

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LAS MÚSICAS DEL OLVIDO

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN FILOSOFÍA

Presenta:

ANDRÉS ANTONIO OLIVARES CHÁVEZ

Asesor:

SONIA RANGEL ESPINOSA



Ciudad de México 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

AGRADECIMIENTOS

A Sonia Rangel, maestra de filosofía y de la música, por sus enseñanzas, su apoyo y su paciencia, amiga mía desde el bachillerato, a la que siempre he admirado y querido. A mi madre, Reina Chávez, por su amor y apoyo incondicional durante toda mi vida. A mi abuelita, Fausta Guevara, por su amor único y por sus historias. A Yoca, quien siempre tuvo algo que enseñarme con la música, y por tantos años de amistad. A Haley A. Hicks por su cariño y apoyo, por ser amiga y confidente.

Agradezco también a Rosa Bill, por su cariño y su apoyo durante toda mi vida. A Geovani García por sus consejos y por ser como un hermano para mí. Al resto de mi familia y mis amigos.

ÍNDICE

Introducción	p. 1
1. La música y el olvido	p. 2
2. ¿Para que una música del olvido?	p. 13
3. La música experimental como una música del olvido	p. 16
4. Experimentación y olvido	p. 26
5. Música, olvido y funcionalidad	p. 30
Conclusión	p. 42
Bibliografía y Webgrafía	p. 45

Introducción

Las músicas del olvido, es una investigación sobre la relación que tendría la música y la memoria. Se trata acerca de cómo escuchar los sonidos y todas las músicas de manera indiscriminada. De esta forma, se podrá acceder a nuevas experiencias sonoras y a que el pensamiento pueda actuar libremente en la escucha de sonidos y de músicas. Aquí se hablará sobre la disolución de la memoria durante la escucha mediante el olvido en la experiencia sonora.

En el primer capítulo se expondrán las diferentes maneras en las que la música se ha considerado y utilizado en algunas épocas. El propósito o intención detrás de cada compositor para realizar su música, así como la influencia de las ideas y espíritu de cada época en la composición de cada tipo de músicas. Además, nos echaremos mano de las concepciones e ideas de Nietzsche sobre la música, para poder empezar a distinguir entre aquellas música que se rigen y determinan por la memoria, y aquellas otras que se dan y desarrollan mediante el olvido y una escucha desintelectualizada.

Para Nietzsche, la música, en específico, la música dionisica de la que nos hablaba, es una manera o camino para poder reencontrarse con esa inocencia y origen de lo uno primordial ya ausentes del sujeto al dejar de ser niño. La música de Nietzsche es una música que regalaría un nuevo comienzo y brindaría una reconciliación con la naturaleza y el principio de ésta, ya que mediante el éxtasis dionisiaco, la memoria y las determinaciones en el pensamiento y el espíritu del hombre se ven demolidos mediante el olvido.

En el segundo y tercer capítulo se mostrarán las dificultades con las que se enfrenta la materia musical y todos sus elementos armónicos y tonales, al verse éstos limitados por el mismo intelecto, la memoria, el desgaste ocasionado por el sobre uso de ciertas técnicas, y métodos armónicos o tonales de composición. Así como también se presentarán las nuevas posibilidades que ofrecería una música producida a partir del olvido, como por ejemplo, puede ser la música experimental, la cual daría la oportunidad de brindarnos una nueva experiencia sonora, además de ser diferente de otras músicas, al ser utilizados nuevos métodos, herramientas y técnicas para la composición musical.

En el cuarto capítulo se mostrarán los aspectos positivos de conducir y desarrollar nuevos métodos y experimentos a travez del olvido, encaminados hacia una nueva experiencia sonora y una nueva escucha por parte del sujeto receptor y del compositor. Carmen Pardo y John Cage, consideran que el sujeto debería de aprender a realizar otro tipo de escucha, la cual no sea determinada por sus prejuicios y su intelecto. Una escucha donde la memoria pueda ser deshabilitada por la aplicación de nuevos recursos musicales y materiales, tales como lo es el ruido, el cual introduce Cage, y la utilización de nuevas herramientas y sonidos producidos por éstas.

Por último, en el quinto capítulo de esta investigación se comparará la función que desempeña una música tonal con la funcionalidad que tiene una música que es creada a partir del olvido. En esta comparación revisaremos algunos recursos y métodos propuestos por Daniel Charles y Carmen Pardo, los cuales pueden ser implementados para la composición de una música que funcione independientemente e indeterminadamente de lo que la memoria del sujeto pueda estructurar o intelectualizar en la escucha, y así evitar que la memoria actúe con respecto a sus representaciones y a lo que se oye. En este capítulo se demostrará la importancia y las posibilidades que ofrecería una nueva escucha alcanzada por la modificación del oído a travez de la educación del yo.

1. La música y el olvido

Para esta investigación sobre las músicas del olvido tomé en cuenta como elementos principales los trabajos y las ideas propuestas por filósofos y músicos como Friedrich Wilhelm Nietzsche, Carmen Pardo y John Cage, quienes han elaborado textos que conciernen a las músicas del olvido. Éstos servirán de guía para desarrollar los temas que se exponen y, de esa manera, esclarecer lo que son las músicas del olvido.

En la Antigüedad, la música era considerada por Pitágoras y Platón, entre otros, una expresión de las relaciones matemáticas que gobernaban el cosmos. Para los griegos, las relaciones numéricas que se establecen en los acordes musicales marcaban el inicio para descubrir las leyes que regían los sentimientos del alma y los

movimientos del universo. Asimismo, la música era vista como una experiencia sensible que estaba atravesada por la razón.¹

Pitágoras, Platón y los antiguos griegos, como se ha dicho, tenían una visión muy específica sobre lo que era la música y su aplicación; es decir, pensaban que apelaba a la memoria, al recuerdo y a la razón.² Era utilizada como un medio para el cuidado del alma, pues, según pensaban, propiciaba una sintonía entre el alma y el cosmos. Aquella música orientaba al escucha a adoptar un espíritu conformado por costumbres, actitudes, ideas y hábitos comunes, lo cual nos enseña que tal música estaba constituida también por la ética y las ideas que habitaban el mundo en esa época.

Eugenio Trías, en su libro *El canto de la sirenas*, mediante una explicación sobre la relación entre la música y la filosofía en la Antigüedad griega, nos muestra cómo era concebida y su importancia para la filosofía y el cuidado del alma del que hablaba Platón. Según Trías, se persigue un mismo objetivo por medio de la música y la filosofía: la salud del alma. Al igual que los antiguos griegos, el filósofo considera que la música propicia una forma de sintonía entre el alma y el cosmos. Así, sobre aquella música de la que hablaba Platón, Trías nos dice: “Es música que orienta el *éthos*. Y que por tanto debe ser objeto preferente de consideración en toda reflexión cívica y política”.³

Friedrich Nietzsche, en su libro *El nacimiento de la tragedia*, nos habla también sobre el uso que le fue dado a la música y sobre la finalidad de su aplicación en la Antigüedad. Allí, Nietzsche señala que la música fue usada como un medio para un fin: “su tarea era la de trocar la pasión del Dios en una fortísima compasión en los oyentes”. El filósofo señala que la música comparte la misma tarea con la palabra, sin

¹ Carmen Pardo, “Esculpiendo los sonidos de la aurora”, *La música. Estudios Nietzsche, Revista de la Sociedad Española de Estudios sobre F. Nietzsche*, SEDEN, no. 2 (2002): p. 92.

² Eugenio Trías, *El canto de las sirenas*. Círculo de Lectores (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007), pp. 809-810.

³ *Ibidem*, p. 810. Cuando Trías habla sobre el cuidado socrático se refiere al cuidado del alma, que siempre está presente en Sócrates y Platón. Éste consiste, entonces, en que mediante la reminiscencia, la música y la filosofía se puedan encontrar en el alma aquellas armonías que se sintonizan con el cosmos.

embargo, la música resuelve de manera más fácil esta tarea al hacerlo sin rodeos y llegando directamente al corazón. De esta manera, Nietzsche nos indica que:

La palabra actúa primero sobre el mundo conceptual, y sólo a partir de él lo hace sobre el sentimiento, más aún, con bastante frecuencia no alcanza en modo alguno su meta, dada la longitud del camino. En cambio, la música toca directamente el corazón, puesto que es el verdadero lenguaje universal que en todas partes se comprende.⁴

Los párrafos anteriores nos muestran cómo se consideraba la música en la Antigüedad griega y también el tipo de música que se expresaba; es decir, una llena de un espíritu o carácter ético y funcional.

En otras épocas, tales como el barroco o el romanticismo, la música se vio absorbida por causas e ideologías, y se convirtió, en varios casos, en música o músicas con intenciones y trasfondos morales, políticos, religiosos e intelectuales.

Si ponemos nuestra atención en el periodo barroco, veremos que la música de J. S. Bach, por ejemplo, contiene símbolos que se expresan por medio de complejos e increíbles arreglos musicales y armonías que representan y describen aquellas escenas e historias de la religión cristiana. Se sabe que muchas de las obras de Bach fueron compuestas como parte de su oficio y de su culto religioso luterano. Cabe revisar lo que dice Eugenio Trías en su libro *El canto de las sirenas*, donde habla sobre cómo en las obras y piezas de Bach los arreglos musicales, las armonías y cada detalle simbolizan, los movimientos físicos, los sonidos y los sentimientos que se encuentran en las escenas y las historias de la religión cristiana⁵:

[...] un ritmo de dos notas ligadas puede expresar un dolor noble y grandioso. Un motivo cromático de cinco o seis notas puede sugerir dolor agudo, intenso.

⁴ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Biblioteca Nietzsche (España: Alianza Editorial, 2004), p. 220.

⁵ Trías. *El canto de las sirenas*, p. 87.

Un incesante vaivén de corcheas y semi corcheas permite expresar el ritmo de una jubilosa alegría...].⁶

La música de Bach, además de tener un carácter religioso, se ha considerado intelectual, esto es, la ciencia y el arte se manifiestan en sus sonatas, cantatas y otras obras. Por esa razón, Eugenio Trías nos dice: “La música reencuentra en Bach su vieja, vetusta vocación doble de arte y ciencia [...]”.⁷

Trías replica también que Bach pasó sus últimos veinte años trabajando en sus más grandes obras, en las cuales desplegó todo su dominio de la invención musical. Además, señala que los logros que realizó con su música son comparativos, en una escala igual, con los que realizaron científicos y filósofos como Newton y Leibniz.⁸ Así, Trías menciona lo siguiente:

La maestría técnica de J. S. Bach hacía posible que el universo de la fuga se desplegara en un enciclopédico juego de espejos. Y su arte de componer, sostenido por el bajo cifrado, según el principio barroco que trasladaba la homofonía al cimiento de la armonía con el fin de restaurar un nuevo edificio de carácter polifónico, parecía emular el desafío newtoniano de la ley de gravitación universal en el terreno especulativo de la música.⁹

Con lo anterior destaca el dominio, la capacidad creativa e intelectual que Bach reflejaba en sus *fugas* y en todas sus composiciones musicales. De una manera tanto artística como intelectual, él desarrolló y amplió el sistema armónico de su época en sus obras. Así, por ejemplo, se ha atribuido a Bach la creación del sistema musical de *temperamento igual*, el cual se sigue utilizando en la actualidad y consiste en hacer que las notas dentro de una octava tengan una distancia igual, haciendo que la distancia entre una nota y la próxima sea siempre de un semitono, lo que da como resultado

⁶ *Ibidem*, p. 88.

⁷ *Ibidem*, p. 90.

⁸ *Ibidem*, p. 93.

⁹ *Ibidem*, p. 94.

doce notas en cada octava. Por esto, muchos han considerado que Bach impulsó el desarrollo de la armonía musical, tal como aquí lo considera Trías:

J. S. Bach habría comprobado una ley de gravitación de los objetos musicales a partir de sus tonalidades, cimentada en el *basso continuo*, y a partir de su principio del temperamento igual, en el que se ponían a prueba los principios generales de la armonía musical [...] J.S. Bach habría promovido, de este modo, la exploración sistemática y gradual, tonalidad tras tonalidad, de ese Temperamento igual recién descubierto, en un recorrido que incluía los dos modos, mayor y menor, y los sostenidos y los bemoles. Esa prueba se plasmaría en los dos libros de *El clave bien temperado*.¹⁰

Además de aquella música intelectual, como se ve la compuesta por Bach, y de la música para el cuidado del alma de la que hablaban los antiguos griegos y Platón, también existe otra que también crea y representa sentimientos y emociones, y a la vez provoca que la conciencia y los sentidos se vean envueltos y dirigidos por la experiencia de las notas durante la escucha. Un ejemplo es la música de Richard Wagner, la cual, según nos dice Eugenio Trías, es y ha sido vista como una droga que adormece la percepción y el discernimiento. En este sentido, Trías compara la música wagneriana con la experiencia que se tiene al contemplar y presenciar el mar, y sobre eso nos dice:

Al mar se asemeja la melodía infinita wagneriana, con sus latidos irregulares, con sus acomodos constantes a las diferentes situaciones dramáticas, en pura alternancia de los más arrebatados espasmos de pasión, ira, o violencia, con las más leves transiciones en la modulación de sensaciones casi táctiles de la naturaleza y sus matices [...] el mar es, sobre todo, provocación perpetua de la sensualidad. O de ese lado oscuro de nuestros sentidos (vista, olfato, oído,

¹⁰ *Ibidem*, pp. 94-95.

gusto y tacto) que comunica con las honduras más inquietantes y estupefacientes de nuestro éros.¹¹

En esta cita, se puede ver claramente que la música de Wagner actúa como una forma de expresión que representa las ideas y sentimientos que él, en este caso, u otro autor busca reflejar. Así, lo que llega a la percepción del público son melodías, notas y sonidos que se encuentran organizados y reproducidos en el tiempo, de tal manera que llegan a evocar emociones y sugerir sentimientos en el escucha, y llaman la atención y a los sentidos, sumergiéndolos y dirigiéndolos en la experiencia de tal música.

Durante el Tercer Reich, por ejemplo, la música se utilizó como instrumento para la unificación del pueblo alemán. Las piezas de Beethoven y de Wagner eran sagradas para los alemanes, ya que se consideraba que representaban y reflejaban el carácter de la cultura alemana y de la raza aria. Por eso, sobre todo la música de Wagner, se tornó un medio propagandístico para crear un sentimiento de comunidad en aquella sociedad y, así, difundir el nacionalismo.¹²

Pero los alemanes no solamente utilizaron la música como un medio de difusión del nacional-socialismo, durante la Segunda Guerra Mundial también la emplearon como una forma de tortura. En el libro *El odio a la música*, de Pascal Quignard, se habla sobre la música en los campos nazis y de cómo fue la única entre todas las artes que colaboró en el exterminio de los judíos. El autor señala asimismo que el uso de la música se ha vuelto “coercitivo y repugnante”¹³ refiriéndose principalmente al manejo que se le dio en los *campos de la muerte*. Además, escribe sobre la experiencia del músico polaco Simon Laks, quien fue obligado a tocar en los campos de exterminio cuando las personas entraban a la cámara de gas y, así, la música los apresuraba a su fin. Sobre eso, Quignard nos dice lo siguiente:

Los soldados alemanes no organizaron la música en los campos de la muerte para apaciguar el dolor ni para conciliarse con sus víctimas.

¹¹ *Ibidem*, p. 317.

¹² Carmen Pardo, *En el silencio de la cultura* (Madrid: Sexto Piso, 2015), pp. 79-80.

¹³ Véase Pascal Quignard, *El odio a la música* (Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2017.), p.128.

1. Fue para aumentar la obediencia y unirlos a todos en esa fusión impersonal, no privada, que engendra toda música.
2. Fue por placer, placer estético y goce sádico experimentados en la audición de melodías animadas y en la visión de un ballet de humillación danzado por la tropa de quienes cargaban con los pecados de aquellos que los humillaban. Fue una música ritual.¹⁴

Con lo anterior, podemos ver que, a través de la historia, se ha compuesto música que fue originalmente utilizada para representar y reflejar ideas, emociones y significaciones determinadas según se quisieran encarnar pensamientos y órdenes distintos.

No obstante, también hay composiciones que no pretenden expresar las emociones, ideas y pensamientos de un artista, que a la vez el público percibe, éstas son las llamadas músicas del olvido, las cuales son un tipo que se representa y se mira a sí misma. Este tipo no se refiere a nada y pretende olvidarlo todo, invoca al olvido de todo y de uno mismo. El olvido de la noción del mundo.

Las músicas del olvido, diferentes de aquellas que son intelectuales y llenas de intencionalidad, han sido pensadas y propuestas de alguna manera por algunos filósofos y músicos. Friedrich Nietzsche, por ejemplo, ya había pensado sobre el espíritu de un tipo de música diferente de la intelectual y de intencionalidad, como de la que hablaban Platón y los antiguos griegos.

Como ya se dijo, para Platón y los antiguos griegos, las relaciones matemáticas que gobiernan el cosmos se plasman en la música, ya que las armonías, los números y, por lo tanto, las matemáticas constituyen la sustancia de la música. De tal manera, la esencia del mundo en la Antigüedad es la música. Sin embargo, para Nietzsche no lo es más.¹⁵ Él distingue entre el espíritu de la música, según la concepción griega, y una que propone como apartada de ser un medio de expresión y persuasión, en este

¹⁴ *Ibidem*, p. 132.

¹⁵ Carmen Pardo, "Esculpiendo los sonidos de la aurora, pp. 92-93.

sentido, la música dionisiaca se relacionará íntimamente con las músicas del olvido. Así, el espíritu de la música para éste es ajeno al de una de argumentación, conocimiento y persuasión, como la música de Platón.¹⁶

Las ideas de Nietzsche sobre Dioniso y la música dionisiaca conforman una definición de las músicas del olvido, ya que para él, el olvido es visto como inocencia y como un nuevo comienzo,¹⁷ ambas cosas son propiciadas por las fuerzas de lo dionisiaco. Según Nietzsche, las emociones dionisiacas provocan la desaparición de lo subjetivo y el olvido de sí.¹⁸ De la misma manera, la música lleva al escucha al olvido de sí mismo y a un nuevo comienzo que se manifestaría como la apertura de la subjetividad pura.

La música para Nietzsche, en este sentido, es una música que lleva al éxtasis y al delirio místico que representa Dioniso. En aquel trance de éxtasis y delirio dionisiaco se aniquilan las barreras de la existencia, el mundo cotidiano queda desplazado por el olvido provocado por las fuerzas dionisiacas, gracias a ese olvido un nuevo comienzo le es regalado al hombre mientras dure la experiencia causada por el éxtasis y el delirio dionisiaco.¹⁹ El hombre se reconcilia con la naturaleza y la naturaleza se reconcilia con su hijo perdido, el hombre. La alianza entre los hombres se renueva y el hombre entonces se vuelve uno con todo gracias a la magia de lo dionisiaco.²⁰

El hombre, al volverse uno con todo debido a las fuerzas dionisiacas también se vuelve parte de la obra de arte, su experiencia no solo será contemplativa, su papel no

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra. De las tres transformaciones* (España: Alianza Editorial, 2003), p. 55.

¹⁸ Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, p. 45.

¹⁹ “El éxtasis del Estado dionisiaco, con su aniquilación de las barreras límites habituales de la existencia, contiene, en efecto, mientras dura, un elemento letárgico, en el que se sumergen todas las vivencias personales del pasado. Quedan de este modo separados entre sí, por este abismo del olvido, el mundo de la realidad cotidiana y el mundo de la realidad dionisiaca. Pero tan pronto como la primavera vuelve a penetrar en la conciencia, es sentido en cuanto tal con náusea; un estado de ánimo ascético, negador de la voluntad, es el fruto de tales estados”. En Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, p. 80.

²⁰ *Ibidem*, pp. 45-46.

solo será el de un artista,²¹ el hombre se volverá uno mismo con la obra de arte: “El ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte; para suprema satisfacción deleitable de lo Uno primordial. La potencia artística de la naturaleza entera se revela aquí bajo los estremecimientos de la embriaguez”.²²

Las músicas dionisiacas, músicas del olvido, también liberan al sujeto de ser delimitado por el mundo y por su memoria; asimismo, Nietzsche nos dice que el hombre es liberado por el poder de lo dionisiaco; “Ahora el esclavo es hombre libre, ahora quedan rotas todas las rígidas, hostiles delimitaciones que la necesidad, la arbitrariedad o la ‘moda insolente’ han establecido entre los hombres”.²³

Para Nietzsche, la música dionisiaca se distingue de la que Platón concibe, ya que mientras la música dionisiaca invoca al olvido, la música de Platón invocaría a la memoria, al recuerdo. Según esta idea, gracias a ella es posible activar la reminiscencia, es decir, los sonidos y las melodías llevan a recordar y contemplar. En cambio, según Nietzsche, despedazan la memoria y los recuerdos, y, por lo tanto, introduciría al olvido.

“El espíritu de la música en el que Nietzsche asienta su voz es distinto, puesto que le conducirá a otro tipo de saber, ya no el platónico, pero tampoco el que descubrió el pitagorismo.”²⁴

Otro tipo de espíritu es el que está en la música de Nietzsche: no es una música moralizada o de persuasión, sino que de ella surge la tragedia y el acontecimiento trágico, el cual no se ofrece a la contemplación de una vista a la que le está vedado mirar con complacencia los abismos dionisiacos. Aquí, cabe mencionar que el acontecimiento trágico no está destinado a la vista moralizada o intelectualizada de un ojo ciclópeo porque tal ojo está teñido por una sabiduría que descansa en la argumentación y en la dialéctica, y, por tanto, solamente puede tener una visión crítica a distancia, es decir, en ésta música, según la concepción de Nietzsche, se puede

²¹ “De igual manera, el servidor de Dioniso tiene que estar embriagado y, a la vez, estar al acecho detrás de sí mismo como observador. No en el cambio de sobriedad y embriaguez, sino en la combinación de ambos se muestra el artista dionisiaco”. *Ibidem*, p. 247.

²² *Ibidem*, p. 46.

²³ *Ídem*.

²⁴ Pardo, “Esculpiendo los sonidos de la aurora”, p. 93.

percibir el espíritu de la tragedia griega, donde el sufrimiento y los horrores de la vida, así como la belleza y la muerte, son afirmadas y representadas de una manera sublime.²⁵

Nietzsche estudió también el pensamiento a partir de la música mediante el análisis de la relación entre ésta y la palabra. En ese estudio, critica el uso moral que se le da y, así, expone que ésta no necesita de palabras ni de ningún otro medio para poderse expresar. Carmen Pardo nos dice que la relación entre palabra y música en Nietzsche ha desplazado la noción de voluntad de Schopenhauer.²⁶ Esto significa que la música, según Nietzsche, está ajena a un propósito, a la persuasión y a la argumentación, y que, por lo tanto, tal música sabe expresarse libremente de una manera no verbal y sólo aquel que cuente con entusiasmo artístico podrá ver esa expresión.²⁷

Según Carmen Pardo, Nietzsche nos ofrece tres características de la música dionisiaca: 1. la significación de la música es intemporal, eterna; 2. su origen se encuentra más allá del principio de individuación; 3. la voluntad es su objeto. Pardo nos dice que estas características tienen por objeto, primero, hacer que la música sea libre de determinaciones y significados que los críticos le puedan dar a través del tiempo, pues la música no tiene otro significado más que ser ella misma. Después se intentaría hacer que no se le dé un uso moral y que la percepción de ésta no determine o influya en la identidad del individuo. Y por último, hacer que el objeto de la música sea ella misma afirmando a ésta como fenómeno originario.²⁸

²⁵ Un ojo ciclópeo representa la sabiduría y la figura moral de Sócrates, el cual sólo puede tener una visión que brinda la dialéctica y la crítica. Véase *ibidem*, p. 93.

²⁶ “La voluntad schopenhaueriana se distancia de la música en tanto fenómeno primigenio y la música misma se convierte en el ejemplo sonoro de la imposibilidad de tender un puente directo con la esencia del Universo. De este modo, la concepción de la música que Nietzsche parece albergar, se alejaría no sólo de las melodías socráticas y platónicas, sino también de la esencia de la música que el pitagorismo identificaba con la esencia del mundo. Si la esencia de la música sigue siendo la esencia del Universo, para el filósofo alemán esta esencia no es ya el número. El abandono del número como esencia, de la filosofía como música más excelsa, y de la voluntad como máximo acercamiento a esa esencia, conlleva también un rechazo del uso moral de la música”. *Ibidem*, p. 97.

²⁷ El entusiasmo artístico puede interpretarse como aquel estado místico que propician las fuerzas dionisiacas y que no se ofrece a los ojos ciclópeos. Véase *ibidem*, pp. 93-94.

²⁸ Véase *ibidem*, pp. 95-96.

Nietzsche señala que la música se descarga o hace catarsis por medio de imágenes y que, debido a eso, nacen representaciones simbólicas que no expresan nada sobre el contenido dionisiaco ni sobre algo que haya copiado del mundo y, por lo tanto, no tienen nada de exclusivo, pues, según Nietzsche, la música no necesita ni de imágenes ni de conceptos para expresarse.²⁹ De tal manera, podemos ver que el objeto de la música es ella misma y no se remite a orígenes u objetos morales.

Así, el espíritu de la música dionisiaca, del que habla Nietzsche, nos sumergiría en el olvido dionisiaco, el cual proporcionaría un nuevo comienzo y desplazaría las limitaciones del mundo para reconciliar al hombre con la naturaleza. Las fuerzas dionisiacas sumergen al hombre en un éxtasis y olvido si la música no sabe nada más que de sí misma, pues su espíritu no es uno que busque expresar o representar ideas y emociones, sino simplemente hacer una tabula rasa de la memoria.

La música dionisiaca nos permite acceder a un trance y a un estado extático, es la potencia del olvido, la inocencia del devenir: eterno retorno. Esto es la aceptación de lo que acontece, afirmar el azar. La música dionisiaca es la disolución del yo, ese borrado de memoria y del gusto, de la identidad y la memoria del individuo que evitará que la percepción de la música no funcione como un elemento que constituya la identidad del individuo, dejando así que la música dionisiaca, música del olvido, se exprese y sea ella misma.³⁰

2. ¿Para qué una música del olvido?

A través de la historia, en el occidente, la música ha sido producida y desarrollada por medio de un único sistema armónico y tonal que se ha creado mediante relaciones establecidas, siguiendo un orden de jerarquías entre los sonidos o notas. De tal manera, las relaciones jerárquicas entre los sonidos pueden organizarse de cierta

²⁹ Según Nietzsche, la música alcanza un simbolismo universal que la palabra, por ejemplo, nunca alcanzará, ya que la música participa del simbolismo universal de lo uno primordial, por eso es que la música no necesita de representaciones simbólicas. Véase Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, pp. 72-74.

³⁰ Véase Sonia Rangel, "Eterno retorno. La música de la inocencia y el olvido", en *Reflexiones Marginales*, <<http://reflexionesmarginales.com/3.0/eterno-retorno-la-musica-de-la-inocencia-y-el-olvido/>>.

manera para lograr que un sujeto o el público que las escucha se familiarice y reconozca las mismas estructuras, relaciones y distancias entre los sonidos y, así, se sientan en un mundo musical común. Por tanto, las escalas, las armonías y las notas animadas por el ritmo se ven determinadas por jerarquías y distancias, por lo que logran crear un sistema que surge como un único mundo musical y sonoro para todos los escuchas y todos los que experimentan los sonidos dentro de cierto sistema tonal y armónico regido por determinadas jerarquías.

Así pues, si se reciben las mismas representaciones y se escuchan los mismos sonidos organizados por un único sistema musical o sonoro, entonces, de igual manera, se pueden tener las mismas experiencias estéticas y, así, obtener las mismas representaciones procedentes del mismo mundo tonal y/o musical común. Y por lo tanto, lo que se produce aquí, es, una forma de escucha llena de hábitos y automatizaciones.

Por ejemplo, desde la perspectiva de un músico o un compositor, en la música popular moderna y en todo aquello que es producido desde ciertas reglas armónicas y tonales mediadas por jerarquías, los sonidos y la organización de las notas, parecen ser similares o iguales. El sistema y los elementos que se utilizan en la armonía usada en la música popular moderna y también en la llamada clásica son recurrentes en el mundo y especialmente en Occidente desde la época de los antiguos griegos. Por ejemplo, los modos griegos, que son grupos de escalas musicales originadas de la división proporcionada de una octava en tonos y semitonos, así como el sistema armónico tonal menor/mayor, también compuesto por notas divididas en tonos y semitonos que forman parte de un grupo o ciertos acordes al cumplir intervalos o distancias específicas entre cada nota de manera jerárquica, se han usado a través de la historia y principalmente en la música popular moderna.

No solamente con la escucha que hace un músico o un compositor se pueden percibir semejanzas en la música popular de nuestros días, pues no es necesario tener un oído muy educado para percibir las estructuras y melodías similares en la música popular moderna o en las músicas de épocas pasadas. Las melodías, los acordes y escalas usadas son las mismas en toda la música popular moderna y de épocas pasadas. Esto nos hace sentir en un solo espacio o mundo musical, ya que las notas,

las relaciones tonales y armónicas utilizadas forman parte de un mismo sistema. Por eso es que parece que se pueden reconocer las mismas progresiones o cadencias de acordes, así como melodías en diferentes piezas musicales.

Las dificultades y desventajas de permanecer en un mismo sistema tonal y/o musical son la complejidad y, tal vez, la imposibilidad de acceder a una experiencia musical pura o experiencia sonora pura. Esto quiere decir que el sistema musical o tonal, constituido por jerarquías, no deja abiertas las puertas a una experiencia sonora diferente de aquella que ya se conoce y que ha quedado plasmado en la memoria. Ciertamente no hay posibilidad de tener una experiencia sonora independiente de lo que una música normada por jerarquías y distancias ofrece. Tampoco se pueden obtener diferentes representaciones de los afectos y de la intención que el artista ha puesto en su música si es creada por relaciones y distancias que son producidas mediante un sistema tonal que produce recuerdos y emociones.

Aquí, el problema es ¿cómo alejarse de aquello que entorpece el gusto y obstruye la experiencia de la música en sí misma?, ¿cómo dejar a los sonidos ser ellos mismos sin juzgarlos mediante prejuicios y así poder abrirse a la experiencia de la música hablándose a sí misma sin referir ni expresar sentidos ni representaciones sacadas de sistemas específicos? Aquí lo que se quiere saber es cómo liberar a la música.

Las músicas del olvido, según Carmen Pardo, son las que nos llevan al olvido del mundo y de nosotros mismos. Las músicas del olvido posibilitan acabar con la memoria y eliminar aquellos dispositivos, gustos y prejuicios que han sido impuestos e implantados en nuestro juicio y en nuestra memoria. Son y requieren ser un arte *monologado*,³¹ pues donde sólo se cuenta con la visión aislada del artista y donde no hay una representación común del mundo, éste desaparece. Esto significa que las músicas del olvido no reflejan ni representan nada más que a ellas mismas. Es la música mirándose hacia sí misma. Podemos hablar entonces de un tipo de música

³¹ El arte monologado es aquel que cuenta con la sola visión del artista; una visión que, a priori, no es compartida; una visión aislada. Ésta surge del olvido de un mundo común; el que se forja en los compromisos que crean los marcos de una mirada susceptible de ser compartida. Carmen Pardo, "Músicas sin memoria", *Azafea Revista Filosófica*, núm. 15 (2013), p. 170.

inocente que es la que no conoce más que de sí misma. No habiendo así nexos entre el mundo y la música.

También se establece que en las músicas del olvido hay una intención de bloqueo de la memoria y de todas aquellas representaciones que obtenemos de nuestra experiencia en el mundo. La memoria estructura nuestras experiencias y a cada una de ellas les da forma de algo ya conocido, debido a que la representación de aquella experiencia parece ser similar o igual a otra. Así, la música de jerarquías, de estructuras definidas y que es creada por un único sistema, el tonal, es estructurada fácilmente por nuestra memoria.

Además de la memoria, en estas músicas, también se da la posibilidad de acabar con los sentimientos de placer y displacer que la música tonal produce. En la música del sistema tonal, los sonidos son organizados por medio de jerarquías y reglas, de tal manera que cada espacio e intervalo entre ellos crea una sensación y afecto específico, así es como los sonidos comprendidos como notas nos llegan a transmitir alegría, tristeza, melancolía o simplemente llegan a exaltar y maximizar nuestras sensaciones. Por eso es que nuestro gusto y nuestra memoria tienen que ser desmantelados, pues nuestra subjetividad, el yo, es lo que nos lleva a sentir afectos y placer o displacer por medio de la escucha y las representaciones obtenidas de una música rigurosamente estructurada.

Lo que las músicas del olvido nos ofrecen, como ya se señaló, es la apertura hacia el olvido del mundo y el bloqueo de la autoconciencia para así suprimir aquellas representaciones de experiencias pasadas que se volvieron determinaciones del gusto, convirtiéndose después, en prejuicios que actúan como obstáculos que obstruyen las vías de posibilidad para nuevas y distintas experiencias sonoras. En éstas, la expresión del yo se puede obstruir para que nos despojemos de prejuicios y afectos producidos por nuestra memoria y gusto. Se puede ver entonces que las músicas del olvido nos permitirían liberar nuestra subjetividad y memoria, imposibilitando el pensamiento y obligándolo a actuar de manera neutral, sin prejuicios ni condiciones.

3. La música experimental como una música del olvido

La experimentación e innovación musical dieron paso a un espíritu o carácter distinto, pues gracias a ello se presentó la posibilidad de un sentido musical diferente y de la creación de nuevas músicas que no siguieran un carácter tonal o un espíritu moral.

A principios del siglo xx, algunos músicos pensaban que las posibilidades que el sistema tonal podía ofrecer ya estaban agotadas, y estaban cansados de usar una armonía y un sistema desgastados, señalaban que la argumentación y la significación musical se perdía por la sobreutilización de las transiciones prefabricadas y la reutilización de ciertas notas y/o grados armónicos para resolver disonancias en consonancias. Todos esos principios arruinaron la capacidad de expresión musical, pues ya no se podía comunicar ninguna emoción convincente. Así que para buscar una solución a esta falta de posibilidades y significación expresiva y musical, los músicos de aquella época, liderados por Arnold Schönberg, comenzaron a explorar el atonalismo, el cual establece que las doce notas de la escala cromática se traten igual sin ser consideradas jerárquicamente, es decir, que las notas ya no serían tocadas en torno a un centro o a una nota que sea vista como la tónica o raíz de origen desde la que se desarrollaría una tonalidad específica. En el atonalismo no prevalece ninguna jerarquía tonal, sino que se rompen todas las relaciones y jerarquías armónicas entre las notas.

Arnold Schönberg era un compositor que parecía salirse del molde de músico y personaje romántico que expresaba y representaba ideas y emociones. El presentaba una doble figura: la del genio romántico y un carácter que desarrollaría la forma y la variación e innovación musical. En su caso, salió vencedora la característica del profeta innovador al rebasar aquel genio volcado en su propio yo. Esto le ayudaría a Schönberg a crear un código que redefinía la gramática musical.³² Éste, conocido como dodecafonismo, dio lugar a un nuevo espacio en la música con base en el atonalismo. Y fue a partir de la concepción de la música atonal que el dodecafonismo forjó un

³² Véase Trías, *El canto de las sirenas*, p. 443.

nuevo espacio de invención que posibilitaría la composición de nuevas melodías a través de desarrollos y variaciones pertinentes.³³

En ese espacio resplandecen de pronto todas las relaciones posibles entre los doce tonos, los cuales se hallan siempre en la misma cercanía con respecto a un centro que no existe, o que está en todas partes, como ese Dios que ya no es la cúspide de una jerarquía, ni una altura infinita relativa a un abismo sin remisión.³⁴

El dodecafonismo, creado por Schönberg, hizo surgir el potencial de desarrollo y variación que se encuentra implícito en los tonos utilizados en este sistema. Sin embargo, una de las reglas principales en el dodecafonismo, además de que debe mantener la atonalidad y considerar las doce notas iguales sin darles alguna superioridad tonal o armónica, es que estos doce sonidos o notas de la escala dodecafónica tienen que sucederse en un orden previamente fijado por el compositor, y ninguno de ellos puede repetirse hasta que no hayan aparecido los once restantes. Esto quiere decir que si una melodía original o serie prefijada se encuentra organizada por las notas: Mi, Fa, Sol, Re bemol, Sol bemol, Mi bemol, La bemol, Re, Si, Do, La y Si bemol, la primera nota que es Mi y ninguna de las que le siguen, pueden ser repetidas hasta que esa serie de notas o melodía prefijada haya sido tocada completamente. Esto significa que siempre hay que respetar que durante el proceso desde que se inicia o se compone la melodía original no se repita ninguna nota hasta que se termine completamente la serie.

De aquí se despliegan lo que serían las series dodecafónicas. Éstas son melodías creadas a partir de una melodía original o serie anterior, la cual tiene tres variantes principales. Tomando como ejemplo la melodía base, anteriormente mencionada, para sucederla con una segunda serie, ésta se tendría que desarrollar de manera retrograda a la original, comenzando desde la última nota de la melodía original

³³ Véase *ibidem*, p. 444.

³⁴ *Ibidem*, p. 446.

hasta la primera, quedando de la siguiente manera: Si bemol, La, Do, Si, Re, La bemol, Mi bemol, Sol bemol, Re bemol, Sol, Fa, Mi. El segundo tipo de serie dodecafónica sería la inversa de la original, ésta se logra invirtiendo el sentido de los intervalos de la serie original y manteniendo las distancias entre notas sucesivas: Mi, Re sostenido, Do sostenido, Sol, Re, Fa, Do, Fa sostenido, La, Sol sostenido, Si, Si bemol. Por último, el tercer tipo de serie, que es la serie retrógrada de la inversa, se obtiene al leer la serie inversa de la original desde la última nota hasta la primera, resultando de esta manera: Si bemol, Si, Sol sostenido, La, Fa sostenido, Do, Fa, Re, Sol, Do sostenido, Re sostenido, Mi.³⁵

Es así que, a través del dodecafonismo, se presentarían nuevas posibilidades para crear y desarrollar nuevas composiciones musicales. Se sustituye la repetición mecánica por el arte de las variaciones. La distinción entre consonancia y disonancia se vuelve irrelevante, se neutraliza. Este nuevo arte de componer posibilita un nuevo procedimiento o método de argumentar y exponer una composición. Se abre así, entonces, un espacio nuevo de posibilidades donde se crean nuevas rutas de variación y desarrollo.³⁶

De esta manera, el dodecafonismo abrió las puertas a nuevos caminos para la composición y el desarrollo musical; con este nuevo espacio o gramática musical viene también la oportunidad para la invocación, ya que gracias a la concepción del atonalismo y al dodecafonismo se presentaron nuevas posibilidades de desarrollo y variación de las grandes formas musicales, por ejemplo, en el cuarteto, la ópera, la cantata, el concierto para violín y para piano, entre otras formas.³⁷ De hecho, algunas de las obras dodecafonicas más destacadas creadas por Schönberg son las cantatas: *Un superviviente en Varsovia* (1947) y sus *Gurrelieder* (1900-1910).

Se puede ver que gracias a nuevos sistemas o métodos, como el dodecafónico y la innovación musical, se presenta la posibilidad de la aparición de nuevas músicas y, por lo tanto, de nuevas experiencias sonoras y sentidos musicales. La innovación

³⁵ Cfr. Pablo Martínez Ransanz, "La esencia del dodecafonismo", *Filomusica, Revista Electrónica Mensual*, núm. 71 (diciembre de 2005), <<http://www.filomusica.com/filo71/dodecafonismo.html>>.

³⁶ Cfr. Trías, *El canto de las sirenas*, pp. 448- 449.

³⁷ Cfr. *ibidem*, p. 459.

musical, así como los diferentes métodos de composición y variación utilizados por Schönberg y los demás músicos de su época, serían antecedentes de todos los esfuerzos realizados por quienes le siguieron en la búsqueda de otros métodos para lograr un nuevo sentido o expresión musical con la finalidad de obtener nuevas melodías y resultados diferentes.

Así como Schönberg y otros de su época, que se empeñaron en encontrar una nueva forma de composición y argumentación musical, otros músicos del mismo siglo se interesaron en la innovación y búsqueda de distintos métodos para producir melodías y lograr un sentido musical diferente. Algo que se presenta en estos compositores es el deseo de innovar y la búsqueda de métodos o sistemas para aplicarlos en nuevas composiciones; es decir, hablamos de la música experimental.

Durante los años cincuenta y sesenta, la música experimental se enriqueció gracias al trabajo de varios músicos y creadores ingleses y norteamericanos, por ejemplo, Brian Eno, Cornelius Cardew, Gavin Bryars, John Tilbury, Howard Skempton, La Monte Young, Steve Reich, Terry Riley, y, por supuesto, John Cage, quien realizaría una crítica de la estética de la expresión de la memoria y del yo a través de conceptos e ideas construidos por medio de su trabajo experimental.

Las ideas y el trabajo de John Cage forman una parte muy importante de la investigación y el estudio de las músicas del olvido, como también de ese nuevo tipo de escucha de música que obstruye la expresión del yo y que el mismo Cage intenta alcanzar mediante la subjetividad pura y la indeterminación. De tal manera, Cage propone ideas claves que Carmen Pardo muestra para explicar el tema de las músicas del olvido. Asimismo, en su libro *La escucha oblicua, una invitación a John Cage*, Carmen Pardo nos habla sobre elementos esenciales y las ideas de John Cage que son importantes para el estudio del tema de las músicas del olvido y que se relacionan con el tema. *La escucha oblicua* se desarrolla tomando las ideas de Cage sobre la música experimental para abrir espacio a un nuevo tipo de escucha, que no sólo requiere de la disciplina del público o el oyente, sino de recursos musicales y experimentales que permitan una escucha pura, libre de prejuicios, gustos y de la memoria. Así, para poder relacionar y encontrar el puente de conexión entre la música experimental y las músicas del olvido, debemos distinguir la música experimental de

aquellas que se producen por medio del sistema tonal que son determinadas mediante organizaciones jerárquicas y que también son utilizadas como medio de expresión.

Para distinguir a la música experimental podríamos preguntarnos primero ¿cuál es la tarea, los elementos y el objeto de la música experimental? Para ello, pondremos atención a lo que dice John Cage sobre el propósito de escribir música:

¿Y cuál es el propósito de escribir música? Uno es, claro, no tratar con propósitos pero si tratar con sonidos. O la respuesta debe tomar forma de paradoja: una decidida falta de propósito o un juego de falta de propósito. Este juego, como sea, es una afirmación de vida no un intento para traer orden del caos ni tampoco para sugerir mejoras en la creación, pero simplemente una manera de despertar de la vida que estamos viviendo, lo cual es tan excelente una vez que alguien saca su mente y sus deseos fuera de su camino y lo deja actuar en su propia conformidad.³⁸

La música experimental, para John Cage, se tiene que escuchar. Abrirse a los sonidos que ocurren a nuestro alrededor será una parte importante para poder acceder a ella. Por eso, considera los sonidos como los únicos elementos que constituyen y toman parte en la música experimental. Cage distingue los sonidos que son notados de aquellos que no, pero que aparecen escritos en la música como silencios: “En esta nueva música nada ocupa lugar más que los sonidos: aquellos que son notados y aquellos que no lo son. Éstos que no son notados aparecen en la música escrita como silencios, abriendo las puertas de la música a los sonidos que ocurren en nuestro entorno”.³⁹

³⁸ John Cage, *Silence, Lectures and Writings*. Estados Unidos: Wesleyan University Press, 1973, p. 12. “And what is the purpose of writing music? One is, of course, not dealing with purposes but dealing with sounds. Or the answer must take the form of paradox: a purposeful purposelessness or a purposeless play. This play, however, is an affirmation of life- not an attempt to bring order out of chaos nor to suggest improvements in creation, but simply a way of waking up to the very life we are living, which is so excellent once one gets one's mind and one's desires out of its way and lets it act of its own accord”.

³⁹ *Ibidem*, pp. 7-8. “For in this new music nothing takes place but sounds: those that are notated and those that are not. Those that are not notated appeared in the written music as silences, opening the doors of the music to the sounds that happen to be in the environment”.

El silencio como parte elemental de la música experimental permitirá abrir los oídos atentos a la recepción de otros sonidos que normalmente son ignorados. Para Cage no existe el espacio ni el tiempo vacío, siempre hay algo que ver y que escuchar. No podemos hacer silencio. Incluso en una cámara anecoica donde no hay ningún ruido o sonido, una persona aún podrá escuchar los sonidos su propio cuerpo.⁴⁰ De tal manera, una nueva escucha será la que propiciará la apertura a nuevos sonidos y al ruido, pues incluso donde haya silencio pero se escuche atentamente, habrá ruido, sonidos. De esta manera, mediante la apertura al ruido y esta escucha atenta del silencio, Cage le da la bienvenida a otros sonidos, al ruido y a las disonancias para ser parte de esta nueva música.

Según Cage, la música experimental requiere también de una nueva escucha. Esta música nueva no necesita ser entendida, sino solamente necesita poner atención a la actividad de los sonidos de tal música.⁴¹ Por tal razón, Cage comenta que aquellos compositores relacionados con la música experimental encuentran maneras y significados para removerse de las actividades de los sonidos que ellos mismos producen. Lo que significará remover todo sentido, interpretación y símbolo de los sonidos para dejarlos ser ellos mismos sin ninguna vestidura.

Por otra parte, tanto el compositor de música electrónica y experimental británico Brian Eno, en el prefacio que escribió para el libro de Michael Nyman sobre la música experimental, como John Cage se preguntan sobre cuál era el experimento que se hizo en la música experimental. Así, la respuesta a la que llegan proporciona puntos e ideas esenciales para hablar sobre las características de la música experimental y que, al mismo tiempo, responden a la pregunta sobre la tarea de ésta:

Si esto era música experimental, ¿cuál fue el experimento? Tal vez era el continuo cuestionamiento de la pregunta: ¿qué otra cosa podría ser música?, el intento de descubrir que es lo que hace posible que experimentemos algo como música. Y desde ello concluimos que la música no tenía que tener ritmos,

⁴⁰ *Ibidem*, p. 8.

⁴¹ John Cage, *Silence, Lectures and Writings*. p.10.

melodías, armonías, estructuras, incluso notas, que no tenía que incluir instrumentos, músicos y lugares especiales. Era aceptado que la música no era algo intrínseco a ciertos arreglos de cosas —a ciertos modos de organización de sonidos— pero que en realidad era un proceso de aprehender que nosotros, como escuchas, podríamos escoger como conducir. Eso cambió de lugar a la música de 'allá afuera' a 'aquí adentro'. Si hay un último mensaje que queda de la música experimental, es este: música es algo que hace tu mente.⁴²

Brian Eno nos muestra que en la música experimental se trata de saber qué más puede ser considerado como música y también buscar con qué elementos debe de contar para que la experiencia de ésta sea posible. De aquellas cuestiones se llegó a la idea de que la música experimental no tiene que estar determinada por nada y que tampoco tiene que contar, forzosamente, con algún elemento, sino que es música de procesos libremente dirigidos y que es hecha por la mente del escucha. Por lo tanto, podemos decir que parte de la gran tarea de la música experimental es realizarse como una música libre de determinaciones, ya que no requiere el uso obligatorio de ciertos elementos, y en la realización de ésta se hace una búsqueda y uso de diferentes métodos que podrían dar paso a nuevas y diferentes experiencias musicales mediante un proceso libre.

Los compositores experimentales generalmente no están interesados en prescribir un tiempo-objeto definido cuyos materiales, estructura y relaciones están calculados y arreglados previamente, pero si están más emocionados por el prospecto de delinear una situación en la cual tal vez ocurran sonidos, un

⁴² Brian Eno, "Foreword", en Michael Nyman, *Experimental Music. Cage and Beyond*. 2a. ed. Cambridge University Press, 1999, p. xii. "[...] If this was 'experimental music', what was the experiment? Perhaps it was the continual re-asking of the question 'what also could music be?', the attempt to discover what makes us able to experience something as music. And from it, we concluded that music didn't have to have rhythms, melodies, harmonies, structures, even notes, that it didn't have to involve instruments, musicians and special venues. It was accepted that music was not something intrinsic to certain arrangements of things —to certain ways of organizing sounds— but was actually a process of apprehending that we, as listeners, could choose to conduct. It moved the site of music from 'out there' to 'in here'. If there is a lasting message from experimental music, it's this: music is something your mind does".

proceso de generar acción (hacer sonidos u otra cosa), un campo delineado por ciertas “reglas” de composición.⁴³

Con lo anterior, Michael Nyman nos dice que los músicos experimentales no están interesados en prescribir tiempos u objetos definidos, cuyos materiales estén ya estructurados o arreglados, pero se interesan por crear una situación donde los sonidos tal vez ocurran y por un proceso que genere sonidos. De tal manera, la importancia de esta música para el compositor experimental se reflejaría en el acontecer del momento o del instante en un proceso libre: “Los procesos arrojan configuraciones momentáneas, las cuales se vuelven pasadas tan pronto como han sucedido: el compositor experimental no está interesado en la singularidad de la permanencia, pero sí lo está en la singularidad del momento”.⁴⁴

Es muy notable que lo que tenían en común aquellos músicos y compositores de la música experimental era que su visión era de una música de procesos y no de objetos. Sin embargo, se trata de un tipo de procesos muy diferentes de los de aquellas músicas cuyos procesos son determinados con anterioridad y han sido realizados mediante un método conocido que vuelve a la música en un medio de expresión convirtiéndose en producto en lugar de una música de procesos libres.

Michael Nyman nos dice que aquellos procesos de la música experimental “tal vez varíen desde un mínimo de organización a un mínimo de arbitrariedad, proponiendo relaciones diferentes entre la oportunidad y la elección, presentando diferentes tipos de opciones y obligaciones”,⁴⁵ lo que llevará a los compositores y a los músicos a buscar nuevos procedimientos y a encontrar métodos diferentes,

⁴³ Nyman, *Experimental Music. Cage and beyond*, p. 4. “Experimental composers are by and large not concerned with prescribing a defined time-object whose materials, structuring and relationships are calculated and arranged in advance, but are more excited by the prospect of outlining a situation in which sounds may occur, a process of generating action (sounding or otherwise), a field delineated by certain compositional ‘rules’”.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 9. “Processes throw up momentary configurations which have no sooner happened than they are past: the experimental composer is interested not in the uniqueness of permanence but in the uniqueness of the moment”.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 4. “Processes may range from a minimum of organization to a minimum of arbitrariness, proposing different relationships between chance and choice, presenting different kinds of options and obligations”.

obligándose a tomar nuevos caminos evitando el uso de un solo método, para entonces llegar a componer indeterminadamente.⁴⁶

Es así que la indeterminación sería tomada como el centro de origen de los procesos utilizados por los músicos y compositores experimentales, entre ellos John Cage, quien por medio de la indeterminación y la experimentación de distintos procesos y métodos buscaría lograr que la experiencia que se tenga de los sonidos pueda atravesar el muro del ego.

John Cage habla sobre la indeterminación como un elemento fundamental para la composición de la música experimental. Para él, ésta, aplicada en la interpretación (*performance*), garantizará un acto experimental, pues él considera que una composición que es indeterminada en cuanto a su interpretación (*performance*) es necesariamente experimental y, asimismo, mediante la experimentación, se llegaría a la indeterminación, a algo que no está previsto: “Una acción experimental es la que tiene un resultado imprevisto”.⁴⁷

Una forma para que la interpretación/ejecución de una composición sea indeterminada es, según Cage, la separación temporal y espacial entre un grupo de músicos o intérpretes, ya que ese espacio dejaría que los sonidos no se estorbaran unos con otros al verse encimados por el efecto de interpretaciones simultáneas de los músicos, sino que los sonidos se volverían centros al ser libres y no ser obstruidos por otros sonidos:

En este caso, sin embargo, el de la interpretación de música en la que la composición es interpretada de manera indeterminada y la acción de los intérpretes es producida mediante un proceso, ninguna fusión armónica de los sonidos es esencial. La no obstrucción de sonidos es parte de su esencia. La separación de los intérpretes en el espacio donde se encuentra el ensamble es

⁴⁶ Carmen Pardo, *La escucha oblicua una invitación a John Cage*. Madrid: Sexto Piso, 2014, p. 36.

⁴⁷ Cage, *Silence, Lectures and Writings*, p. 39. “An experimental action is one the outcome of which is not foreseen”.

útil para acercarse a esta no obstrucción e interpenetración, las cuales forman parte esencial.⁴⁸

Según Carmen Pardo, la música experimental fue utilizada por Cage como una forma de problematizar el antropocentrismo, que cuestiona al hombre en tanto centro regulador de la experiencia.⁴⁹ La crítica de Cage comenzó por cuestionar la manera en que escuchamos, pues él considera que lo que realmente oímos no son los sonidos en sí mismos, sino sus relaciones, por eso propone una escucha liberada del pensamiento. Nos dice que para escuchar los sonidos en sí mismos debemos evitar pensarlos, ya que nuestro pensamiento les otorga un sentido, obligándonos a identificar y a reconocer esos sonidos con emociones y recuerdos. De la misma forma, las ideas que se tienen de la música aplicada en los métodos con que se enseña, como por ejemplo en la música tonal donde no se enseña más que como actividad mental que crea relaciones, hacen que la escucha sea intelectualizada y constituida por el sentido de las relaciones entre la distancia de las notas. Por tanto, mientras se tengan aquellas ideas, que se enseñan sobre una música intelectualizada, y la escucha que hagamos de los sonidos esté revestida de emociones y recuerdos será imposible evitar que los sonidos y la escucha de éstos puedan ser liberados.⁵⁰

Liberar a los sonidos del pensamiento es lo que llevaría a Cage a proponer una escucha comprendida en la experiencia física y no una escucha intelectual. Y es así como Cage usaría la música experimental para transgredir la manera en que usualmente se escuchan los sonidos como parte de una experiencia musical.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 39. "In the case, however, of the performance of music the composition of which is indeterminate of its performance so that the action of the players is productive of a process, no harmonious fusion of sound is essential. A non obstruction of sounds is of the essence. The separation of players in space when there is an ensemble is useful towards bringing about this non-obstruction and interpenetration, which are of the essence".

⁴⁹ Pardo, *La escucha oblicua una invitación a John Cage*, p. 32.

⁵⁰ Véase *Ibidem*, pp. 29-30.

4. Experimentación y olvido

Para argumentar su crítica a situar al hombre como centro regulador de la experiencia, Cage cuestionó ciertas ideas que de alguna manera no permiten tener una experiencia sonora para después tratar de alcanzar una experiencia en la que los sonidos puedan ser liberados y se evite que sean sometidos a relaciones determinadas. Para llegar a alcanzar una experiencia así se utilizarían métodos y elementos que proporcionarían una forma de bloquear el pensamiento para que se pueda obtener una escucha y experiencia sonora liberada del intelecto. “En la vida cada instante toma su lugar y ese instante está cambiando siempre. Lo más sabio que se puede hacer es abrir los odios inmediatamente y así de pronto escuchar un sonido antes de que el pensamiento tenga la oportunidad de convertirlo en algo lógico, abstracto o simbólico”.⁵¹

Cage introduce el ruido en lo musical y, al hacerlo, al mismo tiempo deja atrás la organización determinada de las notas, para así pasar a un dejar ser o acontecer de los sonidos, lo que posibilita que cualquier sonido, incluyendo el ruido, pueda tomar parte en la música, convirtiéndose también en un recurso o elemento musical. En su libro, *Silence*, Cage nos habla sobre una escucha en la cual nos abríamos al sonido y al ruido para integrarlos y utilizarlos como instrumentos que pueden tomar parte en la música, en este caso en la experimental:

Donde sea que estemos, lo que escuchamos es ruido en su mayoría. Cuando lo ignoramos, nos molesta. Cuando lo escuchamos, lo encontramos fascinante. El sonido de un camión a 50 millas por hora. La estática entre las estaciones de radio. Lluvia. Queremos capturar y controlar estos sonidos para usarlos no como efectos de sonido, sino como instrumentos musicales.⁵²

⁵¹ Nyman, en *Experimental music. Cage and beyond*, p. 1, cita a Cage: “For living takes place each instant and that instant is always changing. The wisest thing to do is to open one’s ears immediately and hear a sound suddenly before one’s thinking has a chance to turn it into something logical, abstract or symbolical”.

⁵² John Cage, *Silence, Lectures and Writings*, p. 3. “Wherever we are, what we hear is mostly noise. When we ignore it, it disturbs us. When we listen to it, we find it fascinating. The sound of a truck at fifty

Además de la inclusión de los sonidos y el ruido, Cage cuestiona y abandona las ideas de proporción y medida aplicadas a lo sonoro, ya que la medición es una actividad intelectual producida por la delimitación de la experiencia, mientras que la idea de proporción presupone la relación de las partes del todo, y en una composición las partes de ésta únicamente toman sentido en relación con su totalidad.⁵³ Así, ambas ideas expresan una actividad intelectual aplicada a la experiencia del sonido y significan una escucha intelectual y, por tanto, no libre del pensamiento.

Negando al sujeto como centro creador de la medida se rompe el espejo que hace posible, y además necesaria, la representación de lo sensible, la transformación del sonido en una nota musical. El abandono de la idea de proporción en la composición musical supone, en primer lugar, la atención al sonido mismo y, en segundo lugar, el rechazo a la fijación de un método.⁵⁴

Según Carmen Pardo, los compositores deben evitar someterse a normas que determinen el resultado sonoro de la obra para poder entonces liberarse de la idea de proporción y medición. De la misma manera, el compositor tiene que realizar su trabajo con procedimientos heterogéneos para poder componer indeterminadamente, pues la autora nos dice que: “Trabajar con diversos procedimientos obliga a no seguir un solo método, una manera única de tratarse con los sonidos”.⁵⁵

Pardo nos dice que en el proceso de búsqueda de nuevos métodos y el uso de diferentes procedimientos, el oyente y el creador, refiriéndose así al compositor, tienen que disciplinar el yo para lograr la subjetividad pura: “Será ésta, como se verá una subjetividad fluida que solo admite la afirmación, la apertura ante lo que debe dejar de ser considerado como objeto”.⁵⁶ Lo que significa que la escucha que se tenga mediante

miles per hour. Static between the stations. Rain. We want to capture and control these sounds, to use them not as sound effects but as musical instruments”.

⁵³ Cfr. Pardo, *La escucha oblicua una invitación a John Cage*, pp. 33-35.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 35.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 36.

⁵⁶ *Ídem*.

esa subjetividad pura será una liberada, en la que se admitirán los sonidos en cuanto a sí mismos, sin otorgarles un sentido y sin ser considerados parte de una relación determinada. Asimismo, en ese proceso se requerirá la ausencia de la intencionalidad para que se pueda lograr una escucha libre de prejuicios.

Pardo también apunta que la escucha tanto del oyente como la del artista requieren crear indeterminación en sí mismas, pues sólo así podrán forjarse en el olvido de sí, ya que mediante el olvido es posible imposibilitar la expresión del yo, y, al liberarse de la expresión del yo, la escucha y la experiencia de los sonidos se ve liberada, despojada de prejuicios. Por eso mismo, nos dice: “Pero esta escucha, que concierne también al artista, requiere crear primero la indeterminación en sí mismo para forjarse en el olvido de sí”.⁵⁷ Es por eso que Cage apela al olvido, pues para lograr una escucha de los sonidos en sí mismos, sin ser revestidos de sentidos ni relaciones, es necesario, primero, diluir la memoria y así el gusto, las emociones; de la misma manera, se precisa liberarse de las expresiones del yo. De este modo, Cage se ve influenciado por su conocimiento y las ideas obtenidas del budismo zen, pues en el zen “la tarea esencial es domesticar la mente, lo que en Cage aparece con la propuesta de hacer una tabula rasa del pensamiento”,⁵⁸ lo que supondría borrar todo lo relacionado con las ideas sobre cómo se piensan e intelectualizan los sonidos; asimismo, borrar todo aquello sobre los modos en que el pensamiento construye significados, relaciones y sentidos.

“Diluir los marcos de la memoria tiene por objeto, primero, borrar los signos que conducen a la expresión de un gusto y de una emoción. En segundo lugar, la inmersión en el olvido permitirá la desestructuración del yo y el paso a la formulación de sí mismo, es decir, de la subjetividad pura, que sería identificada con la nada”.⁵⁹

De la misma forma, John Cage apela al olvido para evitar imponer sentimientos y emociones en el escucha; mediante el olvido, se evita que el artista dirija la experiencia del auditorio. Además, este último tendría que sumergirse en el olvido para no dejar que su conciencia y su memoria actúen intencionalmente llevándolo a

⁵⁷ *Ídem.*

⁵⁸ *Ibidem*, p. 39.

⁵⁹ *Ídem.*

expresar su gusto y sus emociones, ya que cuando el pensamiento y la memoria están activados, el escucha se ve obligado a expresar sus prejuicios y a buscar sentidos en los sonidos, lo que impediría la experiencia de los sonidos en sí mismos. Por eso, John Cage propone el olvido de sí mismo para que, de esa manera, la experiencia de los sonidos no se vea obstruida por la conciencia y el pensamiento.

Según Carmen Pardo, el yo se encuentra plasmado en la memoria, tal vez, por eso, John Cage buscaría imposibilitar la expresión del yo y de la memoria mediante el olvido, ya que el gusto, las emociones y los prejuicios son expresiones del yo, de la conciencia.⁶⁰

Cage echaría mano de varios métodos y recursos para imposibilitar la expresión del yo y, por tanto, de la conciencia, del gusto y de la memoria, entre ellos el uso de la repetición y el azar que: “[...] contribuirían a que su música no obligue al oyente a sentir de un modo determinado y a que demande una atención descentrada”.⁶¹ Además, Cage también intentaba hacer que se dejaran de generar gustos y emociones, y que se impusieran sentimientos y sentidos, por eso utilizó recursos como el azar, pues para él, allí donde no interviene el azar, la intencionalidad se hace presente. Por tanto, si el azar evita que se imponga y que se haga presente la intención también junto se inhabilitará el gusto, las emociones, los sentimientos y todo aquello que sale del pensamiento y el pensamiento mismo.

Asimismo, en la música experimental se aplican varios métodos y procesos diferentes que ayudan a imposibilitar el pensamiento para que la experiencia y la escucha de los sonidos puedan ser libres de prejuicios y significados producidos por el pensamiento y la memoria.

Es importante mencionar que, además de la implementación de diversos y nuevos procesos, en la música experimental, también se utilizan herramientas y dispositivos electrónicos de sonido, incluso de uso doméstico, así como distintos objetos, de los cuales se pueda obtener y producir sonidos (y ruido). Tal es el caso de *Waterwalk* (1960), una obra y performance de John Cage presentada en la televisión,

⁶⁰ Véase Pardo, *La escucha oblicua una invitación a John Cage*, p. 40.

⁶¹ *Ibidem*, pp. 37-38.

en la que se puede ver que manipula y utiliza distintos objetos como una tina con agua, una grabadora de audio, una licuadora, un piano, una olla de presión, hielo, un vaso, entre otros objetos, de los que Cage hace uso para producir sonidos y ruidos que ocurren al ser indicados por el tiempo que Cage mide y calcula con la ayuda de un reloj de pulsera mientras realiza el performance.

5. Música, olvido y funcionalidad

Algunos de los recursos que se utilizarían para componer esa música que llevaría al sujeto al olvido se proponen, por ejemplo, la aplicación y el uso de distintos métodos o elementos, como la *distensión*, que el músico y filósofo Daniel Charles sugiere como una forma de evitar que el escucha sienta que se encuentra en un mundo musical familiar o conocido y que evitará que se produzcan relaciones guiadas por jerarquías por medio del alejamiento de los sonidos en el tiempo. La distensión funciona, entonces, como dispersión de los sonidos puesto que crea espacios entre ellos, evitando que se produzcan jerarquías y relaciones establecidas.

Por tanto, los sonidos se ven liberados de relaciones y sentidos, y, con ello, se evita toda posibilidad de que se produzcan relaciones entre los sonidos gracias a su alejamiento en el tiempo; “así, si los sonidos están alejados en el tiempo, se deja de sentir también la función otorgada a las alturas o las dinámicas, por ejemplo”. Por ello, concluye Charles, “para que una música deje de ser funcional basta con usar sonidos en los que todo esté distendido: tiempo, altura, dinámica, timbre...”.⁶²

Según Carmen Pardo, “el funcionalismo ha sido definido como el establecimiento de relaciones fijas entre los elementos de una estructura”.⁶³ Por eso es que Daniel Charles propone la *distensión*, para que no se establezcan relaciones entre los sonidos y la música deje de ser funcional.

⁶² Carmen Pardo. “Músicas sin memoria”, *Azafea Revista Filosófica*, no. 15, 2013, p. 171.

⁶³ *Ibidem*, p. 173.

Carmen Pardo, por su parte, señala que “lo que determina que una música sea funcional para el oyente es la posibilidad de activar la memoria”.⁶⁴ Lo que se busca evitar, entonces, es activarla y, más bien, se intenta hacer un desmantelamiento de ella. Así, por medio de la distensión, se puede eliminar la posibilidad de que la música active los recuerdos del escucha, ya que el reconocimiento de aquellas relaciones fijadas y guiadas por estructuras o jerarquías hacen que éste se sienta en un mundo musical común y que, por lo tanto, se active su memoria.

Daniel Charles también destaca el uso de la *repetición* para escapar de la *funcionalidad* de la música. Para él, la percepción de las músicas repetitivas será determinada si se tiene la comprensión de las repeticiones como fondo de los mismos sonidos, donde cada repetición es igual o si se puede percibir que en cada repetición se encuentra una diferencia, por muy pequeña que sea:

La música repetitiva de un La Monte Young o el rock alemán de los años 70 son, para Charles, algunos de los ejemplos en los que las repeticiones de notas o de motivos no están abocadas a ser interpretados funcionalmente desde un punto de vista jerárquico. En la percepción de estas músicas todo dependerá, como observa Charles, de si se comprende esas repeticiones como mero fondo o si se hace de ellas figuras, es decir, si se pueden abstraer esas repeticiones y destacarlas sobre un fondo.⁶⁵

A diferencia de Daniel Charles, John Cage abandonó la repetición, pues la consideraba coercitiva. Sin embargo, indicó que: “la repetición no existe, oír una repetición sólo tiene que ver con un modo determinado de concebir y escuchar la música. Cuando se piensa que hay repetición es porque no se atiende a los detalles; si nos concentramos en ellos, la repetición no tiene lugar”.⁶⁶ Además, Cage señalaba que cada ejecución de una composición es diferente y que, por lo tanto, tal ejecución no puede ser repetida de igual manera: “Una presentación de una composición que es

⁶⁴ *Ibidem*, p. 172.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 172.

⁶⁶ Carmen Pardo, *La escucha oblicua una invitación a John Cage*, p. 38.

indeterminada en su ejecución es, necesariamente, única. No puede ser repetida. Cuando se toca por segunda vez, el resultado es diferente del anterior. Nada es, por tanto, conseguido por tal ejecución, desde que la ejecución no puede ser comprendida como un objeto en el tiempo”.⁶⁷

Las músicas, en las que se comprenden las repeticiones como un fondo en el que no se percibe alguna diferencia o figura distinta en y entre sus repeticiones, se consideran músicas funcionales, donde la memoria se ve activada y crea nexos para la interpretación de los movimientos musicales. De tal manera, la *repetición* como recurso que impida la activación de la memoria parece que depende entonces del oyente y del tipo de escucha que éste pueda realizar de la música.

Según Pardo, el *funcionalismo*, no solamente se da en la música tonal, por eso es que, tal vez, Charles distinguiría a las músicas del olvido de otras músicas al considerar que las del olvido son aquellas que no pueden ser estructuradas por la memoria.

En adición a la consideración de que las músicas que no pueden ser estructuradas por la memoria son las músicas del olvido, se puede afirmar que si la activación de la memoria se ve imposibilitada, porque no hay oportunidad para que pueda estructurar o dar sentido a ciertas músicas, debido a que no hay algún elemento en éstas que active el recuerdo, entonces, de igual forma, las expresiones del yo y, asimismo, del pensamiento se verían inhabilitadas, por lo tanto, el escucha podría llegar al olvido del yo, de aquel yo que funcionaba como regulador de sus experiencias. Por eso, John Cage propuso una educación del yo, para que con ayuda de esa educación la memoria no pueda verse activada. El desmantelamiento de la memoria, el esfuerzo de evitar toda posibilidad de ponerla en marcha y la implementación del olvido vendrían incluidos en ese trabajo de educación del yo, y, así, el escucha entraría en un proceso de subjetividad, donde las obras no serían fruto del gusto o disgusto.⁶⁸

⁶⁷ Nyman, *Experimental Music. Cage and beyond*, p. 10. “A performance of a composition which is indeterminate of its performance is necessarily unique. It cannot be repeated. When performed for a second time, the outcome is other than it was. Nothing therefore is accomplished by such a performance, since the performance cannot be grasped as an object in time”.

⁶⁸ Carmen Pardo, *La escucha oblicua una invitación a John Cage*, p. 43.

En cuanto a la educación del yo, Carmen Pardo dice que el yo necesita perder su identidad y dejar de actuar como un emisor de valores, para ello, según Pardo, el hombre debe de enfocarse en el instante sin crear un intervalo de tiempo, ya que las distancias entre los sonidos conducen a la creación de relaciones y a formar juicios de valor.⁶⁹ Asimismo, esta autora también indica que: “Las músicas sin intervalo definido, sin posibilidad de ser estructuradas, son músicas del olvido, músicas sin memoria, sin tiempo que numera el movimiento”.⁷⁰ Refiriéndose al tiempo como número del movimiento y como elemento que da cuenta de éste conforme a la continuidad, que también es divisible, según Carmen Pardo, la música hace audible el movimiento, y el movimiento musical se caracteriza por los intervalos entre los sonidos y sus posiciones. Por eso, para Pardo, sería importante evitar intervalos en el tiempo, ya que, según ella, eso haría que la música sea funcional.⁷¹

Al igual que John Cage, Daniel Charles estaba interesado en hacer que los sonidos fueran escuchados por sí mismos, sin ser revestidos de sentidos o relaciones, por eso, Charles afirmó cada sonido como singularidad y como centro que no impide u obstruye la singularidad de otros sonidos que también son centro. En este sentido, Carmen Pardo apunta: “Si antes la funcionalidad implicaba que un sonido contuviera todas las relaciones susceptibles de realizar según una determinada jerarquía, ahora la funcionalidad del olvido consiste en la centralidad de todo sonido y en la ausencia de jerarquía”.⁷²

Daniel Charles, al igual que John Cage, integra el ruido en el ámbito de lo musical y, entonces, mediante la apertura a la indeterminación y la posibilidad de que los sonidos y el ruido ocurran, surgiría también una música del olvido. En cuanto a la integración del ruido, Carmen Pardo nos indica que el orden y la organización de las notas musicales no son exclusivos de éstas, pues también el orden puede establecer nexos con el ruido, surgiendo como música del olvido:

⁶⁹ *Ibidem*, pp. 43-44.

⁷⁰ Carmen Pardo, “Músicas sin memoria”, p. 175.

⁷¹ *Ibidem*, pp. 174-175.

⁷² *Ibidem*, p. 175.

Si antes el orden era reservado al mundo jerarquizado de las notas musicales, y el ruido quedaba confinado como el mundo del desorden, de lo que no puede ser sometido a jerarquía y no pertenece al ámbito musical, ahora el orden puede establecer sus nexos con el ruido. Pero este orden, surge también como música del olvido, como olvido del mundo común. En las músicas del olvido no se trata de estabilizar un cierto orden haciendo de las notas el centro de una causalidad que proporciona las relaciones a establecer. El orden que encuentra su equivalencia con el ruido, no sigue una organización prefijada sino que se abre a distintos tipos de organización.⁷³

Pardo nos dice que los sonidos funcionan solamente en cuanto a su singularidad autónoma, la cual no está ligada a otras singularidades. Además, la ausencia de nexo permite, paradójicamente, establecer nexos con otros: "Este nexo de la ausencia de nexo es la interpenetración sin obstrucción: positivada del olvido, contra toda memoria".⁷⁴ Esto quiere decir que en las músicas del olvido los sonidos, y ahora también el ruido, pueden ser parte de cualquier tipo de orden u organización entre ellos, ya que se les considera sin ningún tipo de principio, regla o sentido que pueda ser establecido. Por eso, la funcionalidad que tendrían los sonidos y el ruido con respecto al orden y organización de éstos sería una funcionalidad del olvido, donde distintos tipos de orden y organización no fijados pueden ser posibles, sin que alguna relación sea establecida. Por medio de esta funcionalidad del olvido, los sonidos pueden mantener su singularidad y formar un tipo de nexo libre que no los pone como centro de una causalidad que proporciona relaciones a establecer.⁷⁵

"Si antes la funcionalidad implicaba que un sonido contuviera todas las relaciones susceptibles de realizar según una determinada jerarquía, ahora la funcionalidad del olvido consiste en la centralidad de todo sonido y en la ausencia de jerarquía".⁷⁶ Justamente en ese orden surgen de la funcionalidad del olvido los sonidos

⁷³ Carmen Pardo, "Músicas sin memoria", p. 176.

⁷⁴ Citado por Pardo en *ibidem*, p. 175.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 176.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 175.

y el ruido, los cuales, pueden formar distintos tipos de nexos y organización que no se ven determinados, debido a que los sonidos son considerados en sí mismos y no en cuanto a jerarquías o sentidos que les puedan ser otorgados, como sucede, por ejemplo, en la mayoría de la música tonal. De esta manera, en el orden de las músicas del olvido se pueden dar distintos tipos de organización al evitarse determinaciones, lo cual, ayudaría al escucha a mantenerse alejado de identificar y dar sentidos a intervalos y melodías anteriormente percibidas o escuchadas en otras piezas musicales. Es así, que por todos esos elementos destacados acerca de las músicas del olvido podemos estar de acuerdo en lo siguiente: "Las músicas del olvido tienen por función la antimemoria".⁷⁷

En las músicas del olvido, los sonidos, al no tener la posibilidad de crear nexos establecidos o fijos, cuentan con la posibilidad de formar cualquier tipo de nexo y organización libre sin ser determinada gracias a esa ausencia de nexos establecidos. Esto se da en un orden donde los sonidos se ven libres de relaciones jerárquicas establecidas y de sentidos otorgados.⁷⁸ Por tanto, en las músicas del olvido la interpenetración sin obstrucción de los sonidos o esa posibilidad que tienen de formar diferentes nexos libres permitirá cualquier tipo de organización entre ellos, y también permitirá una escucha libre de factores determinantes. Esto se relaciona con un tipo de conexiones que actúan como rizoma entre los nexos de los sonidos, que, pondría a éstos como parte de un todo al tener esa capacidad de conectar cualquier nexo con otro. Las músicas del olvido, actuarían entonces, como un rizoma, donde los nexos de los sonidos pueden ser conectados entre ellos y en cualquier punto, de esta manera se evitaría que se fije o se ordene determinadamente cualquier sonido.⁷⁹ Además de las conexiones o nexos indefinidos de los sonidos en las músicas del olvido, la memoria de corto plazo, hablando de términos psicológicos, actuaría también, como un rizoma y, por está, se podría alcanzar el olvido. Pues, según Deleuze y Guattari: "La memoria corta incluye el olvido como proceso; no se confunde con el instante, sino con el rizoma

⁷⁷ *Ibidem*, p. 184.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 176.

⁷⁹ Véase Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Introducción: Rizoma*. España: Pre-textos, 2004, p. 13.

colectivo, temporal y nervioso”.⁸⁰ Ya que según los autores, la memoria corta no está sometida a una ley de contigüidad o de inmediatez a aquello que después olvida. Aquello puede volver a manifestarse tiempo después, pero siempre de manera discontinua, en condiciones de ruptura y multiplicidad.⁸¹ Así, se demuestra que las músicas del olvido están íntimamente relacionadas con la naturaleza de un rizoma, al permitir de igual manera, una abertura hacia el olvido y la indeterminación.

Con respecto a las músicas del olvido, Carmen Pardo también distingue entre una clase de tiempo numerado, que en las músicas funcionales sirve para estructurar, medir y contar, y una clase de tiempo que no es numerado, que actúa más apropiadamente como un espacio que como una categoría de medición. Así, a diferencia de las músicas funcionales, en las del olvido el tiempo deja de ser numerado y contado, para ser, entonces, un espacio en el que ocurran acontecimientos, sonidos.

Las músicas funcionales se mantendrían en la noción aristotélica del tiempo, haciendo del instante el punto de referencia que permitiría la homogeneización del tiempo y el movimiento y la subordinación del movimiento al tiempo. Nos encontraríamos ante la noción clásica del tiempo musical, es decir aquella que indica el movimiento, más o menos rápido, de una obra.⁸²

Según Carmen Pardo, el instante y, por lo tanto, el tiempo deja de ser medido, lo que hace que el instante prolifere sin ser afectado por la numeración y medición del tiempo. De esa manera, el instante ya no es parte de un punto temporal al dejar de actuar como número que posibilite esa relación recíproca entre el tiempo y el movimiento.⁸³

Si en las músicas funcionales el presente se construye a partir de un instante que lleva en sí la posibilidad de su desarrollo temporal —como ocurre con el

⁸⁰ *Ibidem*, p. 21.

⁸¹ *Ídem*.

⁸² Aquí, Carmen Pardo se refiere a la determinación recíproca del tiempo y el movimiento al numerarse entre ellos. Según Pardo, para Aristóteles el tiempo y el movimiento se encuentran en una relación recíproca aunque, pero no en un mismo nivel, no se refieren a las mismas cosas. Véase Pardo, “Músicas sin memoria”, pp. 173-174.

⁸³ *Ibidem*, p. 176.

instante aristotélico—, en las músicas del olvido la interpenetración de los sonidos hace que el instante prolifere y que, en consecuencia, no pueda ser asignado a un punto temporal.⁸⁴

De tal manera, las músicas del olvido serán aquéllas sin un tiempo que da cuenta del movimiento, las que no cuentan ni miden la extensión del tiempo y de los sonidos.⁸⁵

Una clase de tiempo que está relacionado o se acerca más al tiempo de las músicas del olvido, según Carmen Pardo, es el *tiempo liso* o amorfo de Boulez.⁸⁶ Retomando a éste, Deleuze y Guattari distinguen entre dos tipos de tiempo distintos: el tiempo pulsado, que se refiere a uno cronométrico, medido, que es el que marca secciones y en el que se establecen periodos, y a la vez, las marcas que traza el pulso conformarían de manera general el *tiempo estriado* del que hablan Deleuze y Guattari. El tiempo liso o amorfo se refiere a un espacio de tiempo sin pulsaciones, en él se forman burbujas de tiempo que se refieren a un índice de ocupación y no de velocidad.

El espacio liso está ocupado por acontecimientos o *haecceidades*, mucho más que por cosas formadas o percibidas. Es un espacio de afectos más que de propiedades. Es una percepción háptica más bien que óptica. Mientras que en el estriado las formas organizan una materia, en el liso los materiales señalan fuerzas o le sirven de síntomas. Es un espacio intensivo más bien que extensivo, de distancias y no de medidas. *Spatium intenso* en lugar de *Extensio*. Cuerpo sin órganos en lugar de organismo y de organización. En él, la percepción está hecha de síntomas y de evaluaciones más bien que de medidas y de propiedades. Por eso el espacio liso está ocupado por las intensidades, los

⁸⁴ *Ibidem*, p. 176. Según nos dice Carmen Pardo, para Aristóteles el tiempo se ve como lo numerado, por lo que denomina un número numerable, que es el instante. Ese instante supone la creación de una unidad del número que es el tiempo. Véase p. 174.

⁸⁵ Véase Pardo, “Músicas sin memoria”, p. 175.

⁸⁶ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Lo liso y lo estriado*. España: Pre-textos, 2004, p. 486. Al nivel más simple, Boulez dice que en un espacio-tiempo liso se ocupa sin contar, y que en un espacio-tiempo estriado se cuenta para ocupar. Hace sensible o perceptible la diferencia entre multiplicidades no métricas y multiplicidades métricas, entre espacios direccionales y espacios dimensionales. Los hace sonoros y musicales.

vientos y los ruidos, las fuerzas y las cualidades táctiles y sonoras, como en el desierto, la estepa o los hielos. Chasquido del hielo y canto de las arenas. El espacio estriado, por el contrario, está cubierto por el cielo como medida y las cualidades visuales mesurables derivadas de él.⁸⁷

Las músicas del olvido están relacionadas con ese tiempo liso o tiempo no medido ni cronometrado. Así como el tiempo liso es un espacio que está ocupado por intensidades y acontecimientos, en las músicas del olvido éstos también ocurren. En este tipo de músicas, los sonidos son las intensidades singulares que proliferan en el tiempo, son acontecimientos. Las músicas del olvido, según Carmen Pardo, se caracterizan por el instante intensivo y proliferante, así los sonidos no tomen identidad: “Las músicas del olvido —sean denominadas cultas o populares—, se caracterizan por ese instante intensivo y proliferante, por las singularidades sonoras nómadas y sin identidad”.⁸⁸

Carmen Pardo nos habla sobre la obra de Erik Satie, *Vexations* (1893), que con sus ochocientos cuarenta *da capos* hace que la dirección tonal de la pieza y la función de la memoria se vean arrastradas al olvido. Según Carmen Pardo, en esta obra no se solicita que se siga un tema dado, sino que simplemente se escuche. Además, en la escucha el sentido del tiempo se pierde debido a las repeticiones.⁸⁹ En la obra, Satie no da cuenta del tiempo, dejando así de ser una experiencia extensiva para convertirse en una experiencia intensiva: “Si este *da capo* no indica el número de repeticiones o si este número es muy elevado, como en la obra de Satie, el instante deja de marcar el tiempo y se hace intensivo. El instante intensivo que prolifera anula el presente y con él, la articulación del tiempo, su contar”.⁹⁰

Con respecto al uso del tiempo como un espacio para las intensidades y acontecimientos, y no como un espacio extensivo en las músicas del olvido, Carmen Pardo nos dice que esta “buena” funcionalidad de las músicas del olvido, como ella lo

⁸⁷ Deleuze y Guattari, *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, pp. 487-488. La palabra *Haecceidades* es usada por Deleuze para referirse a los actos, movimientos, velocidades y fuerzas de los objetos.

⁸⁸ Carmen Pardo, “Músicas sin memoria”, p. 183.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 182.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 183.

menciona, no evitaría que otras músicas puedan ser llevadas a una escucha del olvido a pesar de que su tiempo, por ejemplo, sea un tiempo medido y contado como en las músicas funcionales. Las músicas del olvido están caracterizadas por ciertos elementos que favorecen y propician una escucha del olvido que lleva al olvido, lo cual no querrá decir que en otras músicas quedará obstruida la posibilidad de que puedan ser abordadas mediante el olvido.

“Por ello, no puede pensarse que las músicas del olvido sean las únicas que operan según una ‘buena’ funcionalidad. Las músicas que son regidas por la memoria, las músicas funcionales también pueden ser escuchadas de un modo intensivo”.⁹¹ Parece ser entonces que las músicas funcionales, aquellas músicas tonales organizadas mediante sistemas jerárquicos armónicos, podrían ser también escuchadas mediante el olvido, pues según Carmen Pardo, las músicas funcionales también pueden ser escuchadas de una manera intensiva y mediante una escucha del olvido.

Al igual que Carmen Pardo sugiere una escucha diferente de las músicas funcionales, John Cage propondría "abrir" los odios y realizar una escucha diferente de la que usualmente hacemos, abrírnos a los sonidos y al ruido, los cuales a veces nos son molestos y además ignoramos.

Aquel tipo de escucha diferente de las músicas funcionales, de aquellas músicas regidas por la memoria, se daría, como lo señala Carmen Pardo, mediante una distensión del ego. Esta distensión tendría lugar en el yo y produciría ese espacio entre el yo como subjetividad pura y la intencionalidad del hombre, en ese espacio habría indeterminación, tal espacio sería llamado por Cage como la “nada en medio”. La nada en medio, según Pardo; *es la constitución de un espacio que se quiere ilimitado, la distensión del ego*.⁹² Esta distensión se referiría a un espacio libre o una nada como ausencia de relaciones entre el hombre y los sonidos, al abandono de la intencionalidad, se referiría a la nada que estaría en el hombre y que sería la aceptación de la indeterminación y que sería ese espacio entre los hombres y las cosas

⁹¹ *Ibidem*, p. 185.

⁹² Carmen Pardo, *La escucha oblicua una invitación a John Cage*, p. 45.

para posibilitar la apertura a la subjetividad absoluta. La nada, en Cage, según Carmen Pardo, es el espacio que se debe crear alrededor y en medio de los sonidos y los hombres, lo cual permitiría realizar una escucha y apertura libre e indeterminada de los sonidos.⁹³

Podemos decir, entonces, que sin importar cuáles sean las relaciones, emociones o las ideas que se hayan plasmado o expresado intencionalmente en algunas músicas, la experiencia, y lo que se llegue a recibir de ella, dependerá de qué tipo de escucha se haga. Por ello, Carmen Pardo retoma la propuesta de Cage sobre la transformación del oído, la cual consiste en escuchar los sonidos sin intelectualizarlos ni darles sentido, en ésta el pensamiento se ve inhabilitado para alcanzar una escucha puramente subjetiva e indeterminada. De esta manera, la *escucha oblicua*, de la que Carmen Pardo nos habla en su libro, se refiere a esa transformación del oído y de la forma de escuchar. La escucha oblicua, según Carmen Pardo, “surgiría entonces de la modificación de un oído que está dormido en los parajes del pensar”.⁹⁴ Esa modificación del oído o escucha diferente implicaría salir del yo como centro, y, entonces, hacer un nuevo espacio desocupado por el yo y el pensamiento que daba lugar a determinaciones. El objetivo de esta nueva escucha será desocupar y desestabilizar la manera en que el pensamiento se comporta comúnmente, para que al dejar de determinar y objetivar todo aquello que es procesado y reconocido por el pensamiento, éste se abra a una subjetividad pura donde aceptara todo aquello que se dé en la experiencia sonora sin intelectualizar lo que se reciba.⁹⁵

“La escucha debe estar siempre en el proceso porque cuando se centra en un objeto, éste, con su repetición, suele crear un modelo que el oyente espera, tal y como ocurría con la música grabada, que predisponía el oído ante otras interpretaciones”.⁹⁶ Esta nueva escucha no sería, para John Cage, una manera de dar nuevos sentidos a los sonidos, sino simplemente una escucha donde la atención se centra en ellos sin otorgarles sentido alguno; “Nueva música: Nueva escucha. No es un intento de

⁹³ *Ibidem*, p. 46.

⁹⁴ *Ibidem*, pp. 133-135.

⁹⁵ *Ibidem*, pp. 149-150.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 135.

entender algo que se está diciendo, para que si algo se estuviese diciendo, a los sonidos se les de la forma de las palabras. Es solo la atención en la actividad de los sonidos”.⁹⁷

Para Carmen Pardo, la realización de una nueva escucha requerirá disciplina y la aceptación de lo que acontece en la experiencia musical. Una actitud activa y no pasiva será la que permita estar en el grado cero o nuevo espacio/espacio vacío, donde se le dará al pensamiento la posibilidad de desenvolverse libremente y ocupar aquel espacio con cualquier representación⁹⁸. Dejar actuar al pensamiento sin permitir que éste se establezca o determine, sería destruir y levantar nuevas construcciones cada vez, tirar aquella construcción establecida del pensamiento para permitirle ocupar el espacio ahora libre con cualquier representación, haciendo esto cada vez en cada escucha.

Conclusión

Se puede ver que, mediante las músicas del olvido y el tipo de escucha que generan, podemos apreciar que otras músicas como las tonales u otras músicas intelectuales y funcionales pueden ser también escuchadas y abordadas mediante el olvido: “Las músicas del olvido enseñarían entonces que toda música puede ser escuchada de un modo liberador, sin culpas que lastren el oído. Ese oído que se aplica a la música ha aprendido que cada vez que se pone a la escucha ha perdido el mundo”.⁹⁹

Es así, que la tabula rasa de la memoria y el borrado de las construcciones, anteriormente establecidas por el pensamiento y los hábitos de escucha, por medio del olvido como elemento que posibilita la antimemoria, y así también con la aceptación activa en la que el pensamiento tiene la posibilidad de crear cualquier representación

⁹⁷ John Cage, *Silence, Lectures and Writings*, p 10. “New music: New listening. Not an attempt to understand something that is being said, for, if something were being said, this sounds would be given the shapes of words. Just an attention to the activity of sounds”.

⁹⁸ Carmen Pardo, *La escucha oblicua una invitación a John Cage*, pp. 139-140.

⁹⁹ Carmen Pardo, “Músicas sin memoria”, p. 185.

mediante la indeterminación se llegará, entonces, a experimentar una escucha liberadora, una escucha oblicua.

Debemos recordar que en cada escucha que hagamos tendremos que dejar que los sonidos sean los que se expresen por sí mismos sin que pongamos algún sentido en ellos o sin que los relacionemos con alguna otra cosa o música. No será algo fácil de lograr, pero si se lograra podríamos disfrutar de una experiencia sonora pura donde el pensamiento podrá manifestarse y expresarse libremente sin la necesidad de evocar a la memoria y a las representaciones pasadas. Aunque Carmen Pardo nos dice que: “no hay manera de poder expresarnos sin las determinaciones del placer y el displacer como bajo fundamental ya que no hay un puente directo que nos permita expresarnos sin aquellas determinaciones”.¹⁰⁰ Mediante la indeterminación y el olvido podemos destruir el gusto y sus determinaciones, ya que el gusto es algo que puede ser educado y modificado.

Mantenernos fuera de la intencionalidad y crear un espacio vacío, mediante el olvido, mediante la tabula rasa o el borrado de la memoria, nos ofrecerá una percepción de los sonidos que se presentará como una interpenetración de los sonidos no obstaculizada por el intelecto o el gusto. La percepción de los sonidos se verá liberada del intelecto para que las experiencias sonoras no se vean determinadas y el pensamiento sea libre de construir cualquier representación que se tenga por medio de la aceptación y la escucha de los sonidos y ahora también del ruido. De esta manera se podrá entrar en un proceso en el que la percepción sensible transforme a la conciencia y se altere el espíritu.¹⁰¹

Escuchar sonidos los cuales son solo eso, sonidos, pone inmediatamente a la mente teorizante a teorizar, y las emociones de los seres humanos son

¹⁰⁰ Carmen Pardo, “Esculpiendo los sonidos de la aurora”, p. 97.

¹⁰¹ Cfr. Carmen Pardo, *La escucha oblicua una invitación a John Cage*, pp. 137-138.

continuamente incitadas por los encuentros con la naturaleza. ¿Acaso una montaña no evoca involuntariamente en nosotros un sentido de maravilla?...¹⁰²

Carmen Pardo nos dice que el arte no está para ser juzgado sino para ser usado y aplicarlo en la vida.¹⁰³ Por ello, podemos decir que de la experiencia de las músicas del olvido, surge otra forma de escucha, otra forma de relación con los sonidos, que a la vez es otra forma de pensamiento musical. La escucha del olvido es la liberación de las sensaciones sonoras de la lógica de la representación y la interpretación. Este ejercicio sería como una reconciliación con el mundo, ya que se volverían a escuchar los sonidos y el ruido del mundo tal y como se presentan en una experiencia libre antes de haberseles otorgado sentidos y significados determinados. Aquí también se hablaría de un olvido dionisiaco en el sentido nietzscheano, pues es un olvido que nos vuelve a reconciliar con los sonidos y el ruido del mundo como originalmente se presenta, volver a ese momento originario para que al mismo tiempo se pueda contar con la oportunidad de experimentar el sonido como si fuese la primera vez para que el pensamiento pueda crear las representaciones que le vengan sin haber sido determinadas por la memoria y el gusto formado que se dio mediante la determinación de un tipo de escucha que se basa en la organización y en las jerarquías de las notas.

El olvido es, entonces, la apertura hacia la afirmación y aceptación de la vida tal y como la vivimos, y, al mismo tiempo, a través de él también es posible hacer una tabula rasa del yo, y así, hacer un borrado de la memoria, el gusto y las emociones. Así, las músicas del olvido son un tipo de juego o experimento lúdico que nos permite despertar a la vida y abrazar todas esas cosas maravillosas y hermosas que vivimos. El olvido es una manera de abrirnos al mundo. Por medio del olvido y de una escucha oblicua se podrán remover los hábitos y la automatización del oído. Aquí se intenta escuchar a los sonidos y el ruido en cuanto a sí mismos. Se abandona la manera en que se ha utilizado el pensamiento para convertirlo en una herramienta que actúe

¹⁰² John Cage, *Silence, Lectures and Writings*, p. 10. "Hearing sounds which are just sounds immediately sets theorizing mind to theorizing, and the emotions of human beings are continually aroused by encounters with nature. Does not a Mountain unintentionally evoke in us a sense of wonder?"

¹⁰³ Carmen Pardo, *La escucha oblicua una invitación a John Cage*, p. 147.

indeterminadamente y se tenga una experiencia sonora libre de sentidos y determinaciones. Se dará entonces una liberación de la escucha y del pensamiento.

BIBLIOGRAFÍA

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia. Lo liso y lo estriado*. España: Pre-textos, 2004.

Cage, John. *Silence, Lectures and Writings*, Estados Unidos: Wesleyan University Press, 1973.

Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. España: Alianza Editorial, 2004.

Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra. De las tres transformaciones*, España: Alianza Editorial, 2003.

Nyman, Michael. *Experimental Music. Cage and beyond*. 2ª. ed. Cambridge University Press, 1999.

Pardo, Carmen. “Esculpiendo los sonidos de la aurora”, *La música. Estudios Nietzsche, Revista de la Sociedad Española de Estudios sobre F. Nietzsche*, SEDEN, no. 2 (2002).

Pardo, Carmen. *En el silencio de la cultura*. Madrid: Sexto Piso, 2015.

Pardo, Carmen. “Músicas sin memoria”, *Azafea Revista Filosófica*, no. 15, 2013.

Quignard, Pascal. *El odio a la música*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2012.

Trías, Eugenio. *El canto de las sirenas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007.

WEBGRAFÍA

Martínez Ransanz, Pablo. “La esencia del dodecafonismo”. *Filomusica, Revista Electrónica Mensual*, no. 71, diciembre 2005,

<<http://www.filomusica.com/filo71/dodecafonismo.html>>.

Rangel, Sonia. “Eterno retorno. La música de la inocencia y el olvido”, *Reflexiones Marginales*,

<<http://reflexionesmarginales.com/3.0/eterno-retorno-la-musica-de-la-inocencia-y-el-olvido/>>.