arte, por su parte, aparece entonces realmente como experimentación”²⁹⁷. Como creador-pensante Cage logra llevar a cabo esta posibilidad del arte moderno mediante su constelación-silenciosa porque en ella la experiencia en general de los sonidos del ambiente se convierten en la experiencia real de la no-composición como experimentación, reuniendo la experiencia sensible con la experiencia real de los sonidos del ambiente provocando un cuestionamiento existencial: ¿Es o no es esto una obra de arte? ¿No será más bien nada? O, ¿será la totalidad de todas las interpretaciones que podemos dar de ella? Paralelamente, concluye Deleuze, “sabemos, por ejemplo, que algunos procedimientos literarios (las otras artes tienen equivalentes) permiten contar varias historias a su vez”²⁹⁸.

Así la experimentación establece la espacio-temporalidad propia del arte moderno, donde ya no era posible la instauración de la obra de maestría para su mera contemplación, la cual además exige un juicio de gusto en ese juego entre la sensibilidad y el ‘mundo del arte’. Con el arte moderno se efectúa la salida de la actividad creadora y pensante de dicho mundo, porque de lo que se habla aquí no es más de la obra de arte dentro del ámbito del museo o la galería, en la colección particular o el pedestal público, se habla de la obra de arte que ya no es más la *master piece* que mostraba la capacidad técnica del artista en cuanto maestro de su arte, sino que lo que se pone de manifiesto es la experiencia sensible que nos provoca igualmente un objeto producido en serie o un sonido del ambiente, un neologismo en una literatura ausente o un desprendimiento de la personalidad en alguna representación teatral. Y aún cuando “el trabajo de Mallarmé no es conocido como una influencia sobre Cage —de hecho, Cage nunca

²⁹⁷ *Ibidem.*

²⁹⁸ *Ibidem.*

escribió o leyó sobre Mallarmé— aún así uno puede ver un precedente en la exploración de un cambio conceptual, notación innovativa y silencio”²⁹⁹.

Ante el campo abierto por esta propuesta estocástica, caótico-ordenada, caosmótica y descentrada, Cage plantea una múltiple simultaneidad e interpenetrabilidad mediante su silencio-musical. ¿Cuáles son los conceptos que las sustentan y configuran? Hemos visto que su sustento principal, su fundamento infundamentado ha sido el propio principio irónico del azar y la indeterminación de la tradición moderna; y el hecho de que él mismo es planteado como el punto de inflexión de la reflexión y la creación de dicha tradición al resonar en su silencio-musical tanto al doble-olvido de la música como al espacio-sonoro abierto por la experimentación musical. Ahora bien, para que el vaciamiento musical y filosófico de Cage se completara, no quedándose tan sólo en practicar agujeros en el *ser*, tendría que sustentar su silencio y su *nada* en un fundamento más infundamentado y desunificador.

Como hemos comentado, hay en la actividad creadora y pensante de Cage una influencia directa de Eckhart y el zen, de principios performáticos de la música hindú y de una indiferencia estética de su música frente a los valores canónicos occidentales. En esencia los conceptos de simultaneidad e interpenetrabilidad Cage los toma de estas teologías negativas de la mística medieval y el oriente, poniéndolas en práctica tanto en la composición como en la interpretación de sus piezas. Mediante la teología negativa de Eckhart, Cage realiza el vaciamiento de la música aceptando la pobreza de espíritu, como el vaciamiento de Dios y la aceptación de que no poseemos *nada*. Buscando superar la relación negativa frente al *nihilismo* que impregnaba la música de su época con una postura indiferente frente al espíritu de la posguerra.

Por otro lado, el zen complementó este principio de vaciamiento al plantearse la música melódico-armónica (plano-de-consistencia: x,y) como esa ‘barrera sin puerta’

²⁹⁹ “El trabajo de August Strindberg es aún un precedente menos directo, como sea uno puede leer a Strindberg como un profeta del cambio en el arte del siglo XX a través de su ensayo de 1894 *Las nuevas artes! O el azar en la producción artística*”. W. Fetterman: *John Cage's...*, op. cit., p. 39.

que debía atravesar disciplinarmente, golpeándose en ella hasta poder vaciar su mente de mente, en su caso del número musical y la armonía. Ello quiere decir que para Cage se va más acá del lenguaje y el pensamiento mediante la música no intencional, porque a partir de su experiencia con la cámara anecóica se da cuenta de que los sonidos se dan sin impedimento cuando se hace el silencio, sonidos tanto musicales y no, cuando también la no-mente del zen es sin diferenciación, cuando su lógica, cercana a la estoica, dice: ‘comprender sin comprender es verdadera comprensión’. Análogamente, para Cage, escuchar sin escuchar es verdadera *escucha*, porque ya no se trata de identificar acordes o contrapuntos en los propios sonidos del ambiente, lo que implicaría idealizarlos. Pero además, desde la percepción hindú, traspasando las nueve emociones permanentes y las cuatro estaciones mediante una música no intencional con la “mente vacía”³⁰⁰. A esta constelación de composiciones que tienen un sustento o motivo orientalista pertenecen *Sonatas e interludios* (1949), *Las estaciones* (1947) y *Música de cambios* (1951) en las que aplicó los conceptos de *nada* y *rasa* de la música hindú³⁰¹; buscando, como en *Las estaciones*, “expresar la visión tradicional hindú de las estaciones como la tranquilidad (invierno), creación (primavera), preservación (verano) y la destrucción (otoño)”³⁰². En este momento crucial para el flujo del *acontecimiento* cageano hacia la configuración de una música-silenciosa que no sólo partiera de la indeterminación moderna, de la silenciosa ruidosidad de la música-experimental, sino que además participaba activamente como acompañante de la danza contemporánea de su tiempo, de la coreografía de Sivila Forth o de su compañero de vida Merce Cunningham, con la cual igualmente ponía en duda los valores establecidos, buscando integrar al público o sacarlo del acto dancístico mediante el *performance*. En este sentido, aunque limitada y pacientemente, Cage comenzó a integrar estos conceptos de la tradición hindú en sus acompañamientos dancísticos —que son *nada* como forma atemporal de tocar música, a partir de una estructura rítmica que considera en primer lugar la duración; y la de *rasa*, que es la interpenetración de los

³⁰⁰ R. Kostelanetz: *Conversing...*, *op. cit.*, p. 67.

³⁰¹ L. Rowell: *Introducción...*, *op. cit.*, pp. 194-201.

³⁰² J. Prittchet: *The Music of...*, *op. cit.*, p. 40. Ver la coreografía del Mtro. Vicente Leyva en el DVD anexo.

espectadores con los intérpretes y de éstos con el ambiente que les rodea—, logrando llevarlos a la patente manifestación del silencio-musical mediante su constelación de música-silenciosa³⁰³. En el cambio que se dio al interior del pensar-musical de Cage, de la constelación de composiciones indeterminadas y azarosas a las composiciones silenciosas, vemos cómo su música y pensamiento va “moviéndose lejos de la unidad [...] hacia la multiplicidad”³⁰⁴. Comenta una de sus biografistas, Joan Retallack: “Todo esto viene a ser como su noción del arte operando como las mónadas de Leibniz: inconsciente, cerradas y aún reflejando todo lo demás”³⁰⁵, es decir, se plantea Cage un espacio-tiempo-sonoro “sin impedimento”³⁰⁶.

§ 11.- *Coup de dés ‘y’ ready-made.*

Esta apuesta cageana por la vacuidad-musical será el espacio-tiempo del *abismo* del silencio-musical que se enfrentará a la visión oblicua del arte moderno surgida tanto del *coup de dés* mallearmeano como del *ready-made* de Duchamp³⁰⁷ y el cual surgió del programa estético general del arte vanguardista de ruptura y *fundación*, y del cual ya se habían apartado las propuestas de los músicos pre-experimentales como Satie, Ives y Varèse. Ello frente a la espacio-temporalidad del pensamiento, del poema, del cuadro o la música se sustentó en el hecho de que lo que buscaron fue ‘la cosa en cuanto tal’: “el pensar como lance de dados”³⁰⁸ (Mallarmé), el *ready-made* el ‘objeto en cuanto tal’ elegido sin ejercer ningún juicio estético (Duchamp), la eterna pregunta por la existencia (Ives), la ionización de la música (Varèse) y/o el ruido como principio musical (Russollo); siguiendo éstos últimos tres en el fondo a Satie en su búsqueda de una música-mobiliario.

La elusiva copla que guarda el indeterminado poema de Mallarmé *Golpe de dados*, que dice que “jamás una tirada de dados repetida infinitas veces en las mismas

³⁰³ Zen y Eckhart. J. Cage: *Composition in...*, *op. cit.*, p. 65.

³⁰⁴ R. Kostelanetz: *Conversing...*, *op. cit.*, p. 79.

³⁰⁵ J. Retallack: *Musicage...*, *op. cit.*, p. 175.

³⁰⁶ J. Cage: *Silence*, *op. cit.*, p. 46.

³⁰⁷ “Las marcas territoriales son *ready-made*”. G. Deleuze: *Mil mesetas ...*, *op. cit.*, p. 323.

Precursor objetual: objeto = X. G. Deleuze: *Diferencia y...*, *op. cit.*, p. 429.

³⁰⁸ A. Badiou: *Breve tratado...*, *op. cit.*, p. 66.

condiciones abolirá el azar”³⁰⁹, dirige el espíritu de esta época que se manifestó desde *otra* perspectiva frente al avance del positivismo científico, la tecnologización del mundo, la virtualización de las relaciones humanas. Su apuesta es precisamente ésta que nunca la organización del mundo del arte y su legitimización mediante la ciencia de lo sensible, podrán, en momento alguno, determinar el curso del arte ni expresar la poética-creadora que generan. Nunca, por tanto, se abolirá el azar que traza como en una veta orgánica el *entre* que implica el pensar-creador del arte.

Esta visión descentrada que se ha construido a partir de la instauración de un espacio-sonoro propio para la nueva *escucha*, al tiempo en que las distintas artes se habían avocado a su propio camino, cartesiano y subjetivo, llegando a tocarse efímeramente en obras teatralizadas y/o performáticas que aspiraron aún a la ‘obra de arte total’, permitió a los músicos modernos percatarse que estaban experimentando la apertura de *otra* espacio-temporalización del arte. Se ha visto de qué manera surgió dicho espacio-sonoro propio de la música-experimental, siendo como un cúmulo de manifestaciones que en conjunto resonaron a un doble-olvido metafísico de la música y una caída fundamental. Espacio-musical creado también por los instrumentos del pensar y en el que se dio un tiempo propio, igualmente ubicuo, descentrado.

En este sentido hay que ponernos a pensar cómo se experimenta el espacio-tiempo de esta ‘cosa en cuanto tal’ a la que se decidió el arte moderno. Y lo primero que nos suele suceder frente a sus obras y experimentos es que no sabemos exactamente qué ha pasado, si la obra que ahora se califica como tal es realmente una obra o si sigue siendo ‘objeto en cuanto tal’, o si esta obra ha demolido los muros de los museos y galerías para integrarse al mundo y a la *vida* fuera del ‘mundo del arte’ y de la idea de obra maestra de arte. Esto define el inicio más identificable del nomadismo del arte moderno. Sin embargo, lo que previamente sucede es algo aún más sutil fuera de estas interpretaciones históricas, pues lo que pasa es que parados frente a un objeto se nos presenta un precursor-objetual. Por ejemplo el *ready-made* que “constituye el

³⁰⁹ S. Mallarmé: *Collected poems*, University of California Press, Berkeley 1994.

paradigma de la elección y presentación de objetos ya configurados frente a la formalización *ex novo* de la obra artística”³¹⁰. Además de que esa selección requiere de una represión absoluta del gusto, buscándose lo significante sin significado, “es decir sólo lo explicable por sí mismo”³¹¹.

En el silencio de la vacuidad cageana media una aceptación indiferente de ‘todos los sonidos’ a través de la elaboración de *otra escucha*, incluso de una *escucha* irresponsable. En este sentido Cage abre la memoria musical como: ‘un depósito oculto obscuro e infinito’ que pone en movimiento el flujo represado del arte moderno en las vanguardias, poner al silencio de la *vacuidad* mediante la múltiple simultaneidad y la interpenetración de ‘todas las cosas’. Tal es el *acontecimiento* singular e infinito por el que resuenan los múltiples acontecimientos musicales *habidos*: la ruptura del espacio-musical (espacio-de-inconsistencia: x,y,z) por el espacio-sonoro (espacio-de-insistencia: -x,-y,-z), del espacio-resonante del doble-olvido del sonido-puro, la *fundación* de *otro* espacio-no-sonoro a partir de la aceptación de cualquier registro musical. Se trata de la apertura del espacio-vacío (origen-silencioso: 0,0,0), *entre* generador, creador, pensante, en que se da como resonancia de los múltiples acontecimientos que tendrán lugar en la música-experimental.

EVENTO PARADÓJICO DE DESESTETIZACIÓN: *CESI N’EST PAS UNE PIPE*

‘Esto no es una pipa’, nos dice René Magritte mediante una pintura en la que están figuradas la pipa y la frase ‘esto no es una pipa’. Y no es una pipa porque no es una pipa sino la pintura de una pipa y de la frase ‘esto no es una pipa’. Para Magritte “en un cuadro, las palabras tienen la misma fuerza que las formas”³¹², aún cuando se perciban de manera diferente, la representación figural de la pipa es lo mismo que su representación lingüística escrita, cuando “a veces el nombre de un objeto aparece en

³¹⁰ C. Pardo: *La escucha oblicua...*, *op. cit.*, p. III.

³¹¹ *Idem.*

³¹² R. Magritte: *Les mots et les images*, texto en línea.

lugar de su representación”³¹³, también entonces “en la realidad, una palabra puede ocupar el lugar de un objeto”³¹⁴. Pero lo que todo ello produce, dice Magritte, es que los contornos entre representaciones, palabras y objetos reales se difuminen, de que un objeto pueda ser representado por una figura difusa que tiene un nombre definido o, bien, de que un objeto pueda tener un nombre difuso que tiene una representación definida, porque para Magritte “en un cuadro, los nombres designan a veces cosas precisas, y las imágenes, cosas imprecisas. A veces ocurre lo contrario”³¹⁵. Y como con la realidad sucede, “los contornos visibles de los objetos [...] se tocan como si formaran un mosaico”³¹⁶.

Como pasa con la experimentación surrealista-dadaísta surgida del *coup de dés* mallearmeano o el *ready-made* de Duchamp, la obra de Magritte plantea esta interpretación paradigmática de la realidad poético-creadora, en la que parece que se establece un precursor-objetual con el azar como principio: los objetos producidos en serie colocados en el pedestal de la obra de arte que dice: ‘Esto no es una obra de arte’, sino un objeto producido en serie, útil inutilizado, descontextualizado, colocado en el lugar de la obra de arte. El punto es, como nos dice Deleuze, que lógicamente plantean una paradoja del tipo estoico, epicureano o zen, como cuando dice Crisipo: “‘Si dices algo, esto pasa por la boca; dices un carro, luego un carro pasa por tu boca’. Hay un uso ahí de la paradoja que no tiene equivalente sino con el budismo zen por una parte, y en el *non-sense* inglés o americano por otra”³¹⁷. Pareciera ser, continua Deleuze, que “quizá los estoicos utilizan la paradoja de un modo completamente nuevo: a la vez como instrumento de análisis del lenguaje y como medio de síntesis para los acontecimientos”³¹⁸. En el mismo sentido el arte contemporáneo se ha planteado desde la paradoja de que la obra de arte no sea una obra de arte, de que esto realmente no sea

313 *Ibidem.*

314 *Ibidem.*

315 *Ibidem.*

316 *Ibidem.*

317 G. Deleuze: *Lógica..., op. cit.*, p. 35.

318 *Ibid.*, p. 34.

una pipa sino su representación, de que el silencio-musical no sea silencio sino ruido inintencional del ambiente en el que tanto *hay* como no *hay* música.

En este sentido, “los estoicos han descubierto los efectos de superficie”³¹⁹ a donde lo ilimitado sube, pero este devenir-loco, que ‘no es el devenir del loco’, “el devenir-ilimitado ya no es un fondo que gruñe, sube a la superficie de las cosas y se vuelve impasible”³²⁰. Así la superficie se vuelve plano nómada en el que se mueve este *devenir* de lo que está oculto en el *acontecimiento*, como sucede también con la paradoja de Aquiles y la tortuga, en la que la lentitud de la tortuga abre, matemáticamente, la posibilidad de número irracionales, infinitos, que acompañan a la imposibilidad de nunca alcanzar la unidad de los números racionales. La lentitud de la tortuga abre el principio de contradicción que plantea toda paradoja, todo agente paradigmático, pero no para imponerse, sino para complementar la misma razón suficiente, de que el *acontecimiento* sea un sentido del sin-sentido. Esto es lo que sucede también en el caso del teatro barroco, en el que lo infinito de la armonía establecida de Dios es el inverso de lo finito de la mónada que expresa la totalidad del mundo, por lo que uno e infinito se corresponden en el mero acontecer, así como el alcanzar a la tortuga siempre está fragmentado por el movimiento ralentizado de ésta.

Por lo anterior, para Deleuze, el arte moderno —léase contemporáneo— es neobarroco, porque, como en el caso de Magritte, Duchamp, Mallarmé o Cage, el acto paradigmático de des-estetización del arte lo que hace es hacer surgir de la tierra misma, creadora y procreadora, su potencia infinita mediante la expresión de la ‘totalidad del mundo’ en una superficie nómada, doblez de la monadología en una nomadología: neobarroco. Así la ralentización de la melodía Bach no sólo rompe la armonía vertical de su *contrapunctus*, sino que expande su rango melódico, su horizontal, haciendo plano nómada para el silencio-cageano mediante el que resurgen los sustratos creándose epiestratos, “organizados en el sentido de una

319 *Ibidem.*

320 *Ibidem.*

desterritorialización mayor”³²¹, una movilidad mayor en el reposo mismo del silencio, mónada-nómada. “Se reúnen así las condiciones de la experiencia real y las estructuras de la obra de arte: divergencia de las series, descentramiento de los círculos, constitución del caos que los comprende, resonancia interna y movimiento de amplitud, agresión de los simulacros”³²². Por ello igualmente el arte contemporáneo es una ‘tomadura de pelo’, una mala broma estética, que desde la ironía pone en duda la ‘realidad’ del arte al plantearse como simulacro de simulacros, copia de la copia de la idea, *acontecimiento*.

§ 12.- Atemporalidad de la creación

Si bien Cage se da cuenta del doble-olvido propio de la metafísica-musical para luego abandonarla, en este movimiento se da la propia *fundación* de la *vacuidad* del silencio-cageano, que es el momento indeciso y de mayor decisión en el azar del *instante* previo a toda *otra* creación y a todo *otro* pensamiento. Por esta razón es un resonar en el sentido de repensar y transvalorar la composición e interpretación musical, porque su temporalidad es la del Aiôn, “el presente sin espesor, el presente del actor, del bailarín o del mimo, puro ‘momento’ perverso. Es el presente de la operación pura, y no de la incorporación”³²³, es decir, “Aiôn: tiempo indefinido del acontecimiento”³²⁴. Tiempo-sin-tiempo que está captado en Cage por la constelación de composiciones silenciosas³²⁵, ya que es en ellas que el silencio-performático de Cage adquiere esta temporalidad aiônica, que se contrapone a la visión cronometrada y productiva en la que ha caído el mismo ‘mundo del arte’, de la gran-música, y que Deleuze llama “*instante* sin espesor y sin extensión”³²⁶. Es poner al ‘sonido en cuanto tal’ en el centro y llevarlo a una indiferencia consciente de indiferencia, en el que se acepte la multiplicidad del sonido en actos disciplinados, lo que podemos pensar como un *instante* sin espesor, desapareciendo así el sonido pautado del lenguaje armónico, que

³²¹ G. Deleuze: *Mil mesetas...*, *op. cit.*, p. 60.

³²² G. Deleuze: *Lógica...*, *op. cit.*, p. 303.

³²³ *Ibid.*, p. 203.

³²⁴ G. Deleuze: *Mil mesetas...*, *op. cit.*, p. 265.

³²⁵ Consultar: Constelaciones-cageanas, en el Glosario anexo.

³²⁶ G. Deleuze: *Lógica...*, *op. cit.*, p. 199.

todavía permanecía en las vanguardias. Invierte así el espacio-musical vanguardista (espacio-de-inconsistencia: x,y,z) en un espacio-no-sonoro trans-vanguardista (origen-silencioso: $0,0,0$) como espacio-simultáneo con el espacio-de-insistencia ($-x,-y,-z$), cámara anecóica invertida, caja ubicua. Y no sólo ello, sino que en este cambio exorcisa al arte moderno de las pesadas cargadas de un *nihilismo* trascendente y negativo importado de Europa, que en lugar de abrir una nueva sonoridad toman una postura reactiva frente a la tradición, utilizando de manera negativa los valores musicales de Occidente, p. ej., contraponiéndose a la tonalidad con atonalidad sin superarla realmente. En cambio, al situarse en el atopus, el no-lugar de un sitio simultáneo entre crítica y tradición 'y' la *fundación* de un nuevo campo sonoro, Cage logra igualmente traer de las profundidades ese devenir-loco³²⁷, confirmando el carácter aiônico de sus piezas silenciosas.

2.2.- Ruidos del *instante* para una música-silenciosa

§ 13.- Registros espacio-temporales 'y' medios no-tecnológicos

Una de las contribuciones más importantes que la música-experimental ha dado a la música-moderna para su desmusicalización ha sido la creación de la música-concreta. La cual consiste en grabar sonidos del ambiente, de emisiones de radio o de álbums, de maquinaria o herramientas, de los animales o los elementos naturales, para organizarlos, como en cualquier otra composición, en estructuras musicales que varíen y relacionen tanto melódico-armónicamente como serial-estocásticamente sus cuatro características principales: frecuencia, volumen, timbre y duración. Vista así, la música-concreta lo que innova es la integración al espacio-musical de cualquier registro sonoro, siguiendo principalmente a Ives y a Varèse, haciendo que la música-occidental desde este descubrimiento se impregne de este recurso para dar a la música una aparente vitalidad que lo único que hace es poner en evidencia los dos campos diferenciales en

³²⁷ *Ibid.*, p. 200.

que se mueve: entre el espacio-extenso y el tiempo-espacializado musical 'y' el espacio-tiempo de la sonoridad pura o del 'campo del sonido en totalidad'³²⁸.

El programa más ambicioso para trabajar tan sólo en el 'campo de la sonoridad pura' de esta música-concreta se lo plantearon los músicos de la Escuela de Nueva York; quienes, aplicando sus métodos de no-composición o de composición indeterminada y aleatoria, llevaron a cabo un proyecto de composición mediante cintas magnéticas llamado *Sonido, o proyecto para música de cintas magnéticas* en 1952. A partir del cual Cage produjo otra constelación de composiciones concretas³²⁹ entre las que se encuentran *La mezcla de William* (1952), *La mezcla de Fontana* (1958) y *Sonidos de Venecia* (1959). En estas composiciones lo que podemos *escuchar* es el trasiego de la calle intervenido por sonidos indeterminados de una gran variedad de cosas, máquinas, herramientas, canto de aves, lluvia, aire, e incluso, el remanso del ruido que provocó el primer estallido del universo³³⁰. Esta *escucha* nos permite apreciar al sonido ya no como inserto dentro del ámbito propiamente musical sino en su propio ámbito de sonoridad-pura. Ello plantea una pregunta al interior de la música por el sonido en su propia sonoridad, lo que abre y despliega el plegamiento moderno que se había dado por considerar aún la espacialidad del tiempo-musical. Ahora, lo que se plantean son puros registros espacio-temporales y sonoros compuestos de manera aleatoria e indeterminada.

³²⁸ Uno de los álbumes canónicos del rock que representa perfectamente este hecho es el *Álbum blanco* de los Beattles, el cual reporta el inicio de un nuevo tipo de música rock, que es el rock progresivo, del cual surgieron agrupaciones como Yes, Génesis y Emerson Lake & Palmer, pero cuyo paso a la posteridad ha estado dado por el proyecto progresivo King Crimson, el cual comenzó a la par de la edición de aquél memorable álbum de los Beatles y continúa hasta nuestros días, integrando a una veintena de intérpretes. Este hecho lo desarrollo en un ensayo titulado: *La fraKtalización de la música. El haber filosófico 'y' el rock progresivo de King Crimson*.

³²⁹ Consultar: Constelaciones-cageanas, en el Glosario anexo.

³³⁰ De acuerdo con la teoría del Big-Bang de George Gamow hay un residuo de ese primer estallido del que surgió el universo, el cual se puede aún escuchar. Seguramente todos hemos escuchado ese zumbido que emiten nuestros reproductores de sonido cuando no tocan nada, o los intersticios de interferencia que se escuchan al sintonizar la radio, pues eso es ese sonido remanente del Big-Bang.

Sin embargo, la composición de esta música-concreta no estaría completa si no se llevara a cabo mediante medios que permitieran la apertura del espacio-musical melódico-polifónico. Estos medios de composición indeterminada y azarosa fueron desarrollándose paralelamente al desarrollo de dicha música-concreta, de la cual Pierre Boulez será el principal retractor y continuador, quien siguiendo la línea de la Segunda Escuela de Viena y su fundamental serialismo atonalista con Webern y Messiaen³³¹, practicó la composición llevando a cabo cálculos seriales estadísticos y matemáticos para determinar tanto la melodía como la armonía, fundando lo que se conocerá como serialismo-integral que devino en 'la música culta electrónica' y por computadora, cuyos principales representantes han sido Karlheinz Stockhausen³³², Luigi Nono³³³, Ernst Krenek³³⁴, Milton Babbitt³³⁵ y el propio Oliver Messiaen.

³³¹ Hay dos elementos que definen a la obra de Messiaen, una es su profundo catolicismo y su conocimiento de ornitología, así *La transfiguración de nuestro señor Jesucristo*, obra que por su grandiosidad se compara con la *Sinfonía de los mil* del Mahler o los *Gurrelieder* de Schönberg y estrenada después de un laborioso trabajo de cinco años en 1969. Su gran contribución fue *Cuarteto para el fin del tiempo* donde incorpora cantos de pájaros guiado por métodos de composición no occidentales, lo cual hará en todas sus obras posteriores a 1950. P. A. Scholes: *The Oxford Companion...*, op. cit., p. 629.

³³² Compositor alemán, ampliamente reconocido dentro del flujo de la música electrónica culta del siglo XX, innovando dentro de la electroacústica, la música aleatoria y el serialismo. Su contribución principal fue el de la música-atemática, o música puntual, como solía llamarla, bajo las que compuso el *Klavierstücke I-IV*. Composición que dio lugar a la realización de música-grupal. Aunque se mantuvo dentro de los límites de interpretación de lo que podríamos llamar una interpretación tradicional de música occidental, se puede decir que la más anticonvencional de las obras de Stockhausen es *Helikopter-Streichquartet* o *Quarteto de cuerdas y helicóptero* de 1993. *Ibid.*, p. 983.

³³³ Compositor italiano influido por Varèse y Stockhausen. Representante de un movimiento de revuelta contra la cultura burguesa provocada por su compromiso con el comunismo revolucionario. Su obra compone bajo la grabación de testimonios de la Segunda Guerra y la posguerra. Por ello entra dentro del trabajo del arte políticamente comprometido, como lo fue alguna parte de la actividad de Cage. *Ibid.*, p. 686.

³³⁴ Fue un compositor austriaco que se nacionalizó norteamericano, participante en la Primera Guerra que desarrolló la música-incidental, que consistía en una variación del dodecafonismo de Schönberg. Su opera *Karl V* de entre 1931-'33 es uno de sus mejores ejemplos. Su sonido musical está muy influenciado por el jazz, *Johnny empieza a tocar* de 1928, es uno de sus más juveniles momentos *soul*. Sus inicios fueron neo-románticos, inspirados aún en Schubert. Pero mediante el dodecafonismo experimentó con formas musicales del Renacimiento. *Ibid.*, p. 560.

Como podemos apreciar, estos métodos de composición serialista seguirán atados al primer principio de la armonía que es el acorde, encerrando el ámbito de esta nueva música al mundo de la música misma. Los músicos de la Escuela de Nueva York, sin embargo, a la vez que llevaron a cabo el incipiente proyecto de música-concreta de la transvanguardia propusieron métodos no-metodológicos para la composición de su música. Para ello no sólo crearán medios no-tecnológicos, estadísticos y/o matemáticos, sino que dejarán finalmente libre el ámbito de la composición de los viejos lineamientos, e igualmente plantearán sus sonidos en sus cuatro ámbitos pero bajo el espíritu libre de su interpretación. Esto quiere decir que por primera vez se propone al intérprete como partícipe mismo de la composición, contribuyendo con su personal y subjetiva lectura de las 'partituras' o planos visuales que les presentaban sus autores.

El uso de este doble recurso por los músicos de la Escuela de Nueva York dará como resultado la percepción de una doble percepción del sonido, del sonido-musical y del sonido-puro. Al liberar al intérprete de la lectura temporal de la partitura permiten que éste la observe como 'una cosa más entre las cosas' y, que por ende, la interpreten pre-subjetivamente. Por otro lado, al liberar a los sonidos del ambiente de su determinación como no-musicales, se plantea la *escucha* de los propios sonidos-musicales entre otros tantos ruidos y sonidos. Se completa así la *escucha* de la música como cosa, ente, dada en el espacio-concreto-estocástico. Con lo que contribuye el silencio-musical cageano será con el espacio-vacío y la indiferencia hacia la organización de esa doble sonoridad mediante una escucha irresponsable, abierta y sin impedimento.

Y además, llevará a cabo la aplicación de medios no-tecnológicos ni matemáticos en la composición musical, cuando mucha de la música de su tiempo, como el serialismo-integral de Boulez aplicaba rigurosamente métodos estadísticos y/o matemáticos, así como mecánicos, precursores de las actuales computadoras, para sus composiciones. Frente a ello Cage propone la consulta del Tarot o el *I-Ching* para

³³⁵ Músico norteamericano pionero en la música serial y electrónica. Se le reconoce como el fundador del serialismo total, música de especialista, se dirá. Precursor de Messiaen y Boulez. Su obra más destacada en esta fundación es *Composición sintetizada* de 1961. *Ibid.*, p. 62.

realizar la mayor indeterminación en su música, lo cual, desde su constelación-indeterminada o estocástica³³⁶ hasta sus últimas composiciones, será una característica particular de su música. De esta manera, “usando el *I-Ching* como una computadora”³³⁷, compondrá *Música de cambios*, *Siete haikús*, *Para MC y DT*, *Música de agua* y *La mezcla de William*, todas de 1952. Composiciones que curiosamente rodearán la creación y primera interpretación de *4'33"*. Pero que también darán lugar a la creación de la serie de composiciones conocida como *Las 10,000 cosas*, que surgirán intermitentemente en los años posteriores hasta 1956. Lo que nos plantea una quinta constelación de composiciones paralela a la constelación silenciosa-performática que llamaremos la constelación del *I-Ching* o de *Música de cambios*³³⁸. Claro está que el uso del *I-Ching*, ya sea para su consulta personal o para la composición de piezas sonoro-musicales, será algo muy difundido entre los integrantes de la Escuela de Música de Nueva York, siendo Morton Feldman quien se lo obsequiaría por vez primera.

§ 14.- Temporalización de la cosa en el *instante* del silencio

En la comprensión de esta no-espacialización del sonido como sonido-puro concreto-estocástico, será en la que el silencio-cageano lo temporalizará como mero sonar cosas. Ello significa tanto la experiencia de quien se abre a los sonidos-puros del ambiente sin ningún juicio de gusto aceptándolos en totalidad, pero también el devenir mismo de cada sonido-puro en su múltiple infinitud, porque toda y cada una de las cosas se temporalizan en su propio *devenir*, dándose el principio monadológico y del *acontecimiento*: el presente fijo variable. Sin embargo, el silencio lo que abre es precisamente la percepción de este tiempo fijo ‘y’ variable, entre las ideas ‘y’ la realidad, el *ser* ‘y’ lo ente, el espíritu ‘y’ la materia, el espacio ‘y’ el tiempo, como la temporalidad caosmótica dada simultáneamente entre Cronos, Saturno y Hércules, o como un espacio-tiempo transitorio y *fundador* como el del último Heidegger. Y el silencio al hacerlo, al permitir que podamos experimentar esta multiplicidad de presentes variables desde el interior de nosotros mismos nos coloca en un espacio-tiempo muy

³³⁶ Consultar: Constelaciones-cageanas, en el Glosario anexo.

³³⁷ R. Kostelanetz: *Conversing...*, *op. cit.*, p. 18.

³³⁸ Ver: Constelaciones cageanas, en el Glosario anexo.

específico, en el no-lugar del *haber* y en el sin-tiempo del tiempo del Aiôn. Nos permite *escuchar* así el ritornelo de las cosas en su mismidad, en su territorialidad, centros descentrados entre los cuales se translada la *escucha*, de un ir de aquí para allá, en medio de una música-cósmica que realiza la “desterritorialización total[, que] deviene capaz de captar fuerzas no sonoras como la Duración, la Intensidad[, es decir, que hace] *la Duración sonora*. Recordemos la idea de Nietzsche: el eterno retorno como cantinela, como ritornelo, pero que captura las fuerzas mudas e impensables del Cosmos”³³⁹.

En este sentido el silencio-cageano nos devuelve a la más olvidada aspiración musical de la armonía pitagórica e incluso de la *escucha* del número perfecto de Dios, cuando el sonido de este número perfecto y de los astros es silencioso. Abre, por tanto, el espacio-musical establecido a partir de una larga cadena de sucesiones que determinaron el tiempo-musical del canto gregoriano al barroco, pero también los múltiples intentos disociantes-asociantes de la música-moderna de Satie, Ives, Varèse o Russolo al serialismo y atonalismo de las vanguardias europeas. “Síntesis de heteróclitos [que] no deja de ser ambigua[. Ambigüedad] que encontramos en la valorización moderna de los dibujos infantiles, de los textos locos, de los conciertos de ruidos[, ya que] lo único que se consigue es una caja de resonancia que hace agujero negro”³⁴⁰, singularidad ya no espacial ni temporal, situada en un *punto cero*, en un *grado cero*, que es el silencio-cageano³⁴¹.

En este *instante* silencioso del *encuentro* en la lejanía de algo que no había sido pensado hace mucho tiempo, pero que el pensar mismo había estado fraguando, como lo es la música, es respecto al cual se efectúa el *acontecimiento* de la música-experimental. Este *acontecimiento* que es tiempo sintético entre un pasado inabarcable y un futuro múltiple e indeterminado. De manera tal que el singular evento cageano depresiona la culminación dodecafónico-atonal de la música-vanguardista en este

³³⁹ G. Deleuze: *Mil mesetas...*, *op. cit.*, p. 347.

³⁴⁰ *Ibidem*.

³⁴¹ “Un material demasiado rico es un material que aún está demasiado territorializado, en las fuentes de ruido, en la naturaleza de los objetos... (incluso el piano preparado de Cage). Es necesario que el material esté suficientemente desterritorializado para estar molecularizado y abrirse a lo cósmico, en lugar de recaer en una masa estadística”. *Ibid.*, p. 347.

instante que ya no es el presente molar, continental y eterno de Dios, ni su sustrato que es la unidad pitagórica del número, sino el *instante* del *acontecimiento*:

Aiôn, que es el tiempo indefinido del acontecimiento, la línea flotante que sólo conoce las velocidades, y que no cesa a la vez de dividir lo que ocurre en un *déjà-là* y un *pas-encore-là*, un demasiado tarde y un demasiado pronto simultáneos, un algo que sucederá y que a la vez acaba de suceder[.] *Cronos*, que, por el contrario, es el tiempo de la medida, que fija las cosas y las personas, desarrolla una forma y determina un sujeto³⁴².

Esta depresión puede y deberíamos pensarla tanto en relación con la ruptura que realiza en su desestratificación territorial respecto al continente de la gran-música, de la cual la música-vanguardista es una culminación; como de la espacio-temporalización a la que tendía el recién creado archipiélago de la música-moderna como parte de un flujo generalizado en la concepción estética trascendental del hombre moderno. Espacio que ya no es determinado y extenso, sino indefinido e imperceptible. Y el tiempo que ya no es una mera sucesión de *instantes* en un movimiento lineal, progresivo y sucesivo, sino que es simultáneo y circular, un eterno retorno. En este sentido el silencio-musical cageano es la realización de una profunda deformación del espacio-temporal practicada por el espacio-vacío abierto por él. Singularidad, exasperación del espacio-extenso y del tiempo-espacializado, un sin-espacio y sin-tiempo, agujero negro del que la propia materia continental de la armonía no escapó, tendiendo un *entre*, un océano, un vacío sin forma a nuevos continentes resonantes: pensantes-creadores.

§ 15.- Música-silenciosa

Boulez distingue en la música el *tempo* y el *no tempo*, el 'tiempo pulsado' de una música formal y funcional basada en los valores, y el 'tiempo no pulsado' para una música flotante, flotante y maquinica, que sólo tiene velocidades o diferencias de dinámica. En resumen, la diferencia no se establece en modo

³⁴² *Ibid.*, p. 265.

alguno entre lo efímero y lo duradero, ni siquiera entre lo regular y lo irregular, sino entre dos modos de individuación, dos modos de temporalidad³⁴³.

Mediante esta distinción podemos ver los fundamentos que realiza la diferenciación entre el serialismo integral de Boulez y la música-experimental transvanguardista. Efecto de una fragmentación llevada a cabo en la placa subcontinental de la música-moderna, convirtiéndola en un archipiélago de indefinibles e imperceptibles resguardos musicales y sonoros.

A esto se refiere Boulez cuando afirma que ese *no-tempo* es sólo velocidad en diferenciales dinámicos, respecto a aquél *tempo* de la música-del-sentimiento romántica que aspiraba a un estado de ánimo inducido y unificador. A diferencia de esto la música-moderna se caracteriza por la multiplicidad de sus variaciones, induciendo a estados de ánimo diferenciales. Dentro de este flujo de desplegamiento, de flujos magmáticos que surgen del interior mismo de la tierra de la armonía, e incluso desde su sustrato físico-metafísico, el silencio-musical plantea un *entre*, un espacio-vacío para que se dé la resonancia entre sustratos y estratos musicales al abrir un hoyo *abismal* desde su exterioridad 'y' exilio. Y que es llenado por las rebosantes aguas de la producción, creación y reflexión de la música-actual, porque este espacio-vacío en realidad es un océano inexpugnable en dirección a nuevos continentes musicales 'y' sonoros.

Por ello mismo, también hay que estar atentos con lo que está sucediendo con la música y en qué sentido lo rebosante de la sobreproducción musical implica una efectiva interpenetración de todas las músicas del mundo. A este fenómeno se le conoce mejor como la fusión musical o la música-fusión. El silencio-cageano al abrir y deformar la placa estática territorial de la música-occidental es el oscuro precursor de este fenómeno de mezcla entre los campos del sonido-musical y del sonido-puro de los ruidos. Lo cual marca para nuestros tiempos la reterritorialización que la música está haciendo. Volver a Cage es revitalizar los fundamentos infundamentados de esta reterritorialización que a la vez permite apreciar la música-actual desde una más

³⁴³ *Ibid.*, p. 265.

cercana lejanía. John Cage *funda* no por que inaugure ninguna nueva época, otra territorialidad, sino porque hace imposible “la representación infinita”³⁴⁴ de ese nuevo territorio, porque es representación-sin-representación.

2.3.- Disposición silenciosa ‘y’ temporalidad flotante

§ 16.- Resonancia interior ‘y’ sonoridad exterior

En la línea recta de este Aiôn resonante entre el azar y la indeterminación, la simultaneidad e interpenetrabilidad, de los ruidos de un *instante* que reterritorializa toda esta multiplicidad de estratos y sustratos musicales y sonoros, es que se da la resonancia interior del silencio-musical, ya no propia de Cage, sino del movimiento telúrico al que dio a lugar. Y por el que nos da lugar para pensar en el no-lugar de la *escucha* del silencio en absoluto movimiento, en la calma de nosotros mismos, ya que la sobriedad es:

La condición común para la desterritorialización de las materias, la molecularización del material, la cosmización de las fuerzas[. Sobriedad que] es la de un devenir-niño, que no es necesariamente el devenir *del* niño, sino al contrario; la de un devenir loco, que no es necesariamente la de un devenir *del* loco, sino al contrario[. Porque] la figura moderna no es la del niño ni la del loco, y menos aún la del artista, es la del artesano cósmico: una bomba atómica artesanal [que] es algo muy sencillo en verdad, ya se ha experimentado, ya se ha hecho[. La de] ser un artesano, no un artista, un creador o un fundador, [que] es la única manera de devenir cósmico, de salir de los medios, de salir de la tierra³⁴⁵.

Territorialidad que en la música-occidental está representada y presentada, compuesta e interpretada molarmente por series macrocósmicas retro-progresivas, porque dicha música en este sentido avanza por retrocesos, se detiene en cada nuevo avance y avanza

³⁴⁴ G. Deleuze: *Diferencia y...*, op. cit., p. 403.

³⁴⁵ G. Deleuze: *Mil mesetas...*, op. cit., p. 348.

mediante la regresión. De manera tal que es imposible comprender el estado precultural de la música, pitagórica, gnómica, paideica, sin haber avanzado en la *escucha* del silencio, de la música-silenciosa de los astros o del número perfecto de Dios, grande y ciclópeo momento de donde surge la gran-música (primera línea-molar: x). Pero que a la vez, esta gran-música no se *escucha* en su propiedad sin *haber* retraído la *escucha* a la música-ecclesial-medieval. Gran-música como sustrato continental en el que descansa el archipiélago de la música-moderna (espacio-de-inconsistencia: x,y,z), por el que podemos viajar entre las elevaciones y culminaciones de la música-trans-vanguardista-concreto-estocástica (espacio-vacío u origen-silencioso: 0,0,0; como espacio singular simultáneo que abre el espacio-negativo, abierto, del 'campo del sonido en totalidad': -x,-y,-z).

Como *grado cero* de este proceso, el silencio-cageano resulta ser una no-representación infinita molecular y diferencial, representación-sin-representación, que resuena a sus propias series microcósmicas retrosigéticas y a las series macrocósmicas, planos de sonoridad que componen este continente, pero mediante constelaciones de composiciones e interpretaciones, de acciones sin acción. Tal como la gran-música resuena en su interior en avances que retroceden y retrocesos que avanzan. Por ello es imposible de concebir, de digerir, de *escuchar* su silencio-musical sin el *haber* de la simultaneidad e interpenetrabilidad de sus constelaciones: serialistas, intervenidas, indeterminadas, silenciosas, concretas, estocásticas, espectaculares o de mutación entre éstas³⁴⁶. Esta minúscula gran constelación de la música-silenciosa-performática que dará lugar a la insignificante constelación-espectacular del repertorio cageano, nos da idea de lo amplia e intensiva que es su música como música-imposible.

Silencio-cageano que como música-imposible resuena como un repensar, superando los estratos que conforman el gran sustrato de la música-occidental debe *escucharse* más acá de todo silencio-ontológico o de todo silencio-místico, porque lo que abre es la *escucha* del espacio que no es musical ni sonoro, sino espacio-vacío que salta hacia *otro* comienzo, en un tiempo que no es el tiempo-del-reloj, ni el tiempo-musical

³⁴⁶ Ver: Constelaciones cageanas, en el Glosario anexo.

como tiempo-del-sentimiento, *tempo*, sino desde el tiempo-sin-tiempo, tiempo-vacío: Aiôn. De manera tal que de:

Entre estas series de base [se produce] una especie de resonancia interna[. Resonancia que] infiere un movimiento forzado que desborda a las propias series[. Así,] todos estos caracteres son los del simulacro cuando rompe sus cadenas y asciende a la superficie: entonces, afirma su potencia de fantasma, su potencia rechazada³⁴⁷.

En este sentido, las distintas series cageanas lo que hacen es hacer patente el silencio como 'potencia rechazada', que al igual que el mingitorio de Duchamp pudo haber causado alguna risa, pensándolo como una 'tomadura de pelo'. La resonancia interna de las series lo que hace patente es que lo que rechaza es la propia seriedad en la que ha caído la música-occidental en su caída *nihilista*, como este espacio-cerrado que ha creado y ha olvidado al 'sonido en totalidad', que es lo que realmente emerge detrás del silencio-cageano, pues el espacio-vacío de este silencio es una singularidad que se transvasa entre ambos espacios, pudiéndose crear cualquier origen-silencioso en cualquier punto de los distintos espacios. "Se reúnen así las condiciones de la experiencia real y las estructuras de la obra de arte: divergencia de las series, descentramiento de los círculos, constitución del caos que los comprende, resonancia interna y movimiento de amplitud, agresión de los simulacros"³⁴⁸.

Sin el abandono de la interiorización del *yo* no puede darse ni una resonancia interior de los estratos y sustratos que conforman la historia de la música hacia el encuentro de un *haber* renovado como vaciamiento transgresor; ni tampoco, por ende, la *escucha* de lo exterior a nosotros mismos. En este sentido, sólo una disposición silenciosa que se abra a la *escucha* de ese *haber* en el que convergen los distintos momentos sonocentristas de la música-occidental puede desterritorializar este continente en pos de un *escuchante* nómada que transite hacia los "paisajes

³⁴⁷ G. Deleuze: *Lógica...*, *op. cit.*, p. 303.

³⁴⁸ *Ibidem*.

territoriales”³⁴⁹ que el mundo moderno ha creado. A *escuchar* el ritornelo terrenal y cósmico: del trasiego de la calle, del canto de las aves, del sonido sordo que hace el viento entre los árboles, de la cascada o el incansable rechinido y golpeteo de la maquinaria humana. Pero también de *escuchar* la música-silenciosa del cosmos y de lo sagrado, ya no en el sentido trascendental del número pitagórico, del sonido-silencioso de las esferas celestes o de la perfección divina, sino simplemente ‘la escucha que no escucha’, que *escucha* con desinterés en el fondo de toda cosa un *entre* dado entre lo trascendente ‘e’ inmanente, entre Dios ‘y’ su creación, entre el espíritu ‘y’ el hombre, entre *ser* ‘y’ ente, ya sin diferenciación; porque es de *ahí* que surge para el nómada la patente exterioridad que lo hace desapropiarse del *yo* para ser un nosotros, simple, vago y llano. Como llano es el camino que abre hacia la resonancia entre el canto interior que ahonda en el sí-mismo y el canto exterior que abre su espacio-intenso a *otros haberes*, que al menos, sino se *escuchan*, sí cantan o gritan, claman o riman. Por ello “el exterior no tiene imagen, ni significación, ni subjetividad”³⁵⁰.

En este sentido, de una exterioridad profunda producto de un *vaciamiento* interior, caja de resonancia en la que resuenan simultáneamente los distintos momentos del *devenir* musical, es que Cage funda una práctica sonora que se coloca, precisamente, afuera de toda práctica canónica musical, que logra, por así decirlo, hacer música sin música, o al menos, sin técnica musical. Ello devendrá con posterioridad en el fenómeno de la música-actual o contemporánea que, indefinible e indeterminada, profunda y amplia, sólo puede comprenderse desde esta inaugural exterioridad de la música-experimental.

Habiendo hecho este recorrido por los milenarios sustratos del pensamiento musical occidental que se transminan por la corteza sonora del continente de la gran-música, es que el silencio-cageano nos permite adquirir una nueva *escucha* que permite percibir el grito que la música-moderna ha emitido, fracturando este territorio y abriendo una depresión del terreno mediante la música-experimental que abre el

³⁴⁹ G. Deleuze: *Mil mesetas...*, *op. cit.*, p. 328.

³⁵⁰ G. Deleuze: *Rizoma*, Premia, Puebla 1983, p. 35.

camino hacia la práctica y la *escucha* de todas las sonoridades. La resonancia se amplifica en este movimiento, pero se sintetiza en el vaciamiento que realiza de los conceptos fundamentales del cuerpo sonoro de Occidente³⁵¹. Ya que se ponen nuevamente en evidencia los continentes sustraídos del sonido silencioso de las esferas celestes o del número perfecto de Dios, de músicas-imposibles y de *escuchas* composibles.

§ 17.- Ingravidez del repensar la transparencia de las cosas

La decisión cagueana por el vacío es a la vez un paso y traspasamiento de la música como eterno acompañante de la actividad humana, un alto, en el sentido de una *retención* y el rehusarse tal como lo interpretó Heidegger. Peso ontológico que le da la experiencia de la música como tiempo-anímico, tiempo-del-sentimiento, que incluso permite evadirse al hombre de un conocimiento profundo de sí-mismo. De hecho, la música, en el último siglo, ha sido una herramienta de domesticación ideológica que acompaña tanto campañas publicitarias y mercadotécnicas, como políticas y sociales, siendo un placebo efectivo que le permite al individuo, consumista y obsolecente, sentirse ‘como en casa’ en los grandes supermercados y/o centros comerciales, ocultando una realidad atroz que se está ejerciendo sobre la tierra, contribuyendo con su cada vez más efectivo oscurecimiento³⁵².

³⁵¹ “Un CsO está hecho de tal forma que sólo puede ser ocupado, poblado por intensidades. Sólo las intensidades pasan y circulan. Además, el CsO no es una escena, un lugar, ni tampoco un soporte en el que pasaría algo. Nada tiene que ver con un fantasma, nada hay que interpretar. El CsO hace pasar intensidades, las produce y las distribuye en un *spatium* a su vez intensivo, inextensivo. Ni es espacio ni está en el espacio, es materia que ocupará el espacio en tal o tal grado, en el grado que corresponde a las intensidades producidas. Es la materia intensa y no formada, no estratificada, la matriz intensiva, la intensidad = 0; pero no hay nada negativo en ese cero, no hay intensidades negativas ni contrarias”. G. Deleuze: *Mil mesetas...*, *op. cit.*, p. 158.

³⁵² “El oscurecimiento del mundo, la huida de los dioses, la destrucción de la Tierra, la masificación del hombre, el odio que desconfía de cualquier acto creador y libre, han alcanzado en toda la Tierra una dimensión tal que categorías tan pueriles como pesimismo u optimismo se han vuelto ridículos desde hace tiempo”. M. Heidegger: *Introducción a la metafísica*, Gedisa, Barcelona 1981, p. 43.

Entre las constelaciones musicales cageanas³⁵³ el silencio permite apreciar la esquizofrenia que la música de consumo produce en las masas, el aceleramiento de sus hábitos, que generan la ‘velocidad de escape’ suficiente para que los individuos se vuelvan en pasivos observadores de la catástrofe y en indiferentes actores de su sí mismo. El silencio-cageano como ‘contramovimiento por excelencia a este horizonte de *nihilidad*’, se propone como un espacio indiferenciado entre esta actividad frenética ‘y’ la absoluta serenidad y tranquilidad³⁵⁴, porque nos hace apreciar este fenómeno de las sociedades de consumo contemporáneas y aquéllas otras propuestas de *vida* que Cage encontró en el Oriente del budismo zen, de la *vacuidad*, la no-mente y lo sin-impedimento, e inspirado también por el agnosticismo de Eckhart y su vaciamiento de Dios, la aceptación de la pobreza de espíritu y la derogación de todo egoísmo³⁵⁵.

Mediante estas herramientas Cage no sólo lleva a cabo el ejercicio de indiferencia estética respecto a los sonidos encontrados de las cosas, siguiendo a Duchamp, sino que dicha indiferencia la lleva más allá, al plantear una indiferencia a todo tipo de crítica, pues dice que ‘la mejor manera de hacer crítica es la que se hace mediante la elaboración, invención y creación de su propia obra’. Apela a una indiferenciación entre actividad e inactividad, a la mente comprendida desde el zen, pues nos dice que: “la única diferencia entre actividad e inactividad es la mente”³⁵⁶. En el mismo tenor el *Dhammapada* nos dice: “la mente es la precursora de todos los estados. La mente es su fundamento y todos ellos son creados por la mente”³⁵⁷. Por ello Cage comprendiendo que “la vida es actividad, la vida es dolor”³⁵⁸, plantea la serenidad de la no-mente que el silencio libera para que así, “si la rueda ha de ser detenida, la

³⁵³ Consultar: Constelaciones-cageanas, en el Glosario anexo.

³⁵⁴ Lo cual debemos comprender desde la *retención* es la disposición fundamental para el *otro* comienzo. “Si aún ha de sernos donada una historia, es decir, un estilo del ser-ahí, entonces sólo puede ser la oculta historia de la gran calma, en la cual y como la cual el dominio del último dios inaugura y configura al ente. Por consiguiente tiene que llegar recién la gran calma sobre el mundo, para la tierra. Esta calma surge sólo del silencio. Y este callar brota sólo de la retención”. M. Heidegger: *Acerca del evento...*, *op. cit.*, p. 45.

³⁵⁵ Ver el § 10, *Azar ‘e’ indeterminación*.

³⁵⁶ R. Kostelanetz: *Conversing...*, *op. cit.*, p. 71.

³⁵⁷ *Dhammapada*, EDAF, Buenos Aires 1994, p. 15.

³⁵⁸ R. Kostelanetz: *Conversing...*, *op. cit.*, p. 71.

actividad [pueda] detenerse”³⁵⁹. De esta manera Cage logra una ingravidez del pensar exterior al pensar mismo de Occidente, dando el salto al no-lugar del espacio-tiempo del *abismo* originado por la depresión del campo de la música-experimental que abrió en el continente de la gran-música, hasta socavar los estratos y exponer los sustratos de la música-imposible otorgándonos una nueva *escucha*.

Este repensar la composición e interpretación musical que socava la tradición occidental, fundando un espacio-vacío donde sólo la ingravidez sonora puede sostenerse en su espacio-tiempo del no-lugar y del sin-tiempo, produce no sólo la descarga ontológica de la sonoridad de ‘todas las cosas’, sino también su transparencia. Ya que respecto a su sonoridad no importa realmente que no veamos las cosas de inmediato, que estén ocultas detrás de otras cosas, ya que el sonido trasciende su materialidad. En este sentido el mundo es como la caja de resonancia de la *viola de amore* del ‘ente en totalidad’, porque para Cage es el ambiente quien compone la pieza cósmica que interpretan todas las cosas. De tal manera que, por ejemplo, respecto a su *loft* en la 6ª Avenida en Nueva York dice: “Todo aquí es tan visible como el sonido audible. Las pinturas casi nunca están quietas siendo como notas en una partitura. Pero la cosa sobre este lugar que es musical es el sonido de la Sexta Avenida[.] Ahora no necesito un piano, tengo la Sexta Avenida, los sonidos”³⁶⁰.

Y verdaderamente no lo requiere, cuando es el ambiente quien interpreta la composición cósmica que constituyen todas las cosas y produce una vibración que impacta a los estratos de la gran-música (plano-de-consistencia: x,y), a los sustratos metafísicos de la música-imposible y los estratos movimientos, devinientes, de la música-moderna (espacio-de-inconsistencia: x,y,z), gracias al silencio, donde logran convivir, en el trasiego del mundo: claxons, sirenas, gritos, clamores y cantos, del paso murmurante del viento entre las hojas de los árboles, la tetera en hervor o el agua corriente yéndose por el desagüe; es el origen-silencioso (0,0,0), *grado cero* de la música que hace simultáneo el espacio inconsistente con el espacio-intensivo del

³⁵⁹ *Idem.*

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 26.

‘campo del sonido en totalidad’ (-x,-y,-z). Aquí todo se interpenetra sin-impedimento más allá de su materia extensa, ya que la materia del sonido es transparente, virtual e intensiva. Por ello, de entre todas las características del sonido será lo que dará cuenta de esta *duración*, entendida como el *instante* en que el ‘ente en totalidad’ realiza su eterno retornar y lo mismo *dura* el arte de la fuga de Bach que el clamor de una sirena.

§ 18.- El silencio como música-flotante

Interpretado así, el silencio-cageano permite indagar en mí-mismo más profundamente que lo que permite la superficie que me recubre, porque en el silencio resuena toda sonoridad exterior y surge como un fantasma, como una realidad negada, se trata de la *verdad* de mi *ser* como *acontecimiento* resonante que lo único que pide es estar *ahí* y abrir la disposición silenciosa que permite tanto el *encuentro* en la comprensión del *uno*-interior con el *otro*-exterior al que resueno, pues uno es, desde la perspectiva de Cage, uno mismo escuchando los sonidos del ambiente, palabras, gritos, risas, claxons, que uno es en la atención.

Por ello decimos que se está dentro-fuera, *ahí*-aquí, en el ‘estar hablando sin tener nada que decir y estar diciéndolo’, porque eso es lo que nos exige el silencio, dice Cage. Y así la oblicua *escucha* se transforma, tan sólo por su atención al silencio, en una escucha-ubicua que nos pone en el lugar de cualquier lugar en cualquier tiempo que es la *duración* como *instante* vivo que se realiza simultáneamente con cualquier otro *instante*. Ya no es, por tanto, tan sólo el traspasar los límites de la representación mediante el silencio, sino incluso llegar al estado indiferenciado entre representación ‘y’ no-representación, entre el todo ‘y’ la *nada*; porque este resonar la *nada* es de tal índole que pone en ese ‘y’, que es *conjunción* y *entre* sin diferenciación el espacio-vacío del *abismo*, lo que Cage nos propone hagamos mediante el vaciamiento de nuestra escucha, estornudando o latiendo, cantando o gritando el visceramiento con el que la música-occidental digiere la sonoridad. No, no se trata ya de consumir y digerir, sino de dejar que pase el sonido a través de nuestro organismo, sin juicio, impedimento o razón, produciendo nosotros mismos sonoridad, de estornudo, latido o clamor; participando,

en fin, con la única representación que tenemos del mundo, con el único instrumento con el que se *nos* proveyó.

El silencio es por tanto la música-flotante de *otra* filosofía, que es prefilosófica, no-ontológica, la composición reflexiva de la sonoridad de las palabras, porque la sonoridad de las palabras ha constituido el *ser* de la filosofía, el lenguaje implica esa sonoridad. Pero ese sonar no implica un resonar, para ello es necesario que suene en un espacio-vacío y en un tiempo-sin-tiempo. En el silencio la música-flotante del pensamiento hace fluir una duda razonada, una *docta ignorantia*, que admite la amplitud del problema y no se rinde ante los imperios de la tristeza que buscan imponer su perspectivismo limitado, buscamos la estepa, el llano en el que todo recorrido es válido. En el que el pensamiento adquiere distintos estados, se expande y calienta bajo la presión de grandes ideales; pero que se compacta y molariza, se enfría, cuando ella es la que ejerce presión, cuando adquiere peso, gravedad ontológica, imponiéndose como ideal. No sólo ve, sino que *escucha* y *vive*. En el *otro*, espacio-extenso de la materialización de la idea, es donde habita el *haber* de lo ya conocido, repetición sin variación, ontología-estática como llama a la lógica Deleuze. Sin embargo tampoco es eso. Es la indiferenciación entre *vida* 'y' lógica, entre ontología 'y' no-ontología, porque siempre es, desde el punto de vista de las fuerzas, lo que se encuentra *en medio*, cosa *entre* cosas.

2.4.- El *tempo* desde el *acontecimiento* del tiempo-sin-tiempo

El tiempo-del-acontecimiento es el del tiempo-sin-tiempo, tiempo *instantáneo* del Aiôn, pero que existe como parte de una simultaneidad de temporalidades, como pasado-presente-futuro o en un *haber-siendo-sido*, pero también como tiempo caosmótico dado entre el tiempo cronometrado, el tiempo caótico y el tiempo molecular del Aiôn. Este tiempo-sin-tiempo no es la *nada* del tiempo sino su vacuidad, tiempo-vacío que permite se interpenetren el espacio-intenso del 'campo de sonido en totalidad' y el espacio-

extenso de la música-occidental. La *nada* es más bien dicho: ‘campo de sonido en totalidad’, que no ha sido pensado y que fue olvidado debido a una caída fundamental en la comprensión del *ser*. Desde el punto de vista del pensamiento musical el silencio cageano como *acontecimiento* puede pensarse tanto desde la perspectiva del esenciarse de la *verdad* del *ser*, propio de Heidegger, como desde la perspectiva del *haber* del *ser* de Deleuze.

Esta perspectiva multiforme dada entre la mirada onto-histórica de Heidegger y el pensar-creador de Deleuze, que aquí hemos intentado, se puede pensar el tiempo-del-sentimiento occidental como lo más falto de sensibilidad, frente al tiempo de la creación, tiempo-sin-tiempo del Aiôn de Deleuze, y a la vez como lo que Heidegger entendió como el *otro* comienzo o *fundación*, que en suma es *fundación* del espacio-tiempo del *instante*. Ese *otro* comienzo que se da como *instante* se abre para Heidegger desde la siguiente decisión, el acto fundador de “si el ente en tanto lo más evidente consolida como razonable todo lo mediano, pequeño y mediocre o lo más cuestionable constituye la pureza del ser [Seyn]— [o] si el arte es un emprendimiento vivencial o el poner-en-obra de la verdad”³⁶¹. Sin embargo, para Deleuze el *haber* del *ser* ya no requiere de dichas decisiones, sino que ya está decidido *ahí* en su puro estar haciendo y siendo del artesano cósmico, ya no se pregunta por la *nada*, sino que la *nada* se vuelve intensidad y por tanto se vuelve totalidad ya no vista. Mas nosotros no podemos perder de vista todos los preparativos que tuvo que hacer Cage para hacer posible esa música-silenciosa. De cualquier manera, tanto en Heidegger como en Deleuze, se abre la necesidad de un vacío para que se dé el *ahí* del *ser*, su *hay*; así el vacío del *abismo* espacio-temporal requerido para que se pueda dar el salto al *otro* comienzo, o bien el *entre* infinitamente pequeño dado entre membranas de líneas-molares y membranas de líneas-moleculares, que produce líneas-de fuga.

Si bien ello carece aún de un más profundo pensar, el silencio-musical de John Cage nos ha permitido poner en movimiento estos pensamientos, indispensables ambos, para entender dicho silencio-musical desde la amplitud que abarca dentro de la

³⁶¹ M. Heidegger: *Acerca del evento...*, *op. cit.*, p. 87.

historia de la metafísica-musical y el detalle intenso que representa para el *vivir* cotidiano mismo. Un *vivir* cotidiano de la indigencia y la pobreza de espíritu que pregunta:

¿Qué haces, hijo mío? Sueño madre. Sueño, oh madre, que canto y que me preguntas: ¿Qué haces, hijo mío? ¿Y que dice la canción de tu sueño, hijo mío? Madre, dice que tenía una casa. Ahora, ya no la tengo. Eso dice, madre. Dice que tenía voz e idioma. Ahora, ya no tengo ni voz ni idioma. De esa voz que ya no tengo, en ese idioma que perdí, canto, madre, una canción sobre la casa que ya no tengo³⁶².

Y es así que, en *verdad*, 'nuestra poesía hoy es la realización de que no poseemos nada'. De manera que si el gran grito de Leibniz '¿por qué algo más bien que nada?' Es respondido por su propia preeminencia de la existencia '¿por qué esto más bien que aquello?' Entonces John Cage reformula la pregunta ¿por qué *nada* más bien como *nada*, es decir, como vacío? Porque si hay una nada que supere a la *nada* misma esa es la nada del vacío, donde tampoco la *nada* está. Por ello no es pesimismo ni optimismo lo que se requiere, sino la necesidad de experimentar esta abundante carencia para despertar a la totalidad de la carente abundancia del 'ente en totalidad', sin que se esencie necesariamente en la *verdad*, sino está en *cuidado*³⁶³ el obrar en la obra de nuestro

³⁶² Film: A. Kenovic: *El círculo perfecto*, Sarajevo 1997.

³⁶³ Este *cuidado* tiene que ver tanto con un cuidado de sí, *cura sui* escolástico, como con el conócete a ti mismo socrático, aunque desde el punto de vista del ser-en-el-mundo heideggeriano significaría para el *ser ahí* el trato mismo que tiene con las cosas y que ya Heidegger, desde su *Informe Natorp*, había investigado en la *ουσια* aristotélica, que fundamentalmente establece este trato con las cosas del hombre. Sin embargo, en *Ser y tiempo* refiere la cura, el *cuidado*, la *Sorge* a la siguiente autointerpretación del *ser ahí* como cura, la cual "está sedimentada en una vieja fábula: 'Una vez llego Cura a un río y vio terrones de arcilla. Cavilando, cogió un trozo y empezó a moldearlo. Mientras piensa para sí qué había hecho, se acerca Júpiter. Cura le pide que infunda espíritu al moldeado trozo de arcilla. Júpiter se lo concede con gusto. Pero al querer Cura poner su nombre a su obra, Júpiter se lo prohibió, diciendo que debía dársele el suyo. Mientras Cura y Júpiter litigaban sobre el nombre, se levantó la Tierra (Tellus) y pidió que se le pusiera a la obra su nombre, puesto que ella era quien había dado para la misma un trozo de su cuerpo. Los litigantes escogieron por juez a Saturno. Y Saturno les dio la siguiente sentencia evidentemente justa: 'Tú, Júpiter, por haber puesto el espíritu, lo recibirás a su muerte; tú, Tierra, por haber ofrecido el cuerpo, recibirás el cuerpo. Pero por haber sido Cura quien primero dio forma a este ser, que mientras viva lo posea Cura. Y

pensar, porque, siguiendo a Heidegger: “El hombre sólo llegará a saber lo incalculable o, lo que es lo mismo, sólo llegará a preservarlo en su verdad, a través de un cuestionamiento y configuración creadores basados en la meditación”³⁶⁴. Mediante el silencio John Cage ha donado un claro, espacio abierto, vacío, que no efectúa “la mera negación de su época. Esa huída a la tradición, entremezclada de humildad y prepotencia”³⁶⁵, sino que, retomando la propia tradición la transvalora desde sus bases con dicha silenciosidad y ralentización que permiten estar en una cámara anecoica en la que resuena el sonido-interno, la consciencia musical, a la sonoridad exterior³⁶⁶.

Lo cual es en realidad así, pues si el arte moderno —léase contemporáneo— es en *verdad* lo es en tanto que nos dona y fundamenta históricamente, en tanto que “antes del arte nuestra existencia era un horrorífico azar”³⁶⁷, no por una decisión estética o artística, sino porque ante esa realización de que ‘ya no poseemos nada’, se decidía absolutamente a desposeerse de la totalidad que representaba; porque al igual que el hombre, el arte ya no poseía ni lenguaje ni casa, porque ya no había sentimiento alguno al cual cantar, ni genialidad creadora que resguardar. De esta manera el arte se entregó a la *vida* para instaurarse como un ente que abre al ‘ente en totalidad’. Así la música-silenciosa de Cage o los cuadros blancos de Rauschenberg, el mingitorio de Duchamp o el *coup-de-dés* mallermeano. Sin esta apertura al vacío originario se puede pensar que es imposible *meditar* onto-históricamente el arte o de que el espacio-intenso de fuerzas sonoras que lo conforman no puedan ser parte de dicho *meditar*.

en cuanto al litigio sobre el hombre, que se llame ‘homo’, puesto que está hecho de humus (tierra)”. M. Heidegger: *Ser y tiempo*, *op. cit.*, pp. 218-219.

³⁶⁴ M. Heidegger: *La época de la imagen del mundo*, en: *Caminos de bosque*, *op. cit.*, p. 78.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 78.

³⁶⁶ Una de las últimas video-instalaciones de la artista finlandesa Eijja-Liisa Ahtila titulada *The House* de 2007, muestra con una renovada interpretación, aunque sin intención, lo que la cámara anecoica para Cage significó como caja de resonancia de la sonoridad exterior en el espacio interior de un cuarto oscuro, cuando las cosas sin imagen se nos muestran en su pura presencia sonora. Exposición de la artista en el Palacio de Bellas Artes, México, DF. 2012.

³⁶⁷ Interpretando esta frase de Nietzsche, nos dice Rebeca Maldonado: “El ser humano después de Nietzsche no puede ser el mismo, el filósofo menos; aquel discípulo de Dioniso miró lo más hondo de la realidad humana, y descubrió que si hay libertad, ésa es hija del caos, de lo innombrable, que si hay belleza, es hija de lo terrible y enigmático”. R. Maldonado: *Metáforas del abismo...*, *op. cit.*, p. 16.

Conclusión: Silencio como sonido en estado absoluto de movimiento

Yo soy la circunstancia.

Música:

*oigo adentro lo que veo afuera,
veo dentro lo que oigo fuera.*

(No puedo oírme oír: Duchamp)³⁶⁸.

Octavio Paz

Silencio en estado gaseoso es lo que nos queda en este punto *instantáneo* de fuga. Silencio como pura fuerza engarzada de fuerzas en un espacio infinitamente pequeño y vacío, pero múltiple y simultáneo que ya no es ese silencio frígido e innane, mudo, como regañado e impotente por su *no-haber*, ni ese silencio afectado de percepción intelectualizada como el que ocurrió en la interpretación de 4'33" en el Royal Albert Hall de Londres. Este silencio ahora se experimenta desde su sin-lugar que todo lugar ocupa y el sin-tiempo que todo *instante* contiene, porque ahora podemos componer mediante acciones disciplinares para llegar a esta indiferencia del tiempo-flotante, que es lo único que nos queda para, así, morir del sí-mismo y *haber otro*. Esto implica una inmensa responsabilidad con las cosas, porque:

La muerte es a la vez lo que está en una relación extrema o definitiva conmigo y con mi cuerpo, lo que está fundado en mí, pero también lo que no tiene relación conmigo con mi cuerpo, lo que está fundado en mí, pero también lo que no tiene ninguna relación conmigo, lo incorporal y lo infinitivo, lo impersonal, lo que no está fundado sino en sí mismo³⁶⁹,

y no es posible sino a través de su mediación.

Llegar a una experiencia sin idea, llegar a una mirada sin representación, a escuchar sin sonido-musical, vaciar al arte de arte y a la filosofía de metafísica,

³⁶⁸ O. Paz: *Lectura de John Cage*, en: *Pauta...*, *op. cit.*, p. 24.

³⁶⁹ G. Deleuze: *Lógica...*, *op. cit.*, p. 185.

interpenetrándose indefinidamente por la eternidad de un *instante*. 'Quien haya encontrado su camino hasta aquí' ha de comprender ya, por un *instante*, la *verdad* guardada de toda identidad, porque lo *uno* no contiene sino múltiples, pero lo múltiple nunca, en ninguna circunstancia será *único*. Por la imposibilidad de *ser* múltiple lo *uno* no puede ser sino singularidad. Esto es lo que se llama *acontecimiento*, y lo sorprendente de ello es que como *acontecimiento* de lo único, p. ej., el zumbido de una mosca deshabitando la habitación, es acontecimiento múltiple producido por infinitos eventos previos, como el surgimiento de una cordillera de montañas, por ello la memoria es múltiple e insondable. El esquemático sentido que le hemos dado a esta investigación debe comprenderse desde la postura de una intuición metafísica, como la de Bergson, cuya necesidad va más allá a la de cualquier comprensión. Comprender sin comprender, *ser* como *haber*, *no-ser*, *vida*, experiencia simultánea de la anterioridad y la futuridad. Ahora tenemos otra experiencia de lo que es la música y *cómo hay* música. Los itinerarios han transformado nuestra *escucha* del mundo de los sonidos y comprendemos que podemos molecularizarlos, desterritorializarlos si, gracias al *instante* del silencio-cageano, se nos ha permitido *escuchar* con otra escucha el fundamento sonoro del lenguaje y, por tanto, del pensamiento.

En la interpretación de este silencio-musical *hay*, como en Deleuze, una exasperación del pensar que hace repensar. Multiplicidad, infinitud del espacio en el que se cabe y *hay* todas las cosas. Se dice, se suena, se *es*, se puede oír la fragmentación de lo múltiple, el rechinar en los vacíos que componen la unidad ideal, pero también la concreta, la física o material. Átomos, moléculas, vacío. La idea atomizada que se singulariza en este *instante* que, a su vez, es producto de todas las cosas y sólo cabe en el vacío inaprensible e infinito. La única comprensión es sin comprensión, cuando se conmueve y conmueve sin moverse. Pero este 'motor inmóvil', el *ser*, ha sido estatificado por una errónea interpretación unitaria del *ser* como Dios, por un principio teológico que necesariamente tuvo sus efectos en el *ser* del ente musical; Deleuze, sin embargo, por otro camino, otra tradición del pensar occidental, se propone experimentar el *ser* como *haber* de flujos de fuerzas y expresiones infinitas que producen el espacio-tiempo intenso. Claramente, también, hay un *haber* en Heidegger

en el que coinciden simultáneamente pasado y futuro, pero el *otro* comienzo también merece ser mejor comprendido como ensamble propio de espacios vacíos y temporalidades simultáneas, espacio-tiempo en el que se multiplica y prolifera la concepción del *ser*, haciendo evidente que el *ser* no es sino que *hay*, y es en lo que todo cabe, el 'ente en totalidad'.

John Cage es sin duda el compositor que ha puesto a pensar el pensar-musical o que ha puesto a sonar la música del pensamiento, que abriendo un silencio musical ha cuestionado el propio espacio-sonoro que a la música se le había abierto mediante el desarrollo tanto de las tecnologías productivo-reproductivas de la música, como por la apuesta de la música-experimental por integrar en la música registros sonoros, instrumentos, formas de composición e interpretación que no son propiamente musicales. En este sentido, la música-silenciosa hace resonar, vibrar, reverberar y/o chapotear a la música al interior de sí-misma, haciendo que el espacio-musical se molecularice por este previo espacio-sonoro por el cual el tiempo-musical se ha transformado. Espacio atomístico que, no siendo más el *tempo* del sentimiento o la pautación de la partitura como representante del tiempo-del-reloj en el ámbito musical, no *hay* sino pura *duración*, mediante la cual cualquier *acontecimiento* sonoro puede ser experimentado musicalmente.

Sin embargo, este proceso de *vaciamiento* musical, esta decisión por la vacuidad ante la *nada* negativa, reactiva y coercitiva de la creación y el pensar musical de Occidente, de la que se había impregnado insospechadamente la música, no se dará así nada más, porque con John Cage podemos ver que se trata siempre de procesos y no de productos, de formas de experimentación y no de fórmulas de producción. De manera que en Cage *encontramos* la ejemplificación más clara de un compositor que preguntándose por su hacer hace un recorrido de superficie por las vanguardias musicales haciendo surgir de lo profundo la naturaleza imposible de la música, que se ha manifestado como composable entre la consciencia 'y' el espíritu, el alma 'y' Dios, pero que, más precisamente, ha escapado a cualquier metafísica racional que quiera hacer de ella una ontología o una fenomenología, una hermenéutica o una ideología.

En este sentido lo singular de la singularidad a-espacio-temporal cageana la ubicamos en esa constelación de piezas performáticas silenciosas que marcan el *grado cero*, 'la clara línea de delimitación estilística', que dieron el espacio-vacío necesario para que se pusiera nuevamente en movimiento la música en Occidente, que atada a la ortogonalidad melódico-armónica del plano-de-consistencia musical, había buscado otras formas de composición e interpretación a través de las vanguardias musicales. Éstas, al no poder hacer otra cosa, lo que plantearon fue un nuevo espacio-sonoro en el que aún cuando el sonido-musical ya no es el motivo, seguía atado a la gravedad del *ser* musical instaurado por el acorde.

Cage se plantea un disciplinar programa para atravesar el grueso y extenso muro de la armonía, su molaridad, creando constelaciones sonoras que tienen como fin principal agujerear al *ser* musical que representa dicho muro, para horarlo y atravesarlo para empezar *otra* vez. Así, crea distintas constelaciones sonoras: de música-indeterminada, de música-concreta, de música-silenciosa-performática y tantas más. De las cuales la música-silenciosa es en la que todas estas constelaciones resuenan unas con otras, chocando y cayendo indefinidamente formando algunos mundos posibles de la música-actual.

Aún más, esta decisión por un espacio-tiempo-vacío que propone Cage mediante su música-silenciosa, parte de un reconocimiento de que la *nada* occidental que se contrapone a lo absoluto del *ser*, es en el fondo el fundamento que hay que cuestionar. No tanto ya desde y para la música, sino desde y para el hombre en la actualidad, porque: "En la época de la metafísica, que configura su fin en la incuestionabilidad del ser, que ha emplazado todo al omnipoder del ente ('real'-'efectivo'-'viviente'), la primera palabra de la meditación —del llamado a la esencia del ser [*Seyn*] — tiene que ser dicha en una sentencia, que también la metafísica y a saber en su fin ya ha dicho: el ser [*Seyn*] es la nada"³⁷⁰. Esta *nada* la podemos comprender en Cage mediante su acercamiento a la teología negativa de Eckhart, la vacuidad zen y la interpenetrabilidad hinduista, como otras guías para superar la diferencia no-conceptual que el

³⁷⁰ M. Heidegger: *Meditación*, Biblos, Buenos Aires 2006, p. 62.

pensamiento metafísico opera respecto a los *acontecimientos*. Para aclarar estos puntos la filosofía molecularizante de la paradoja estoica que explora Deleuze ha sido de vital importancia.

Se plantea como el movimiento absoluto de la sonoridad del cosmos en el que las constelaciones ya conocidas y por conocer están aún en espera de ser *escuchadas* desde su sonido-silencioso. Ese sonido más silencioso e interior como lo es el de *uno* mismo parado en ningún lugar y en todas partes *escuchando* la *nada* resonar, porque: “La sentencia: el ser [Seyn] es la nada, dice ambigüedad suma, en tanto sobre todo hace pasar el ser [Seyn] como lo más indigno y pretende su esencia como lo más cuestionable. La sentencia es la confesión de la superfluidad de toda filosofía, en tanto rige como pensar del ser. La sentencia translada la meditación a la falta de muleta y apoyo”³⁷¹. Lo cual también plantea la opción del espacio-tiempo-vacío necesario para decidarnos y dar el salto de experimentar el ‘campo del sonido en totalidad’. En este sentido cualquier conclusión que pudiéramos sacar de la filosofía o el arte sólo marcaría el comienzo de *otro* pensar, p. ej, en el estado sonoro que es el del absoluto movimiento del silencio-cageano, que expresa el sonido de las cosas y el resonar de la *vida* para dar pie así a un *encuentro* con el *haber* mismo.

Por lo anterior nos hemos valido de pensamientos transitorios y creadores, como los de Heidegger y Deleuze, no para comprobar sus teorías, que como la obra de John Cage no tienen nada que comprobar, sino de aplicarlas como recurso de interpretación en fuga de un *acontecimiento* singular como el de Cage, que comparte con estos pensadores un espacio propio para el sí-mismo como *haber* mediante la música-silenciosa. Para hacer que ésta, como el resonar del pensar el pensar de Heidegger como el pensar creador del artesano cósmico de Deleuze, se plantee como el propio *acontecimiento* de acontecimientos filosóficos y musicales. Todo ello asumiendo que nos hemos comprometido con nuestros autores para abrir nuestro propio camino para nuestra propia interpretación, en la que nadie “tiene que haberse abierto camino él mismo hacia allí[.] Desde un simple arranque del pensar esencial el acaecer de la

³⁷¹ *Ibid.*, p. 63.

verdad del ser [Seyn] tiene que trasladarse del primer comienzo al otro, para que en el pase resuene la toda otra canción del ser [Seyn]³⁷².

³⁷² M. Heidegger: *Acerca del evento...*, *op. cit.*, p. 25.

Glosario

Constelaciones-cageanas: (Silencio-cageano, música-silenciosa, silencio-performático): Para facilitar la comprensión de la variedad de composiciones cageanas éstas se pueden dividir en siete constelaciones musicales básicas: **1.- La constelación celular-serialista** de sus inicios, cuando trabajó mediante el método serialista dodecafónico de Schönberg y cuya primer obra realizada mediante dicho método es *Sonata para clarinete* de 1933, marcando el inicio de la carrera de Cage. **2.- La constelación de composiciones para instrumentos intervenidos**, como lo es el caso del piano preparado, y cuyo mejor representante, marcando la obra de madurez de Cage, es *Sonatas e interludios* de 1949, pero que abarca también el uso de instrumentos no considerados formalmente como tales, como el piano de juguete en *Suite para piano de juguete* de 1948. **3.- La constelación de composiciones indeterminadas** hechas bajo el principio de los músicos de la Escuela de Música de Nueva York que era la indeterminación y cuya mejor obra esta representada por *Concierto para piano y orquesta* de 1958. **4.- La constelación de composiciones silenciosas** donde lo que prevalece es tanto la ralentización del sonido-musical como su completo silencio para dar paso al sonido-puro del ambiente cuyos mejores representantes son *4'33"* de 1952, *0'00"* o *4'33" No. 2* de 1962 y *Atlas Eclipticalis* de 1961. **5.- La constelación de composiciones concretas** con las que trabajó tanto con la grabación de los sonidos del ambiente como con el de utensilios u otros objetos, como lo es *La mezcla de William* de 1952. **6.- La constelación de los cambios** en las que usó como método de composición la consulta del *I Ching* y cuya más representativa obra es *Música de cambios* de 1952. Y, finalmente: **7.- La constelación de composiciones espectaculares**, que era la realización de eventos multitudinarios, siendo los dos más grandes eventos: *Musicircus* de 1967, realizado en la Universidad de Illinois y en el que participaron cerca de cinco mil personas y; *HPSCHD* de 1969 en el que congregó a cerca de siete mil. Claramente a este orden se le pueden agregar otro tipo de experimentaciones, pero en esencia éstas representan sus principales líneas de experimentación.

Doble-olvido: (Plano-de-consistencia): Este doble-olvido del sonido-puro dado por el avasallamiento del carácter tonal de la música-occidental **tuvo su origen** en su comprensión pitagórica, del sonido como una característica geométrica de las cosas, por lo que el sonido-musical contrario al sonido-puro dado por el silencio, es decir, los ruidos, era la referencia numérica, la unidad del sonido, olvidándose de su universalidad inmanente. De esta manera el número-musical será el ideal de esta pedagogía musicológica que trascenderá hasta el Cristianismo. El **segundo olvido** será más bien un aprisionamiento en el plano musical horizontal-melódico y vertical-armónico del lenguaje tonal y la instrumentación desarrollada hasta configurar la unidad sinfónica (plano-de-consistencia). Por ello, será **el exilio y la prisión** lo que determinará la exterioridad de la música que posteriormente experimentará con *escuchar* el 'sonido en totalidad'.

Escucha-oblicua: (Espacio-musical, tempo-musical): Es la escucha sesgada, descentrada, que atraviesa sonido y representación, como lo plantea Carmen Pardo. Desde el presente estudio es el espacio-extenso que complementó la vanguardia musical europea en la que resuena el espacio-intenso del 'campo del sonido en totalidad'. El silencio-cageano es lo que permite esta resonancia, por lo que en Cage también encontramos espacios-extensos, escuchas-oblicuas, como con su inicial serialismo. Se relaciona con el *tempo*-musical porque en esta escucha-oblicua también hay un temple de ánimo trascendido por la música-del-sentimiento heredera del Romanticismo.

Escucha-ubicua: (Espacio-vacío, tiempo-sin-tiempo): Es la *escucha* simultánea, múltiple, del sin-lugar, que resuena por el silencio entre sonido 'y' representación como no-representación pero que no se aprecia sin la escucha-oblicua, aunque el espacio-intenso en el que se escucha simultáneamente es previo al espacio-extenso, representativo de la metafísica-musical. Mediante el silencio-cageano se permite ver que en esta escucha-ubicua se da el 'campo de sonido en totalidad'. Su temporalidad es el del tiempo múltiple y simultáneo, eterno retorno del sonido.

Espacio-de-inconsistencia: (Espacio-musical, espacio-extenso, espacio-positivo): Este es el espacio producido por la incidencia de la tercera línea-molar del espacio-musical sobre el plano-de-consistencia (x,y), el cual a su vez es producto de la primera y segunda líneas-molares de la horizontal melódico-monódica y la vertical armónico-polifónica. Es espacio-de-inconsistencia porque precisamente la incidencia de la tercera línea-molar lo que produce es una vista-oblicua del plano-de consistencia, porque lo que hace dicha línea-molar es transformar la tonalidad en micro-atonalidad y aún cuando curva dicho plano cerrando el espacio-musical no lo abre al espacio-intenso ubicuo del 'campo de sonido en totalidad'.

Espacio-de-insistencia: (Espacio-sonoro, espacio-ubicuo, sonido-puro): Es el espacio de las puras fuerzas, en el que el sonido se encuentra en estado gaseoso, en estado absoluto de movimiento. Es el 'campo del sonido en totalidad' en el que cabe el espacio-extenso, el espacio-musical de la metafísica-musical.

Espacio-eclesial: (Número-musical): Es el espacio de la primera línea-molar del plano-de-consistencia de la música-occidental. Puede comprenderse como el espacio del templo románico y sinanogal, espacio donde resuena el sonido-silencioso del número perfecto de Dios. Es la culminación del antiguo espacio pitagórico, de la representación geométrica y musical del espacio, tanto ideal como material, primera caída del *ser* del sonido-puro en lo ente.

Espacio-extenso: (Espacio-musical, espacio-positivo, espacio-de-inconsistencia): Este es el espacio aristotélico-cartesiano concebido tradicionalmente en la historia de la metafísica como el espacio que ocupa un cuerpo, es decir, es el espacio material concebido positivamente en contraposición al vacío o *vacuum* de los atomistas griegos entendido como espacio-negativo. Al interior del ámbito del sonido éste representa al espacio-musical configurado por las épocas y desarrollos de la música-occidental, así como por los valores o formas musicales que instauró la gran-música. Dicho espacio está construido por tres líneas molares: **la melódica-monódica** de la música ético-paidológica de los griegos que trascenderá hasta la música-

grecolatina, **la armónico-polifónica** de la gran-música de la modernidad que trascenderá casi toda la música popular hasta nuestros días y **la micro-atonal-serialista** de la música de la vanguardia europea. Cuando las primeras dos configurarán el plano de consistencia de la música-occidental que siendo trascendida por la tercera creará la vista-oblicua de dicho plano dando lugar al espacio de inconsistencia musical de la música-occidental en su totalidad.

Espacio-intenso: (Espacio-negativo, espacio-sonoro, espacio-ubicuo): Este es el espacio epicureano-cuántico no pensado en la historia de la metafísica como el espacio en el que cabe un cuerpo, es decir, el espacio inaprensible esencialmente vacío concebido negativamente respecto al espacio material aristotélico-cartesiano. Al interior del ámbito del sonido éste representa el espacio-sonoro del ‘campo del sonido en totalidad’ que está conformado por tres líneas moleculares: la del **sonido-interior** del que están constituidas todas las cosas, su vibración electro-magnética, pero también del sonido restante del inicio del universo que las traspasa; la del **sonido-exterior** audible que producen todas las cosas y que presenta una disarmonía-pluripolifónica fundamental y constituye el ruido del ambiente, y; la del **sonido-pluricultural** que conforma la música producida por la gran variedad de culturas del mundo y a la que se abrió con mayor fuerza la música de la trans-vanguardia americana, como el punto en el que el mundo de la música se hizo redondo. Comprendiendo que las primeras dos configurarán el plano de insistencia del ‘campo del sonido en totalidad’ que siendo trascendida por la tercera creará la vista-ubicua de dicho plano dando lugar al espacio de insistencia sonora de la música en su totalidad.

Espacio-musical: (Espacio-extenso, espacio-positivo, espacio-de-inconsistencia): Es el lugar, el *topos* constitutivo de la gran-música y su culminación moderna que conformarán las tres líneas molares de la tradición musical occidental, que en conjunto configuran el espacio de inconsistencia (x,y,z), que no es vacío, sino al contrario, está lleno de valores y/o formas musicales, métodos, teorías y técnicas, no dando cabida ya a una música-imposible como la que le dio origen, del sonido-silencioso de las esferas celestes o del número perfecto de Dios.

Espacio-musical-occidental: (Espacio-extenso, espacio-positivo, espacio-musical): Con este término se busca hacer referencia a las distintas épocas y desarrollos dados dentro de la historia de la metafísica-musical, espacio-extenso, y que son: **la música ético-paidológica** que abarcará desde la prosodia griega hasta el canto gregoriano y sinagoga; **la música-medieval** popular en la que se desarrolló el juglar; **la música-renacentista** con la que se comenzó por consolidar el lenguaje armónico así como el perfeccionamiento de los instrumentos; **la música-clásica** que da comienzo a la gran-música y en la que ya está completamente desarrollado el lenguaje armónico tonal y la instrumentación sinfónica; **la música-barroca** en la que alcanza su cúspide la polifonía; **la música-romántica** en la que se establece la ópera entendida como la obra-total; **la música-modernista** que comenzará con nuevas investigaciones en el campo del sonido; **la música-vanguardista** con la que se jugará con la composición serialista-dodecafónica, el atonalismo y la estocástica, y, finalmente; **la música-transvanguardista** que dará con el ‘campo del sonido en totalidad’ mediante la música-experimental.

Espacio-negativo: (Espacio-intenso, espacio-sonoro, espacio-ubicuo): Como espacio-invertido, ubicuo, respecto al espacio-musical o extenso de la música-occidental, representa la *nada* que el silencio-cageano hace pensar como un repensar el ámbito de la música desde el ‘campo del sonido en totalidad’.

Espacio-no-sonoro: (Espacio-vacío, espacio-resonante): Este es propiamente el espacio del silencio-cageano que es el espacio-vacío del origen silencioso y sin-lugar, simultáneo (0,0,0), *abismo* dado entre la singularidad del silencio-occidental y la del espacio-cósmico.

Espacio-oblicuo: (Espacio-musical, espacio-extenso, espacio-positivo): Este es resultante de la vista-oblicua que la línea-molar-musical (z) de la música-vanguardista europea hizo sobre el plano-de-consistencia dado entre la primera línea-molar de la horizontal melódico-monódica y la segunda línea-molar de la vertical armónico-polifónica. De manera que esta tercera línea-molar-musical lo que hace es completar el

espacio-extenso de la música-occidental al representar la culminación misma de su metafísica, llevando, mediante el serialismo-dodecafónico, la atonalidad y la microtonalidad, a este plano-de-consistencia a un espacio-de-inconsistencia que en realidad lo hace más consistente. Es decir, mientras intenta un acto de desterritorialización de dicho plano realmente lo que resulta es la total territorialidad de la metafísica-musical.

Espacio-positivo: (Espacio-musical, espacio-extenso, espacio-oblicuo): Este es el carácter más propio del espacio-musical como espacio-extenso, es decir, la positividad con que se toman los valores o formas musicales desarrollados en dicho espacio y que trascienden aún en la música-actual como la culminación de la metafísica-musical.

Espacio-resonante: (Espacio-no-sonoro, espacio-vacío, origen-silencioso): Este es el espacio-oblicuo-ubicuo del silencio-cageano que hace posible el resonar entre el espacio-extenso de la música-occidental y el 'campo del sonido en totalidad'.

Espacio-sonoro: (Espacio-intenso, espacio-negativo, espacio-ubicuo): En este espacio ya no hay diferenciación entre espacio-musical y espacio-silencioso, porque lo que comprueba el silencio divino o mortal es la sonoridad del mundo y la fundación de una nueva tierra sonora. Es el *atopos*, el sin-lugar en el que todo sonido existe, por ello también es en esencia no-musical, aunque contiene al mismo espacio-musical, porque *callar para escuchar* implica este *encontrarse* en medio de la 'totalidad del sonido'. Es la fuerza resultante de los vectores dados entre la espacialidad-musical y la espacialidad-silenciosa proyectados sobre la total espacialidad-sonora, cuando el sustrato mismo de la materia es el sonido.

Espacio-tiempo: (Espacio-no-sonoro, espacio-resonante, espacio-vacío, tiempo-sin-tiempo, tiempo-flotante, tempo-no-pulsado): Esta es la relación indisoluble dada *a priori* por el silencio entre el espacio-intenso en el que caben todas las cosas y el espacio-extenso que es comprendido como aquél que ocupan, y entre el *tempo*-musical y el tiempo-caótico saturnal del cosmos. Es decir, la relación inmediata

entre un espacio que ya no es cósmico y un tiempo que no es subjetivo o yoico. Espacio-tiempo que es lo que no se ha pensado a lo largo de la historia de la metafísica y sin el cual la resonancia entre *ser* 'y' ente, arte 'y' cosa, sujeto 'y' objeto, no puede ser aprehendido ni comprendido.

Espacio-tiempo-no-sonoro: (Espacio-vacío, espacio-resonante, espacio-no-sonoro, tiempo-sin-tiempo, *tempo-no-pulsado*, tiempo-flotante) Dentro del campo del sonido, éste representa la condición para comprender la interrelacionalidad entre el espacio-intenso y el tiempo-simultáneo. Es, en sí, la espacio-temporalidad más propia del origen silencioso (0,0,0) por la que se da pie a la resonancia entre el espacio-extenso de la música-occidental y el espacio-intenso del 'campo del sonido en totalidad'.

Espacio-tiempo-vacío: (Origen-silencioso, espacio-resonante, tiempo-sin-tiempo): Es el espacio-tiempo del *abismo*, en el que el espacio ya no es cósmico ni el tiempo yoico, por el que se interpenetran el espacio-musical y el espacio-sonoro, el espacio-extenso y el espacio-intenso, provocando las líneas-de-fuga como *entres* entre las líneas-molares del primer espacio y las líneas-moleculares del segundo.

Espacio-tonal: (Plano-de-consistencia, gran-música): Este es el espacio propio surgido a partir de la creación del lenguaje armónico fundado bajo el principio del tono mayor-menor durante el Renacimiento con Guiseppe Zarlino, impregnando casi toda la producción de la música-occidental, incluso hasta la micro-atonalidad de la música-vanguardista de Webern o Berg.

Espacio-ubicuo: (Espacio-negativo, espacio-intenso, espacio-sonoro): En contraposición al espacio-oblicuo generado por la tercera línea molar de la historia de la música, al incidir en el plano de consistencia de la música-occidental (x,y), este espacio es el espacio-negativo del 'campo del sonido en totalidad' compuesto también por tres líneas-moleculares-sonoras, pero que envuelve a aquél, al ser éste el espacio-cósmico por el que incluso se mueve temporariamente.

Espacio-vacío: (Espacio-no-sonoro, espacio-resonante): Es el origen silencioso (0,0,0) por el que se da la resonancia entre el espacio-extenso de la música-occidental compuesto por sus tres líneas-molares (x,y,z) y el espacio-intenso del 'campo del sonido en totalidad' compuesto por tres líneas-moleculares (-x,-y,-z).

Formas-musicales: (Valores-musicales, plano-de-consistencia, gran-música): Estas son las formas en que se ha dado históricamente la música en Occidente y que encuentran en la modernidad sus determinaciones más conocidas como: motete, aria, fuga, rondó, sonata, sinfónica, orquestal, etc. En sí, representan los valores propiamente musicales a los que la tercera línea-molar-musical de la vanguardia europea buscó transvalorar, sucediendo que en realidad, por el carácter reactivo de este línea-molar, lo que sucedió, fue una más profunda *nihilización* de la misma.

Gran-música: (Espacio-tonal, tempo-musical, plano-de-consistencia): Es el amplio e histórico conjunto de música que tradicionalmente representa, como análogo a la historia del *ser*, el absoluto y la determinación musical mediante las estratificaciones que se consolidaron desde la música-eclesial del Medioevo hasta las formas-musicales establecidas durante la modernidad.

Línea-de-fuga-musical: (Línea-molar-musical, línea-molecular-sonora) Las líneas-de-fuga se caracterizan por eso mismo que las hace emerger mediante resonancia de la propiedad y la impropiedad, de organización o de inmanencia, porque la línea-de-fuga está en el tiempo del Aiôn, tiempo-puro, tiempo vivido, tiempo-sin-tiempo, tiempo-flotante.

Línea-molar-musical: (Línea-de-fuga-musical, línea-molecular-sonora): Es la línea que dirige la estratificación de la actividad musical occidental, creando el continente de la gran-música sobre los sustratos del pensamiento pitagórico de la primera línea-molar siendo el primer olvido del 'campo del sonido en totalidad'. Así, el plano-de-consistencia musical se produce por el plano abierto entre esta primer línea-molar y la segunda que representa el aprisionamiento del sonido-musical en el lenguaje-tonal. La tercera línea-molar transversal también crea sus propios planos

musicales, uno entre la línea horizontal melódico-monódica y su serialismo-dodecafónico y, el otro, entre la línea vertical armónico-polifónico y su atonalismo-microtonal.

Línea-molecular-musical: (Línea-molar-musical, línea-de-fuga-musical): Es la línea que dirige la desestratificación de la actividad musical occidental, creando el océano de la música como 'campo del sonido en totalidad' sobre el sustrato del vacío y la *nada* del espacio-vacío-no-sonoro del que surgió el propio pensamiento pitagórico; sin embargo, su primer línea-molecular es el del sonido silencioso que producen todas las cosas y que las atraviesa (-x), su segunda línea-molecular es el sonido de todas las cosas (-y), entre ambos está constituido el 'campo del sonido en totalidad' como el plano en el que confluye el sonido silencioso de las esferas celestes, sonido-interior, y el sonido que producen todas las cosas, sonoridad-exterior. Así, el plano-de-insistencia-sonora se produce por el plano abierto entre esta primer línea-molecular y la segunda que representa la total emancipación del sonido. La tercera línea-molecular transversal de la transvanguardia americana produjo estos planos sonoros: uno entre la línea-molecular horizontal de la comprensión del sonido como pura vibración y la comprensión de que electromagnéticamente todas las cosas producen sonido y, el otro, entre la línea vertical del sonido externo que producen todas las cosas y la búsqueda del sonido de los objetos. La transvanguardia como línea-molecular transversal, transmusal, complementa el espacio-ubicuo del 'sonido-en-totalidad', curvándolo hacia la apertura total en la que está contenido el propio espacio-musical-occidental.

Metafísica-musical: (Espacio-extenso, tempo-musical, plano-de-consistencia, pensar-musical): La acuñación del término se debe a Schopenhauer al final del libro III de su *Mundo*, en el que para el propio Schopenhauer remite al aspecto esencialmente metafísico del fenómeno musical entendido matemáticamente desde el pitagorismo. Por lo mismo el término metafísica-musical no plantea más una tautología que un eufemismo, cuando lo musical ha sido comprendido como número, forma geométrica, proporción y armonía. En este sentido representa fielmente el aspecto de la propia

caída metafísica del sonido entendido musicalmente y no propiamente en el 'campo del sonido en totalidad'.

Mónada-nómada: (Origen-silencioso, espacio-no-sonoro, tiempo-sin-tiempo):

Es la singularidad espacio-temporal abierta por un origen silencioso (0,0,0) moviente tanto dentro del espacio-extenso y positivo de la música como en el espacio-intenso negativo del sonido que permite, como mundo-posible del silencio, toda composibilidad sonora-musical, creando las auténticas líneas-de-fuga musicales entre las membranas producidas por las líneas molares del espacio-musical y las líneas moleculares del espacio-sonoro, es decir, entre la línea molar melódico-monódica y la línea molecular del sonido interior de todas las cosas, entre la línea molar armónico-polifónica y la línea molecular del sonido exterior de todas las cosas y, finalmente, entre la línea molar del micro-atonalismo-serial de la vanguardia y la línea molecular de la experimentación musical de la transvanguardia.

Música-actual: (Música-fusión): Por su dinamismo la música en la actualidad resulta más que inclasificable, aún cuando se puedan identificar en ella corrientes o líneas de influencia respecto a estilos musicales tanto históricos como contemporáneos. Para facilitar su comprensión la música-actual se podría dividir en música-actual-popular y música-actual-intelectual, pues lo que interesa es ver en qué desarrollos de la música-actual John Cage influyó hacia la configuración de la nueva-música, por lo que en definitiva lo vamos a encontrar en dicha música-intelectual, lo que nos presenta un evento paradigmático si consideramos que precisamente las composiciones de la Escuela de Música de Nueva York iban en contracorriente a cualquier tipo de intelectualización de la música, sin embargo, este nuevo intelectualismo lo que hace presente es que ya no es el intelectualismo de los vanguardistas europeos.

Música-clásica: (Plano-de-consistencia, espacio-extenso, tempo-musical, gran-música, valores-musicales): El movimiento clasicista surge extemporáneamente del espíritu renacentista que pretende volver a la belleza clásica helenística, ante la instauración de la bondad por la música-medieval y la de la verdad durante la

Ilustración. En música dicho movimiento está abanderado por la Primera Escuela de Viena entre los que destacan Haydn y Mozart.

Música-concreta: (Música-experimental): Se reconoce a Schaeffer como el padre de la música-concreta, sin embargo, su invención tiene sus precedentes en la música-experimental y pre-experimental, es decir, tanto en la Escuela de Música de Nueva York y las propuestas de Erick Satie, Edgar Varèse, Luigi Russolo y Charles Ives, ya que, si se entiende a ésta como la composición que toma como principio la sonoridad de las cosas, entonces se encuentra en la música que utilizó el ruido como principio de composición el antecedente de toda música-concreta. Así Satie propone su música-mobiliario, Varèse su música-interferida, Russolo su música-ruidosa e Ives su música-objetual y la Escuela de Música de Nueva York la música-pregrabada en la que intervenían los sonidos del ambiente a la que ellos mismos denominaron como música-concreta.

Música-cósmica: (Número-musical, música-imposible): Ésta remite a la música-silenciosa de las esferas celestes de la que habla Platón en su *Timeo* haciendo referencia a los principios matemáticos con los que el pitagorismo había fundado e interpretado la música-occidental.

Música-del-sentimiento: (Espacio-musical, tempo-musical): Se comprende esta como la comprensión sentimental que la música-romántica había generado de la música, aunque no puede negarse que la música ha sido siempre de sentimientos o emociones. El fundamento de todo esto, sobre todo en Occidente, radica en el propio concepto de *tempo*-musical, pues es este el sentimiento que debe aplicar el ejecutante a la interpretación de la música. En este sentido, junto con la línea-molar de la música-ecclesial está también la de la música entendida como expresión de emociones o sentimiento a la que se opondrá la música-intelectual de la vanguardia europea representada por la Segunda Escuela de Música de Viena.

Música-ecclesial: (Número-musical, espacio-ecclesial): Es la música salida del matrimonio entre el canto gregoriano cristiano y el canto sinanogal judío durante la Baja Edad Media. Representa la línea-molar de la música que aún tiene influencia en la

música-actual, (p. ej) el *gospel*, por lo que es la línea-molar por antonomasia del plano-de-consistencia musical al ser el sustrato en el que sobrevive la visión mística de la música bajo el principio neopitagórico del número perfecto de Dios.

Música-estocástica o aleatoria: Término que se aplica a una suerte de música ‘producida’ con decisiva intervención del azar (*alea*, suerte o azar). Por tanto, el resultado musical puede ser o la consecuencia de una improvisación colectiva (aleatoria pura) o bien, de un margen de libertad interpretativa otorgado al intérprete dentro de una normativa (probabilismo o formas móviles), Xenakis prefiere emplear el término estocástico o conjetural.

Música-experimental: (Música-concreta, música-mobiliario): Desde el ámbito de la *meditación* onto-histórica y el repensar la música, la música-experimental representa dicha *meditación* y dicho repensar en el propio campo musical. Sin embargo, esta experimentación igualmente invita a experimentar dicho campo de acción ya establecido desde otra experiencia musical, más inmediata, instantánea, cotidiana, pero que sólo se da por la superación de la experimentación tradicional de la música, ya no sólo como sonido-musical-tonal, ordenado en acordes y desarrollos, sino también desde el silencio que abre la música a todo ruido, caótico y disarmónico. La música-experimental, de Satie a Varése, de Varése a Cage o de Cage a Stockhausen, lo que expresa es esta *otra* experiencia de la música, *otro* experimentar.

Música-flotante: (Espacio-vacío, espacio-resonante, tiempo-sin-tiempo, tempo-no-pulsado, origen-silencioso): A partir de esta definición que haría Pierre Boulez del silencio-musical de John Cage, se interpreta la música-silenciosa, no sólo de Cage, sino también a la música-imposible a la que evoca, a la música-cósmica, música-mundana o del mundo en el que se abre el ‘campo del sonido en totalidad’.

Música-fusión: (Música-actual): Se llama actualmente así a la música que es fusión de músicas a veces en apariencia contradictorias. Esta tendencia marca el espíritu de fusión mismo que trasciende a la gran mayoría de las producciones de la música-actual.

Música-grecolatina: (Número-musical, plano-de-consistencia, espacio-ecclesial, tiempo-ecclesial): La música-grecolatina caracteriza la primera línea-molar-musical del espacio de inconsistencia de la música-occidental. Bajo principios pitagóricos ella dará continuidad a la visión de la música como medio de educación y criterio moral, de manera que la prosodia se consolidará en el canto-gregoriano y el canto-sinagoga, marcando la horizontal melódico-monódica. El fundamento de esta música es el *ethos*, el *tempo* musical como tiempo-del-sentimiento, así (p. ej.) la música griega tendrá los modos lidio, mixolidio y otros con los que el intérprete debía jugar al interior de la ejecución.

Música-humana: (Música-mundana): Término con el que se conoció durante todo el Medioevo a la música producida por los hombres para diferenciarla de la música-mundana producida por el cosmos. La música-humana debía tender a la bondad de la música-mundana, del sonido-silencioso del número perfecto de Dios.

Música-imposible: (Música-cósmica, música-ecclesial): El carácter teo-matemático del origen de la música en Occidente plantea ya desde sus inicios esta imposibilidad de la música, creando música-imposible, como la del sonido-silencioso de las esferas celestes o del número perfecto de Dios. El origen pitagórico de la música y su relación intrínseca con los números aún le dan a la música este rango de imposible. Sin embargo, fue el uso pedagógico y propagandístico que hizo de él el Cristianismo, el que la acercó al silencio-místico. La referencia a Cage como parte de esta música-imposible surge del carácter utópico o contradictorio de sus silencios-musicales, pero también está trascendido por la parte humilde del silencio-místico que busca vaciarse de Dios o vaciarse de mente, una vía de su vacío nos remite a esa música-imposible, otra, al silencio-zen.

Música-intelectual: (Gran-música, música-moderna): O intelectualizada, remite directamente a la música de vanguardia representada por la Segunda Escuela de Viena, en la que un mayor control y molecularización del sonido-musical se hizo posible,

aplicando métodos y medios que muchas veces se relacionaron con la interpretación reactiva de la gran-música.

Música-medieval: (Espacio-eclesial, número-musical, música-eclesial, música-grecolatina,): Calificar a la música-medieval como ese sustrato en estado precultural de la música-occidental como indica Thomas Mann, implica reducir la riqueza en innovaciones tanto compositivas como interpretativas de la música que se produjo en esta época. En ella encontramos tanto los primeros experimentos polifónicos como las primeras formas de notación musical, las tablaturas. Además de la insondable producción de música popular cuya forma más conocida era la del juglar, del cual surgirá con posterioridad la ópera bufa antecedente de la Ópera.

Música-mobiliario: (Música-concreta, música-experimental): Es el término con el que designa Erick Satie a su pretensión de hacer una música del ambiente en la que los propios auditores participen.

Música-mundana: (Música-humana): Es la música del cosmos y se asemeja al sonido-silencioso del número perfecto de Dios, en tanto que la bondad del número-cósmico del que están constituidas todas las cosas, sonido-interior, es lo que debe mover a la música-humana producida para acercarse a dicho sonido mediante la expresión musical, como lo es la música-eclesial, es decir, su sonido-exterior. Se puede interpretar también que el plano producido entre la música-humana y la mundana ha trascendido toda la música-grecolatina como dialéctica-musical, trascendente-inmanente, ético-paidológica.

Música-silenciosa: (Espacio-vacío, espacio-resonante, espacio-no-sonoro, tempo-no-pulsado, tiempo-flotante, música-flotante, origen-silencioso): Desde la perspectiva de una *meditación* onto-histórica que aquí se plantea el silencio-musical se puede comprender en cinco planos diferenciados históricamente pero copertenecientes: 1.- El **plano de referencia del silencio** como articulación de los sonidos-musicales. 2.- El **plano trascendente del silencio** como aspiración ideal del pensamiento pitagórico que buscaba escuchar el sonido silencioso de las esferas

celestes o del número. 3.- El **plano trascendente onto-teológico** del silencio como silencio-místico en búsqueda de la escucha del sonido-silencioso del número perfecto de Dios. 4.- El **plano inmanente-trascendente de la música-silenciosa** de Bach, como el coral para seis voces dedicado a Federico el Grande. Y: 5.- El **plano experimental** consistente de la música-actual desarrollado por la constelación de composiciones silenciosas performáticas de John Cage. Desde nuestra perspectiva de una meditación onto-histórica que realiza el silencio-cageano, remite a todos estos planos, pero dirigiéndose al vacío en medio de la total indeterminación.

Música-moderna: (Espacio-de-inconsistencia, espacio-oblicuo, tempo-musical):

Término con el que se designa al amplio espectro de expresiones musicales dados durante el siglo XX entre las vanguardias musicales, a saber: entre la Segunda Escuela de Viena, la vanguardia musical europea y la transvanguardia musical americana. Excluyéndose de esta consideración la música-comercial producida por la industria, que, (p. ej.), musicalizó los films de Hollywood mediante Stravinsky, y las distintas expresiones populares y folclóricas como el blues, el jazz, el foxtrot, el swing, etc. Se recomienda leer el Libro IX del *Doktor Faustus* de Mann, donde hace un desarrollo de la música que el llama moderna, refiriéndose fundamentalmente al período que va del clasicismo al modernismo, ello nos pone en cuestionamiento los términos: música de la modernidad, modernista y moderna. Siguiendo a Deleuze comprendemos a la música-moderna como aquella que participó del nomadismo del arte de vanguardia.

Música-occidental: (Espacio-musical, tempo-musical, gran-música, plano-de-

consistencia): Este es el plano de referencia al que se opone el plano-de-inconsistencia de la música-moderna, pero que usándolo como referencia configura su culminación metafísica. Música-occidental como el espacio-musical por excelencia, en la cual sólo cabe lo uno, lo occidental, y no lo otro, lo oriental, austral, boreal, sin que éstos mismos tengan que pasar por la interpretación occidentalizada de su diferencia.

Música-sin-tiempo: (Espacio-resonante, espacio-vacío, tiempo-sin-tiempo,

tempo-no-pulsado, música-silenciosa): Música del *tempo-no-pulsado* como calificaría Boulez a la música-silenciosa de Cage, es decir, sin tiempo-del-sentimiento pero

tampoco del tiempo-del-reloj o del silencio-ontológico. Más bien música caosmótica que se articula por las líneas-de-fuga musicales dadas entre el espacio-extenso del espacio-musical y el espacio-intenso del 'campo del sonido en totalidad' que lo contiene. Es la música que se hace en este *instante*.

Nihilismo-musical: (Espacio-de-inconsistencia, música-moderna): Es el ámbito propio del desarrollo de la música-occidental que positivamente se mueve dentro de los valores y las formas musicales, siendo estos trascendidos por una vista oblicua del plano de consistencia (x,y) por la línea molar de la vanguardia europea, más precisamente por la Segunda Escuela de Viena. Ámbito al cual, siguiendo a Heidegger, se puede llamar impropio, pero al que corresponde un espacio de *nihilidad* propia que es el del espacio-oblicuo del 'campo del sonido en totalidad' o, mejor considerado, como ese espacio que no ha sido pensado por la historia de la metafísica donde radica la *nada* del *ser* musical y que puede ser repensado en su rehuso mediante el espacio-vacío resonante del origen silencioso (0,0,0).

Nueva-música: (Espacio-de-inconsistencia, música-moderna): Así se conoce a la dialéctica musical establecida por Theodor Adorno entre la música serial-dodecafonista de Schönberg y la expresión folklorista de Stravinsky. John Cage también está consciente de esta dialéctica musical prefiriendo en sus inicios ser serial-dodecafonista que folklorista como Stravinsky.

Número-musical: (Espacio-eclesial, tiempo-eclesial, música-eclesial): Desde la antigüedad para todo *ethos* musical correspondía un *nomos*, uno era el estado de ánimo que debía transmitirse, *neuma* en la Edad Media o *tempo* en la Modernidad, el otro era la forma, valor, medida o ley que representaba. En este sentido el número-musical pitagórico era parte de otros números que caracterizaban todas las cosas, otros números eran el de la forma geométrica, la cantidad aritmética o el valor moral. Pero número-musical refería específicamente al tono sonoro, los cuales, se dice, creó Pitágoras y que son siete. Posteriormente durante la Modernidad los siete tonos fundamentales se extendieron a cinco semitonos más, creándose la escala musical como la conocemos actualmente.

Origen-silencioso: (Espacio-resonante, espacio-vacío, espacio-no-sonoro, tiempo-sin-tiempo, *tempo-no-pulsado*, música-flotante, silencio-cageano): Es la mónada-nómada que no está ubicada, que está en el sin-lugar que todo lugar contiene. Es la singularidad del espacio-resonante, vacío, espacio-no-sonoro sino sonoro 'y' musical, la 'y' del silencio que los hace resonar. Su tiempo es el tiempo del Aiôn, tiempo-sin-tiempo.

Pensar-musical: (Metafísica-musical): Si hay un pensar-musical como tal este ha sido el de la matemática, la geometría, la lógica y la aritmética. De hecho, casi ningún gran pensador ha descuidado la apreciación filosófica que se tiene del fenómeno musical. En este sentido la historia del pensar-musical trasciende la instauración de la metafísica-musical por parte de los Románticos. Pero el pensar musical también se plantea desde su propia actividad que es el *haber* de la música, pues la música en cuanto tal ha planteado sus propios métodos, teorías e instrumentos para interpretar el mundo. Por tanto hay un pensar la música y un pensar de la música que deben interrelacionarse para saber *qué* es el pensar-musical efectivamente.

Plano-de-consistencia: (Espacio-musical, espacio-positivo, espacio-extenso): Este es el plano producto de la relación entre la línea-molar de la música-grecolatina y la de la armonía-polifónica de la modernidad, consolidándose en la gran-música como la culminación de las grandes composiciones clasicistas y su realización sinfónica.

Precursor-objetual: El planteo análogo del arte contemporáneo al planteo estoico paradigmático que expresa la obra de Magritte: *Ceci ne'est pas une pipe*, o el mingitorio de Duchamp.

Resonar-silencio-ruído-sonido: (Origen-silencioso, espacio-vacío, espacio-resonante, *tempo-no-pulsado*, tiempo-puro, música-flotante, silencio-cageano): Es el movimiento sin movimiento del tiempo-puro, pero no entendido desde la visión teológico-ontológica del motor inmóvil, sino como puro vacío, como resonar en el horizonte de la *nada*, pero por el que resuena el espacio-musical en el espacio-sonoro, es el movimiento del callar para *escuchar* el 'campo del sonido en totalidad'.

Silencio-cageano: (Espacio-vacío, espacio-resonante, tempo-no-pulsado, música-flotante, silencio-performático): El silencio-musical de John Cage está conformado fundamentalmente por dos obras: *4'33"* o el 'orador silencioso' de 1952 y *0'00"* o *4'33" No. 2* de 1962. El movimiento dialéctico que las dos obras realizan se encuentra entre la inmovilidad del primer silencio y la movilidad del otro, entre los sonidos del ambiente y los producidos por acciones disciplinares, entre la determinación azarosa del tiempo y la total indeterminación de decir: 'para cualquier número de intérpretes con cualquier duración'.

Silencio-místico: (Espacio-eclesial, tempo-eclesial, número-musical, música-eclesial): Es el silencio producto de la experiencia extática de la música-eclesial, comprendiéndolo en sentido positivo; en sentido negativo sería la vacuidad del lenguaje, el vaciamiento que pide a Dios que lo vacíe de Dios como con Eckhart.

Silencio-ontológico: (Nihilismo-musical): Es el silencio del *ser-ahí* que permite la esenciación del *ser* en la verdad, que permite el círculo de comprensión hermenéutica y abre la *meditación* onto-histórica. El silencio-cageano no es dicho silencio porque no busca dicho fondo de sentido del *ser*, sino que ya está *ahí*, fuera de sí. Ello hace que el silencio-cageano no pueda ser comprendido tan sólo desde la importante contribución que Heidegger nos ha legado de la hermenéutica de la facticidad de la que se obtiene una visión panorámica, ojo-avizor, del problema del arte en el horizonte de *nihilismo*. El pensar-creador de Deleuze nos permite tener una experiencia del arte ya no como instaurador de la *verdad*, sino como el fantasma por excelencia, la ilusión como necesidad, pues sin el pensamiento de Deleuze sería difícil, sino que imposible, comprender la línea-molecular transversal de la transvanguardia, cuando instaura un pensamiento fuera del pensamiento, cuyos fundamentos son la *vacuidad* y atomismo de la filosofía de Epicuro, las paradojas estoicas, lo infinito-múltiple del pensamiento barroco y la filosofía de la *vida* de Nietzsche. Por ello, al gran marco de interpretación onto-histórica que nos permite Heidegger hay que agregar los detalles moleculares mediante la visión caosmótica de Deleuze.

Silencio-performático: (Música-silenciosa, silencio-cageano): Es el silencio-musical cageano por definición, en el que no sólo la duración está indeterminada, sino que no hay más intérprete que la totalidad, todo mediante la efectuación de una actividad disciplinada como ‘escuchar atentamente’ o ‘producir sonidos sin intencionalidad’.

Sonidos-imposibles: Estos son aquellos que están o por encima o por debajo de nuestro campo de audición, sin embargo hay un sonido-imposible que logra transmitirse por todos los aparatos de emisión de sonidos, y es el sonido originario del Big-Bang que se manifiesta en forma de interferencia, es ese aire que aún en los aparatos más sofisticados de alta definición se transmite desde el origen de nuestro universo. Otros sonidos imposibles de oír serían el del sonido silencioso de los astros que proponía el pitagorismo o del número perfecto de Dios, uno sería más un silencio cosmológico como el del ejemplo, el otro un silencio-místico de un dios que no tiene por qué hablar para manifestarse.

Sonido-puro: Es el sonido del ambiente sin las interferencias del pensar, dejándolo sólo *ser*. Es el puro ruido que se contrapone y a la vez contiene todo sonido-musical.

Sonido-musical: (Número-musical): Es el sonido tonal de la composición armónica de la música-occidental.

Sonido-clasicista: (Tempo-vertical-armónico, plano-de-consistencia, tempo-pulsado): Es el sonido que suena en el plano-de-consistencia de la música-occidental, *tempo-vertical-armónico* que encontró su culminación con la polifonía de Bach y la sinfonía de Bethoveen, y que de alguna forma resuena en toda música-occidental posterior, incluso del espacio-de-inconsistencia, espacio-oblicuo, que abrió la vanguardia europea, la Segunda Escuela de Viena como resonancia a la primera, comprendida desde el horizonte del *nihilismo* como contramovimiento, pero en tanto que reacción.

Tempo-pulsado: (Tiempo-del-sentimiento, plano-de-consistencia): Es el tiempo del sonido-musical que se articula mediante silencios pero que conforma la unidad sonora melódico-monódica o armónico-polifónica. Es el tiempo tocado, tiempo de interpretación musical, se contraponen al tiempo-no-pulsado o *tacet*, mediante el cual ciertos instrumentos callan mientras otros tocan. En este sentido es el tiempo propiamente musical y cronometrado, aunque también se pueden pulsar tiempos en la música de vanguardia, pero este pulsar es mucho más pequeño y matemáticamente articulado.

Tempo-no-pulsado: (Tiempo-sin-tiempo, tiempo-flotante, silencio-cageano): Es el tiempo del silencio-musical, el sin tiempo para un tiempo-del-sentimiento.

Tempo-vertical-armónico: (Plano-de-consistencia, gran-musica, tempo-pulsado): Es la continuidad atávica de la visión de la música como norma o ley, *nomoi*, pero también como modelo moral y ético, pero que es llevada a un nuevo nivel al aprisionarse dentro del lenguaje tonal, el segundo olvido del ser como no-ser del sonido-puro, es decir, como ruido. Es el tiempo-del-sentimiento por definición, del espacio-musical que constituye el espacio-extenso de la música-occidental. Temporalidad de la segunda línea molar del plano-de-consistencia musical.

Tiempo-del-acontecimiento: (Tiempo-flotante, tiempo-sin-tiempo, silencio-cageano): Es el *instante* en el que acaece la verdad del *ser* atravesado por pasado-presente-futuro, porque el *acontecer* tanto se precede como se sucede a sí mismo. Para Heidegger es el espacio-tiempo del vacío en la decisión en medio de la época más indecisa, se proyecta al acto creador y fundador del poeta; para Deleuze es el momento instantáneo, infinitesimal que es precedido de infinitos acontecimientos previos y que precede a infinitos acontecimientos posteriores, pues el acontecimiento es incluso el *continuum* entre casos contrarios de acontecimientos, todo es rizoma, pero que además se mueve en el plano nómada, no hay proyección. Sin embargo, está el artesano-cósmico y el tiempo-sin-tiempo del Aiôn como copertenecientes a una oscura aspiración de Deleuze. En todo caso, también para Heidegger es importante considerar esta

instantaneidad de la *vida* del *ser ahí* en el campo del *acontecer* del pensar en tránsito, además, en un tránsito a *otro* comienzo que representa en sí mismo otro transitar. La temporalidad en ambos pensadores está desdoblada, uno hacia la experiencia del 'ente en totalidad', el otro hacia las fuerzas de *vida* de esa totalidad.

Tiempo-del-reloj: (*Tempo-pulsado, tiempo-musical*): Es el tiempo de Cronos, tiempo de la organización y el orden, de la malla donde se disponen los acontecimientos. Desde el ámbito de la música, es el plano-de-consistencia entre la horizontal melódico-monódica y la vertical armónico-polifónica de la música occidental. Quien hace deformación de este plano es precisamente la línea molar transversal de la música de la vanguardia europea, pues la temporalidad misma de dicha música ya no es sólo cronométrica sino más bien micrométrica. Deforma el plano de Cronos para conformar un espacio hipercronometrado, complementando el peso ontológico del plano-de-consistencia al aumentar su fuerza de gravedad, por ello es un espacio-de-inconsistencia, de una consistencia que insiste en sí misma.

Tiempo-del-sentimiento: (*Tempo-musical, tempo-pulsado, tiempo-del-reloj*): Es el *tempo*, el espíritu de la interpretación de toda música, que, o bien, está indicada en la propia partitura o que es insuflada por el intérprete. Esta interpretación anímica de la música es el producto de la más antigua concepción de la música como ley, norma o forma: los *nomoi* y los *ethoi* musicales.

Tiempo-del-silencio: (Tiempo-sin-tiempo, tempo-no-pulsado, tiempo-flotante): Es el tiempo-sin-tiempo del Aiôn, tiempo-puro del *instante* en que convergen indiferenciadamente pasado, presente y futuro. No es el tiempo-del-sentimiento ni el tiempo-simultáneo y caótico, sino el tiempo que permite transcurra la temporalidad como resonancia entre los espacios, extenso-intenso. Es el tiempo del origen-silencioso, del espacio-vacío, con el que se configura el espacio-tiempo del *abismo*, en el que el espacio ya no es cósmico ni el tiempo yoico.

Tiempo-flotante: (Tiempo-sin-tiempo, tiempo-del-acontecimiento, tiempo-puro): Es el tiempo de la mónada-nómada del origen silencioso (0,0,0) en un espacio-

vacío que es simultánea temporalidad, espacio-tiempo múltiple, infinito e interpenetrado de múltiples tiempos. Es el tiempo del Aiôn, del *instante*, que conmueve sin moverse y en el que resuena el tiempo cronometrado y el tiempo caótico, entre Cronos y Zeús como Hércules.

Tiempo-horizontal-melódico: (Plano-de-consistencia, *tempo-pulsado*): Es la temporalidad de la primera línea-molar del plano-de-consistencia de la música-occidental cuyo *entre* con la primera línea-molecular del plano de insistencia del 'campo del sonido en totalidad' da como resultado la línea-de-fuga de la música-imposible originaria.

Tiempo-musical: (*Tempo-pulsado*): Es el tiempo del reloj musical que trasciende todo el espacio de inconsistencia (x,y,z), ya sea en su aspecto cronometrado de la música-clásica y armónica o microcronometrado de la música-de-vanguardia y/o atonal-microtonal.

Tiempo-puro: (Tiempo-flotante, tiempo-sin-tiempo, tiempo-del-*acontecimiento*, origen-silencioso): Es el tiempo del *instante*, en el que el tiempo no es considerado ya en su sucesividad, linealidad y progresividad, pero tampoco todavía como tiempo-simultáneo, uno que es tiempo del espacio-extenso oblicuo y otro que es el del espacio-intenso ubicuo. Es el tiempo del origen silencioso (0,0,0), que como mónada-nómada hace que su tiempo-puro sea además flotante, que pueda colocarse en cada nueva coordenada simultáneamente.

Tiempo-sin-tiempo: (Tiempo-flotante, tiempo-del-*acontecimiento*, tiempo-puro). Es el tiempo ya no espacializado, sino el tiempo-puro, puro transcurrir en el tiempo como *acontecimiento* de acontecimientos.

Tiempo-sonoro: Es el tiempo del 'campo del sonido en totalidad', del espacio-sonoro o espacio-intenso en el que suena todo, el fundamento infundamental del espacio-musical o espacio-extenso, pero que sólo el silencio abre para esta otra escucha que se da mediante la indecisión del espacio-vacío, resonante, origen-silencioso.

Vacío-sonoro: (Espacio-vacío, espacio-resonante, tiempo-sin-tiempo, *tempo-no-pulsado*, origen-silencioso): Es el vacío-musical ideal en el que efectivamente no exista sonido alguno, ya sea musical o no-musical, pero que como ideal es imposible, ya que aún estando en un cuarto anecóico nuestras propias funciones corporales y nuestra mente crean sonido. Sin embargo, sirve como la fuerza que hace posible las líneas-de-fuga de la música-experimental, de la música-fusión, de la electrónica-culta y mucha de la música-actual.

Valores-musicales: (Formas-musicales, plano-de-consistencia, gran-música): Son los puntos de intersección entre la primera línea-molar del primer olvido del sonido-puro y la segunda de su aprisionamiento en el lenguaje armónico tonal. Así, hay valores musicales eclesiales que marcan el ámbito de composición e interpretación de la música, es una norma, *nomoi*, y una ética, *ethoi*, como *tempos* musicales diferenciados, olvidando, fundamentalmente, la continuidad de su ley natural.

Vacuidad-musical: (Vacío-sonoro): Es el principio del origen silencioso de donde surge la escucha de los 'sonidos en totalidad', sean musicales o no musicales, es la aceptación indiferenciada de sus articulaciones, choques o encuentros. En ella se comprende que en realidad el silencio no existe, sino que subsiste insistiendo en su sonoridad. Es la preeminencia de que todo es música.

Vacuidad-zen: Es el vaciado de la mente de ideas, juicios, representaciones, pero no en cuanto una negación o una aceptación, sino el natural dejar pasar que las cosas sucedan, sin impedimento. Tampoco contiene ninguna mística ni ninguna teología negativa, cuando el principio atea de este budismo tiene como principio la búsqueda de la no-mente.

Vanguardia-musical: (Espacio-de-inconsistencia, línea-molar-musical): Puede estar muy bien representada por los integrantes de la Segunda Escuela de Viena, la cual, curiosamente, sustenta sus métodos compositivos en principios no armónicos ni tonales, sino seriales y atonalistas, e incluso microtonalistas. Sin embargo hay que comprender que la vanguardia europea en su totalidad presenta otros métodos

experimentales de composición, surgiendo algunos de las propias vanguardias históricas artísticas e intelectuales, como el dadaísmo y el futurismo. Por comodidad en su comprensión se ha optado por considerar el término dentro de la primera definición que permite hacer dos cosas: por un lado, considerar a la vanguardia-europea-musical como el contramovimiento contemporáneo de la música a la música-clásica instaurada por la Primera Escuela de Viena, estableciendo la configuración oblicua del plano-de-consistencia musical de Occidente; por otro, permite diferenciar ciertos experimentos de la vanguardia-musical en su totalidad como precursores de la música-experimental que se da por la transvanguardia musical americana y los integrantes de la Escuela de Música de Nueva York.

Vista-oblicua: (Vanguardia-musical, espacio-de-inconsistencia, *tempo*-musical, *nihilismo*-musical): En el ejercicio de la perspectiva y del dibujo analítico, la vista-oblicua es aquella que se realiza con el punto de fuga transversal colocado a 30 o 60 grados respecto a la horizontal. Por ello se comprende como una vista de sesgo, alterada e inconsistente respecto al plano de consistencia.

Vista-ubicua: (Música-experimental, espacio-intenso): Desde el punto de vista de la perspectiva una vista-ubicua pudiera ser el desdoblaje de los planos envolventes de un objeto, sin embargo, desde el punto de vista del sonido una vista-ubicua sería como la visión simultánea de todos los objetos dados al interior de una envolvente aún mayor. Es multiplicar las vistas hasta ver la totalidad, escuchar todos los sonidos hasta oír el silencio.

Tiempo-musical/Espacio-musical	s. VIII a.C. MELODÍA		s.XVI d.C. ARMONÍA		s. XX d.C. DISARMONÍA		1940-1960 SILENCIO		1960-¿? OTRA MÚSICA	
	Música ético-paidológica EXILIO		Música armónico-polifónica PRISIÓN		Música de vanguardia OBLICUIDAD		Música de transvanguardia UBICUIDAD		Música-actual FUSIÓN	
	Doble-Olvido (del sonido-puro)				Música-Moderna (música-nómada)				Indecisión	
LÉASE EL CUADRO DE ARRIBA HACIA ABAJO, DE IZQUIERDA A DERECHA.	Música-cósmica del pitagorismo	Música-imposible	Lenguaje-armónico-tonal	GRAN-MÚSICA	Nueva-Música (Schönberg-Stravinsky)	VANGUARDIA EUROPEA	Intervención instrumental	TRANSVANGUARDIA AMERICANA	Rock-progresivo, acid-rock, trash-rock	CAMPO DEL SONIDO EN TOTALIDAD
	Prosodia griega	SÚSTRATOS	Desarrollo instrumental		Atonalismo, microtonalismo, serialismo		Indeterminación, música-concreta		Música-por-computadora	
	Música-melódico-monódica		Primera Escuela de Viena		Segunda Escuela de Viena		Escuela de Música de Nueva York		Música electrónica-culta	
	≠		Romanticismo (Sinfonía-Ópera)		Serialismo-Integral (Boulez)		Música-experimental		Punk	
	Canto gregoriano	Música-imposible	≠		≠	≠	≠	≠		
	Canto sinagoga									
	ESTRATOS							ACONTECIMIENTO		
				Modernismo (Satie-Ives)		Música-ruido (Russolo-Varèse)		MÚSICA EXPERIMENTAL ORIGEN-SILENCIOSO (mónada-nómada)		MÚSICA POST-EXPERIMENTAL OTRO COMIENZO
				MÚSICA PRE-EXPERIMENTAL DESESTRATOS			Música-silenciosa (John Cage)		Frank Zappa, King Crimson	
	EXPRESIONES PARALELAS DE MÚSICA POPULAR									
Juglar medieval		Ópera bufa, polka		Swing, foxtrot		Jazz, rithm & blues, rock & roll, folk		Rock pop, reggae, rap, indie		

CUADRO SINÓPTICO PARA UNA MEDITACIÓN ONTO-HISTÓRICA DE LA MÚSICA

Cuadro sinóptico

Bibliografía.

- ADORNO, Theodor. *Filosofía de la nueva música*. Akal, Madrid 2003.
- AGUSTÍN. *Sobre la música*. Gredos, Madrid 2008.
- BADIOU, Alain. *Breve tratado de ontología transitoria*. Gedisa, Barcelona 2002.
- BENJAMIN, Walter. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Taurus, Madrid 1998.
- BERGSON, Henry. *Introducción a la metafísica y La intuición filosófica*. Leviatán, Buenos Aires 2011.
- CACCIARI, Massimo. *El dios que baila*. Paidós, Buenos Aires 2000.
- COLLI, Giorgio. *Filosofía de la expresión*. Siruela, Madrid 2004.
- CONSTANTE, Alberto. *En el camino del pensar*, FFyL, UNAM, México 2004.
- DELEUZE, Gilles.
- *Diferencia y repetición*. Amorrortu, Buenos Aires 2009.
 - *En medio de Spinoza*. Cactus, Buenos Aires 2008.
 - *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*. Cactus, Buenos Aires 2009.
 - *Lógica del sentido*. Paidós, Barcelona 2005.
 - *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos, Valencia 2008.
 - *Nietzsche*. Arena, Madrid 2000.
 - *Rizoma*. Premia, Puebla 1983.
- DESCARTES, Renato. *Discurso del método. Meditaciones metafísicas. Reglas para la dirección del espíritu. Principios de filosofía*. Porrúa, México 1981.
- ECKHART. *El fruto de la nada*. Siruela, Madrid 2006.
- FERNÁNDEZ, Carlos. *Los filósofos medievales*. BAC, Madrid 1996.
- FOUCAULT, Michael y DELEUZE, Gilles. *Theatrum Philosophicum seguido de Repetición y diferencia*. Anagrama, Barcelona 2005.
- FORMAGGIO, Dino. *La muerte del arte y la estética*, Grijalbo, México 1992.
- GUATARRI, Félix y DELEUZE, Gilles. *¿Qué es la filosofía?* Anagrama, Barcelona 2005.
- HEGEL, G.W.F.
- *Fenomenología del espíritu*. FCE, México 1991.
 - *Lecciones sobre la estética*. Akal, Madrid 2007.
- HEIDEGGER, Martin.
- *Acerca del evento. Aportes a la filosofía*. Biblos, Madrid 2005.
 - *Aclaraciones a la poesía de Hölderling*. Alianza, Madrid 2005.

- *Arte y poesía*. FCE, México 1982.
- *Caminos de bosque*. Alianza, Madrid 2005.
- *Carta sobre el humanismo*. Alianza, Madrid 2006.
- *Conceptos fundamentales*, Altaya, Barcelona 1994.
- *De la esencia de la verdad*, Herder, Barcelona 2007.
- *El arte y el espacio*.
- *Identidad y diferencia*. Anthropos, Barcelona 1990.
- *Introducción a la metafísica*. Gedisa, Barcelona 1981.
- *Meditación*, Biblos, Buenos Aires 2006.
- *Nietzsche*. Destino, Madrid 2001.
- *Ontología. Hermenéutica de la facticidad*, Taurus, Madrid 2008.
- *Preguntas fundamentales de la filosofía*, Comares, Granada 2008.
- *Prolegómenos para una historia del concepto de tiempo*, Alianza, Madrid 2007.
- *¿Qué significa pensar?* Caronte, Buenos Aires 2005.
- *Ser y tiempo*. FCE, México 1988.
- *Serenidad*, Odós, Barcelona 1989.
- *Sobre el comienzo*. Comares, Granada 2007.

HERNÁNDEZ, Jesús Carlos. *La construcción cartesiana del horizonte del yo*. Tesis de maestría, FFyL-UNAM, México 2008.

HOFSTADTER, Douglas R. *Gödel, Escher, Bach*. Tusquets, Barcelona 2005.

HUSSERL, Edmund. *Meditaciones cartesianas*. FCE, México 2004.

JÜNGER, Ernst y HEIDEGGER, Martin. *Acerca del Nihilismo. Sobre la línea y Hacia la pregunta del ser*. Paidós, Barcelona 1994.

KANT, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Taurus, Madrid 2006.

LEIBNIZ, Godofredo G. *Discurso de metafísica. Sistema de la naturaleza. Nuevo tratado sobre el entendimiento humano. Monadología. Principios sobre la naturaleza y la gracia*. Porrúa, México 1991.

LÖWITH, Karl. *Heidegger, pensador de un tiempo indigente*, FCE, México 2006.

MALDONADO, Rebeca.

- “De la subjetividad incondicionada al entre. En torno a Heidegger y un filósofo de la Escuela de Kyoto”. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso-Universidad Complutense, en: *Revista Observaciones Filosóficas*, N^o 11 - 2011, ISSN 0718-3712. En: www.observacionesfilosoficas.net.

- *La conciencia de la nihilidad en la poesía de Contemporáneos. Para una hermenéutica de la muerte en la poesía de Contemporáneos*, Ediciones de Medianoche-UAZ, Zacatecas 2008.
- "La interpelación de la nada en el pensamiento contemporáneo", en: Rivara, G y Lizaola, L: *Exilio y razón poética. María Zambrano en el centenario de su nacimiento*, FFyL-Programa de Maestría y doctorado en filosofía, UNAM, México 2009.
- "Las oscilaciones extremas del pensar del tránsito: antropomorfismo y rehusos", en: OÑATE, Teresa y CUBO, Oscar: *El segundo Heidegger: Ecología. Arte. Teología. Hijos de Nietzsche en la Postmodernidad III*, Didrickson, Madrid 2012
- *Metáforas del abismo. Itinerarios de ascenso y descenso en Nietzsche*, Ediciones sin nombre, México 2008.
- "Para una hermenéutica de la vacuidad: María Zambrano y Clarice Lispector", en: VALERIO, Antonia y RIVARA, Greta: *La verdad ficcional no es un oxímoron. Sobre las relaciones peligrosas entre filosofía y literatura*, Itaca-UNAM, México 2010.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Planeta-De Agostini, Barcelona 1985.
- NIETZSCHE, Friedrich.
- *Así habló Zarathustra*. Perez-Galdós, Barcelona 2002.
- *El origen de la tragedia*. Porrúa, México 1999.
- *Genealogía de la moral*. Edaf, Buenos Aires 2000.
- *Nietzsche contra Wagner*. Siruela, Madrid 2005.
- NANCY, Jean-Luc. *A la escucha*, Amorrortu, Buenos Aires 2002.
- NAVARRO, José Eleazar. *El despliegue de la comprensión en la ontología fundamental de Ser y tiempo de Martin Heidegger*, Tesis de maestría, FFyL-UNAM, México 2008.
- ROSSET, Clement. *Escritos sobre Schopenhauer*. Pre-textos, Valencia 2005.
- SASSO, Robert y VILLARI, Arnaud. *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*. "Les Cahiers de Noesis No. 3", Printemps 2003.
- SCHOPENHAUER, Arthur.
- *El mundo como voluntad y representación*. Porrúa, México 2003.
- *La cuádruple raíz del principio de razón suficiente*. Aguilar, Buenos Aires 1973.
- SPINOZA. *Ética. Tratado teológico-político*. Porrúa, México 1998.
- TORRES, Sonia. *Deleuze y la sensación. Catástrofe y Germen*. Torres Asociados, México 2008.
- VALLEGA-NEU, Daniela. *Heidegger's Contributions to Philosophy. An Introduction*.

CAGE, JOHN:

Fuentes Primarias: Escritos:

- *A Year from Monday*. Marion Boyars. London 1998.
- *Composition in Retrospect*. Exact Change. Cambridge 1993.
- *Empty Words. Writings '73-'78*. Wesleyan University Press. Connecticut 1979.
- *For the Birds, in Conversation with Daniel Charles*. Marion Boyars. London 1998.
- *I-IV. The Charles Norton Lectures, 1988-89*. Wesleyan University Press. New England 1990.
- *M. Writings '67-'72*. Marion Boyars. London 1998.
- *Silence*. Wesleyan University, Connecticut 1961.
- *X. Writings 1979-1982*. Marion Boyars. London 1998.

Fuentes Primarias: Composiciones:

Las composiciones publicadas por Herman Press reúnen cerca de 240, siendo distribuidas por Peters, 373 Park Avenue South, New York, 10016. Internet: johncage.org.

Fuentes Secundarias: Escritos sobre John Cage:

- BROWN, Kathan. *Visual Art: To SOBER and QUIET the MIND*. Crown Point Press. San Francisco 1996.
- FETTERMAN, William. *John Cage's Theatre Pieces. Notations and performances*. Harwood, Amsterdam 1996.
- GANN, Kyle. *No Such Thing as Silence*. Yale University Press. London 2010.
- JOHNSON, Steven. *The New York Schools of Music and Visual Arts*. Routledge, New York 2002.
- KOSTELANETZ, Richard. *Conversing with Cage*. Routledge, New York 2003.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *The Boulez-Cage Correspondence*. Cambridge University Press. New York 1990.
- NYMAN, Michael. *Música experimental. De John Cage en adelante*. Contempo, Girona 2006.
- PARDO SALGADO, Carmen.
- *La escucha oblicua. Una invitación a John Cage*. Universidad de Valencia, Valencia.

----- *Un viaje a través del silencio*, Atopia No. 7, 2005. www.atopia.tk.

PATERSON, David W. *John Cage. Music, Philosophy, and Intention, 1933-1950*. Routledge. New York 2002.

PRITCHETT, James. *The Music of John Cage*. University of Cambridge, Cambridge 1996.

RETALLACK, Joan. *Musicage. Cages Muses on Words Art and Music*. Wesleyan University, New England 1996.

TOMKINS, Calvin. *The Bride and The Bachelors*. Viking Compass, New York 1968.

MUSICOLOGÍA

BANDUR, Markus. *Aesthetics of total serialism*, Birkhäuser, Switzerland 2001.

BARTOK, Béla. *Escritos sobre música popular*, Siglo XXI, México 1979.

BOULEZ, Pierre. *Hacia una estética musical*, Monte Ávila, Venezuela 1992.

FELDMAN, Morton. *Give My Regards to Eight Street*, Exact Change. Cambridge 2000.

FUBINI, Enrico. *Historia de la estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza, Madrid 2005.

GROUT, Donald Jay. *A History of Western Music*, Norton & Company, New York 1973.

IVES, Charles E. *Ensayos ante una sonata*, UNAM, México 1974.

KÜHN, Clemens. *Tratado de la forma musical*, IDEA Books. España 2003.

MACHLIS, Joseph. *The Enjoyment of Music*, Norton & Company, New York 1963.

MOLINA, Radamés y RANZ, Daniel. *La idea del cosmos*, Paidós, Barcelona .

MORGAN, R. P. *La música en el siglo XX*, Akal, Madrid 2008.

Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical, UAM-INBA, México 1986.

ROUSSEAU, Jean-Jaques: *Diccionario de música*, Akal, Madrid 2007.

ROWELL, Lewis. *Introducción a la filosofía de la música*. Gedisa, Barcelona 1990.

SCHNEIDER, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antigua*. Siruela, Madrid 1998.

SCHOLES, P. A. *The Oxford Companion to Music*, Oxford University Press, London 1974.

STRAVINSKY, Igor. *Poética musical*, Taurus, Madrid 1981.

VALLS GORINA, Manuel. *Diccionario de la música*. Alianza, Madrid 1971.

WADE, Graham. *La música y sus formas*. Altalena, Madrid 1982.

ARTE Y LITERATURA

FIEDLER, Jeannine y FEIERABEND, Peter. *BAUHAUS*. Könnemann, Madrid 2000.

HADJINICOLAU, Nicos. *Historia del arte y lucha de clases*. Siglo XXI, México 1986.

LISPECTOR, Clarice.

----- *La hora de la estrella*, Siruela, Madrid 1989.

----- *Un soplo de vida*, Siruela, Madrid 2003.

MAGRITTE, René. *Les mots et les images*.

MALLARMÉ, Stephane. *Collected poems*, University of California Press, Berkeley 1994.

MANN, Thomas. *Doktor Faustus*. Edhasa, España-Argentina 2006.

SCHNEIDER, Norbert. *Naturaleza muerta*. Taschen, Colonia 1992.

THOMAS, Karin. *Diccionario de arte actual*. Labor, Colombia 1994.

FILOSOFÍA ORIENTAL

ARNAU, Juan. *La palabra frente al vacío. Filosofía de Nâgârjuna*, FCE, México 2005.

BODHIDHARMA. *Enseñanzas zen*. Kairós, Barcelona 2005.

Dhammapada, EDAF, Buenos Aires 1994.

Ensayos filosóficos japoneses. CNCA. México 1997.

FROESE, Katrin. *Nietzsche, Heidegger and Daoist Thought*. State University of New York Press,
New York 2006.

HARVEY, Peter. *El budismo*. Cambridge University Press. Madrid 1998.

LAO-TSE. *Tao Te Ching*. Trotta. Madrid 2006.

MALDONADO, Rebeca.

----- "Del cuestionamiento del yo-razón en Occidente al yo sin yo de Oriente", en:
Anuarios de filosofía, Volumen 1, UNAM-FFyL, México 2009.

----- "Nishitani: Fundamento y superación del nihilismo", en: ÁVILA, Remedios y
ESTRADA, Juan Antonio: *Itinerarios del nihilismo. La nada como horizonte*, Arena Libros,
Madrid 2009.

MASAO, Abe.

----- *La naturaleza de buda (shobogenzo)*. Obelisco. Barcelona 1989.

----- *Zen and Western Thought*. University of Hawaii Press. Honolulu 1985.

NISHIDA, Kitarô.

----- *Ensayo sobre el bien*, Revista de Occidente, Madrid 1963.

----- *Pensar desde la nada, Ensayos de filosofía oriental*, Sígueme, Salamanca 2006.

NISHITANI, Keiji. *La religión y la nada*, Siruela, Madrid 1999.

PANNIKAR, *El silencio del Buddha. Una introducción al ateísmo religioso*, Siruela, Madrid 2005.

RIEDEL, Manfred. *Nihilismo europeo y pensamiento budista*. UAM-DAAD-Goethe Institut-Porrúa, México 2002.

SAVIANI, Carlo. *El oriente de Heidegger*. Herder, Barcelona 2004.

SHISUTERU, Ueda. *Zen y filosofía*. Herder. Barcelona 2004.

APUNTES

CASTILLA, Antonio. *Curso: Filosofía de la expresión. Giorgio Colli*. Doctorado en Artes y Humanidades. UAZ, Zacatecas 2005.

SAÉZ, Luis. *Curso: Cauces fenomenológico-existenciales para una crítica social*, FFyL, UNAM 2010.

FILMOGRAFÍA

GODARD, Jean-Luc. *Film socialisme*, Francia 2010.

KENOVIC, Ademir. *El círculo perfecto*, Sarajevo 1997.

John Cage: Discografía completa:

- 1933. *Sonata For Clarinet*. Advance FCR-4. Nato 214. KTC 3002 CD.
- 1933. *Sonata For Two Voices*. KTC 3002 CD, 1933.
- 1935. *Two Pieces For Piano*. Columbia MS 7416. CBS Music of Our time S 34-61169. CBS Collector's Series CMS 7416, 1935.
- 1938. *Five Songs for Contralto*. Elektra/Ayllum/Nonesuch 9 79178-2 CD.
- 1938. *Metamorphosis*. Kirstein, Columbia MS 7416 o M2S 819.
- 1938. *Music for Wind Instruments*. Philips 411 064-1.
- 1939. *First Construction (in Metal)*. Percusiones de Strasbourg, Philips, CD 420 233-2 PH; Cuarteto Helios, Wergo, WER 6203-2, 1991.
- 1939. *Imaginary Landscape No. 1*. EMI Electrola 1 C 165-28954 Y.
- 1940. *Bacchanale*. Kirstein, Columbia MS 7416 o M2S 819.
- 1940. *Living Room Music*. Classical Record International 180 491.
- 1940. *Second Construction*. Cuarteto Helios, Wergo, WER 6203-8. Kroumata Percussions Ensemble, Conifer BIS 232.
- 1941. *Double Music*. Cuarteto Helios, Wergo, WER 6203-8.
- 1942. *And The Earth Shall Bear Again*. WER 60 151.
- 1942. *Credo in Us*. Ensemble Musica Negativa, EMI 1 C 165-28 954-57Y.
- 1942. *Forever and Sunsmell*. EGED 25.
- 1942. *Imaginary Landscape No. 2*. Cuarteto Helios, Wergo, WER 6203-8.
- 1942. *In the Name of the Holocaust*. M. Leng Tan, Mode 15 CD.
- 1942. *Primitive*. A. De Mare, Koch Records International, Kori, 3-7104-2 H1.
- 1942. *Totem Ancestor*. Kirstein, Columbia MD 7416 o M2S 819. J. Pierce, Wergo, WER 60151. KTC 3002 CD.
- 1942. *The Wonderful Widow of Eighteen Springs*. C. Berberian, Wergo, WER 60054-50. J. Léandre, Adda, ADDA 581043.
- 1943. *Amores*. Kroumata Percussion Ensemble, Conifer BIS-CD 272.
- 1943. *Meditation*. CBS Serie CMS 7417.
- 1943. *She Is Asleep*. Cuarteto Helios, Wergo, WER 6203-2 (1991). J. Clayton, J. Pierce, Tomato 7016.
- 1943. *Tossed As It Is Untroubled*. A. De Mare, Koch Records International, Kori, 3-7104-2 H1. J. Pierce, Wego, WER 60151.

- 1943. *A Romm*. A. De Mare, Koch Records International, Kori, 3-7104-2 H1. J. Pierce, Wergo, WER 60151.
- 1944. *A Book Of Music. A Book of music for 2 prepared pianos*. M. Person y K. Scholz, Caprice, CPCE Cap 1226. J. Pierce, Wergo, WER 6158-2.
- 1944. *A Valentine Out of Season*. Columbia MS 7417. EMI TA-72034. KTC 3002 CD.
- 1944. *Four Walls*. M. Leng Tan, New Albion, NA 037. Tomato 2696592.
- 1944. *Prelude for Meditation*. Columbia MS 7417. CBS Series CMS 7417.
- 1944. *Root of an Unfocus*. Kirstein, Columbia MS 7416 o M2S 819. A. De Mare, Koch Records International, Kori, 3-7104-2 H1.
- 1944. *The Perilous Night*. W. Bartochi, Recrec Music, Recm, Rec Dec 04. Columbia MS 7416. WER 60157-50.
- 1944. *Daughters of the Lonesome Isle*. Blue Labor Records.
- 1945. *Mysterious Adventure*. J. Pierce, Wergo, WER 60157-50.
- 1945. *Party Pieces*. Gramavisión GR 7006.
- 1945. *Three Dances*. J. Pierce, Wergo, WER 60157-50.
- 1945. *Experiences*. EGED 25.
- 1945. *Ophelia*. A. De Mare, Koch Records International, Kori 3-7104-2 H1.
- 1946. *Two Pieces for Piano*. CBS Series CMS 7417.
- 1947. *Music for Marcel Duchamp*. J. Hidalgo, Cramps CRSCD 101. WER 6074-2.
- 1947. *Nocturne for Violin and Piano*. J. Pierce, Wergo, Wer 60157-50.
- 1947. *The Seasons, a Ballet One Act*. J. Pierce, Wergo, WER 6158-2, 1991.
- 1948. *Dream*. J. Pierce, Wergo, Wer 60157-50.
- 1948. *In a Landscape*. A. De Mare, Koch Records International, Kori, 3-71042-2 H1; WER 60151-50.
- 1948. *Sonatas e Interludes*. G. Frémy, Etcetera ETC 2001. WER 60 074. Hungaroton SLPX 12569. VQR Digital 2001.
- 1948. *Suite for Toy Piano*. Kirstein, Columbia MS 7416 o M2S 819. J. Pierce, Wergo, WER 6158-2.
- 1948. *A Flower*. C. Berberian, Wergo, WER 60054-50. WER 60054-50. J. Léandre, Adda, ADDA 581043.
- 1950. *Six Melodies for Violin and Keyboard 1950: Lecture on Nothing*. Finnadar 90023-1.

- 1950. *String Quartet in Four Parts*. Deutsche Gramophon HL 00 212 CD.
- 1951. *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra*. Nonesuch Records H 71202.
- 1951. *Sixteen Dances for Soloist and Company of 3*. Recording CP2/15.
- 1951. *Two Pastorales*. 1951: Edigsa AZ 70/11. WER 60 151. Haiku. (1950-51).
- 1952. *For M.C. and D.T.* WER 60 151.
- 1952. *Music of Chances*. H. Henck, Wergo, WER 60099-50 CD.
- 1952. *4'33"*. Hat Hut Records, Hat 2, CD 8070. Hat Hut Records, Hat, Art CD2 60701/2. Cramps Records CRSCD 101.
- 1952. *Music for Carillon No. 1*. EMI Electrola 1 C 065-02 469.
- 1952. *Seven Haiku*. WER 60 151-50 (1988).
- 1952. *Waiting*. J. Pierce, Wergo, WER 60 151.
- 1952. *William's Mix*. KO8Y-1503.
- 1953. *Music for Piano 4-19*. Hungaroton SLPD 12893. ITM 950008 CD.
- 1953. *Music for Piano 20*. ITM 950008 CD.
- 1954. *45' for a Speaker*. Hat Hut Records, Hat 2, CD 8070.
- 1954. *Music for Carillon no. 2*. EMI Electrola 1 C 065-02 469.
- 1954. *Music for Carillon no. 3*. EMI Electrola 1 C 065-02 469.
- 1954. *31'57.9864"*. Hat Hut Records, Hat 2, CD 8070.
- 1954. *34'46.776"*. Hat Hut Records, Hat 2, CD 8070.
- 1955. *Music for Piano 21-36; 37-52*. ITM 950008 CD.
- 1955. *26'1.1499"*. Hat Hut Records, Hat 2, CD 8070.
- 1956. *Music for Piano 53-68*. Hungaroton SLPD 12893.
- 1956. *Radio Music*. Cramps Records CRSCD 101.
- 1956. *27'10.554*. Hat Hut Records, Hat 2, CD 8070.
- 1957. *Winter Music*. Música Negativa, DGG 643 541-46. New Performance Group, dir. John Cage, Mode Records, Moli, Mode 3/6. A. Takahashi, DGG 137 009.
- 1958. *Aria*. Linda Hirst, Virgin VC7 90704-2 CD.
- 1958. *Concert for Piano and Chamber Orchestra*. Ensemble Sem, dir. P Kotik, Wergo, WER 6216-2, Ensemble Musica Negativa, EMI 1 C 165-28 954-57Y, KTC 3002 CD.
- 1958. *Fontana Mix*. M. Neuhaus, Columbia MS-7319. E. Blum, Hat Hut Records, Art CD 6125.

- 1958. *Solo for Piano*. ITM 950008 CD.
- 1958. *Solo for Voice 1*. Ensemble Musica Negativa, EMI 1 C 165-28 954-57Y.
- 1958. *TV Köln*. J. Pierce, Wergo, WER 60157-50.
- 1958. *Variations I*. G. Zarcher, Wergo, WER 60033, 0310. ITM 950008.
- 1959. *Indeterminacy*. J. Cage, Smiyhdonian Folkways Records, SMFR SF 40804/5.
- 1959. *Water Walk*. TV performance for soloist, piano, tape, 5 radios, and toy instruments 1960: *Cartdrige Music*. Musica Negativa, DGG 643 541-46. J. Cage y D. Tudor, DGG 137 009.
- 1960. *Music for Amplified Toy Pianos*. J. Hidalgo, Cramps CRSCD 101. J. Pierce, Wergo, WER 6158-2.
- 1960. *Solo for Voice 2*. E. Blum, Hat Hut Records, Art CD 6125.
- 1960. *WBAI*. Folways FT 3704.
- 1961. *Atlas Eclipticalis*. Musica Negativa, DGG 643 541-46. New Performance Group, dir. John Cage, Mode Records, Moli, Mode 3/6. Ensemble Sem, dir. P. Kotik, Wergo 6216-2. KTC 3002 CD.
- 1961. *Lecture on Commitment. Silence*. GPS 001.
- 1961. *Variations II*. D. Tudor, Columbia MS-7051.
- 1962. *0'00" (4'33" No 2)*. Hat Hut Records, Hat 2, CD 8070.
- 1963. *Variations III*. G. Zacher y J. Allende-Blin, DGG 139 442.
- 1963. *Variations IV*. J. Cage y D. Tudor, Everest 6132.
- 1965. *Rozart Mix*. Ensemble Musica Negativa, EMI 1 C 165-28 954-57Y.
- 1967. *Music for Carillon No. 5*. Z. Szathmary, Wergo, WER 60119-50.
- 1969. *Cheap Imitation*. ALM Japan AL-14.
- 1969. *HPSCHD*. A. Vischer, N. Bruce, D. Tudor, Nonesuch H-71224.
- 1970. *Mureau*. GPS-005.
- 1970. *Songs Books*. J. Cage y Schola Cantorum Stuttgart, Wergo, WER 60074. KTC 3002 CD. I-II WER 6074-2.
- 1970. *Chorales for Violin Solo*. Recordings C2/7.
- 1971. *Sixty-Two Mesostics Re Merce Cunningham*. D. Stratos, Cramps CRSCD 101.
- 1971. *Cheap Imitation*. J. Cage, Cramps CRSLP 6117 N. 17.
- 1973. *Empty Words*. J. Cage, Cramps, CRSCD 037/038. J. Cage y Schola Cantorum Stuttgart, Wergo, WER 60074. III WER 6074-2.

- 1974. *Etudes Australes*. Grete Sultan, Wergo, WER 60152-55 CD.
- 1976. *Imitations II*. (1976). KTC 3002 CD.
- 1977. *Cheap Imitation*. Cramps CRSLP 6117 N. 17.
- 1977. *49 Waltzes for The Five Boroughs*. Nonesuch D-7911.
- 1977. *Freeman Etudes*. Lovely Music CD 2051 y 2052, 1985.
- 1977. *Writing Trought Finnegans Wake*. GPS-015.
- 1977. *Writing for The Second Time Trough Finnegans Wake*. Roaratorio. Königstein/Taurus 1982.
- 1978. *Etudes Boreales I-IV*. F. M. Uitti, Etcetera, ETC, KTC 2016/1.
- 1978. *Some of "The Harmony of Maine"*. Hans Ola Ericsson, Bis, BIS-CD 510.
- 1979. *Hymns and Variations*. Electric Phoenix, EMI EL270452.
- 1979. *Roaratorio. An Irisch Circus on Finnegans Wake*. Mode Records, Moli, Mode 28/29.
- 1981. *Thirty Pieces for Five Orchestras*. Hungaroton SLPD 12893.
- 1983. *Thirty Pieces for String Quartet*. Cuarteto Arditti, Mode Records, Mode 17.
- 1984. *Eight Whiskus*. Joan La Barbara, New Albion NA 035.
- 1984. *Mirakus²*. Joan La Barbara, New Albion NA 035.
- 1984. *Sonnekus²*. Joan La Barbara, New Albion NA 035.
- 1985. *Eight Whikus*. New Albion NA 035.
- 1985. *The First Meeting of the Satie Society the Socie satiety the soz astitat*. MFB 014-015.
- 1985. *Nowth Upon Nacht*. New Albion NA 035.
- 1986. *Hymnkus*. KTC 3002 CD.
- 1986. *Music for six*. KTC 3002 CD.
- 1987. *One*. ITM 950031 CD.
- 1987. *Two*. Hat Hut Records, Hat, Art CD2 60701/2.
- 1988. *Music for String Quartet*. Cuarteto Arditti, Mode Reocords, Mode 17.
- 1988. *Five*. Hat Hut Records, Hat 2, CD 8070. Hat Hut Records, Hat, Art CD2 60701/2. KTC 3002 CD.
- 1989. *Four*. Cuarteto Arditti, Montaigne, DGNE 782010.
- 1989. *Two²*. ITM 950031 CD.
- 1990. *Europera 3*. Mode 38/39 CD.
- 1990. *Europera 4*. Mode 38/39 CD.

Homenaje a John Cage DVD