



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

SONIDOS DE LA VIDA; SONIDOS DE LA UTOPIA.
JOHN CAGE Y LA POSIBILIDAD DE HACER UNA
CRÍTICA SOCIAL-POLÍTICA DESDE LA MÚSICA

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN FILOSOFÍA

P R E S E N T A:

RICARDO LOMNITZ SOTO



DIRECTORA DE TESIS:
DRA. MIRIAM JERADE DANA

CIUDAD DE MÉXICO

2020



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 y dedicatorias

A la Dra. Miriam Jerade Dana, por su enorme generosidad y paciencia durante todo el proceso de escritura de esta tesis. Además de ser una asesora estupenda, en el transcurso te convertiste en una querida amiga, así como en un ejemplo de dignidad, rigurosidad de pensamiento y compromiso político para mí. Gracias por atreverte a pensar desde el espacio liminal en el que Cage (y mi tesis) se mueven. Ojalá que esta experiencia también haya sido gozosa para ti.

Agradezco también a mis lectores: a la Dra. Sonia Rangel, al Dr. Salvador Gallardo Cabrera, a la Dra. Didanwy Kent Trejo y a la Dra. Sonia Torres Ornelas. Sus generosos comentarios y lecturas atentas enriquecieron enormemente este trabajo (y, más importante aún, me permitieron vislumbrar nuevas rutas de pensamiento e investigación para el *futuro* cercano). ¡Gracias a los/las cuatro por acompañarme en este filosofar fuera de los terrenos habituales! ¡Y nuevamente gracias por leer mi tesis con la presteza que la situación lo exigía!

A mis profesores y profesoras de la licenciatura: al Dr. Ernesto Priani por el espíritu de juego e invención; a la Dra. Sonia Rangel (nuevamente) por el amor compartido por los cruces entre filosofía y música, y por introducirme al fascinante mundo de John Cage; al Dr. Crescenciano Grave por sus maravillosas clases (en las que que muchas veces habité desde el *silencio*); al Dr. Jorge Armando Reyes por la combinación entre lucidez y profundidad en el pensamiento; a la Dra. Miriam Jerade Dana (nuevamente) por mostrarme en sus clases la posibilidad de conectar la filosofía con el presente y por enseñarme a leer textos con mayor profundidad. ¡Gracias!

Gracias padre, madre y hermana por confiar en mí y apoyarme incondicionalmente durante toda mi vida. Gracias papá por enseñarme que la *escucha* se hace también con los ojos, las manos y todo el cuerpo. Tu trabajo siempre ha sido un recordatorio para mí de que *oír* y *escuchar* no son sinónimos. Gracias mamá por tu fuerza, constancia y, sobre todo, por tu amor. Gracias Ale por la complicidad en todas las aventuras de la vida, y por ser ejemplo para mí en tantas cosas...

Amalia adorada: gracias por ser una de mis mayores maestras en torno a la politicidad de la escucha, por recordarme siempre la posibilidad de construir otro tipo de academia, y por acompañarme sonrientemente durante mis claroscuros. Eres para mí ejemplo de cómo combatir desde la risa, el amor y la esperanza. Estoy infinitamente agradecido con el *azar* por haber permitido nuestro encuentro. *Tú eres música...*

A la memoria de mi abuela Larissa: gracias por ser un ejemplo siempre vivo para mí de lo que significa ser una verdadera *matriarca*. Gracias por ser otra de mis grandes maestras de la escucha y el pensamiento. Espero poder continuar el gran legado que nos dejas a toda la familia. Pese a tu ausencia, de alguna manera continúas estando con nosotros...

A Aarón y Andrés: les dedico esta tesis como muestra del enorme cariño que siento por ustedes, así como de la esperanza que tengo en que lograremos seguir profundizando nuestra escucha hacia el mundo en el que estamos. Su amistad es promesa de un mundo mejor.

A mi enorme y tribal familia, por el amor incondicional que he recibido siempre de ustedes. Son prueba para mí de la posibilidad de construir un mundo distinto. Son promesa para mí de la realización de la *utopía*.

A los Días de León, por todas las reflexiones compartidas y por apoyarme siempre en todas mis decisiones. Espero que, pese a no estar consagrada a un *Filósofo* clásico y sistemático, esta extraña tesis les parezca rica en ideas. Lxs quiero infinitamente.

A mis amigxs de la licenciatura: Cass, Daniel, Emiliano, Jorge, Camila y Tadeo. Gracias por acompañarme en esta aventura del pensamiento que significó para mí la licenciatura. ¿Qué sería de la filosofía sin las amistades?

A La Cabra Salvaje Teatro Laboratorio: gracias por enseñarme a escuchar de otra manera. Mi tesis no sería lo que es sin los experimentos que hemos hecho juntxs estos últimos años. Ojalá que esta tesis sirva para que continuemos replanteándonos nuestras investigaciones. Continuemos confiando que la escucha es una de las prácticas políticas más necesarias para esta época. Continuemos asumiendo la idea (tan cageiana) de que el artista es, ante todo, alguien que *escucha el mundo...*

A todas las personas con las que conviví durante mi trabajo en la *Campaña de Educación con Adultos Logos-Vives-IE*: Camila, Camilo, Ale, Pollo, Kass, Adri, Bini, Ayamel, Araujito, Ollin, Lu, Palo, a mis alumnas del taller de canto, y a las comunidades de Tlanalapan, Pocitos, Acalmán, Atlalpan, Cuapazola y Atezquilla. (Si me faltó alguien, tómenlo por favor como un *silencio* cageiano, no como una muestra de falta de cariño...) Con ustedes aprendí la importancia de conectar la filosofía con prácticas concretas y de estar abierto a toda experiencia, incluyendo la de *la muerte*, que siempre se adelanta al tiempo y que siempre tiene algo de *azarosa...*

A toda la gente del IE y la Bartolomé: si creo en la fuerza del pensamiento y la palabra escrita, en buena medida es por ustedes. Gracias por confiar en la educación y por darme tantas herramientas. Ojalá algo de lo que digo en la tesis resuene en ustedes.

*

La realización de esta tesis contó con el apoyo del Programa UNAM-PAPIIT como parte del proyecto “Performativos políticos” IA401118 dirigido por la Dra. Miriam Jerade Dana.

No existe una teoría. Sólo tienes que escuchar. El placer es la ley. Me gusta la música con pasión. Y porque me gusta trato de liberarla de las tradiciones estériles que la ahogan. Es un arte libre que brota –un arte al aire libre, sin límites, como los elementos, el viento, el cielo, el mar–. En ningún caso debe ser cerrado y convertido en un arte académico.

Claude Debussy

Estoy convencido de que podemos aplicar en todos los campos ese arte de escuchar. Por mi parte, lo intenté primero en música. Pero “música” no es más que una palabra. ¿Por qué limitarla a tal o cual campo específico? Es preciso convertir el mundo entero en música.

John Cage, Para los pájaros

*Consideration of the activity of listening
(We do our own listening: it is not done to us)*

John Cage, A Year From Monday

Índice

Prefacio: <i>Del lunes hace un año</i>	1
Introducción: La música, lo político y John Cage	
Los sonidos del cuestionar filosófico.....	3
Breve biografía de John Cage.....	7
Propuesta de lectura. Lo <i>político</i> en Cage.....	10
Aclaración de ciertos términos.....	15
Capítulo 1: Una revolución de la sensación. Hacia una nueva escucha	
El proyecto general de John Cage: la producción de una nueva <i>escucha</i>	22
El sentido de la escucha.....	27
Música y olvido. La influencia del budismo zen en John Cage.....	35
Redefinición de la música. La importancia del tiempo.....	44
La imposibilidad del silencio.....	49
Sonidos no voluntarios.....	55
La escucha como ocasión del <i>acontecimiento</i>	59
Conclusiones del capítulo. <i>La escucha es una acción</i>	63

Capítulo 2: Tachar la firma de las obras. Cuestionamientos sobre la figura del compositor

Introducción: <i>De la escucha a la composición</i>	67
El significado de la música es su uso. Cage lee a Wittgenstein.....	69
Indeterminación y libertad.....	72
Ejemplos de partituras flexibles: <i>0'00''</i> y <i>Winter Music</i>	76
<i>Una omisión fundamental</i> . La espacialidad de la música.....	80
La influencia de Artaud en Cage. <i>Theatre Piece</i>	88
<i>El observador observado</i> . ¿Quién es el artista?.....	91
La <i>acción</i> del arte.....	95
La afirmación de la vida y la transformación social.....	99
Conclusiones del capítulo. <i>Un nuevo tipo de artista</i>	102

Capítulo 3: Anarquía sonora. La música como *promesa* de la utopía

Introducción al capítulo: Anarquismo vitalista.....	107
Utopía practicable.....	111
La música, una promesa de la utopía.....	116
Otra orquesta es posible. Otro mundo es posible.....	121
Tecnología sonoras.....	128
Conclusiones del capítulo. La viabilidad de la utopía.....	136

Consideraciones finales: <i>Pregunta sónica</i>	140
--	-----

Bibliografía	152
Recursos audiovisuales	156
Discografía consultada	158

Prefacio:

Del lunes hace un año

La tesis que estás a punto de comenzar a leer se escribió entre los años 2019 y 2020. Fueron dos años donde muchos eventos sacudieron al mundo entero. Aquí dejo un pequeño recuento de algunos de ellos, sin más pretensiones que permitirte entender en qué contexto se pensaron las ideas que elaboraré a lo largo de este escrito. Y es que, para mí, el ejercicio filosófico tiene que ser, en primer lugar, un ejercicio para pensar el mundo en que vivimos. Tiene que ser un pensamiento creativo, comprometido con el presente y realizado *desde* el cuerpo...

* * * * *

Según informes de Amnistía Internacional, durante el 2019 se asesinaron a 12 defensores del medio ambiente en México. El año anterior, la ONG Global Witness, registró el asesinato de 164 defensores del medio ambiente en todo el mundo. México ocupa el sexto puesto con más asesinatos en su deshonrosa lista.

De enero a septiembre del 2019, la selva del Amazonas, hogar del 30% de las especies conocidas por el ser humano, sufrió uno de los periodos de incendios más destructivos que ha padecido en los últimos años. Se estima que más de *900,000* hectáreas de la selva se quemaron.

América Latina fue sacudida por tumultuosas protestas, en contra de incrementos en los precios de servicios y bienes, así como en contra de actos de corrupción política. Miles de personas salieron a las calles en Haití, Ecuador, Bolivia y Chile para manifestarse. La respuesta del gobierno chileno frente al inicio de las protestas en su país fue sacar al

ejército a las calles, declarando el primer toque de queda (o “estado de emergencia”) que hay en dicho país desde épocas de Pinochet. Los enfrentamientos entre la policía y los manifestantes dejaron a más de *doscientas* persona con heridas irremediables en los ojos.

Incendios ocurridos entre septiembre de 2019 y enero del 2020 destruyeron alrededor de *cinco millones* de hectáreas de los bosques de Australia. Más del 20% del área de los bosques se quemó, matando con su paso alrededor de un billón de animales.

A lo largo del 2019 se registraron más de *dos mil* asesinatos de mujeres en México, pero sólo una cuarta parte fue tipificada como feminicidio (según cifras del Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública y del Observatorio Ciudadano Nacional del Feminicidio). Las mujeres en este país no han dejado de exigir justicia por esta infernal situación.

El 6 de febrero del 2020, científicos de la NASA registraron una temperatura de 64.9 grados Fahrenheit en una de sus bases en la Antártica, rompiendo récords, según la Organización Mundial de Meteorología. Alrededor de *una quinta* parte de la nieve estacional de la Antártica se derritió en un solo día.

*

La escritura de mi tesis no pudo evitar estar atravesada por todos los eventos que acabo de presentarte. De alguna manera, mi tesis es una reflexión –a partir de las ideas de John Cage– sobre qué se puede hacer desde la música, el arte y la filosofía para hacerle frente a las problemáticas propias de la época turbulenta en que nos tocó vivir. Si permite vislumbrar algunas posibles vías de acción, me dará por bien servido...

Introducción: La música, lo político y John Cage

I. Los sonidos del cuestionar filosófico

A principios de la década de los setenta, se organizaron una serie de conciertos para presentar *Musicircus* (1967), una obra de arte *sui géneris* del compositor norteamericano John Cage (1912 - 1992). La pieza –si es que se puede usar este término para nombrar *Musicircus*– carece de partituras o instrucciones de cualquier tipo. Lo único estipulado es que un número cualquiera de músicos se reúnan para interpretar simultáneamente todas aquellas piezas que deseen, sin importar su género ni el orden en el que se toquen. En palabras de Cage, se trata de un suceso en el que *no se va a escuchar nada, sino en el que se escucha todo...* Idealmente, la pieza se tiene que realizar en un espacio extenso, para que los músicos puedan distribuirse en distintos sitios, siendo el desplazamiento del público parte de la experiencia estética. Dicho de otra manera, *Musicircus* es un híbrido entre una pieza de música, un performance, y una caminata auditiva.

En un artículo publicado en el periódico *The Guardian*, el musicólogo y compositor británico Peter Dickinson, rememora algunas de las indicaciones que Cage dio para la interpretación del *Musicircus* en Londres:

- There should be food and drink as at a real circus: ideally all the senses should be employed
- Use the greatest possible variety of participants – church groups, children’s choirs etc.
- Dancing can be included
- Since there is no score, no performing fees have to be paid
- Do not charge admission; no fees are to be paid to participants; use only people who are willing to take part
- The piece ‘should be fun’ – people ‘should get the joyousness of the anarchic spirit’

- Don't pay any attention to the discrepancy between, say, a clavichord recital and a jazz band – at one occasion people went along and put their ears to the clavichord!
- Limit the time for a rock group because of the din, but amplification is allowed if the group normally uses it
- *Musicircus* is a whole evening on its own: five hours would be a 'reasonable' duration ¹

A pesar de la naturaleza extraña de la “pieza”, los espectadores no salieron indiferentes a su propuesta.² En el libro *Para los pájaros* (1981), Cage incluso narra que durante una presentación de *Musicircus* en París, un joven de la audiencia se le acercó para decirle que, cuando volviera, se le unirían para *hacer la revolución...* ¿Qué tenía esta obra, concebida como un evento lúdico y deliberadamente carente de sentido que le hablaba tan directamente a aquel joven francés? ¿Qué fue lo que él, como muchas otras personas de su generación, encontraron en la música de Cage para leer ahí un gesto revolucionario, un comentario de carácter social?

En esta tesis, mi intención justamente es la de reflexionar sobre la relación que la música tiene con *lo político*, comprendiendo por esto último la esfera de todas las relaciones sociales –lo cual implica, pero rebasa, el ámbito al que la palabra “política” habitualmente refiere–.³ De manera puntual, la pregunta que recorre esta investigación es la siguiente: *¿Cómo se puede hacer una crítica sociopolítica desde la música?* A su vez, este cuestionamiento apunta a otras preguntas: 1) *¿De qué manera se pueden hacer*

¹ Peter Dickinson, “John Cage and his Musicircus”, *The Guardian*, 20 de junio del 2014.

² Sé que usar las palabras “pieza” y “espectadores” para describir el arte de Cage es problemático, en cuanto cuestiona los supuestos en los que estos términos suelen descansar. Aún así, considero que su utilización está justificada en cuanto el propio Cage usa la palabra “obra” para designar sus composiciones. Para mayor referencia, revisar *Para los pájaros* (p. 165). Ahí, Cage indica que tener una naturaleza *abierta* no impide que cada una de sus composiciones conserve “su individualidad”. En ese sentido, considera que aún se puede usar el término de “obra” para referirse a su música.

³ Recomendando, a quien quiera profundizar en la distinción entre “lo político” y “la política”, remitirse al texto de Bolívar Echeverría *Definición de la cultura*, y de manera específica al apartado “La cotidianidad de lo político”.

comentarios sociopolíticos desde la música, sin recurrir a la palabra? 2) *¿Cómo puede la música contribuir a la transformación social?* Para abordar estas preguntas, me centro en la obra de John Cage, uno de los artistas más innovadores y prolíficos del siglo XX, quien reflexionó con profundidad sobre las posibilidades críticas (por no decir emancipatorias) de la música.

A mi parecer, la revisión de las ideas de Cage es relevante en varios sentidos para la filosofía del arte. El *New Grove Dictionary of Music*, por ejemplo, señala que Cage fue el compositor norteamericano más influyente a nivel mundial durante el siglo XX. Si bien se trata de una afirmación osada y discutible, me parece adecuado mencionarla en cuanto pone en evidencia la importancia que se le concede al músico norteamericano. Y es que, sin duda alguna, Cage es un referente esencial para la música contemporánea. De cierta manera, en la obra de Cage se encuentran condensados varios de los rasgos, preocupaciones e ideas que atraviesan la música experimental hasta el día de hoy. Asimismo, dada la influencia que las ideas de Cage han tenido sobre artistas de otras disciplinas, su obra puede pensarse como un prisma que refleja varias de las discusiones más relevantes en el mundo de las artes durante la segunda mitad del siglo XX. En definitiva, se trata de un referente ineludible para comprender cabalmente las propuestas artísticas contemporáneas, teniendo una influencia innegable incluso fuera de los terrenos del “arte académico”.⁴ Basta saber que Thom Yorke (líder de la banda de rock *Radiohead*), Frank Zappa, Brian Eno, Aphex Twin y los integrantes de Sonic Youth han expresado la influencia que la obra de Cage tuvo sobre su propio trabajo, para darse cuenta de ello. Por lo mismo, abordar la obra y pensamiento de Cage es, de

⁴ Sé que el término “arte académico” es problemático, especialmente para nombrar un arte como el de Cage. Aquí lo utilizo para marcar una distinción con respecto a aquello a lo que Theodor Adorno y Max Horkheimer nombraban con el término de “cultura de masas”.

alguna manera, equivalente a revisar uno de los pilares de la estética de la época contemporánea (o, si se prefiere, de la “posmodernidad”).

Una de las ideas que defiendo en esta tesis es que la obra de Cage no sólo es atractiva para los compositores, musicólogos y los historiadores del arte, sino que presenta varias ideas de interés para la filosofía. No por nada, los historiadores del arte y los críticos lo suelen describir tanto como compositor, como teórico de la música, e incluso como *filósofo*.⁵ El propio Eugenio Trías, en su libro *El canto de las sirenas*, caracteriza a Cage de esta manera.⁶ De cierta manera, lo que Cage realiza es una *deconstrucción* de los discursos de la música, el arte e inclusive de la sensibilidad, comprendiendo por esto la evidenciación de sus límites y puntos ciegos. En otras palabras, en la obra de Cage hay elementos que permiten elaborar una crítica a la comprensión metafísica y ontológica que la filosofía occidental tiene de la música y de sus componentes.

A lo largo de esta tesis, expongo que Cage cuestiona prácticamente todos los supuestos de la tradición musical occidental, que, a su vez, están conectados con varias ideas fundamentales de la civilización occidental. De igual manera que plantea preguntas sobre la ontología de la *música*, el *silencio* y los *ruidos*, plantea preguntas sobre nuestra experiencia del tiempo, cuestiona el lugar que los sentimientos y las emociones tienen en nuestra cultura, la relación que Occidente tiene con la naturaleza, el carácter de las revoluciones sociales, las funciones que tienen las figuras de “autor”, “intérprete”, “oyente” y “espectador” en el arte, la relación que lo sonoro mantiene con

⁵ Entre los autores que consideran que Cage debería ser considerado como filósofo se encuentra Gustavo Celedón. Como bien lo ve Celedón en la introducción de su libro *Sonido y acontecimiento*, en ocasiones la utilización de la palabra “filósofo” para describir a Cage implica cierto menosprecio hacia su música. Por el contrario, él la utiliza para dar cuenta de la naturaleza filosófica de las preguntas que Cage plantea por medio de su música (pero también en sus escritos), las cuales contienen –mas no se limitan a– cuestionamientos sobre la ontología de la música y el silencio. En ese sentido, Celedón defiende la posibilidad de describir a Cage simultáneamente como *músico* y como *filósofo*.

⁶ En el libro recién mencionado, Trías (*op. cit.*, p. 667) escribe: “John Cage es un importante filósofo de la música, que es tanto como decir un verdadero filósofo (...)”

la escritura y el texto, los vínculos que existen entre Occidente y otras culturas, la musicalidad de la palabra e incluso sobre los límites del sentido en el lenguaje... Por lo mismo, no me parece exagerado afirmar que Cage debería estar incluido en las listas de los pensadores más completos y novedosos del siglo anterior. Sin duda alguna, fue un experimentador incansable, que jamás dejó de cuestionar los supuestos heredados del pasado. ¿No es precisamente ese uno de los rasgos propios de los grandes filósofos?

Por si esto no fuera suficiente para reconocerlo como filósofo, cabe decir que Cage desarrolló varios conceptos originales, actividad que, según Gilles Deleuze, es distintiva de la filosofía.⁷ Y es que, como bien lo señala Julia Robinson en su texto *John Cage y la investidura: «emascolar» el sistema*, Cage transforma términos ambiguos –como “indeterminado”, “experimental”, “silencio” y “nada”– en conceptos indudablemente propios.

II. Breve biografía de John Cage⁸

Uno de los aspectos atractivos de Cage es que se interesó y fue influido por numerosos pensadores y artistas, de tradiciones sumamente heterogéneas. Así como fue alumno de composición de Arnold Schoenberg y Henry Cowell, tomó clases con Daisetz Teitaro Suzuki de budismo zen; fue lector por igual de James Joyce, Ezra Pound y de Gertrude Stein, que de Henry David Thoreau, Emma Goldman, Carl Jung, Buckminster Fuller y Marshall McLuhan; también fue amigo de personalidades del

⁷ Gilles Deleuze & Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, (Barcelona: Editorial Anagrama, 2015). Sé que Deleuze y Guattari distinguen entre *conceptos*, *perceptos* y *afectos*, relacionando al arte con los últimos dos. Sin embargo, creo que Cage crea tanto *perceptos* y *afectos*, como *conceptos* propios. “Indeterminación”, “nada” y “silencio” son términos que nombran algo más que un mero “bloque de sensaciones”, siguiendo la terminología que los filósofos franceses utilizan.

⁸ La fuente principal de la biografía que aquí esbozo es un anexo que se encuentra al final del libro *Para los pájaros*.

siglo XX tales como Marcel Duchamp, Octavio Paz, Pierre Boulez, Peggy Guggenheim, Max Ernst, Joseph Campbell y Robert Rauschenberg, por poner sólo algunos ejemplos. Además, fue colaborador cercano y pareja amorosa de Merce Cunningham, uno de los coreógrafos norteamericanos más influyentes del siglo XX (y que fue uno de los alumnos más destacados de Martha Graham).

Cage nació en Los Ángeles, Estados Unidos, el 15 de septiembre de 1912. Empezó su formación musical de niño, mediante lecciones de piano con una de sus tías. En 1928 se inscribió en el Pomona College, con la intención de hacer una carrera literaria. Desilusionado con la escuela, decidió viajar a Europa, en donde se volvió aprendiz del arquitecto Erno Goldfinger por un corto periodo de tiempo y donde compuso sus primeras piezas. Al inicio de la década de los treinta, Cage regresó a Estados Unidos. Ahí, se volvió alumno de composición de Richard Bühlig, Adolf Weiss, Henry Cowell y, después, de Arnold Schoenberg, el padre de la música dodecafónica (o serial). En un intento por superar la armonía tonal –a la que, al igual que su maestro, consideraba artificial–, Cage se interesó por componer piezas para percusiones, lo cual representó una gran innovación dentro de la tradición musical occidental. De hecho, ciertos críticos consideran que Cage compuso algunas de las primeras piezas para percusiones solistas del repertorio de *música académica* (en Occidente).

En 1934 Cage fundó una orquesta de percusiones, y construyó el *water gong*, un instrumento que se sumerge en el agua. Tres años después, se volvió el músico acompañante y compositor designado de la clase de danza de Bonnie Bird, en la Escuela Cornish, ubicada en Seattle. En 1938, inventó el *piano preparado*, es decir, una manera de intervenir las cuerdas del piano con toda clase de objetos, que modifica la sonoridad habitual del instrumento.⁹ Se trata de un gesto de suma importancia en la

⁹ Probablemente este gesto esté relacionado con los estudios de composición que Cage realizó con Henry Cowell, quien hizo una extensa investigación sobre las sonoridades del piano y las técnicas usadas para

historia de la música contemporánea, dada la cantidad de artistas que han hecho uso del piano preparado, y porque generó interés sobre la posibilidad de ampliar las sonoridades de los instrumentos. Al año siguiente, Cage compuso *Imaginary Landscape No. 1* (1939), que es considerada por algunos musicólogos la primera pieza de música electrónica de la Historia.¹⁰ Después de escribir algunas composiciones osadas, como *Living Room Music* (1940) –en la que se utilizan objetos cotidianos como instrumentos de percusión–, compuso *Credo in Us* (1942), la primera pieza realizada para Merce Cunningham, su colaborador más duradero.

De 1945 a 1947, Cage participó en un seminario conducido por Daisetz Teitaro Suzuki en la Universidad de Columbia, que fue medular dentro de su vida. En 1948, compuso *Suite for Toy Piano* y, al año siguiente, las *Sonatas e interludios* para piano preparado, que lo volvieron acreedor de una beca Guggenheim. En 1950, desarrolló un primer método de composición basado en el azar, que permitía poner en suspenso el gusto personal de los compositores. En los siguientes años, aprovechó tal método para escribir su *Concierto para piano preparado y orquesta de cámara* (1951), así como *Music of Changes* (1952), un ciclo de piezas para piano que compuso recurriendo al *I-Ching*.

Durante el verano de 1952 Cage fue invitado a dar unos cursos en el Black Mountain College, una escuela dedicada a la experimentación artística. Ahí, escribió *4'33''* (1952), probablemente su obra más conocida, y organizó uno de los primeros happenings de la Historia.¹¹ Asimismo, a partir de ese año Cage se volvió un asiduo colaborador de Merce Cunningham, fungiendo como director musical en todas sus

interpretarlo. Cowell es reconocido como un pionero en el uso de técnicas extendidas para interpretar el piano. Tiene numerosas piezas en donde se le pide a los músicos que, en vez de tocar las teclas del piano de manera tradicional, las rasguen, punteen o manipulen de otras formas.

¹⁰ Así, por ejemplo, Kenneth Silverman y Daniel Charles.

¹¹ Existe debate sobre cuál fue el *primer* happening. Por lo mismo, en la tesis evitaré decir que Cage fue el *inventor* de los happenings, como hacen varios de sus lectores –incluyendo a Daniel Charles–.

compañías. A finales de los cincuenta, recibió varias invitaciones para impartir seminarios en Darmstadt, Alemania, una de las mecas de la música experimental. Como muestra de ello, basta decir que entre sus alumnos estuvo Karlheinz Stockhausen, quien, al igual que varios otros jóvenes compositores europeos, fue sumamente influido por sus ideas y métodos de composición. Evidentemente, para aquella época Cage ya se había convertido en un referente fundamental dentro del mundo del arte. Durante la década de los sesenta comenzó a impartir la materia de *composición experimental* en The New School, en Nueva York. Entre sus alumnos tuvo a Allan Kaprow, Al Hansen, Dick Higgins y George Brecht, quienes formarían parte del influyente colectivo *Fluxus*.

Cage continuó experimentando hasta su muerte, ocurrida el 12 de agosto de 1992. Investigó con todas las herramientas, técnicas, procedimientos e instrumentos que tuvo a su alcance. Así como fue un compositor prolífico, experimentó con la pintura, la poesía, el cine y el teatro, siendo además un docto micólogo. Su halo de influencia va de compositores como Toru Takemitsu, Witold Lutoslawski, Hildegard Westerkamp, Raymond Murray Schafer y John Luther Adams, hasta rockeros como Brian Eno, Frank Zappa, Radiohead y Stereolab, pasando por Steve Reich, Terry Riley, Philip Glass y el resto de los compositores de la escuela minimalista, hasta a artistas como Nam June Paik, Frank Scheffer y el Living Theater

III. Propuesta de lectura. Lo político en Cage

Además de ser un prolífico compositor, Cage escribió varios libros. Entre ellos, destacan *Silence* (1961), *A Year From Monday* (1967) y *Para los pájaros* (1981) –resultado éste último de una serie de conversaciones que mantuvo con el musicólogo francés Daniel Charles durante varios años–. Teniendo en cuenta el tema de esta tesis,

resulta importante señalar que en el prólogo de *A Year From Monday* (1967), Cage apunta que dicho libro responde a su *nuevo* interés por *mejorar el mundo*. Años después de la publicación de tal texto, el artista afirmó que su escritura representó un punto de quiebre en su obra, dado que, a diferencia de *Silencio* –libro que ponía el acento en preguntas ontológicas y metodológicas acerca de la música, y en reflexiones derivadas de sus estudios sobre budismo zen y el pensamiento de la India–, *A Year From Monday* imaginaba estrategias para conseguir una sociedad más justa. En otras palabras, era un libro que se centraba en la consideración de un *porvenir*, en vez de en la valoración –y hasta exaltación– del *presente*. Según Cage, esto significó un cambio importante en su pensamiento. Sostenía que, mientras que en *Silencio* lo que le interesaba era la *realización personal*, en este otro libro le preocupaba la transformación social. En otras palabras, Cage pensaba que la publicación de *A Year From Monday* supuso un giro político de su obra.

Pese a lo que Cage opinaba sobre su propio trabajo, yo considero que hay continuidad en su obra. A mi parecer, hay razones suficientes para pensar que detrás de piezas anteriores a 1967 (es decir, previas a la publicación de *A Year From Monday*) –como *4'33''* (1952), *Theatre Piece* (1952) o el *Concierto para piano y orquesta* (1958), sobre las que reflexiono en esta tesis– pueden leerse preocupaciones éticas y políticas. Una de las ideas que sostengo en esta tesis precisamente es que toda la música de Cage puede ser interpretada políticamente. Más aún: argumento que, desde finales de la década de los cuarenta, su obra apunta a la transformación social, mediante la alteración de nuestra sensibilidad y el cuestionamiento de las figuras y funciones sociales del arte. En otras palabras, en esta tesis me propongo hacer una lectura de la música de Cage en clave política.¹²

¹² Como ya señalé en una nota anterior, entiendo *lo político* en un sentido amplio, que no se limita a las instituciones y prácticas normalmente designadas por el término de *la política*.

De manera particular, en el primer capítulo expongo que uno de los proyectos principales de Cage es la modificación de nuestra *escucha* –y en general de nuestra sensibilidad– con su arte, buscando abrirnos al mundo que nos rodea. Veremos que Cage considera que la alteración de nuestra sensibilidad contribuye a generar un modelo existencial diferente al propio de la modernidad capitalista, con la intención de que nuestra relación con la naturaleza y con culturas no occidentales sea menos violenta a como actualmente es. En ese sentido, en el primer capítulo mi intención no es otra que la de argumentar que la transformación sensible es pensada por Cage como un mecanismo para lograr la transformación social. Por su parte, en el segundo capítulo doy cuenta de los cuestionamientos que Cage elabora sobre la figura del compositor (y en general del *autor*). Específicamente, argumento que las preguntas que Cage plantea pretenden restarle importancia al compositor para aumentar la libertad y responsabilidad de los intérpretes y el público. Dicho con otras palabras, sostengo que el cuestionamiento sobre la figura del compositor busca aumentar la agencia de los intérpretes y del público, por lo que es un gesto que difícilmente puede pensarse sin tener en cuenta sus repercusiones políticas.

Finalmente, en el tercer capítulo de la tesis discuto la idea de Cage de que su música *crea metáforas* de la sociedad donde nos gustaría vivir. En cambio, yo sostengo que su música permite poner en práctica relaciones sociales menos jerarquizadas que las que normalmente tenemos. Para defender esta idea, reflexiono sobre un par de piezas para orquesta que Cage compuso, así como una obra (33 ⅓) donde problematiza los efectos de las grabaciones de música. Argumento que es un error pensar lo que sucede en dichas piezas en términos de representación, dado que éstas últimas *de hecho* crean situaciones que evidencian la viabilidad de construir otro tipo de sociedad.

De lo recién dicho se siguen varias cuestiones. En primer lugar, se pone de manifiesto que mi interés por Cage radica en que se trata de un artista que aborda críticamente la música y el arte. Considero que su obra abre terreno para pensar la

politicidad tanto de la música, como de las artes escénicas en general, e incluso de la sensibilidad. Indudablemente, Cage no fue la primera persona, ni la última, en teorizar sobre estos aspectos. Por el contrario, existe una larga lista de filósofos que se han interesado por el tema –que incluye a Walter Benjamin, George Simmel, Theodor Adorno, Félix Guattari, Gilles Deleuze y Didi-Hubermann, por mencionar algunos–, lo cual permite situar las ideas de Cage en una discusión filosófica extensa y bien arraigada en la tradición de la disciplina. De hecho, la relación entre *música y política* ha sido un tema filosófico por lo menos desde Platón, quien en la *República* le adjudica a la música tanto funciones pedagógicas en la formación de los ciudadanos, como posibilidades perjudiciales para el buen funcionamiento de la *polis*.

Como veremos a lo largo de esta tesis, la música de Cage cuestiona prácticamente todos los elementos, supuestos y figuras de la tradición musical de Occidente, lo cual permite poner en descubierto aspectos de ellos que suelen pasar desapercibidos. Si seguimos las ideas de Cage, nos daremos cuenta que prácticamente ninguno de los elementos de la música y del arte es políticamente inocente del todo.

Me gustaría resaltar una vez más que en esta tesis no pienso abordar la obra de Cage en términos de *representación*. Si esto es así es porque creo que el pensar la música en términos de sus efectos corporales resulta de mayor utilidad para considerar sus funciones políticas. Pienso que, por lo mismo, esta tesis puede tomarse como una investigación sobre la *performatividad de la música*, a partir de las propias ideas de Cage. Con el término *performatividad de la música* comprendo la agencia que la música tiene sobre nuestros cuerpos.¹³ Por lo mismo, pensar la música en términos de

¹³ La palabra *performatividad* es una traducción al español del vocablo inglés “performativity”, que a su vez proviene de la palabra “perform”, que significa *realizar*. Su uso en filosofía remite a los trabajos de John Austin, quien sugirió que existían por lo menos dos tipos de actos de habla (o “speech acts”): aquellos que cumplen una función *constatativa* y aquellos que tienen un carácter *performativo* (a veces también traducido como “realizativo”). En ese sentido, usar la palabra *performatividad* para pensar la música es una manera de acentuar la capacidad que ésta tiene de provocar *efectos* en quienes la oyen, alejándose de las reflexiones que se preguntan por su *sentido* o por lo que la música *es*.

performatividad permite reflexionar sobre ella más allá del terreno del sentido (es decir, de los terrenos de la semiótica). Con esto, lo que se resalta es que la música es, en primer lugar, *acontecimiento*, lo cual puede incluir, más no se limita, a funciones comunicativas.¹⁴ Parafraseando las palabras del teatrólogo Jorge Dubatti, pensar la música en términos de *acontecimiento* implica pensarla desde el ámbito de la ontología, que es más amplio que los campos de la semiótica y de la comunicación. Siguiendo tal idea, esta tesis le apuesta a pensar la música desde sus propios terrenos, buscando reflexionar sobre lo que ocurre cuando la música *sucede*. Así como me referiré a textos y entrevistas de Cage, reflexionaré sobre aspectos técnicos de su música, bajo el supuesto de que lo que ahí ocurre contiene (a partir de distintos gestos, a veces audibles y otras veces *no*) una crítica sociopolítica.

Soy consciente que, por esto último, mi tesis se mueve en un terreno que algunos podrían considerar liminal y, de alguna manera, transdisciplinario. Confío que se trata de una manera de abordar la música que aún tiene muchos frutos valiosos que ofrecer, en cuanto permite acercarse a ésta desde una perspectiva novedosa, lejos de los tópicos bajo los que tradicionalmente se le ha abordado en la filosofía. Repito que, en el fondo, lo que se acentúa abordando la música en términos performativos es la *agencia* que ésta tiene sobre nuestros cuerpos –es decir, la capacidad que tiene para generar efectos sobre nosotros–, lo cual abre terreno para pensar la propia materialidad de la música, así como las utilidades que se hacen de la música con fines políticos.

Cabe señalar que para escribir esta tesis consulté materiales de carácter bastante heterogéneo. Revisé libros escritos por Cage, entrevistas que le hicieron al artista norteamericano, documentales dedicados a su pensamiento y música, libros y

¹⁴ Para una mayor profundización sobre el término de *acontecimiento* aplicado al terreno de las artes escénicas, recomiendo la lectura del texto *Principios de Filosofía Teatral* de Jorge Dubatti. Asimismo, recomiendo la lectura del artículo “¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier” de Alejandro L. Madrid en la *Trans. Revista Transcultural de la Música*, para adquirir un panorama general sobre los usos que se han hecho de los términos *performance*, *performativo* y *performativo* en los estudios sobre música.

artículos consagrados a su obra, y escuché varias de sus composiciones. Resulta importante mencionar que los textos de Cage presentan una particular dificultad interpretativa. No son textos escritos con un carácter sistemático, ni aceptan en muchos casos una lectura “lineal”. Varios de los textos de Cage exploran deliberadamente el aspecto gráfico de la escritura, variando la tipografía que utilizan, situando los textos en diferentes lugares de la página, o intercalando citas de autores a los que él admiraba. Hay, además, algunos escritos de Cage que fueron redactados con la intención de leerse en voz alta, por lo que incluyen indicaciones referidas a los gestos que tienen que acompañar su lectura.

En ese sentido, mi interpretación de los textos de Cage no pretende ser conclusiva, ni totalmente abarcante, sino únicamente servir para resaltar algunos elementos que en ella encuentro que apuntan a la *agencia* que la música tiene sobre nuestros cuerpos, y a la posibilidad que la música tiene para realizar tanto crítica como praxis política. Mi lectura no está exenta de ciertas contradicciones, pero me parece que ello no hace que deje de aportar ideas interesantes y originales. Está basada en la interpretación que otros lectores (¿o habría que llamarlos *escuchas*?) han hecho de la obra de Cage, sin dejar de arriesgarse a una lectura propia.

IV. Aclaración de ciertos términos

Como ya manifesté, el tema central de esta tesis son las posibilidades críticas que Cage le atribuye a la música. Por lo mismo, resulta pertinente decir algunas cosas sobre la postura política de Cage, a manera de introducción. El músico norteamericano se definía a sí mismo como anarquista.¹⁵ De manera específica, se declaraba un gran

¹⁵ Como muestra de ello, basta revisar los siguientes textos: John Cage, *A Year From Monday*, *op. cit.*, p. 53. John Cage & Steve Sweeney Turner, “John Cage’s Practical Utopias: John Cage in conversation with

admirador de las ideas de Thoreau –con quien también coincidía en su enorme aprecio hacia la naturaleza– y de Emma Goldman. La mención de ésta última es importante porque, en una entrevista que Steve Sweeney Turner le hizo, Cage señala que si se quiere comprender mejor su música, resulta útil remitirse a los textos de la anarquista norteamericana. Con esto, se pone de manifiesto que los recursos utilizados por Cage en su música no buscan otra cosa que generar *situaciones anárquicas*, en las que pueda aumentar la libertad de las personas y donde puedan acontecer relaciones no jerárquicas entre ellas.

Detrás de la postura política de Cage hay una confianza en la capacidad organizativa de las personas, a la vez que un enorme aprecio por la libertad y la autonomía. Para Cage, el anarquismo es el proyecto político que más propicia la justicia social y la consecución de una vida digna.¹⁶ Asimismo, el músico norteamericano considera que se trata de una postura política que celebra la *diferencia*, noción que ocupa un sitio privilegiado en su pensamiento, su obra artística y, por qué no decirlo, también en su propia vida. Señalo esto último sobre todo por dos razones: por la homosexualidad de Cage y por el hecho que, pese al racismo imperante en la sociedad estadounidense, durante la década de los cincuenta –es decir, previo al movimiento por los derechos civiles de los afroamericanos– trabajó con Syvilla Fort, una importante coreógrafa negra. Por si esto fuera poco, Cage mantuvo una marcada postura anti-patriarcal durante su vida, afirmando la necesidad de modificar nuestro lenguaje

Steve Sweeney Turner”, p. 470. Stephen Montague “John Cage at Seventy: An Interview”, p. 211. John Cage, *Anarchy*, (Middletown: Wesleyan University Press, 1988).

¹⁶ Para mayores referencias sobre este tema, recomiendo revisar la conferencia “Overpopulation and Art”. Existe en YouTube un video completo de la misma. Para mayor referencia, revisar la bibliografía de esta tesis.

para cambiar la manera en que pensamos y actuamos.¹⁷ Incluso en el ámbito político se encontraba Cage en la vanguardia.

Resulta oportuno decir que en *Para los pájaros*, Cage defiende el *derecho de ser uno mismo*, siempre y cuando uno evite imponer su forma de ser a las demás personas. A su vez, sostiene que la mejor manera de dejar que alguien *sea lo que es*, es dejándolo pensarse en sus propios términos. Si bien con esto pudiera parecer que el pensamiento de Cage es el de un clásico liberal, sostengo que en realidad es de una mayor radicalidad –entre otras cosas porque se opone a la existencia de la propiedad privada, como muestro en el tercer capítulo de esta tesis–. La interpretación que yo propongo de la obra de Cage es que manifiesta una postura antiautoritaria, radicalmente democrática y libertaria, que se funda en la negación del individualismo, la exaltación del goce corporal y el reconocimiento, celebración y producción de la *diferencia*.¹⁸ A mi parecer, su trabajo se halla atravesado por el deseo de ampliar las posibilidades humanas, sin que ello represente pasar por alto la vida del resto de los seres. En definitiva, creo que su postura puede caracterizarse como un *anarquismo vitalista* (o, si se prefiere, un *vitalismo anarquista*), es decir, una afirmación de la vida en todas sus manifestaciones.

Asimismo, es importante mencionar que en los textos de Cage hay una confusión de términos a la que yo me opongo. En sus libros, el artista norteamericano utiliza los términos *política* y *gobierno* como sinónimos. A mi parecer, se trata de una confusión que dificulta que el propio Cage tome conciencia del carácter político de su arte, y aún menos que asuma su obra como una praxis política. En *Para los pájaros*

¹⁷ Como prueba de ello, refiero las siguientes fuentes: John Cage & Joan Retallack, *Music*, (Santiago de Chile: metales pesados, 2012), pp. 64, 213, & “John Cage - Overpopulation and Art (with Ryoanji)” (alrededor del minuto 9’55’’).

¹⁸ Si utilizo la palabra *diferencia* es para sugerir puntos de encuentro con el pensamiento de varios filósofos postestructuralistas franceses, quienes dedicaron buena parte de su trabajo al desarrollo de aquello a lo que varios intérpretes han denominado como una *filosofía de la diferencia*. Entre los autores que este término suele englobar se encuentran Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Michel Foucault y Jean-Francois Lyotard.

(1981), por ejemplo, afirma que *la política no es necesaria*. Pienso que, en realidad, a lo que Cage se refiere es al *gobierno*, que, a su vez, entiende de una manera amplia, no carente de ambigüedades. Cuando Cage utiliza el término *gobierno*, se refiere a la política institucional, pero también a la burocracia y, en algunos pasajes, hasta a la economía.

Lo más cercano que Cage nos ofrece a una definición del término, se halla en un pasaje de *Para los pájaros*, en el que describe al *gobierno* como la “separación de cosas que no deberían estar separadas”.¹⁹ Pese a su ambigüedad, la caracterización que Cage presenta sobre el gobierno resulta útil para entender mejor sus ideas políticas, en tanto deja ver un deseo por *reunir* las cosas.²⁰ Deseo que, por cierto, en su obra mantiene una estrecha relación con una postura anti-segregacionista:

Nos acercamos: pronto podremos tocarnos. Estuvimos separados demasiado tiempo. No olvidemos a los demás, que aún no tuvieron libertad para reunirse con nosotros: los locos, los que tienen piel de otro color, los que se arreglan o llevan el pelo en forma distinta de la convencional: los que están en la cárcel, en la guerra, en la escuela, en empleos inútiles: reúna usted a los viejos y los jóvenes: se interesan unos en los otros.²¹

A mi parecer, en la obra de Cage el deseo por reunir lo separado se traduce en el continuo cuestionamiento de las fronteras que separan unas disciplinas artísticas de otras, unas actividades de otras, e incluso de los conceptos que nos permiten distinguir las experiencias sensibles entre sí. A lo largo de esta tesis, pretendo mostrar que el arte

¹⁹ John Cage, *Para los pájaros*, (Ciudad de México: ALIAS, 2007), p. 131.

²⁰ Gustavo Celedón plantea un vínculo entre la búsqueda de Cage por *reunir* las cosas y la *justicia*, tal y como se ha conceptualizado desde la filosofía occidental. En el texto “Políticas del espectro de John Cage: su obra musical a través de Jacques Derrida”, Celedón traza un nexo entre Cage y Derrida a partir de la manera en que éste último conceptualiza la *injusticia*. A partir de la interpretación que Heidegger hace del término *diké* (“justicia”) como “juntura”, “ensamblaje”, “ajustamiento” o “articulación”, Derrida propone que la *injusticia* puede ser comprendida como una *separación* o des-unión. En ese sentido, la búsqueda de justicia implicaría un esfuerzo por *reunir* lo previamente separado.

²¹ John Cage, *Para los pájaros*, *op. cit.*, p. 25.

de Cage pone en tensión las fronteras que separan la música de los ruidos; el sonido del silencio; las actividades de *escuchar, componer e interpretar*; la música del teatro; y el arte de la vida cotidiana. En otras palabras, me interesa mostrar que el trabajo de Cage se mueve en una zona liminal, que visibiliza, cuestiona y reta los límites que median entre distintas disciplinas y actividades. En ese sentido, las obras de Cage traen, por ello mismo, implícita una pregunta filosófica constante: *¿qué es el arte? ¿Se puede trazar un límite claro entre el arte y otras actividades humanas?*

Cabe decir que la confusión entre política y gobierno incluso llevan a Cage a sostener que de lo que se trata es de *acabar con la política*. Cage pareciera ser ciego frente al hecho de que la actividad política también implica luchar por la libertad, así como la imaginación y creación de nuevos modelos de organización y de nuevos tipos de vida. No alcanza a comprender que *todo es político* –incluyendo, evidentemente, las prácticas y los ideales anárquicos–. Quizás donde la confusión de Cage llega a su punto más elevado, es en un pasaje del libro *Para los pájaros* donde afirma que *él no hace política*, argumentando que lo que pretende no es la imposición de ningún tipo de gobierno, sino, en cambio, la supresión del mismo hecho de *gobernar*.²²

Pese a lo que Cage opina acerca de su propia obra, mi postura es que *él sí realiza una actividad política*, entendiendo por esto una praxis que no se limita al gobierno (y mucho menos a la gestión de un Estado). En esta tesis argumento que es posible atribuirle un carácter político al arte de Cage, en cuanto es indisoluble del deseo de modificar las relaciones humanas. Como ya mencioné, expongo que esto último lo busca generar mediante la alteración de nuestra sensibilidad, el cuestionamiento de las figuras, nociones y dinámicas propias del arte, y la creación de obras donde se ponen en práctica otro tipo de vínculos sociales. En definitiva, pretendo

²² En ese sentido, podemos afirmar que Cage confunde “lo político” con “la política”, en el sentido que se le han dado a las palabras en la teoría política contemporánea. Para mayor referencia, revisar mi nota número 3.

argumentar que la obra de Cage tiene una dimensión política en cuanto apunta a la generación de otro modo de vida y de otro modelo de organización social.

Para finalizar esta introducción, quiero decir que, en el fondo, la mejor manera de poner a prueba las ideas de Cage es ejerciendo la escucha. El pensamiento sobre la escucha (y sobre la música) jamás deberían sustituir la experiencia, sino que la tienen que acompañar o seguir. Ojalá que, en ese sentido, esta tesis contribuya aunque sea mínimamente a escuchar el mundo, a nosotros mismos y nosotras mismas de otra manera. Particularmente, espero que las ideas aquí plasmadas ayuden a que le prestemos una mayor atención a los silencios y ruidos (sean o no *sonoros*) pues, como veremos, ahí donde encontramos un *silencio* es porque antes hubo un *silenciamiento*.

Hoy, quizás más que nunca, *escuchar* se ha vuelto una necesidad política. Nos lo exigen las voces de las miles de especies de seres vivos que se están extinguiendo, las voces humanas que han sido silenciadas en el pasado y en el presente, las voces desaparecidas en este país de fosas, las millones de voces femeninas que claman justicia en todo el mundo (y a quienes el patriarcado ha silenciado por tanto tiempo), así como las voces de esos cuerpos a quienes las categorías binarias del género han silenciado por siglos.

Si la escucha tiene una dimensión política es porque se trata, ante todo, *de una acción*. Justamente por esto último, es posible *formar* la escucha e intervenir sobre ella. Aún más: escuchar es un acto que implica una disposición particular de quien lo realiza, una apertura especial hacia el mundo. Siguiendo la idea que Salomé Voegelin sostiene en su libro *Listening to Noise and Silence*, en esta tesis me interesa pensar la escucha no sólo como un hecho fisiológico, sino también como un “acto de compromiso con el mundo”.²³ Al igual que Cage, creo que las prácticas de la escucha pueden dar lugar a

²³ Salomé Voegelin, *Listening to noise and silence. Towards a philosophy of sound art*, (New York: continuum, 2010), p. 3. En el original dice: “This chapter explores listening, not as a physiological fact, but as an *act of engaging with the world*.”

transformaciones personales sumamente profundas, si es que se ejercen con la disciplina suficiente.

Intentemos, pues, *hacer la escucha*. En ella se juegan la justicia, el gozo de esta vida, e incluso la posibilidad de un mejor futuro.

Capítulo 1:

Una revolución de la sensación. Hacia una nueva escucha

No escuchamos en torno nuestro los mil ruidos de la naturaleza, nos olvidamos demasiado de esa música tan variada que nos ofrece con abundancia. Nos envuelve y hemos vivido hasta ahora en medio de ella sin darnos cuenta. He ahí, en mi opinión, la nueva vía. Aunque, desde luego, yo apenas la he entrevisto, ¡pues lo que queda por hacer es inmenso! Y el que lo haga... ¡será un gran hombre!

Claude Debussy, La música de hoy y la de mañana

In order to fulfill all our commitments, we need more ears and eyes than we had originally. Besides, the old ones are wearing out. In what sense am I losing my ear for music? In every sense.

John Cage, A Year From Monday

I. El proyecto general de John Cage: la producción de una nueva *escucha*

Para poder comprender cabalmente la relación que Cage establece entre música y transformación social, lo primero que hay que revisar es la comprensión que tiene del arte. Cuestionando una idea central en la tradición occidental, Cage considera que el arte no es un mero acto comunicativo. Cage es consciente de que los

sentimientos y las ideas que los artistas buscan expresar no necesariamente coinciden con aquellos que sus obras le generan a los escuchas (o espectadores), por lo que pensarlo en términos de una comunicación transparente carece para él de sentido.²⁴

Siguiendo la terminología de Jorge Dubatti, podemos afirmar que Cage piensa el arte no como un acto comunicativo, sino más bien como una *zona de experiencia*, manteniendo así cierto carácter inefable.²⁵ Más importante aún: Cage considera que el arte tiene la capacidad de alterar nuestra sensibilidad, en la medida en que puede hacernos percibir estímulos que previamente pasábamos por alto. Dicho de otro modo, Cage abandona la vieja idea del arte como medio de expresión, para pensarlo en cambio como detonador de *procesos de auto-alteración*.²⁶ Como veremos, esta auto-alteración se lleva a cabo de dos maneras en su música: a) por medio del desarrollo de una pedagogía de la sensibilidad²⁷ y b) mediante el cuestionamiento de los conceptos que usamos para dar cuenta de las experiencias sensibles. De manera particular, a lo largo de este capítulo argumentaré que lo que Cage pretende conseguir con su arte es la apertura de nuestra sensibilidad al mundo que nos rodea, lo cual concibe como un mecanismo para generar relaciones menos violentas entre los humanos y el resto de los

²⁴ Si se quiere profundizar en este tema, recomiendo revisar el texto *John Cage y la investidura: «emasculación» el sistema* de Julia Robinson.

²⁵ En el terreno de la filosofía, un autor que ha reconocido dicho carácter inefable de la música es Vladimir Jankélévitch, para quien la música *es una forma de silencio que ocupa al silencio*.

²⁶ Carmen Pardo, *La escucha oblicua. Una invitación a John Cage*, (Madrid: Editorial Sexto Piso, 2014), p. 28.

²⁷ Considero que la utilización del término “pedagogía de la sensibilidad” está justificado en cuanto el propio Cage usa la palabra *pedagogía* para referirse a su música. En el libro *Para los pájaros* (p. 251) afirma: “(...) se trata de una música pedagógica y a la vez “real”, que supone evacuada, consumada, realizada la pedagogía”. Aún así, cabe señalar que Cage es cuidadoso en señalar que el aspecto formativo de su música tiene que ser asumido de manera *personal*. En relación con esto, resulta adecuado mencionar que en la última entrevista que le hicieron en vida –que viene incluida en el libro *MUSIC. John Cage en conversación con Joan Retallack*–, Cage afirma que *la única educación que realmente importa* es aquella que uno se da a sí mismo.

seres vivos del planeta. Dicho con otras palabras, sostengo que detrás del arte de Cage hay preocupaciones éticas de carácter ecologista.²⁸

Si bien Cage fue un creador polifacético, que incursionó en prácticamente todas las disciplinas artísticas, la música siempre ocupó un sitio destacado en su trabajo. Por eso mismo, la *escucha* fue el sentido al que mayor atención le dedicó. En uno de sus libros, intitulado *Para los pájaros* (1981), el artista norteamericano afirma que, en última instancia, su proyecto principal es el de *abrirnos los oídos*. A mi parecer, la modificación de la escucha no es pensada por Cage como un fin en sí mismo, sino como una estrategia para lograr algo todavía más profundo: la transformación de las relaciones sociales y de la relación que tenemos los seres humanos con la naturaleza, comprendiendo por este último término el conjunto de todos los seres no humanos. Dicho de otra manera, sostengo que mediante la alteración de nuestra manera de escuchar, Cage pretende transformar el modo en que *habitamos* el mundo.

La *apertura de la escucha* a la que Cage hace referencia está relacionada con la problematización de las nociones que usamos para dar cuenta de lo que ocurre cuando oímos. La importancia de cuestionar dichas nociones radica en que éstas, lejos de representar de manera inocente lo que ocurre al escuchar, condicionan nuestra experiencia. Anticipando lo que más adelante expondré con mayor profundidad, considero oportuno señalar que las palabras *silencio*, *ruido* y *sonido* no dan cuenta de tres fenómenos objetivamente existentes y fácilmente identificables, sino que habitualmente son usadas para distinguir entre sonidos que consideramos dignos de ser atendidos y otros que históricamente nuestra civilización ha decidido ignorar. A

²⁸ Comprendo la palabra “ética” a partir de su raíz etimológica (*ethos*) que, entre sus múltiples acepciones, quiere decir *costumbre*, *conducta*, *hábito* o *modo de obrar*. En ese sentido, hablar de una *ética ecologista* es hablar de una manera de habitar el mundo desde el respeto hacia la naturaleza, comprendiendo por ésta el conjunto de seres no humanos. Resulta oportuno señalar que Eugenio Triás coincide conmigo en encontrar una dimensión *ética* dentro de la obra de Cage. En su libro *El canto de las sirenas* (p. 664), afirma que Cage “exige ética en la estética.”

nombrar: los sonidos de la naturaleza, los ruidos producidos por nuestros propios cuerpos, los sonidos urbanos e incluso las músicas de otras culturas.

Es precisamente por ello que crear una música como la de Cage, en la que los ruidos y los silencios son protagónicos, puede ser pensado como un gesto de dimensiones políticas. Se trata de una música que vuelve evidentes cuáles son los elementos que se hallan fuera del horizonte de sentido de la tradición occidental y que los utiliza para trastocar sus propios límites.²⁹ Por lo mismo, es un arte que abre vías para aproximarse a lo que permanece como *otro* para la civilización occidental. A mi parecer, darse cuenta que es posible *escuchar* el *silencio* no es sino el primer paso para aproximarse a la alteridad. Implica volverse consciente que, pese a encontrarse allende de nuestro horizonte de sentido, la otredad nunca es plenamente *muda*. Así, escucharla se revela como una obligación ética.



Figura 1. Robyn Schulkowsky interpretando *Branches* (1976), composición para plantas y cactus amplificadas (BBC 2012).

²⁹ Eugenio Tria's considera que precisamente el interés que Cage mantiene con el *límite* es lo que permite considerarlo como un filósofo.

Resulta adecuado señalar que uno de los textos a los que más recurriré en este capítulo será *La escucha oblicua. Una invitación a John Cage*, de la filósofa española Carmen Pardo. Su relevancia para esta tesis radica en tres aspectos. En primer lugar, se trata de un libro escrito por quien seguramente es una de las máximas especialistas en lengua castellana de Cage, debido a la cantidad de traducciones y estudios que ha realizado sobre la obra del artista norteamericano. Además, el libro representa un interesante esfuerzo de situar las ideas de Cage en discusiones filosóficas más amplias, evidenciando que la relevancia de sus ideas trasciende el campo de la música. Finalmente, el texto de Pardo resulta importante para este capítulo en cuanto su idea principal es que la música de Cage tiene la potencial capacidad de alterar nuestra sensibilidad, produciendo lo que ella denomina como una *escucha oblicua*.

Una de las afirmaciones que la filósofa española hace en su libro es que Cage fue una *especie única de músico*, siendo su particularidad el estar movido por el *deseo de escuchar*. Ahora bien, ¿qué no serían, de entre todas las personas, precisamente los músicos quienes realizan un trabajo basado en la escucha? ¿En qué sentido el poseer el *deseo de escuchar* ubicaría a Cage en una categoría especial de músicos? La filósofa española apunta que tal rasgo es distintivo de Cage en la medida en que él, quizás más que ningún otro músico, problematizó (con sus composiciones y textos) la actividad de *escuchar*, así como la relación que ésta mantiene con la música. Como muestra de ello, basta revisar el siguiente fragmento, proveniente de un texto que el artista estadounidense leyó en la universidad Rutgers en 1958:

- ¿Por qué escuchar es tan difícil para tantas personas?
- ¿Por qué empiezan a hablar cuando hay algo que oír? (...)
- ¿Por qué no mantienen la boca cerrada y los oídos abiertos?
- ¿Es que son estúpidos? (...)
- ¿Se adquirió la mala educación a la vez que se adquirió el conocimiento de la música?

¿Tener aptitudes para la música nos hace automáticamente estúpidos e incapaces de escuchar?³⁰

Como estas palabras lo evidencian, Cage considera que la educación musical produce hábitos de escucha particulares, que dificultan la percepción de los sonidos del entorno. Por eso, a lo largo de su vida el artista norteamericano se dedicó a experimentar con técnicas que cuestionan varios de los supuestos sobre los que está construida la música occidental –y que, por lo mismo, se hallan fuertemente relacionados con varios de nuestros hábitos de escucha–. En resumen, la música de Cage busca modificar profundamente la relación que tenemos con lo sonoro, lo cual implica alterar tanto las representaciones que nos hacemos del sonido, como nuestros comportamientos al escuchar.

II. El sentido de la escucha

Aunque podría parecernos que la escucha musical no guarda relación alguna con la audición que usamos para el resto de nuestras actividades, existen varias razones para pensar que hay puentes entre estos dos tipos de modalidades de escucha. Quizás el principal de ellos sea que la escucha musical, al menos en las sociedades occidentales, está construida sobre el *sentido*, por lo que no se halla tan distante de la escucha que usamos para atender la palabra hablada. Además, tiene una naturaleza discursiva, en cuanto los sonidos carecen de sentido por sí mismos. Por el contrario, en música el sentido aparece únicamente con la concatenación de varios sonidos. En esa medida, los principios sobre los que descansa la escucha musical no difieren considerablemente de los supuestos sobre los que recaen otras de nuestras modalidades de escucha. Revisar

³⁰ John Cage, *Silencio*, (Madrid: Ediciones Ardora, 2005), p. 49.

los principios sobre los que descansa la escucha musical contribuye así a develar nociones y dinámicas que condicionan nuestra audición en general, estemos oyendo música o no.

Como ya adelanté, la escucha musical está basada en el supuesto de que todos los sonidos que conforman las composiciones musicales tienen sentido. Dicho de manera general, en Occidente la música es concebida como un medio expresivo, capaz de transmitir las ideas, emociones o sentimientos que tuvo la persona que la compuso. Así, la actividad de *escuchar* queda de alguna manera subordinada a la de *componer*, dado que se le asigna al oyente la tarea de *descifrar* (o comprender) la pieza que escucha, a la que se le adjudica una intención comunicativa, un mensaje. Por su parte, se asume que el sentido de la música viene dado por las relaciones que los distintos sonidos mantienen entre sí, los cuales generan un discurso musical más o menos coherente. Pardo caracteriza la tradición musical occidental (y su correspondiente escucha) de la siguiente manera: “Un mundo que hace del sonido una nota, de la articulación entre sonidos una melodía, y de la escucha, una tendencia a sentir las articulaciones y no el sonido por sí mismo, es decir, *una escucha del modo en que se compone el sentido*.”³¹ De este fragmento se sigue que decodificar (o comprender) una pieza de música implicaría atender las relaciones que los distintos sonidos mantienen entre sí.

Una de las consecuencias de esto último es que, en la tradición occidental, un sonido no es suficiente por sí mismo para generar sentido. Por el contrario, éste aparece a partir de la combinación de varios sonidos. Cuando una persona entrenada en música escucha un acorde en una composición tonal, no puede saber la función que cumple dentro de la pieza si no lo compara con el resto de los acordes que forman parte de la composición. Precisamente la relación que dicho acorde mantiene con el resto de notas

³¹ Carmen Pardo, *op. cit.*, p. 28. Las cursivas son mías.

y acordes de una composición es lo que permite saber si tiene la función de *tónica*, *subdominante*, *dominante* o alguna otra. Podemos suponer que algo similar ocurre a nivel sentimental cuando se escucha música. Pensemos, por poner un ejemplo, en lo que nos pasa al escuchar una pieza triste. Normalmente una nota no nos evoca, por sí misma, ninguna emoción. Un acorde ya puede empezar a generar sentimientos, pero es hasta que tenemos una melodía y/o una secuencia de acordes que realmente nos conmovemos y lloramos.

Pese al lugar que se le concede a los sentimientos en la música, podemos afirmar que, en buena medida, la escucha musical (al menos en Occidente) es una escucha intelectualizada. Si digo esto es porque, como bien lo señala Pardo en el fragmento previamente citado, la tradición musical occidental se sostiene en un proceso de abstracción mediante el cual los *sonidos* son convertidos en *notas*. En otras palabras, la tradición musical occidental supone un tratamiento de los sonidos mediante el cual éstos dejan de ser *entes sensibles* para transformarse también en *entes mentales*. Cage utiliza la palabra “solfeo” para cifrar precisamente la distinción de *notas* y *sonidos*. Por eso, señala que el solfeo es una actividad típicamente occidental, en la medida en que considera que la civilización occidental se encuentra prendida en los dualismos. Cabe resaltar que, de cierta manera, el solfeo está relacionado con la división *mente / cuerpo*, es decir, uno de los dualismos fundamentales del pensamiento occidental. Cage considera que es significativo que en la tradición musical se priorice a las notas por encima de los sonidos, lo cual considera equivalente a priorizar la mente por encima del cuerpo.

En sintonía con lo dicho, Pardo, siguiendo a Cage, sostiene que el solfeo genera un tipo de escucha en la que el oído funge como *centro receptor*, sin dejar de tener un papel secundario frente al intelecto. El músico estadounidense argumenta que una prueba de ello es que el solfeo es una disciplina que posibilita que sus practicantes *escuchen sonidos* que no han sido producidos realmente:

Antes se suponía que la música existía ante todo en el espíritu de las personas, y en particular de los compositores. Se la escribía y se supone que se la escuchaba *antes* de que fuera audible. A juicio mío, en cambio, nada se escucha *antes*. El solfeo es precisamente la disciplina que permite escuchar un sonido *antes* de que se lo haya emitido...³²

Frente al tipo de escucha que el solfeo genera, Cage desea producir una escucha que acentúe nuestra relación corporal con los sonidos. A su vez, y como veremos más adelante, detrás de ello hay un deseo de ampliar las posibilidades de experiencia, así como las oportunidades de goce sensorial.³³

La abstracción que el solfeo realiza permite establecer relaciones medibles entre los sonidos. Como bien lo hace notar Pardo, la escucha musical precisamente centra su atención en estas relaciones y no propiamente en los sonidos. Las relaciones entre notas –que en terminología musical reciben el nombre de *intervalos*– tienen una naturaleza abstracta, dado que remiten a objetos ideales. Según la filósofa española, una de las consecuencias a las que da lugar la medición de intervalos es el reforzamiento del dualismo de la escucha, en cuanto siempre es posible distinguir entre *la medida* (el intervalo) y aquello que es *medido* (los sonidos). Dicho con otras palabras, el solfeo crea categorías ideales que dificultan la audición directa de los sonidos.

La posibilidad de medir las relaciones que existen entre las distintas notas da pie a lo que Pardo, siguiendo a Cage, califica como *gramatización* de la escucha musical. Con dicho término, hace referencia a la existencia de nombres para designar las distintas combinaciones de sonidos, así como de reglas que restringen qué combinaciones pueden hacerse y cuáles no. Una vez más, se pone en evidencia que el modo de escucha propio de la tradición musical occidental se sostiene en la

³² John Cage, *Para los pájaros*, (Ciudad de México: ALIAS, 2007), p. 87.

³³ Cage considera que gozar la vida implica cierta radicalidad política. Recomiendo revisar la conferencia *Overpopulation and Art* a quien quiera profundizar en este aspecto de su pensamiento.

subordinación del sonido al pensamiento. Más que escuchar un sonido y luego pensarlo, el oído escucha lo que los marcos de referencia le permiten pensar sobre los sonidos.³⁴

Otra manera de decir esto último es que el solfeo genera un tipo de escucha en la que el contacto con los sonidos está *mediado* por categorías mentales. Así, se imposibilita virtualmente la percepción directa, *no mediada*, de los sonidos. Cage no sólo consideraba que este último tipo de audición era posible, sino que buscaba producirlo por medio de su música. Por ello, buena parte del trabajo de Cage gira en torno a la revalorización de la fisicidad del sonido, a partir de la elaboración de piezas deliberadamente carentes de sentido, en las que el compositor quiere que fijemos nuestra atención en la mera *actividad* de los sonidos. Dicho de otro modo, la música de Cage abandona el terreno de las *notas* para situarse en el de los *sonidos*. Por ello, de cierta manera contiene una pregunta sobre los fundamentos de la música, lo cual trastoca varios de los supuestos sobre los que ésta ha sido construida y pensada.

El cuestionamiento del papel que el *sentido* tiene en la escucha está íntimamente relacionado con el rechazo a las normas que regulan la música. Si bien a lo largo de los siglos las convenciones musicales han cambiado, siempre han existido normas armónicas –es decir, reglas provenientes del campo de la *armonía*– que han regulado las secuencias y combinaciones de los sonidos musicales, teniendo como efecto la prohibición de algunas de ellas. El ejemplo que más rápidamente viene a la mente es el de las *cuartas aumentadas* o *quintas disminuidas* –es decir, el intervalo de *tritono*–, que estuvo prohibido durante casi todo el medievo. Otros ejemplos son las *quintas paralelas* y las *octavas paralelas*, cuya utilización se evitaba en la composición de piezas corales. Lejos de ser accidentales y carentes de importancia, tales

³⁴ Aunque aquí estoy pensando en el entrenamiento de la escucha por el que pasan los músicos, en realidad también es posible pensar en un proceso de formación (o acondicionamiento) de la escucha por el que pasarían las personas carentes de entrenamiento formal en la música. La constante repetición de ciertas secuencias de acordes, propias de la tradición occidental, acaba condicionando la escucha, acostumbrando al oído a esperar ciertas combinaciones de sonidos.

prohibiciones están implicadas en la creación y mantenimiento de un *orden* que posibilita la expresión. En ese sentido, la libertad nunca ha sido absoluta en la música tonal, sino parcial. Lo dice bien el intelectual francés Jacques Attali: “El orden de la música tonal (...) no deja más que la libertad de expresarse en el interior de sus reglas.”³⁵

En consonancia con esto último, Cage –en *Para los pájaros*– afirma que la música, junto a sus disciplinas auxiliares, puede ser tomada como una maquinaria que establece un *deber ser* de los sonidos, condicionando la relación que tenemos con ellos. Cabe decir que vincularse con los sonidos desde un *deber ser* genera por lo menos dos efectos perjudiciales: dificulta la escucha de los sonidos del ambiente y nos predispone a escuchar la música de otras culturas de forma condescendiente.

Para comprender esto cabalmente, resulta importante señalar que la abstracción y reglamentación que el solfeo y la armonía realizan, corren el riesgo de dar lugar al “silenciamiento” de ciertos sonidos. Si esto es así es porque, para comenzar, el solfeo deja de lado ciertas cualidades del sonido, tal como su timbre. Para que se me entienda bien, por cualidades del sonido me refiero a los parámetros a partir de los cuales podemos valorar y pensar los sonidos. De manera particular, me refiero a la altura (o *tono*), intensidad (o *fuerza*), duración y timbre, es decir, a las propiedades físicas del sonido. Una vez dicho esto, se comprende mejor que la abstracción del timbre que el solfeo lleva a cabo, implica dejar de lado un rasgo que permite distinguir unos sonidos de otros. En el fondo, el solfeo no tiene manera de cifrar la diferencia entre un “la” emitido por una trompeta y el mismo “la” producido por un violín, aunque evidentemente no suenen igual. Para el solfeo, sencillamente se trata de la misma nota.

Ahora bien, para Cage la borradura del timbre no es el silenciamiento más dramático que el solfeo genera. Sostiene que aquellos sonidos que no pueden analizarse

³⁵ Jacques Attali, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, (Ciudad de México: siglo veintiuno editores, 2017), p. 98

bajo las categorías con las que el solfeo opera (que básicamente son *altura* y *duración*), son tachados de *ruidos*, que equivale a decir *no musicales*, *insignificantes* o *no dignos de atención*. Acerca de esto, Cage escribe:

Ejercitarse en el solfeo significa decidir *a priori* que los sonidos del ambiente tienen que ser pobres. ¡Por eso no puede haber solfeo “concreto”! Todo solfeo es por necesidad, por definición, “abstracto”... ¡Y dualista! Para quien solfea, todo sonido del ambiente está mutilado; carece de tonalidad.³⁶

En otras palabras, según Cage, las propias condiciones de posibilidad del solfeo propician un distanciamiento entre sonidos musicales y sonidos del ambiente. Por lo mismo, si se quiere conseguir una audición plena del entorno, resulta necesario poner en cuestión algunos de los supuestos del solfeo.

Las reglas de la armonía ocasionan un efecto similar con respecto a la música de otras culturas. Así como la tradición musical occidental distingue y jerarquiza los sonidos musicales por encima de los ruidos, ordena las músicas dependiendo de qué tan cercanas se encuentren a sus propias convenciones. Mientras más se aleje una música de sus convenciones armónicas, mayor probabilidad habrá de que sea juzgada como *ruido*. Cabe mencionar que esto no sólo ocurre entre culturas que se hallan distantes geográficamente, sino incluso al interior de una sociedad entre las diferentes culturas que la componen. ¿Cuántas veces no ha sido tachada de *ruido* la música que escuchan los jóvenes o, en general, los grupos marginados de una sociedad (tal como los negros en Estados Unidos o los judíos en Austria)? Como bien lo señala Attali, los ruidos no existen por sí mismos, sino únicamente en relación a un código que *interrumpen*. De esto último se sigue que cada tradición da lugar a sus propios ruidos, es decir, sonidos que carecen de sentido dentro de sus marcos conceptuales y sensibles.

En relación con este tema, Cage escribe:

³⁶ John Cage, *Para los pájaros*, (Ciudad de México: ALIAS, 2007), p. 87.

Si mi cabeza está llena de armonía, melodía y ritmo, ¿qué me pasa cuando suena el teléfono, qué le pasa a mi paz y silencio, quiero decir? Y si eran armonía, melodía y ritmos *europesos* lo que había en mi cabeza, ¿qué le ha sucedido a la historia de, por ejemplo, *la música javanesa*, con respecto a mi cabeza, claro?³⁷

Lo más relevante de este fragmento es que Cage sugiere que ciertos hábitos de escucha pueden generar exclusiones o, por lo menos, dificultades para valorar las prácticas musicales de otras culturas. Una vez más, insiste en que, si no se toman precauciones, la armonía y el solfeo pueden generar una escucha discriminatoria, que juzgue como inferiores todos aquellos sonidos y músicas que no se amolden a sus convenciones. En ese sentido, la búsqueda del músico norteamericano por generar un nuevo modo de escucha se revela como un intento por producir otro tipo de relaciones entre Occidente y otras culturas. Es decir, como un esfuerzo por escapar del eurocentrismo, con su pequeñez de miras característica, y por generar acercamientos menos violentos hacia otras civilizaciones. Así, la transformación de la sensibilidad necesariamente apunta a transformaciones sociales. Cabe señalar que Cage resalta la importancia del olvido para lograr esto último, pues para poder generar acercamientos menos violentos a otras culturas es necesario debilitar los supuestos que dan lugar a exclusiones. Dado que la tradición se expresa por medio del gusto y las emociones, el olvido, tal y como Cage lo piensa, implica cuestionar el lugar que estos tienen en el arte.

³⁷ John Cage, *Silencio*, (Madrid: Ediciones Ardora, 2005), p. 42. Las cursivas son mías.

III. Música del olvido. La influencia del budismo zen en Cage

A diferencia de lo que había compuesto hasta entonces, en la década de los cincuenta Cage empezó a aplicar algunos de los principios del budismo zen a su música. Mientras que anteriormente se había enfocado en componer piezas que expresaban emociones, a partir de los años cincuenta el músico norteamericano comenzó a escribir piezas que buscaban provocar cierto *olvido* o *desintegración* del “Yo”.³⁸ Esta cuestión resulta sumamente relevante para el tema que ahora nos incumbe, dado que implica concebir la música como un mecanismo para alterar el pensamiento y nuestro modo de actuar, en vez de como un lenguaje expresivo.

Pardo considera que la obra de Cage surgida desde los años cincuenta responde a la búsqueda de *desmantelar la memoria* y “todas las nociones que tutelan cualquier espacio ideal.”³⁹ A mi parecer, la elaboración de una música basada en la voluntad de olvido es inseparable del deseo de alejarse de la tradición musical, así como del interés por dar lugar a otra modalidad de escucha. De manera particular, lo que Cage cuestiona es el papel que las emociones y el gusto tienen en la música. Como veremos, considera que la tradición se preserva por medio de estos últimos, por lo que la búsqueda por generar otro tipo de vida necesariamente pasa por su cuestionamiento.

¿Por qué considera Cage que es importante provocar cierto olvido con su música? ¿Qué aspecto positivo encuentra el artista norteamericano en el *olvido*? ¿Y de qué manera éste se halla relacionado con la desintegración del *Yo*? Como buen practicante de budismo zen, Cage supone que el *Yo* (o *ego*) no es otra cosa que un *muro*, que nos imposibilita tener un contacto *directo* con la realidad. A su vez, según la tradición budista, la memoria, el gusto y la emoción son tres facultades a partir de las cuales se constituye y expresa el *Yo*. Por lo mismo, la memoria, el gusto y la emoción

³⁸ Carmen Pardo, *op. cit.*, p. 37. & John Cage, *Para los pájaros*, p. 120.

³⁹ Carmen Pardo, *op. cit.*, p. 28.

son pensados como facultades que nos alejan de lo *real*, en cuanto dificultan que percibamos el fluir propio a la vida. Siguiendo esta idea, se le atribuye al olvido un efecto positivo: el de ampliar nuestra experiencia de la realidad, a partir de un contacto supuestamente más directo con ésta. A esta cualidad, cabe añadir que el olvido permite abrir terreno para la creación. Y es que, si la memoria está relacionada con la preservación de convenciones y normas de la tradición, el olvido estaría vinculado con la adquisición de una mayor libertad creativa. El interés de Cage por el olvido tiene por lo mismo un carácter bastante *nietzscheano*...⁴⁰ Es precisamente por esto que, como bien lo nota el académico Douglas Kahn en su escrito *John Cage: Silence and silencing*, Cage le adjudica un valor terapéutico a su propia música.

Siguiendo esto último, resulta importante decir que el cuestionamiento del papel que las emociones cumplen en la música tiene tintes políticos en Cage. No sólo le preocupa que las emociones nos alejen de la realidad, sino los efectos sociales a los que su constante reforzamiento puede dar cabida. En relación con esto último, Cage escribe:

Usted puede sentir una emoción: no piense que es tan importante...
¡Tómela de modo que pueda dejarla! ¡No insista! Es como el pollo que pido en el restaurante: es algo que me concierne, pero no tiene tanta importancia. Y las emociones, si son guardadas y reforzadas, pueden producir –en el mundo– una situación crítica. ¡Justamente la situación en que hoy está presa la sociedad!⁴¹

⁴⁰ Señalo esto porque, al igual que Cage, Nietzsche relacionaba el *olvido* con la adquisición de una mayor libertad creativa, que él vincula con la afirmación de las pulsiones del cuerpo. En *Así habló Zaratustra*, Nietzsche relata el transcurso del espíritu por tres diferentes etapas, a las que caracteriza a partir de figuras distintas: a) el *camello* (ligado a la vida que se rige por un *deber ser*), b) el león (que se opone al *deber ser* propio al *camello*) y c) el *niño* (descrito desde la *inocencia* y la capacidad de invención). A su vez, vincula al niño con aquello a lo que él denomina como *la transvaloración de los valores*, que en su pensamiento implica la posibilidad de asumir nuestros cuerpos lejos de las prohibiciones e ideas propias a la moral judeocristiana. En ese sentido, ambos autores, más que pensar el *olvido* en términos de carencia o pérdida, lo piensan como un proceso necesario para la consecución de otro modo de vida y de otro tipo de sociedad.

⁴¹ John Cage, *Para los pájaros*, (Ciudad de México: ALIAS, 2007), p. 57.

La *situación crítica* a la que el artista estadounidense hace referencia en este fragmento es, ante todo, la de los problemas medioambientales. Según Cage, estos últimos en buena medida son resultado de la manera en que en Occidente hemos concebido la naturaleza y nuestra relación con ella. En nuestra civilización el humano ha sido concebido como un ser superior frente al resto de los seres vivos, a la vez que se ha priorizado al individuo frente a la colectividad –sea la humana o el conjunto de seres que conforman la naturaleza–. En otras palabras, para Cage el reforzamiento de las emociones corre el riesgo de exacerbar el carácter individualista y antropocéntrico de nuestra cultura, lo cual puede empeorar la violencia con la que los humanos tratamos la mayoría de los seres del planeta.

Como medida para evitar el desarrollo de tal situación crítica, Cage sugiere desarrollar un pensamiento de redes, *ecológico*, que enfatice las complejas relaciones que mantienen los diferentes seres que habitan el planeta. Siguiendo el vocabulario filosófico de Guattari y Deleuze, podemos sostener que Cage hace una invitación a desarrollar un pensamiento *rizomático*, es decir, un pensamiento *no esencialista*, *no dualista* y carente de un fundamento último. Cabe resaltar que, para Cage, el desarrollo del pensamiento *ecológico* va acompañado de un trabajo a nivel afectivo. Acerca de esto, el músico norteamericano afirma:

(...) antes que el individuo, lo que hoy debemos considerar es la *ecología*. No saldremos del punto en el que nos encontramos mediante la simple observación del individuo, sino devolviendo al individuo su sitio en la naturaleza, abriéndolo al mundo. En vez de seguir, como en el pasado, apartándonos unos de los otros, orgullosos de nuestras pequeñas emociones y nuestros pequeños juicios, hoy debemos abrirnos a los demás y al mundo en que estamos.⁴²

Con esto, se pone de manifiesto que, para Cage, la disolución del ego y sobre todo la creación de un nuevo tipo de vida, son tareas urgentes si es que queremos evitar

⁴² *Íbid.*, p. 59.

los problemas medioambientales que ya avistaban en los años setenta, y que hoy en día estamos comenzando a padecer plenamente. Continuando la idea de Cage, podemos pensar que sin un trabajo tanto en el pensamiento como en la sensibilidad, que acompañe políticas públicas a gran escala, difícilmente podrá evitarse un desastre ecológico.

Antes de pasar a otro asunto, resulta importante señalar que, pese a lo que podría parecer, Cage no se opone ni busca negar los sentimientos de manera absoluta; simplemente trata de no imponerlos a las personas por medio de su música. En ese sentido, no pretende negar los sentimientos en sus piezas, pero sí realizar un desplazamiento de estos, en el que pasen de *estar en la música* a *situarse en quienes los experimentan*.⁴³ Por ello, el artista norteamericano renuncia a adjudicarle una emoción particular a sus piezas. Deja de concebir las emociones como *efectos* buscados por la música, dejando libertad para que cada quien experimente sus propias sensaciones.⁴⁴

A mi parecer, detrás del cuestionamiento del papel de los sentimientos en la música hay una preocupación política, que responde a tomar conciencia que no es igual que una persona experimente ciertas emociones a que una multitud sienta las mismas emociones de manera simultánea. En el segundo caso, hay un notorio peligro potencial. Quizás en una sala de conciertos esto no parezca tan grave, pero la cosa cambia cuando pensamos en la capacidad que los himnos tienen para movilizar sentimientos nacionalistas, el reforzamiento que algunas canciones hacen de subjetividades

⁴³ John Cage, *Para los pájaros*, (Ciudad de México: ALIAS, 2007), p. 178.

⁴⁴ Agradezco a la Dra. Didanwy Kent Trejo el haberme señalado que en mi tesis en ocasiones se confunden los términos “emoción”, “sensación” y “sentimiento”. Coincido con ella en que es necesaria una futura revisión de estas nociones a partir del abordaje que se ha hecho desde la filosofía. A sabiendas de la necesidad de una mayor profundización conceptual, indico que distingo las “emociones” y los “sentimientos” de las “sensaciones” a partir de su carácter social. Mientras que las *emociones* y los *sentimientos* remiten a cierta historia cultural, las *sensaciones* no. De cierta manera, las *emociones* y los *sentimientos* son generales –en cuanto son un producto social–, mientras que las *sensaciones* siempre son singulares. Precisamente por ello se puede hablar de una Historia de las emociones (o de la sensibilidad), mas no de una Historia de las sensaciones

machistas o en la capacidad que ciertos *jingles* tienen para llegar al inconsciente, asociando una sensación placentera con cierta mercancía (o con algún candidato político). En relación a esto, Cage escribe: “Ninguno está intentando poner sus emociones en otra persona. De esa manera «agitamos a las masas»; superficialmente parece humano, pero embrutece, y no lo vamos a hacer.”⁴⁵

Evidentemente, la capacidad que la música tiene para generar emociones en quienes la escuchan es ambivalente. Puede tener efectos terapéuticos, catárticos y fortalecer vínculos comunitarios, lo cual de ninguna manera es perjudicial por sí mismo. Sin embargo, así como esto último puede ayudar a generar una mayor empatía entre las personas, puede fortalecer identidades violentas, como sucede con los himnos de grupos supremacistas. Probablemente sea esta segunda posibilidad en la que Cage esté pensando cuando dice que el imponer emociones a otras personas sea *embrutecedor*. Es aquello a lo que los filósofos franceses Gilles Deleuze y Félix Guattari en su libro *Mil mesetas*, denominan como el *fascismo potencial de la música*.⁴⁶

A modo de respuesta frente a los riesgos que encuentra en el reforzamiento de las emociones, Cage propone desarrollar estrategias de escucha y creación artística que permitan que los sonidos *sean ellos mismos*. Como muestra de ello, conviene recuperar las palabras que Cage pronuncia en un video intitulado “John Cage about silence”:

⁴⁵ John Cage, *Silencio*, (Madrid: Ediciones Ardora, 2005), p. 250.

⁴⁶ El término de *fascismo potencial de la música* aparece en el capítulo “Del Ritornelo”, del libro *Mil Mesetas*. Los filósofos franceses (p. 351) escriben: “Al tener la mayor fuerza de desterritorialización, [la música] también efectúa las reterritorializaciones más masivas, más embrutecedoras, más redundantes. Éxtasis o hipnosis. No se mueve a un pueblo con colores. Las banderas nada pueden sin las trompetas, los lasers se modulan sobre el sonido. (...) Fascismo potencial de la música. En líneas más generales, se puede decir que la música está en conexión con un filum maquínico infinitamente más poderoso que el de la pintura: línea de presión selectiva. Por eso el músico no tiene con el pueblo, con las máquinas, con los poderes establecidos, la misma relación que el pintor.”

People expect listening to be *more than listening*. And so, sometimes they speak about *inner listening*... or the *meaning of sound*... When I talk about music, it finally comes to people's minds [that] I'm talking about sound, *that doesn't mean anything*... It's not *inner* [listening], it's just *outer*. And they said –these people who finally understand that–: “you mean it's *just sound?*”, thinking that something to be just sound is to be *useless*, whereas I love sounds, *just as they are*. And I have no need for them to be anything more than *what they are*. I don't want them to be *psychological*; I don't want a sound to pretend it's a *bucket* or that it is *president*, or that it is in love with another sound. (*Risas.*) I just want it to be a sound... And I am not stupid either... There was a German philosopher, *who is very well known*, Immanuel Kant, and he said there were two things that *don't have to mean anything*. One is *music*, and the other is *laughter*... (*Risas.*) Don't have to mean anything that is in order to give us *very deep pleasure*.⁴⁷

A partir de lo dicho en este fragmento, resulta oportuno resaltar el lugar que Cage le da al placer en su música. Abandonar el terreno del *sentido* y de los sentimientos no necesariamente implica hacer un arte que nos resulte molesto. Simplemente significa poner al cuerpo en primer plano, posibilitando la incorporación de cualquier tipo de sonido dentro de la música. En el fondo, lo que Cage busca es acrecentar las oportunidades de goce a través de la escucha.

Priorizar la experiencia corporal por encima del sentido se traduce en prácticas de escucha en las que se atienden cada uno de los sonidos. En ese sentido, se trata de un modo de escucha en el que el oído deja de centrarse en las relaciones que los sonidos tienen entre sí para concentrarse en cambio en las características particulares de cada uno de los sonidos. Acerca de esta cuestión, Pardo apunta: “Atendiendo a la unidad se pretende que la medida pierda su sentido y que se restituya la unicidad de lo sensible, de cada uno de los sonidos.”⁴⁸ La *unicidad de lo sensible* a la que la autora española se refiere en el pasaje recién citado es pensado como algo a conseguir en la

⁴⁷ “John Cage about silence”. <https://youtu.be/pcHnL7aS64Y>

⁴⁸ Carmen Pardo, *op. cit.*, p. 35.

medida en que se contrapone al dualismo propio de la música occidental y su correspondiente modo de escucha. Resulta importante mencionar que el proyecto de restituir la unicidad de lo sensible no está vinculado a la búsqueda de un sentido *originario*, anterior al lenguaje y a las categorías mentales. Por el contrario, responde al deseo de “dejar ser las cosas sin significación”.⁴⁹

Entre otras cosas, *dejar ser al sonido sin significación* implica poner en entredicho al gusto. Pardo, siguiendo a Cage, argumenta que el juicio de gusto tiene una función reguladora. Escribe: “(...) el gusto implica una gramática de la sensibilidad que ha sido enseñada a través de la razón.”⁵⁰ A mi parecer, lo que la filósofa española pretende señalar con esto es que el juicio de gusto opera a partir de convenciones sociales, que condicionan la manera en que nos relacionamos con los estímulos corporales. Pardo considera que, por ello, el juicio de gusto encierra a la conciencia en un mundo de valoraciones que ella misma crea. Si no se hace un esfuerzo especial, el gusto acaba repitiendo lo que le ha sido heredado del pasado, incluyendo los prejuicios de la tradición. En otras palabras, para Pardo el gusto tiene el efecto negativo de reducir las posibilidades de experiencia y dar lugar a silenciamientos y exclusiones perceptivas de todo tipo.

Cage le atribuye a la música contemporánea un papel importante en relación con el gusto. En su libro *Silencio* afirma que la música contemporánea –que para él se caracteriza por una renuncia de la preocupación por la belleza– tiene la capacidad de evitar la *osificación*. A mi parecer, *evitar la osificación* no significa para Cage otra cosa que mantenerse en un estado de fluidez y apertura con respecto a los estímulos sensibles. En otras palabras, le atribuye a la música contemporánea la capacidad de *ampliar las posibilidades* de la experiencia.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 46.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 41.

La ampliación de la experiencia está relacionada con la producción de una *subjetividad distinta* que ya no tenga el carácter individualista de aquello a lo que los budistas denominan como *ego*.⁵¹ En relación con esto, la académica española Susana Jiménez Carmona señala que la intención de Cage al desatarnos de la memoria sería la de *desplegar* (o producir) una subjetividad absoluta, “destensada” y “no sujeta a nada”.⁵² A mi parecer, la subjetividad a la que Jiménez Carmona alude en su artículo se encuentra muy cercana a una noción budista que se encuentra a la base del proceder artístico y pensamiento de Cage: el *Sí mismo*.

En un intento por explicar esta difícil noción, Pardo escribe: “El Sí mismo emerge en un movimiento que abre la posibilidad de ser un centro que no obstruye la experiencia y que no se impone a los otros.”⁵³ A partir de esta idea, se pone de manifiesto que el *Sí mismo* está íntimamente relacionado con la *no obstrucción* y la *interpenetración*, dos nociones de la tradición zen a las que Cage repetidamente hace alusión en sus textos. El *Sí mismo* también es descrito como una *nada* que evita que el ser humano se *imponga* tanto a sus semejantes como a los objetos. En otras palabras, da cuenta de un modo de vida empático hacia todos los seres del universo, *estén vivos o no*. Para los budistas un perro, una persona, un río o incluso –como lo hace Cage– un sonido exigen la misma *compasión*. Desde el budismo, el actuar humano más deseable es el de quien evita imponer su voluntad a los otros seres. Se trata de una ética basada

⁵¹ Soy consciente de la larga historia que tiene el concepto de *subjetividad* en la filosofía occidental y lo problemático que puede resultar usar tal concepto para pensar la obra de Cage, en cuanto está atravesada por el deseo de diluir el *ego*. En esta tesis utilizo la palabra “subjetividad” como equivalente al término “modo de vida”. En ese sentido, cuando utilizo la palabra “subjetividad” no tiene que pensarse en términos *substanciales*, sino, en cambio, en términos *históricos* y *relacionales*. Dicho de otra manera, pienso la *subjetividad* como un producto social y, por lo mismo, modificable. Sostengo que, por lo mismo, puede hablarse de la búsqueda por producir un nuevo tipo de *subjetividad* en la obra de Cage, si bien pretende escapar de la *subjetividad* propia de la modernidad occidental.

⁵² Susana Jiménez Carmona, “Pliegue y despliegue de lo que (no) suena: silencio, tiempo y política en Luigi Nono y John Cage”, p. 6.

⁵³ Carmen Pardo, *op. cit.*, p. 44.

en el respeto de la existencia y autonomía de los demás seres, buscando reducir la injerencia de la voluntad humana en el mundo.

Para comprender con mayor profundidad las implicaciones de la búsqueda por producir otro tipo de vida, vale la pena remontarnos a cierta sección de *Para los pájaros*. Recurriendo a las ideas de Thoreau, Cage explica que la renuncia a la *expresión del yo* no necesariamente implica negar las pulsiones de uno. Cito *in extenso*:

¡Pienso que tengo derecho –y en rigor tengo necesidad– de ser yo mismo mientras viva! Como si de guardarlo *para mí mismo*, es decir, no intento imponerlo a los demás. Estoy en un restaurante: tengo el privilegio de optar entre el pollo y la carne roja. Lo que tal vez haya subrayado bastante, cuando utilicé esta comparación en el Museo de Arte Moderno, ¡es que de ningún modo utilizaría el yo para obligar a otros a elegir pollo! Si yo lo elijo, muestro a otros mi preferencia. Y en un sentido, estoy obligado a hacerlo. Pero jamás deseo imponer a otros mis preferencias. Y eso es lo que más me relaciona con Duchamp y Thoreau: por distintos que sean, en los dos hay una completa ausencia de interés en todo lo que signifique expresión de sí mismo. Thoreau sólo deseaba una cosa: ver y escuchar el mundo que le rodeaba. Y se interesó por la escritura, y aspiró a encontrar un tipo de escritura que permitiera a los otros no ver y entender como lo había hecho él, sino ver *lo que él* había visto y escuchar *lo que él* había escuchado. Sus palabras, no era él quien las elegía: le llegaban de lo que era preciso ver y escuchar. Usted dirá que Thoreau tenía un estilo. Tiene su manera muy propia de escribir. Pero resulta bastante significativo que, a medida que su *Journal* avanza, sus palabras se simplifiquen, se tornen más breves. Estaría casi por decir que las palabras largas sí contienen algo de Thoreau. Pero no las más cortas. Son las palabras del lenguaje común, las palabras de cada día. Entonces, a medida que las palabras se empequeñecen, las experiencias propias de Thoreau se tornan cada vez más transparentes. Ya no son experiencias de él. Son *la* experiencia. Y su obra mejora a medida que desaparece. *Él no habla más, no escribe más; deja que las cosas, tales como son, hablen y se escriban.* En música, no he intentado otra cosa. *La subjetividad no interviene más.*⁵⁴

⁵⁴ John Cage, *Para los pájaros*, (Ciudad de México: ALIAS, 2007), p. 296. Las cursivas son mías.

Como este fragmento lo evidencia, para Cage la disolución del ego y la generación de otro modo de vida no significan la renuncia o destrucción total de nuestros apetitos. Por el contrario, se trata de un proceso compatible con la afirmación de las pulsiones del cuerpo.

En realidad, la disolución del ego no parece significar para Cage otra cosa que la renuncia a imponer nuestras ideas y preferencias a los demás. Así, es inseparable de una apertura al mundo, en la que el papel de la voluntad humana y el gusto se reducen. Como Cage sugiere, el resultado de ello sería la generación de *otro tipo* de experiencia. Cage considera que, entre otras cosas, tal cambio implica abrir la posibilidad de expresión a los seres no humanos. En ese sentido, la renuncia a expresarse es inseparable para Cage a la toma de conciencia que ya todo en el mundo se está *expresando*. Para quienes han decidido abrir sus sentidos plenamente, incluso la brisa puede decir cosas... “Silencio: puesto que ya todo nos comunica, ¿por qué querer comunicar?”⁵⁵

IV. Redefinición de la música. La importancia del tiempo

La inclusión de *ruidos y silencios* es una de las estrategias principales que Cage utiliza en sus obras para producir un nuevo tipo de escucha.⁵⁶ Esto conlleva dos resultados. Implica tanto el cuestionamiento de las nociones que usamos para dar cuenta de la experiencia de la escucha, como la generación de una música que nos ayude a oír de otra manera. Como veremos a continuación, en el fondo lo que Cage

⁵⁵ *Ibid*, p. 119.

⁵⁶ Resulta importante resaltar que Cage no fue el primer compositor en incluir *ruidos* en sus piezas. La incorporación explícita de estos en la música occidental se remonta por lo menos a Luigi Russolo (1885 - 1947), artista italiano que fue parte del movimiento *futurista* y que escribió el influyente manifiesto *El arte de los ruidos* (1913). Cage en varios textos reconoce la deuda que tiene hacia Russolo.

pretende al incorporar ruidos y silencios en su música no es otra cosa que erradicar los límites del ámbito musical, diluyendo las fronteras que separan la música de los sonidos cotidianos.

La inclusión de los ruidos y los silencios en la música es inseparable de una redefinición de dicho arte. Precisamente por ello, Cage denomina su trabajo con el término de *organización de sonidos*. En su libro *Silencio*, el artista norteamericano señala que prefiere utilizar el término “organización de sonido” para designar lo que él hace en la medida en que asocia la palabra “música” a los instrumentos de los siglos XVIII y XIX. Al comentario de Cage, yo agregaría que el término “música” va relacionado con métodos de composición particulares, categorías propias y, por supuesto, modos de escucha, de los que él busca distanciarse.⁵⁷

Es debatible si al nombrar su obra con el término *organización de sonidos* Cage pretende indicar que su arte no es propiamente música o si, por el contrario, busca generar una definición que pueda usarse para caracterizar tanto su trabajo como el de otros artistas. Dado que Cage no dejó de referirse a su obra sonora con el término de *nueva música*, podemos suponer que en realidad el término *organización de sonidos* no nombra algo distinto a la música, sino que se trata de una caracterización de ésta. Cabe resaltar que en dicha descripción se dejan de lado otros aspectos que tradicionalmente aparecen en las definiciones de música, tales como la melodía, la armonía y el ritmo.⁵⁸ Por lo mismo, se trata de una definición que amplía el campo de lo musical, pues admite tanto la música de los siglos XVIII y XIX como aquella realizada durante los

⁵⁷ La definición que John Cage ofrece de la música le debe mucho a las ideas de Edgard Varèse, quien consideraba que su propia música era “sonido organizado”. Como muestra de ello, refiero al libro *Silencio*, *op. cit.*, p. 83.

⁵⁸ La Real Academia de la Lengua Española, por ejemplo, define a la música como: “Melodía, ritmo y armonía, combinados.”

siglos XX y XXI, independientemente de cuál sea la corriente o la cultura a la que pertenezca.⁵⁹

JOHN CAGE

WATER MUSIC

For a pianist, using also a radio, whistles, water containers, a deck of cards, a wooden stick and objects for preparing a piano

Advertisement & program

RADIO AT 102.5
(DYNAMICS CHANGED AT DISCRETION OF PLAYER
.00 WITHIN RANGE OF 5 AND 6)

245

.30

DUCK WHISTLE IN
BOWL OF WATER
(AS LONG AS BREATHE BOWDS -
BUT NOT PAST 52.5)

1.00

1.185

2 2

Figura 2. Fragmento de la partitura de *Water Music* (1952). Pieza para un *pianista solista*, al que se le solicita usar radios, silbatos, contenedores con agua y una baraja de naipes.

⁵⁹ En ese sentido, para Cage no existiría diferencia alguna entre la “música” y el “arte sonoro” –término que hoy en día a menudo se utiliza para describir el trabajo de artistas herederos de Cage (tales como Hildegard Westerkamp)–.

La redefinición de la música que Cage lleva a cabo no sucede únicamente de manera teórica, sino también –y sobre todo– en la propia práctica artística. Concebir la música como *organización de sonidos* implica cambiar la manera en que se piensan y jerarquizan los elementos que la constituyen. Aunque es debatible, no me parece exagerado afirmar que probablemente el parámetro del sonido más importante para la música en Occidente tradicionalmente era la *altura*; a ella se subordinaban el resto de los parámetros. Definir la música tal y como lo hace Cage exige dejar de valorar la altura como la cualidad sonora más importante, abriendo la posibilidad de organizar los sonidos a partir de atender algún otro de los elementos que la conforman. Se pretende en cambio fundar la música sobre un parámetro más amplio, que, a diferencia de la *altura*, pueda aplicarse también a los ruidos y a los silencios. Sólo la *duración* tiene esas características. Es por eso que Cage propone fundar la *organización sonora* en ésta última.

A diferencia de lo que Schoenberg y buena parte de los compositores del siglo XX hacían, Cage no basaba su proceso compositivo en el establecimiento de *series* de notas, sino que partía de la composición de estructuras temporales. La intención de ello es, en sus propias palabras, dejar atrás la armonía para poder trabajar en cambio con el *campo completo del sonido*. Cabe mencionar que, además de posibilitar la inclusión de los ruidos y el silencio al campo de lo musical, componer priorizando la duración permite vincular lo musical (o, mejor dicho, lo sonoro) con otras disciplinas, tales como la danza, el teatro, e incluso el cine⁶⁰, que también son atravesadas –y hasta cierto punto se basan– en el tiempo. En este punto resulta adecuado recordar la larga y fructífera colaboración que Cage tuvo con coreógrafos a lo largo de su carrera. Entre ellos destacan Syvilla Fort –para quien Cage compuso numerosas piezas y cuya colaboración

⁶⁰ En relación a esto, resulta interesante el hecho de que, al final de su vida, Cage haya hecho algunos experimentos filmicos, en los que recurrió al azar para determinar los componentes que conforman los cuadros cinematográficos. Como muestra de ello, recomiendo ver los cortos: *Wagner's Ring* (1987) y *Chessfilmnoise* (1988).

resultó en la invención del *piano preparado*—, Bonnie Bird y, por supuesto, Merce Cunningham, cómplice de Cage en incontables experimentaciones, su colaborador más duradero y quien fuera su pareja amorosa.

TBrack	TBrack	TBrack	TBrack	vnpn2 6	2
				Sat Apr 11 11:26:48 1992	

Instrument 1 (18 brackets)			<i>Victim</i>
[00:10 inserted after bracket 6]			
1	[00:00 - 00:30]	[00:20 - 00:50]	
2	[00:35 - 01:20]	[01:05 - 01:50]	
3	[01:40 - 02:10]	[02:00 - 02:30]	
4	[02:15 - 03:00]	[02:45 - 03:30]	
5	[03:15 - 04:00]	[03:45 - 04:30]	
6	[04:10 - 05:10]	[04:50 - 05:50]	
7	[05:50 - 06:20]	[06:10 - 06:40]	
8	[06:25 - 07:10]	[06:55 - 07:40]	
9	[07:20 - 08:20]	[08:00 - 09:00]	
10	[08:40 - 09:40]	[09:20 - 10:20]	
11	[10:00 - 11:00]	[10:40 - 11:40]	
12	[11:20 - 12:20]	[12:00 - 13:00]	
13	[12:45 - 13:30]	[13:15 - 14:00]	
14	[13:40 - 14:40]	[14:20 - 15:20]	
15	[15:00 - 16:00]	[15:40 - 16:40]	
16	[16:25 - 17:10]	[16:55 - 17:40]	
17	[17:20 - 18:20]	[18:00 - 19:00]	
18	[18:45 - 19:30]	[19:15 - 20:00]	

Instrument 2 (18 brackets)			<i>Piano</i>
[00:25 inserted after bracket 6]			
1	[00:00 - 00:45]	[00:30 - 01:15]	
2	[01:00 - 01:45]	[01:30 - 02:15]	
3	[01:55 - 02:55]	[02:35 - 03:35]	
4	[03:20 - 04:05]	[03:50 - 04:35]	

Figura 3. Primeras dos páginas de *paréntesis temporales* para *Two6*.

Antes de finalizar esta sección, me gustaría decir una cosa más. Como ya mencioné, basar la composición en el establecimiento de estructuras temporales permite, entre otras cosas, crear una música en la que el silencio tenga un sitio destacado. Si bien Cage es famoso por haber compuesto piezas silenciosas, resulta importante tener en cuenta que el silencio no irrumpió en su música de manera abrupta. Por el contrario, fue apareciendo de manera paulatina.⁶¹ Si uno escucha algunas de las piezas que compuso a finales de la década de los cuarenta puede darse cuenta de ello. *In a landscape* (1948) y *Dream* (1948) son buenos ejemplos de piezas en las que los silencios tienen un papel tan importante como las notas que se interpretan en el piano. Se trata de dos obras compuestas cuatro años antes que *4'33''* (1952) –la primera pieza silenciosa de Cage– como acompañamientos a dos coreografías distintas. Ambas composiciones generan un tiempo suspendido, propicio para la meditación, que recuerda la mejor música de Satie. En definitiva, se trata de dos piezas que anuncian las ideas que Cage consolidará años después.

V. La imposibilidad del silencio

Si existe algo a lo que el nombre de Cage suele asociarse es al *silencio*. Su libro más famoso y su pieza más conocida lo abordan de manera explícita. Paradójicamente, la utilización del silencio en su música es un mecanismo para dar cuenta de la inexistencia –o, dicho de forma más precisa, de la *imposibilidad de tener una experiencia*– del silencio. La investigación que Cage realizó en torno al *silencio* constituyó, quizás más que ninguna otra cosa, un punto de quiebre dentro de su obra y pensamiento. Entre otras cuestiones, le abrió vías para repensar la relación que el arte

⁶¹ Recomiendo la lectura del texto *Lo que el silencio enseñó a John Cage* de James Pritchett a quien quiera profundizar en el tema.

mantiene con la naturaleza, así como para pensar nuevas funciones para la tecnología dentro de la práctica musical. Además, representa el cada vez más creciente interés que el músico norteamericano sentía hacia las sabidurías orientales, así como su peculiar manera de ponerlo a dialogar con las propuestas de las vanguardias artísticas. En resumen, la reflexión sobre el silencio es un aspecto fundamental de la obra de Cage. Cualquier estudio que lo ignore, indudablemente se halla incompleto.

La relación de Cage con el silencio no se comprende cabalmente si no se tiene en cuenta lo que vivió en 1951. En dicho año, Cage visitó una cámara anecoica –es decir, un cuarto aislado acústicamente– en la Universidad de Harvard. Se trata de una de las vivencias a las que mayor alusión hace en sus escritos, en cuanto fue un suceso que marcó su vida. Cage cuenta que, contrario a lo que originalmente había pensado, al entrar ahí no percibió silencio, sino dos sonidos, uno *grave* y otro *agudo*. Tras consultarlo con los encargados del cuarto al salir, se enteró que se trataban de sonidos emitidos por su propio cuerpo: los sonidos producidos por su sistema nervioso y por su sangre, respectivamente.

Con la visita a la cámara anecoica, Cage se dio cuenta que, incluso en un espacio diseñado para estar aislado acústicamente, percibimos sonidos. En ese sentido, la visita a la cámara sorda le reveló que, como seres humanos –o, mejor dicho, como seres dotados de oídos–, nos es fisiológicamente imposible experimentar el *silencio absoluto*. Espeta Cage: “El silencio, como la música, no existe. Siempre hay sonidos. Es decir, si uno está vivo para oírlos.”⁶² En otra sección de ese mismo libro, el músico escribe: “El espacio y el tiempo vacíos no existen. Siempre hay algo que ver, algo que oír. En realidad, por mucho que intentemos hacer un silencio, no podemos.”⁶³ Y es que, como bien lo señala Susan Sontag en un ensayo titulado *The Aesthetics of*

⁶² John Cage, *Silencio*, (Madrid: Ediciones Ardora, 2005), p. 152.

⁶³ *Ibid.*, p. 8.

Silence, sólo podemos tener una experiencia sensible de objetos “positivos”. Dicho con otras palabras, es imposible experimentar sensiblemente *la ausencia*.

La toma de conciencia sobre la ininterrumpida existencia de los sonidos trae consigo la necesidad de redefinir lo que entendemos con el concepto de *silencio*. Para compartir la conclusión a la que había llegado tras su visita a la cámara anecoica, Cage compuso una serie de piezas que pretenden evidenciar que aquello a lo que solemos llamar *silencio* en realidad se encuentra compuesto por una enorme variedad de sonidos, a los que no les solemos prestar atención, pero que nunca cesan.

Para comprender esto mejor, resulta oportuno imaginarnos una “interpretación” de *4’33’’* (1952), probablemente la composición más conocida de Cage. Tras los aplausos que, como en cualquier concierto, se le dedican al pianista que ejecutará la pieza, éste se sienta frente al instrumento y, envuelto ahora en aquel ceremonial *silencio* que acompaña toda interpretación musical en Occidente, abre y cierra la tapa del piano, y presiona el botón de inicio de un cronómetro. A continuación sucede algo extraño: el músico, lejos de pulsar ninguna de las teclas del piano con sus dedos, se mantiene *callado* durante cuatro minutos y treinta y tres segundos, haciendo un par de pausas en las que, teatralmente, vuelve a abrir y cerrar la tapa de su instrumento.⁶⁴ Si bien el músico no produce ningún sonido con el piano, no se puede afirmar que haya un verdadero silencio en la sala de conciertos: cada tanto se escuchan las toses de la audiencia, una que otra silla que rechina, algunos de los ruidos que pueblan la calle más cercana, las respiraciones de las personas que tenemos más próximas a nosotros, el aire acondicionado de la sala o quizás la lluvia que golpea el techo... Si prestamos más atención es posible que incluso escuchemos el pulso de nuestro corazón o quizás algún otro sonido emitido por nuestro propio cuerpo... El

⁶⁴ La pieza tiene tres movimientos, los cuales duran 33’’, 2’40’’ y 1’20’’, respectivamente. El músico cierra y abre la tapa del piano para marcar el fin de cada uno de estos movimientos.

tiempo que dura la obra es, pues, una oportunidad para atender aquellos sonidos que habitualmente pasamos por alto y descubrir el gozo que nos pueden provocar.



Figura 4. Primera página de *4'33''* (1952). Existe una versión posterior de la partitura de la pieza, en la que la única instrucción que se le da a los músicos es “Tacet” (“silencio”).

En 4'33'' (1952) el silencio funge como una apertura a los sonidos del ambiente; escuchar el silencio implica develar los sonidos que lo habitan. Como atinadamente señala Pardo, de esta manera Cage abre la posibilidad de experimentar y pensar un “silencio sonoro”⁶⁵, lo cual equivale a negar la posibilidad ontológica del silencio. Asimismo, al evidenciar que aquello que llamamos *silencio* está compuesto por sonidos sutiles, se hace otra afirmación ontológica: *no existe nada que sea puro*. Con 4'33'', Cage evidencia que la ausencia y la presencia se *interpenetran* todo el tiempo, por lo que no existe ningún ser que no esté contaminado con la presencia de otro ser. Dicho de manera más asertiva: Cage, con esta obra, muestra que *ni siquiera la nada es pura*.⁶⁶

La negación del silencio también implica modificar la comprensión que se tiene de lo *accidental*. En relación con esto, viene al caso citar un pasaje de *Para los pájaros*:

J.C.- (...) puede decirse que si se observa una hoja de papel vacío –la página en blanco de Mallarmé– se la puede comparar con el silencio. Pero basta la menor mancha o rasguño, el más pequeño agujero o defecto, o el punto negro más insignificante, para ver que no hay silencio. ¡El “vértigo” de Mallarmé era en vano!

D.C.- ¿Hay, siempre y en todas partes, accidentes?

J.C.- ¡Por cierto!⁶⁷

Como este fragmento lo evidencia, Cage no concibe los accidentes como algo derivado o secundario sino como una condición de todo lo existente. En ese sentido,

⁶⁵ Carmen Pardo, *op. cit.*, p. 59

⁶⁶ A mi parecer, esta idea emparenta a Cage con las ideas del filósofo Jacques Derrida, quien a lo largo de su vida combatió la conceptualización del *origen* como algo puro, carente de contaminaciones. De cierta manera, la famosa frase de Derrida “el suplemento es de origen” resuena en 4'33'', en cuanto vuelve evidente que el silencio –que puede tomarse como una ausencia originaria– siempre está atravesado por sonidos. No soy el primero en plantear puntos de encuentro entre la música de Cage y el pensamiento de Derrida. Algunos textos que sugieren la similitud de sus ideas son: “John Cage at Seventy”, “Políticas del espectro de John Cage: su obra musical a través de Jacques Derrida” y “Composing According to Silence: Undecidability in Derrida and Cage’s “Roaratorio””. Para mayor referencia, revisar la bibliografía de esta tesis.

⁶⁷ John Cage, *Para los pájaros*, (Ciudad de México: ALIAS, 2007), p. 43

para él términos como *silencio*, *nada* o *vacío* carecerían de referencia en la realidad. No serían más que nociones ilusorias, resultantes de abstracciones que nuestra mente lleva a cabo, pero que no darían cuenta de fenómenos realmente existentes.

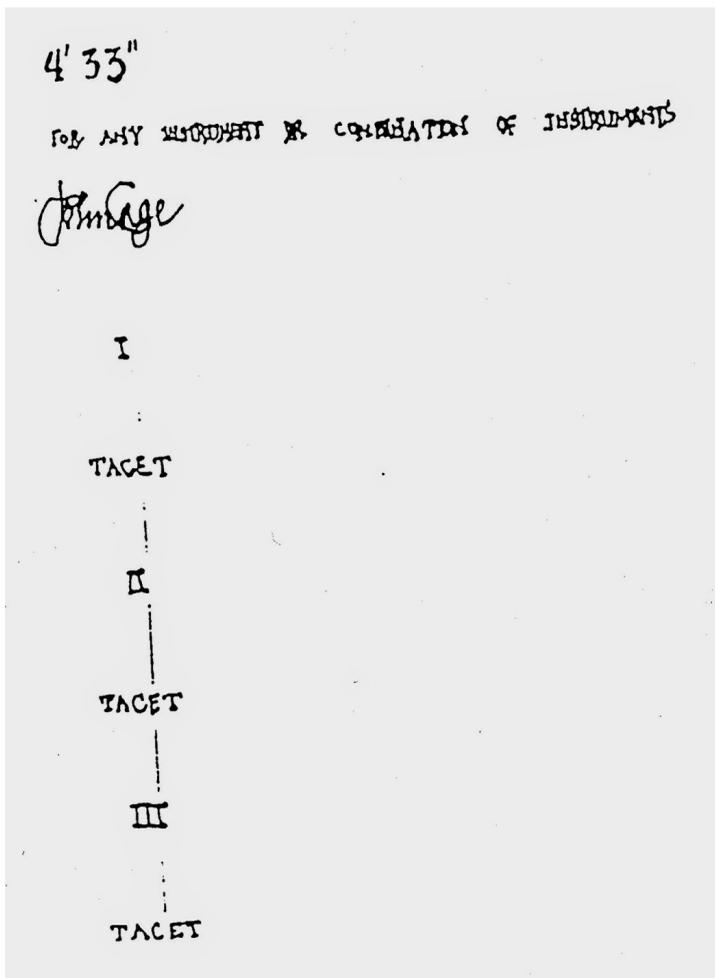


Figura 5. Segunda versión de la partitura de 4'33" (1952). En la primera que Cage escribió, los silencios son indicados usando notación musical tradicional.

VI. Sonidos no voluntarios

A pesar de haber mostrado que el silencio absoluto no existe y que todo silencio está compuesto por sonidos sutiles, Cage defiende mantener la distinción conceptual entre *silencio* y *sonido*, siempre y cuando se introduzcan ciertos matices en sus definiciones. En vez de ser concebido como *ausencia de sonidos*, el silencio pasa a ser pensado como el conjunto de *sonidos no intencionales*. De esta manera, el músico norteamericano traza la distinción de *silencios* y *sonidos* a partir de la relación que mantienen con una voluntad humana. Si el sonido es producido de manera deliberada, se le nombra “sonido”; si es producido de manera no voluntaria, se le denomina “ruido” o incluso “silencio”. De esta manera, el silencio es concebido por Cage, ante todo, como algo que apunta al azar, a lo no intencional y a lo no consciente. Cage pone en evidencia que el término *silencio* no nombra un vacío sonoro realmente existente, sino aquellos sonidos que no atendemos. En otras palabras, para Cage el silencio más que sonoro, es mental. O, mejor dicho, es resultado de un silenciamiento del mundo que nuestra mente realiza.

Cabe señalar que al tratarse de obras abiertas, en las que la figura del artista se diluye, las piezas silenciosas de Cage pueden ocurrir en cualquier momento y lugar. El propio Cage señalaba que, antes de componer una nueva pieza, él volvía a escuchar su *4'33''* en donde se encontrara para obtener inspiración.⁶⁸ Como atinadamente lo nota el crítico Douglas Kahn, con ello Cage declara que no se necesita que haya alguien que interprete música para que ésta exista. Tampoco un lugar específico que esté destinado a la interpretación de lo musical o un comportamiento determinado. Según Cage, lo único que resulta imprescindible para que haya música es que exista alguien con la disposición de *escuchar* su entorno. Sin dicha apertura, la persona considerará que su

⁶⁸ Stephen Montague, “John Cage at Seventy”, *American Music* 3.2, (1985), p. 213.

entorno es silencioso o, de plano, ruidoso. En otras palabras, la disposición que la persona tenga condiciona la experiencia de la escucha.

Esto último resulta particularmente importante en relación a los ruidos. En *Silencio*, Cage escribe que cuando lo ignoramos, el ruido nos parece molesto, pero que cuando le prestamos la suficiente atención nos resulta fascinante. En buena medida, las piezas de Cage buscan que le prestemos una mayor atención al ruido que lo que normalmente hacemos. Por ello, en *Para los pájaros* sostiene que sus piezas pueden simultáneamente considerarse como *obras terminadas* y como una pedagogía de nuestra sensibilidad.

Entendida de la última manera, la inclusión del silencio y los ruidos en la música puede ser caracterizada como un medio para *entrenar* la atención.⁶⁹ Siguiendo a Susan Sontag, podemos argumentar que, con esto, Cage responde a una tendencia de todo el arte, en la medida en que la historia del arte puede pensarse como el establecimiento de un repertorio de objetos a los cuales hay que prestarles atención. Allende a esto último, el *silencio* tiene una particularidad que lo hace idóneo para ser la base sobre la que se construyan estrategias formativas de la atención. La incorporación del silencio en el arte crea situaciones en las que la atención puede concentrarse más, dado que resulta más sencillo prestar una mayor atención mientras menos elementos convivan en una sola obra. Asimismo, recurrir al silencio en el arte exige prolongar el tiempo que fijamos nuestra atención en las obras. En relación con esto, Sontag apunta: “In silent art, there is (at least in principle) no release from attention, because there has never, in principle, been any soliciting of it.”⁷⁰ Así entendidas las cosas, el silencio, pese a estar compuesto por sonidos, presenta un paréntesis en el que nuestra sensibilidad actúa de una manera diferente a como normalmente lo hace. De cierta

⁶⁹ El uso del término “atención” está justificado para hablar sobre la música de Cage en cuanto él mismo lo hace. Así, por ejemplo, en una entrevista que le concedió a Joan Retallack (p. 98), Cage señala: “A lo que sea que le prestes atención descubres que vale la pena que reciba tu atención.”

⁷⁰ Susan Sontag, “The Aesthetics of Silence”, *Aspen 5&6*, (1967), p. 12.

manera, más que un reposo, el silencio implicaría una intensificación de la actividad de nuestros sentidos.

Resulta importante mencionar que los silencios en las piezas de Cage no son únicamente eventos que le permiten a la atención actuar de manera más intensa. Su inclusión en la música admite lecturas políticas. Es un gesto que cuestiona las figuras tradicionales de la música, abriendo la posibilidad de que el público tome la palabra y que simultáneamente permite que modifiquemos la relación que tenemos con nuestros propios cuerpos.

Para comprender esto mejor, es útil remitirnos a algunas ideas del intelectual francés Jacques Attali. En su libro *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, el escritor señala que el silencio en los conciertos de música burguesa —es decir, de música “clásica” o “de concierto”— suspende la relación de los músicos con el público, haciendo que el concierto no sea sino un *monólogo* de quienes interpretan. Nos engañaríamos enormemente si pensáramos que este fenómeno es universal, pues en la mayoría de las prácticas musicales el silencio del público más que ser la norma es la excepción. Basta pensar en los conciertos de rock, en los fandangos de música jarocho o en las batucadas brasileñas para darse cuenta de ello... Cabe entonces suponer que el silencio del público en los conciertos de música burguesa es sintomático de la sociedad a la que pertenecen. A mi parecer, ante todo evidencia que las sociedades burguesas se sostienen en la división de trabajos, lo cual da lugar a ciertas jerarquías. En ella algunos afortunados se expresan *en representación* de todos los demás. De este modo, se traza un nexo entre el mundo del arte y la política, pues en Occidente ésta tradicionalmente se ha fundado en la posibilidad de la representación. Las piezas silenciosas de Cage se revelan así como un gesto basado en la búsqueda por cuestionar y revertir tal situación. El compositor norteamericano *silencia* a los intérpretes con tal de permitir que se escuchen los sonidos que históricamente han sido rechazados de la sala de concierto. De cierta manera, con esto no sólo se permite que los sonidos del ambiente sean

experimentados como música, sino que también se abre la posibilidad de que el público tome la palabra, pues ningún sonido debería ser rechazado en las piezas silenciosas. Así, se pone de manifiesto que la apertura de las obras al medio ambiente es simultáneamente una apertura de las obras a la audiencia.

Como ya adelanté, a mi parecer las piezas silenciosas de Cage también permiten generar otras relaciones con nuestros propios cuerpos. Se trata de un aspecto sumamente potente, dado que históricamente la mayoría de los sonidos corporales habían sido desterrados del campo de la música, al menos en Occidente. En relación con esto, resulta oportuno recurrir nuevamente a Attali, quien refiriéndose a la industria musical contemporánea escribe: “El ideal musical se convierte casi en un ideal de salud: la calidad, la pureza, la eliminación de los ruidos: hacer callar las pulsiones, desodorizar el cuerpo, vaciarlo de sus exigencias y reducirlo al silencio.”⁷¹ La música de Cage puede pensarse como un acto de resistencia frente a la *asepsia musical-corporal* moderna a la que Attali se refiere. En definitiva, la inclusión que en su música Cage hace de los ruidos se revela como un acto que posee una potencial capacidad para alterar la manera en que nos relacionamos con nuestros propios cuerpos y sus sonidos. Abre la posibilidad de atenderlos con una nueva dignidad. En la música de Cage, nuestras entrañas pueden ser consideradas como artistas ellas mismas, siendo los ruidos de nuestro cuerpo una inatendida sinfonía.

De esta manera, se pone de manifiesto que la inclusión del silencio en la música de Cage constituye un gesto doblemente político. Por un lado, cuestiona dentro de la propia tradición de la música clásica el silencio de la audiencia –y con ello, los papeles de los intérpretes y del público–, permitiendo un retorno de los ruidos de los miembros de la audiencia. Por otro lado, permite atender los ruidos del cuerpo sin juzgarlos como inferiores, lo cual abre otras posibles relaciones con nuestros propios

⁷¹ Jacques Attali, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, (Ciudad de México: siglo veintiuno editores, 2017), p. 181

cuerpos.⁷² Dicho con otras palabras, se silencia al intérprete para permitir que se atiendan sonidos habitualmente considerados como *extra-musicales*, *no musicales* o, de plano, como *interrupciones* de lo musical. Así, se sustituye un silenciamiento por otro: el silenciamiento del intérprete permite suspender el silenciamiento del público y del entorno. En ese sentido, puede interpretarse como un gesto de justicia, que invita a prestarle atención a aquello que normalmente es acallado. Es además un acto provocador, en cuanto subvierte el orden del mundo del arte, restándole parte de su sacralidad.

VII. La escucha como ocasión del *acontecimiento*

Como ya señalé previamente, la música de Cage puede ser pensada en términos de *acontecimiento*. Considero que una de las razones que posibilitan este abordaje se encuentra en el hecho, revisado en este capítulo, de que Cage deliberadamente hace un arte carente de sentido. Además, utiliza un vocabulario que constantemente apunta a la noción de *experiencia*. Como muestra de ello, basta señalar que entre las palabras a las que Cage recurre para nombrar su propio arte se hallan los términos “evento sonoro” y “suceso”.

⁷² La posibilidad que la música de Cage abre de replantear la manera en que asumimos los sonidos de nuestros cuerpos, puede ser comprendida en términos de aquello a lo que Foucault denominó como una *ética del cuidado de sí*, comprendida a su vez como una práctica de la libertad. Para Foucault, la reinención de la relación que uno tiene con sí mismo es precisamente una de las estrategias más efectivas para hacerle frente al *poder*, en cuanto éste no sólo se ejerce desde el *exterior*, sino que implica también una *interiorización* por parte de los individuos. Es en ese sentido que Foucault distingue los términos de “ley” y de “norma”, caracterizando a la segunda como una *introyección* de la ley. Teniendo esto en cuenta, podemos sostener que la posibilidad que las piezas silenciosas abren de escuchar los sonidos corporales funciona como una práctica de la libertad, en cuanto permite modificar –aunque sea en un lapso de tiempo específico– la relación que tenemos con nosotros mismos.

En el texto “¿Hacia dónde vamos? Y ¿qué hacemos?”, que forma parte del libro *Silencio*, Cage escribe lo siguiente:

Al principio íbamos en pos de lo que podríamos llamar una belleza imaginaria, un proceso de vacío básico en el que surgen muy pocas cosas. [...] Y entonces, cuando de verdad nos pusimos a trabajar, se produjo una especie de avalancha que no se correspondía del todo con aquella belleza que nos parecía debía ser el objetivo. ¿Hacia dónde vamos entonces? [...] Bueno, lo que hacemos es ir directos hacia adelante; por allí encontraremos, sin duda, una revelación. *No tenía ni idea de que esto iba a pasar. Me imaginaba que ocurriría algo distinto. Las ideas son una cosa y lo que sucede es otra.*⁷³

El final de esta cita vuelve patente que el músico norteamericano distingue entre aquello *que imaginamos que va a pasar* y aquello que, de hecho, *ocurre*. Tal oposición no es extraña en el pensamiento de Cage, pues, como ya vimos en este capítulo, comprende el arte en términos de experiencia, más que de comunicación. Además, su búsqueda es la de encontrar mecanismos para poner en suspenso la voluntad de un sujeto, abriendo espacio para percibir sonidos que escapan a las intenciones de éste. Precisamente es el enorme valor que le confiere a la experiencia de la sorpresa, lo que permite pensar la música de Cage desde el concepto de *acontecimiento*, tal como lo abordan autores como Jacques Derrida y Gilles Deleuze.

Sin duda alguna, el concepto de *acontecimiento* es central dentro de la filosofía contemporánea. Se trata, por lo mismo, de un concepto sumamente complejo, cuyos matices cambian de un pensador a otro. Dado que la intención de esta tesis no es la de desarrollar una investigación exhaustiva sobre las distintas maneras en que diversos autores lo utilizan, en esta sección únicamente pretendo señalar algunos de los

⁷³ James Pritchett, “Lo que el silencio le enseñó a John Cage”, *La anarquía del silencio. John Cage y el arte experimental*, (Barcelona: MACBA Museu d’art Contemporani de Barcelona, 2009), p. 166. Las cursivas son mías.

aspectos con los que Jacques Derrida lo trabaja en su conferencia *Cierta posibilidad imposible de decir el acontecimiento*.

En el texto recién mencionado, Derrida caracteriza al *acontecimiento* desde la imposibilidad de anticipación. Al igual que Deleuze, Benjamin y varios otros filósofos que se han dedicado a pensar el *acontecimiento*, para Derrida éste último implica una interrupción de la continuidad temporal: “Uno de los rasgos del acontecimiento es que no sólo que viene como aquello que es imprevisible, lo que viene a desgarrar el curso ordinario de la historia, sino también que es absolutamente singular.”⁷⁴ Por lo mismo, Derrida considera que el *acontecimiento* es, de cierta manera, *imposible*. Para él, el concepto *acontecimiento* precisamente nombra la *realización de lo imposible*, lo cual, como veremos con mayor detalle en el tercer capítulo de esta tesis resuena enormemente con las ideas política de Cage.

Derrida aclara que sostener que el *acontecimiento* es imposible no significa afirmar que éste no ocurra. Especifica que, al señalar que el *acontecimiento* es imposible, simplemente quiere decir que *no es predecible*, ni nombrable del todo. En ese sentido, su afirmación –hecha con su típico estilo paradójico– contiene un señalamiento sobre la complicada relación que el *acontecimiento* mantiene con el lenguaje (o, en su terminología, con *el decir*). Mientras que las palabras tienen un carácter *general*, el *acontecimiento* tiene un carácter *singular*. En ese sentido, como bien lo observa Jorge Dubatti en su texto *Principios de Filosofía del Teatro*, el *acontecimiento* mantiene una zona que no puede ser plenamente traducida al lenguaje.⁷⁵

Derrida complica un poco más la relación entre lenguaje y *acontecimiento* en su texto, caracterizando al acontecimiento como aquello que *puede ser dicho, pero*

⁷⁴ Jacques Derrida, *Cierta posibilidad imposible de decir el acontecimiento*. [Consultado en *Derrida en castellano*. https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/decir_el_acontecimiento.htm]

⁷⁵ Resulta importante señalar que Jorge Dubatti se refiere, específicamente, al *acontecimiento escénico*. Dado que en esta tesis me dedico a pensar la música, me concedo la libertad de establecer un vínculo entre el concepto derridiano de *acontecimiento* y la manera en que lo utiliza Dubatti.

nunca predicho. En ese sentido, si bien hay algo del *acontecimiento* que no es plenamente traducible a lenguaje, otros elementos de él sí pueden comunicarse. Más aún: para Derrida la palabra *acontecimiento* nombra aquello de lo que sólo se puede hablar *después* de haber ocurrido. Si llevamos esta última afirmación de Derrida a los terrenos del arte, encontramos que contiene una velada afirmación sobre el vínculo que el discurso y la experiencia estética deberían tener. De cierta manera, contiene la sugerencia de que el discurso sobre el arte debería elaborarse *después* de la práctica artística, nunca al revés. En el siguiente capítulo veremos que Cage, a partir de su lectura de Wittgenstein, llega a una conclusión similar.

Derrida también señala que el *acontecimiento* tiene una naturaleza *excepcional*, en cuanto no puede anticiparse: “Un acontecimiento debe ser excepcional, fuera del regla. Desde el momento en que hay reglas, normas y, por consiguiente, unos criterios para evaluar esto o aquello, lo que ocurre o no ocurre, no hay acontecimiento.”⁷⁶ Esta manera de caracterizar el *acontecimiento* resuena especialmente bien con la obra de Cage, quien a lo largo de su vida deliberadamente evitó imponer maneras de evaluar o escuchar su música.

A partir de las ideas de Derrida –y retomando lo que hemos dicho a lo largo de este capítulo– podemos pensar que, para Cage, la escucha puede ser ocasión del *acontecimiento*. En una conversación que mantuvo al final de su vida con la poeta Joan Retallack, Cage indica que su ideal de escucha es la de oír *sin anticipaciones* y *sin conocimiento* de lo que va a pasar. En otras palabras, comprende la escucha como un acto que, al realizarse con suficiente disciplina, permite resaltar el carácter singular, irrepetible y excepcional que tiene la experiencia. En ese sentido, podemos afirmar que la escucha es para Cage una actividad en donde puede suceder un verdadero *Acontecimiento*.

⁷⁶ *Íbid*

VIII. Conclusiones del capítulo. *La escucha es una acción*

A lo largo de este capítulo hemos visto que uno de los proyectos principales de Cage es el de generar un nuevo tipo de escucha, que escape de las limitaciones y exclusiones a las que suele dar cabida el modelo de escucha propio de la tradición musical occidental. De igual manera, argumenté que detrás de tal interés se encuentra un proyecto más amplio: el de modificar la relación que tenemos con otras culturas y con la naturaleza. Dicho de otra manera, traté de mostrar que detrás de la búsqueda de Cage por producir un nuevo tipo de escucha se halla el interés por alterar la manera en que habitamos el mundo.

Asimismo, en este primer capítulo vimos que Cage no concibe la música ni las artes como medios de comunicación, sino ante todo como medios para *auto-alterarnos*. Siguiendo sus ideas, expuse que la música tiene la capacidad de modificar nuestros hábitos de escucha, es decir, tanto la manera particular en que escuchamos los sonidos como las ideas que tenemos sobre ellos. En otras palabras, vimos que la música –y en general las artes– tienen la capacidad para *alterar* tanto nuestra sensibilidad, como las representaciones que nos hacemos sobre los estímulos sensibles. De esta manera, se pone en evidencia que Cage reconoce cierta *agencia performativa* en la música, en cuanto la asume como una actividad capaz de producir efectos concretos en nuestros cuerpos.

En este capítulo también hice notar que la música de Cage se encuentra atravesada por una voluntad de olvido, proveniente de la influencia que el budismo zen tuvo en su pensamiento. Vimos que el olvido es pensado por el compositor norteamericano como algo positivo, vinculado con la disolución del *Yo* (o *ego*) y con el cuestionamiento de la tradición –entendiendo esta última como una especie de memoria colectiva, que condiciona la manera en que nos relacionamos con los estímulos sensibles–. Aún más: vimos que detrás de dicha voluntad de olvido se encuentra el

deseo de ampliar las posibilidades de nuestra experiencia. El olvido, tal y como Cage lo comprende, no sería sino un medio para lograr producir un estilo de vida distinto, que se alejara del individualismo y del antropocentrismo propios de la subjetividad occidental moderna. En otras palabras, la voluntad de olvido estaría ligada en Cage a la búsqueda por producir otro tipo de relaciones de las personas entre sí y de los humanos con el resto de los seres del planeta, que fueran menos violentas e invasivas.

En otras palabras, en este primer capítulo no he perseguido argumentar otra cosa sino que Cage le reconoce posibilidades críticas a la música, cuestión que se evidencia en el hecho de que le adjudica a su música, ante todo, dos capacidades. A nombrar: la de problematizar varias de nuestras nociones (sobre el *sonido*, el *silencio* y la *música*) y la de apuntar a la creación de otro tipo de sensibilidad, proceso que a su vez sería indisoluble de la generación de un modelo de vida distinto al que actualmente tenemos. Sin duda, podemos afirmar que Cage cuestiona con sus composiciones las ideas que habitualmente se tienen sobre la música, en la medida en que abandona el terreno del *sentido* para situarse en cambio en el de la mera *experiencia corporal*. Dicho con otras palabras, Cage deja de pensar la música como un acto de comunicación, para comprenderla en cambio en términos de *experiencia* (o *acontecimiento*). De esta manera, regresaría el arte a su terreno propio –el cuerpo y la sensibilidad– para cuestionar así los discursos que se han creado en torno suyo. Y, a la par, permitiría una apertura del arte a elementos previamente negados en éste, lo cual abre la posibilidad de que experimentemos todas nuestras vivencias como arte, reconociendo que todos los sucesos en este mundo tienen la misma dignidad para ser *atendidos*.

Asimismo, resulta importante señalar que abandonar el terreno de la expresión en la composición es una apuesta que Cage toma para generar una escucha que se centre en la percepción de los aspectos particulares de cada uno de los sonidos. Es una escucha que acentúa las diferencias de los sonidos, renunciando a subsumirlas en una

unidad. En ese sentido, implica renunciar al deseo de categorizar y cohesionar todas nuestras vivencias bajo un único discurso, lo cual tiene repercusiones en la manera en que habitamos el mundo. La renuncia a categorizar nuestras vivencias apunta a un tipo de pensamiento que prioriza la diferencia y la singularidad, por encima de las equivalencias y las abstracciones. En otras palabras, está relacionado con una postura nominalista y marcadamente empirista.

Finalmente, para concluir este capítulo me gustaría hacer una última reflexión sobre la manera en que Cage comprende la escucha. Como hemos visto, lejos de pensar la audición de los sonidos de nuestro entorno como algo sencillo o natural, sostiene que es necesario realizar un trabajo –en sus propias palabras, *disciplinado*– para conseguir que los percibamos plenamente. A mi parecer, detrás de ello se encuentra la idea de que la escucha, lejos de ser una recepción pasiva de sonidos, es una *acción*. En consonancia con esto, la académica española Susana Jiménez Carmona escribe: “La escucha propuesta por Cage no es pasiva, es una acción, un salto que nos desata de las cadenas temporales de la causa y el efecto, para situarnos en el aquí y ahora, aceptando cada sonido como un centro.”⁷⁷ Ahora bien, pensar la escucha como una *acción* aumenta la responsabilidad que tenemos sobre ella y, por lo mismo, sus implicaciones éticas y políticas.

Dado que es una *acción* y no algo natural, existe la posibilidad de intervenir sobre la escucha, lo cual de alguna manera nos compromete a hacerlo. Hoy los comentarios de Cage sobre la escucha resultan sumamente importantes, pues hay muchas situaciones que exigen la generación de una escucha más profunda y más comprometida con el mundo. Las mujeres, los pueblos originarios y la naturaleza tienen en común que en la actualidad reclaman una apertura de nuestra escucha, es decir, una modificación profunda en nuestro estilo de vida.

⁷⁷ Susana Jiménez Carmona, *op. cit.*, p. 3.

Como hemos visto en este capítulo, priorizar la escucha conlleva alteraciones en la figura del compositor. A partir de lo que expuse, se pone de manifiesto que, en buena medida, Cage inaugura una clase distinta de músico, que sustituye la expresión personal por el acto de *escuchar*. Así, la actividad artística deja de fundarse en la comunicación para basarse en la percepción del entorno, reemplazando el terreno del sentido por el de la experimentación corporal.

Siguiendo esta idea, en el siguiente capítulo mostraré cuáles son los efectos que el rechazo de la expresión y el sentido, así como la valoración de la escucha, tiene sobre los métodos compositivos usados por Cage. Asimismo, rastrearé las implicaciones políticas que tiene problematizar la figura del *compositor*. Como veremos, de alguna manera se trata de una actividad que también contribuye a exhibir silenciamientos sociales.

Capítulo 2:

Tachar la firma de las obras. Cuestionamientos sobre la figura del compositor

which would you rather Be,
an aRtist
Or
a Work of art?
that came up at the discussiON.

discussiOn
as a form of art.

John Cage, Anarchy

I. Introducción: *De la escucha a la composición*

En el primer capítulo de esta tesis argumenté que uno de los proyectos principales de Cage es la producción de otro tipo de *escucha*. Vimos que detrás de tal búsqueda hay un reconocimiento implícito por parte de Cage de la *agencia* que la música tiene sobre nuestros cuerpos y, con ello, de su propia materialidad. Asimismo, mostramos que el interés de Cage por modificar nuestra sensibilidad responde a un deseo por crear otro modo de vida, que abandone el individualismo y antropocentrismo que él le atribuye al pensamiento occidental. Vimos también que la producción de otro modo de escucha pasa tanto por el cuestionamiento de las nociones que usamos para dar cuenta del sonido, como por la generación de estrategias para entrenar la atención. De manera particular, argumenté que los términos “silencio” y “ruido” no dan cuenta

de fenómenos plenamente identificables, sino que son usados para nombrar sonidos que escapan de las convenciones musicales de la tradición occidental. Por lo mismo, sostuve que se trata de términos que no pueden separarse de una historia de exclusiones y silenciamientos sociales.

De igual manera, argumenté que dado que para Cage el silencio se halla compuesto por sonidos que la tradición ha valorado como no importantes, su escucha puede ser tomada como un gesto político. Señalé también que la posibilidad de escuchar el silencio puede ser tomada como una negación rotunda de la pureza ontológica, así como una declaración de que la alteridad nunca es plenamente muda –lo cual tiene fuertes consecuencias ético-políticas–.

Asimismo, en el capítulo anterior argumenté que la posibilidad de entrenar (o modificar) la escucha prueba que ésta última lejos de ser algo dado de manera natural, es un producto social. Por lo mismo, la búsqueda por alterarla no es una empresa vana, ni carente de sentido. Para Cage, la modificación de la escucha es indisoluble de otros cambios en nuestro estilo de vida, en cuanto concibe la apertura de la escucha –y en general de los sentidos– como un mecanismo para aminorar la violencia con la que los humanos solemos relacionarnos con el resto de los seres no humanos. Como vimos, la estrategia que Cage sigue en aras de buscar la producción de otro modo de escucha implica la creación de una música que se desligue de los supuestos armónicos de la tradición, buscando que se atiendan todos los sonidos que conviven en un mismo tiempo y espacio. Por lo mismo, puede ser tomada como una zona de experiencia que permite alterar la manera en que nos relacionamos con nuestros propios cuerpos.

Resulta importante señalar que la apuesta de crear una música que modifique nuestra escucha es inseparable de cuestionamientos en torno a la figura del *compositor*. En este capítulo, me centraré en mostrar que el reconocimiento del silencio y los ruidos como material musical supone alterar varias de las ideas que se tienen sobre la composición. De manera precisa, supone la invención de nuevas metodologías de

creación, así como plantear preguntas acerca de la autoría que se tiene sobre las obras. Asimismo, veremos que en la obra de Cage el cuestionamiento de la figura del compositor es inseparable de una crítica social, dado que lo entiende como una problematización general de todas las autoridades. De igual manera, sostendré que cuestionar la figura del compositor conlleva una apertura del arte, que permite que los intérpretes y el público adquieran una mayor responsabilidad sobre las obras.

II. El significado de la música es su uso. Cage lee a Wittgenstein

Uno de los comentarios más atinados que se pueden hacer sobre el arte de Cage es que tiene un carácter *experimental*. Cage mismo utiliza el término para nombrar su propia música. Señala que dicha palabra no tiene que pensarse en términos de *éxito* o *fracaso*; simplemente nombra un acto *cuyo resultado se desconoce*. Acerca de esto, el músico norteamericano escribe: “¿Cuál es la naturaleza de una acción experimental? Es simplemente una acción cuyo resultado no está previsto.”⁷⁸ A mi parecer, el término *música experimental* admite otra lectura más. Así como designa una acción de resultados inciertos, puede dar cuenta de la importancia que Cage le concede al cuerpo en su arte. Y es que, como mostré en el primer capítulo, la música de Cage prioriza la experiencia corporal por encima de las ideas (o el sentido) que el arte expresa. Dicho con otras palabras, el arte de Cage es *experimental* en cuanto es *experiencial*. Más aún: es *experimental* en cuanto opera –o debería operar– como *acontecimiento*, en el sentido que Deleuze y Derrida le dan a tal concepto (es decir, como un suceso de carácter imprevisible y, por lo tanto, absolutamente singular).

Hallamos un testimonio de esto último en el gran aprecio que Cage tenía por la filosofía de Wittgenstein. En *Para los pájaros*, el músico norteamericano señala que

⁷⁸ John Cage, *Silencio*, (Madrid: Ediciones Ardora, 2005), p. 69.

Wittgenstein probablemente es el filósofo occidental con quien tiene mayor afinidad. De manera particular, hace énfasis en la idea de que *el significado es el uso*, que considera tiene una gran resonancia en su obra. Cito *in extenso*:

D.C.—En una obra de Peter Yates leí que él le prestó a usted los libros de Wittgenstein y que usted se reconocía a sí mismo en ese filósofo.

*J.C.—Es cierto; pero no comprendí todo. Retuve la siguiente frase: *The meaning is the use*, “el significado es el uso”.*

D.C.—Esa fórmula aparece citada por Joseph Kosuth, en el texto programático que mencioné hace un momento.

J.C.—Como no conozco el arte conceptual, ignoro lo que Kosuth extrae de su lectura de Wittgenstein.

D.C.—¿Qué es lo que usted extrae?

*J.C.—Que hay usos, formas de vida, maneras de aplicarse a la música, al lenguaje, etcétera. Y que *todo lo que utilizamos es legítimo, puesto que lo utilizamos. Se trata de una situación de hecho. No hay “significado” más allá de esa situación de hecho. Todo es posible. Incluso el arte conceptual.**

D.C.—Lo cual no impide que, a juicio suyo, sea preciso salir de ese mundo del discurso en que se encierran los artistas conceptuales.

*J.C.—Así es. Y uso remite, más bien, a *experiencia*.*

D.C.—El discurso lógico de los conceptualistas le parece ilegítimo porque se sustrae a la experiencia. Pero, ¿diría usted que ese es el caso de todo discurso, y que conviene desconfiar del lenguaje en general?

*J.C.—¡Al contrario! Puedo muy bien tener tal experiencia, así como experimentar tal discurso. Puedo leer el discurso. Puedo *usarlo*. Pero un discurso no está solo: hay otros, y además estoy yo, que los leo. Y yo no soy una categoría. Tomemos el ejemplo de *Vexations*⁷⁹ y las personas que no asistieron al concierto por imaginarse de antemano lo que iba a pasar. Y bien: durante esas 18 horas hicieron otra cosa, durmieron, o comieron, o trabajaron... Tuvieron otras experiencias. En consecuencia, no veo en qué el arte conceptual difiere de esa actitud consistente en rechazar ciertas experiencias en nombre de cierto discurso. Eso significa, simplemente, que uno se encierra en un discurso *para* no ir al concierto, o *para* no hacer pintura en el sentido*

⁷⁹ Aquí, Cage hace alusión a un concierto que organizó para la interpretación de la pieza *Vexations* (1893/1894), tal como Erik Satie la concibió. Es decir, como una frase musical —cuya partitura no excede ni una página— que tenía que ser repetida 840 veces.

clásico, o en el moderno, etcétera. Pero la única condición que permite disminuir ciertas experiencias, o rechazarlas, o suprimirlas, es, justamente, la de tener otras experiencias.⁸⁰

Como puede verse en este fragmento, las ideas de Wittgenstein le sirvieron a Cage para ratificar su postura de que el arte es, antes que cualquier otra cosa, una zona de *experiencia*. En ese sentido, ve con desconfianza las propuestas del arte conceptual, así como la teoría que lo sustenta, en tanto considera que *el discurso artístico* (o, dicho de manera más precisa, *el discurso sobre el arte*), puede llegar a reducir el campo de las experiencias posibles si no se maneja con cuidado. Para Cage el discurso sobre el arte tendría que construirse *después* de haber experimentado una obra y no *antes*, pues esta segunda opción propicia que no tengamos vivencias cuyos efectos necesariamente ignoramos antes de experimentarlas. Asimismo, en este fragmento el músico estadounidense parece sugerir la impertinencia (y hasta imposibilidad) de elaborar juicios universales sobre el arte, dado que éste último justamente es oportunidad para tener experiencias, siendo cada una de ellas necesariamente diferente a las otras.

Resulta importante señalar que la aplicación de las ideas de Wittgenstein al terreno de las artes y la estética no sólo implica pensar que el sentido de una obra depende de los usos y funciones que tiene para una sociedad particular. También conlleva una implícita modificación de las nociones de *obra* y de *autor*. Hacerle caso a la fórmula de Wittgenstein implica, en el terreno de las artes, darse cuenta que el significado de una obra no se agota en el sentido que el artista le asignaba, ni en las intenciones que tenía al realizarla. Por el contrario, su significado simultáneamente depende de las personas que experimentan e interpretan la obra. En otras palabras, el sentido de una obra depende del artista en la misma medida que de los espectadores u oyentes. Por lo mismo, resulta inadecuado considerar al primero como *creador*, y a los

⁸⁰ John Cage, *Para los pájaros*, (Ciudad de México: ALIAS, 2007), pp. 189, 190. Las cursivas forman parte del original.

segundos como meros receptores pasivos del arte. Seguir las ideas de Wittgenstein conlleva, así, cuestionar la vieja dicotomía *artista / público*. Como el propio Cage lo señala, implica cuestionar la *firma* que acompaña las obras: “Las obras firmadas “John Cage” no pertenecen al autor. Son tanto lo que usted hace de ellas como lo que yo hago de ellas, simplemente porque usted está allí y yo estoy aquí.”⁸¹ En otras palabras, se abre una pregunta acerca de la autoría y responsabilidad sobre las obras.

III. *Indeterminación y libertad*

La problematización del papel de los compositores es inseparable de una crítica social. Para Cage, cuestionar el papel que los compositores tienen en la música es importante en la medida en que considera que ésta última puede ser tomada como una analogía –o imagen– de toda la sociedad. En ese sentido, cuestionar el papel que los compositores tienen implica cuestionar la división de trabajos que se da en otros ámbitos, así como la existencia de figuras de autoridad.

En *Silencio*, el artista norteamericano sostiene que en la *nueva música* los compositores *ya no hacen*, sino que *aceptan* todo lo que ocurre, lo cual él asocia con una actitud *heroica*. Se trata de una actitud que puede vincularse con la noción nietzscheana de *amor fati* –es decir, la actitud de asumir con dignidad nuestra fortuna, aquello que *nos ocurre*–. Según la interpretación que Gilles Deleuze propone del pensamiento de Nietzsche, el término *amor fati* implica una moral o ética particular, basada en el principio de “*querer el acontecimiento*” y, más importante aún, de *ser digno* de aquello que “nos ocurre”.⁸² En la música de Cage estos dos gestos parecieran tener cabida.

⁸¹ *Íbid.*, p. 297.

⁸² Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, (Madrid: Paidós, 2005), p. 182.

Cabe señalar que en el arte de Cage, el cambio en el papel de los compositores se expresa por medio de la creación de obras *abiertas* –en las que los sonidos del ambiente son experimentados como música– y en recurrir al azar para componer. A su vez, y como veremos con mayor profundidad un poco más adelante, la inclusión del azar en su práctica compositiva llevó a Cage a interesarse en el aspecto gráfico de las partituras, lo cual tuvo como consecuencia una modificación en la comprensión que tenía acerca de las funciones de éstas y de la relación que mantienen con los sonidos que se producen en un concierto.

El cuestionamiento del papel de los compositores es inseparable del concepto de *indeterminación*, al que Cage le concede una enorme importancia. El artista norteamericano incluso emplea dicha palabra para nombrar su propio trabajo, al que consideraba una *música indeterminada*. Cabe señalar que el concepto cageano de *indeterminación* remite a operaciones que se encuentran más allá de las intenciones de una persona, así como de las convenciones e ideas de la tradición. Por lo mismo, se halla emparentado con el concepto de *acontecimiento*, en el sentido que Deleuze y Derrida le dan.

Es importante señalar que a lo largo de los años, fueron cambiando las maneras en que Cage abordaba el concepto de *indeterminación* desde su arte. Al principio, en sus piezas silenciosas, la *indeterminación* estaba asociada, ante todo, con el acto de escuchar. Después, con la invención de técnicas de composición basadas en el azar, la *indeterminación* dejó de estar ligada únicamente con la escucha, para convertirse en un principio que también atravesaba la composición e, incluso, la interpretación musical.

Recurrir al azar constituye para Cage una manera de distanciarse del *modo de actuar interesado*, que sitúa a la base de varios de los problemas sociales existentes en el mundo. De manera particular, Cage relaciona el actuar interesado con *la mentalidad productiva y la acción rentable*, a las que considera causantes de desigualdad

económica y de los desastres medioambientales. En esa medida, recurrir al *azar* representa para él una estrategia por crear una manera distinta de habitar el mundo, lo cual apuntaría a la generación de otro tipo de sociedad.

Cabe mencionar que recurrir al azar no necesariamente implica renunciar a actuar en el mundo. Como bien lo señala Susana Jiménez Carmona en su artículo *Pliegue y despliegue de lo que (no) suena: silencio, tiempo y política en Luigi Nono y John Cage*, su empleo posibilita trazar líneas de acción nuevas, que *no* estén basadas en metas preestablecidas. En ese sentido, recurrir al azar está relacionado, ante todo, con el deseo de acrecentar las posibilidades de experiencia y acción. Repito: se trata de una estrategia elegida de manera deliberada para permitir la emergencia de eventos *indeterminados*. En ese sentido, su empleo, como bien lo dice Cage, implica una *intención no-intencionada*, una paradójica confluencia entre elementos deliberadamente decididos por una voluntad humana y componentes fortuitos.⁸³

Siguiendo lo que acabamos de decir, se vuelve evidente que recurrir al azar responde a dos intereses (o, si se prefiere, a dos *intereses desinteresados*) por parte de Cage. Por un lado, responde a su deseo de crear una música que le permita *ser a los sonidos*, dejando de lado los gustos particulares del compositor, sus intenciones comunicativas y los lugares comunes de la tradición. Por otro lado, permite problematizar la figura del compositor, así como la manera en que se relacionan las actividades de *componer, interpretar y escuchar*.

Uno de los deseos de Cage es el de aumentar la importancia (o la agencia) que los instrumentistas y cantantes tienen cuando abordan una obra de música. Para que se me comprenda mejor, es necesario señalar que recurrir a los principios de *indeterminación* y *azar* en la composición resulta en piezas de una gran complejidad técnica, lo cual exige que los músicos tomen decisiones de orden creativo. Me refiero a

⁸³ John Cage & Joan Retallack. *MUSIC. John Cage en conversación con Joan Retallack*, (Santiago de Chile: ediciones metales pesados, 2012), pp. 58 y 231

elecciones que conciernen a la manera en que los elementos gráficos de una partitura son *traducidos* a sonidos. Si esto es así es porque la utilización de métodos de composición basados en el azar y la indeterminación supone una deliberada exploración del aspecto gráfico de las partituras musicales, generando nuevas relaciones entre los intérpretes y la partitura, de carácter más flexible. En palabras de Cage, se trata de crear partituras que le den *sugerencias* a los músicos, en vez de *órdenes*. La consecuencia de ello es que el intérprete se convierte en *co-creador* de la pieza, en vez de un *mero ejecutante* de la misma.

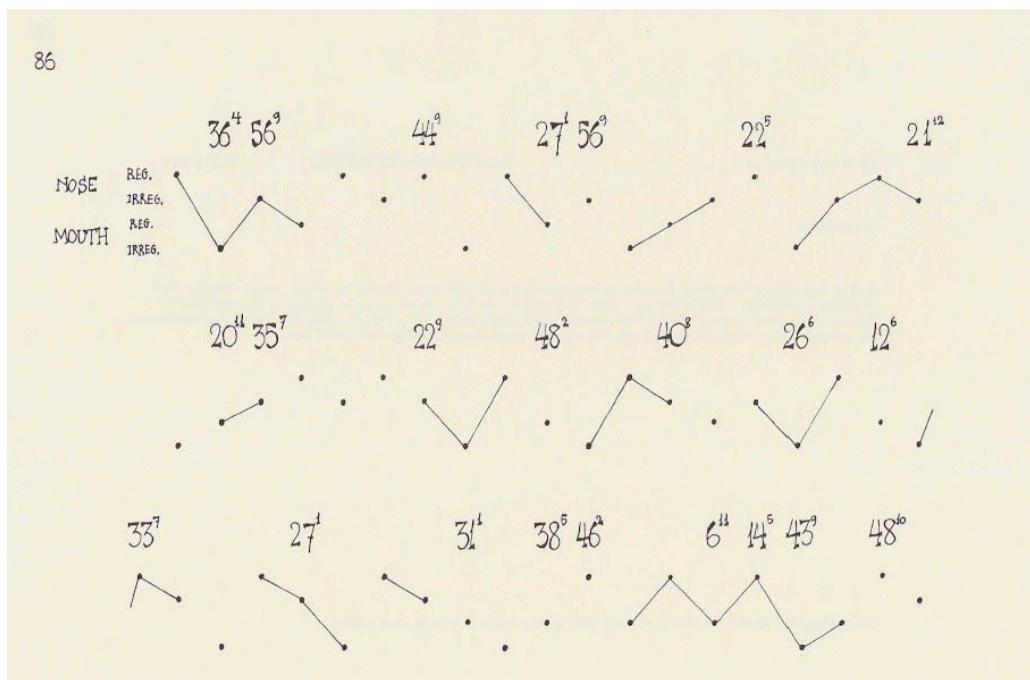


Figura 6. Fragmento de la partitura para *Solo for voice*.

A mi parecer, la creación de partituras flexibles es inseparable de una crítica social. En relación con esto, resulta oportuno mencionar que el músico norteamericano piensa que el arte, por su propia historia, corre el riesgo de volverse una *actividad policial*, en donde alguien le diga a los demás lo que deben *hacer, sentir o pensar*. En *A Year From Monday*, por ejemplo, Cage escribe: “What about art? Is art, formerly religion’s servant, now, without our realizing it, a kind of policing activity?”⁸⁴ La intención de Cage justamente es contrarrestar –e incluso clausurar– esa posibilidad del arte. Así como evita imponerles a los oyentes sentimientos particulares por medio de su música, evita cerrar sus obras a un solo tipo de interpretación. Quiere que las emociones que cada oyente sienta sean particulares y que la manera en que cada músico interprete sus obras sea totalmente diferente. La exploración de nuevos tipos de notación musical es una de sus estrategias para conseguir esto último.

IV. Ejemplos de partituras flexibles: 0’00’’ y *Winter Music*

En la obra de Cage, el deseo de ampliar la libertad de los intérpretes se traduce en investigaciones en torno a la notación musical. A lo largo de su vida, el artista norteamericano sustituyó las partituras tradicionales –en las que las *alturas*, las *duraciones* y los matices de cada nota están definidas– por formas de escritura que permitían que los músicos tuvieran una mayor libertad.

Una manera en que consiguió esto fue por medio de la creación de “partituras” en las que los signos convencionales de la notación musical son sustituidos por toda clase de grafías. Más que partituras en un sentido tradicional, son dibujos que admiten múltiples abordajes desde la interpretación musical. En ese sentido, tales

⁸⁴ John Cage, *A Year From Monday*, (Middletown: Wesleyan University Press, 1967), p. 147.

“partituras” de Cage dejan atrás la exactitud de la notación tradicional, para generar textos que pueden traducirse a sonidos de distintas maneras. Asimismo, otra manera en que Cage consiguió aumentar la libertad de los intérpretes fue mediante la escritura de *instrucciones* verbales, que dejan un enorme margen de interpretación para los músicos. En ambos casos, se trata de formas de notación musical en la que las alturas, duraciones y matices de las notas quedan sin ser determinadas.

Para ejemplificar las investigaciones que Cage llevó a cabo en torno a la notación musical, resulta adecuado señalar algunos aspectos de un par de piezas: *0'00''* (1962) y *Winter Music* (1957). *0'00''* es la segunda pieza silenciosa que Cage compuso en su vida. Por ello, también se le conoce como *4'33'' No. 2*. Esta pieza se distingue de *4'33''* por las indicaciones que se le dan a los músicos, así como por el hecho de que explora aspectos distintos del tiempo. Dado el tema que nos concierne ahora, resulta importante señalar que la partitura original de *0'00''* consistía en una sola frase: “In a situation provided with maximum amplification (no feedback), perform a disciplined action.”⁸⁵ Para la segunda interpretación de la obra, Cage agregó nuevas indicaciones, que, entre otras cosas, señalaban que el *intérprete debía permitir que se interrumpiera la acción que estaba realizando, que la misma acción no se debía usar en más de una interpretación, y que la acción no podía ser la interpretación de una composición musical*. Como puede verse, esta serie de instrucciones dejan una enorme libertad a los músicos. En el fondo, se trata de una invitación a que cada quien explore lo que desee, dentro de ciertos límites. Es, pues, una pieza que ofrece a los músicos una oportunidad de divertirse, a partir de una serie de indicaciones que simultáneamente crean ciertas condiciones para la interpretación y dejan espacio para que los músicos decidan qué acciones llevar a cabo. Así, es una obra en la que la tensión entre *lo voluntario* y *lo no*

⁸⁵ John Cage Trust, “0'00'' (4'33'' No. 2)”, *Database of work*, 2016. https://www.johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=18

voluntario, lo *decidido* y lo *no decidido* –que según el propio Cage, son dualismos que atraviesan toda su obra–, se pone de manifiesto.

Otro rasgo interesante de *0'00''* es la investigación que elabora en torno al tiempo. Como bien lo resalta el musicólogo Daniel Charles, una de las mayores diferencias entre *0'00''* y *4'33''* es que la primera no está restringida a una duración de tiempo específica. Ello hace que sea una pieza de música menos convencional que *4'33''*, dado que busca escapar de toda medida de tiempo. En ese sentido, si bien *4'33''* fue una composición osada, en tanto evidenciaba que el silencio se halla compuesto por sonidos sutiles y permitía que estos fueran asumidos como música, *0'00''* va todavía más lejos, en cuanto busca abrir una nueva manera de experimentar el tiempo. Mientras que *4'33''* se fundamenta en la experiencia del tiempo en su modalidad de *duración*, *0'00''* se basa en la experiencia del tiempo como *instante*. A ello, Cage, siguiendo un término acuñado por el compositor norteamericano Christian Wolff, lo nombra “tiempo cero”. El artista estadounidense aclara que hay *tiempo cero* “cuando no advertimos el paso del tiempo, cuando no lo medimos.”⁸⁶ En terminología filosófica, se trata de una expresión del tiempo como *acontecimiento*, que busca poner en pausa, aunque sea brevemente, el fluir continuo del tiempo de los relojes.

La diferencia entre *4'33''* y *0'00''* puede comprenderse mejor remitiéndonos a la distinción conceptual que Gilles Deleuze hace entre *Cronos* y *Aión*. En el libro *Lógica del sentido*, el filósofo francés recupera estos dos términos provenientes de la filosofía estoica, para caracterizar dos distintas maneras de experimentar el tiempo. Mientras que el término *Cronos* nombra la experiencia cotidiana, continua, que se tiene del tiempo –es decir, el tiempo de los relojes o, mejor dicho, la experiencia del tiempo que se tiene al consultar los relojes–, el término *Aión* nombra la experiencia del tiempo propia del *acontecimiento*. Deleuze incluso caracteriza al *Aión* como el tiempo propio del *instante*, lo cual se halla en perfecta consonancia con el pensamiento de Cage.

⁸⁶ John Cage, *Para los pájaros*, (Ciudad de México: ALIAS, 2007).

Yendo todavía más lejos, Deleuze señala que la temporalidad del *Aión* implica la concurrencia de *futuro* y *pasado*. Se trata, en sus propias palabras, de un evento donde conviven la experiencia de un *todavía-futuro* y un *ya-pasado*.

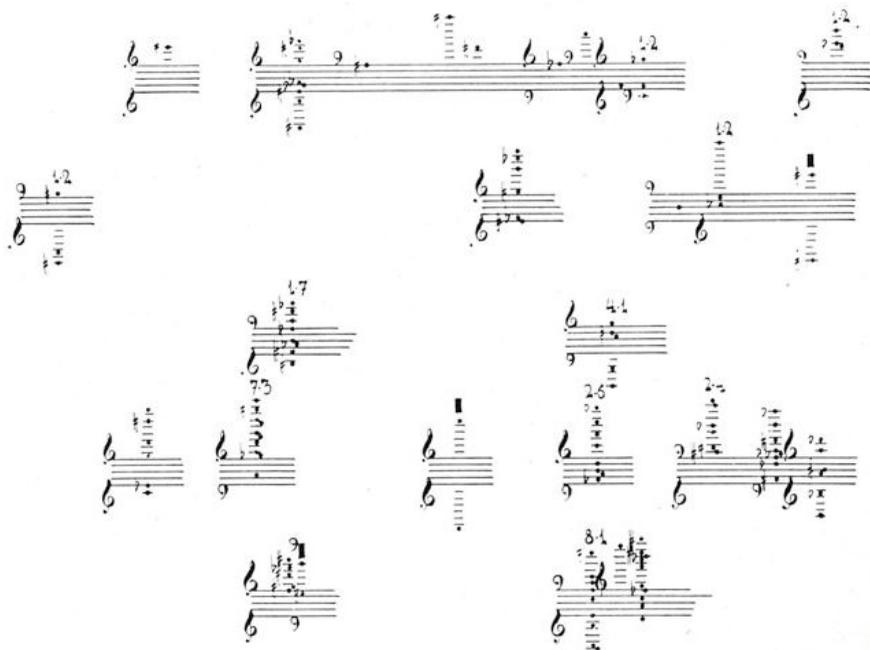


Figura 7. Fragmento de *Winter Music* (1957).

Por su parte, *Winter Music* es una obra que Cage compuso en 1957, a partir de operaciones basadas en el azar y en las imperfecciones propias a las hojas de papel en la que la escribió. Su “partitura” consiste en veinte páginas, *no numeradas*, más las instrucciones de cómo abordarlas. Cage deja libertad para elegir el orden de las páginas, así como la cantidad de músicos que ejecutarán la pieza. La partitura de

Winter Music está además constituida por varios pentagramas, en los que se indican las alturas de las notas, mas no su duración. Esto hace que el músico tenga que elegir el orden en que interpreta las frases musicales, así como la duración y las dinámicas de las notas que las conforman. Dicho con otras palabras, en *Winter Music*, Cage aumenta la responsabilidad de los intérpretes al permitir que ellos establezcan aquellos elementos que el compositor dejó sin precisar. Cage incluso le plantea a los músicos la posibilidad de no interpretar aquellas notas o pasajes que, por su extensión en el piano, *les resulten irrealizables*. En otras palabras, es una obra en donde se respetan las habilidades técnicas de cada intérprete, renunciando a exigirle el mismo nivel de virtuosismo a todos los músicos. Y, con ello, se afirma la singularidad del músico que aborda la pieza. Como Cage mismo lo señala, él, a diferencia de compositores como Stockhausen, no compone pensando en *la Música* –como si se tratara de algo etéreo y eterno, tal como aquella *música de las esferas* que Platón y Pitágoras se imaginaban–, sino en *una música* que corresponda a las habilidades particulares del intérprete. Para Cage, la música no es una idea platónica, sino un suceso *concreto* en el mundo, compuesto de múltiples *eventos sonoros*. No es algo mental, sino una experiencia plenamente corporal.

V. *Una omisión fundamental. La espacialidad de la música*

La transformación del papel de los compositores no sólo implica poner en entredicho sus intenciones expresivas o los métodos a los que recurren. También implica revisar los alcances de su trabajo, poniendo en duda algunos puntos ciegos de la tradición occidental. En el fondo, la propuesta de Cage es la de relacionarse críticamente con elementos que tradicionalmente se suponían ajenos a la composición musical. Uno de estos elementos es el *espacio*.

El músico norteamericano sostiene que en la nueva música los compositores no sólo tienen que ocuparse del sonido, sino también de la manera en que están distribuidas las fuentes sonoras y los escuchas. Como veremos a continuación, esto implica tanto una ampliación de las herramientas de trabajo de los compositores como poner en duda las fronteras que existen entre distintas disciplinas artísticas. Así, se pone en evidencia que el cuestionamiento de los supuestos bajo los que están construidas las figuras tradicionales de la música acaba también poniendo en duda la separación entre ésta y otras artes.

Antes de entrar propiamente en materia, resulta importante decir que la atención que Cage pone en el aspecto *espacial* –y por lo tanto corporal– de la música es relevante para la filosofía. Pone en cuestión la manera en que dicho arte se ha conceptualizado, en cuanto tradicionalmente se le ha pensado como un arte ante todo *temporal*.⁸⁷ Esta manera de concebir la música no está del todo equivocada pero es incompleta, pues pasa por alto uno de sus aspectos más importantes. Y es que la música es resultado de las vibraciones de cuerpos, las cuales ocurren en un *tiempo* pero también en un *espacio* determinado. En otras palabras, pensar la música exclusivamente como un arte temporal deja de lado su materialidad, su corporeidad. O, lo que es lo mismo, su propia condición de posibilidad, dado que si podemos experimentar la música es porque ella misma es *cuerpo*.

⁸⁷ Esto no quiere decir que a lo largo de la Historia no se haya reconocido también cierto carácter corpóreo en la música. El propio Platón parece hacerlo así, en cuanto le adjudica la capacidad de provocar efectos concretos en nuestros cuerpos. [Para mayor referencia, consultar *Plato on Music, Soul and Body* de Francesco Pelosi.] Sin embargo, la música suele ser pensada como un arte *del tiempo*. Un ejemplo de ello lo encontramos en Schelling, quien en su libro *Filosofía del arte* caracteriza a la música en términos temporales. De hecho, Schelling incluso llega a afirmar que el *ritmo* es “la música dentro de la música” (F. W. J. Schelling, SW V, 494). Otro ejemplo, lo encontramos en Kierkegaard, quien en un texto dedicado al *Don Giovanni* de Mozart escribe: “la música tiene al tiempo como su elemento pero no obtiene un lugar permanente en él; su significancia yace en su constante desvanecerse en el tiempo (...)” (John Cage & Joan Retallack, *op cit.*, p. 34).

Pensar la música en términos espaciales acerca una vez más a Cage a las ideas de Deleuze y Guattari, en cuanto estos filósofos abordan la música en términos *territoriales*. En el capítulo “Del Ritornelo” del libro *Mil Mesetas*, Deleuze y Guattari le adjudican al sonido la capacidad de *marcar espacios como propios*, lo cual, en su propia terminología, conlleva que estos pasen de ser un “medio” a convertirse en un “territorio”. La filosofía de Guattari y Deleuze se encuentra atravesada por una profunda reflexión de la *agencia* que la música y el sonido tienen sobre nuestros cuerpos, así como acerca de la capacidad que ésta tiene para movilizar sentimientos nacionalistas o gregarios en general. Para Deleuze y Guattari justamente es esto lo que hace que la música sea el arte preferido por los gobiernos para encauzar la acción de las personas. La música de Cage, en cambio, trata de clausurar esa posibilidad de la música, poniendo en suspenso su relación con las emociones.

Resaltar la cualidad espacial de la música le permite a Cage ampliar los alcances (estéticos pero también políticos) de su trabajo, así como sus recursos compositivos. Ahora bien, para comprender cabalmente el lugar que Cage le concede al *espacio* en la música lo primero que hay que notar es que sostiene que ésta no solamente se experimenta de manera *auditiva* sino también *visual*. Refiriéndose a las piezas que compuso en la década de los cincuenta, en el libro *Silencio* Cage escribe: “Son ocasiones para la experiencia, y esta experiencia no es recibida sólo por los oídos sino también por los ojos. Un oído solo no es un ente.”⁸⁸ A mi parecer, con esta afirmación Cage hace una crítica velada a la comprensión que la filosofía tenía de la música –es decir, como un arte principalmente *temporal* y auditivo–. En cambio, sugiere que la música es un arte *tempo-espacial*, en el que la vista interviene. En otras palabras, Cage nos recuerda que la música, al igual que el teatro es, ante todo, un arte

⁸⁸ John Cage, *Silencio*, (Madrid: Ediciones Ardora, 2005), p. 31

escénico —o un *performance*, según una de las múltiples acepciones de dicha palabra— y que como tal hay que tratarla.

Justamente la toma de conciencia acerca del rasgo *espacial* de la música es lo que lleva a Cage a afirmar, en un texto dedicado a sus métodos de composición, que la ausencia de indicaciones referidas al espacio es una *omisión fundamental* en la música:

Además, no hay —y esto puede considerarse una *omisión fundamental*— ninguna indicación referida a la arquitectura de la habitación donde ha de tocarse la música, ni al emplazamiento (que habitualmente distancia a unos de otros) de los instrumentos (¿cuántos?) que se vaya a utilizar. *Todos estos elementos, evidentemente de vital importancia, apuntan a una pregunta: ¿qué se ha compuesto?*⁸⁹

La pregunta final de esta cita es contundente. Muestra que, para el artista norteamericano, tomar en cuenta el espacio en el que una obra se interpretará debería ser parte del trabajo de los compositores de *nueva música*, en quienes tal descuido implicaría seguir regidos por principios y prejuicios propios de la tradición musical. En otras palabras, Cage hace una invitación a relacionarnos de manera *crítica* con la disposición espacial de los instrumentos (o fuentes sonoras) y los oyentes, evidenciando la existencia de hábitos de escucha e interpretación en los que ningún compositor de vanguardia había reparado y, menos aún, puesto en duda. Con esto se pone de manifiesto la existencia de rasgos de la música que los compositores por lo general asumen de manera *acrítica*.

⁸⁹ *Íbid.*, p. 61. Las cursivas son mías.

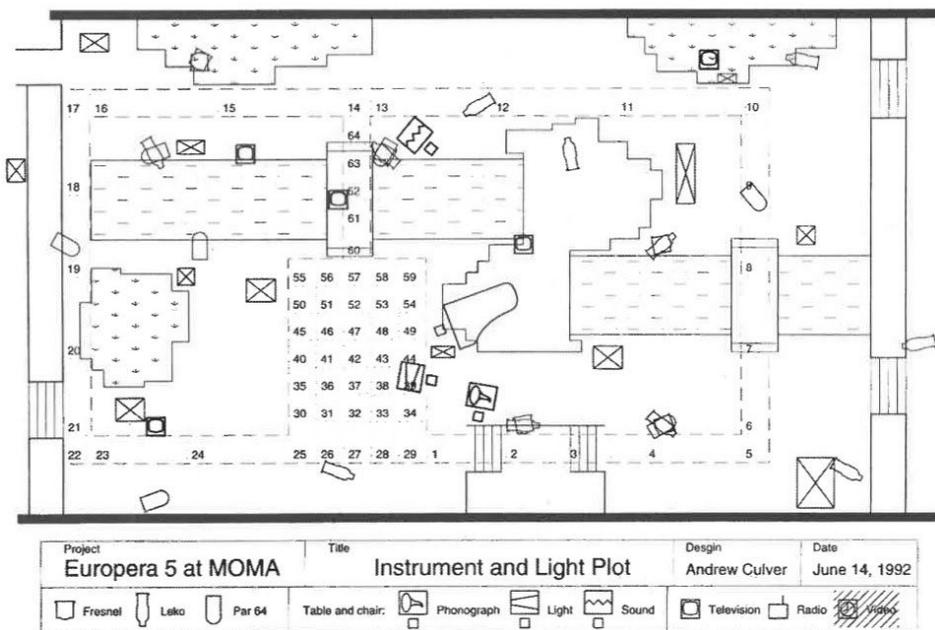


Figura 7. Plano para la interpretación de *Europa 5* en el MoMA..

Abordar de manera crítica el aspecto espacial de la música implica cuestionar la disposición usada en los conciertos. Si el acomodo que en las salas de concierto tradicionales se hacía de los instrumentos y el público respondía a cuestiones referentes a la armonía, la renuncia a ésta –que, como mostramos en el primer capítulo, Cage lleva a cabo– deberá pasar por la exploración de nuevas disposiciones espaciales. En relación con esto último, resulta relevante leer lo que Cage escribe en un texto de 1957, titulado “Música experimental”. En dicho texto, el compositor señala que a la *nueva música* le corresponde un acomodo espacial particular, en cuanto sus necesidades ya no son las mismas de la armonía tradicional:

Los ensayos han mostrado que esta nueva música, ya sea para cinta o para instrumentos, se oye más claramente cuando los diversos altavoces o intérpretes están separados en el espacio en vez de estar colocados muy juntos. Pues esta música no se ocupa de lo que normalmente entendemos por armonía, donde la cualidad armónica resulta de una mezcla de varios elementos. Aquí nos ocupamos de la coexistencia de lo dispar, y los puntos centrales donde tiene lugar la fusión son muchos: los oídos de los oyentes dondequiera que estén.⁹⁰

Tras esa observación, en ese mismo texto Cage señala que tomar en cuenta el espacio hace que la música se *dirija hacia el teatro*, lo cual ve con alegría, en tanto considera que el teatro se asemeja a la “vida” más que la música.

Al igual que en la cotidianidad, en el teatro usamos varios de nuestros sentidos al mismo tiempo (y, de manera específica, el oído y la vista). En la música, según Cage, ocurre otra cosa: una “separación imaginaria entre el oído y los demás sentidos”⁹¹ que exige abstraer o ignorar deliberadamente numerosos estímulos corporales. Por ello, Cage considera que la música implica una reducción del *teatro* y la *vida* en general:

La música es una simplificación excesiva de la situación en la que ahora estamos. *Un oído solo no es un ser*; la música es una parte del teatro. El «enfoque» es lo que orienta nuestra percepción. El teatro es todas aquellas cosas que suceden al mismo tiempo. He observado que la música es para mí más vivaz cuando escuchar, por ejemplo, no me distrae de ver.⁹²

Algo que me parece interesante de esta cita es que Cage utiliza la noción de *vivacidad* como un criterio por medio del cual se puede valorar la música. Asimismo, me parece destacable la definición que Cage ofrece del *teatro* en este fragmento. Se trata de una caracterización tan vaga que puede usarse para describir casi cualquier suceso, no sólo los espectáculos usualmente considerados como “teatrales”. A mi

⁹⁰ *Íbid*, p. 12

⁹¹ *Íbid*, p. 14

⁹² *Íbid*, p. 149

parecer, ambas cosas dan cuenta, una vez más, del interés que Cage tenía por crear un arte que cuestionara –y traspasara– la división entre *arte y vida*. Su deseo es realizar un arte –o, mejor dicho, una experiencia estética liminal– que se halle en continuidad con la vida, y que nos permita atenderla; no el de alejarse de ésta mediante ensoñaciones. En ese sentido, es una música que se mueve en una zona limítrofe, que, usando el vocabulario de Guattari y Deleuze, *desterritorializa* (y simultáneamente *reterritorializa*) tanto al arte como a la vida cotidiana. “Quizás” sería el término que Nietzsche usaría para nombrar la zona en la que se halla el (no) arte de Cage. O, lo que es lo mismo, un terreno *indecidable*: ni arte, ni no arte del todo...



Figura 8. Imagen del performance *Music Walk* (1962). En la fotografía aparecen John Cage, David Tudor, Yoko Ono y Mayuzumi Toshiro.

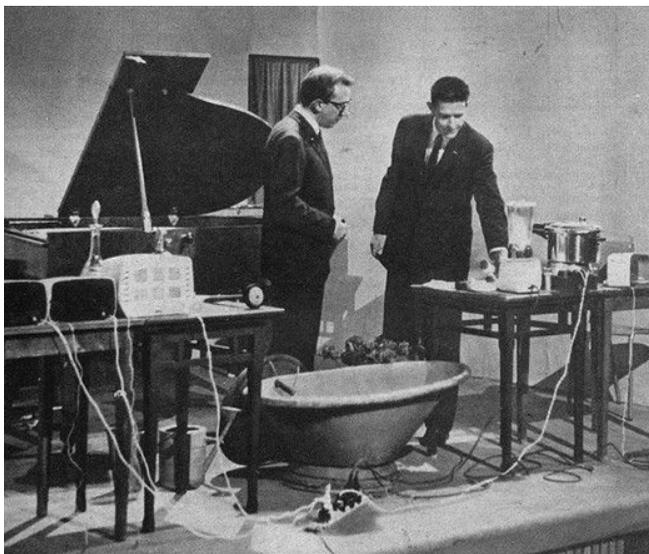


Figura 9. Fotografía de una interpretación de *Water Walk* que Cage realizó para la televisión norteamericana el 24 de febrero de 1960.

VI. La influencia de Artaud en Cage. *Theatre Piece*

La comprensión *abierta* que Cage tiene del teatro le debe mucho a Artaud, quien fue uno de los primeros autores en comenzar a pensar el teatro fuera de las convenciones occidentales, alejándose de las definiciones que lo reducían a la *representación* y al texto. Según lo narra Cage en su conversación con Daniel Charles, *El teatro y su doble* fue uno de los libros que más influyeron en su pensamiento y obra. Posiblemente, lo que más le interesó a Cage de la propuesta de Artaud haya sido la posibilidad que el teatro tiene de recurrir a toda clase de acciones y objetos como medios de creación, así como el acento que el autor francés ponía en la capacidad que el arte tiene para *alterar* nuestro cuerpo y movilizar el pensamiento.

Una de las propuestas de Artaud que más le interesaron a Cage fue la de modificar la disposición que los espectadores tienen en la sala del teatro. El autor francés sugiere situar al espectador al centro de la escena, buscando con ello aumentar la fuerza con la que el arte impacta en nuestros sentidos:

Cambiaremos la escena y la sala por un *espacio total*, sin tabiques ni obstáculos, que será el teatro de la acción. Se restaurará, así, *la comunicación sin mediaciones entre espectador y espectáculo*, entre actor y espectador, desde que éste, ubicado en el *centro* de la acción, estará *rodeado y atravesado* por la misma. La configuración de la sala posibilitará tal manera de *sumergir al espectador en la escena*.⁹³

Como puede seguirse de este pasaje, la modificación de la distribución espacial responde al interés que Artaud tenía por fortalecer el contacto entre el espectador y la obra, volviéndolo más directo. Representa, ni más ni menos, que una búsqueda por acrecentar la agencia que el arte tiene sobre los cuerpos de los espectadores.

Quizás en donde más fácil sea notar la influencia que esta propuesta tuvo en la obra de Cage es en *Theatre Piece* (1952), uno de los primeros *happenings* jamás realizados. Esta obra es sumamente relevante para la historia del arte, en cuanto significó el desarrollo de un *formato* –o “lenguaje”⁹⁴– artístico novedoso, que cobraría una enorme importancia a mediados del siglo pasado. Si bien el suceso resultó desconcertante para el público por muchas razones, Cage indica que *Theatre Piece* no buscaba sorprender o provocar a las personas, sino que respondía a una *necesidad de poesía*. En ese sentido, ante todo estaba relacionada con la necesidad de ampliar las herramientas creativas de los artistas.

⁹³ Antonin Artaud, *El Teatro y su Doble*, (Ciudad de México: Grupo Editorial Tomo, 2009), p. 94. Las cursivas son mías.

⁹⁴ Esta es la opinión de Jean Jacques Lebel, quien en su libro *El happening* (p. 23) precisamente sostiene que el happening es, ante todo, un *lenguaje* artístico.

Theatre Piece (1952) sucedió en las instalaciones del colegio de Black Mountain. Entre los participantes estuvieron: Mary Caroline Richards (poeta mejor conocida como M.C. Richards), Charles Olson (poeta), David Tudor (pianista), Robert Rauschenberg (artista plástico, creador de unas *pinturas blancas* que fueron fuente de inspiración para las piezas silenciosas de Cage), Merce Cunningham, y, evidentemente, John Cage. En el libro *Para los pájaros*, el músico norteamericano señala que el concepto de Artaud que más influyó en su pensamiento en aquella época fue el de un teatro *de muchas dimensiones*. Como puede comprobarse revisando la lista de los participantes que recién presentamos, en *Theatre Piece* tal idea se tradujo en la simultaneidad de muchas disciplinas artísticas. Se trató de un evento *sin un plan establecido de antemano*, en el que los artistas se desplazaron libremente por el espacio—explorando tanto la superficie como la altura del salón—:

Se decidió (...) distribuir a los espectadores en cuatro triángulos de sillas que convergían hacia un centro vacío. Esto dejaba espacios libres en todas partes. *Y la acción no se desarrollaría en el centro, sino en cualquier sitio alrededor del público*. Es decir, en los cuatro ángulos, en los intersticios e incluso en el techo. Había escaleras, por donde era posible subir para leer poemas o recitar textos. Yo mismo subí y di una conferencia.⁹⁵

Leyendo esta cita uno podría pensar que el tratamiento que Cage y sus colegas le dieron al espacio en el primer happening fue exactamente igual a aquel que Artaud sugería para el *teatro de la crueldad*. Siguiendo lo propuesto por el autor francés, en el happening del Black Mountain College los espectadores se encontraban en el centro del espectáculo, estando rodeados por diferentes actividades *artísticas*. Sin embargo, mientras que el deseo principal de Artaud al modificar la distribución espacial era sumergir al espectador lo más posible en la escena, la intención de Cage era posibilitar

⁹⁵ John Cage, *Para los pájaros*, (Ciudad de México: ALIAS, 2007), p. 204. Las cursivas son mías. En el original, en vez de decir “escaleras”, dice “escalas”.

un encuentro espontáneo *–indeterminado–* de artistas de distintas disciplinas. Dicho con otras palabras, la investigación en torno a las posibilidades del espacio estuvo ligada en *Theatre Piece* al interés de vincular diferentes artes, previamente distanciadas, más que al interés de sumergir al espectador en una ficción.

Un aspecto importante de *Theatre Piece* es que presentó varias actividades de manera simultánea. Por ello, se trató de una obra que renunció a presentar un único foco de atención para los espectadores. A mi parecer, dicho gesto cuestiona uno de los pilares sobre los que está construido el formato de *espectáculo*, pues obliga a las personas a tener un papel más activo en la experiencia. Para que se me comprenda mejor, por *espectáculo* entiendo un tipo de manifestación estética cuya finalidad es la de ser presentada a ciertas personas, y que tiene como base la división *–de funciones y espacial–* de *intérpretes* (o artistas) y *espectadores* (o público).⁹⁶ Frente a esto, la renuncia al foco de atención único busca que el público adquiera una mayor responsabilidad, pues no es evidente lo que se espera de él en el suceso.

En ese sentido, la modificación de la disposición espacial altera también los papeles que le corresponden a los artistas y a los espectadores, respectivamente. La simultaneidad de acciones obliga a los espectadores a tener un rol más *activo* *–si es que partimos de la premisa de que los oyentes y espectadores no suelen tener un papel activo en las obras de arte tradicionales–*, en cuanto tienen que decidir a dónde dirigir su atención.⁹⁷ Por lo mismo, *Theatre Piece* puede pensarse como un experimento artístico que apunta a la generación de una mayor interacción con el público. O, mejor

⁹⁶ Sé que la utilización del término “espectáculo” es problemático dentro de la estética y la crítica del arte, en cuanto remite a los textos de Guy Debord. Si decido utilizar el término en esta sección es justamente para dar cuenta que *Theatre Piece* *–al igual que varias de las obras de Cage–* abandonan y problematizan los fundamentos en los que descansan las obras de arte entendidas como *espectáculos*.

⁹⁷ Agradezco a la Dra. Didanwy Kent haberme señalado la equiparación que atravesaba mi tesis entre *espectadores y pasividad*, así como entre *actividad y desplazamiento espacial*. Coincido con ella en que se trata de dos supuestos problemáticos para la filosofía y crítica del arte. Su artículo “El espectador” es un esfuerzo interesante por repensar el papel que los espectadores y oyentes tienen en el arte, desentendida de la idea de que estos *no tienen un papel activo en los sucesos artísticos*.

dicho, se trata de una (no) obra que permite volver evidente la responsabilidad que el público de alguna manera siempre tiene en el arte.

VII. *El observador observado. ¿Quién es el artista?*

La problematización de la figura del autor en el arte necesariamente está relacionado con la pregunta del papel que los espectadores y oyentes tienen en éste. En la obra de Cage el cuestionamiento de la figura del compositor indudablemente implica reconocerle una mayor agencia a los escuchas que la que tradicionalmente tienen en la música. Acerca de esto, Cage escribe: ““Do you love the audience?” Certainly we do. We show it by getting out of their way.”⁹⁸ Cage le resta peso al artista para dárselo en cambio al público, lo cual, como señala en este fragmento, considera un *acto de amor*.

En varias de sus composiciones la audiencia deja de tener un papel contemplativo para involucrarse físicamente en la elaboración de las obras. Las resonancias políticas que esto tiene son notorias. Así como plantea un cuestionamiento sobre las figuras de autoridad y la división de trabajos en la sociedad, apunta a modos de obrar *no impositivos*, de naturaleza colaborativa. Repito lo que ya dije en el primer capítulo: implica una manera de ser artista basada en la *escucha* de los demás, antes que en la expresión personal.

Años después del *happening* en el Black Mountain College, Cage hizo numerosos experimentos para conseguir que el involucramiento físico del público en sus obras fuera mayor. El primer mecanismo que se le ocurrió para lograr esto fue la remoción de los asientos, buscando que el público se desplazara libremente por el espacio. Si bien tal acción puede parecer nimia, para Cage significó un enorme

⁹⁸ John Cage, *A Year From Monday*, (Middletown: Wesleyan University Press, 1967), p. 51

hallazgo, que le permitió poner en cuestión los papeles tradicionales del arte. Además, significó ir todavía más lejos que lo propuesto por Artaud, disminuyendo aún más las distancias entre el *arte y la vida*.

El artista estadounidense apunta:

La distribución del público [en el primer happening], que tenía en cuenta, como lo previó Artaud, la ausencia de escenario, permitía a las personas verse, puesto que todas las cosas, como en el teatro circular, estaban orientadas hacia el centro. Pero las acciones se situaban en los puntos cardinales. En lo que concierne al tratamiento del público, pues, *todo había sido fijado de antemano*. Actualmente no procedo así.⁹⁹

Como el fragmento recién citado lo muestra, dejar que el público se desplace por el espacio está íntimamente relacionado con el principio de la *indeterminación*. Se trata de un gesto que no busca otra cosa que enfatizar la singularidad de la experiencia de cada participante.

Dado que en los happenings, al menos tal y como los comprende Cage, no hay nada establecido de antemano y, por lo mismo, no se ha fijado un punto de vista desde el cual el suceso debería ser observado y escuchado, el espectador, al desplazarse por el espacio y optar por dirigir su atención hacia un objeto, una actividad u otra, se convierte en *co-creador* de la obra de arte. Si esto es así es porque, para Cage, lo único que hace falta para que exista una obra de arte es la presencia de una persona que se empeñe en percibir su entorno, y que lo juzgue como arte. En esa medida, una obra no se halla *completa* sino hasta que es percibida por alguien y juzgada como tal. Cage, siguiendo a Duchamp, sostiene que *no* son los artistas quienes terminan las obras, sino los escuchas u observadores. Por lo mismo, en los happenings los asistentes –que más que meros espectadores son participantes físicamente involucrados– se vuelven centrales, dado que son ellos los que le dan el estatuto de arte a lo que ocurre.

⁹⁹ John Cage, *Para los pájaros*, (Ciudad de México: ALIAS, 2007), p. 205. El paréntesis y las cursivas son añadidos míos.

Existe otro aspecto importante de los *happenings*. Al moverse por el espacio, los asistentes se vuelven algo más que meros espectadores/oyentes del suceso artístico, en tanto ellos mismos se convierten en algo *a ser observado y escuchado* por las otras personas. El artista e historiador del arte Jean-Jacques Lebel reconoce un comentario político en dicho gesto. Sostiene que, al convertirse los espectadores/oyentes en algo a ser tenido en cuenta por los demás, se modifican las relaciones sociales típicas del arte: “El happening establece una relación de sujeto a sujeto. Ya no se es más (exclusivamente) mirante, sino que uno es a su vez mirado, considerado, escrutado.”¹⁰⁰ Dicho de otra manera, en los *happenings* se reconoce a todos los participantes como generadores de la experiencia artística –y por lo tanto como agentes creativos–, lo cual tiene una fuerte resonancia política.

En palabras del artista norteamericano Al Hansen, esto último conlleva a la generación de un *presente anárquico*, dado que todos los participantes de los *happenings* tendrían la misma libertad para hacer lo que deseen y la misma responsabilidad hacia la experiencia estética que de ello resulte. Así, el happening supone un abandono del terreno tradicional del arte para generar en cambio una situación indeterminada, donde cualquier evento puede suceder. Abre una circunstancia donde el *acontecimiento* –en su sentido filosófico fuerte– puede ocurrir.

Se trata además de un suceso liminal, que más que fungir como una pieza u obra de arte en sentido tradicional, opera como un proceso creativo y una experiencia estética compartidas por varias personas. En otras palabras, los *happenings* son un protocolo de experimentación sensible que cuestiona varios de los supuestos, figuras y comportamientos tradicionales del arte para acentuar en cambio el *encuentro* entre varios cuerpos.¹⁰¹ En definitiva, es una propuesta que resalta que uno de los

¹⁰⁰ Jean Jacques Lebel, *El happening*, (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1967), p. 52

¹⁰¹ Agradezco a la Dra. Sona Rangel por sugerirme el término “protocolos de experimentación”, que me parece sumamente adecuado para designar la naturaleza de los *happenings*.

componentes más importantes del teatro (comprendido en un sentido amplio) –y en general del arte– es el *convivio*.¹⁰²

VIII. La acción del arte

Los cambios en la comprensión que se tiene de la figura del compositor, así como del papel que tienen los espectadores/oyentes en el arte, implican una modificación profunda en la noción de las obras de arte. Cage plantea distinguir entre el arte pensado como *objeto* y el arte comprendido como *proceso*. Mientras que las *obras-objeto* tendrían una naturaleza cerrada, el arte-proceso tendría un carácter *abierto* e inconcluso:

Vemos que para mirar un objeto, una obra de arte, por ejemplo, tenemos que verla como algo que está sucediendo, no como la hizo quien la creó, sino como se hace mientras la vemos. No tenemos que ir a ningún sitio: viene a nosotros.¹⁰³

Como este fragmento lo testimonia, en buena medida el aspecto que define la categoría de una obra es el papel que tenga en ella la voluntad de los artistas. Por ello, Cage cree que hasta un happening puede convertirse en *arte-objeto*. (Y, simultáneamente, el arte-objeto en arte-proceso...)

¹⁰² En relación a esto, Jorge Dubatti *Principios de Filosofía del teatro* (p. 31) escribe: “La base insoslayable del acontecimiento teatral está en el “convivio”. El convivio es la reunión de cuerpo presente, territorial, geográfica en una encrucijada del tiempo y del espacio de la cultura viviente en la que no se pueden sustraer los cuerpos.”

¹⁰³ John Cage, *Silencio*, (Madrid: Ediciones Ardora, 2005), p. 223

Refiriéndose a los happenings realizados por Dick Higgins y Alan Kaprow, Cage escribe: “Desde los puntos de vista de ellos, cualquier hecho imprevisto sólo puede significar una interrupción. Convierten sus *happenings* en verdaderos objetos. Yo me empeño, por lo contrario, en que pueda suceder todo, en que se acepte todo lo que ocurra.”¹⁰⁴ Dicho de otra manera, Cage sostiene que la posibilidad para incluir eventos *inesperados* es lo que caracteriza al *arte-proceso*.¹⁰⁵ Por lo mismo, Cage piensa que las obras de *arte-proceso* necesariamente tienen que poder incluir los sonidos del ambiente y las reacciones del público, dos elementos que escapan de los planes e intenciones de los artistas.

Abordar al arte *como proceso*, no sólo implica asumir al artista como alguien que *realiza acciones*, sino también pensar al arte como *acción* él mismo. Al Hansen, un artista miembro del colectivo *Fluxus*, propone una definición de los happenings que viene al caso citar:

I would accept as a concise definition of happenings the fact that they are theater pieces in the manner of collage and that each action or situation or event that occurs within their framework is related in the same way as each part of an abstract expressionist painting, i.e., not that it depicts a tree or nature or a book or a famous event in history, but that this paint is *doing this at this time, at this place*. The happening is a *collage of situations and events* occurring over a period of time in space.¹⁰⁶

Como puede verse en este fragmento, Al Hansen sugiere que los happenings, más que expresar ideas o representar objetos, *realizan acciones*. Esto se hallaría en

¹⁰⁴ John Cage, *Para los pájaros*, (Ciudad de México: ALIAS, 2007), pp. 206, 207

¹⁰⁵ Esta posibilidad de *incluir lo imprevisible* vincula explícitamente a los happenings como lenguaje artístico –o, si se prefiere, como experiencia estética liminal– con el concepto filosófico de *acontecimiento*. Como ya señalé al final del primer capítulo, uno de los rasgos que Derrida y Deleuze utilizan para caracterizar el *acontecimiento* precisamente es que se trata de algo que no puede ser predicho, anticipado o esperado.

¹⁰⁶ Alfred E. Hansen (“Al Hansen”), *A Primer of Happenings & Time/Space Art*, (New York: Something Else Press, 1965), p. 24. Las cursivas son mías.

consonancia con la idea que Cage tiene no sólo de los happenings, sino del arte en general, dado que, como mostré en el primer capítulo de esta tesis, lo concibe como un medio de *auto-alteración* más que como un medio de comunicación. De esta manera, se pone el acento en la agencia que el arte tiene sobre los cuerpos, así como en la capacidad que tiene para afectarlos.

Para finalizar esta sección, es necesario decir que la auto-alteración más importante que los happenings provocan tiene que ver con la manera en que la gente asume sus experiencias cotidianas. En relación con esto, Al Hansen escribe:

One of the reasons happenings are more exciting to people who are, let's say, tuned up to art –and by this I mean painters, actors, dancers, singers, composers, sculptors, poets– is that it gives them something that is meaningful in their own approach to the world –a sort of kaleidoscopic effect. John Cage says the conventional theater presents life to us in such a way that everyday problems are transcended and we're provided either with examples, as in O'Neill, that make our own troubles seem smaller or with solutions to problems in the manner of Alan Ladd. But when we leave the theater or the movie there is no screen, no stage –it is going on all around us. Let there then be a theater that hypnotizes like the big silver screen and that goes on all around us as life does, in cabs and luncheonettes.¹⁰⁷

Como esta cita lo muestra, el artista estadounidense comparte la visión de Cage sobre que el arte tiene la potencial capacidad de modificar nuestra comprensión –y percepción– de los eventos que experimentamos cotidianamente. De manera puntual, Al Hansen señala que los happenings producen como efecto la sensación de que todo lo que ocurre después sigue siendo parte de ellos, diluyendo las fronteras entre el arte y la vida. A mi parecer, el resultado de esto es un doble movimiento: por un lado, se *desacraliza* el arte –pues cualquier vivencia puede asumirse como arte– y, por el otro, los objetos y sucesos cotidianos adquieren una mayor dignidad, en cuanto se les reconoce como material artístico dentro de los happenings.

¹⁰⁷ Íbid., p. 49.

Por su parte, el artista norteamericano Allan Kaprow –quien también fue miembro de *Fluxus*– le atribuye a los happenings la generación de situaciones en las que la gente está más atenta que de ordinario. En ese sentido, los piensa como eventos artísticos capaces de fortalecer nuestra atención, alterando con ello nuestra sensibilidad:

En contraste con el arte del pasado, los happenings no tienen comienzo, medio ni fin estructurados. Su forma es abierta y fluida, nada evidente se persigue en ellos y por consiguiente *nada se gana, salvo la certidumbre de un cierto número de situaciones, de acontecimientos a los cuales se está más atento que de ordinario*. Sólo existen una vez (o sólo algunas veces), y luego desaparecen para siempre y otros los reemplazan...¹⁰⁸

Resulta interesante que Kaprow enfatice en su definición la *irrepetibilidad* como rasgo distintivo de los happenings. Con ello, sugiere que los happenings son un formato artístico que acentúa, probablemente más que ninguno otro, la singularidad de la experiencia y el paso del tiempo. En ese sentido, se trataría de un arte que volvería evidente su propia finitud, incluyendo dentro de sí *la muerte*. A mi parecer, esto último problematiza fuertemente la manera en que el arte ha sido pensado en la filosofía occidental, dado que históricamente ha estado asociado con la búsqueda de inmortalidad.

En definitiva, los happenings –y me atrevo a decir el arte de Cage en general– realizan simultáneamente una afirmación de la vida y una afirmación de la muerte–. De ninguna manera se trata de dos afirmaciones antitéticas, en cuanto la vida contiene la muerte en su seno. (Y quizás podríamos decir también lo contrario...) De manera específica, esto se expresa en los happenings como una celebración de la singularidad de la experiencia, renunciando al deseo iluso de que los eventos (artísticos o no) vuelvan a suceder tal y como pasaron anteriormente. Los happenings implican una renuncia al sentido y a la expresión para ganar en cambio libertad, oportunidades de

¹⁰⁸ Jean Jacques Lebel, *op. cit.*, p. 38. Las cursivas son mías.

goce compartido y momentos de descubrimientos inesperados. En otras palabras, implican abrir espacio a lo desconocido, abdicando los principios heredados del pasado para aumentar las posibilidades del futuro.

IX. La afirmación de la vida y la transformación de la sociedad

En buena medida, Cage obtuvo la idea de que la *indeterminación* permite crear un arte que se halle en continuidad con la vida de Ananda Coomaraswamy, un filósofo e historiador indio. Según Coomaraswamy, el objetivo del arte es la *imitación* de la naturaleza. Hasta aquí, el filósofo indio se halla en perfecta consonancia con el concepto griego de *mimesis*, que ocupa un destacado sitio en la estética occidental. Sin embargo, añade que lo que el arte busca –y quizás cabría decir también lo que *debería* buscar– imitar no son los objetos de la naturaleza, sino ante todo su *modo de operación*. En palabras de Guattari y Deleuze, se trata de *hacer perceptibles fuerzas que en sí mismas no lo son...*

Ahora bien, ¿cómo *opera* la naturaleza? Según Cage, los principios básicos de ésta son el cambio y el azar. Piensa que el universo es *caótico* y carente de propósitos.¹⁰⁹ De manera análoga, la música *indeterminada* carece deliberadamente de propósitos. Cage sostiene que precisamente ello hace que la música indeterminada esté en armonía con el modo de actuar de la naturaleza, siendo así un arte que coincidiría con las ideas de Coomaraswamy. Resulta importante decir que la *imitación* que la música indeterminada realiza no tiene un carácter representativo ni cosificador, pues contiene a la vida en su propio seno. Según mi propia opinión, más que representar,

¹⁰⁹ Esto emparenta a Cage con la teoría del caos de la física. Existe un documental titulado “Art Meets Science & Spirituality in a Changing Economy (Ilya Prigogine, John Cage, ...) 2/5” que justamente trata de poner a dialogar la propuesta artística de Cage con la del físico Ilya Prigogine.

presenta, incluye o continúa el actuar de la naturaleza. Es un arte que no tiene otra finalidad que la de afirmar el dinamismo propio de lo que está vivo.

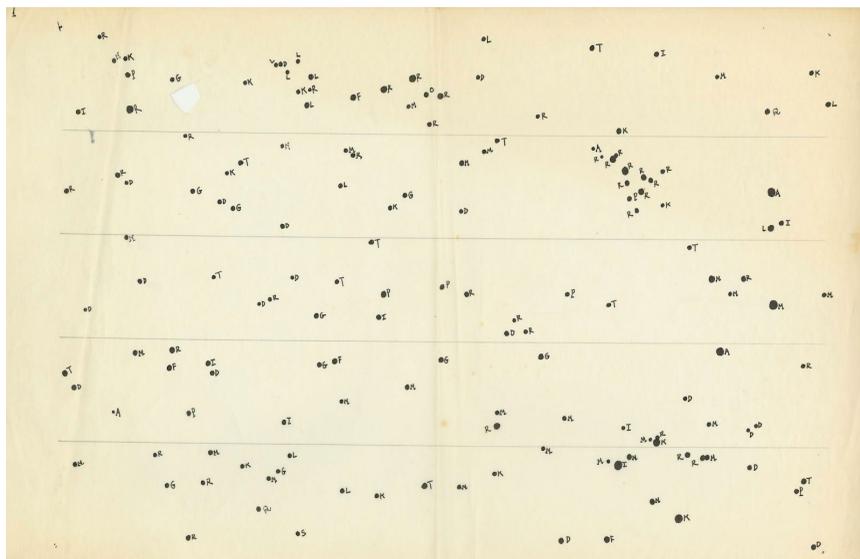


Figura 10. Fragmento de la partitura de *Atlas Elipticalis* (1961-1962). La pieza fue compuesta sobreponiendo un mapa de estrellas sobre un pentagrama. Puede ser interpretada simultáneamente que *Winter Music* (1957).

Como ya mencioné, la afirmación de lo indeterminado en el arte genera cambios en la manera en que asumimos nuestras vivencias. Cage sostiene que la inclusión del azar y el desorden en el arte provoca efectos positivos en quienes lo experimentan, en cuanto se halla en continuidad con el resto de nuestras vivencias. En contraste con ello, el arte que se construye con vistas al *orden* provocaría, según Cage, cierto malestar, pues pone en evidencia las carencias, el sinsentido y la falta de coherencia general de la vida.

Haciendo referencia al arte tradicional Cage escribe: “Cuando lo vemos nos sentimos mejor, y cuando no estamos con él, no nos sentimos tan bien. La vida parece

gris y caótica, desordenada, fea en contraste.”¹¹⁰ En este fragmento, el compositor norteamericano parece atribuirle un mensaje universal a toda obra de arte tradicional: *la vida es tan coherente y continua como se muestra en estas obras*. Dicho de otra manera, Cage da cuenta que la propia manera en que está estructurada una obra de arte *dice cosas* sobre el mundo.¹¹¹ A mi parecer, con esto se pone de manifiesto que el arte, por más realista que pretenda ser, nunca *representa* la realidad de manera objetiva ni distanciada, sino que *afirma algo sobre el mundo*. De cierta manera, ningún cuadro realista muestra un paisaje, ni un rostro, de manera plenamente inocente. Todo cuadro contiene la afirmación implícita: *así es el mundo, así es la realidad*. Por lo mismo, al ofrecernos imágenes o sonidos perfectamente ordenados, el arte nos sugiere que el mundo que nos rodea también es ordenado y coherente. Así, no sólo representa la realidad, sino que también, hasta cierto punto, condiciona nuestra experiencia.

Para finalizar esta sección, resulta importante señalar que Cage cree que el rasgo original de su propuesta artística precisamente radica en el hecho de que ha abandonado las pretensiones de *ordenar* la experiencia. Apunta:

La novedad de nuestro trabajo [es decir, de Merce Cunningham y yo] deriva, pues, de habernos desvinculado de preocupaciones meramente humanas hacia el mundo de la naturaleza y de la sociedad del que todos formamos parte. Nuestra intención es afirmar esta vida, no producir orden a partir del caos ni sugerir mejoras en la creación, sino simplemente despertar a la propia vida que vivimos, que es excelente una vez que dejamos atrás nuestra mente y nuestros deseos y la dejamos actuar por sí sola.¹¹²

¹¹⁰ John Cage, *Silencio*, (Madrid: Ediciones Ardora, 2005), p. 130

¹¹¹ La idea de que la estructura o formato de una obra de arte contiene un explícito comentario de la realidad parece deberle mucho a la idea de Marshall McLuhan sobre que el *medio es el mensaje*. No me parece improbable que haya sido así, dada la enorme influencia que el pensamiento de McLuhan tuvo sobre Cage.

¹¹² *Íbid.*, p. 95.

Pese a lo que pudiera pensarse, la renuncia a la búsqueda de orden no equivale en Cage al abandono de las pretensiones por transformar la sociedad. Para él, de lo que se trata es de aprender a distinguir entre momentos (o circunstancias) que exigen *actuar* sobre el mundo y otros que exigen una *apertura* a éste.

De manera particular, *despertar a la propia vida que vivimos* –proceso que el compositor alude en el fragmento que citamos un poco más arriba– significa una mayor apertura de los sentidos al mundo que nos rodea. Asimismo, implica abandonar las ensoñaciones del arte para centrarse en cambio en la experimentación corporal, así como en la modificación de prácticas y relaciones sociales concretas. En relación con esta cuestión, la investigadora Susana Jiménez Carmona escribe: “La responsabilidad de hacer como la naturaleza apuntaría asimismo a la cuestión política, pues Cage considera que la flexibilidad proporcionada por los paréntesis temporales puede otorgar mejores modelos para las relaciones sociales.”¹¹³ Con esto, Jiménez Carmona nos recuerda una vez más que el arte de Cage *no comunica* –rasgo que él no se cansó de repetir–, sino que *genera* situaciones colectivas no-ordinarias, abiertas a todas las posibilidades. Y precisamente por ello contiene la afirmación sobre que *otro* tipo de relaciones sociales son posibles.

X. Conclusiones del capítulo. *Otro tipo de artista*

En este capítulo, expuse algunos de los cuestionamientos que Cage plantea en torno de la figura de los compositores. De manera particular, argumenté que Cage fue un artista que problematizó varios de los aspectos que conforman la actividad de componer. Aunque podríamos pensar que dicha manera de trabajar no fue inventada

¹¹³ Susana Jiménez Carmona, *op. cit.*, p. 4

por Cage, sino que continúa el modo de trabajo de prácticamente todos los artistas de vanguardia, sí podemos afirmar que el músico norteamericano lo llevó a sus límites. Así como inventó técnicas de composición basadas en el *azar* –que permiten suspender las convenciones heredadas por la tradición y el gusto de los compositores–, cuestionó las funciones de las partituras, exploró su aspecto *gráfico* y abordó la *espacialidad* de la música. En otras palabras, Cage puso el acento en rasgos de la música que durante siglos habían sido ignorados por los compositores en su práctica creativa.

A lo largo de este capítulo di cuenta de la importancia que Cage le concede a la noción de *indeterminación* en su arte. Argumenté que apelar a tal principio le permite crear modos de composición que simultáneamente posibilitan suspender los gustos particulares de los artistas y las convenciones de la tradición. A su vez, defendí que esto responde al deseo de Cage de aumentar las posibilidades de experiencia y acción, así como la libertad, agencia y responsabilidad de los intérpretes y el público. Mostré que las investigaciones con la *indeterminación* llevaron al músico norteamericano a experimentar con la notación musical, lo cual resultó en la sustitución de las partituras tradicionales por dibujos y escritos que solicitan que los intérpretes tomen decisiones de orden creativo.

De cierta manera, varias de las partituras de Cage dejan de darle *instrucciones* unidireccionales a los intérpretes, para generar en cambio una relación más flexible, que permite múltiples lecturas de una misma pieza. Vimos que detrás de este gesto hay inquietudes políticas, en cuanto responde al deseo de aumentar la libertad y la agencia de los intérpretes. Con varias de las partituras de Cage los músicos dejan de ser meros ejecutantes de una obra ajena a ellos, para convertirse en *co-creadores* de la misma.¹¹⁴ En otras palabras, en varias de las obras de Cage se abandonan –o problematizan– las

¹¹⁴ Resulta importante aclarar que esto no quiere decir que no haya *co-creación* en otro tipo de música. En el fondo, la interpretación de toda música tiene cierto carácter creativo. Aún así, las piezas de Cage acentúan tal aspecto.

jerarquías tradicionales de la música, cuestionando las distancias que median entre intérpretes y compositores.

A modo de ejemplo de tales exploraciones, revisamos las piezas *0'00''* y *Winter Music*. Expuse que la partitura de la primera consiste en una serie de instrucciones escritas, que le dejan al músico un enorme margen de libertad para elegir las acciones que realizará. De cierta manera, se trata de una obra que vuelve al músico un actor (o *performer*), permitiéndole llevar a cabo las acciones que desee, siempre y cuando lo haga de manera disciplinada. Asimismo, mostré que es una pieza silenciosa aún más osada que *4'33''*, en cuanto no está restringida a una duración de tiempo específica. Mencioné que, según Cage, esto permite experimentar el tiempo bajo su modalidad de *instante*, alejándose de la temporalidad de los relojes.

En cuanto a *Winter Music*, señalé que su partitura consiste en veinte hojas *no* numeradas, que el músico puede interpretar en el orden que quiera, y con la dotación de instrumentos que desee o tenga a su alcance. También señalé que Cage deja sin determinar la duración con la que tienen que ser interpretadas las notas, así como el orden en que deben leerse las frases musicales que se encuentran en cada página. Con ello, se les permite a los músicos abordar la obra como les sea más interesante, y como les sea posible técnicamente. Vimos que Cage incluso le permite a los músicos no ejecutar los pasajes que les resulten demasiado complicados, lo cual conlleva una implícita afirmación de la singularidad de cada persona.

En este capítulo, me detuve también en mostrar el vínculo que Cage establecía entre la música y el teatro. Vimos que consideraba que la música implicaba una *reducción del teatro*, en cuanto suponía una abstracción de los estímulos visuales. Por lo mismo, el artista estadounidense pensaba que, si se quiere crear un arte que se halle en consonancia con la *vida*, es menester pasar de los terrenos de la música a los del *teatro* (entendido en un sentido amplio, como *acto escénico*).

Asimismo, mostré que en la obra de Cage esto supuso el desarrollo de un formato artístico inédito: los *happenings*. Expuse que en ellos Cage llevó la *indeterminación* a un nuevo nivel, en cuanto permitía que artistas de distintas disciplinas se reunieran en un mismo lugar para realizar diferentes acciones, de manera simultánea y sin un plan establecido de antemano. Argumenté que, al carecer los *happenings* de un foco de atención único, se le exige al público un mayor involucramiento en el suceso, pues éste decide qué acciones resultan más dignas de ser atendidas. Además, Cage, siguiendo las ideas de Duchamp, afirma que los espectadores son quienes completan las obras, en cuanto ellos son quienes le confieren el estatuto de *arte* a lo que experimentan. En ese sentido, se pone de manifiesto que lo que permite diferenciar los *happenings* de sucesos cotidianos, es que se trata de un evento convivial, que es juzgado y experimentado por algunas personas como *arte*.

Si bien la ausencia de un único foco de atención aumentaba la responsabilidad del público, vimos que Cage experimentó con estrategias para lograr que los espectadores/oyentes se involucraran mayormente en los *happenings*. Señalé que una de las estrategias mediante la que consiguió realizarlo fue la de remover los asientos, permitiendo que el público se desplazara libremente por el espacio. Sostuve que esto último implica cierta modificación de las relaciones sociales típicas del arte, en cuanto el espectador/oyente se convierte en alguien que también es *observado y escuchado* por el resto de los asistentes. Se trata de un gesto al parecer menor pero con grandes resonancias políticas, en la medida en que invita a las personas a asumir una mayor responsabilidad en todos los ámbitos de su vida.

Finalmente, expuse que Cage y varios otros artistas consideran que los *happenings* pueden tener efectos positivos en quienes los experimentan. Mostré que Cage sugiere que los *happenings* nos permiten asumir nuestras vivencias con una mayor tranquilidad, permitiendo que las asumamos como arte ellas mismas. De manera contrastada, plantea que el arte tradicional corre el riesgo de generarnos cierto malestar,

en cuanto propicia que pensemos que el mundo es tan *coherente, ordenado y poseedor de sentido* como se muestra en las obras de arte. Dicho con otras palabras, Cage piensa que el arte, por más realista u objetivo que pretenda ser, nunca es inocente políticamente en la medida en que *condiciona* nuestra sensibilidad y nuestro pensamiento sobre la realidad. Es decir, no es inocente en cuanto *condiciona* la manera en que significamos y asumimos nuestras vivencias. Con esto, se pone de manifiesto que intervenir sobre el arte, cuestionando sus supuestos, es un gesto que inevitablemente trastorna nuestras ideas de la realidad. En otras palabras, se hace explícito que la modificación del arte permite alterar nuestro propio estilo de vida.

Capítulo 3:

Anarquía sonora. La música como promesa de la utopía

For traditional taste, the new in art is like riots in the streets and revolts in the universities.

Van Meter Ames, *Is it art?*

I. Introducción al capítulo: Anarquismo vitalista

En los dos capítulos anteriores, mostré que Cage piensa la música como un arte que no es inocente políticamente. Cuestionar los supuestos sobre los que está construida constituye para él una manera de develar los vínculos que tiene con el resto de prácticas sociales, así como una estrategia para crear otros estilos de vida. En el primer capítulo argumenté que Cage considera la música como una actividad capaz de modificar nuestros hábitos de escucha, lo cual responde a su interés de crear un modo de vida abierto al mundo, que sea distinto al propio de la subjetividad moderna. Asimismo, mostré que esto último ante todo busca generar relaciones menos violentas entre el ser humano y el mundo natural. En el segundo capítulo, abordé las preguntas que Cage plantea acerca de la figura del compositor. Específicamente, vimos que el artista norteamericano cuestiona el supuesto sobre que los compositores son los únicos responsables de una pieza de música, lo cual dificulta la conferencia de sentido al arte, al tiempo que abre preguntas sobre quiénes tienen *autoría* sobre las obras. Igualmente, argumenté que restarle peso a los compositores constituye un mecanismo para aumentar

la libertad creativa de los intérpretes, así como la agencia del público. En ese sentido, la disolución de la figura del compositor permite generar obras musicales *abiertas*, en la que los desplazamientos y sonidos de público son tomadas como parte de la experiencia artística. En dichas obras, las relaciones sociales habituales del arte se modifican para permitir que todas las personas se reconozcan como *creadores o actores*, lo cual tiene evidentes ecos políticos.

En este capítulo, profundizaré sobre las implicaciones que tiene la creación de piezas de música participativas. Asimismo, mostraré que las reflexiones de Cage no se detienen en el papel de los escuchas, los compositores y los intérpretes, sino que también pasan por el cuestionamiento de la figura del *director de orquesta*. Resulta importante señalar que la idea principal de este capítulo es que Cage considera que el rasgo distintivo de la música (entendida como *arte escénico o performance*) es que genera experiencias colectivas (o *conviviales*).¹¹⁵ En ese sentido, su posibilidad para hacer una crítica sociopolítica radica en que permite la emergencia de otro tipo de relaciones sociales. Como veremos, sostengo que más que hacer *representaciones* o *metáforas* de la sociedad ideal, varias de las obras de Cage permiten poner en práctica relaciones humanas distintas a las habituales. En otras palabras, argumentaré –una vez más– que es un error pensar la música de Cage en términos de *representación*. De alguna manera, las obras de Cage contienen un gesto que es más radical. Si su música contiene una crítica sociopolítica, no es porque tenga un carácter metafórico, sino una naturaleza perfectamente concreta. Su música abandona las pretensiones de comunicación y el terreno del sentido, para situarse en cambio en el terreno de las acciones. No buscan *significar*, sino *hacer*...

¹¹⁵ Utilizo la palabra “convivio” tal y como la define Jorge Dubatti en su texto *Principios de Filosofía del Teatro*. Para Dubatti, lo propio del “convivio” es la coincidencia de varios cuerpos *presentes* en un mismo espacio y tiempo.

Antes de entrar propiamente en materia, resulta oportuno dar cuenta de la postura política de Cage. A mi parecer, el pensamiento de Cage puede caracterizarse de *anarquismo vitalista*. Su arte responde al deseo de construir una sociedad *no jerárquica*, que carezca de figuras de autoridad y que simultáneamente se relacione con la naturaleza de manera *no violenta*. En otras palabras, su arte responde al deseo de aumentar la libertad humana, sin pasar por alto la vida de los otros seres. Conviene recordar que en los capítulos anteriores mostramos que la incorporación del silencio, el ruido y el azar en la música, no buscan otra cosa que alejarse de las convenciones de la tradición, con la finalidad de ampliar las posibilidades de la experiencia, las oportunidades de gozo sensible y la propia libertad de todas las personas involucradas en la experiencia artística. Asimismo, argumenté que recurrir al azar y a lo indeterminado cuestiona tanto el antropocentrismo de nuestra cultura, como las figuras tradicionales del arte, que a su vez presentan analogías con los demás ámbitos de la sociedad. En ese sentido, la apertura al mundo que Cage intenta lograr mediante su arte no implica una renuncia al deseo de transformarlo.

Para poder comprender cabalmente cómo es posible conjugar la *afirmación de la vida* con la búsqueda por transformar el campo de lo social, resulta adecuado citar un fragmento de *Para los pájaros*. En dicho pasaje, el musicólogo Daniel Charles le cuestiona a Cage si la búsqueda por *abrirnos al mundo* no es equivalente a la *adaptación* a éste. La respuesta del artista norteamericano es esclarecedora:

D.C.- El arte es entonces, según lo define usted, una disciplina de adaptación a lo real tal como es. No se propone cambiar el mundo, lo acepta tal como se presenta. ¡A fuerza de desacostumbrarnos, nos acostumbrará más eficazmente!

J.C.- No creo. En este problema hay un factor que usted no tiene en cuenta: el mundo, precisamente. Lo real. Usted dice: lo real, el mundo tal como es. Pero sucede que no es, sino que deviene. ¡Se mueve, cambia! No nos espera para cambiar... Es más movedido que lo que usted se imagina. Usted se acerca a esa movilidad cuando dice “tal como se

presenta”. Porque “se presenta” significa que no está allí, como una cosa. El mundo, lo real, no es un objeto. Es un proceso.

D.C.- *De modo que sería imposible acostumbrarse, habituarse a un mundo que está en devenir... ¿Es eso, más o menos, precisamente, lo que usted piensa?*

J.C.- Sí, es un pensamiento del cambio, como toda mi música, que se podría definir como una *Music of Changes*.¹¹⁶

Como este fragmento lo muestra, Cage considera que el mundo *es un proceso*.

En ese sentido, la apertura a éste es inseparable de la aceptación del cambio. De ello se sigue que la afirmación del *mundo* no es opuesta a los intentos por *transformarlo*. Por el contrario, implica sostener que el cambio y la transformación son inherentes al *mundo*. Comprender la vida como un *proceso* trae aunado un rechazo implícito de todas las posturas esencialistas –con especial énfasis en las ideas esencialistas sobre los seres humanos y las sociedades humanas–. Si se piensa que hasta la naturaleza muta, con más razón lo harán las sociedades humanas, inseparables de una dimensión histórica. Para quien, como Cage, concibe la naturaleza como algo en constante transformación, el cambio social necesariamente aparece como un suceso inevitable.

El vínculo que Cage encuentra entre anarquía y vitalismo precisamente se funda en pensar que la vida tiene una naturaleza *procesual*. En *Para los pájaros*, por ejemplo, sostiene que el gobierno nos *desvía* de lo real –es decir, de *los procesos*–, situándonos en cambio en el nivel de *los objetos*. Dado que para él la vida precisamente se define por tener un carácter *procesual*, considera que el gobierno implica una negación de lo vivo. Por ello, incluso caracteriza a la política –en el sentido en que tradicionalmente se le da a dicho término, es decir, como sinónimo de *gobierno*– como supresión de la vida en tanto *vida poética*.

De lo que acabo de decir se sigue que asumirse como anarquista sea, en el caso de Cage, inseparable de la afirmación de la vida. Por eso, los comentarios políticos de

¹¹⁶ John Cage, *Para los pájaros*, (Ciudad de México: ALIAS, 2007), p. 91

Cage siempre tienen tintes ecológicos, como ya ha quedado de manifiesto a lo largo de esta tesis. Tal como Cage la concibe, la justicia no sólo debe ser pensada en términos humanos, sino que incluye también la emancipación del mundo natural de la voracidad humana. Dado que la dominación técnica de la naturaleza es condición de posibilidad del capitalismo –tal como Marx y sus intérpretes lo han hecho notar en repetidas ocasiones–, el deseo que atraviesa la obra de Cage por replantear la relación que los humanos tenemos con el mundo natural contiene una crítica implícita a las sociedades modernas.¹¹⁷ Cage utiliza la palabra “utopía” para nombrar la posibilidad de un modelo diferente de sociedad, donde el *ser humano*, la *naturaleza* y la *tecnología* puedan convivir en armonía. A su parecer, si uno de estos elementos no se tiene en cuenta, no podrá nunca haber un cambio realmente profundo en nuestro estilo de vida.

II. Utopía practicable

Sin duda alguna, el proyecto político de Cage es *utópico*. Sin embargo, como él mismo lo señala en *A Year From Monday*, se trata de asumir una postura utópica “por razones prácticas”.¹¹⁸ Tal como Cage entiende la *utopía*, ésta debe ser tomada más como un modelo social que parte de la consideración de nuevas maneras de relacionarnos con la naturaleza, la tecnología y con las otras personas, que una mera imagen del paraíso. En otras palabras, la imaginación de la utopía necesariamente tiene que tener en consideración las características de la actualidad, dado que dirige (o condiciona) el

¹¹⁷ Sé que *modernidad* y *capitalismo* no son equivalentes, ni coinciden siempre. Sin embargo, sus historias están íntimamente relacionadas. El capitalismo es un proyecto político-económico que no se podría entender sin el desarrollo del pensamiento moderno. A su vez, la modernidad –entendida como una época del mundo, pero también como una comprensión de la realidad– no podría ser plenamente entendida sin tener en cuenta sus bases económicas, de naturaleza capitalista.

¹¹⁸ En el original (*A Year From Monday, op. cit.*, p. 63) dice: “Utopia for practical purposes.” La traducción es mía.

accionar político. Imaginar la meta a alcanzar, necesariamente marca el rumbo de las acciones que se realizan. Por eso, como bien lo ha señalado Georges Didi-Huberman en numerosas ocasiones, *la imaginación siempre es política*.

Aunque afirmar que el pensamiento político de Cage tiene un carácter *utópico* puede parecer problemático por la importancia que el músico le concede al presente, a mi parecer su utilización está justificada en cuanto el propio Cage recurre a la palabra para describir su postura política. Aún así, hay que tener en cuenta que la manera en que Cage utiliza la palabra “utopía” no parecer ser igual a como la utilizaban los filósofos europeos en el Renacimiento. Lejos de nombrar con ella un lugar inexistente, al que la raíz etimológica del término refiere –etimológicamente, “utopía” significa *no lugar*–, Cage utiliza el término para designar un proyecto político que él considera plenamente materializable en la realidad. En ese sentido, asumirse como un *utopista* es equivalente en Cage a negar todo pesimismo.¹¹⁹ Cabe asimismo señalar que el término de *utopía* en Cage no debe pensarse desde una concepción lineal, continua de la Historia –como aquella visión progresista de la Historia que duramente critica Walter Benjamin en su texto *Tesis sobre la historia*–, sino más bien en términos de *acontecimiento*. Y es que, para Cage, decir Historia es igual a decir “historia de las acciones originales.”¹²⁰ Pensar en la utopía es equivalente en la obra de Cage a afirmar la posibilidad de que acontezca *lo nuevo*, una situación completamente inédita.

Resulta oportuno mencionar que una de las nociones más importantes dentro del pensamiento político de Cage es la de *organización*. El artista norteamericano encuentra que los seres humanos vivimos de manera contradictoria, en tanto organizamos ámbitos que *no necesitan ser organizados* y, en cambio, no organizamos aquello que *necesitaría ser organizado*. Argumenta que, si se utilizara bien la

¹¹⁹ “John Cage - Overpopulation and Art (with Ryoanji)”. https://www.youtube.com/watch?v=vd_YxF8QQXc&t=626s

¹²⁰ John Cage, *Silencio*, (Madrid: Ediciones Ardora, 2005), p. 75

tecnología, sería factible tener sociedades en las que ninguna persona padeciera hambre. La mención a esto último es importante dado que el problema de la hambruna –y el combate a ésta– aparece en recurrentes pasajes de los libros y entrevistas de Cage. No me parece exagerado afirmar que, para el músico norteamericano, la hambruna es la situación de mayor injusticia en este planeta, mientras que el combate a ésta representa la mayor lucha por justicia social. Según Cage, lejos de esforzarse en resolver este tipo de problemáticas, el ser humano se ha empeñado en organizar y normar prácticas cuya organización resulta innecesaria. Considera que la música precisamente entra en este segundo grupo de prácticas:

De la organización conservo lo que es útil para sobrevivir: esto significa que le asigno el sitio que le corresponde. Los hombres actúan en general de otro modo: ¡organizan todas las cosas, sin descanso! Y muy particularmente lo que es inútil organizar; por ejemplo, la música... Así se exime de organizar lo que, en cambio, debe ser ordenado: las utilidades.¹²¹

A modo de respuesta frente a tal situación, Cage recomienda introducir desorden en aquellos ámbitos en donde hasta ahora haya operado una *historia de la organización*, y orden en donde haya operado una *historia de la desorganización*. Como veremos, para el músico norteamericano el arte juega un papel importante en lograr tal cambio, en la medida en que le atribuye la capacidad de generar situaciones anárquicas. Es decir, en cuanto le atribuye la habilidad de subvertir un orden previo para permitir la aparición de una *nueva* organización. Y es que, para Cage, la anarquía no es sinónimo de caos total, sino un proyecto político basado en la *confianza* y el *hábito de respeto* entre varias personas.¹²² Como bien lo señala Cage en su conferencia *Overpopulation and Art*, la anarquía implica, ante todo, *asumir plena responsabilidad por las acciones que uno realiza*.

¹²¹ John Cage, *Para los pájaros*, (Ciudad de México: ALIAS, 2007), p. 46

¹²² Joan Retallack & John Cage, *op. cit.*, pp. 212 y 238

Cage considera que la sociedad no mejorará a menos que modifiquemos la relación que tenemos con *las utilidades*. Aunque el término “utilidades” es un tanto ambiguo en español, en cuanto remite a la economía –pensemos por ejemplo en el término “utilidades de una empresa”–, me parece que en la obra de Cage hace referencia a aquellos objetos y servicios que *necesitamos para sobrevivir*. Esto se pone de manifiesto al revisar la entrada de la palabra “utilities” en los diccionarios de inglés. El *Cambridge Dictionary*, por ejemplo, define la palabra “utility” de las siguientes maneras: “[1] [no plural] the usefulness of something [2] [plural **utilities**] a service that is used by the public, such as an electricity or gas supply (...) [3] a useful public service, eg the supply of water, gas, electricity, etc.”¹²³ Dado que Cage utiliza la palabra en plural (“utilities”), la primera acepción queda descartada, restando los significados relacionados con *servicios públicos*. Cabe mencionar que la única definición que Cage plantea del término “utilidades” es que se trata de “una necesidad de la cual es imposible escapar”¹²⁴, lo cual coincide con la tercera acepción que presentamos del diccionario.

Una vez aclarado el significado de la palabra *utilidades*, se vuelve claro que lo que Cage propone es una accesibilidad más justa a los bienes y servicios que todos necesitamos para llevar una vida digna. En ese sentido, afirma que no habrá una transformación social profunda mientras siga existiendo la propiedad privada. A partir de las ideas de Thoreau, Cage sostiene que el acceso a los bienes es, ante todo, una cuestión *ética*. Si esto es así es porque, según su lectura de Thoreau, el propietario que no utiliza lo que posee realiza una acción *inmoral*, en tanto impide que otras personas –y otros seres vivos– hagan uso de objetos importantes, sino es que indispensables para su subsistencia.¹²⁵ Por lo mismo, la *utopía* que Cage imagina pasa por la sustitución de las

¹²³ “Utility”, *Cambridge Dictionary*, [Consultado en: <https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english-spanish/utility?q=utilities>].

¹²⁴ John Cage, *Para los pájaros*, (Ciudad de México: ALIAS, 2007), p. 201.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 233.

propiedades por *utilidades*. En otras palabras, implica la colectivización de aquellos bienes y servicios que todas las personas necesitamos para vivir dignamente.

Teniendo en cuenta el vínculo que Cage encuentra entre el acceso a los recursos que necesitamos para sobrevivir y la ética, se vuelve más fácil entender su interés por la anarquía. En la conferencia *Overpopulation and Art* –escrita en 1992, es decir, en el mismo año de su muerte–, el músico norteamericano afirma que los problemas se han vuelto globales, siendo en su esencia los mismos en todas las regiones del planeta. Cage sostiene que los problemas más urgentes de esta época son el acceso al *agua, aire limpio, refugio y comida*. A su vez, considera que para hacerles frente a estos problemas, es necesario tomar acciones conjuntas, superando los intereses particulares de cada nación. En ese sentido, para Cage los Estados –en su manifestación moderna como naciones– se han convertido en una conformación política *caduca* para enfrentar los problemas de esta época.

Volviendo al tema de las *utilidades*, cabe mencionar que Cage presenta una posición ambigua respecto al vínculo que éstas tienen con la música. En cierta sección de *Para los pájaros*, señala que la música “nos brinda un modelo de una vida desentendida de toda utilidad”¹²⁶, es decir, de una vida *desentendida de toda necesidad*. Dicho con otras palabras, Cage considera que la música es una práctica que poco o nada tiene que ver con las *utilidades* y que sólo es posible disfrutar plenamente tras tener cubiertas las necesidades primarias. En relación a esto, el artista norteamericano señala: “(...) si el agua deja de ser potable y el aire se torna irrespirable, ¿cómo podremos derivar de un sonido la más mínima alegría?”¹²⁷ Pese a esta idea, en *Para los pájaros* hay algunos pasajes en los que la opinión de Cage sobre la relación que tienen la música y las utilidades se modifica. En ellos, sostiene que la música puede ayudar a alterar la comprensión que tenemos sobre las *utilidades*. Incluso señala que

¹²⁶ *Ibid.*, p. 201

¹²⁷ *Ibid.*, p. 113.

deberíamos comportarnos con éstas tal y como lo hacemos con los sonidos. Es decir, desde el gozo efímero y renunciando a poseerlos (o, dicho de manera más precisa, renunciando a *acumularlos*). En otras palabras, Cage piensa que la música nos proporciona un ejemplo de la relación que se podría tener con las *utilidades*. A nombrar: un modo de vida en el que todas las personas pueden usar libremente los bienes que necesitan, sin que nadie sea el propietario único de estos.¹²⁸ Como veremos a continuación, las *utilidades* no son el único ámbito en el que Cage piensa que la música puede ayudarnos. Por el contrario, considera que la música –y el arte en general– son actividades capaces de poner en práctica otras relaciones humanas, que evidencian la viabilidad de una sociedad distinta.

III. La música, una *promesa de la utopía*

Como acabamos de ver, Cage le adjudica al arte dos funciones con respecto a la creación de una sociedad más justa. Por un lado, la de incitar al *desorden* en ámbitos donde éste se necesita y, por el otro, la de generar situaciones en las que aparezcan otro tipo de relaciones entre las personas. En otras palabras, le adjudica tanto la capacidad de poner en cuestión las viejas relaciones sociales como la de generar las condiciones para que aparezcan otro tipo de dinámicas. En relación a esto, resulta oportuno mencionar que Cage declara que su obra y pensamiento se empeñan en “provocar un muy alto grado de desorden.”¹²⁹ Aunque podría parecer que incitar al *desorden* tiene un papel negativo, para Cage se trata de un acto de justicia. Considera que dicho gesto tiene un potencial

¹²⁸ En relación con esto, cabe señalar que Cage, junto a varios otros amigos anarquistas, decidieron emprender un experimento con la intención de generar otro modelo de vida. Durante la década de los cincuenta compraron un vasto terreno en el pueblo de Stony Point, cerca de Nueva York. Ahí construyeron una pequeña comuna, donde nadie era el único dueño de los objetos que tenían.

¹²⁹ *Íbid*, p. 264

emancipatorio, en tanto sostiene que vivimos en una sociedad que *no es libre*. En ese sentido, lo ve como el preámbulo –o como una condición necesaria– para que prácticas *nuevas* y/o negadas históricamente puedan emerger.

En buena medida, es posible trazar un vínculo entre la inclusión del desorden en el arte y las dinámicas propias de las revoluciones sociales. El artista norteamericano sugiere esta analogía en cierta sección de *A Year From Monday*, en donde define al arte como una *acción criminal*: “Art, if you want a definition of it, is *criminal action*. It conforms to no rules. Not even its own. *Anyone* who experiences a work of art is as *guilty* as the artist. It is not a question of sharing the guilt. *Each one of us gets all of it.*”

¹³⁰ A mi parecer, definir al arte de esta manera acentúa su naturaleza tanto *performativa* como *performática* –es decir, tanto la agencia que tiene sobre la gente que lo ve o escucha, como su cualidad escénica–, en cuanto se le piensa como *una acción*. Asimismo, considero que la utilización de la palabra “criminal” en el fragmento recién citado apunta a la potencia revolucionaria que el arte puede tener. Y es que, desde la perspectiva jurídica, hay pocas cosas tan ilegales como una revolución. Por definición, ésta última es un *acontecimiento* que excede –o está más allá de– *la ley*, como bien lo observa Walter Benjamin en su texto *Para una crítica de la violencia*.

Otro aspecto que me llama la atención del fragmento citado un poco más arriba es la forma en que se plantea el tema de la *responsabilidad* (o “culpa”) en el arte. Lo más interesante de ello es que Cage se la adjudica tanto al artista como a todas aquellas personas que experimentan las obras de arte. De esto se sigue que, para Cage, los espectadores y los oyentes tendrían la misma responsabilidad sobre una obra que el artista que supuestamente la creó, con lo que se sugiere, una vez más, que los espectadores son igualmente *co-creadores* de ésta. Así, se hace patente que, para Cage, el arte es una actividad en la que el público es igual de importante que los artistas, en

¹³⁰ John Cage, *A Year From Monday*, (Middletown: Wesleyan University Press, 1967), p. 51. Las cursivas son mías.

tanto ambos son fundamentales para su realización. Cabría incluso tomarlos como condiciones de posibilidad –o elementos indispensables– para que el arte exista.

En *Para los pájaros*, Cage hace algunas afirmaciones que conviene exponer, en cuanto complementan las ideas que recién planteamos. En dicho libro, el artista norteamericano afirma que su música se basa en “la posibilidad de que sobrevenga cualquier cosa”.¹³¹ Si bien esta idea podría tomarse a la ligera, me parece que tiene grandes resonancias políticas. La caracterización que Cage presenta sobre su propia música se refiere, en primer lugar, a la aceptación de los sonidos del entorno, pero no acaba ahí. También da cuenta de la posibilidad de que la audiencia se asuma como artista, lo cual cuestiona las jerarquías tradicionales de la música clásica occidental (así como de todo el arte occidental) –que, a su vez, cabe considerar como un elemento que recorre otros aspectos de nuestra cultura–. Así entendidas las cosas, el arte puede pensarse como un ámbito en el que se pueden poner en práctica un nuevo tipo de relaciones sociales, desentendidas de las actuales jerarquías, y de la actual división de trabajos y roles.

En relación con esto último, resulta adecuado remitirnos a los comentarios que Cage hace sobre el arte contemporáneo en cierto pasaje de *A Year From Monday*. Ahí, el músico norteamericano defiende que resulta más conveniente juzgar el arte contemporáneo con criterios *sociopolíticos* que con criterios propiamente estéticos. Señala que, entre tales criterios, el más importante es la capacidad que el arte tiene para *incluir* acciones de diferentes personas: “To know whether or not art is contemporary, we no longer use aesthetic criteria (if it’s destroyed by shadows, spoiled by ambient sounds); (assuming these) we use social criteria: can include action on the part of others.”¹³² En otras palabras, el involucramiento físico del público es pensada por Cage como una marca de la contemporaneidad del arte.

¹³¹ John Cage, *Para los pájaros*, (Ciudad de México: ALIAS, 2007), p. 180

¹³² John Cage, *A Year From Monday*, (Middletown: Wesleyan University Press, 1967), p. 59

La inclusión de las acciones de los espectadores apunta a la generación de una sociedad no jerárquica. Por ello, en *A Year From Monday*, Cage afirma que la nueva música *canta* la disolución final de *la política y la economía*, ámbitos que él piensa en términos estatales y capitalistas. Si bien Cage no hace explícito de qué manera la música contemporánea realiza dicho *canto*, da pistas para suponer que piensa en la capacidad que el arte tiene para generar situaciones anárquicas, en las que los viejos roles del arte se desvanecen. Me refiero a la división *artista* (o *creador*) / *público*, y, en el caso particular de la música, a la distinción *compositor* / *intérprete* / *público*. Como ya planteamos en el segundo capítulo, una de las consecuencias que tiene el cuestionar la existencia de estos roles, es la de permitir que el público se asuma como *co-creador* en el arte. Cage encuentra en ello un gesto sumamente importante, dado que considera que evidencia la posibilidad de construir una sociedad sin autoridades, donde las personas sean libres de actuar como quieran, sin que ello implique violentar a otros seres. Repito: la anarquía es para Cage un proyecto político basado en el más hondo respeto.

Para completar lo recién dicho, resulta adecuado señalar que, en *A Year From Monday*, Cage afirma que en *el presente* hay muchos *signos* que apuntan a la viabilidad de la anarquía global. Entre tales *signos*, sitúa al arte contemporáneo, dado que, como acabamos de indicar, está vinculado con maneras de actuar y de relacionarnos de tal forma que nadie le diga a los demás *cómo comportarse*. Con esto, se pone de relieve que, para Cage, una de las funciones sociopolíticas más importantes de su arte justamente es la de dotarnos de ejemplos sobre la posibilidad de una sociedad cuyos miembros se relacionen de manera pacífica. En relación a esto último, el compositor americano escribe:

Creo que una de las cosas que distingue a la música de otras artes es que la música con frecuencia requiere de otras personas. La realización de la música es una ocasión pública o una ocasión social. Esto hace que la realización de una pieza musical pueda ser una metáfora de la sociedad o de cómo queremos que sea una sociedad. Aunque hoy no

vivimos en una sociedad que consideramos buena, podríamos hacer una pieza musical en la cual nos gustaría vivir. No me refiero literalmente, lo digo metafóricamente. Puedes pensar en la pieza musical como una representación de la sociedad en la cual estarías dispuesto a vivir

133

Me parece que este fragmento sugiere que la posibilidad de hacer una crítica sociopolítica desde la música, radica en el hecho de que ella misma la mayoría de las veces *es* una situación *pública* o *social*. En ese sentido, Cage se equivoca al usar el término de “representación” para nombrar su arte. Y es que la música a la que Cage se refiere en el fragmento recién citado, más que realizar representaciones o metáforas de la sociedad, implica, para su interpretación, el establecimiento de pequeñas sociedades. En ese sentido, la capacidad que Cage le adjudica a su música de crear “representaciones” de la *sociedad en la que nos gustaría vivir*, en realidad es equivalente a la habilidad de poner en práctica otras maneras de relacionarnos entre las personas. Dicho con otras palabras, más que una imagen de la sociedad emancipada, las piezas para ensamble y las obras participativas de Cage crearían, de manera temporal y a escala, nuevas sociedades, nuevas comunidades. Es precisamente por ello que el músico norteamericano se equivoca al utilizar el término de “metáfora” para describir sus obras. Reitero: no se trata de una *representación*, sino de la instauración real de una sociedad (o una comunidad humana), por más pequeña y efímera que ésta sea.

¹³³ John Cage & Joan Retallack, *MUSIC. John Cage en conversación con Joan Retallack*, (Santiago de Chile: ediciones metales pesados, 2012.) El fragmento que transcribo aparece citado en la contraportada del libro, en donde únicamente se señala que se trata de un fragmento de un texto publicado por la Universidad de Harvard en 1990.

IV. Otra orquesta es posible. Otro mundo es posible

Las orquestas constituyen un ejemplo paradigmático de la manera en que la música crea pequeñas sociedades. Por lo mismo, me detendré ahora a pensar algunos aspectos de ellas. Reflexionar sobre las orquestas resulta importante dadas las claras resonancias sociopolíticas que tienen y dado el destacado lugar que ocupan tanto en el repertorio musical como dentro del discurso sobre la música que se ha elaborado en Occidente. Cage no fue insensible al lugar que las orquestas tienen en la tradición occidental, ni a las analogías que presentan con la sociedad en su conjunto. Esto lo llevó a componer piezas para orquesta que problematizan las funciones de los directores, de las que señalaré algunos rasgos en esta sección.

La importancia de reflexionar filosóficamente en torno a las orquestas musicales radica, en primer lugar, en el hecho de que éstas presentan una imagen de la propia sociedad. En palabras de Attali, las orquestas son una *representación idealizada*, en el terreno de los signos, de la sociedad –y, de manera particular, de las dinámicas propias del ámbito de lo económico–. Según el autor francés, esto haría que la figura de las orquestas se utilizaran para convencer sobre la racionalidad de la sociedad. Dicho de otra manera, le adjudica a las orquestas una función ideológica, en cuanto sugieren la necesidad de *un* líder para poder sonar bellamente, es decir, operar correctamente.

Attali sostiene que las orquestas escenifican rasgos propios de la sociedad que les dio origen. Piensa que, dado que nacieron en el tiempo del desarrollo de la burguesía, tienen una organización similar a la del resto de la sociedad capitalista. En primer lugar, implican una multitud de personas que están sometidas a una serie de instrucciones creadas por alguien más –el compositor–, convirtiéndose así en trabajadores *anónimos*, que voluntariamente se sujetan a un *programa* exterior. En otras palabras, Attali considera que los músicos de la orquesta reproducen la situación de los trabajadores

asalariados, quienes deliberadamente venden su fuerza de trabajo para cumplir las órdenes que otra persona les da.¹³⁴

El segundo aspecto de las sociedades capitalistas que las orquestas escenifican está relacionado con la figura del *director*. De manera particular, Attali asocia los directores de orquesta con los jefes de las fábricas. Como bien lo ve el autor francés, a diferencia de los músicos de la orquesta, el director *escapa del anonimato*, a cambio de no hacer ningún ruido. Attali escribe que, por ello, éste es “representación del poder económico supuestamente capaz de poner en práctica, sin conflicto, en armonía, el programa de la historia trazado por el autor.”¹³⁵ Yendo más lejos, Attali piensa que una de las consecuencias a las que da lugar la salida del anonimato por parte del director, es que las élites se identifican más fácilmente con él:

La clase dirigente, burguesía industrial o élite burocrática, se identifica con el jefe, creador del orden necesario para evitar el caos en la producción. No tiene ojos sino para él. Él es la imagen que ella quiere transmitir a los otros y darse a sí misma.¹³⁶

Desarrollando esta idea, el intelectual francés señala que no todos los miembros del público se pueden identificar con el director, debido a su propio lugar en la sociedad. Encuentra que la figura del *solista* –a quien considera una escenificación del “individuo que se rebela por encima de la muchedumbre”¹³⁷– precisamente le hace frente a dicha situación, planteando una figura en la que otras personas se pueden reconocer. Según Attali, la figura del solista genera un contrapeso en la música orquestal, que le permite al

¹³⁴ Esta idea requiere una futura revisión a mayor profundidad. Como bien me lo señaló la Dra. Didanwy Kent Trejo, las figuras propias a las orquestas han variado enormemente dentro de la tradición occidental. En realidad, durante mucho tiempo las orquestas fungían *sin* la necesidad de directores. En tiempos de Mozart, era común que el *concertino* (o *primer violín*) actuara también como *director*. Esto abre la posibilidad de plantar nexos entre la música de Cage y prácticas musicales de épocas anteriores, lo cual posibilita que las revisitemos y re-pensemos desde nuevas perspectivas.

¹³⁵ Jacques Attali, *op. cit.*, p. 101

¹³⁶ *Ibid.*, p. 103

¹³⁷ *Ibid.*

espectador “no quedar ya reducido a tener que elegir entre la identificación con el *anonimato* de los músicos o con la *gloria* del jefe.”¹³⁸

Los comentarios de Attali acerca de las orquestas resuenan especialmente bien con la obra de Cage, quien en varias de sus piezas cuestionó el papel que habitualmente tienen los directores en las orquestas. En relación con este punto, resulta adecuado recuperar un comentario que el compositor hace acerca de su propia obra. En una entrevista que Arlynn Nellhaus le hizo en 1968 –y que Richard Kostelanetz recupera en su libro *Conversing with Cage*–, el músico anarquista comenta: “You see, the old idea was that the composer was the genius, the conductor ordered everyone around, and the performers were slaves. In our music, no one is boss. We all work together.”¹³⁹ Como este fragmento lo testimonia, Cage, al igual que Attali, halla analogías entre las orquestas y la sociedad, en cuanto señala que los intérpretes solían fungir como *esclavos* y los directores de orquesta como *jefes*. Por lo mismo, propone crear una música colaborativa, donde no existan figuras con mayor autoridad que otras.

Para comprender cómo es que Cage traslada esta idea a su propia música es conveniente dar cuenta de lo que ocurre en dos piezas suyas: el *Concierto para piano y orquesta* (1958) y la versión orquestal de *Cheap Imitation* (1972). Pese a haber diferencias entre estas dos obras, me parece que lo más interesante de ellas es que se construyen sobre la posibilidad de que la orquesta actúe sin la necesidad de un director, sugiriendo, en el campo de lo simbólico, la posibilidad de una sociedad *sin líderes*. En ese sentido, a mi parecer son dos obras inseparables de una dimensión política, que escenifican las propias ideas de Cage.

El *Concierto para piano y orquesta* (1958) fue una obra en la que el compositor norteamericano trató de modificar el papel que los directores de orquesta tradicionalmente tienen en la música sinfónica. Para ello, en el estreno de su *Concierto*,

¹³⁸ *Ibid.* Las cursivas son mías.

¹³⁹ Richard Kostelanetz, *Conversing with CAGE*, (New York & London: ROUTLEDGE, 2003), p. 106

Cage puso al bailarín Merce Cunningham a dirigir la orquesta, consiguiendo, en sus propias palabras, la producción de un tiempo irregular, en el que cada músico podía sentirse *libre* del “tiempo de los relojes”.¹⁴⁰ La sustitución del director de orquesta por un bailarín permite que cada uno de los músicos pueda seguir sus propios ritmos internos.¹⁴¹ En esa medida, es un gesto que cuestiona la función que los directores de orquesta tradicionalmente cumplen, y que simultáneamente amplía la libertad de los músicos de orquesta. Resulta importante decir que en esta pieza no sólo se busca aumentar la libertad de los músicos de atril, sino también del pianista solista. Para conseguir esto último, Cage deja que el solista elija los pasajes que interpretará de entre una larga lista de opciones. De esta manera, se pone al pianista a la misma altura que el compositor, permitiendo que el intérprete deje de ser un *mero ejecutante* de una música que él no escribió, para volverse *co-autor* de tal pieza de música.

¹⁴⁰ John Cage, *Para los pájaros*, (Ciudad de México: ALIAS, 2007), p. 128

¹⁴¹ A partir de este aspecto, se podrían plantear vínculos con el concepto de *duración* tal y como Bergson lo trabaja. Queda pendiente el desarrollo de esta idea para trabajos futuros.

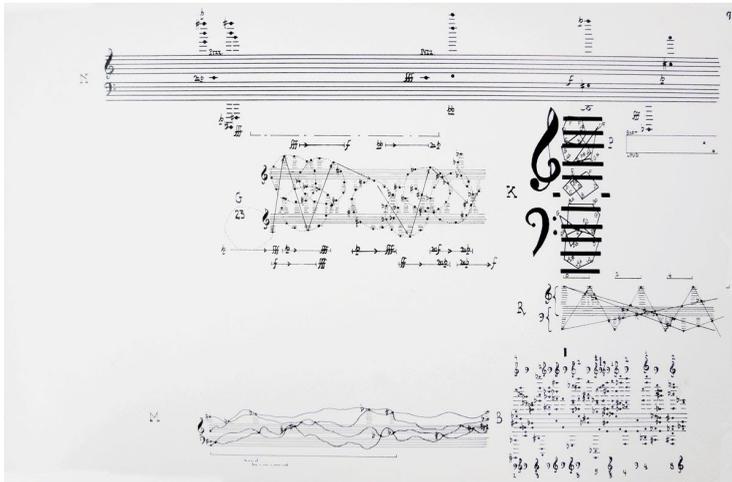


Figura 11. Fragmento de la partitura del *Concert for piano and orchestra* (1957-1958).



Figura 12. Fotografía de Merce Cunningham dirigiendo a la orquesta en una presentación del *Concert for piano and orchestra* (1958).

Es importante mencionar que el *Concierto para piano y orquesta* ha dado lugar a una lectura de corte marxista. Me refiero a una interpretación hecha por el crítico alemán Heinz-Klaus Metzger, que Daniel Charles recupera en el libro *Para los pájaros*. Según lo cuenta Charles, Metzger *creyó ver* una *anticipación* de la revolución en la pieza de Cage, en cuanto que ésta puede ser leída como el asesinato del “director de orquesta que dirige al mundo, es decir, el capitalismo (...)”.¹⁴² Aunque la finalidad que Cage le concede a aquella obra no es la de realizar una metáfora de la revolución –y pese a que en *Para los pájaros* Cage se opone a la lectura *marxista* de su *Concierto*–, lo que resulta interesante del comentario de Metzger es que le concede un carácter performativo (o “teatral”) a la pieza de Cage. Sin más, la considera una escenificación de la revolución, sugiriendo con ello que la pieza –y en general la música– tiene la capacidad de hacer comentarios de índole social. Así, la interpretación de Metzger puede tomarse por una prueba de la lectura que a lo largo de esta tesis yo mismo he estado haciendo sobre la obra de Cage, de la cual he argumentado que es inseparable de una crítica sociopolítica.

A mi parecer, en *Cheap Imitation* (1972) Cage consolidó lo que empezó a hacer en su *Concierto para piano y orquesta* (1958). Compuesta catorce años después que el *Concierto*, *Cheap Imitation* es una pieza para orquesta *sin director*. El propio Cage la describe como una obra difícil de interpretar, que obliga a los músicos *a escucharse entre sí*, lo cual considera que pocas veces hacen. Al hablar de dicha pieza, en *Para los pájaros* Cage también le asigna cierta habilidad para *abrirle los oídos* a los músicos, así como para evidenciar la *falta de devoción* que, según él, es característica de los intérpretes –y en general de las sociedades– *hoy en día*. En otras palabras, le adjudica a la música una agencia performativa, al tiempo que sugiere que ciertas piezas u obras de arte –como *Cheap Imitation*– pueden crear escenarios en los que se ponen en evidencia las deficiencias de la sociedad actual.

¹⁴² *Íbid.*, p. 127

Dado que implican modificaciones reales en las dinámicas de la orquesta, sería un error considerar que el *Concierto para piano y orquesta* (1958) y *Cheap Imitation* (1972) son piezas que meramente *representan* una sociedad no jerárquica. Pensarlas únicamente en términos metafóricos y simbólicos simplifica lo que dichas composiciones realmente llevan a cabo. Al alterar la estructura interna de la orquesta, estas piezas no sólo *re-presentan* otro tipo de relaciones sociales, sino que de hecho las *presentan*, las ponen en práctica. Abandonan el terreno de la representación y lo simbólico, para situarse en el terreno de la experiencia y lo concreto. Probablemente de ahí venga la gran dificultad que su ejecución le plantea a los músicos.¹⁴³

Si la interpretación del *Concierto para piano y orquesta* y de *Cheap Imitation* resulta todo un reto no sólo es porque se les pide a los intérpretes ejecutar pasajes técnicamente complicados, sino sobre todo porque exige que los músicos se organicen de una manera en la que no están acostumbrados a trabajar. Quizás sea por ello que Cage, al final de su vida, afirmó que la ejecución de piezas complicadas técnicamente constituye un *triumfo* político, en cuanto ejemplifica la posibilidad de realizar aquello que en un momento consideramos *imposible*...¹⁴⁴ En el caso de la pieza para orquesta *sin* director, su interpretación manifiesta la viabilidad de construir una sociedad sin líderes, en la que todas las personas colaboran con vistas de un objetivo común sin que nadie le imponga a los demás una manera particular de comportarse. ¿Quién podría afirmar que esto constituye un triunfo político menor?

¹⁴³ En *Para los pájaros*, Cage narra que el estreno de *Cheap Imitation* fue un verdadero fracaso. De hecho, por petición del propio Cage, el día del estreno tuvieron que presentar la obra como un *ensayo con público*.

¹⁴⁴ John Cage & Joan Retallack, *op. cit.*, p. 27.

V. Tecnologías sonoras

Concebir la música como una práctica colectiva, lleva a Cage a cuestionar no sólo las figuras de autoridad, sino también la manera en que utilizamos la tecnología. Como hemos visto, el artista norteamericano le atribuye posibilidades emancipatorias a la tecnología, por lo que cuestionar su lugar en la música no es menor. En esta sección del capítulo, argumentaré que, así como Cage encuentra rasgos benéficos en la tecnología, considera que puede tener efectos negativos sobre nuestra relación con la música. A mi parecer, detrás de ello hay una toma de conciencia acerca de la manera en que la tecnología condiciona varias de nuestras prácticas, e incluso de cómo condiciona nuestra propia sensibilidad. Asimismo, mostraré que la actitud de Cage no es la de quien se opone a toda tecnología por idealizar el pasado, sino la de alguien que confía que es posible obtener de ella beneficios y placeres inéditos. Lejos de ser un enemigo de la tecnología, Cage es optimista respecto a ella, confiando en que desconocemos todas sus posibilidades y alcances. Desde Cage es posible hacerle una crítica a ciertos textos de Heidegger pues, a diferencia del filósofo alemán, Cage no considera que la técnica moderna esté absolutamente condenada a un modo de vida utilitario. Para Cage, incluso los aparatos tecnológicos más modernos pueden dar lugar a experiencias *poiéticas*, plenamente artísticas.



Figura 13. David Tudor y John Cage en una presentación como parte del *Sharaz Arts Festival* (1971).

3.02 3.0425 3.0825

TUNE RADIO RAPIDLY TO 75

TUNE RADIO TO 88

3.43 3.47 3.49 3.4975 3.505

TUNE RADIO TO 102 AND THEN OFF

HIT WOOD STICK OR PIANO KEYBOARD OPEN

4.3925; 4.3975

BADIO ON-TUNED TO 133 (DYNAMICS 5-6)

75

Figura 14. Fragmento de la partitura de *Water Music* (1952), pieza para un *pianista solista* al que se le solicita usar radios, silbatos, contenedores con agua y una baraja de naipes.

Si bien Cage le atribuía posibilidades emancipatorias a la tecnología, cuestionaba la utilización que en el campo de la música hacemos de la tecnología de grabación y reproducción sonoras. A lo largo de su vida, el artista estadounidense mantuvo una postura ambigua respecto a dicha tecnología. Aunque fue un pionero de la música electrónica, no le gustaba que grabaran sus composiciones. Como muestra de ello basta citar las palabras que el compositor pronunció en una entrevista que le concedió a David Sterritt en 1982: “I like live music. I don’t stop my music from being recorded because other people like it. But I’ve always been opposed to records.”¹⁴⁵ A mi parecer, este rechazo ante todo da cuenta de la manera particular en que Cage concibe la música. Lejos de tratarse de una excentricidad, su oposición a los discos coincide perfectamente con lo que hemos expuesto sobre su arte. Si digo esto último es porque Cage piensa la música, ante todo, como un medio para generar experiencias irrepetibles y como una práctica social. En ese sentido, más que un *rechazo general* a la tecnología, su comentario tiene que ser tomado como una desaprobación de ciertos usos de ésta en el ámbito de lo sonoro. Se trata, ante todo de una oposición a aquello que podríamos denominar como una *automatización de la escucha*.¹⁴⁶

En *A Year From Monday* Cage nos ofrece una caracterización de la música que resulta oportuno citar:

Art instead of being an object made by one person is *a process set in motion by a group of people*. Art’s socialized. It isn’t someone saying something, *but people doing things*, giving everyone (including those involved) the opportunity to have *experiences* they would not otherwise have had.¹⁴⁷

¹⁴⁵ Richard Kostelanetz, *op. cit.*, p. 118.

¹⁴⁶ Agradezco a la Dra. Sonia Rangel por sugerirme el término “automatización de la escucha”, que me parece adecuado para nombrar uno de los procesos a los que Cage se opone.

¹⁴⁷ John Cage, *A Year From Monday*, (Middletown: Wesleyan University Press, 1967), p. 151. Las cursivas son mías.

Entre otras cosas, este fragmento resulta interesante en la medida en que da testimonio de varias de las ideas que he expuesto a lo largo de esta tesis. En primer lugar, da cuenta que Cage no concibe al arte como un medio de expresión, sino ante todo como generador de *experiencias*. Asimismo, el fragmento recuerda que el artista norteamericano no entiende sus obras como *objetos*, sino como *procesos*. A su vez, pensar el arte de esta manera implica acentuar su carácter comunitario, en cuanto se le concibe como una serie de *acciones* que permiten que un grupo de personas tengan experiencias compartidas (o *conviviales*) e irrepetibles. Dicho con otras palabras, lo que Cage resalta en la definición que ofrece es que el arte es, ante todo, una *actividad social*. De esto se desprende que su función principal sea la de crear o fortalecer vínculos comunitarios, lo cual, como ya hemos dicho, puede servir para mantener el estado actual de las cosas o contribuir a la modificación de la sociedad.

De manera contrastada a esta caracterización del arte, en *A Year From Monday* Cage señala que las grabaciones propician una disminución del número de personas que interpretan música. Argumenta que, al poder escuchar música reproduciendo un disco –o cualquier aparato similar– cada vez menos personas aprenden a tocar un instrumento. De esta manera, Cage sugiere que las grabaciones de música corren el riesgo de propiciar una relación *contemplativa* o *pasiva* con la música, en vez de la relación *creativa y física* que tendrían quienes se relacionan con la música desde la composición o desde la ejecución de instrumentos. Asimismo, Cage afirma que las grabaciones de música *aplanan* los sonidos, haciendo que la música pierda profundidad –es decir, parte de su cualidad espacial–, lo cual tendría como consecuencia la producción de una escucha parcial, incompleta. En otras palabras, el músico norteamericano plantea que la tecnología de grabación sonora implica alteraciones tanto a nivel de la práctica musical, como en relación con la escucha.

Para completar los comentarios de Cage sobre la música grabada, resulta útil traer a colación algunas ideas de Attali. Al igual que Cage, el autor francés piensa que las

técnicas de grabación y reproducción sonora implican una alteración radical de la relación que se tiene con la música. De manera particular, señala que las grabaciones inauguran la posibilidad de *almacenar* la música, pudiendo *aplazar* (o incluso prescindir) de su escucha. Gracias a la tecnología de grabación, la música, un arte que tiene al tiempo como uno de sus elementos principales, puede convertirse en un *objeto* capaz de ser almacenado en una bodega, bajo su modalidad de disco, o como bytes en un ordenador. Nada garantiza que el poseedor de los discos o de los archivos digitales los escuche jamás.

En relación con esto último, Attali escribe: “El almacenamiento se convierte en un sustituto, y no en algo previo al uso. Se compran más discos de los que se pueden escuchar.”¹⁴⁸ Para Attali, esto no significa otra cosa que la desaparición *casi total* de la función *original* de la música –que para el autor francés es la de cohesionar un grupo humano–, instituyendo en cambio un *simulacro* de dicha función. Por ello, el autor francés sostiene que la invención de las tecnologías de grabación y reproducción sonora supuso una modificación en los “usos” de la música, pasando de un *uso social* a un *consumo* individual, solitario. En palabras del autor francés, con las tecnologías de grabación y reproducción sonoras, “la accesibilidad sustituye a la fiesta”.¹⁴⁹ Con la tecnología de grabación sonora, la música deja de ser experimentada, por quienes la escuchan, como una actividad hecha en el presente y la mayoría de las veces disfrutada en compañía de varias personas, para convertirse en cambio en algo que puede ser disfrutado de manera solitaria. En palabras de Attali, significa la *desritualización de la música*. Al ser grabada, de cierta manera la música deja atrás la esfera de aquello a lo que Walter Benjamin, en su texto *La obra de arte en la época de reproductibilidad técnica*,

¹⁴⁸ Jacques Attali, *op. cit.*, p. 151

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 149

denominaba como su función *cultural*. Dicho de otra manera, implicaría una reducción de su “aura”, es decir, de su carácter *irrepetible*.¹⁵⁰

A modo de respuesta a esta posibilidad de la música grabada, Cage compuso algunas piezas que buscaban generar otra relación con los discos y las tecnologías de reproducción musical. Un ejemplo interesante de ello lo encontramos en *33 1/3* (1969), obra en la que el público *produce* la música mediante la manipulación de discos y altoparlantes. A mi parecer, lo que resulta interesante de la pieza de Cage es que sugiere otras posibles relaciones con la música grabada –y, en general, con la tecnología de audio–. En *33 1/3*, la manipulación de varios tocadiscos por distintas personas permite, ante todo, dos situaciones: a) hacer que la música, pese a estar grabada, se convierta, una vez más, en una *actividad comunitaria*, y b) generar una relación *activa* (y hasta *creativa*) con la música grabada. A su vez, esta segunda operación contribuye a que se diluya la distinción de *compositor, intérprete y público*, al tiempo que posibilita que una nueva obra surja a partir de la interacción de las distintas grabaciones, minando, hasta cierto punto, el carácter de *objeto* de los discos.

En *33 1/3* (1969) Cage investiga la posibilidad de tener una relación con la tecnología y con la música distinta a la que la mayoría de la gente tiene. Refiriéndose a la música contemporánea, Cage hace un comentario perfectamente aplicable a tal obra: “Old music was competitive. It divided people, just like the social system. New music brings people together to work and use technology for the common good. Its changing society.”¹⁵¹ Con *33 1/3*, Cage busca que la gente se sirva de la tecnología para crear una experiencia sonora inédita, que resulte interesante para todos. Para ello, se distribuyen más de doscientos discos, así como una docena de tornamesas por un cuarto, dándole libertad al público de interactuar con esos objetos como deseen. La idea detrás de dicho

¹⁵⁰ Recordemos aquí que Walter Benjamin precisamente define al *aura* como la “aparición irrepetible de una lejanía por cercana que ésta pueda hallarse.” (Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Abada Editores, Madrid, 2008, p. 16)

¹⁵¹ Richard Kostelanetz, *op. cit.*, p. 106.

gesto es que la gente se asuma como artista, creando una pieza de música colectiva e inédita, a partir de la manipulación de los discos. Dicho con otras palabras, a mi parecer lo que Cage busca con 33 1/3 es que la música vuelva a constituirse como una actividad social (o *convivial*), capaz de generar una comunidad y de provocar un goce compartido por varias personas. En ese sentido, se trata de una obra que pretende darle la vuelta al carácter de *objeto* de los discos, así como a la relación que estos propician con la música. Es una obra de arte *sui géneris*, que hasta el día de hoy continúa planteando preguntas sobre la relación que la tecnología mantiene con la práctica musical. De cierta manera, contiene dentro de sí el mismo gesto que los *mash-ups* y que varios otros procedimientos que en la actualidad se han hecho habituales en la música electrónica, a los que precede por más de veinte años.

En los debates actuales sobre los derechos de autor en las mezclas realizados por DJs, la voz de Cage resuena a la distancia. Ofrece una defensa a los DJs y una posible salida a la discusión, en cuanto para él es evidente que la combinación de varias piezas, resulta en nuevas obras. En el fondo, lo que Cage nos sugiere con 33 1/3 es que el acto de mezclar música implica la misma creatividad que la que se necesita al tocar un instrumento, o incluso al componer una pieza *ex nihilo*. Y, en la medida en que dicha acción da lugar a nuevas sonoridades, generadoras de un goce común, no hay espacio para dudar que se trata de una verdadera experiencia artística.



Figura 15. Fotografía de una realización de *33 1/3* en la galería *daagalerie* de Berlín (1988-1989).

VI. Conclusiones del capítulo. La viabilidad de la utopía

A lo largo de este capítulo nos detuvimos a revisar las funciones políticas que Cage le atribuye a la música, mostrando que él le adjudica a su propio arte posibilidades emancipatorias. Mostré que Cage, a lo largo de su vida, se asumió como anarquista, siendo Thoreau y Emma Goldman algunas de sus principales referencias a nivel de su

pensamiento político.¹⁵² Expuse también que para el músico norteamericano el anarquismo está relacionado, en primer lugar, con la afirmación de la vida, así como con la promesa de una sociedad más libre y no jerárquica. En relación con el vínculo que para Cage tiene el anarquismo y la afirmación de las fuerzas vitales, mostramos que concibe al *gobierno* como algo que nos distancia del aspecto creativo de la vida, caracterizando incluso al gobierno como *supresión de la vida en tanto vida poética*. Dicho de otra manera, para Cage el *gobierno* iría ligado a un tipo de vida lejano a la creatividad y al asombro que caracterizarían, por ejemplo, al estilo de vida de los artistas. Además, en relación con el vínculo que existe en la obra de Cage entre anarquía y vitalismo, argumenté que la transformación del mundo no es contraria a la afirmación de éste, en cuanto piensa que el cambio y el movimiento son principios ontológicos de todo lo real (incluyendo, por supuesto, las sociedades humanas).

En este capítulo también expuse que el arte de Cage implica un cuestionamiento de la relación que tenemos con la tecnología. Indiqué que, para el músico norteamericano, la modificación de los usos que le damos a la tecnología es un acto urgente, necesario para lograr transformar la sociedad. En este capítulo mostré que Cage propone sustituir la *propiedad privada* por las *utilidades*, que cabe entender como una *red de servicios públicos*. En otras palabras, sostuve que Cage es partidario de la colectivización de todos aquellos bienes y servicios que todas las personas necesitamos para vivir dignamente. Argumenté que detrás de ello, hay preocupaciones de corte ético, provenientes de las ideas de Thoreau, quien consideraba que la acumulación –y la no utilización que se desprende de ella– de bienes indispensables para la vida representaba una afrenta hacia el resto de seres vivos del planeta. Dicho de otra manera, para Cage la abolición de la propiedad privada no es sólo un acto políticamente deseable, sino también una aspiración ética.

¹⁵² A esta lista habría que agregar a Buckminster Fuller y Marshall McLuhan, a quienes Cage constantemente alude en sus textos.

Asimismo, mostré que Cage relaciona la música con la noción de las *utilidades*, concibiendo la música como un arte que nos permitiría imaginar otras maneras de relacionarnos con las utilidades. En específico, vimos que Cage sugiere que la manera en que nos relacionamos con los sonidos –es decir, desde el placer, cuya naturaleza es efímera y *no útil*– presenta un modelo deseable para nuestra relación con las utilidades (o, dicho con otra palabra, con los *bienes*). El artista estadounidense cree que podríamos relacionarnos con los bienes renunciando a *poseerlos y acumularlos*. Así, lo que Cage en el fondo propone es una colectivización de los servicios y objetos que todas las personas necesitamos para vivir.

Otro aspecto que analicé en este capítulo fue que, además de la sugerencia de otras posibles relaciones con las utilidades, Cage encuentra que la música es capaz de generar circunstancias anárquicas, lo cual concibe como una de sus posibilidades emancipadoras más importantes. Me refiero a la generación, desde el arte, de situaciones en las que nadie le diga a los demás *cómo comportarse*, ni qué *sentir* o *pensar*. En relación con esto, vimos que Cage cuestiona la figura del director de orquesta en varias de sus composiciones. Argumenté que detrás de esto hay una fuerte crítica a la tradición, dado que las orquestas ocupan un sitio destacado dentro del repertorio y el discurso musical de Occidente. Asimismo, a partir de las ideas de Attali, señalé que las orquestas constituyen una imagen idealizada de las sociedades capitalistas, cumpliendo los miembros de la orquesta un papel similar al que realizan los *trabajadores asalariados* en una fábrica –en la medida en que ambos llevan a cabo un *programa* diseñado por alguien más–, y cumpliendo los *directores* un papel parecido al de los *capataces* de las mismas. Como vimos, Cage critica tal situación, elaborando piezas que sugieren otros modos de operar para las orquestas. Revisamos que Cage compuso obras que problematizan los roles que habitualmente tienen los músicos y los directores dentro de las orquestas, planteando la posibilidad de que las relaciones entre ellos sean menos jerárquicas.

Finalmente, en este capítulo pasamos revista a la opinión que Cage tenía acerca de los discos y la música grabada. Recurriendo a las ideas de Attali, sugerí que la grabación de música inaugura la posibilidad de almacenarla *sin* escucharla. Como vimos, en palabras de Cage esto representa la conversión de la música en un *objeto* –en vez de ser un *proceso* o una actividad social–, lo cual genera efectos en nuestra modalidad de escucha y en la relación que tenemos con la música. Planteé que las tecnologías de grabación sonora propician una escucha solitaria de la música, lo cual se aleja del carácter convivial que ésta suele tener. Dicho en otras palabras, la grabación de la música implicaría un alejamiento de su *función original*. Mostramos que, frente a tal situación, Cage elaboró piezas –como *33 1/3*– que plantean otras posibles maneras de relacionarnos con las tecnologías de grabación y reproducción sonoras, volviendo a hacer que la música sea una actividad social –que produciría un goce compartido–, y no un objeto que se consume en soledad.

A forma de conclusión de este capítulo, me gustaría expresar que, de todo lo expuesto, se sigue que la música no es pensada por Cage simplemente como una *imagen de la sociedad*, sino como creadora de situaciones en las que se practicarían *realmente* otro tipo de relaciones humanas. Dicho de manera más asertiva, en este capítulo expusimos razones suficientes para sostener que la posibilidad de hacer una *crítica social* así como una *praxis política* desde la música se sostiene, ante todo, en su habilidad para propiciar *en la realidad*, aunque sea fugazmente y a escala, otro tipo *de sociedad*, un nuevo modelo de comunidad humana. A su vez, vimos que esto último es posible en la medida en que la música es una actividad social, que necesariamente implica a varias personas, y cuyo sentido y funciones están definidos por la cultura a la que pertenece. Así pues, la música no sólo crearía metáforas o imágenes de la *utopía* (o de una mejor sociedad), sino que en ocasiones permitiría que ésta se materializara.

Consideraciones finales: *Pregunta sónica*

La pregunta que recorre esta tesis es la posibilidad de la música para realizar una crítica sociopolítica. Dicho de otro modo, la búsqueda central de esta tesis es la de reflexionar sobre los elementos que permiten pensar la sociedad desde lo musical. Se trata de una cuestión indisociable de otra inquietud: la relación de la música (y las artes en general) con la transformación política. En otras palabras, en esta tesis me planteo ante todo tres preguntas: *¿De qué manera puede hacerse una crítica sociopolítica desde la música? ¿De qué manera puede la música realizar comentarios de índole político, sin recurrir a la palabra? ¿Cómo puede la música contribuir al cambio social?*

A mi parecer, se trata de tres preguntas importantes para la filosofía, en cuanto permiten pensar las funciones sociales y políticas de la música. Sin embargo, la propia naturaleza del arte impide que las preguntas sean abordadas de manera general, en abstracto. Como cualquier actividad humana, el arte tiene un carácter histórico. Así como el propio significado de la palabra “arte” cambia, las funciones que éste cumple dentro de una sociedad no siempre han sido las mismas. De ello se sigue que sus posibilidades críticas, revolucionarias o incluso emancipatorias, no se presenten siempre de la misma manera. Por lo mismo, para poder pensar a fondo las preguntas que atraviesan esta tesis es menester atender las búsquedas, ideas y gestos particulares que el arte ha tenido en diferentes momentos. En otras palabras, las respuestas de las preguntas que planteo, varían dependiendo del periodo, tradición, o incluso artista sobre el que se reflexione.

Si en esta tesis opté por reflexionar sobre la obra del artista norteamericano John Cage fue por la profundidad, singularidad y complejidad de su pensamiento, así como por la relevancia que su obra tiene dentro del panorama (tanto “*práctico*” como *discursivo*) del arte contemporáneo. Hasta el día de hoy son numerosos los artistas que

se refieren a Cage como uno de sus más importantes maestros, teniendo una influencia sobre creadores de prácticamente todas las disciplinas artísticas. Como afirmé en la introducción de esta tesis, sin duda alguna la obra de Cage puede pensarse como un prisma que refleja varias de las discusiones más importantes que se dieron en el mundo de las artes durante el siglo pasado (y que, de varias maneras, siguen activas hasta el día de hoy).

Como ya vio el lector, cada uno de los capítulos de la tesis dio cuenta de cuestionamientos particulares que la obra de Cage sugiere. En el primer capítulo de la tesis, me centré en las reflexiones de Cage acerca de la *escucha*. De manera particular, el tema principal de dicho capítulo fue la *politicidad de la escucha*, así como el vínculo que tiene la transformación sensible con la transformación social. Por su parte, el segundo capítulo versó sobre la problematización que Cage elabora en torno a la figura del *compositor*, lo cual implica cuestionar los supuestos que se hallan detrás de la actividad de componer, los métodos utilizados, el alcance del trabajo compositivo, el vínculo que la figura del *compositor* tiene con otras figuras de la tradición musical, e incluso la relación que la música mantiene con otras disciplinas artísticas. Si en el primer capítulo sugerí que Cage inaugura un tipo de artista distinto, que basa su trabajo en la *escucha* (en vez de la expresión personal), en el segundo capítulo argumenté que Cage asume su actividad artística desde la revisión crítica de los supuestos heredados por la tradición. Asimismo, en dicho capítulo sostuve que los comentarios sobre la figura del compositor son indisolubles de cuestionamientos políticos, en cuanto problematizan la división de trabajos (o funciones) y las jerarquías sociales. Por lo mismo, argumenté que la disolución de la figura del compositor es inseparable de la adquisición de una mayor libertad, pero también de responsabilidad, por parte de los intérpretes y los miembros del público.

Finalmente, el tercer capítulo se centró en las ideas de Cage acerca de las orquestas y la tecnología de grabación de audio, provenientes de un periodo en el que el

músico norteamericano hizo más explícitas sus preocupaciones políticas. Me parece que la idea más importante de dicho capítulo –y que de alguna manera desarrolló a lo largo de toda la tesis– fue que el aspecto políticamente más relevante de la música de Cage es que permite poner en práctica relaciones sociales diferentes a las habituales. Por lo mismo, en el último capítulo discutí la idea –del propio Cage– de que su música crea *metáforas* (o *representaciones*) de la sociedad *en la que nos gustaría vivir*. Por el contrario, sostuve que es un error pensar su arte en términos *representativos*, *simbólicos* o *metafóricos*, pues ello pasa por alto *acciones* que realiza con su obra. De alguna manera, lo que el arte de Cage lleva a cabo es más radical que una mera representación de la sociedad: instaura, en la realidad, pequeñas comunidades poseedoras de dinámicas sociales distintas a las habituales.

Después del breve repaso de la estructura general de la tesis, me parece importante dar cuenta de algunos rasgos de la obra de Cage que permiten responder las preguntas que me planteé en este texto. En otras palabras, me gustaría señalar aquellos aspectos en los que, según mi propia lectura de Cage, radican algunas de las posibilidades críticas de la música.

Considero que una de las conclusiones más importantes que se desprenden del primer capítulo de este escrito es que la escucha es, en ante todo, *un acto*. En otras palabras, lejos de ser algo que ocurre de manera *pasiva*, implica una disposición particular hacia el mundo. Al abordar la música como una actividad capaz de entrenar (o, si se prefiere, des-entrenar) nuestra escucha, Cage evidencia que la audición no es algo dado de manera natural, sino que es una actividad mediada por la sociedad a la que pertenecemos. De esto se sigue que la música conlleva un disciplinamiento particular de nuestra audición, que condiciona la manera en que atendemos los sonidos. En otras palabras, el compositor norteamericano sugiere que uno de los efectos del arte es el acondicionamiento de nuestra sensibilidad. Con ello, el arte deja de ser pensado exclusivamente como un medio de *expresión*, para comprenderse como una práctica que

afecta nuestros cuerpos, nuestra experiencia de la realidad. Más aún: se abre la posibilidad de concebir al arte como *mecanismo de auto-alteración*, tal y como Cage asume su propia música.

A mi parecer, del primer capítulo también se sigue que el *silencio* y los *ruidos* son dos términos cuyo sentido varía de sociedad en sociedad. Creo que, a partir de las ideas de Cage, di razones suficientes para mostrar que, lejos de dar cuenta de fenómenos “reales”, fácilmente identificables, son palabras que nombran sonidos que una cultura juzga como poco importantes y carentes de sentido. Por lo mismo, me atrevo a afirmar que el *silencio* no existe; se produce. Dicho de otra manera, todo silencio (o, mejor dicho, toda aquella experiencia a la que nombramos como “silencio”) es resultado de un acto de *silenciamiento*. De esto se sigue que la escucha del silencio en *4'33''* (y las otras piezas silenciosas de Cage), es un gesto musical que puede ser leído políticamente. Ante todo, implica una apertura al entorno, mediante la cual podemos atender todos aquellos sonidos silenciados por la civilización occidental. A nombrar: los ruidos producidos por nuestros cuerpos, los sonidos del mundo natural, los sonidos de la audiencia y los ruidos ciudadanos. Me parece que la escucha del silencio incluso puede tomarse como una invitación a *abrir* nuestros oídos a las músicas de sociedades no occidentales, lo cual Cage realiza de manera explícita en varias de sus piezas.¹⁵³

Ahora bien, Cage enseña que para poder escuchar plenamente todos estos “ruidos” y “silencios” es menester cuestionar los supuestos bajo los que está construido el arte –y, junto a éste, la civilización– occidental, dado que son ellos los que nos llevan a distinguir entre *música* y *ruidos*, así como entre *sonido* y *silencio*. En ese sentido, me atrevo a sostener que el deseo de *abrir la escucha* es inseparable de preocupaciones

¹⁵³ En relación con esto, recomiendo escuchar los discos que conforman la serie “Gamelan Cage” que reúnen varias de las composiciones que el artista norteamericano realizó para *piano preparado*, interpretadas por un conjunto de músicos balineses. A mi parecer, se trata de dos discos sumamente bellos, en cuanto sugieren que las conexiones entre la música de Cage y las culturas no occidentales pueden darse en una doble dirección. Para mayor referencia, revisar la bibliografía de esta tesis.

éticas-políticas, en cuanto afirma la necesidad de abrirse a la *otredad*. Dicho de manera más asertiva: Cage, con su música, pone de manifiesto que la *alteridad*, por más distinta a nosotros que sea, nunca es plenamente *muda*. En ese sentido, escucharla se revela como una obligación ética. Estando al borde de un colapso ecológico, ¿quién podría hoy en día pensar que *escuchar* (de todas las maneras posibles) a los seres no humanos –*la otredad más otra*– no es un acto urgente? ¿Quién podría dudar en la actualidad sobre la necesidad de generar una relación más empática, o de mayor apertura, con el mundo natural?

Antes de pasar a otro asunto, me parece importante decir que las piezas silenciosas de Cage –y en general su música– pueden pensarse como un acto de *hospedaje*. La disolución de las figuras tradicionales del arte permiten que las obras se abran generosamente a cualquier sonido, a cualquier suceso. Puntualmente, se abren a la naturaleza y a las acciones del público. Si bien ambas acciones me parecen fundamentales, considero que simbólicamente el primer gesto tiene una enorme relevancia tanto a nivel artístico, como a nivel político. Dado el lugar que el arte tiene en nuestra civilización –siendo una actividad que históricamente estuvo ligada con el culto a lo divino y que fue pensada como una de las expresiones más elevadas del espíritu humano–, permitir que la naturaleza habite su terreno apunta a un modo de vida en que convivamos armónicamente con ella. Con sus piezas silenciosas, Cage realiza en el terreno de la música lo que hoy en día es urgente en todos los ámbitos de la sociedad, es decir, la invención de espacios –y estilos de vida– en los que el ser humano y la naturaleza puedan cohabitar armónicamente.

Debido a que en el primer capítulo revisé la importancia que Cage le concede al acto de escuchar dentro de la práctica musical, fue necesario reflexionar a fondo las implicaciones que esto tiene sobre la práctica compositiva. A mi parecer, hay razones suficientes para afirmar que Cage propone asumir al compositor ya no como alguien que se *expresa* y que *manda*, sino ante todo como alguien que *escucha* y que plantea

preguntas desde su práctica artística. De manera puntual, esto último se expone en sus investigaciones sobre la notación musical, con las que cuestiona las funciones que tradicionalmente ésta había tenido. Asimismo, en la tesis ha quedado claro que la disolución de la figura del compositor en la obra de Cage permite que los intérpretes y el público adquieran una mayor importancia en la experiencia estética. En otras palabras, el arte de Cage implica una *apertura* tanto al mundo natural, como al propio mundo social. Detrás de las preguntas que Cage plantea sobre la figura del compositor, hay un incisivo cuestionamiento sobre el individualismo occidental moderno. En el fondo, su música cuestiona la posibilidad de atribuirle el *sentido*, y toda la responsabilidad de la obra, al compositor. Como mostré, según el propio Cage, se trata de poner en entredicho *la firma que acompaña las obras*. Por lo mismo, la autoría de las piezas *compuestas por Cage*, es tanto suya como de los músicos que la interpretan e, incluso, del público.

Otra idea importante del segundo capítulo de esta tesis es el aspecto *espacial* que Cage encuentra en la música. Vimos que el cuestionamiento de los alcances de la actividad compositiva llevó a Cage a preguntarse si la disposición espacial del público y las fuentes de sonido debía ser un aspecto ajeno a la composición. Darse cuenta que el espacio es un elemento constitutivo de la música –en cuanto ella misma es vibración de cuerpos en un espacio determinado– permite profundizar la reflexión que realizamos sobre ella. En primer lugar, abre terreno para pensar la propia materialidad de la música, lo cual posibilita reflexionar con mayor amplitud acerca de los *efectos* que ésta tiene sobre los cuerpos. En segundo lugar, el reconocimiento del aspecto espacial de la música sirve para recordar que la música es, ante todo, un *arte escénico* (o *performático*) –lo cual muchas veces ha dejado de lado la filosofía–. Por lo mismo, al reflexionar sobre la música no se deberían pasar por alto los gestos corporales que los músicos realizan, ni las condiciones arquitectónicas del lugar en que se interpreta una obra particular. De esto se sigue que las posibilidades críticas de la música recaen de igual manera en lo *sonoro* que en lo *gestual*. Como Cage lo evidencia con varias de sus piezas, la música puede

hacer comentarios mediante elementos normalmente considerados como *extra-musicales*. Así como puede comunicar ideas mediante los sonidos, la música puede realizar comentarios a través de otros medios. Los cuerpos de los intérpretes, la disposición espacial designada a una interpretación, los rituales propios de la práctica musical, y el papel que se le concede a los espectadores también *expresan*.

De igual manera, en la tesis mostré que las investigaciones de Cage sobre la espacialidad de la música lo llevaron a desarrollar un formato artístico inédito, que con los años alcanzaría una popularidad y relevancia enormes en el mundo de las artes. Más allá de los comentarios que ya hice sobre los *happenings*, en esta parte final de la tesis me parece oportuno detenerme en la capacidad que Cage les atribuye para alterar nuestra experiencia. Lo que me parece destacable de tal idea es que da cuenta de la manera en que el arte condiciona nuestras ideas sobre la realidad. Al atribuirle a los *happenings* efectos positivos sobre la manera en que asumimos nuestras vivencias, se sugiere que el arte, por más objetivo o realista que busque ser, siempre *condiciona* nuestra experiencia. Por lo mismo, ninguna obra de arte es inocente políticamente del todo. De igual manera, se pone de manifiesto que cuestionar las *figuras, métodos* particulares y *dinámicas* propias del arte, no es una praxis política carente de importancia. En definitiva: si el arte hoy en día puede tener un carácter *crítico* es porque nuestra experiencia se encuentra condicionada por él.

Considero que, a partir de las piezas silenciosas, las partituras flexibles y los *happenings*, se pone de manifiesto que la crítica que Cage realiza con su obra *desborda* los propios terrenos del arte. Por lo mismo, mantengo que pensarla en términos de representación –tal y como como el propio Cage lo hace en algunos de sus textos– resulta reduccionista para pensar lo que ahí sucede. Una vez más, repito que si el arte de Cage tiene un carácter *revolucionario* o *subversivo*, no es porque haga una metáfora de la sociedad, sino porque de hecho produce situaciones que permiten la aparición de otro tipo de relaciones sociales.

Para dejar en claro ese punto, en el tercer capítulo expuse las ideas de Cage sobre las orquestas y las grabaciones sonoras, así como sus investigaciones con el *Concierto para piano y orquesta* (1958), *Cheap Imitation* (1972) y *33 1/3* (1969). A mi parecer, se tratan de tres piezas que evidencian que la posibilidad de realizar una crítica sociopolítica desde la música, se halla, ante todo, en el hecho de que ésta es una actividad colectiva. Efectivamente, mostré que para Cage el arte es una actividad social (o comunitaria), por lo que desde el principio tiene implicaciones políticas. En otras palabras, la capacidad que la música tiene para hacer comentarios políticos y para contribuir a la transformación social, descansa en lo que para Cage es su propia condición de posibilidad. La música implica la organización de varias personas, por lo que es imposible separar sus dinámicas, figuras y demás elementos, de la sociedad en su conjunto. La música *no* existe como una mónada; es, por el contrario, un reflejo de la sociedad en su totalidad. Conuerdo con las ideas de Theodor Adorno en este punto en particular.

Las piezas que analizo en el tercer capítulo también sugieren que los cuestionamientos que las artes plantean pueden suceder tanto a nivel de los materiales o métodos usados, como a nivel de las dinámicas que las fundamentan. Preguntar sobre el *contenido*, los *métodos* o los *materiales*, es igual de importante que discutir sus *figuras* (o división de roles), el contexto en el que se presenta o su valoración económica. Como ejemplo, mostré que *Cheap Imitation* y el *Concierto para piano y orquesta* exigen, como parte esencial de la obra, que los músicos se *organicen* de otra forma. De cierta manera, con ello Cage da un paso más en el cuestionamiento sobre los alcances y límites de la actividad artística, planteando que la existencia misma de los directores de orquesta es parte de las piezas sinfónicas (si bien es un elemento que, en sí, *no se escucha*). En otras palabras, la obra de Cage evidencia que incluso los elementos que *no son audibles* son parte de la música.

Otra idea importantes de esta tesis es que la música puede contribuir a imaginar nuevas relaciones con la tecnología. Varias de las obras de Cage invitan a relacionarnos con los aparatos tecnológicos de manera lúdica, explorando sus posibilidades desconocidas. En obras como *33 1/3* (1969), *Water Walk* (1959) o *Living Room Music* (1940) Cage sugiere que ningún objeto, ni ninguna herramienta, se halla determinada a servir únicamente para la función que originalmente se le asignaba. De alguna manera, con ello se subvierte el orden habitual de las cosas, abriendo espacio para inventar un estilo de vida *distinto*. Al usar tornamesas (*33 1/3*), radios (*Radio Music*), cintas magnéticas (*Williams Mix*), tornillos (piezas para *piano preparado*), plantas, ramas y cactus (*Child of Tree*), periódicos y hasta sillones para crear música (*Little Room Music*), se plantea la posibilidad de relacionarnos con estos objetos de manera no habitual. La música de Cage des-normaliza (o des-naturaliza) lo cotidiano, permitiendo que todas nuestras prácticas sean cuestionadas, y ampliando las oportunidades de gozo sensorial. Más aún: con ello Cage produce una grieta en el orden del *mundo*—comprendiendo *mundo* en el significado fuerte que se le da en la filosofía, es decir, como *totalidad de sentido*— con lo cual permite imaginar otros estilos de vida. El arte de Cage ataca por todos los frentes al *sentido común*, al *sentido dado*, develando que todo aquello que damos por sentado *podría ser de otra manera*. Justamente por ello, tiene un carácter innegablemente político y filosófico: afirma que, así como el ser humano creó este mundo, *puede inventar otro*.

En la introducción planteé que esta tesis puede ser tomada como una investigación sobre la *performatividad de la música*, a partir de la obra de Cage. Por lo mismo, me parece necesario dar cuenta de algunas conclusiones a las que considero que este trabajo dio lugar en ese particular aspecto. Como se señaló en la introducción, reflexionar sobre la *performatividad de la música* es sinónimo de pensar la capacidad que ésta tiene de generar *efectos* sobre nuestros cuerpos. Vimos que Cage problematiza la relación que la música mantiene con la escucha, sugiriendo que tiene la potencial

habilidad de alterarnos sensiblemente, produciendo una modalidad de escucha distinta a la de la tradición. De igual manera, la revisión de su obra nos permitió darnos cuenta que interesarse por los *efectos* que el sonido genera sobre nuestros cuerpos llevaron a Cage a preguntarse por el aspecto *espacial* de la música. Probablemente una de las conclusiones filosóficas más importantes de ello es que la música *no sólo es un arte temporal*, sino también un *arte espacial* (o *territorial*, como bien lo ven Deleuze y Guattari en su libro *Mil Mesetas*). Más aún: si la música tiene la capacidad de alterarnos sensiblemente —es decir, si tiene una agencia sobre nuestros propios cuerpos— es por que ella misma *es un cuerpo*. La música no es una abstracción ideal, ni mental; *es materia*.

Otra conclusión importante a la que esta tesis llegó fue que la capacidad que la música tiene para actuar sobre nuestros cuerpos depende del *contexto* en que se presente. Así como la repetición (o *iteración*) de patrones o elementos puede acrecentar su agencia, también la ruptura con las tradiciones del pasado es un potente medio para generar *efectos*. En otras palabras: la capacidad que la música tiene de alterar nuestros cuerpos —es decir, su agencia performativa— está fundada en un juego de repetición (o *iteración*) y quiebres. Más aún: si el *acto de ruptura* le permite a la música hacer comentarios sociopolíticos, es porque remite (o *cita*) el pasado del que se distancia.

Asimismo, en la tesis observamos que la capacidad que la música tiene para generar efectos corporales, así como su habilidad de hacer comentarios sociopolíticos, difícilmente puede ser separada de su carácter escénico. Observamos que fue precisamente el interés que Cage tenía en torno a la agencia de la música lo que lo llevó a interesarse en su cualidad “teatral” (entendida en un sentido amplio). Dicho de otra manera, a partir de la obra (y pensamiento) de Cage, pudimos observar que la *performatividad* de la música guarda una íntima relación con su naturaleza de *performance* (entendido este último término, como una *acción escénica*, que implica a varias personas). En otras palabras, para comprender cabalmente la agencia performativa de la música no se puede perder de vista el carácter comunitario que ésta tiene. Pensar la

música en abstracto, sin tener en cuenta el *espacio*, el *momento* y las *personas* involucradas en ella, no permite comprender los *efectos* que ésta genera, ni las *funciones políticas* que tiene. Para comprender sus funciones y efectos, es imprescindible tener en cuenta el contexto social en el que se realiza. Traducido al ámbito de la filosofía de la música, esto significa, por poner un ejemplo, que para poder comprender a profundidad las ideas de Platón, Schelling, Nietzsche o Adorno sobre la música, hay que saber cuáles eran las músicas particulares en la que estaban pensando. Si eso no se toma en cuenta, no podremos comprender por qué le adjudicaban a la música ciertas capacidades o por qué la asocian con ciertas experiencias particulares.

A modo de cierre, me gustaría esbozar una última idea. Al final de *Para los pájaros* Cage escribe que una de sus mayores esperanzas es que en el futuro su obra siga *suscitando preguntas*. Por suerte, el transcurrir del tiempo no ha evitado que esto siga ocurriendo. Pese a los años, el arte de Cage continúa trastocando varios de los supuestos no sólo del arte, sino de nuestra cultura en general. Es decir, las ideas a partir de las cuales moramos el mundo.

Sin duda, es signo de vitalidad que la obra de Cage siga interesándonos, extrañándonos, asombrándonos, divirtiándonos y hasta molestándonos a varias décadas de distancia. Hasta el día de hoy, la obra de Cage continúa haciéndonos una invitación a habitar el mundo desde la pregunta y no desde el terreno de las respuestas, del sentido común, del sentido dado. De cierta manera, habitar desde la pregunta es garantía de supervivencia, dado que mientras las respuestas *cambian*, las preguntas se mantienen. (¿No es cierto que las buenas preguntas se reactivan a lo largo de la historia? ¿No es cierto que las buenas preguntas permanece e insisten? Desde Platón nos hemos preguntado los seres humanos *qué es el arte, qué es la belleza, qué es la justicia, cuáles deberían ser las funciones sociales de la música...* Los tópicos de la filosofía son los mismos, mas no las maneras de abordarlos.)

Paradójicamente, habitar desde la pregunta implica también asumir el cambio, pues no hay nada que movilice más –al pensamiento, pero también al cuerpo en su totalidad– que una pregunta. Mientras que las respuestas generan estabilidad, las preguntas *alteran, trastocan*, comprometen al cuerpo, en cuanto exigen una interacción con la realidad. A más de veinte años de su muerte, las preguntas planteadas por Cage resuenan en los oídos de quienes están dispuestos a escucharlas, haciéndonos una invitación a abrirnos a los eventos que suceden a nuestro alrededor. La música de Cage es una pregunta sónica, que corre el riesgo de modificar a quienes la escuchan. Y, por ello, es promesa de la posibilidad de otro mundo.

Cuestionamiento de lo sonoro; sonido que cuestiona... Dos frases que condensan la obra y pensamiento de John Cage.

Bibliografía

Libros de John Cage:

- Cage, John. *Silencio*. Madrid: Ediciones Ardora, 2005. Traducido por Marina Pedraza.
- . *Para los pájaros. Conversaciones con Daniel Charles*. Ciudad de México: ALIAS, 2007. Traducción de Luis Justo.
- . *A Year From Monday*. Middletown (Connecticut, USA): Wesleyan University Press, 1967.
- . *Anarchy*. Middletown (Connecticut, USA): Wesleyan University Press, 1988.
- Cage, John & Retallack, Joan. *MUSIC. John Cage en conversación con Joan Retallack*. Santiago de Chile: ediciones metales pesados, 2012.
- Cage, John & Sweeney Turner, Steve. “John Cage’s Practical Utopias: John Cage in Conversation with Steve Sweeney Turner”. *The Musical Times* 131.1771 (1990): pp. 469-472. [Consultado en www.jstor.com]
- Cage, John & Montague, Stephen. “John Cage at Seventy”. *American Music* 3.2 (1985): 205-216. [Consultado en www.jstor.com]
- John Cage Trust. *Database of Works*. <https://www.johncage.org>

Obras y artículos consagrados a la obra de John Cage:

- Bacht, Nikolaus. “Jean-François Lyotard’s Adaptation of John Cage’s Aesthetics”. *Perspectives of New Music* 41.2 (2003): pp. 226-249. [Consultado en www.jstor.com]

- Beverly R., David. "Cage's Mureau: Another Revolution". *The American Poetry Review* 6.4 (1977): pp. 44-46. [Consultado en www.jstor.com]
- Campbell, Iain. "John Cage, Gilles Deleuze, and the Idea of Sound". Borrador de un texto publicado en la revista *parallax* 23.3 (2017): pp. 361-378. [Consultado en www.academia.edu]
- Celedón B., Gustavo. "John Cage y la posibilidad de pensar el sonido como acontecimiento. Aproximaciones filosóficas a su obra". *Revista Musical Chilena* 69.223. (2015): pp. 74-85.
- . "Políticas del espectro de John Cage: su obra musical a través de Jacques Derrida". *Per Musi* (2015): pp. 114-136 [Consultado en https://www.academia.edu/18731242/Pol%C3%ADticas_del_espectro_de_John_Cage_su_obra_musical_a_trav%C3%A9s_de_Jacques_Derrida]
- Dickinson, Peter. "John Cage and his Musicircus". *The Guardian*. 20 de junio, 2014. [<https://www.theguardian.com/music/2014/jun/20/john-cage-and-his-musicircus>]
- González Tolosa, David. "El sonido de una crisis. La crítica a la estética de modernidad en la obra de John Cage". [Consultado en www.academia.edu]
- Jiménez Carmona, Susana. "Pliegue y despliegue de lo que (no) suena: silencio, tiempo y política en Luigi Nono y John Cage." [Consultado en www.academia.edu]
- Kahn, Douglas. "John Cage: Silence and Silencing". *The Musical Quarterly* 81.4 (1997), Oxford University Press: pp. 556-598. [Consultado en www.jstor.com]
- Kostelanetz, Richard. "FIVE: *His performances*"; "NINE: *Dance*" & "ELEVEN: *Aesthetics*", en *Conversing with CAGE*. New York & London: ROUTLEDGE, 2003.
- Kotz, Liz. "Estructuras cageanas", en *La anarquía del silencio. John Cage y el arte experimental*. Barcelona: MACBA Museu d'art Contemporani de Barcelona, 2009.
- Pardo Salgado, Carmen. *La escucha oblicua. Una invitación a John Cage*. Madrid: Sexto Piso, 2014.

_____. “Del tiempo suspendido” [Consultado en http://home.att.ne.jp/grape/charles/dc/dc_texts/pardo-del_tiempo_suspendido.pdf]

_____. “Las formas del silencio” [Consultado en http://www.periodismo.undav.edu.ar/asignatura_lic/cs215_radio_2/material/las_formas_del_silencio-carmen_salgado.pdf]

Pritchett, James. “Lo que el silencio enseñó a John Cage: la historia de 4'33'”. [Consultado en www.jstor.com]

Rangel, Sonia. “Música para los pájaros” [Consultado en <https://es.scribd.com/document/375764274/Mu-sica-para-los-pa-jaros-imaginariosmusicales2>]

_____. “Idea(s) musical(es): hacer audibles las fuerzas” [Consultado en <https://reflexionesmarginales.com/3.0/ideas-musicales-hacer-audibles-las-fuerzas/>]

Robinson, Julia. “John Cage y la investidura: emascular al sistema”, en *La anarquía del silencio. John Cage y el arte experimental*. Barcelona: MACBA Museu d'art Contemporani de Barcelona, 2009.

Saratova Visual Art. “John Cage's 33- $\frac{1}{3}$ -Performed by Audience”. [<https://sarasotavisualart.com/2011/12/john-cages-33-13-performed-by-audience/>]

Trías, Eugenio. “XX. JOHN CAGE. Panteísmo musical”, en *El canto de las sirenas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2017.

Otros textos consultados:

Ames, Van Meter. “Is It Art?”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 30.1 (1971): pp. 39-48. [Consultado en www.jstor.com]

- Artaud, Antonin. *El Teatro y su Doble*. Ciudad de México: Grupo Editorial Tomo, 2009. Traducción de José R. Lieutier.
- Attali, Jacques. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Ciudad de México: siglo veintiuno editores, 2017. Edición al cuidado de Federico Álvarez.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. “1730 – DEVENIR-INTENSO, DEVENIR-ANIMAL, DEVENIR-IMPERCEPTIBLE” y “1837 – DEL RITORNELO”, en *MIL MESETAS. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos, 2002. Traducción de José Vázquez Pérez, con la colaboración de Umbelina Larraceleta.
- Deleuze, Gilles. “Vigesimoprimer serie, del acontecimiento”, en *Lógica del sentido*. Madrid: Paidós, 2005. Traducción de Miguel Morey.
- Derrida, Jacques. *Cierta posibilidad imposible de decir el acontecimiento*. Traducción de Julián Santos Guerrero. [Consultado en *Derrida en castellano*. https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/decir_el_acontecimiento.htm]
- Dubatti, Jorge. *Principios de Filosofía del teatro*. Ciudad de México: Paso de Gato. Cuadernos de Ensayo Teatral, 2017.
- Echeverría, Bolívar. “La cotidianidad de lo político”, en *Definición de la cultura*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2010, pp. 159-163.
- Halsen, Alfred E. (“Al Hansen”). “Chapter One–HANSEN ON HAPPENINGS”, en *A Primer of Happenings & Time/Space Art*. New York: Something Else Press, 1965.
- Lebel, Jean-Jacques. “El happening”, en *El happening*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1967. Traducción de Enrique Molina.
- Madrid L., Alejandro. “¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier”. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 13 (2009)
- Nancy, Jean-Luc. *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu, 2017.
- Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza editorial, 2014. Traducción de Andrés Sánchez Pascual.

Schecher, Richard. *PERFORMANCE STUDIES: An introduction*. New York: Routledge, 2017.

Sontag, Susan. "THE AESTHETICS OF SILENCE". *Aspen 5&6* (1967). [Consultado en: <http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/index.html>]

———. "Estética del silencio". [Consultado en www.academia.edu]

Voegelin, Salomé. "CHAPTER 1. Listening", en *Listening to Noise and Silence. Towards a philosophy of sound art*. New York: The Continuum International Publishing Group, 2010.

Recursos audiovisuales

Bava, Virgilio. "Perfiles - John Cage" [Originalmente titulado "John Cage: I Have Nothing To Say And I Am Saying It"; Director: Allan Miller.] Filmado [1990]. YouTube video, 53:13. Publicado [Agosto 2015]. <https://youtu.be/bjT5uJ6WznA>

"Cage & Feldman in Conversation 1". Grabación audio [Julio 1966]. YouTube video, 41:33. Publicado [Abril 2015]. <https://youtu.be/mF7ADYYppcI>

Cátedra Ingmar Bergman. "Richard Schechner. Si la comedia es divina ¿por qué el infierno y el purgatorio...(Idioma original)". YouTube video, 1:32:01. Publicado [Julio 2019]. <https://www.youtube.com/watch?v=otvXHfVSFPI&t=3559s>

Companion Websites. "Performance Studies: An Introduction - Performativity". YouTube video, 5:44. Publicado [Diciembre 2012] <https://www.youtube.com/watch?v=Wm3kvxRFS58>

- EuroArts Channel. “A Year With John Cage – How To Get Out Of The Cage (Documentary 2012)”. [Dirigido por Allan Miller] Filmado [2012]. YouTube video, 56:19. Publicado [Junio 2017]. <https://youtu.be/UaNGeuDuXl4>
- . “Wagner's Ring - Experimental Short film by John Cage (1987)”. [Realizado por John Cage & Frank Scheffer] YouTube video, 4:24. Publicado [Julio 2017] <https://www.youtube.com/watch?v=ESVeE5E1EaI&t=23s>
- . “Chessfilmnoise - Experimental Short film by John Cage (1988)”. [Dirigido por John Cage; producido por Frank Scheffer] YouTube video, 17:20. Publicado [Junio 2017] <https://www.youtube.com/watch?v=UbDFkXQEpfA&t=325s>
- . “Nopera - Experimental Short Film by Frank Scheffer (1995)”. [Dirigido por Frank Scheffer] YouTube video, 5:54. Publicado [Junio 2017] <https://www.youtube.com/watch?v=VRZ-GFiOKYI>
- . “Stoperas 1 & 2 - Experimental Short film by Frank Scheffer (1987)”. [Dirigido por Frank Scheffer] YouTube video, 3:04. Publicado [Junio 2017]. <https://www.youtube.com/watch?v=LEt8RI0xeWI>
- florianUE. “Jacques Attali Music as a predictive science Harvard University”. YouTube video, 1:10:47. Publicado [Junio 2014]. https://youtu.be/_evJY-GZ7yc
- GionoFilm. [*Concebido* por Wijers, Louwrien.] “Art Meets Science & Spirituality in a Changing Economy (Ilya Prigogine, John Cage, ...) 2/5”. Filmado [1990]. YouTube video, 50:02. Publicado [Noviembre 2013]. <https://youtu.be/y4AnTsB-OsQ>
- “John Cage about silence”. YouTube video, 4:17. Publicado [Julio 2007]. <https://youtu.be/pcHnL7aS64Y>
- “John Cage - Overpopulation and Art (with Ryoanji)”. YouTube video, 26:33, Publicado [Septiembre 2011] https://www.youtube.com/watch?v=vd_YxF8QQXc&t=626s
- PolymediaTV. “John Cage Interviewed by Jonathan Cott (1963)”. Grabado (audio) [1963]. YouTube video, 50:26. Publicado [Julio 2017]. <https://youtu.be/SLmkFKTpRO8>

- Scheffer, Frank. “John Cage. From Zero”. Filmado [1995]. YouTube video, 50:33. Publicado [Marzo 2014]. <https://youtu.be/saGo9DsDB80>
- VHS Ark. “Cage/Cunningham”. Filmado [2006]. YouTube video, 1:36:28. Publicado [Noviembre 2015]. <https://youtu.be/n-9aKVST3kl>
- Walker Art Center. “Chance Conversations: An Interview with Merce Cunningham and John Cage”. Filmado [1981]. YouTube video, 32:05. Publicado [Julio 2009]. <https://youtu.be/ZNGpjXZovgk>

Discografía consultada

- John Cage, About Cage, Vol. 3: *One10 & Two6*; Marco Fusi (violín), Francesca Gemmo (piano) (Da Vinci Classics, 2019)
- , *Aria*: Nicholas Isherwood Performs John Cage; Nicholas Isherwood (BIS, 2015)
- , *Cage After Cage*; Matthias Kaul (wergo, 2015)
- , *Cage: Early Electronic & Tape Music*; Langham Research Centre (Sub Rosa, 2014)
- , *Cage: Music for an Aquatic Ballet, Music for Carrillon No. 6*; Jonathan Faralli, Roberto Fabbriciani
- , *Cage: Piano Works*; Giancarlo Simonacci, Marco Simonacci (Brilliant Classics, 2012)
- , *Cage: Roaratorio*; (Mode Records, 2002)
- , *Cage: The Seasons*; Margaret Leng Tan, Dennis Russell Davies, American Composers Orchestra (ECM Records, 2000)

- , Cage: The Works for Percussion, Vol. 3; D'Arcy Philip Gray (Mode Records, 2014)
- , Cage: The Works for Percussion, Vol. 4 - Music for Speaking Percussionist; Bonnie Whiting, Allen Otte (Mode Records - Avant, 2017)
- , Cage: The Works for Violin, Vol. 6 & The String Quartets, Vol. 4; Arditti Quartet, Irvine Arditti (Mode Records, 2005)
- , Cage: Works for 2 Keyboards, Vol. 1; Pestova/Meyer Piano Duo (Naxos, 2013)
- , Cage: Works for Percussion, Vol. 1 (1935-1941); Amadinda Percussion Group (Hungaroton, 2014)
- , Cage: Works for Percussion, Vol. 1 (1935-1941); Amadinda Percussion Group, Katalin Károlyi (Hungaroton, 2014)
- , ear for EAR; Cage Ensemble Hamburg (Telos Music, 2014)
- , Gamelan Cage; Sanggar Ceraken of Bali (YANTRA, 2013)
- , Gamelan Cage; Sanggar Ceraken of Bali (YANTRA, 2018)
- , Happy Birthday John! (Amadeus Arte, 2015)
- , John Cage - Early Piano Music; Tim Ovens (Tim Ovens, 2015)
- , John Cage - Music For Prepared Piano; Tim Ovens (Tim Ovens, 2015)
- , John Cage: *Litany for the Whale*; Paul Hilier, Theatre of Voices, Terry Riley (harmonia mundi usa, 1998)
- , John Cage: *Music of Changes*; David Tudor (Hat Hut Records Ltd, 2012)
- , John Cage: *Sonatas and Interludes for Prepared Piano*; Maro Ajemian (Anthology of Recorded Music, 2010)

Imágenes

Figura 1. Robyn Schulkowsky interpretando *Branches* (1976), composición para plantas y cactus amplificadas (BBC 2012). (Fotografía descargada de <https://zeppelinruc.wordpress.com/2013/01/19/zepelem-plant-consciouness-communication>)

Figura 2. Fragmento de la partitura de *Water Music* (1952). Pieza para un *pianista solista*, al que se le solicita usar radios, silbatos, contenedores con agua y una baraja de naipes. (Imagen descargada de <http://marcofusinato.com/art/mass-black-implosion/>)

Figura 3. Primeras dos páginas de *paréntesis temporales* para *Two6*. Imagen obtenida del libro *MUSIC. John Cage en conversación con Joan Retallack*.

Figura 4. Primera página de *4'33''* (1952). Existe una versión posterior de la partitura de la pieza, en la que la única instrucción que se le da a los músicos es “Tacet” (“silencio”). (Imagen descargada de: <https://i.pinimg.com/originals/73/88/93/73889302dcb33ff909e86aed73395cfd.jpg>)

Figura 5. Segunda versión de la partitura de *4'33''* (1952). En la primera que Cage escribió, los silencios son indicados usando notación musical tradicional. (Descargado de: <http://philoarte.blogspot.com/2014/11/john-cage-como-musico-433-y-la.html>)

Figura 6. Fragmento de la partitura para *Solo for voice*. (Imagen descargada de: <https://lilllilll.co/t/experimental-music-notation-resources/149/102>)

Figura 7. Plano para la interpretación de *Europera 5* en el MoMA. Imagen obtenida del libro *MUSIC. John Cage en conversación con Joan Retallack*.

Figura 8. Imagen del performance *Music Walk* (1962). En la fotografía aparecen John Cage, David Tudor, Yoko Ono y Mayuzumi Toshiro. (Fotografía descargada de: <https://www.pinterest.com.mx/pin/164803667590831132/>)

Figura 9. Fotografía de una interpretación de *Water Walk* que Cage realizó para la televisión norteamericana el 24 de febrero de 1960. (Imagen descargada de: <https://i.pining.com/originals/7e/8c/a1/7e8ca1bc2fef3a93501640ee8a85dacd.jpg>)

Figura 10. Fragmento de la partitura de *Atlas Ellipticalis* (1961-1962). La pieza fue compuesta sobreponiendo un mapa de estrellas sobre un pentagrama. Puede ser interpretada simultáneamente que *Winter Music* (1957). (Imagen descargada de: <http://www.artbouillon.com/2012/08/john-cage-artist.html>)

Figura 11. Fragmento de la partitura del *Concert for piano and orchestra* (1957-1958). (Descargado de: https://www.fondazionebonotto.org/admin/download/file/bfe773f_0203e5.web.jpg)

Figura 12. Fotografía de Merce Cunningham dirigiendo a la orquesta en una presentación del *Concert for piano and orchestra* (1958). <https://www.mercecunningham.org/about/merce-cunningham/>

Figura 13. David Tudor y John Cage en una presentación como parte del *Sharaz Arts Festival* (1971). Imagen descargada de: <https://fluxusvisited.wordpress.com/2013/08/13/john-cage-fluxus-composer-biography-fluxus-style/>

Figura 14. Fragmento de la partitura de *Water Music* (1952), pieza para un *pianista solista* al que se le solicita usar radios, silbatos, contenedores con agua y una baraja de naipes. (Imagen descargada de: <https://idealisteworld.com/post/190608321471/john-cage-water-music>)

Figura 15. Fotografía de una realización de $33 \frac{1}{3}$ en la galería *daagalerie* de Berlín (1988-1989). (Descargada de: <https://www.blackmountaincollege.org/john-cage-33-1-3/>)