



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

---

---

**FACULTAD DE CIENCIAS  
POLÍTICAS Y SOCIALES**

**LOS OÍDOS NO TIENEN PÁRPADOS:  
MÚSICA, MODERNIDAD Y RESISTENCIA CULTURAL EN  
LA OBRA DE JOHN CAGE.**

**T E S I S**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:**

**LICENCIADO EN SOCIOLOGÍA**

**P R E S E N T A:**

**ANDRÉS ACOSTA MONTES**

**DIRECTOR DE TESIS:**

**DRA. BLANCA SOLARES ALTAMIRANO**

Investigación realizada gracias al Programa de Apoyo a  
Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica  
(PAPIIT) UNAM, IT400212. "Hermenéutica e Historia del  
Mito. El mito en la música contemporánea." Agradezco a la  
DGAPA- UNAM, la beca recibida.

**CIUDAD UNIVERSITARIA, MEXICO D.F. Febrero  
2016**





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

## AGRADECIMIENTOS,

Gracias a mi Padre Víctor Acosta por mostrarme el camino del pensamiento y la pasión por descubrir mundos dentro de los mundos. A mi Madre Angélica Montes por ser mi sentido común y mi corazón; y por enseñarme la magia.

A mi abuelo Fermín Moctezuma por darme la guitarra y la historia. A Dónovan Villegas mi hermano de la palabra y la canción por enseñarme que la poesía sigue intacta. A Lizet Quintanilla por mantenerme en el camino de la vida. A Gabriel Juárez Romero por ser mi compañero de lucha y de ruidos.

A María Bustamante por nuestra hermosa historia de amor. Qué sin amor cualquier empresa es fútil. Gracias por recordarme que pensar es sembrar cosas en la realidad.

A mi asesora Blanca Solares por su eterna paciencia y su guía. Estaré siempre agradecido por tu confianza y dedicación. A Bolívar Echeverría por dejarme entrar a su clase abarrotada en el Posgrado de Filos diciendo con una sonrisa: -Pasa, estás en tu casa- A Manuel Lavaniegos por iluminarnos. A Dulce María Medellín por enseñarme a ver la música en las palabras.

A Juan Pablo Villa por su canto de la entraña y por prestarme el *Silence* de Cage para sacarle copias. Me abriste la puerta a un siglo de música oculta.

A Martha Soriano por enseñarme el camino del compromiso del pensamiento. A Fabián Cordero por su verso y su diáspora, por enseñarme el camino de la justicia. A José Luis García por su amistad y por todas esas discusiones que dieron forma a mi pensamiento.

A la profesora Antonia Camarena por enseñarme a enseñar. A la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales por sus rincones y su fuerza.

A Felipe Montiel por hacerse nadie. Y a John Cage por no decir nada.

A la DGAPA-UNAM, por el apoyo recibido al formar parte del proyecto de investigación PAPIIT No. IT400212 "Hermenéutica e Historia del Mito. El Mito en la Música Contemporánea."

## Contenido

### Introducción:

1. Introducción a John Cage. No tiene nada que decir y lo está diciendo..... 5
2. La substancia musical.....8
3. Cage y la sustancia musical.....9

### Capítulo 1: John Cage y la llamada a las vanguardias.

1. La llamada a la *avant-garde* .....12
2. La *avant-garde* histórica y la modernidad.....14
3. La crisis del mundo moderno .....21

### Capítulo 2: Teoría Crítica y Música

1. Notas para la construcción de una sociología de la música contemporánea. ....26
2. Música, *el soundtrack* de nuestras vidas: Adorno y el fetichismo musical. ....29
3. Schönberg. Material musical, lenguaje y verdad.....37

### Capítulo 3. Análisis sociológico sobre el arte de los ruidos desde la obra de John Cage.

1. El arte de los ruidos.....42
2. Ruido y poder.....46
3. La jaula y el muro.....50
4. La jaula y el bailarín.....54

### Capítulo 4: Un análisis materialista al *piano preparado* de Cage a partir de Walter Benjamin y Bolívar Echeverría.

1. La jaula y el piano.....58
2. *Refuncionalización*.....61
3. El piano refuncionalizado.....66

## Capítulo 5: Del otro lado del muro. El acercamiento de John Cage al pensamiento oriental

1. La estructura vacía.....	73
2. La imitación de la naturaleza. John Cage y Ananda Coomaraswamy.....	75
3. Meister Eckhart y el papel sagrado del arte.....	77
4. Duchamp y la neutralidad electiva del <i>ready made</i> .....	79
5. La cama peligrosa. La crisis de la comunicación intencional.....	83
6. El pensamiento oriental y la <i>Indeterminación</i> .....	87
7. El cuento del <i>viejo caballo</i> . Una introducción al <i>I Ching</i> .....	88
8. La jaula se vuelve pájaro. John Cage y su acercamiento al <i>Zen</i> .....	91
9. La obra indeterminada. <i>Atlas Eclipticalis</i> .....	95

## Capítulo 6: 4'33'', La pieza silenciosa de John Cage y la resistencia cultural

1. La pieza silenciosa.....	101
2. Antecedentes de 4'33''.....	104
3. Silencio, duración y la industria cultural.....	109
4. 4'33'' y los anacoretas. La pieza silenciosa y el símbolo.....	113

## A manera de conclusiones: Oportunidades Estéticas

1. Las oportunidades estéticas y yo.....	117
2. John Cage: el otoño de la música occidental.....	118
3. Definición de oportunidad estética.....	119
4. Romper el tiempo con los oídos. John Cage desde la estética de Manuel Lavaniegos.....	122

## ***Introducción.***

### **1. Introducción a John Cage. No tiene nada que decir y lo está diciendo**

*La música como un medio de cambiar la mente.*

(John Cage. De Lunes a un Año)

La música es algo muy extraño. La sustancia musical ha sido objeto de debates sociológicos y filosóficos. La música somos nosotros mientras esta fluye a través del tiempo. La música puede develar en algo verdadero la forma y el fluir de nuestra sociedad, nos ayuda a conectar lo inconexo, a encontrar el *nosotros*. ¿Cuál es nuestra música? La que redobla junto a estos tiempos modernos. La *música de mobiliario*, que como servicio público nos espera en casa abajo del enchufe para la luz, o la música profunda, que escuchamos cuando nos quedamos en medio del silencio.

Mi tesis es un seguimiento cercano a la experiencia del *silencio* en la modernidad, y a su principal representante en la música del siglo XX. El compositor de música experimental de origen norteamericano, John Cage. El enfoque utilizado será un tanto biográfico. A partir de la vida y obra de Cage, desde sus inicios y su contexto, hasta sus composiciones experimentales de la segunda mitad del siglo XX. Tomo como pretexto a John Cage para hacer un recuento analítico del pensamiento del arte de vanguardia de la primera mitad del siglo XX, y de su importancia en la comprensión de la función del arte en nuestro presente, como una fuerte crítica a las prácticas del mundo moderno, basado en las relaciones de dominación y alienación.

Es difícil categorizar la naturaleza del pensamiento de John Cage, tanto musicalmente como sociológicamente, ya que se puede caer en el riesgo de restar profundidad al análisis de su peculiar obra. Sus reflexiones sobre el arte y la música oscilan entre la filosofía, la poesía, el aforismo, la experimentación lingüística y las reflexiones místicas. Esto hace difícil su categorización. Aunque el mismo se consideraba más un inventor que un filósofo o

pensador. Esto lo llevaba en la sangre ya que como Cage decía y decía:

*En todo caso, la facultad de inventar es lo que más me interesa. Mi padre era inventor*<sup>1</sup>

John Cage descubrió rápidamente en su trabajo como compositor que la estética es inseparable de la ética. Su trabajo siempre se empeñó, como el mismo decía, en hacer cada vez más corta la distancia entre el arte a la vida. Para esto diseñó una serie de situaciones sonoras, *aparatos de confusión perceptual*.

¿Dónde se encuentra la línea divisoria entre el arte y la vida? ¿Que distingue a un *sonido musical* de un *sonido no musical*? Y la pregunta que me parece más relevante y que Cage constantemente plantea a lo largo de su obra: *¿Para qué sirve el arte?* ¿Cómo explicarle a un niño de 6 años porque defenderemos el arte hasta el último aliento? Creo que Cage es útil para este propósito, el propósito de una gran parte del arte del siglo XX: Sacudir nuestras adormiladas mentes y enfrentar, mejor dicho, observar la realidad.

Se analizarán varias obras de John Cage en esta tesis. Una de sus piezas más emblemáticas y que me es muy útil para explicar un poco su contribución a la música es *4 '33''*. Esta pieza ha sido considerada por muchos como una broma dadaísta de mal gusto o una hazaña teórica más que musical. La música se deja de lado en cuanto se trata en serio la palabra *silencio*. Pero lo poderoso de esta pieza es el grado de compromiso con la materia prima de la música: *el sonido*.

*4'33''* es considerada la obra más famosa de John Cage. Fue compuesta en el *Black Mountain College*<sup>2</sup> durante el verano de 1952. El pianista e intérprete predilecto de Cage -David

---

1 Cage, John, *Para los pájaros, conversaciones con Daniel Charles*, Ed. Monte Ávila, Venezuela 1989 p. 76

2 Black Mountain College designa una pequeña universidad localizada en la sierra de Black Mountain, perteneciente a Carolina del Norte, y a unos treinta kilómetros de Asheville. Fue durante 23 años el centro de creación artística más intenso de Estados Unidos y quizá de Occidente.

Tudor-<sup>3</sup> la estrenó en la sala de conciertos *Maverick* en *Woodstock*, Nueva York el 29 de Agosto de 1952. El título se refiere a la duración de la composición, que consiste en cuatro minutos y treinta y tres segundos de silencio. El intérprete se queda sentado frente al piano y marca la transición de un movimiento a otro (la obra está dividida en tres movimientos: 30', 1'23' y 2'40') al levantar y cerrar la tapa del piano. Eso es todo. Y ustedes se preguntarán ¿Dónde está la música en esta pieza? Que es exactamente la pregunta que Cage, a manera de monje *Zen*, le está haciendo al arte contemporáneo.

A lo largo de la segunda mitad del siglo XX esta obra ha recibido críticas muy dispares y recepciones de toda índole. En esta tesis de licenciatura es mi trabajo afirmar que esta pieza debe tomarse con extrema seriedad y atención, ya que ella contiene elementos para una profunda y compleja crítica a la modernidad. 4'33'' es una invitación a la observación contemplativa de la realidad, la apertura de un vacío dispuesto a la música, de una música despojada de prejuicios conceptuales. El silencio ha de entenderse como una sustancia peligrosa y debe manejarse con precaución, más en nuestros tiempos; el silencio puede ser profundamente subversivo. El mismo Cage varias veces ha dicho que esta pieza ha sido su obra más importante.

La obra de Cage es un estudio profundo sobre la naturaleza del silencio. Un acercamiento a la dimensión más austera de la experiencia musical. Música despojada de todo, de cualquier pretensión de narrativa o intención. Despojada de voz. Dotada solamente de oídos. Su música es una de las más profundas expresiones de la espiritualidad en el arte en el siglo XX. John Cage retorna a la música a su lugar sagrado. Y utilizaremos de alguna forma el recorrido de Cage a través de estas distintas expresiones musicales y su contexto para explicar que es el arte de vanguardia o *avant-garde*, y en donde se encuentra la experiencia espiritual en la época moderna.

La obra de Cage es muy extensa. En mi tesis me enfoco en las obras más representativas de

---

3 David Tudor fue un gran pianista de música contemporánea y experimental en Estados Unidos en el siglo XX. Fue además el primer pianista norteamericano en tocar una pieza de Pierre Boulez, el compositor francés del serialismo. ( Ver Capítulo 6.2 Antecedentes de 4'33'' )

los siguientes periodos de su música:

- a) Cuando es alumno de Schönberg durante el principio de la década de los treinta
- b) Sus primeras obras serialistas a finales de los treinta
- c) Sus experimentos con ensamble de percusión a principios de los cuarentas
- d) La invención del piano preparado a finales de los cuarentas
- e) Su método de composición con operaciones al azar de finales de los cuarentas y principios de los cincuentas
- f) Sus obras de interpretación indeterminada de la década de los cincuentas y sesentas

## 2. La substancia musical

Es en el arte y en especial en la música en donde encuentro la clave para relacionarnos con la historia y con el devenir del mundo. En ella está encerrado un profundo misterio de la materialidad de lo sonoro, en como se concretan las imágenes acústicas en prácticas sociales concreta. La música no existe más que en nuestra mente. Entre todas las artes, como ya lo señala Nietzsche, la música no toma apariencia objetivamente más que en el juego del tiempo y la mente. Esta se nos escapa ya que los oídos, literalmente, son receptáculos donde resuena su extraño poder. Los oídos no tienen párpados, pero si tienen laberintos.

El arte musical ha encontrado vehículos temporales de organización a partir de su contexto histórico y geográfico; ella nunca miente. En la relación de los elementos organizativos de los sonidos a través del tiempo en la cultura podemos encontrar las preguntas correctas para comprender a una sociedad determinada y a nosotros mismos. Entonces podemos fácilmente afirmar que existe un *logos musical* como lo describe Eugenio Trías en su libro *El canto de las sirenas*<sup>4</sup>; y este logos no es reductible al *logos* del lenguaje verbal o de las matemáticas. Ese *logos* posee la peculiaridad de despertar diferenciados afectos y pasiones. Constituye, como la matemática, un *cálculo inconsciente*, según pensaba Leibniz<sup>5</sup>. Este *logos*

---

4 Trías Eugenio. *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*, Ed. Galaxia Gutemberg, p. 19

5 *Ibid*

*musical* no constituye solo una semiología de los afectos; en la música es fácil observar un valor cognitivo, a partir de su carácter de orden, de sentido; de una ordenación de los sonidos. El *logos musical* es una actividad simbólica, una mediación entre el sonido, la emoción y el sentido. El factor mediador entre lo cognitivo y lo pasional proporcionan a la música un potente impacto en el escucha y en la sociedad. A partir de la música podemos experimentar una *gnosis sensorial*, una profunda comprensión de nosotros mismos y del cosmos.

*Los animales salvajes, aun los hombres de espíritus más feroces, todos se callan con el sonido de la lira de Orfeo...como un sonido venido de otra parte, prodigio o aparición, que no habla de nada ni de nadie.*<sup>6</sup>

La música es la irrupción de lo real en estado de máxima intensidad. Frente a la experiencia musical estamos cara a cara con lo real en estado salvaje. Es materia y forma al mismo tiempo. En el sonido y el silencio, que son los materiales de la música, ya se encuentra la forma de su arte. En la sustancia, su composición, no existe una disociación entre sustancia y forma ya que no hay mediadores como en la pintura o literatura donde se hace uso de un lenguaje figurativo para darle forma a la sustancia. En la música solo la sustancia puede dar forma, el sonido en correlación con otros sonidos y silencios, con su tiempo propio distinto a la experiencia temporal cotidiana, es la voz y la palabra liberadas de significante discursivo conceptual.

### **3. Cage y la sustancia musical**

Cage visto bajo este prisma cobra una enorme relevancia. Es él quien señala la ilusión que existe en la distinción entre sonido y silencio. Reformula la pregunta sobre el arte y sobre la música al llevarla a su límite. Tomarse en serio al silencio, sin privilegiar de ningún modo al *sonido musical* significa ampliar nuestra concepción de sonido mismo. ¡Cage voltea al revés a la música, como a la cáscara de una toronja! Pero esto no debe de ser motivo de

---

<sup>6</sup> Rosset, Clement. *El objeto singular*. Ed. sexto piso. 2007. p. 76

preocupación ya que:

*La "música", como usted dice, no es más que una palabra.*<sup>7</sup>

Toda obra de Cage es un contexto, un paisaje para que la vida suceda. Para poder encontrar a través del arte un camino hacia nosotros mismos. Cage conjuga dos tradiciones radicales:

- a) El impulso de las vanguardias europeas de los principios del siglo XX
- b) El budismo *Zen* y pensamiento sagrado oriental.

Es a través de estos dos grandes vehículos de conocimiento y acción que sus paisajes cobran forma. Sobre paisajes:

*Supongamos que muero como persona. Continuaré viviendo como un paisaje para animales más pequeños. Yo no me detengo nunca. Ponme en tierra y me convertiré en parte de otra vida. Así pues, la única diferencia entre actividad e inactividad es la mente.*<sup>8</sup>

Cada vez más es cuestión de vida o muerte el ser capaces de reconocer y comprender a los practicantes de un concepto de libertad verdadero y seguirlos, descubrirlos y comunicarlos de la mejor manera. Eso es lo que esta tesis pretende hacer con John Cage. En nuestro contexto, abarrotado de música industrializada, es de vital importancia encontrar maneras más efectivas y profundas de mantener nuestros oídos en forma, para penetrar y crear nuevos paisajes, nuevas relaciones humanas, nuevas y relucientes orejas que puedan escuchar en los sonidos que la vida es posible y está presente en el misterio de todas las cosas.

Cage se encuentra en una posición disyuntiva y contradictoria entre lo que Marshall Berman llama modernismo y posmodernismo. Sus lazos con *el proyecto moderno* están localizados

---

<sup>7</sup> Cage, John *op. cit.* p. 37

<sup>8</sup> Espinosa, Pablo, *La nueva vida de John Cage, ese paisaje*, Revista de la Universidad, núm. 66, México, Agosto 2009, Visto en [www.revistadelauniversidad.unam.mx/6609/pdf/66espinosa.pdf](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/6609/pdf/66espinosa.pdf) el 12 de diciembre del 2013p. 104

en su relación con la tradición más radical del modernismo: el arte de vanguardia histórico, ubicado en las primeras década del siglo XX en Europa y que luego se esparció por el mundo occidental. Pero su proceder podría ser categorizado como posmoderno debido a su rechazo a las ideas de orden y jerarquía<sup>9</sup>. Pero en la obra de Cage está implícito un gran impulso hacia la transformación de la sociedad y la comprensión de la libertad individual a partir de la mente.

Puede creerse que existe un gran distanciamiento entre el arte moderno de principios del siglo XX y el arte posmoderno. El mundo es otro, definitivamente uno muy diferente. Un mundo hecho de comunicaciones infinitas y torrentes incontrolados de información. Esto puede llevar a pensar que el modernismo y sus ideas firmes de transformación social han desaparecido, pero podemos observar en John Cage la coexistencia de estos factores: la negación completa de la modernidad como un proceso de continua instrumentalización y alienación del individuo y la lucha disciplinada por una transformación social radical.

Cage se encuentra entre estas dos formas relativamente dicotómicas de hacer arte. Y si hacemos maniquea esta relación podríamos entonces pasar por alto este enorme compromiso con la transformación social y política, una característica esencial del proyecto modernista.

El colapso de la *avant-garde* no supone una desaparición de sus principios estéticos. Cage jugó un papel importantísimo en este proceso. Desde sus inicios, en sus momentos como compositor serialista, le daba la bienvenida al *ruido* a través de sus experimentos con sus ensambles de percusión. Estos experimentos proporcionaban una enorme vitalidad musical más allá de los experimentos *Dadaístas* y *Futuristas*, y esta nueva dirección en su estilo musical fue influenciado, en bastante parte, por la *avant-garde*.

Cage asumió la misión de derribar las barreras entre la vida y el arte, postura también inconfundible de la *avant-garde* de principios del siglo XX

---

<sup>9</sup> Cfr. Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. SXXI. 2008 p. 21

En el siguiente capítulo abordaremos como fue que John Cage se adentró en el arte de vanguardia para poder profundizar en el desarrollo de su teoría musical y estética.

# Capítulo 1:

## *John Cage y la llamada a las vanguardias.*

### 1. La llamada a la vanguardia: Una introducción a las Vanguardias a partir de Cage

*Las personas me preguntan que es la avant-garde y si esta ya está finalizada. No lo está.  
Siempre habrá uno. La avant-garde es flexibilidad de mente.  
(Cage, John, John Cage at Seventy)*

El 5 de septiembre de hace cien años nació John Cage<sup>10</sup>. Ese día La música reventó desde dentro y Orfeo dejó su lira en el suelo por un momento para descubrir que lo único que se encuentra en la línea divisoria entre el sonido y el silencio es la mente.

Cage reformula la pregunta sobre el arte a la manera de Duchamp, su maestro de ajedrez y amigo. ¿Cuál es el lugar del arte en nuestra mente? ¿Cuál es su espacio y cuál es su tiempo?

En contraposición a estas preguntas se alza un mundo tenebroso de música industrializada. De tantos estímulos todo se vuelve sombras. Llevamos ya casi un siglo de música enlatada que perpetua una forma de vida desconectada de nosotros mismos y del pulso de la naturaleza. Si algo ha de cantarse, primero habrá que purificar nuestros oídos. ¿Cuándo fue la última vez que se quedaron en silencio y lograron acallar la bestia maquina? O como lo formularía el gran cantautor mexicano Rockdrigo González:

*No tengo tiempo de cambiar mi vida.*

*La máquina me ha vuelto una sombra borrosa.<sup>11</sup>*

Yo no creo que exista una verdadera comprensión de la música sin que antes surja la capacidad de habitar en el silencio. Sonidos que se venden. Sonidos que se venden. Sonidos

---

<sup>10</sup> Este capítulo de mi tesis fue escrita en el 2012.

<sup>11</sup> Rockdrigo González, *Hurbanistorias, No tengo tiempo de cambiar mi vida*, México, Discos Pentagrama, 1986

que se venden. El silencio no vende bien. Porque el silencio también es poesía y la poesía tiene una misión:

*Abrir una ventana a ese otro mundo, que es de hecho el nuestro, en permitir al yo que escape a sus límites y se dilate hasta lo infinito.*<sup>12</sup>

Su nombre completo es John Milton Cage nació en los suburbios de Los Ángeles. Hijo de John Cage inventor de oficio, su madre Lucrecia Harvey fue reportera de los Ángeles Times y al parecer cantaba un poco. Profundamente norteamericano (Existió un John Cage que luchó junto a George Washington). Su acercamiento a la música sucede cuando era un niño, a partir de las lecciones de piano de una tía cercana. Pero me parece más interesante su acercamiento a lo que después será su gran fuerte: La innovación y la organización de sonidos.

A los 12 años formaba parte de los *Boy Scouts*. Cerca de su casa se encontraba lo que era en ese entonces una de las primeras estaciones de radio públicas en los Estados Unidos. Cage a su temprana edad convenció a los encargados de darle una oportunidad de llevar a cabo un programa de radio sobre los *Boy Scouts*. El programa contenía entrevistas invitados improvisados y música en vivo, muchas veces tocada por el mismo Cage. Todo iba muy bien hasta que los *Boy Scouts* se enteraron de esto y lo sustituyeron con miembros de mayor edad y rango.

Esta anécdota nos muestra un poco del carácter lúdico y emprendedor que caracterizará a Cage a lo largo de su vida, probablemente proveniente de su abuelo Gustavus Adolphus Williamson Cage, gran promotor de la iglesia Metodista Episcopal en Estados Unidos; su padre, John Milton Cage, inventó el submarino que más tiempo se mantenía debajo del agua a principios de siglo XX.

John Cage fue un estudiante brillante y prácticamente sin ningún contratiempo hasta llegar

---

<sup>12</sup> Marcel, Raymond, *De Baudelaire al Surrealismo*, FCE México 1960. p. 18

a la Preparatoria. Empezó a tener problemas con el sistema escolarizado y con sus compañeros así que, con consentimiento de sus padres, decidió hacer un viaje a Europa. Su objetivo era aprender sobre arquitectura.

En Europa, Cage se encontró frente al enorme mundo del arte de vanguardia el cual lo marcó de una manera integral y profunda. El arte era el emisario de una nueva forma de entendimiento con el mundo, algo con lo cual Cage se identificó inmediatamente.

John Cage al irse en su viaje a Europa está escapando de una sociedad que no lo comprendía, ni él a ella. La actividad artística era definitivamente algo en lo que él quería introducirse, y Europa en la década de los treinta era el epicentro cultural donde las cosas estaban sucediendo ya desde hace varias décadas.

## **2. Las vanguardias y la modernidad**

La música y el pensamiento de John Cage se encuentran dentro del vaivén de la denominada *avant garde*<sup>13</sup>. El arte de ruptura. Pero, ¿qué es lo que estos locos querían romper?

Las vanguardias son la expresión artística más radical en la primera parte del siglo XX. Su crítica al mundo moderno va directamente a las raíces de la vida cotidiana. Existen varias expresiones de esta crítica radical partir de principios del siglo XX. En esta tesis me dedicaré a las vanguardias que directamente afectaron a la visión estética de Cage.

La expresión de *arte de vanguardia* viene de la frase con uso militar *avant garde* que significa el primer frente de una fuerza invasora. En el ámbito artístico y de la historia de la cultura *avant-garde* significa la vanguardia, el primer frente de un ejército que a su paso construye el camino del desarrollo de los lenguajes artísticos.

La primera vez que se usó la expresión *avant-garde* fue a principios del siglo XIX por el

---

<sup>13</sup> Clement Greenberg, acérrimo defensor del modernismo, fue uno de los primeros en utilizar conscientemente el término vanguardia en “Avant-garde and Kitsch”, su legendario artículo de 1939 para la *Partisan Review*.

socialista utópico Henri Comte Saint-Simon. Irónicamente, en su pensamiento podemos encontrar también las semillas de la filosofía positivista. Saint-Simon imaginó una sociedad guiada por artistas y científicos *una vanguardia que sería la punta de lanza para una transformación radical de la sociedad.*<sup>14</sup>

El inicio de la *avant-garde* está situado en un contexto social muy particular: Europa durante el preludio y estallido de la Primera Guerra Mundial. No había existido en la vida de los hombres modernos una representación tan cercana y absurda del poder destructor de la civilización.

*Hay una forma de experiencia vital – la experiencia del tiempo y el espacio, de uno mismo y de los demás, de las posibilidades y de los peligros de la vida- que comparten hoy los hombres y mujeres de todo el mundo hoy. Llamaré a este conjunto de experiencias la modernidad.*<sup>15</sup>

Existe entonces una conformación de la sensibilidad moderna, un término más amplio de lo que parece, y que determina de forma muy profunda todas nuestras acciones y pensamientos. Un paisaje cotidiano, una atmósfera que empieza desde nuestra construcción del lenguaje, pasa por la conformación de nuestras relaciones personales, nuestra manera de apropiarnos del espacio y del tiempo. Esta sensibilidad termina por colorear los temas y ansiedades recurrentes de nuestros sueños y pesadillas. El arte encuentra muchas formas y cauces durante la modernidad, pero el arte de vanguardia tiene una característica primordial, su capacidad de transformación. Es esta capacidad la que le otorga las armas para fortalecer criterios y profundizar en la observación de la realidad. La modernidad es nuestra condición, y como respuesta se erige la *avant-garde* como la condición del ala más radical de la capacidad de transformación del arte.

Aunque la *avant-garde* puede situarse históricamente después de consolidación de las revoluciones industriales y del surgimiento de una hegemonía económica del proyecto

---

14 Marjorie Perloff and Charles Junkerman. John Cage, Composed in America. Chicago : University of Chicago Press, 1994 p. 10

15 *Ibid.*

capitalista, sus raíces pueden ser remontadas a los artistas y filósofos románticos del siglo XVIII y sus representantes en el siglo XIX. Desde el inicio del proyecto de modernidad hubo siempre críticos férreos contra la *modernidad realmente existente* y el mutilamiento de la búsqueda del hombre por sí mismo. Así lo expone el filósofo *Jorge Juanes*:

*Pensadores, escritores y artistas al menos desde el romanticismo, y de un modo más radical a partir de Baudelaire, cuestionan a fondo los sistemas totalizadores, las instituciones y las formas de saber y de vivir que obedecen lo mismo al orden de la economía política basado en la valoración de valor, que la lógica avasalladora de la metafísica técnico-científico-instrumental empeñada en la voluntad de dominio sobre la naturaleza y sobre la historia; perciben, pues, que estamos en una era precedida por la imposición de lo abstracto sobre lo concreto que ha dado lugar al advenimiento de poderes terribles, fríos, implacables que se imponen a los hombres como una siniestra pesadilla generadora de estados de angustia, desesperación y desasosiego, en donde no pocas veces acecha la locura.<sup>16</sup>*

La búsqueda por la libertad dentro de la civilización ha tenido muchas expresiones, pero lo interesante de la *avant-garde* es su radical postura frente al mundo. Libertad o nada. Arte o nada. El arte que nos llevará a la vida. El arte que nos enseña los caminos hacia el *otro*. El *Otro* con mayúsculas. El *otro* dentro de nosotros mismos, y como ya lo enuncio en su aforismo Rimbaud, otro gran precursor de la *avant-garde*: *yo es otro*<sup>17</sup>.

Wadji Mouwawad, dramaturgo canadiense contemporáneo, resume muy bien la misión del arte en la sociedad en el siguiente escrito:

*Somos casas habitadas por un inquilino del que no sabemos nada.*

*Teatro, en este sentido, rima con piromanía. La obra de arte está aquí, vista como un fuego que obliga al inquilino que hay en mí a darse a conocer, a revelar su identidad a la casa que soy, para que corriendo por todas partes, abra por fin las puertas en las que se encierran los tesoros más íntimos y más trastornadores de mi ser. La obra de arte como un gesto de*

---

16 Juanes, Jorge. *La mirada del ángel, Los intelectuales y la contracultura*, Ed. Era, 2005 p. 235

17 Rimbaud, Arthur. *Prometo ser bueno. Cartas completas*. Barcelona, Barral, 2009 p. 35

*guerrero que libra en mí un combate en el que soy a la vez el terreno, el enemigo, el arma y el combatiente.*<sup>18</sup>

La función primaria del arte es el acercarnos a nosotros mismos. Entonces abrir los ojos es romper las ventanas de la casa. Abrirlos a través de encantamientos o juegos liberadores que nos traen la vida en su esplendor y terror a nuestros pies.

En el *El origen de la tragedia griega*, Nietzsche afirma que habrá que *considerar la ciencia con la óptica del arte y considerar el arte con la óptica de la vida.*<sup>19</sup> Es en este autor se encuentra los inicios teóricos del planteamiento del problema frente al cual el que el arte vanguardista se enfrentará en el siglo XX.

*La existencia del mundo no puede justificarse sino como fenómeno estético (...), de un dios puramente artista, desprovisto de escrúpulos morales, para quien la creación o la destrucción, el bien o el mal no son más que manifestaciones de su arbitrio indiferente y de su poder omnímodo que se desembaraza, al crear los mundos, del tormento de su plenitud y de su plétora; que se emancipa del sufrimiento de las contradicciones acumuladas en sí mismo.*<sup>20</sup>

Para Nietzsche era la Tragedia Griega el modo expresivo se refugian las fuerzas de transformación del ser humano, la justificación de la existencia del mundo. Es a través de la creación del lenguaje teatral, del acto artístico en movimiento y en conjunción con la danza, la pintura y por supuesto, y como lo menciona Nietzsche, la música, que se logra codificar la experiencia sagrada, la búsqueda siempre nueva por el sentido de la vida. El refugio en donde la vida será siempre posible. El papel del arte de vanguardia es el mismo que el de la tragedia griega para los antiguos, el resguardar el conocimiento y la técnica de la capacidad

---

18 Wajdi Mouawad. Programa de mano de la obra teatral “Incendios”

19 Nietzsche Friedrich, *El origen de la tragedia*, Ed. Caronte Filosofía, Buenos aires, 2003 p. 16

20 *Ibid*

de transformación humana.<sup>21</sup> Y es en esta, nuestra modernidad, donde esta capacidad se ha ve amenazada y perseguida sistemáticamente.

*En un mundo consagrado a la especialización y el rendimiento (...) en un mundo que prohíbe cada vez más las metamorfosis por considerarlas contrarias al fin único y universal de la producción; que multiplica sus medios autodestructivos a la vez que intenta eliminar el resto de cualidades adquiridas tempranamente por el hombre (...) parece un hecho de importancia decisiva el que haya gente dispuesta a seguir practicando esta preciada virtud de la transformación.<sup>22</sup>*

La naturaleza es ese metabolismo de formas que despojadas de moral y lógica objetiva; sucede frente y dentro de nuestros ojos. El humano ha encontrado siempre formas de entrar en contacto con esta parte oculta para el mismo, pero que se expresa en toda las expresiones de la vida cotidiana, de la más simple a la más compleja. Y regresamos nuestra simpática insidiosa pregunta: ¿Para qué sirve el arte? ¿En dónde se esconde la posibilidad de la vida en el mundo moderno tecnocrático?

Estas son las cuestiones que a través de acciones de toda índole se va planteando la *avant-garde* y siempre las renueva. Entiendo yo, así como Cage, que *avant-garde* es apertura de mente, apertura para la transformación, el refugio de las metamorfosis. Una afirmación de la vida a partir de la negación consciente y bien formulada de un mundo que se nos cae a pedazos.

Hay que aclarar que el término *avant-garde* no solo ha sido utilizado desde el siglo XIX para designar a aquella expresión artística que se opone de alguna manera a los valores del arte al servicio de los burgueses y la forma en el que el mundo se ha estado organizando desde hace más de quinientos años. Pero la *avant-garde* que analizo es aquella que tiene como

---

21 Nietzsche Friederich, *op. cit.* p. 55

22 *cfr.* Pérez Gay, José María, *El imperio Perdido*, Cal y Arena, 1991 p. 310

núcleo el cambio social. Ha habido muchas ocasiones en que el término estético se acuña para designar actividades artísticas que tienen muy poco o nada en común con el cambio social; la innovación radical y experimentación se ha convertido en varias ocasiones en el único criterio para reconocer el arte de las vanguardias. Varios ejemplos son el *Ars Nova*<sup>23</sup>, *La Nueva Escuela Alemana*<sup>24</sup>, y los compositores posteriores a la segunda guerra mundial.

Al situarnos históricamente quisiera señalar en primer término al movimiento *avant-garde* conocido como *Dadaísmo*. Claro que hay expresiones precursoras a las que de una u otra manera son afines con los objetivos y acciones de los dadaístas, pero por razones teóricas escojo la tradición artística que más me sitúa a la crítica que intento elucidar y, también, con la tradición de arte de vanguardia con la que el mismo Cage se colocaba y encontraba tanto su voz como su diálogo.

### 3. Dada

*Repiques de campanas y campanillas, tambores, golpes sobre mesas o cajones vacíos vitalizan en forma inédita el violento llamado del nuevo lenguaje poético, excitando así, por medios puramente físicos, a un público que al principio permanecía totalmente postrado ante sus jarros de cerveza. Pero aquello acabaría por arrancarlo de su estado de embotamiento, a tal punto que un verdadero frenesí de participación se apoderaba de la gente. ¡Eso era el Arte, eso era la vida y eso era lo que ellos necesitaban!*  
(Richter, Hans, *La historia del Dadaísmo*)

Así describe Hans Richter, pintor y cineasta *dadaísta* una velada cualquiera en el Cabaret Voltaire. Los inicios del Dada no fueron los inicios de una técnica artística sino de un profundo disgusto, una confusión que clamaba por su final. Aquellos ojos con miradas

---

23 Producción musical, tanto francesa como italiana, después de las últimas obras del *Ars antiqua* hasta el predominio de la escuela de Borgoña, que ocupará el primer puesto en el panorama musical de Occidente en el siglo XV.

24 Es un término introducido en 1859 por Franz Brendel, editor de la revista *Neue Zeitschrift für Musik*, para definir a ciertas tendencias surgidas en la música alemana.

penetrantes de principios de siglo no alcanzaban a comprender de que se trataba un mundo en donde una guerra tan enorme sucedía y no había dioses ni héroes que subieran o descendieran a salvarnos; si la poesía tal como la conocían no iba salvarlos entonces había que inventarse otra, empezando por *des inventar* la poesía ya existente.

Hugo Ball, fundador del Cabaret Voltaire junta a un puñado de locos en 1916 con palabras e intuiciones. En Zúrich estaban las condiciones para la ruptura, para un despertar que no podría durar para siempre en su expresión histórica, pero si en el espíritu tan claro y explosivo de sus ideas diseminadoras de la confusión. El *dada* detiene y clausura el lenguaje poético a través del juego y la fiesta por que está harto de dos mil quinientos años de la magnificencia institucionalizada de filósofos, que durante todo este tiempo, nos han masticado el sentido del universo. Hartos de la presencia de estos *artista-dios* en la tierra y de los tenientes de un arte mercantil hecho *para llevar* y de acuerdo a un puñado de leyes bastante pueriles.<sup>25</sup>

Jorge Juanes nos da las herramientas para observar en el *Dadaísmo* y el arte vanguardista de principios del siglo XX, algo más que un grupo de locos con ganas de hacer ruido con utensilios de cocina:

*Lo esencial con la insurrección de los desplazados, reprochan la salida trágica individual. Me refiero a quienes piensan que otorgarle a la barbarie un certificado de intemporalidad conduce a una visión fatalista de la historia, que nos condena a la impotencia y, quiérase o no, nos vuelve cómplices de lo que queremos destruir. Procedería más bien plantear las posibilidades libertarias contenidas en la razón histórica, o lo que es lo mismo, buscar otra forma de sociabilidad fundada, precisamente, en la crítica radical y revolucionaria del estado de cosas existente.*<sup>26</sup>

---

25 Cfr. Charles Jencks, *Writings through John Cage's Music, Poetry, and Art. John Cage, Composed in America. In Order to Thicken the Plot*, The University of Chicago Press, 2007 p. 250

26 Juanes, Jorge. *La mirada del Ángel*, Los intelectuales y la contracultura, Ed. Era, 2005 p. 237

Para escapar del mutismo suicida y más importante para saber en dónde buscar otra forma de sociabilidad y limpiar nuestros ojos y oídos para ser parte de un criterio radical se debe profundizar en la crisis del mundo moderno, de esta sensibilidad que hace sentir la piel hecha de nada.

#### 4. La crisis del mundo moderno.

Esta exploración a fondo de la crisis la podemos encontrar también en el trabajo de la *teoría crítica* de los filósofos y sociólogos alemanes Adorno y Horkheimer. A través de la reformulación de conceptos marxistas, en especial el de la *enajenación*, se puede permitir profundizar en que consiste esta criatura extraña que es el hombre moderno y hasta qué punto nos determina. El nombre claro y conciso del agente desequilibrante de la historia de la modernidad es nada más y nada menos que: *La razón instrumental*.

Adorno y Horkheimer nos pintan un paraje solitario y necio, el hombre moderno. Es aterrador y pesado. Razón en nuestros tiempos se reduce *funcionalidad sin finalidad*<sup>27</sup> y su canon moral es *su propia y sangrienta capacidad productiva*<sup>28</sup>. La sobre estimulación de una parte aislada de la *psique* humana da como resultado una enfermedad convulsiva de consecuencias desastrosas. La catástrofe lleva sucediendo ya mucho tiempo. El recorrido de la conformación de esta *razón instrumental* encuentra en el desencantamiento y secularización del mundo su principal herramienta, ya que la muerte del animismo, de cualquier sacralidad o visión de trascendencia, deja la puerta abierta para que *la forma más depurada de auto conservación*<sup>29</sup> tome un vuelo jamás antes visto.

Este desencantamiento del mundo entierra dimensiones primordiales del ser humano, que nos capacitaban para lidiar con las contradicciones de la vida cotidiana. Y con estas zonas se hunde también el deseo de comprender al otro, la naturaleza se *cosifica* para poder ser medida y trasquilada. Para la *razón instrumental* que guía nuestras consciencias *no debe*

---

27 Adorno-Horkheimer, *La dialéctica de la Ilustración*, Ed Trotta, Madrid, 2009, p. 135

28 *Op. cit.* p. 136

29 *Op. cit.* p. 131

*existir ningún misterio, pero tampoco el deseo de su revelación*<sup>30</sup> y la fuerza de sistematización utilitaria no descansará hasta poder cuantificar y calcular la esencia misma de la vida.

Los estudios sobre el pensamiento sagrado y la función del símbolo como dimensión fundamental del hombre no son para nada ajenos a dilucidar en qué consiste la crisis del mundo que enuncia la *avant-garde* y el diagnóstico es bastante similar. Por ejemplo, el teórico del mito Mircea Eliade nos habla desde otra perspectiva, para él existe una caída progresiva de la consciencia de lo sagrado y las consecuencias son aterradoras en todos los niveles:

*Para el hombre arreligioso, todas las experiencias vitales, tanto la sexualidad como la alimentación, el trabajo como el juego se han desacralizado. Dicho de otro modo: todos estos actos fisiológicos están desprovistos de significación espiritual y, por tanto, de la dimensión auténticamente humana.*<sup>31</sup>

Nuestro cuerpo, nuestros ojos y nuestros pensamientos no nos pertenecen y se nos ha dicho lo contrario. La historia que nos enseñaron en los primeros años escolares (por lo menos a los infantes mexicanos de mi generación), hasta la misma institución de educación están permeadas y construidas a partir de esta sobrevaloración de la eficiencia de la *razón instrumental tecnocientífica y positivista* y la negación de los ingredientes irracionales, lúdicos y aquellos que dejan penetrar el azar en la vida diaria.

La modernidad es la negación total de la experiencia de la muerte, y la muerte es parte fundamental de la vida, el acabamiento de algo es fundamental. Todas las sociedades primitivas tenían claro que la muerte es parte de la vida, la detención o el paso decisivo a "otra vida". Y así lo expresaba toda la conformación de su vida cotidiana, las cosas tienen entonces una finalidad que va más allá del puro valor de cambio. El trabajo, la manufactura, el tiempo mismo contenía un sentido, el enseñarnos a vivir y a preguntarnos constantemente *¿Estoy viviendo de una forma adecuada?* En esta época de la *funcionalidad*

---

30 *Op. cit.* p. 61

31 Eliade, Mircea. *Lo Sagrado y lo Profano*. Ed. Paidós, Madrid, 1998 p. 46

*sin finalidad* esta pregunta podrá surgir, ¿pero desde que construcción de lenguaje? ¿Desde qué palabras? Estas palabras y nuestros sentidos están determinados ya por el aparato conceptual, programando nuestra percepción, aun antes de que tenga lugar la contemplación, la reflexión y la acción. El hombre moderno ve de antemano al mundo como el material con el que se lo construye.

¿En dónde está la posibilidad de ruptura? ¿En dónde se esconde la experiencia sagrada en el mundo moderno? ¿De qué manera podemos trastocar este tiempo homogéneo que se nos presenta como el único dado?

Guy Debord, artista y teórico de la *avant-garde* y fundador del *situacionismo francés*<sup>32</sup>, escribe una de las definiciones más lúcidas de este problema que estamos planteando en la modernidad: *la enajenación*.

*La producción económica ha dejado de ser un medio y se ha transformado en un fin, de lo cual es expresión el espectáculo, con su carácter fundamentalmente tautológico, no tiene más objetivo que la reproducción de sus condiciones de existencia* <sup>33</sup>

La noción de Debord de *espectáculo* es la alegoría más completa y compleja para podernos explicar el porqué de nuestro necio y continuo sufrimiento. El *espectáculo* es algo muy difícil de enunciar y mucho más de observar ya que es parte de nuestra mirada habitual. A través de las condiciones que se han cimentado a partir de la instauración sin retorno del proyecto moderno y su desafortunado desarrollo en la inflación de nuestra capacidad de cálculo y subordinación de la naturaleza y la eliminación de cualquier cosa que se le interponga, las fuerzas hegemónicas encontraron que el vehículo más efectivo para mantener esta situación era la separación y la apilamiento de los ingredientes humanos, una separación y apilamiento a partir de la negación de nuestras relaciones simbólicas con el mundo y su materia. Puesto que es en la imagen, en el *imaginario*, en una imagen más allá

---

<sup>32</sup> Esta corriente, cuyo planteamiento central es la creación de situaciones, emergió debido a una convergencia de planteamientos del marxismo y del *avant-garde* como la Internacional Letrista y el Movimiento para una Bauhaus Imaginista (MIBI)

<sup>33</sup> Jappe, Anselm. *Guy Debord*, Ed. Anagrama, 1998. p. 25

de su concepción en una visibilidad y como la contenedora de un potencial simbólico, en donde nos encontramos más vulnerables, debido a que estamos huérfanos de sentido. La decadencia del símbolo, de aquello que nos conecta de forma afectiva con el otro. Este tratamiento de la imagen y por lo tanto de los objetos cotidianos que nos rodean construye un tiempo lineal, un tiempo sin fisuras y sin posibilidad de reflexión. Claro que esta *imagen segmentadora* potenciada por las tecnologías comunicativas también contiene una posibilidad de encausar casi cualquier intento de ruptura y reconstrucción de sentido. Los individuos se encuentran reunidos en tanto separados, esta es la contradicción más eficaz del *espectáculo*.

El poder de segmentación que contiene el *espectáculo* radica en su capacidad de unificar todos los tiempos en uno, pero no de una manera integral, sino exactamente lo contrario, una ilusión de integridad a la vez que niega y deja fuera de la imagen a cualquier otra concepción de tiempo y de historia. Nos entrega una realidad totalmente convincente a primera vista, brillante, relajante y sin costuras de fuera, una *casa del terror*, cual juego de feria, que no nos aterrera pues todos sus monstruos ante nuestros ojos son ángeles por un conjuro del espectáculo.

*Pero sólo en la época moderna el poder ha podido acumular los medios suficientes no sólo para instaurar un dominio capilar sobre todos los aspectos de la vida, sino para poder modelar activamente la sociedad conforme a las propias exigencias.*<sup>34</sup>

Pero hay usuarios de esta *casa del terror* con una implacable y espontánea capacidad de observación. Que tienen la fortuna y la maldición de que, después de subirse varias veces al juego, comienzan ver a la criatura detrás del maquillaje. Comienzan a ver las costuras y engranes del juego mismo, aterrados claro, pero una sin dejar de tratar de averiguar cómo es que esta construcción llegó a ser. Estos usuarios somos potencialmente todos nosotros, ya que está latente nuestra capacidad de consciencia simbólica. Esta jamás desaparece por completo e incluso en nuestra vida diaria a través de este vehículo del espectáculo y de la

---

34 *Op. Cit.* p. 25

razón instrumental sigue ahí dictaminando nuestra forma más peculiar de andar, de besar, de correr y de escuchar.

*El hombre arreligioso en estado puro es un fenómeno más bien raro, incluso en la más desacralizada de las sociedades modernas. La mayoría de los hombres «sin-religión» se siguen comportando religiosamente, sin saberlo. No sólo se trata de la masa de «supersticiones» o de «tabúes» del hombre moderno, que en su totalidad tienen una estructura o un origen mágico-religioso. Hay más: el hombre moderno que se siente y pretende ser arreligioso dispone aún de toda una mitología camuflada y de numerosos ritualismos degradados. Como hemos mencionado, los regocijos que acompañan al Año Nuevo o a la instalación en una nueva casa presentan, en forma laica, la estructura de un ritual de renovación. Se descubre el mismo fenómeno en el caso de las fiestas y alborozos que acompañan al matrimonio o al nacimiento de un niño, a la obtención de un nuevo empleo, de una promoción social, etc.<sup>35</sup>*

Nuestra capacidad de crítica para con el proyecto moderno basado en la razón instrumental espectacularizada esta siempre ahí, en potencia y es en nuestra capacidad de percibir otros espacios y tiempos en donde podemos dar cuenta de las fisuras y contradicciones. Esta capacidad *mesiánica*, como la llama el filósofo de la *teoría crítica* Walter Benjamin, es la capacidad que ejercen los *dadaístas* y la *avant-garde*. Es a esta capacidad redentora a la que apelan en nosotros todos sus actos de ruptura y de un *sin-sentido* teleológico racional, ya que es en ese momento: el momento *sin sentido*, en donde las palabras conocidas mueren, en donde la transformación es posible. John Cage en sus obras musicales y en su pensamiento encuentra un camino para llevarnos a la metamorfosis, este camino es una oportunidad estética para todos nosotros.

---

35 Eliade, Mircea, *op. cit.* p. 56

## Capítulo 2:

### *Teoría crítica y música.*

#### 1. Notas para la construcción de una sociología de la música contemporánea.

Adorno pertenece a la Escuela de Frankfurt<sup>36</sup> donde nace la *teoría crítica* a partir de la experiencia del ascenso del fascismo en Alemania. En este espacio del pensamiento es cuando la producción artística entra en los reflectores de la teoría social, en especial para Theodor Adorno y Walter Benjamin. Para estos dos autores, el arte era una forma de producir conocimiento medular del *zeitgeist*, del espíritu de la época. Esto es esencial para la historia del arte y la sociología. Era una cuestión primordial el elevar la actividad estética como la más alta de las formas de conocimiento del mundo. Y así destruir el cisma de la oposición entre el pensamiento filosófico-científico y el artístico que había prevalecido en el análisis sociológico y filosófico en Europa desde el inicio de las ciencias sociales en el siglo XVIII. Estos pensadores inclinados a la reinterpretación crítica del marxismo no dudaban en recalcar que esta dualidad entre arte y ciencia formaba parte de una estructura burguesa de pensamiento. Donde la ciencia es considerada como el camino único hacia la *verdad* sobre cualquier otra forma o disciplina que se dedique a emitir juicios sobre el mundo.

Ambos autores en su juventud fueron muy influenciados por Hans Cornelius<sup>37</sup> un filósofo del neokantismo que hacía un gran hincapié en la búsqueda del equilibrio entre el pensamiento racional y el religioso.

*Los hombres han perdido la capacidad de reconocer lo Divino en sí mismos y en las cosas; naturaleza y arte, familia y estado solo tienen interés para ellos en tanto sensaciones. Por eso sus vidas fluyen sin sentido, y su cultura compartida está internamente vacía y se derrumbará*

---

<sup>36</sup> Instituto de Investigación Social, inaugurado en 1923 en Fráncfort del Meno.

<sup>37</sup> Johannes Wilhelm Cornelius filósofo neokantiano de origen alemán (1863-1947)

*porque merece derrumbarse. Pero la nueva religión que la humanidad necesita emergerá primero de las ruinas de esa cultura.*<sup>38</sup>

Cornelius tiene mucho que ver con la necesidad subyacente en Adorno y Benjamin sobre la necesidad de construir una imagen integral de ser humano, siendo la actividad artística una parte central para lograr este cometido. El arte como una forma de revelación secular.

Adorno y Benjamin eran capaces de formularse estas cuestiones debido a su situación histórica específica. A principios del siglo XX estas dicotomías y verdades universales estaban al filo del abismo. La primera guerra y las condiciones que generan la segunda gran guerra van dejando ver el verdadero rostro de la civilización Europea, el verdadero rostro de la ciencia como verdad absoluta y objetiva. Es en las primeras décadas del siglo XX cuando se empieza a asimilar reflexivamente lo que ha estado sucediendo en Europa ya desde hace doscientos años. La revolución industrial y el capitalismo han afianzado su camino. También otros caminos están abriéndose en la Unión Soviética. La primera guerra mundial hizo que la verdadera capacidad de la tecnología develara su oculta faz de manera magistral y terrorífica.

*En síntesis, había consenso universal acerca de la ruina de la cultura burguesa. El debate consistía en saber si aplaudir o lamentar la situación. Ser joven (con el estómago lleno) en esta época de crisis era tener la oportunidad dorada de lograr una contribución original.*<sup>39</sup>

En diferentes frentes se cuestionaba ya si se era posible seguir reflexionando el mundo de la misma manera en la que se había estado haciendo. Ya Wittgenstein vaticinaba la fractura del lenguaje, la lógica lineal de la palabra escrita perdía su monopolio. El reto de los inicios de la *teoría crítica* es construir nuevos ojos para ver al mundo, que sean capaces de observar la verdad y para elaborarlos era necesario abrirle la puerta a las revelaciones que la actividad artística desplegaba.

---

<sup>38</sup> citado en: Susan Buck-Morss. *El origen de la dialéctica negativa*. SXXI Ed. 1981 p. 22

<sup>39</sup> *Op. Cit.* p. 26

Por lo tanto el estar en contacto con el arte era una forma de exponerse a una especie de revelación secular, *iluminaciones profanas*<sup>40</sup> que nos revelan la verdadera naturaleza de la realidad. Este es el trabajo del teórico social, así como del *Bodhissatva* y del artista de vanguardia. Mantener la mente siempre dispuesta aclararse como un relámpago que ilumina la noche.

Benjamin dedica su trabajo y pensamiento a los inicios del arte cinematográfico y la literatura a través de una reinterpretación del materialismo histórico de un Marx joven. En su texto *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*<sup>41</sup> quiere dejar en claro que está asumiéndose como materialista histórico y que pretende construir algo similar a lo que Marx hizo en su momento al analizar las primeras configuraciones industriales capitalistas del siglo XIX. Él quiere analizar cómo se está transformando el arte, como es ahí donde está en juego la lucha verdadera, en la comunicación de los dispositivos que catalizan el sentido de nuestras acciones: el arte.

Y lo dice claramente. Hay formas, conceptos y técnicas en el arte que se prestan para la utilización del arte por una estética burguesa y ya no solo burguesa, sino fascista ; hay otros que no. ¿Cuáles son estos conceptos o formas artísticas que no se prestan a ser utilizados como medios de control?

Adorno dedica su vida a tratar de explicar el fenómeno musical formulándose esta misma pregunta. ¿Existe una forma de producción artística capaz de resistirse a su utilización por las fuerzas del totalitarismo? El debate acerca de la respuesta a esta pregunta es de vital importancia para poder encontrar un marco de referencia para el teórico social que desee encontrar un *hilo de Ariadna* en este laberinto actual de imágenes artísticas y los productos de consumo.

---

<sup>40</sup> Término acuñado por Walter Benjamin.

<sup>41</sup> Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, México, Ed. Ithaca, 2003

## 2. Música, *el soundtrack* de nuestras vidas: Adorno y el fetichismo musical

*Dondequiera que la música está presente, también está ahí el dinero. Incluso si nos limitamos a las cifras, vemos que en ciertos países ya se le consagra más dinero que a lavarse, leer o beber.*  
(Attali, Jaques, Ruidos)

- A usted ¿Qué música le gusta?- Esta pregunta muchos de nosotros la hemos hecho a aquella señorita que acabamos de conocer en una situación social propensa a la conversación. O quizás como yo, que como disciplina sociológica le pregunto a cada taxista que puedo:

-A usted ¿Qué música le gusta?-

-De todo- contesta genéricamente el cuestionado.

Adorno fue el que colocó a la música en un lugar privilegiado en el desciframiento de la cultura moderna. Al ser el constructo cultural más maleado y trastocado por los dispositivos de la industria cultural, así como su carácter de aparentemente inmaterial. Según él. Y yo aquí lo cito y repito. El carácter inmaterial de la música la hace la forma más radical de explotación cultural.

Si hubiera hecho esta simple pregunta al filósofo y sociólogo de la música Theodor W. Adorno la respuesta hubiera sido como un balde de agua fría. Tal como comienza su texto *Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha*<sup>42</sup> de manera cruel y tajante. Esta es de las primeras frases tumba dientes que suceden acerca de mi simple pregunta:

*La conducta valorativa se ha convertido en una ficción para quien se encuentra rodeado de mercancías musicales estandarizadas. Ni puede escapar a la prepotencia, ni decidirse entre los*

---

<sup>42</sup>Adorno, Theodor W, *Disonancias, Introducción a la sociología de la música*, Ed. Akal, 2009, Madrid. p. 15

*objetos presentados, pues todo es tan perfectamente igual entre sí, que la predilección está, de hecho, meramente adherida al detalle biográfico o a la situación en la que los objetos se escuchan.* <sup>43</sup>

Adorno utiliza *la dialéctica negativa*<sup>44</sup> para germinar en nosotros la capacidad de conseguir la libertad de ser quien somos. Como se es libre si la acción artística que constituye el canal de comunicación profunda con nosotros y con el otro se encuentra en completa mutilación. La fuerza teórica de su *dialéctica negativa*<sup>45</sup> se radica en hacer evidente lo desagradable, aquello horrible que nadie quiere ver.

*La fuerza no se acredita en la defensa automática, sino en la capacidad para permitir que lo extraño y chocante se acerque a nosotros aceptándolo con plena seriedad.* <sup>46</sup>

La teoría crítica busca aceptar la contradicción sin miedo. Aunque el mundo se desmorone, porque ciertamente para Adorno el mundo ya se desmorono.

En esta catástrofe ya no existe un sujeto que sea capaz de escuchar. Esa es la afilada respuesta de Adorno. La música en nuestros tiempos, esta lo más alejada de ser nuestra, de ser nosotros, un reflejo de nuestros más poderosos deseos y profundas dimensiones. La música como mercancía adiestra nuestros oídos para no preguntar. En un sentido más concreto adiestra a nuestros oídos para comprar

Adorno enfadado denunciaba el lugar que el mundo occidental ha relegado a la música. La música enlatada, la música como servicio público. La música en el cine mudo tenía el papel de fondo, de atmósfera, sin incidir realmente en la mente del escucha. El poder que Adorno veía en la música, un poder casi ilimitado se encuentra ahora mal encausado en los

---

<sup>43</sup> Adorno, Theodor, *op. cit.* p. 16

<sup>45</sup> El movimiento dialéctico del pensamiento no termina en una síntesis superior de los opuestos, sino que deja las contradicciones con toda su crudeza como muestra de las contradicciones reales existentes en la realidad.

<sup>46</sup> *Op. cit.* p. 19

engranes de un sistema que se dice portadora de la libertad, cuando realmente vende *alienación cosificada* al 2x1.

¿Cómo escuchas música hoy? ¿Dónde la guardas? ¿Con cuál género comulgas? ¿En dónde está tu música? En la ciudad los audífonos cubren cada vez más orejas. Esa es la situación actual de la música. Le estamos dando la razón a Theodor Adorno, profeta de la obscuridad sonora. De manera radical podría decirse que hay momento en donde no hay sujeto, hay audífonos. Yo siento una enorme sospecha cuando una nueva tonada me posesiona y me estremece. ¿Serán las garras del capitalismo postindustrializado, otra vez? En el proceso de realizar esta tesis la música y yo nos hemos distanciado, dado que descubrí que no se escuchar. Tuve que volver a entrenarme, mi cuerpo tuvo que construir una nueva forma de relacionarse con el sonido. ¿Bajo cuáles conceptos, teorías, palabras puedo reconstruir mi edificio sonoro? Quizás no debiera ser un edificio sino más bien un laberinto, o un bosque. *Los oídos no tienen párpados pero si tienen laberintos.*

Los reproductores portátiles de música, interminables *Bibliotecas de Alejandría* llenas de sonidos de todo el mundo, son nuestro nexo con la música. Escuchamos más a Beethoven que lo que Beethoven pudo escucharse en toda su vida. Una y otra vez (*Repeat*<sup>47</sup>) O la aleatoriedad de lo mismo (*Schuffle*<sup>48</sup>). Como relacionarse con este despliegue imponente de sonidos para que no se convierta en *música anestesia, música mueble*. Y por consiguiente no nos transmutemos en muebles del capital. Como gestar y sostener un criterio de relación con lo musical, para poder dotar de sentido a toda éste torrente sonoro.

La *música estandarizada* es aquella que, desprendiéndose de su valor intrínseco como sonido, se nos presenta ya elaborada totalmente; etiquetada y construida con un fin específico y puntual: entrenarnos en la *socialización alienada*.

La música estandarizada apela al placer inmediato, consumo “inofensivo” y fugas que no repara en consecuencias a largo plazo. La música como industria parece ser una de las

---

<sup>47</sup> Función de los reproductores portátiles de audio que permiten la repetición de una canción

<sup>48</sup> Función de los reproductores portátiles de audio que permite la escucha al azar de una lista de reproducción de canciones.

maneras más efectivas de control mediante su capacidad de *dispensar al oyente de pensar sobre el todo, cuya exigencia está contenida en el auténtico escuchar; y el oyente se transforma, al igual que su mínima resistencia, en un comprador que todo lo acepta.* <sup>49</sup>

La música de masas, estandarizada es una de las formas más potentes que se han construido para disuadirnos placenteramente de reflexionar sobre el estado actual de las cosas. Cualquier intento de formular una pregunta con profundidad se disuelve en tonadas que se desdibujan en nuestros oídos. La canción como forma de autodescubrimiento queda relegada al papel de un muro protector *anti sujetos* emancipados. Un *festival masivo musical* es un ejemplo claro de cómo funciona la maquina totalizadora. Todos los participantes gastamos nuestro dinero bien ganado para escuchar a sus bandas favoritas. Adheridos al sistema de trabajo alienante necesitamos una manera de conectarse con la fuente vital, una de esas maneras es un estimulante festival, descarga tensional multiplicada. El *Vive Latino*<sup>50</sup> consiste en una fachada que oferta una intensa experiencia colectiva. Vamos a un concierto a sentir que existimos. Un ritual de sacrificio en donde se sublima su violencia y su verdadera y profunda necesidad de existir autónoma y libremente se esfuma en pequeños brotes controlados de euforia.<sup>51</sup> Es una prescripción que viene directo de la hegemonía cultural donde se caracteriza como debe construirse un concierto de las más grandes proporciones, garantizando la sensación de libertad y unicidad en los asistentes sin, en ningún momento, poner el peligro la consistencia del sistema. Por lo tanto se genera dinero, mucho dinero. Mucho bullicio, efervescencia, pero solo la suficiente para que los asistentes muevan sus extremidades pero nunca despertando realmente a su cuerpo bien adormecido, sino más bien agotándolo. Y cualquier objeto musical que se salga de la norma establecida es relegado al anonimato o a alguna de las carpas especializadas, con clientes especializados en el asunto. Lejos de los reflectores y las pantallas verdaderamente gigantes.

El escucha del siglo XX que Adorno analizaba es básicamente dócil, se entrega a la escucha apasionada e irreflexiva de toda estructura impuesta. Acepta y aplaude. El poder

---

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup>

Uno de los festivales más importantes de México. Fruto del monopolio del entretenimiento de OCESA.

<sup>51</sup> *Cfr.* Attali, Jaques p. 31

desgarrador y capacidad de sanación de la música se vuelve un cachorrito de nariz húmeda dentro del anaquel del centro comercial.

*En un mundo dirigido bajo unas condiciones de planificación y organización previas que arrebatan a la libertad y espontaneidad artística su base social.* <sup>52</sup>

Entonces, si el hombre es irremediamente esclavo de esta planificación el concepto de *gusto* queda volando en el aire ¿Puede existir el *gusto* artístico aun? Para Adorno no. El *gusto* ha sido desvanecido junto con la existencia del sujeto que lo experimenta, el derecho de elegir no existe. ¿Elegir entre qué? *La conducta valorativa se ha convertido en ficción para quien se siente cercado por las mercancías musicales estandarizadas*<sup>53</sup>. La música entonces queda arrebatada de sentido y Platón tenía razón ¡La música es tirana!

*El gustar de ella es casi lo mismo que reconocerla.* <sup>54</sup>

Uno ya no puede elegir si todo lo presentado equivale a lo mismo, la repetición cínica que nos atrae con embrujos añadidos ( de sexo, fama, poder, moda, etc.) para olvidarnos poco a poco de lo que la música es por sí, en esos mismos acordes y melodías sencillas que nos presentan. La posibilidad de conocernos y conocer al mundo, de experimentar la totalidad en un segundo, el gusto queda eliminado y las relaciones sociales que se desprenden de esto son totalmente *instrumentales*, la *industria cultural* corre por nuestras venas, nuestras canciones favoritas ya no tienen que ver nada con nosotros mismos, lo que somos y podríamos ser.

Si no hay gusto, es por qué no existe la posibilidad de este germine ya que el sujeto no existe más. Esta es la sentencia de muerte que Adorno dicta a la música en este ensayo de 1938. Y da lo mismo para todos los sectores de la música que hoy más que nunca se han

---

<sup>53</sup> Adorno, Theodor, *op. cit.* p. 18

<sup>54</sup> *Ibid.*

convertido en otra cosa aparte de música, dado el carácter generalizado de la industria en la que están inmersos.

La *industria cultural* tiene una extraordinaria cualidad de reducir el todo, el marco crítico y general a favor del estímulo inmediato, del efecto. Efecto que tiene un resultado directo en el cuerpo de los espectadores o escuchas, tanto como un rojo chillante como un acorde disminuido, este efecto está totalmente desprovisto del sentido comunicativo, expresivo o emancipador, que originalmente posee el oficio artístico. Ahora todo queda en el efecto, que existe con el único y más grande fin de la historia del capitalismo moderno: vender para ganar; y el escucha no escucha: consume.

Adorno da cuenta que la totalidad de la música está inmersa en esta nueva lógica. Y la música de la *alta cultura* no se salva para nada. De hecho, es esta distinción entre música culta y música ligera es la que contribuye a la reproducción de esta lógica en la industria cultural.

*Esta música parece ser complementaria del enmudecimiento del hombre, de la agonía del lenguaje como expresión de la incapacidad de comunicarse en general con los demás.* <sup>55</sup>

La música en la modernidad capitalista tiene hoy el mayor poder de convocatoria, pero al mismo tiempo ha llegado al punto más bajo de su capacidad comunicativa. La promesa de satisfacción automática de la canción popular es la clave de la estafa total que es el mundo moderno. En esa torcida contradicción se halla la síntesis de los esclavos voluntarios que no maldicen a la vida. Esta de satisfacción a partir de la inmediatez del efecto *se halla afectada por la mutación, y ella precisamente porque el entretenimiento, el encanto, el placer que promete los concede pura y simplemente para negarlo al mismo tiempo.* <sup>56</sup>

Y aquí, justo aquí viene lo más terrible, la música como *soundtrack* de nuestras vidas. Idea

---

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> Adorno, Theodor, *op. cit.* p. 19

que no suena tan terrible al principio pero, después del análisis de Adorno revela su carácter demoníaco. Nuestras vidas fragmentadas, enajenadas, como sonido de fondo mientras caminamos rumbo al trabajo o al mercado pensando en los problemas del día, cuando en esas vibraciones está la posibilidad escondida de realmente existir, la música como *soundtrack* convierte cualquier pintura artística y a su aura en el papel tapiz de nuestro baño. El mundo moderno dirigido despoja todo el carácter potencialmente generadora de sentido de los sonidos, haciéndolo el acompañamiento de nuestra película muda. La música *habita en las grietas del silencio que se abren entre los hombres asediados por el miedo, la angustia, el ajetreo y la docilidad sin protesta.* <sup>57</sup>

La música en el siglo XX y prolongándose en el siglo XXI ha sido la víctima del más grande fetichismo de la mercancía de todos los tiempos. El músico exitoso ya no puede ser distinguido de la fama, la masificación, el *hit parade*. Se fetichizó al ser humano mismo que existe bajo los reflectores. La relación del cantante con su voz, hoy en día, es como si esta fuera una marca registrada por una empresa trasnacional.

La *industria cultural* se erige como aquel mecanismo que despoja de sentido a la obra artística, dejándola tan solo con el efecto inmediato que produce. Utilizando el efecto como forma de estimulación sensual con fines puramente mercantiles. Un color rojo ya no es aquello que en el pintor del expresionismo abstracto, Rothko, sería el encuentro con lo inevitablemente real, con lo inefable, sino solo el efecto que produce en conjunción con otros colores para producir un en la retina una reacción óptica específica.

*Lo misterioso de la forma de mercancía consiste sencillamente en que ésta refleja para los seres humanos los caracteres sociales de su propio trabajo como caracteres sociales de los productos del trabajo mismo, como atributos naturales y sociales de estos objetos y, por consiguiente, también la relación social entre los objetos existente fuera de ellos.* <sup>58</sup>

---

57 *Ibid.*

58 Marx, Karl, *El Capital Vol. 1*, Madrid. Akal, 2000 p. 77

Marx entiende que el *fetichismo* es aquel objeto construido por los humanos que se coloca, ahora, como una fuerza externa que lo determina. El valor de cambio mismo como objeto de placer. Al momento en que el ser humano se instala en esta cadena de acontecimientos, adora de alguna manera el mismo dinero que utiliza como valor de cambio. Sucede una sustitución del orden de los valores.

Entonces se podría completar la fórmula ominosa, con la que inicia su reflexión en *La dialéctica de la ilustración*: ¿Alguien realmente puede escribir un poema después del holocausto? y dirigirla hacia la música. ¿Quién puede realmente cantar después de la aparición de la industria cultural?

El colocar a la música como una manera de conocimiento verdadero de la sociedad nos da herramientas para explicar su curso. Dado que en su codificación se encuentran las imágenes y las ataduras que mantienen funcionando en orden a una sociedad y también se asoman sus grietas y rupturas. La historia de la música occidental profetiza la historia de la modernidad y sus transformaciones que han sido la sucesión de acontecimientos desde: *desritualizar una forma social, reprimir una actividad del cuerpo, especializar su ejercicio, venderla como espectáculo, generalizar su consumo y luego organizar su almacenamiento hasta hacerle perder su sentido.*<sup>59</sup>

Respondiendo a la pregunta acerca de si existe una producción artística capaz de resistir a su utilización por parte de las fuerzas del totalitarismo Adorno encuentra que la única forma de subversión artística es aquella que se resiste a este truco de magia, que es el trasfondo del fetichismo de la mercancía, en este caso de la mercancía artística, es aquella que se retira herméticamente y se vuelca en sí misma, a manera de fortificación, de muralla, de torre. He aquí la explicación de por qué el compositor dodecafonista alemán Arnold Schönberg sería, para Adorno, su ejemplo de subversión a la lógica de obra de arte-mercancía. La respuesta está en la creación de una producción estética emancipada de valor de cambio.

---

59 Attali, Jaques, *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*, México, Ed. SXXI, 1995 p. 13

### 3. Schönberg. Material musical, lenguaje y verdad.

Arnold Schönberg es de vital importancia para esta investigación por diversas razones, quizás la más relevante es su relación de docente y guía con John Cage.

Cage es estadounidense. No hay que olvidarlo. Esto lo dota de una perspectiva ecléctica frente a la historia del arte. Toma un poco de aquí y un poco de allá.

Después de su viaje a la cuna de la *avant garde*, se asienta en Los Ángeles, California. Era la década de los treinta, la depresión.

Justo es este espacio donde Cage aterriza después del viaje que realizó cuando decide abdicar para siempre a su título de preparatoria. Cage viajó varios años por Europa a principios de los años treinta. En este viaje suceden dos cosas profundamente importantes en la vida de Cage y por consiguiente en la historia de la música del siglo XX:

1- Entra en contacto con las expresiones contemporáneas de la *avant garde*. (*Dadaísmo, futurismo, cubismo, surrealismo* etc.)

2- Cage pinta y Cage compone. Al mostrar el resultado de ambas búsquedas artísticas a sus amistades, la reacción de sus composiciones musicales resulta más favorable que la de sus pinturas. Cage decide ser músico.

Henry Cowell<sup>60</sup>, pionero en golpear al piano con los puños y llenarlo de objetos diversos, compartió un tiempo su sabiduría musical con Cage al regreso de su viaje del viejo continente a Los Ángeles. Cowell al advertir en su alumno un creciente interés en los *sistemas compositivos de series* lo dirige con Schönberg, quien huyendo del fascismo se encontraba dando clases de composición en los Estados Unidos.

---

<sup>60</sup> Henry Dixon Cowell (11 de marzo de 1897 - 10 de diciembre de 1965) fue un compositor, teórico musical, pianista, profesor, publicador y empresario estadounidense.

Aquí la dramatización de los hechos:

Schöenberg: *¿Quién eres tú?*

Cage: *Soy John, quiero ser tu aprendiz.*

Schöenberg: *Tú probablemente ni siquiera puedas pagar mi cuota*

Cage: *Ni lo mencione porque no tengo nada de dinero*

Schöenberg: *¿Dedicarías tu vida entera a la música?*

Cage: *Si. (cfr.)<sup>61</sup>*

Y así lo hizo. Cage se vuelve el seguidor número uno de Schöenberg, a grados de fanatismo.

Para poder explicar a Cage y todo aquello que puede mostrarnos acerca de la función social de la música es necesario reconstruir la sociología de la música de Adorno que tiene su piedra angular en el compositor y maestro de Cage: Arnold Schöenberg.

La sociología de la música nace con el método de la dialéctica negativa. Gracias al flemático teórico Theodor Adorno obsesionado con encontrar un metalenguaje capaz de alegorizar su pensamiento dialéctico, descubre en Arnold Schöenberg el artista capaz de aceptar el llamado de encarnar a la filosofía de la teoría crítica, ya que es en el donde el material musical por primera vez en occidente se desprende de las normas burguesas de mercado y flota en un espacio totalmente independiente de las reglas del arte burgués, es en el lenguaje musical en donde sucede esto. La música verdadera.

El arte tiene como objetivo expresar la verdad de una época. De un alma. Existe un desencuentro entre la política y el arte. Desencuentro que es claramente promovido en nuestra sociedad teledirigida para la obtención de bienes y recursos para el beneficio de los poderes efectivos. Entre más grande la distancia entre la política y el arte mejor para la

---

61 Kostalenz, *Conversing with Cage*, Limelight Editions, 1988, p. 4

lógica de capital. Cuando estas esferas se unen de manera inesperada la rueda de la historia vuelve a girar. Pero hay una paradoja en cómo es que gira esta rueda. Schönberg es él músico del siglo pasado que cree por un momento tener la respuesta a esta paradoja; su respuesta es devolverle el misterio a la música, devolverle su carácter hermético y oscuro, como una iniciación secreta para una iluminación.

Arnold Schönberg surge en el contexto de la escuela de Viena. Al investigarlo parece ser que era una persona reservada, disciplinada y seria; pero, también, angustiada y visionaria. Su obra requiere de un gran esfuerzo intelectual por parte del ejecutante y el escucha. La *Noche transfigurada*<sup>62</sup> es la pieza en donde se encuentra su primera contribución a la historia de la música occidental. Lleva a los límites más extremos el arte de la tonalidad cromática.

Existe una lucha en Schönberg por encontrar la manera de expresar la verdad a través de la música. Dotarla de carácter objetivo, una música que exprese el ser y los secretos de cómo es que funciona el universo. Una meta bastante arriesgada, pero el compositor no se estaba con tapujos y tanto su personalidad como su música tomaban muy seriamente el papel de la música en el mundo de los hombres.

Los críticos no recibían muy amablemente su obra. A Schönberg no le podía importar menos si su música encontraba interlocutores *Si a la quinceava vez que escuchas mi música no te parece intolerable, me siento contento.*<sup>63</sup>

Guardián de lo viejo y creador de lo nuevo. En su música y también en sus pinturas se anuncia un holocausto

Viena, la ciudad de Mozart, Mahler, Bruckner. La decadencia del imperio, conservador en un sentido social, como cuando todo se ve venir abajo. Mientras al mismo tiempo surgía una

---

<sup>62</sup> Noche transfigurada, Op. 4 (título original: Verklärte Nacht) es un sexteto de cuerdas en un movimiento del compositor austriaco Arnold Schönberg de 1899, considerado como su primera obra importante.

<sup>63</sup> Citado en el Documental: Gavin, Barrie, *Bogeyman, Prophet, Guardian*. BBC 1974

inteligencia radical en el sentido opuesto, en las clases medias judías. Freud y el psicoanálisis; Popper, Wittgenstein, Karl Krauss en la defensa a puño cerrado del uso adecuado del lenguaje. Adolf Loos el arquitecto de los grandes proyectos, Schele y Klimt en la pintura; y por supuesto Arnold Schönberg en la música. Radicalismo puesto al servicio de una mentalidad que percibe los límites de un mundo, del que de modo ambivalente no quiere desprenderse y, al mismo tiempo, se despidе. Freud también es una especie de profeta de lo nuevo, de la ruptura pero defendiendo estructuras mentales del siglo XIX.

El espacio del *café* era una extensión del hogar para estos intelectuales que casi siempre habitaban en pequeños departamentos sin mucho espacio. Ahí se juntaban a pensar y discutir. Schönberg buscaba una nueva forma de expresión. En sus primeras obras aun utilizaba las herramientas de la armonía recién formada en el siglo anterior. Pero después de su *Cuarteto de cuerdas núm. 1 (1907)* las cosas empiezan a ponerse desquiciadas. En su *Cuarteto de cuerdas núm. 2 (1908)*, Schönberg nos describe cómo es que buscaba expresar la sensación de un viaje interplanetario, en donde al salir de la tierra, la gravedad poco a poco se va desvaneciendo, la experiencia antigravitatoria que luego encontraremos en el atonalismo se ve anunciada ya aquí. A partir de rígidas reglas poder vislumbrar un mundo sin reglas, o quizás reglas inconmensurables para nuestro mundo

Siempre fue un apasionado maestro. Su docencia para él era un regalo puesto que podía crear influencia en las siguientes generaciones. Aceptaba muchas veces a pupilos que no sabían nada sobre música, pero siempre determinados a aprender todo lo que el compositor vienés les compartía. Algunos de sus pupilos más brillantes fueron Allan Berg<sup>64</sup>, Webern<sup>65</sup>, Eisler<sup>66</sup> y por supuesto John Cage.

---

<sup>64</sup> Alban Maria Johannes Berg (9 de febrero de 1885 – 24 de diciembre de 1935) fue un **compositor austríaco**. Fue alumno de Arnold Schönberg y perteneció a la Segunda Escuela de Viena. Incursionó como ellos en la atonalidad y luego en el dodecafonismo, escribiendo obras vinculadas a la **estética expresionista**,

<sup>65</sup> Anton von Webern (Viena, 3 de diciembre de 1883-Mittersill, Salzburgo; 15 de septiembre de 1945) fue un **compositor austríaco**. Fue miembro de la llamada Segunda Escuela de Viena. Como estudiante y brillante seguidor de Arnold Schönberg, es uno de los más conocidos exponentes del dodecafonismo; además, sus innovaciones referentes a la organización sistemática de altura, ritmo y dinámica fueron decisivas para el estilo musical conocido más tarde como serialismo.

<sup>66</sup> Hanns Eisler (6 de julio de 1898 - 6 de septiembre de 1962) fue un **compositor alemán** y luego austríaco de música clásica europea. Perteneció en un inicio a la Segunda Escuela de Viena

Mientras se pensaba que Schönberg estaba construyendo en secreto el ejercito de guerrilla que vendría a dinamitar la cultura de Viena, en sus clases tenía un rigor por lo tradicional y un respeto por las estructuras pasadas sin las cuales era imposible crear, dado que Bach, Wagner, Brahms, Beethoven son los pilares de donde surgirá la nueva música que el predica. Vivía solo con el propósito de entregar un mensaje a la humanidad. Descifrar el modelo de cómo es que las cosas deben cambiar y expresarlo. Pero para Schönberg el artista debía mantenerse alejado de la posición política. El ascenso del fascismo lo obliga a exiliarse a California.

Ahí se establece y empieza a dar clases de composición. Uno de sus alumnos como ya dije es el mismo Cage, que en un principio se vuelve el discípulo número uno de el mismo Schönberg a grados de fanatismo, pero encuentra después su propio camino en lo que vendrá a transformar la música occidental completamente: el ruido.

## **Capítulo 3:**

### ***Análisis sociológico sobre el arte de los ruidos desde la obra de John Cage.***

#### **1. El arte de los ruidos.**

*EL ruido es un arma y la música es, en sus orígenes, la realización, la domesticación, la vitalización del uso de esta arma en un simulacro de homicidio ritual. (Attali, Ruidos)*

El *Ruido* para el teórico y político francés Jaques Attali es el concepto determinante para poder comprender la evolución de la música. En su libro *Ensayo sobre la economía política de la música*<sup>67</sup>. Es el artista de los sonidos quien tiene la capacidad de traer del ámbito de lo inaudible, de lo intolerable y lo oculto una imagen sonora llena de sentido. Es decir el paso del caos al cosmos. El *Ruido* para Attali no es algo desdeñable. Aquello que es considerado como *Ruido* en una cierta época es a los ojos del artista potencia de significado, lo bello esperando a ser descubierto.

Attali en su libro realiza un análisis del fenómeno *Ruido* a partir de sus implicaciones simbólicas, rituales y políticas. Para él, la música es una forma de conocimiento de la misma manera que para la teoría crítica el fenómeno estético constituye un tesoro para la comprensión de la verdadera naturaleza del ser humano e en sociedad. Attali, como economista, tiene una visión muy clara del papel del músico y su relación con las estructuras de poder, y del mercado.

Cada sociedad entiende como *Ruido* algo diferente. Pero tomemos como base el entendido de que *Ruido* es toda aquella experiencia sonora que carece de un sentido. Todo sonido indeseable, molesto y dañino. El *Ruido* en el proceso de comunicación es una obstrucción, es una ruptura entre el emisor y el receptor. Es una expresión fuera del código utilizado.

---

<sup>67</sup> Attali, Jaques, Ruidos, *Ensayo sobre la economía política de la música*, México D.F, Siglo XXI, 1995.

La legislación de la Ciudad de México estipula que entre las 6 am y las 22 am los decibeles<sup>68</sup> permitidos son hasta 65 dB, que son los decibeles que una aspiradora puede generar. La historia del *Ruido* como forma legal se remonta al año 1913 cuando en la ciudad de Rotterdam se ilegaliza por primera el nivel del *Ruido*. Mismo año que los *Ruidos* llegan al estatus de arte.

El 11 de marzo de 1913, en Italia Luigi Russollo<sup>69</sup> redacta el manifiesto de los *Ruidos*:

*La vida antigua fue todo silencio. En el siglo XIX, con la invención de las máquinas, nació el Ruido. Hoy, el Ruido triunfa y domina soberano sobre la sensibilidad de los hombres. Durante muchos siglos, la vida se desarrolló en silencio o, a lo sumo, en sordina (...) Esta evolución de la música es paralela al multiplicarse de las máquinas, que colabora por todas partes con el hombre. No sólo en las atmósferas borrosas de las grandes ciudades, sino también el campo, que hasta ayer fue normalmente silencioso, la máquina ha creado hoy tal variedad y concurrencia de Ruidos, qué sonido puro, en su exigüidad y monotonía, alejado de resucitar emoción.<sup>70</sup>*

El *futurismo*, movimiento artístico de principios del siglo XX del cual Luigi Russollo se decía miembro, saboreaba los frutos y las transformaciones de todo el paisaje urbano que la segunda revolución industrial había hecho germinar las ciudades modernas, para los futuristas, eran un gran tejido de material estético.

Filippo Tommaso Marinetti <sup>71</sup>, también figura del movimiento futurista, en su carta del periódico *Le figaro* en 1909, también encuentra en la máquina y en su capacidad generadora de *Ruidos* el camino del genio humano.

Russollo en su manifiesto estipula que existe un paralelismo entre la evolución de cómo percibimos los sonidos y la evolución de la máquina. Las orquestas con las que sueña Luigi

---

<sup>68</sup> Medida estándar para medir el ruido

<sup>69</sup> Luigi Russollo (1885-1947) fue un pintor italiano de la corriente futurista y precursor del uso de sonidos “no musicales” y la introducción de ruidos en la música occidental.

<sup>70</sup> Russollo, Luigi, *El arte de los ruidos*, Versión en línea en <https://www.uclm.es/artesonoro/elarteruido.html> visto el 13 de oct. del 2014

<sup>71</sup> Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) fue un ideólogo, poeta y editor italiano del siglo XX, y fundador del movimiento futurista.

Russollo están constituidas por aquellos nuevos *Ruidos* que las máquinas de las fábricas del siglo XIX de inicios del siglo XX recién empezaban a murmurar. Existe un materialismo musical, a la manera marxista, en el sentido de que son las condiciones materiales de la existencia las que determinan el resultado sonoro. Nuevas máquinas con nuevos sonidos transforman el oído del que las crea y las manipula. El proceso de descubrimiento del hierro y su transformación en acero hasta llegar a la revolución industrial es uno mismo con el proceso de la construcción de nuestra manera de percibir los sonidos, es decir, el proceso de construcción del oído moderno. La máquina, los pistones. El ritmo de la fábrica es el retumbar de los corazones modernos. Russollo ve con entusiasmo idolátrico este proceso al grado de anunciar la venida del nuevo dios de la música: *El Ruido*.



En la obra *El despertar de una ciudad* (1913) de Russollo se puede apreciar la noción de música a la que hacía referencia en su *Manifiesto del arte de los Ruidos*. Para tocar esta pieza se requiere de un instrumento diseñado por el mismo Russollo: el *Intonarumori* o *Entonador de Ruidos*. Es una caja de madera llena de tuercas y un mecanismo que permite sacar sonidos que imitan los *Ruidos* de una fábrica, de una explosión, silbidos etcétera.

Partitura de *El despertar de una ciudad*, tomado de <http://proyectoidis.org/intonarumori/>

Como se puede observar en la partitura siguiente, los *Intonarumori* eran capaces de producir un tono de una octava<sup>72</sup> de rango cuya altura era controlada por una palanca. Había aparatos de diversos tipos con *Ruidos* de diversos órdenes que en su conjunto conformar una especie de orquesta de *Ruidos* diseñada para expresar la recién adquirida sensibilidad urbana de principios de siglo XX, donde la ciudad era percibida como una enorme fuente de material estético en estado bruto o espontáneo.

## 2. El *Ruido* y Poder político

Para comprender la real importancia a la contribución de John Cage a la música Occidental es necesario poder observar el proceso de canalización y generación de sentido a los sonidos de la naturaleza, es decir del paso del *Ruido*, sonido indeseable y marginal del código, a un sonido propiamente musical. La música puede servirnos como un modelo del funcionamiento de las imágenes y los códigos de la sociedad Occidental. Cuando John Cage decide dar la espalda a la armonía occidental, y con ello a la tradición de Schönberg, lo hace porque tiene enfrente el continente de los *Ruidos*; desde la visión de los futuristas, un nuevo territorio inexplorado que de alguna manera se ajustaba mejor a su visión de la realidad y del papel de la música en la sociedad.

Existe una gran tradición de compositores y artistas que utilizan el *Ruido* como guía, como objetivo, o como material fundamental de sus obras. Uno de los primeros compositores que utilizaron al *Ruido* en la música occidental del siglo XX fue el compositor experimental francés Edgar Varese<sup>73</sup>; por ejemplo en sus obras de percusión <sup>74</sup>(*Ionización* 1929-1931).

---

<sup>72</sup> Una octava es la distancia en la escala diatónica entre la nota fundamental y su homónima en una escala más aguda. Es decir ocho tonos: *ej.* de Do 5 a Do 6.

<sup>73</sup> Edgar Varese (París, 22 de diciembre de 1883 - Nueva York, 6 de noviembre de 1965) fue un **compositor francés**, que vivió una larga etapa decisiva en Estados Unidos. Desarrolló la música concreta creada por Pierre Schaeffer.

<sup>74</sup> Sonidos a partir de golpear materiales.

También Eric Satie<sup>75</sup>, desde el siglo XIX explora en el territorio de los *Ruidos* en *Música de Mobiliario* en 1917. Henry Cowell ya en el siglo XX con sus experimentos de percusión en el piano<sup>76</sup>. Y por supuesto, Luigi Russollo, fueron los pioneros en la utilización del *Ruido* como forma de expresión musical.

La música es la *cosmización* del *Ruido*. Luis Duch en su trabajo de *Logomítica*<sup>77</sup> nos explica cuál es el proceso por el que pasa el organismo humano para alcanzar su lugar, es decir, *el oficio de volverse un hombre o una mujer*. El ser humano es aquel ser que tiene la capacidad *cosmizadora*, es decir, de transformar la experiencia cruda de la realidad, el caos, en un orden, un sentido, un cosmos. El *Ruido* es aquel sonido o experiencia sonora que escapa a la capacidad *cosmizadora* de la mente, siguiendo aquí la antropología de Duch<sup>78</sup>. EL *Ruido* es la experiencia sonora del *Caos*, de aquello que no ha logrado cobrar sentido. En donde la experiencia humana encuentra su realización es en la construcción de sentido a partir de lo inefable y de aquello que rebasa nuestra capacidad de integrar la totalidad de la realidad. De este modo, el *Ruido* es un fenómeno sonoro que, primariamente, escapa al alcance de este proceso de creación de sentido. En contraposición del *Cosmos*, es decir el reino del sentido humano, está el *Caos*. El oficio de hacerse hombre o mujer es la construcción y transmutación de la aquella parte de la naturaleza que rebasa nuestros límites, es decir el *Caos* y traerlo hacía el mundo humano del sentido, el *Cosmos*. Esta operación de *Cosmizar* puede sernos útil para comprender del mismo modo el paso del fenómeno *Ruido* (*Caos*) al sonido musical (*Cosmos*). Rilke dice al final de sus sonetos a Orfeo, el Dios Tracio de la música, cuando entona su lira a las bestias: *Tú les construiste un templo en el oído.*<sup>79</sup>

El *Ruido* en primera instancia es algo que se interpone entre la emisión y la recepción de un mensaje. Es cortocircuito de sentido. ¿Cuál será el objetivo de llevar el *Ruido* a las salas de

---

<sup>75</sup> Erik Satie, cuyo nombre completo es Alfred Eric Leslie Satie (Honfleur, 17 de mayo de 1866 - París, 1 de julio de 1925), fue un compositor y pianista francés. Precursor del *minimalismo* y *el impresionismo*, es considerado una de las figuras más influyentes en la historia de la música.

<sup>76</sup> Henry Cowell en su obra *The Banshee* (1925) utiliza al piano de manera alternativa, golpeando las cuerdas y generando otro tipo de sonidos, más allá de la armonía occidental.

<sup>77</sup> La complementariedad del *mythos-logos* en el desarrollo del ser humano.

<sup>78</sup> Duch, Lluís, *Antropología de la vida cotidiana*, Madrid 2002, Ed. Trotta

<sup>79</sup> Citado en: Andrés, Ramón. *El mundo en el oído*. Ed. Ciruela Ed. 2012 p. 43

Música? Pongamos por ejemplo los primeros conciertos de Arnold Schönberg con su *Pierrot Lunaire*, pieza carente de tonalidad, ya en 1912. Debió haber sido aberrante para un buen número de asistentes vieneses asiduos de *templos* mucho más cromáticos y resolutivos en sus oídos. O del mismo modo ¿por qué Mike Patton<sup>80</sup> en la sala Nezahualcoyotl, 100 años después en el 2012, nos da un recital de gritos y gemidos de la entraña para el *Festival Radar*<sup>81</sup>? Ahora todos escuchamos tan atentos el flujo de los *Ruidos*. La experiencia sonora se amplificó ¿Pero esto qué significa en términos sociales? Es necesario entender la relación entre el *Ruido* y el poder para desentrañar esta pregunta.

*En su realidad biológica, el Ruido es un medio de hacer daño.* <sup>82</sup>

El sonido en ausencia de sentido es violencia, violencia al orden. Un ejemplo de esto es la reacción tan determinante que Platón tiene frente a los nuevos ditirambos <sup>83</sup>, que para él amenazaban la propiedad trascendente y edificante de la música griega en el siglo V a.C. Así escribe en su texto *Las leyes*:

*El placer báquico al que se entregaban más allá de los límites de la razón, mezclaron terno e himnos, peanes y ditirambos (...) A fuerza de componer obras de esta clase y de ponerles letras del mismo estilo, inculcaron al vulgo unos principios musicales falsos, y la audacia de creerse jueces competentes en la materia. En consecuencia, el público de los teatros se volvió, de silencioso que era, vocinglero, convencido de que podía distinguir lo bello de lo feo en el campo de la música, y a una aristocracia musical le sucedió una detestable teatrocracia. Si al menos esto hubiera sido una democracia confinada a los hombres libres y dentro del campo de la música, el daño no hubiera resultado muy sensible.* <sup>84</sup>

Platón, en su pensamiento, dotaba al músico el mismo papel determinante que al político y al filósofo. Platón, el sabio de la polis, preocupado por el estado de las almas de los

---

<sup>80</sup> Músico de experimentación vocal y música noise norteamericana de finales del siglo XX. (*Faith No More* y *Mr. Bungle*)

<sup>81</sup> Festival de la ciudad de México de música experimental.

<sup>82</sup> Attali, Jaques, *op. cit.* p.17

<sup>83</sup> Cantos entonados en los rituales previos a la tragedia griega

<sup>84</sup> Ramón, Andrés *op. cit.* p. 53

ciudadanos denunciaba el libertinaje con el que los *Aedos*<sup>85</sup> transformaban los cánones musicales de las escalas establecidas, sin siquiera preguntarse qué consecuencias espirituales tendrían. Platón formaba parte de la elite griega que tenía claro el papel de la música como la llave de la experiencia trascendental, del reino de lo divino, el puente con ese otro mundo. Pero para construir y transitar ese puente que conduce al buen ejercicio de la vida humana se debe pasar por un proceso íntimo y riguroso a través del arte de la ordenación de los sonidos. Este proceso era el que estaba en juego en la Grecia de los filósofos y los trágicos. Nuevos elementos se introducían muy rápidamente en la *escena* de la música. Se anunciaba a través del culto a la novedad la degradación de los modelos tradicionales de la música que tenían su función en la ofrenda y la devoción.

La palabra *escena* es muy utilizada dentro del ámbito de la música popular contemporánea y encaminada a los objetivos de la industria cultural. Se utiliza para designar un movimiento artístico con flujo e inercia que transforma de alguna manera la tradición anterior. Un ejemplo es la *escena del punk de la ciudad de México* o la *escena del hip-hop*, o los diversos géneros que se han inventado en el siglo XX dentro de la música industrializada. La *escena* es siempre algo novedoso e interesante, siempre nuevo. Y siempre será reemplazada por otra nueva *escena*.

Yo encuentro el origen de esta noción de *escena* en la Grecia antigua. En la Grecia del siglo V a.C. el mundo descubrió por primera vez el placer por la novedad. La necesidad existencial de generar obras, hechuras, artificios que dejarán huella a la posteridad. Surge el individuo tanto en la obra de arte pictórica como escultórica desde el momento en que se firman con autoría individual las primeras obras de arte. Así como en el arte dramático. En la tragedia griega Tespis<sup>86</sup>, en el siglo VI a. C., introduce la figura del dialogo entre un personaje frente al coro, a diferencia de los cantos devocionales anteriores donde el coro era la figura predominante, lo colectivo estaba sobre lo individual ya que el arte aún estaba insertado en su forma ritual. Surge la noción del individuo separado de las fuerzas de la naturaleza,

---

<sup>85</sup> Así se les llamaba a los cantores y poetas en Grecia de la época de Platón.

<sup>86</sup> Tespis (550 - 500 a. C.) fue un dramaturgo griego del siglo VI a. C. Es considerado uno de los padres griegos del teatro

emerge desde las profundidades del neolítico y desemboca en el mundo moderno. Un individuo en busca de la construcción de su *escena*.

La disparidad de concepciones acerca de la rigurosidad de la tradición en esta época y en especial en la música hace que Platón reaccione de manera enérgica frente a cualquier afrenta a los *nomos*<sup>87</sup> musicales imperantes. Es una reacción defensiva ante el *Ruido*. Cada nueva estructura sonora, antes de encontrar su lugar en la tradición es considerada *Ruido*. Las ideas de ser capaz de construir una polis perfecta hicieron dejar en claro la posición de Platón frente al *Ruido*, los sonidos fuera de la norma. Platón tuvo claro el potencial terrorífico que se encuentra en las músicas profanas, que pueden mancillar el puente dialéctico, didáctico, hacia la comprensión del mundo de las ideas. Platón como teórico del poder político, reflexiona del mismo modo que Attali, que busca construir *una teoría del poder, que exige actualmente una teoría de la totalización del Ruido y de su formación*.<sup>88</sup>

Es necesario clarificar el papel del *Ruido* en relación con el poder político para comprender como aquel que, utilizando la tradición de las vanguardias occidentales, hace de la contemplación del *Ruido*, de los sonidos profanos, un camino hacia lo trascendente.

Desde el poder político es fácil comprender al *Ruido* como algo inquietante, aquello que permanece fuera de control. Aquello que destruye el código, la norma. En la relación entre los momentos de creación y de tradición se encuentra la tensión intrínseca del arte y del desarrollo de una sociedad. Distinguir entre la creatividad como la modalidad en el que el mundo y su ordenamiento se suspende y los momentos de organización, inventariado y conservación, es decir la tradición. Y para renovar la tradición, cualquiera que esta sea, es necesario en un primer momento, ser capaz de soportar la incertidumbre, la suspensión del sentido, la ausencia de espacio y tiempo, la ausencia de música, de darle bienvenida al *Ruido* como experiencia musical.

---

<sup>87</sup> Tratado de leyes con respecto a alguna técnica específica.

<sup>88</sup> Attali, *ruidos* p 16

Cage está en una búsqueda, y es en la experiencia del *Ruido* donde encuentra caminos para explorar. Aunque en una primera instancia el *Ruido* puede ser amenazante y emisario del caos, a mi parecer Cage no está buscando el *Caos* en la música, sino expandir los límites de la música del siglo XX integrando ciertas partes de la experiencia del *Ruido*. A partir de los años cuarenta Cage articula esta búsqueda de lo liminar en la música y que poco a poco va encontrando una voz más seria y disciplinada, que desemboca en el descubrimiento de la naturaleza del silencio en la obra *4'33''*, en 1952.

### 3. La jaula y el muro.

Cage sigue al pie de la letra la promesa que le hizo a su maestro Arnold Schoenberg para poder ser su discípulo, la de dedicar su vida entera a la música. Hasta que ocurre un momento de ruptura entre discípulo y maestro a partir de una diferencia sobre la importancia de la armonía en la música europea del siglo XIX y XX<sup>89</sup>. El discípulo comienza a interesarse por desarrollar todo lo que produce ruido: latas, cacerolas, piedras, tazas y cada vez más quiere descubrir la música escondida detrás de esto. Cada vez le interesaba menos seguir el camino dispuesto por Schoenberg y sus seguidores, el de la sofisticación de la armonía occidental y del control minucioso y calculador del mundo sonoro.

Aquí la dramatización de los hechos:

*Cage: Profesor Schoenberg, entienda que yo no tengo una inclinación para la armonía.*

*Schoenberg: Sin una inclinación por la armonía siempre te encontrarás con un obstáculo, un muro por el cual jamás podrás pasar.*

*Cage: En ese caso yo dedicaré mi vida a golpear mi cabeza contra ese muro.*<sup>90</sup>

Y eso hizo.

---

<sup>89</sup> El mismo Schoenberg definía al término de armonía como *la enseñanza de los sonidos simultáneos (acordes) y de sus posibilidades de encadenamiento, teniendo en cuenta sus valores arquitectónicos, melódicos y rítmicos, y sus relaciones de equilibrio.* (Schoenberg, Arnold, *Tratado de armonía, Madrid, España 1974, Ed. Real Musical p. 7*)

<sup>90</sup> Cfr. Kostalenz, *op. cit.* p. 5

El *muro* que ha de derribar Cage es aquel de la armonía occidental. Y al hacerlo el compositor nos regala una ventana a formas distintas de experiencias de mundo, de realidades. Cage surge de la modernidad en tanto es el código de la música occidental el que lo nutre, pero su ruptura con Schönberg es al mismo tiempo la ruptura con el camino de la modernidad. Así sea esta la producida por la vanguardia del siglo XX.

Para encontrar un nuevo método en su carácter profundo estructural es necesario tener claro que ni Schönberg ni Stravinski lograron construir un método alternativo a la música occidental, sino que lo llevaron a sus últimas consecuencias; Schönberg, con el atonalismo y el dodecafonismo, y Stravinski, con su revolución en el ritmo y la armonía en *La consagración de la primavera*<sup>91</sup>, ponen fin la tradición occidental de la música universal. Estas obras siguen fieles al espíritu de la música clásica y romántica. La ruptura que buscaba Cage es más profunda y tendrá que ver con cómo es que experimentamos los sonidos y la duración.

Cage en una de sus entrevistas describe que, ya años después de haber terminado su relación con Schönberg, un encuentro fortuito con el gran rival y némesis musical de Schönberg: Stravinski. Es en este episodio donde podemos comprender cuál era la verdadera diferencia entre el padre del dodecafonismo y Cage.

*Él (Stravinski) hizo este sorprendente comentario:*

*“Sabes, la razón por la cual nunca me ha gustado la música de Schönberg es porque no es moderna” Esto me recordó a algo que le había oído a Schönberg decir mientras nos daba clases. Él tomaba un grupo particular de cuatro notas y él decía: Bach hizo esto, Beethoven hizo esto, Brahms hizo esto, ¡Schönberg hizo esto! En otras palabras, era como Stravinski decía. Schönberg no se pensaba a sí mismo en ninguna manera como una ruptura con el pasado.”<sup>92</sup>*

---

<sup>91</sup> Stravinski construye un universo musical único en esta obra al construir compases complejos y constante cambio de medida de compases. La armonía está muy cerca del atonalismo.

<sup>92</sup> Kostalenz *op. cit.* p. 17

Cage no tomó de Schönberg su concepción de la escala tonal, ni la estructura dodecafónica de acomodo de los sonidos, sino su idea de serie y repetición. Empieza a experimentar con células melódicas en sus obras para piano de principios de los treinta. Variaciones de la misma célula melódica, incitando más a una experiencia de percusión que al vértigo melódico que puede ocurrir en una pieza dodecafónica o incluso atonal. Este tipo de experimentos los podemos encontrar en las obras *Metamorphosis (1938)*, *Cinco canciones para contralto (1938)* y *Música para instrumentos de viento (1938)*. Pero aquí aún no existe una ruptura real con el canon occidental de la música y menos aún una propuesta de trabajo respecto al código existente de la música moderna occidental.

Cage en varias de sus entrevistas cita la experiencia que tuvo al colaborar con el cineasta experimental Oskar Fischinger<sup>93</sup>, que también radicaba en Los Ángeles en la década de treinta. Éste al dialogar con Cage sobre su experiencia con los ruidos le dijo:

*Todo en este mundo tiene un espíritu, que se libera a través de su sonido.*<sup>94</sup>

Al hacer consciencia de las sonoridades inherentes en cada material y relacionarlo con parte de su espíritu Cage da su giro decisivo hacia la composición de piezas de percusión. Un ejemplo de esto es *Quartet (1935)* y *Trio (1936)* donde Cage utilizó materiales de todo tipo, en especial aquellos que pudo encontrar en su hogar, para componer. Desde ollas, cacerolas, partes de automóviles, pedazos de madera etc.

A partir de este momento Cage nunca volverá a la composición de obras tonales o con un contrapunto occidental. Su búsqueda es una ruptura transversal, que trastoca de manera permanente la concepción de la música en relación con los *Ruidos* en el siglo XX. Y puede darnos las claves para comprender hacia donde se dirigen los múltiples caminos de la acción musical en el siglo XXI.

---

<sup>93</sup>Oskar Fischinger (22 de junio de 1900 - 31 de enero de 1967) fue un pintor, animador y realizador de cine alemán. Sus obras se caracterizan por ser abstractas, donde combina la geometría con la música. En la Alemania de Hitler se lo consideró a su arte *degenerado*, y así se exilió a Estados Unidos, llegando a Hollywood en febrero de 1936.

<sup>94</sup> Perloff, Marjorie, *John Cage composed in America*, Ed. University of Chicago, 1994, p. 91

#### 4. La jaula y el bailarín. Cage y su acercamiento a la danza.

Es entre 1937 y 1938 cuando Cage, a los veinticinco años, da la conferencia en Seattle que define su propósito en la vida: *The Future of Music: Credo*<sup>95</sup>. Es en este momento donde surge, por primera vez en él, el término de *organización de sonido*. Es una ruptura completa con el canon occidental de la música moderna y también una apuesta más grande a la construcción de una nueva forma de relación con la *techne* musical. Aquí el texto entero traducido por mí:

*Yo creo que la utilización de ruido para hacer música se incrementará hasta que lleguemos a una música producida con la ayuda de instrumentos electrónicos, que pondrán a cualquier y todos los sonidos susceptibles a escucharse a disposición de su uso musical. Serán explorados los Medios fotoeléctricos, cinematográficos y mecánicos para la producción sintética de la música. Cuando en el pasado, el debate estaba entre lo disonante y lo consonante, en el futuro inmediato, será, entre el ruido y lo llamado "sonido musical".*<sup>96</sup>

Apoyándose en las exploraciones sonoras en el piano y las percusiones de Henry Cowell, también de las obras de Varese, de Charles Ives<sup>97</sup> y de Satie, Cage encuentra su tradición, la tradición del ruido como forma de expresión musical. Esta tradición comienza en la percusión. Nada mejor que volver a comenzar a hacer música que con el origen mismo de este arte, el arte de los ritmos eternos y trascendentales: *el arte del tambor*.

La concepción de Cage acerca del *ritmo* tiene su origen en su acercamiento práctico a la música. Es decir su relación con las condiciones materiales de su existencia. La relación entre el músico y el dinero. Su forma de subsistencia determino en gran medida el resultado de sus obras. La sociedad norteamericana de finales de los treinta y principios de los cuarentas no apreciaba de ninguna manera la búsqueda de Cage y su ruido. Los artistas en el siglo XX han tenido que saber insertarse en el abanico de funciones sociales que están

---

<sup>95</sup>Cage, John, *Silence*, Ed. Wesleyan University Press, US, 1973

<sup>96</sup>Op. cit. p. 3-6

<sup>97</sup>Charles Edward Ives (1874-1954) fue un **compositor estadounidense** de música clásica, reconocido como uno de los primeros de trascendencia internacional.

determinada por la división social del trabajo articulada según el poder hegemónico. Este poder hegemónico como lo vimos en la primera parte de esta tesis tiene su fundamento en la capacidad de generar riqueza mercantil y la utilización de la razón como una razón instrumental. Cage surge de la sociedad norteamericana de la primera mitad del siglo XX, que cada vez ha encontrado de manera más eficiente formas de transformar la acción estética en mercancía, y cualquier expresión de trabajo humano en trabajo *alienado*.

Su familia no era precisamente adinerada. Su padre en algún momento logró amasar grandes cantidades de dinero pero desafortunadamente lo perdió en alguna de sus descabelladas invenciones. Su madre tenía una tienda en Los Ángeles en la cual el joven Cage trabajó un tiempo.

Dos de los oficios que Cage ejerció en los treinta marcaron su vida y su relación con la música y el arte. Una fue la docencia. Cuando Cage vuelve de sus viajes por Europa decide timbrar de casa en casa en los suburbios de Los Ángeles ofreciendo sus servicios como tutor de artes a las amas de casa con intereses culturales. Una sesión por semana. El entonces tendría tiempo de ir a la Biblioteca Pública y estudiar sobre su pasión, y después dar una sesión a cambio de una paga. Una manera muy inteligente de capitalizar sus intereses.

La docencia acompañó la vida de Cage en diversos momentos de su vida. Fue de sus conferencias y su taller de música experimental en la *New York for Social Research School*<sup>98</sup>, de donde surgen los fundadores del movimiento *Fluxus*.<sup>99</sup>

Otro de los trabajos que marcaron la vida de Cage fue el de acompañante de piano de las clases de Baile en la *Cornish School*<sup>100</sup> ubicada en Seattle. Su relación con la danza es

---

<sup>98</sup>La Nueva Escuela (en inglés *The New School*) es una universidad en la ciudad de Nueva York situada en el barrio Greenwich Village, en el Bajo Manhattan.

<sup>99</sup>*Fluxus* (palabra latina que significa flujo) es un movimiento artístico de las artes visuales pero también de la música y la literatura. Tuvo su momento más activo entre la década de los sesenta y los setenta del siglo XX. Se declaró contra el objeto artístico tradicional como mercancía y se proclamó a sí mismo como el antiarte. Fluxus fue informalmente organizado en 1962 por George Maciunas (1931-1978). Este movimiento artístico tuvo expresiones en México, Estados Unidos, Europa y Japón.

importantísima para poder comprender su concepción del ritmo. Y por supuesto no podemos olvidar su relación con quien fue el compañero de toda la vida Merce Cunningham<sup>101</sup>. Es a partir de su función como acompañante y creador de piezas para bailarines que Cage encuentra el camino del *Ruido*. En sí, para bailar no se requiere nada más que *ritmo*. El muro de la armonía occidental no es un problema aquí. Para que la música cumpla su primer propósito *cosmizador* y ordenador de sentido no requiere del edificio armónico. La *mousike* es una máquina que funciona en su modo más primigenio en el movimiento, los patrones, los ritmos. Es decir, la duración.

Aristóteles en su *Arte Poética* menciona así que la danza *utiliza el ritmo sin armonía*<sup>102</sup>

*Cuando Shiva baila, se liberan las fuerzas sobrehumanas: El suelo en que marca sus pasos es el Universo.*<sup>103</sup>

La relación entre danza y música es esencial en la obra de Cage y a partir de sus trabajos de percusión para la escuela de danza encuentra la manera de esquivar ese muro de la armonía occidental.

Cage descubre y nos comparte en sus obras que la dimensión mínima de la música no se encuentra en la división micro tonal de las estructuras armónicas<sup>104</sup>, o en la democratización de los centros gravitacionales que causan las notas fundamentales y tónicas en la armonía, como lo hace el *dodecafonismo* y el *serialismo*, sino en el tiempo, en la duración. Es en la dimensión temporal, donde la música tiene su capacidad de crear un tiempo otro, un espacio propio que funciona con una lógica distinta a la lineal. La unidad mínima de la música está en la duración, no en el tono o micro-tono.

Las necesidades prácticas del trabajo de acompañante de bailarines contemporáneos nos pueden ayudar a comprender como es que Cage concibe el espacio sonoro y el papel de los ruidos en la música, todo en relación con el tiempo. Los movimientos de danza

---

<sup>101</sup> Bailarín y Coreógrafo que revoluciono la danza a mediados del siglo XX.

<sup>102</sup> Citado en Andrés, Ramón. *El mundo en el oído*. Ed. Siruela 2013 p 101

<sup>103</sup> *Ibid.* p 102

<sup>104</sup> Varias Exploraciones se han hecho al respecto de los microtonos. Uno de ellos por el compositor mexicano Julian Carrillo y el sonido 13, que divide el tono en 16 unidades.

contemporánea requieren una estructura de duración, no una estructura armónica, ni melódica. La búsqueda de la danza moderna norteamericana también va hacia la misma dirección que la búsqueda de Cage. Es en la composición para este tipo de actividad musical donde Cage se topa con la libertad de introducir al *Ruido* dentro de un marco musical.

Cage buscaba un parámetro en donde pudieran coexistir los sonidos musicales y el *Ruido*. Una manera de poder sortear la armonía occidental, es decir la jerarquización de los *Ruidos*. En sus piezas de danza el problema a resolver en la danza no era tanto la trama armónica de sus piezas, sino las necesidades rítmicas y de duración de los propios bailarines. Y la cuestión del ritmo es en última instancia un problema de percusión, de pulso y de duración. Para componer con estos fines, el bailarín en cuestión simplemente le entregaba los pulsos, las medidas de tiempo (*eje*: Cinco compases de 4/4, tres de 5/4 etc.) Y Cage, entonces, a partir de estas genera una pieza de percusión.

Los ejemplos de las obras de Cage donde incursiona en la percusión para acompañar a bailarines son:

- *Imaginary Landscape Núm. 1 (1942)* (utiliza cacerolas, ollas y diversos utensilios de cocina, lo que tuviera a la mano)
- *Imaginary Landscape num 2 (1942)*
- *Credo in Us (1942)*
- *Forever Sunsmell (1943)*

Aunque seguramente creó varias más, estas son de las que se tienen las partituras.

Ya a finales de los treinta Cage abandona por completo la concepción musical de occidente, en especial por su aversión a la armonía. En el transcurso de los siguientes años se dedica a buscar fundamentos y formas para que su quehacer artístico tenga un sustrato de disciplina, es decir, una búsqueda de una estructura original que sustituya el viejo hábito de las armonías y cadencias de la música occidental.

## Capítulo 4:

### *La jaula se volvió Piano.*

#### **Un análisis materialista al *piano preparado* de Cage desde Walter Benjamin y Bolívar Echeverría.**

##### **1. El piano**

Syvilla Fort<sup>105</sup> en 1940 le pide a Cage una pieza para acompañar su coreografía *Bacchanale*. La danza estaba basada en motivos africanos. El compositor procede a componer una pieza para ensamble de percusión. Pero había un inconveniente. El lugar donde iba a presentarse, un pequeño auditorio, no tenía la capacidad para albergar un ensamble de percusiones. Ni siquiera una pequeña batería. Solo tenía un piano.

Cage nos cuenta en *How the piano came to be prepared*<sup>106</sup> que intento componer una pieza *serialista* en dicho piano que evocara el espíritu africano de la coreografía, a la vieja usanza de Schönberg. Cosa que rápidamente fracasa. En lugar de hacer esto decide cambiar de enfoque y *refuncionalizar* el piano, inspirándose en los trabajos de Henry Cowell. También Satie, en la década de los veinte, había comenzado a explorar con el piano, colocando papeles sobre el encordado, cuando compuso *La piège de Méduse* (1921). Existen los antecedentes de Maurice Ravel que en 1925 introduce pedazos de madera entre las cuerdas para alterar el sonido de su pieza *Léonfant et les sortilèges*. Cage es quién nombra esta técnica de alteración de los sonidos del piano como *piano preparado*.

Acompañada con una detallada descripción de cómo colocar pequeños clavos y tornillos, y en qué o cuál cuerda. Podemos hoy revisar la partitura para su obra *Bachannale* (1940). La partitura empieza a la izquierda con una columna que representa cada nota del piano. La siguiente columna indica que material ha de usarse en la preparación del piano, así como su tamaño y el lugar de su colocación.

---

<sup>105</sup>Syvilla Fort (1917 –1975) fue una bailarina norteamericana, coreógrafa y pedagoga de la danza.

<sup>106</sup>Cage, John, visto el 9 de oct. en [http://johncage.org/prepared\\_piano\\_essay.html](http://johncage.org/prepared_piano_essay.html)



Cage: la intimidad y el silencio. Dos elementos que constituirán la base de sus obras posteriores.

El piano es quizás el instrumento más característico que la música occidental ha dado al mundo. Su invención desde el siglo XVII<sup>108</sup> y el perfeccionamiento de su técnica supone las condiciones materiales para el nacimiento y consolidación de la armonía moderna. No podría entenderse el desarrollo de la música sinfónica de Alemania, Francia, Italia y Estados Unidos sin las obras que vieron por primera vez la luz en este instrumento de percusión. Frédéric Chopin, Franz Liszt, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Claude Debussy, Piotr Ilich Tchaikovski y el mismo Schönberg, todos compositores que revolucionaron la música utilizando el piano como su principal herramienta de trabajo. El piano es el símbolo de la música occidental, conteniendo en su misma construcción los secretos algorítmicos que conforman las tonalidades cromáticas, que hemos estado escuchando por los últimos siglos como las bellas artes de la música. Es la culminación de la armonía *temperada*. El arte temperado de los sonidos fue aquel que logró resolver una manera práctica el problema de la *coma pitagórica*<sup>109</sup>, aquel sistema sonoro que permite el surgimiento de la armonía moderna.

Cage en sus obras de piano preparado explora otros aspectos del sonido que la tradición occidental de la música había dejado de lado: la duración y el timbre. Cage altera el sonido del piano al intervenirlo con objetos ajenos. Utilizando las técnicas del *Dadaísmo* con el objetivo de transformar al piano en otra cosa, en un medio para una experiencia distinta a la que se obtiene con la armonía occidental. El piano preparado es el objeto donde Cage logra trastocar el código imperante de la música a través de la reutilización del mismo código.

---

<sup>108</sup> El primer piano que se conoce fue construido por Bartolomeo Cristófori en el siglo XVII en Venecia.

<sup>109</sup> Aquel sonido sobrante después de afinar una escala en tonos puros. Es decir la escala no logra “cerrarse” matemáticamente de manera perfecta y queda una disonancia que no puede integrarse a la escala. Ver: El temperado del piano y la coma pitagórica :: TecnoPiano.com <https://www.youtube.com/watch?v=aA6FCz4JR4w>

*Una red puede ser destruida por ruidos que la agreden y la transforman, si los códigos en vigor no pueden normalizar y reprimir esos ruidos. El nuevo orden, no contenido en la estructura del antiguo, no ha surgido, sin embargo, por azar.<sup>110</sup>*

La revolución que se desata a partir de la experimentación con sonidos en el piano no es por el azar. Es a través de la exploración de los ruidos que Cage en sus obras del piano preparado crea un nuevo sentido para la música. Transforma el oído del escucha del siglo XX. El ruido, al ser ausencia de sentido, crea un espacio que puede liberar la imaginación del oyente. Para Cage, empieza a cobrar más importancia el diseño de situaciones en donde el oído occidental, es decir, la manera habitual como se percibía el arte musical, pueda liberarse. Se está gestando una nueva sintaxis, un nuevo código musical que integre otras dimensiones de la experiencia.

## **2. Refuncionalización**

*Sí, en cambio, si, como pensamos que sucede en realidad, el concepto de “valor de uso” que Marx opone al pensamiento moderno hace estallar el horizonte de inteligibilidad en el que éste se mueve.*

*(Echeverría, Valor de uso y Utopía)*

La función social del arte en el siglo XX es la de revolucionar la experiencia del individuo moderno, de reventarla desde sus referentes próximos y abrir puertas y ventanas a otras formas de experiencias más profundas. En esta parte de mi tesis tomo una perspectiva política ante la estética de Cage y de la tradición de las vanguardias en el siglo XX. El papel del arte es esencial en cualquier transformación social dado que el arte es el guardián de la ruptura, es el laboratorio donde el código puede desbaratarse, romperse y luego ser ordenado. A principios del siglo XX, en la década de los treinta el siniestro contexto de la Alemania Nazi, confluyeron sin embargo, las fuerzas necesarias para dar a luz una reflexión acerca del carácter intrínsecamente revolucionario de las producciones artísticas. Esta

---

<sup>110</sup> Attali, Jaques, *op. cit.* p. 54

reflexión surge como resistencia frente a la inminencia del ascenso del fascismo al poder. La teoría crítica alemana es la que concreta la misión de buscar cual es el papel del arte dentro de la modernidad como barbarie. Y en contraposición con Adorno y su visión fatalista y euro-céntrica del arte, paralizado por la industria cultural, propongo a Walter Benjamin como contrapeso. Aunado a las reflexiones de Bolívar Echeverría sobre la capacidad del arte de *refuncionalizar* el estrato más profundo del humano: el lenguaje.

El ser humano en su constitución como organismo reproduce de manera singular el *telos* de cualquier unidad básica de vida: el reproducir su unidad integral e identitaria de vida. La diferencia del ser humano como ser vivo es su misma humanidad. Su condición humana. Desde Marx, Bolívar Echeverría explica le fundamento ontológico de la humanidad como especie:

*El telos estructural que anima al comportamiento del ser humano o social difiere por tanto esencialmente de aquel que presenta la dimensión puramente animal de la naturaleza. No se trata de la conservación de un principio de sociabilidad que estuviese ya dado en la organicidad animal, sino de la fundación y re-fundación constante de ese principio.<sup>111</sup>*

La libertad es la condición de existencia del ser humano, la libertad es la actividad humana de la constante fundación y refundación de nuestros principios de sociabilidad. Es, no solo una necesidad, sino su causa y efecto, su objetivo. La humanidad es libertad.

Existe una contradicción aparente en el ser humano al ser animal y humano, al tener que cumplir con el *telos* de un organismo que busca reproducir su unidad integral, su identidad, al mismo tiempo que tiene la capacidad de ser la causa misma de la transformación constante de esta unidad integral; tiene dos naturalezas simultaneas. Una, la de la reproducción de su sociedad ya constituida, la otra, la de la transformación de esa sociedad.

---

<sup>111</sup> Echeverría, Bolívar, Valor de uso y utopía, Ed. SXXI, México, 1998, p. 167

De esta manera Bolívar explica, en su libro *Valor de uso y Utopía*<sup>112</sup> (1998), la noción de *valor de uso*, es decir, la forma natural de la reproducción social del ser humano.

*Producir es objetivar, inscribir en la forma del producto una intención transformativa dirigida al sujeto mismo, en tanto que consumidor; intención que se subjetiva o se hace efectiva en el momento en que éste usa (disfruta o utiliza) de manera adecuada ese producto en calidad de bien, es decir, el momento en que, al aprovechar la cosa, absorbe la forma de la cosa y se deja transformar por ella.*<sup>113</sup>

El arte es la manera más clara de cómo el *valor de uso* puede reventar y reinventar, o reconfigurar una forma de reproducción social desde dentro de la misma reproducción social; esa es su función, transformar al sujeto social en su conjunto a partir de una *refuncionalización* del *valor de uso*, de cualquier objeto que sea producido y esté dispuesto a su consumo. De esto se trata lo que más adelante llamaremos *Oportunidad estética* (Término utilizado por el mismo Echeverría en sus clases). La apertura del sujeto productor como consumidor de una nueva dimensión en la experiencia, el ejercicio necesario de la libertad en el ser humano.

La *refuncionalización* es una técnica. Una manera de procesar el material cultural para transformarlo y así cumplir con las dos funciones básicas que en los textos de Walter Benjamin se mencionan como los objetivos del arte de vanguardia, en la revolución frente a la modernidad capitalista:

1. El primer objetivo es el acto de ruptura de la lógica moderna que se ha introducido hasta el tuétano de nuestra experiencia.
2. El segundo objetivo es la tarea de construir puentes alternativos mediante el descubrimiento de nuevas formas de percepción, que divergen de la dirección única impuesta por la racionalidad tecnocrática y la lógica de mercado. una *oportunidad estética*.

---

<sup>112</sup> Op. cit.

<sup>113</sup> Echeverría, Bolívar, *op. cit.* p.171

Tuvela suerte y el honor de asistir como oyente al último semestre que Bolívar Echeverría impartió en el posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras, y nos enseñó a leer a Benjamin desde la esperanza y la posibilidad. Retoma las ideas estéticas de Benjamin para construir un programa de acción con los objetivos de resistencia cultural en oposición a la modernidad capitalista, pero conociendo a profundidad cual es la condición moderna que nos aliena.

Es a partir de dos tradiciones del arte de vanguardia de donde Walter Benjamin construye su teoría de la *refuncionalización* estética. El *constructivismo*<sup>114</sup> y el *surrealismo*<sup>115</sup>. Gracias a su relación romántica con Asja Lacis<sup>116</sup> se introduce en el arte de vanguardia de la revolución rusa; en especial al *constructivismo*. Es ella quien lo conecta con el dramaturgo y teórico del arte Bertol Brecht<sup>117</sup>.

Walter Benjamin en su ensayo *El autor como productor*<sup>118</sup> coloca al artista como un experto técnico que tiene que hacerse responsable de su lugar no solo en el mercado sino en su función como creador de imágenes. Hacerse consciente de que en cada imagen se esconde un objetivo, un mensaje. El artista debe hacerse la pregunta ¿Bajo qué servicio se encuentra la producción de sus imágenes?

Así escribe Benjamin:

---

<sup>114</sup> El *constructivismo* fue un movimiento artístico y arquitectónico que surgió en Rusia en 1914 y se hizo especialmente presente después de la Revolución de Octubre. Hasta su represión por el Stalinismo.

<sup>115</sup> El *surrealismo* (en francés: *surréalisme*; *sur* ['sobre, por encima'] más *réalisme* ['realismo']) es un movimiento artístico y literario surgido en Francia a partir del dadaísmo, en la década de los años 1920, en torno a la personalidad del poeta André Bretón.

<sup>116</sup> Actriz y Dramaturga bolchevique nacida en 189,1 en Letonia. Conoce a Benjamin en 1924 cuando ambos vivieron un tiempo en Capri. Tuvo una relación estrecha con varios personajes del arte de vanguardia soviético.

<sup>117</sup> Eugen Berthold (Bertolt) Friedrich Brecht (Augsburgo, 10 de febrero de 1898 – Berlín Este, 14 de agosto de 1956), fue un dramaturgo y poeta alemán, uno de los más influyentes del siglo XX, creador del *teatro épico*, también llamado *teatro dialéctico*

<sup>118</sup> Benjamin, Walter, *El autor como productor*, México 2004, Ed. Ithaca

*Mientras el escritor experimente solidaridad con el proletariado sólo como sujeto ideológico, y no como productor, la tendencia política de su obra, por más revolucionaria que pueda parecer, cumplirá una función contrarrevolucionaria.*<sup>119</sup>

Esta contradicción puede ser vista de manera mucho más clara en nuestros tiempos. La gran mayoría de los artistas en México, y en especial del rubro donde más me he desarrollado, *la escena de la música independiente en México*, no tiene idea de cómo es que están configuradas las redes de los medios de producción; que en última instancia nos mantienen funcionando en una lógica de mercado transnacional. Y más aún, no son conscientes de que reproducen formas heredadas que subyugan el papel del creador a fuerzas alienantes. Tampoco existe una intención en la mayoría de nosotros músicos independientes de generar objetos culturales capaces de hacer evidentes las contradicciones de este sistema. En lugar de eso surgen oportunidades que no critican la totalidad de la lógica de mercado; su velada sumisión y tendencia al consumo a producciones internacionales. Además de la lógica muy mexicana de la impunidad y el nepotismo. Es aquí en donde cabe la reflexión sobre cómo crear hoy desde la libertad.

La función política del arte toma consciencia con el arte de vanguardia, porque entiende que el arte, desde su configuración a partir de un código imperante, está ya ejerciendo su derecho a la ruptura, dignifica lo irreductible de la experiencia humana. que en el siglo XX y ahora el XXI ha querido ser destruido por el ascenso de lógica de mundo tecnocrática. El artista y su capacidad de dignificar la parte irreductible de la experiencia humana está en juego en la utilización de su material y en todo el proceso de su labor estética, es decir, *producción, distribución, interpretación*. No solo en su discurso. El genio creador como individuo que sintetiza la naturaleza y nos la devuelve como objeto de disfrute ha caducado, si es que alguna vez realmente existió como el portador de la llama de la transfiguración estética. El arte no es propaganda, es la acción libre del ser humano que en su acción desata libertades.

---

<sup>119</sup> *Op. cit.* p 34

*¿Pero de qué vale si en la política lo decisivo no es el pensamiento privado sino- como dijo Brecht alguna vez- el arte de pensar en la cabeza de otros?<sup>120</sup>*

El papel del artista después del arte de vanguardia ya no es el devolvernos la mirada de una naturaleza oculta. Es despertar nuestra naturaleza oculta. La mimesis en este sentido no es la representación de lo libre y bello, es la mimesis del proceso de libertad. El arte aquí ya no representa realidades, sino las acuchilla. Las rompe. Atraviesa.

Y en ninguna medida el arte, como portador del relámpago que rompe el código, puede reducirse a propaganda ideológica de ningún tipo. Tanto por la industria cultural como por las causas políticas de resistencia. El arte es su propia resistencia. No un arte por el arte, sino comprendiendo que el arte es el laboratorio autónomo de la resistencia y la construcción de mundos que aun no existen.

### **3. El Piano Refuncionalizado**

Existen algunos ensayos donde Cage explica su visión política del mundo. En su discurso político explícito él se posiciona como un anarquista radical. Sus visiones políticas se basan fundamentalmente en el pensamiento del teórico Marshall McLuhan y el arquitecto Buckminster Fuller<sup>121</sup>. Pero creo que su valor como artista revolucionario no se encuentra en sus ideas políticas. Su radicalidad está en como utilizó el material sonoro y como, a partir de rupturas sumamente sutiles, construye una manera disciplinada y un camino para acceder a la experiencia sonora desde un ángulo más profundo.

El *Ruido* y el *piano preparado* son armas políticas y espirituales mucho más poderosas que cualquier discurso político sobre la libertad humana, dado que en su misma forma se entrega el contenido. Es decir, que para poder experimentar estas obras es necesario

---

<sup>120</sup> Citado en: *Ibid.*

<sup>121</sup> Richard Buckminster "(Bucky)" Fuller (12 de julio de 1895 - 1 de julio de 1983) fue un diseñador, arquitecto, visionario e **inventor estadounidense**. También fue profesor en la universidad Southern Illinois University Carbondale y un prolífico escritor.

participar de la ruptura de la música occidental, el código occidental, y plantarse frente a la realidad desde otro lugar.

EL *piano preparado* es una excelente expresión de lo que Bolívar Echeverría, filósofo de la tradición crítica, en su teoría estética llama *Refuncionalización* en su artículo *De la Academia a la Bohemia y más allá* <sup>122</sup>. Este término indica la técnica del arte de las vanguardias de re-significar los objetos y códigos que se han ido construyendo en el mundo moderno, pero con fines que trascienden el sentido meramente instrumental.

Así, en las primeras páginas de su célebre ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Benjamin plantea el problema de la expresión estética en el siglo XX, que se ubica en su relación con las formas de poder. Mismo problema que ya notaba Platón en su visión sobre los *Nomos* musicales y Adorno en el fetichismo musical generado por el ascenso de la cada vez más omnipresente industria cultural de masas. La capacidad de transmutar el mito y el símbolo en expresión y representación, aquella dimensión donde se resguarda el conocimiento sobre todo lo trascendental de la naturaleza de manera viva, está en una encrucijada.

*Los conceptos que siguen, introducidos por primera vez en la teoría del arte, se distinguen claramente de otros por ser completamente inutilizables para los fines del propio fascismo, siendo, por el contrario, utilizables para la formulación de exigencias revolucionarias en la política del arte.* <sup>123</sup>

Una forma de responderle a la alienación de la experiencia en la modernidad capitalista es a partir del desquiciamiento de la percepción, que se produce al ser partícipes de estas nuevas formas de utilizar la técnica de los objetos y del lenguaje, así *refuncionalizando* de manera inédita nuestra relación con la naturaleza, aunque sea por un instante.

---

<sup>122</sup> Echeverría Bolívar, *Theoría: Revista del Colegio de Filosofía .De la Academia a la bohemia y más allá*, Núm. 19, 2009, Ciudad de México, Editorial Universidad.

<sup>123</sup> Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, Libro I/Vol. 2. Ed Abada 2008 Madrid p. 11

El arte es el aparato de construcción de la percepción, y es a través de su evolución en las formas de comunicación que nos percatamos ahora que las paredes de nuestro mundo y los límites de nuestra realidad son de hecho modificables, son un constructo. De ahí que si lo que se busca es la generación de una experiencia revolucionaria se haga un llamado a la capacidad de los artistas de *refuncionalizar* estas paredes, no solo eso, sino su capacidad de demolición.

Despertar en el espectador la conciencia de *productor*, de dejar de ser un consumidor pasivo de aparatos culturales y participar en el juego de la significación, ya que en ese juego se encuentra la chispa de la revolución.

*Las obras artísticas tendrán la función pedagógica de despertar el pensamiento crítico en la sociedad y de demostrar el camino de la política, pero sin ser propaganda.* Una de las expresiones donde Benjamin podía encontrar formas de resistencia a la vorágine de la modernidad fue en los artistas de los veinte y treinta del siglo pasado. Él se aventuró a tratar de encontrar una manera de articular teóricamente las experiencias revolucionarias de estos artistas de vanguardia. Así de la misma manera Echeverría recupera esta veta del pensamiento de Benjamin. Veta que se enfrenta directamente con las premisas teóricas acerca del futuro del artista y del espectador, elaboradas por el compañero de pensamiento crítico de Benjamin, su amigo Theodor Adorno.

El *surrealismo* fue un gran ejemplo de cómo llevar una vida poética y revolucionaria para Benjamin, que *refuncionalizara* nuestra relación con la historia. No es sorprendente por esto que, en 1928, Ernst Bloch *reconocía en Benjamin una manera de pensar típicamente surrealista.*<sup>124</sup>

Benjamin encontró en el método del *surrealismo* el camino del pensamiento libre y de la experimentación como formas de resistencia a la modernidad capitalista. Es, por ejemplo,

---

<sup>124</sup> Citado en: Benjamin, Walter, *Iluminaciones. Imaginación y Sociedad*, Madrid 1980, Ed. Taurus p. 18

en la obra *Nadja*<sup>125</sup> de Bretón, una especie de retorno a la experiencia pre moderna de la magia y lo sargado, el *refuncionalizar* la ciudad a partir de vivirla a través de experiencias iluminadoras, pero en un plano profano.<sup>126</sup>

Otro de los caminos en los que Benjamin pudo ubicar la práctica de un arte revolucionario que *refuncionalizara* el encargo de la modernidad fue el cine. En especial en los experimentos visuales del cine soviético de los veinte, como el *Cine ojo* de Dziga Vertov<sup>127</sup>, en donde se buscaba una relación no lineal y contemplativa con el cine. Un lenguaje de montaje cinematográfico que no fuera una derivación de la literatura. Cine sin narrativa aristotélica.

El *constructivismo soviético* del cual se inspira Benjamin para escribir *El autor como productor* y *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* tiene como su máximo objetivo el devolvernos a la realidad no como una cosa ya dada, construida y cerrada, sino que nos invita al proceso de construcción de la obra, y, al mismo tiempo, nos devuelve una realidad que también es un proceso permanente de construcción y re-estructuración.

Las obras del arte de vanguardia de los años veinte buscan invitar al espectador a formar parte del proceso de la construcción de realidades, en un primer momento a través de un *distanciamiento* como en el caso del teatro épico de Brecht o del shock como en los *ready mades* de Duchamp. Y después, casi inmediatamente, de un entrenamiento para poder formar parte de la construcción misma de la realidad (en el caso del *surrealismo*).

---

<sup>125</sup> Bretón, André, *Nadja*, Madrid 2004 Ed. Cátedra

<sup>126</sup> Benjamin, Walter, *El Surrealismo. La última instancia de la inteligencia Europea, Obras Completas Libro II vol. I*, p 304

<sup>127</sup> Dziga Vértov es el seudónimo de Denis Abrámovich Káufman (Bialystok, actual Polonia, 2 de enero de 1896 - Moscú, 12 de febrero de 1954), director de cine vanguardista soviético, autor de obras experimentales, como *El hombre de la cámara* (1929), que revolucionaron el género documental.

Esta concepción de arte entierra a la idea del arte burgués que crea de la nada, ya que el artista tiene que incidir en la materia, en la realidad dada, y separarse de la idea del arte genial, del artista que sintetiza de la total esencia del universo en sus obras. En este sentido es un retorno al nacimiento del arte mismo, de la invención de los instrumentos necesarios para articular un lenguaje artístico. En el caso de la música, el *piano preparado* en Cage y todos sus antecesores, fungen como la reinención del arte musical y la invitación a la *refuncionalización* de todo instrumento, alejándose de una visión naturalista de los instrumentos y colocándolos bajo la mirada *constructivista*, es decir como parte de un proceso de la construcción de la realidad.

¿Existen obras de arte que sobrevivan al mecanismo de apropiación de la industria cultural? Mientras los políticos de profesión ven en el arte un medio para conseguir sus fines propagandísticos subordinados a intereses relacionados con la búsqueda de poder inmediato, algunos artistitas y filósofos del siglo XX se dieron cuenta que el arte es la práctica política más efectiva para romper con la lógica de dominación, instrumentación de la vida humana y alienación en la vida cotidiana, para construir la barca y el mar al mismo tiempo. La palabra y el lenguaje. Generar nuevas realidades. Contruir puentes para los nuevos pasos en la práctica de la vida a partir de una lógica distinta a la del control tecnocrático.

*La obra de arte solicitada por la sociedad moderna capitalista debe completar la apropiación pragmática de la realidad –la naturaleza y el mundo social, sea real o imaginario- que el “nuevo” ser humano lleva cabo a través de la industria maquinizada y el peculiar conocimiento técnico-científico que la acompaña.<sup>128</sup>*

El encargo a los artistas por parte de la sociedad moderna es la perpetuación del ciclo de apropiación de la naturaleza a manos de un antropocentrismo exacerbado. Es decir, sí el arte al ser el ámbito de la representación construye objetos que en su misma manufactura o diseño imita (mimesis) el proceso de apropiación de la naturaleza como una manera de

---

<sup>128</sup>Echeverría Bolívar, *Theoría: Revista del Colegio de Filosofía .De la Academia a la bohemia y más allá*, Núm. 19, 2009, Ciudad de México, Editorial Universidad, p. 15

subordinación a la naturaleza. La lira de Orfeo es capaz de dominar a las más terribles bestias, y el soplar de los siete *shofars*<sup>129</sup> destruyen el muro de *Jerico*, la fuerza del arte al servicio del control tecnocrático. El arte, y en este caso la música, al acceder a este encargo en la modernidad sin chistar, perpetúa en la catástrofe. La industria cultural al uniformar hábitos artísticos, barre todo lo que no pueda acatar esta regla de dominación de la naturaleza, el arte corre el peligro, más que nunca, de convertirse en una *calle de dirección única*.

La manera de apropiación de la realidad a partir del arte que encarga a los artistas la modernidad capitalista es entonces el cumplimiento de una apropiación pragmática de la naturaleza. Y la industria cultural es la expresión más clara de cómo en el mundo moderno los objetos artísticos tienen un lugar y un momento específico en la maquinaria de los objetos industrializados.

*La obra de arte en realidad ya no importa, que ha dejado de ser un problema o pasa a ser una cuestión de segundo orden. Lo que importa son los diferentes efectos sobre la subjetivación espectral que la práctica del arte provoca, con o sin "obras"*<sup>130</sup>

El más grande peligro de nacer en una sociedad moderna capitalista, en mi caso el México de finales del siglo XX, es el percibir al mundo a partir de las estructuras de dominación, es decir, la incapacidad de concebir otras formas de existencia fuera de las que nos son entregadas. El reduccionismo que hace la modernidad de la experiencia a partir de su fundamentación ontológica en la razón instrumental es brutal, y en términos políticos se expresa en la masacre y la extinción de todo aquello que se encuentra en el paso de la concepción de la naturaleza como aquello desposeído de conciencia pura, como materia prima inerte. La manera cómo funciona el mundo no se cuestiona en gran medida debido a

---

<sup>129</sup> Instrumento sagrado de la tradición hebrea con forma de cuerno. Simboliza la voz de Dios.

<sup>130</sup> Esposito, Marcelo, *Lecciones de Historia. Walter Benjamin productivista*, Conferencia pronunciada en Santiago de Chile el 8 de noviembre de 2009, en los Coloquios El arte en dialogo y tensión con las transformaciones sociales y culturales del mundo contemporáneo. Versión PDF p. 4

su capacidad de instaurarse como la única forma de existir, la única manera válida de ser. Así sucede una mutilación de la experiencia. Desde la misma concepción capitalista y moderna de la vida no seríamos nada si nos viéramos desprovistos de ellas.

Los artistas de vanguardia de la primera mitad del siglo XX, como es el caso de Cage, tienen muy presente este peligro. Son capaces de percibir el ascenso de esta manera de interactuar con los objetos y los seres. Su más grande arma frente a esta concepción instrumental del mundo es dar un giro completo a los fines de su arte. Si desde el renacimiento hasta la modernidad el arte ha sido el encargado de generar lo bello, de entregar a la espectador una apropiación cognoscitiva inmediata del mundo, *las oportunidades estéticas* auténticas son ahora una manera de dejar de alimentar el contenido de los medios de comunicación de masas y, más bien, una manera de transformar su núcleo, su lógica y su funcionamiento



## Capítulo 5:

### *Del otro lado del muro. El acercamiento de John Cage al pensamiento oriental.*

#### 1. La estructura vacía.

Para John Cage la estructura rítmica como principio regente primordial de una pieza es la única forma correcta para empezar a escribir música; de acuerdo con la naturaleza misma del sonido. Cage está buscando concretar un método para construir sonidos y poder comunicarlo.

Un texto muy importante en la vida de John Cage, donde estructura su pensamiento sobre su concepción de la duración es la conferencia *En Defensa de Satie*, que impartió en el *Black Mountain College* en 1948. Donde Cage divide a la música en cuatro elementos:

- La Estructura*: la división del todo en sus partes.
- Forma*: la continuidad de los sonidos.
- Método*: los medios para producir la continuidad.
- Materiales*: los sonidos de la composición.

Luego se dispone a argumentar cuál de estos elementos puede ser universalizado y cuál está sujeto a una decisión subjetiva. Es decir cuál es el elemento objetivo al momento de analizar cómo hacer música, cuál será el elemento normativo en la música, y cuáles serán los elementos libres.

Es en esta conferencia de 1948 donde Cage recalca qué es la duración, es decir, la estructura de tiempo que es la forma correcta de organizar los sonidos; es el tiempo el único aspecto de la música que existe tanto en el sonido, como en el silencio. Es en este punto donde se encuentra la contribución más revolucionaria en el pensamiento y en la música de Cage, el

lograr trascender el código de su época, contribuyendo con un camino nuevo, con una manera completamente diferente de plantear el problema de la música.

Cage llamaba a la armonía occidental, *el arma del consumismo y la lógica de comercialización de la música occidental*. La cuestión política y la utilización económica de la música por las fuerzas de la industria cultural y del totalitarismo no son ajenas a las preocupaciones del músico. Aquí es donde encuentro una forma de generar significados y reflexionar sobre la música como una manera de resistencia a los proyectos totalizadores y globales. Cage nos da la herramienta para resistir a la comercialización y decadencia del arte musical: *hacernos nada*. Recurrir a calidades y experiencias que escapan a la organización jerárquica y totalizadora de la lógica de mercado.

El antídoto, el camino de resistencia a esta visión de la realidad histórica y mercantil es que los compositores tornen su mirada y sus oídos hacia experiencias musicales en donde la armonía no sea el fundamento de la composición.

Las composiciones en donde Cage comienza a poner en práctica estas formulaciones sobre la relación entre la espiritualidad y el arte son:

-*The Seasons (1947)*

-*String Quartet in Four Parts (1949)*

En estas piezas, se explora la emancipación de la armonía occidental, pero buscando un marco de referencia, de disciplina. Cage empieza a sedimentar las bases para lo que será la *música sin intención*. Aun no presente en estas obras. La escucha de este tipo de experiencia musical requiere la atención del oyente, el escucha es un elemento activo en el fenómeno estético.

## 2. La imitación de la naturaleza. John Cage y Ananda Coomaraswamy.

El pensamiento oriental en Cage es de vital importancia. Su visión acerca de la función social del arte en la India y en el Budismo *Zen* es lo que le permite renovar su técnica musical y revolucionar el arte de los sonidos en nuestra historia. Las ideas de la música de la India llegan a Cage a través de Gita Sarabhai<sup>131</sup>, que había llegado a los Estados Unidos desde la India para entender la música occidental. Cage le ayuda a introducirse a cambio de lecciones sobre la música de la India. Es así como Sarabhai le regala el libro *El evangelio de Sri Ramakrishna*, que es su primer acercamiento al pensamiento oriental. Después, es en la década de los cuarentas que Cage se interesa en la literatura hindú. Lee la *Filosofía Perenné*<sup>132</sup> y es en especial un autor el que lo impresiona: Ananda Coomaraswamy, con los libros *La transformación de la naturaleza en arte*<sup>133</sup> y *La danza de Shiva*.<sup>134</sup>

Coomaraswamy es un filósofo del arte hindú. Su conocimiento sobre el arte medieval europeo y las formas artísticas de la India fueron muy importantes para la difusión en occidente de la cultura oriental. Él defendía una visión espiritual sobre el acto creador. Para su filosofía las sociedades modernas occidentales estaban incurriendo en una brutalidad debido a la relegación del arte al gusto subjetivo, sin ninguna consideración por su función espiritual ligado al ser sagrado del cosmos y la existencia. Coomaraswamy criticaba específicamente esta falta dentro del quehacer estético de las sociedades modernas, en especial la sociedad norteamericana.

*Una industria sin arte es una brutalidad o, como lo expreso Tomas de Aquino, "no pueden existir buenas acciones sin arte." En su capacidad de creadora, Dios es el arquetipo del artista humano como fabricante: esto es lo que significa el arte cuando es llamado una "imitación de*

---

<sup>131</sup> Gita Sarabhai fue una cantante e instrumentista de la India. Murió en el 2011

<sup>132</sup> Huxley, Aldous, *La filosofía Perenné*, Ed. EDHASA, 2010

<sup>133</sup> Coomaraswamy, Ananda, *La transformación de la naturaleza en arte*, Ed. Kairos, Madrid 1997

<sup>134</sup> Coomaraswamy, Ananda, *Dance of Shiva*, Ed. Shivalik Prakashan 2010

*la naturaleza” en su forma operativa.* <sup>135</sup>

El principio del fin del arte sagrado en las sociedades occidentales, para Coomaraswamy, ocurrió a partir del Renacimiento, donde se abrió la puerta a una *mímesis* secundarias de lo material, no de la esencia de los fenómenos, sino de sus formas falsas, meramente superficiales, epidérmicas. Este hecho llevó a las sociedades post-renacentistas a una ruptura catastrófica ya que sus habitantes dejaron de pensar las cosas en su *ser* con Dios y empezaron a creer solamente en la realidad empírica de experiencia pragmática. Dejaron de ser capaces de percibir el misterio de la naturaleza.

Para Coomaraswamy la verdadera función del arte se encuentra *en la imitación de la naturaleza, no como efecto, sino como causa*<sup>136</sup>. En el arte, toda cosa con cuerpo, toda forma, será siempre un símbolo que evoque la *Verdadera Forma Arquetípica*. El artista debe imitar el trabajo de la naturaleza, es decir, el trabajo de Dios.

La lectura de Coomaraswamy le otorga a Cage el puente entre la actividad del artista y la espiritualidad. La idea de la *mímesis* interiorizada, es decir, la imitación de la naturaleza es lo que resuena más de las ideas de Coomaraswamy en Cage.

Si las formas y las imágenes son expresiones de lo eterno, entonces, el artista es quien, a partir de este proceso de imitación de lo eterno, abre una puerta a la completa identificación con otra forma de tiempo; una especie de ritual metafísico y místico de desprendimiento que sucede tanto en el artista como en el espectador.

*Imitar a la naturaleza en su manera de operar*<sup>137</sup> es la misión del artista.

Esta frase de Coomaraswamy explica el término *sadrasya* que significa la *imitación de las formas eternas*.

---

<sup>135</sup> Crooks, Ed, *John Cage's entanglement with the ideas of Ananda Coomaraswamy*, University of York, Inglaterra, 2011, p. 140

<sup>136</sup> *Op. cit.* Crooks, p.143

<sup>137</sup> *Ibid.*

### 3. Meister Eckart y el papel sagrado del arte.

La lectura que Cage hace de Coomaraswamy lo lleva al pensamiento de Meister Eckhart, quien era un monje de Turingia, alrededor del siglo XVIII, fue profesor en París y crítico de la iglesia en Bohemia y Alemania. Fue condenado por hereje. La importancia de Eckhart en Cage radica en la devoción, de su relación con el arte. Para mi Cage encuentra que la manera para superar la pura negación del arte modernista radica en la construcción de realidades alternativas a la modernidad, fundamentadas en la devoción. Cage encuentra en Eckhart la entrega y la disciplina.

Según Cage en *Forerunners of Modern Music*<sup>138</sup>, texto compilado dentro de su famoso libro *Silence*:

*Music is edifying, for form to time it set the soul in operation. The soul in the gather together of the disparate elements (Meister Eckhart), and its work fills one with peace and love*<sup>139</sup>

Coomaraswamy explica, en su texto *La transformación de la naturaleza en arte*, que el pensamiento teológico y estético de Eckhart es extraordinariamente parecido a los modelos filosóficos del arte de la India antigua.<sup>140</sup>

*La experiencia artística de Israel que encuentra su raíz en Egipto es arte que tiene origen en la naturaleza y la imitación; El cuerpo eterno del hombre es la imaginación; los dioses de Grecia y Egipto eran diagramas matemáticos; La eternidad está enamorada de las producciones del tiempo; el hombre no tiene un cuerpo distinto de su alma; si las puertas de la percepción se abrieran, todas las cosas aparecerían al hombre tal cual son, infinitas; en la eternidad todo es visión.*<sup>141</sup>

---

<sup>138</sup>Cage, John, *Silence*

<sup>139</sup>*Op. cit.* p. 62

<sup>140</sup>*Cfr. Ibid.*

<sup>141</sup>*Ibid.*

Este concepto místico de *mímesis* ha sido el punto central de la actividad estética. Al respecto, en la tradición occidental, Aristóteles es nuestro referente filosófico más concreto.

Cage plantea esta concepción de *mímesis* en sus obras, en sus experiencias sonoras. El arte es el maestro de la vida, dado que es en este acontecimiento donde el ser humano es capaz de observar a la naturaleza en su modo de operación, en su inefable actividad. El arte es una pedagogía de la experiencia del espacio y del tiempo, y de cómo ésta experiencia puede ser trastocada.

A partir de la idea de Dios y del arte de Meister Eckhart y Coomaraswamy, Cage empieza a configurar lo que será el contrasentido más grande que yo encuentro en la narrativa de la música occidental en el siglo XX. El compositor deja de ser el que designa y controla la obra, deja de ser un usurpador de Dios en términos teleológicos y se abre a la posibilidad de las múltiples direcciones y espacios sagrados. Ya no fija los sonidos en un esquema causal y expresivo comandado por su propia voluntad. No hay ya nada que sostener. El compositor se vuelve *nada*. Un vehículo, un *médium*, para que esta *nada* surja. Un vehículo para que el devenir de la naturaleza suceda y nosotros sucedamos con ella. Cada momento tiene el mismo valor y significado que el siguiente. Algo profundamente *antimoderno*, pero a diferencia de las vanguardias de principios de siglo, contiene una madurez espiritual que surge de la paciencia y la disciplina.

La noción de historia teleológica moderna y su razón instrumental para la cual no hay rincón de la realidad que escape a su control queda obsoleta frente a este imaginario del *espacio-tiempo musical*. La música es una imagen del universo, y la imagen del universo que Cage nos plantea es no sólo resistencia ante los objetivos inmediatos producidos por la racionalidad instrumental sino, al mismo tiempo, su completa ruptura y en última instancia

la edificación de una experiencia abierta; la evidencia estética de que otras realidades, que suceden en otros tenores y matices no sólo son posibles, sino que *están ocurriendo en este momento*. La idea de un evento lineal el tiempo del transcurrir del tiempo se rompe y la experiencia de la “simultaneidad” se abre bajo nuestros pies. La música no volverá a ser la misma. Nuestros oídos nunca son los mismos. Cage encuentra en Coomaraswamy la perfecta introducción al pensamiento *Zen* y posteriormente los fundamentos para sus piezas *indeterminadas*.

#### **4. Duchamp y la neutralidad electiva del *ready made*.**

La estética de Marcel Duchamp resulta también determinante para la música de Cage. Podemos encontrar esta influencia en las obras que construye a partir de una *ausencia de intención*, es decir, sin que el gusto del autor sea la fuente principal de la creación. Cage conoce a Marcel Duchamp en Nueva York en 1942, durante sus últimos años fue su alumno de ajedrez.

Quizás lo más influyente de Duchamp en Cage fue el objeto artístico llamado *ready made*:

*En el “ready-made” se trata de elegir al azar un objeto que pertenece al mundo utilitario y del que existen múltiples ejemplares idénticos para, posteriormente, cambiar por completo la idea misma del arte a territorios inesperados.*<sup>142</sup>

Duchamp en su *ready made* está radicalizando la posición del dadaísmo frente al naufragio del mundo moderno como proyecto. Su revolución radica en la negación del gusto estético como factor en la creación o recepción de una obra artística. Duchamp es capaz de vislumbrar aquello que le está sucediendo a la sociedad moderna a principios del siglo XX. La producción de imágenes y de estímulos estéticos se está convirtiendo en una de las armas más poderosas de control del mundo tecnocrático. Duchamp responde con la ausencia de sentido en la generación de belleza. Duchamp es un alquimista del imaginario

---

<sup>142</sup> Juanes, Jorge, *Itinerario de un desconocido*, Ed. Ithaca, México 2008 p. 49

que entiende que la belleza antes de ser forma concreta y resultado, es una operación, un proceso. Este proceso, en última instancia, es irreductible e indeterminado y no puede ser inscrito en los términos de la voluntad tecno científica del mundo.

Cage toma de Duchamp, en gran medida, su concepción de *neutralidad electiva*, del “objeto encontrado” el proceso que inventa Duchamp para construir sus *ready mades*, es decir, la muerte del artista como genio profeta de la burguesía, para devolverle su papel trasgresor y trascendente a partir de los desechos. El *ready made* es la elección de un objeto que debe tener origen en la cadena de producción industrial, algo fabricado por el hombre en masa con un valor de uso muy concreto que luego de servir se convierte en banal. Este objeto, hay que elegirlo no a partir de la emoción o la intuición sino de la capacidad de generar la ausencia de sentido en el mismo y, así, construir un nuevo pensamiento y contexto para el objeto. Tal y como Jorge Juanes lo señala en su estudio sobre el potencial revolucionario de la estética de Duchamp:

*Duchamp nos invita, entonces, a replantearnos nuestra relación con lo producido-moderno mediante una relectura liberadora.*<sup>143</sup>

El *ready made* de Duchamp se puede definir como un objeto ordinario elevado al nivel de la dignidad de una obra de arte por la simple elección del artista.

---

<sup>143</sup>Juanes, Jorge, *op. cit.* p. 57



*Botella Secadora* de Duchamp. (1912) Tomado de [cademics.smcvt.edu/gblasdel/slides%20ar333/webpages/m.%20duchamp,%20bottle%20rack.htm](http://cademics.smcvt.edu/gblasdel/slides%20ar333/webpages/m.%20duchamp,%20bottle%20rack.htm) el 11 de feb 2015

La *Botella Secadora* es un ejemplo del *Ready Made*, o también se le conoce como *Arte encontrado*. Un objeto construido de manera industrial, pero colocado en un contexto distinto es una obra de arte. Es en esta operación de cambio de contexto similar a la construcción de un *collage*, en la cual Cage se interesa. La oposición a la tecnificación e instrumentalización del mundo moderno en Duchamp le parece el camino indicado. Su *neutralidad electiva* se vuelve parte de su arsenal de recursos para construir un proceso de composición y re composición que resista a la modernidad en estos mismos términos.

*Lo cual convierte al arte en un arma de resistencia libertaria frente al sistema totalizador y enajenante del mundo mercantil.*<sup>144</sup>

---

<sup>144</sup>Op. Cit. p. 51

Las piezas de Cage que utilizan el método de la *indeterminación*, donde la interpretación y la recepción de la obra se mantienen siempre abiertas y *las operaciones al azar* como método de composición son, de alguna manera, las herederas de la estética de Duchamp y de la *neutralidad electiva* del *ready made*.

En John Cage hay una gran variedad de ejemplos a partir de los años cincuenta, aquí una lista de ejemplos para introducirse a como suena la música indeterminada:

- *Music of changes* (1951)
- *Imaginary Landscape núm. 4* (1951)
- *Concierto for Piano y Orquesta* (1952)
- *Water Music* (1952)
- *Radio Music* (1956)
- *Winter Music* (1957)
- *Fontana Mix* (1958)
- *Cartridge Music* (1960)
- *Variations II* (1961)
- *0'00 (4'33" No.2)* (1962)
- *Atlas Eclipticalis* (1961–62)
- *Musicircus* (1967)
- *Cheap Imitation* (1969)
- *HPSCHD* (1969) <sup>145</sup>

De lo que se trata es de hacer evidente la crisis de la representación en el arte en el siglo XX y poder dotar de una nueva dimensión al significado unilateral de los objetos

---

<sup>145</sup>Si se quiere conocer más sobre la cronología y el catálogo de John Cage, visita la página [www.JohnCage.Org](http://www.JohnCage.Org), en la opción de *Database of Works*. Aquí se encuentran todas las obras de Cage catalogadas por año, y por método de composición.

industrializados, para poder reventar su interpretación utilitaria y única, y así abrir la experiencia a otras interpretaciones del mundo.

## **5. La cama peligrosa. La crisis de la comunicación intencional.**

En la década de los cuarentas Cage entra en una crisis personal, se separa de su esposa Xenia y comienza una relación tanto artística, como de pareja, con quien será su compañero de toda la vida, el gran bailarín Merce Cunningham. Este hecho afecta su música de forma considerable y tiene que ver con su búsqueda personal de sentido en el pensamiento oriental.

Esta crisis es tan fuerte que el mismo Cage cuestiona la posibilidad de la comunicación de la música. Las emociones que Cage imprime en sus obras parecen no llegar a los escuchas.

La pieza *Perilious Night*, obra compuesta para piano preparado de 1944, es según Cage un intento para expresar esta sensación de confusión y vértigo ante su crisis emocional y estética.

*Perilous night*, según la interpretación del filósofo estadounidense Ed Crooks<sup>146</sup>, se origina en la lectura de Cage del libro *El rey y el cadáver. Mitos y Leyendas sobre la recuperación de la integridad humana*<sup>147</sup>, del estudioso de los mitos de la india Heinrich Zimmer<sup>148</sup>. El cuento relata las penurias que tiene que sobrellevar el caballero de la mesa redonda, Gawain para poder pasar la noche en una cama mágica en un castillo. La cama no dejaba de moverse, leones lo atacaban y flechas eran lanzadas al caballero. Cage relacionó esta historia con su crisis matrimonial. Pero la recepción de la obra no fue la mejor. Incluso un

---

<sup>146</sup>Crooks, *op. cit.* p. 111

<sup>147</sup>Zimmer, Heinrich, *El rey y el Cadáver. Mitos y Leyendas sobre la recuperación de la integridad humana*, Ed. Paidós, Barcelona 2003

<sup>148</sup>Heinrich Zimmer (6 de diciembre de 1890, Greifswald, Alemania – 20 de marzo de 1943, Nueva Rochelle, Estados Unidos) fue un indólogo e historiador del arte surasiático.

crítico musical la comparó con *un pájaro carpintero en un campanario*.<sup>149</sup>

Cage empieza a cuestionar la capacidad de comunicación del arte, la capacidad de expresar un mensaje que llegue al receptor; es en este camino que encuentra otras formas de componer. Encuentro dos momentos en las obras de Cage y de sus contemporáneos de la música experimental en su búsqueda por la *ausencia de intención* en la creación artística:

-Uno, el de la *indeterminación en la composición* o también conocido como *Operaciones al azar*, cuando se utilizan métodos ajenos a la voluntad expresiva de una obra. Por ejemplo un mapa de las estrellas en *Atlas Eclipticalis (1961)*, o un sistema de tablas en *Concierto para Piano Preparado y Orquesta de cámara (1951)*. El ego ya no bloquea la acción. Se obtiene un *fluir*, que es característico de la naturaleza<sup>150</sup>.

-El segundo momento es la *indeterminación en la interpretación*, es decir, cuando la obra se mantiene abierta para que el intérprete pueda actuar. Hay que descifrar la obra a partir de una serie de reglas estructurales básicas, pero donde el resultado final nunca sea el mismo, ya que la interpretación está a cargo del instrumentista. Un ejemplo de la *indeterminación en la interpretación* es *4 Systems* de Earle Brown<sup>151</sup> de 1954

---

<sup>149</sup> Crooks, *op. cit.* p. 111

<sup>150</sup> Cage, John, *Silence* p. 37

<sup>151</sup> Earle Brown (Lunenburg, Massachusetts, 26 de diciembre de 1926 – Rye, Nueva York, 2 de julio de 2002) fue un **compositor estadounidense** relacionado con la vanguardia y las técnicas de improvisación. (puede escucharse en [https://www.youtube.com/watch?v=MXhH\\_7Rp-IA&spfreload=10](https://www.youtube.com/watch?v=MXhH_7Rp-IA&spfreload=10))

# 4 SYSTEMS

for David Tudor on a birthday  
Jan. 20, 1954

*Earle Brown*

May be played in any sequence, either side up, at any tempo(s). The continuous lines from far left to far right define the outer limits of the keyboard. Thickness may indicate dynamics or clusters.

Jan. 20, 1954  
Earle Brown

© Copyright 1981 by Associated Music Publishers, Inc., New York / All rights reserved, including the right of public performance for profit. / AMP/1243

En esta partitura no existen escalas diatónicas ni cromáticas. De hecho no existen notas gráficas para nada. Está compuesta por rectángulos de distintas longitudes y grosores. Tanto la longitud y el ancho determinan el volumen, el tiempo y la altura del sonido. Pero esto siempre queda abierto a la interpretación del músico.

Otro ejemplo de la indeterminación en la interpretación es la pieza *In C*, del músico experimental estadounidense Terry Riley (1964)

**in C.**

The image shows the musical score for 'in C' by Terry Riley. It consists of 53 numbered measures of rhythmic notation on a single staff. The notation is composed of vertical lines of varying heights and widths, representing rhythmic patterns. The measures are arranged in a grid-like fashion, with some measures containing multiple lines of notation. The score is titled 'in C.' and includes a copyright notice at the bottom right: '© 1964 Terry Riley © 1989 Celestial Harmonies'.

<sup>152</sup> Partitura de *in C* de Terry Riley, Tomado de <http://a51.idata.over-blog.com/0/02/59/18/2008-04/2008-04-08-In-C---partition.jpg>, visto el 15 de noviembre del 2015

Esta pieza está compuesta por 53 compases. En sí mismo cada compás es un bucle, o un *loop*, en el que el músico de la orquesta puede mantenerse por el tiempo que desee, y cambiar de un compás a otro en el orden indicado a su propio ritmo. Es decir, puede repetir el compás las veces que quiera. Esto hace de la orquesta un organismo cuyo resultado sonoro no está totalmente determinado en la partitura final, sino que depende de las decisiones individuales y en colectivo de la orquesta.

## 6. EL pensamiento oriental y la *Indeterminación*

Existen dos textos claves para entender el camino de Cage hacia la filosofía oriental (ambos están editados en la compilación de textos *Silence*). *Lecture on Nothing*, la negación de todo, y *Lecture on Something*, la aceptación de todo.

Además del *piano preparado*, Cage estaba encontrando una nueva manera de expresarse. Una de las principales cuestiones para lograr esto, y que repite en entrevistas y declaraciones a fines de los cuarenta, es el problema del arte como medio de comunicación. ¿Comunicar qué?

*No tengo nada que decir y lo estoy diciendo.* <sup>153</sup>

Así lo enuncia Cage en una de sus conferencias que dio en *el club de artistas* de Nueva York, en algún momento de los cincuenta<sup>154</sup>. Diversos artistas se reunían cotidianamente para hablar de la vida, el arte y la espiritualidad. Cage, aquí, está ejemplificando una nueva forma de composición. El siguiente paso, después del *ruido*, es el *silencio*.

---

<sup>154</sup> Este club lo organizaban los artistas plásticos del expresionismo abstracto que radicaban de N.Y. en la década de los cincuenta, de la talla de Willem de Kooning, Mark Rothko y Franz Kline. Ahí se realizaban conferencias y debates en torno al arte y la sociedad.

Poco a poco el camino se estaba pavimentando para que Cage compusiera su pieza más emblemática y quizás donde puede ser comprendida mejor su peculiar y delicada visión de la función del arte en la sociedad: 4'33''.

Steiner escribe, en su libro *Lenguaje y Silencio*,<sup>155</sup> que la capacidad comunicativa del lenguaje está en crisis. El problema con el que se topa Cage, es el de la imposibilidad de comunicar lo incommunicable. Después de sus piezas con el piano preparado Cage ha entrado en el ámbito de lo nuevo y experimental. Pero ¿cómo fundamentar o estructurar esta nueva manera de hacer música?

Este es el inicio de la época más fértil en la obra de Cage, su transición hacia la completa desaparición del autor en la obra. Solo habla el material musical.

### **7. El cuento del viejo caballo (*Shaggy Nag*). Una introducción al el *I ching*.**

Hay un cuento que Cage narra en su recopilación de textos *De lunes a un año*:

La aventura cuenta que un joven héroe irlandés tenía que encontrar unas manzanas doradas para su madrastra; su madre había muerto. Las manzanas se encontraban en una isla. En caso de que no lograra regresar en un año, el joven perdería su derecho al trono, y el reino se quedaría en las manos de alguno de sus hermanastros. Sólo contaba con la ayuda de un feo y miserable caballo, un *viejo caballo*. Al salir de su reino el viejo caballo le habla y le dice al oído: *Busca dentro de mi oído y encontrarás una esfera de hierro, lánzala al camino y la seguiremos a donde quiera que vaya.*<sup>156</sup>

El joven sigue a la esfera rodante de hierro mientras era guiado por el caballo viejo y peludo que hablaba. Para que el príncipe pudiera completar esta aventura y pudiera entrar en secreto a la ciudad fortificada, el caballo le ordena al príncipe que lo mate, lo degolle, y use su piel para disfrazarse de él. Aunque el caballo era su único amigo en esta aventura, el príncipe obedece y sale victorioso. Después, el príncipe regresa para recoger el cuerpo muerto del viejo caballo, pero éste se había transformado en un príncipe muy hermoso.

---

<sup>155</sup> Steiner, Georg, *Lenguaje y Silencio*, Gedisa, Barcelona 2003 p. 35

<sup>156</sup> Cage, John, *De lunes a un año, Como pasar, patear, caer y correr*, Ed. Era, México, 1974 p. 138

El cuento es un mito que forma parte del texto *El rey y el cadáver*<sup>157</sup> de Heinrich Zimmer. El acercamiento de Cage a este libro es muy importante, ya que tiene su origen en la amistad que Cage entablo con el antropólogo estadounidense Joseph Campbell<sup>158</sup>, discípulo de Zimmer, y el impacto que éste pudo tener en su visión acerca de la espiritualidad de Oriente, el pensamiento simbólico y en última instancia su revolución musical. Cage empezó a tener contacto con diversas doctrinas filosóficas de oriente a través de sus amigos. Uno de ellos fue el mismo Joseph Campbell, con quien compartió apartamento por varios meses en la década de los cuarentas. Campbell estaba casado con una de sus alumnas, Jean Erdmanquien. Jean era bailarina en la compañía de Martha Graham, compañía donde también bailaba Merce Cunningham, así es como se conocen Campbell y Cage. Campbell comparte con Cage su concepción de los arquetipos y de la función del artista dentro de su concepción espiritual y antropológica.

La historia del *viejo caballo* y la esfera de hierro son muy útiles como imagen simbólica del tipo de involucramiento con la música y los sonidos en los que empieza Cage a introducirse. *Un espíritu de aceptación más que de control*. Si la cuestión es imitar a la naturaleza en su manera de operar, en su proceso, la voluntad y la intención nos estorban y se necesita otra guía, la guía de la naturaleza misma. La esfera de hierro y el caballo viejo son la naturaleza guiando al joven que quiere introducirse en la fortaleza, pero para poder hacer esto el joven debe de dejar de lado la lógica y confiar completamente en los movimientos de la esfera de hierro.

La interpretación de Zimmer de este cuento es muy importante para Cage. El príncipe representa el *proceso racional* mientras que el *viejo caballo*, lo *irracional*.

La esfera de hierro que los guía es la naturaleza, una especie de geomancia. La entrega completa y la devoción a lo que el ritmo del universo diga, es lo que a Cage le otorga una

---

<sup>157</sup> Zimmer, Heinrich, *El rey y el Cadáver. Mitos y Leyendas sobre la recuperación de la integridad humana*, Ed. Paidós, Barcelona 2003

<sup>158</sup> Joseph John Campbell (26 de marzo, 1904 – 30 de octubre, 1987) fue un mitólogo, escritor y **profesor estadounidense**, mejor conocido por su trabajo sobre mitología y religión comparada.

nueva *metodología* en la composición que coloca en el polo opuesto de la experiencia utilitaria.

La voluntad del príncipe se subordina completamente a los movimientos de la esfera de hierro y del *viejo caballo*. El resultado es indeterminado en un primer momento, ya que el héroe, el príncipe, no es quien decide hacia donde moverse, sino su confianza en que la esfera lo conducirá a un buen destino. Esto requiere concentración. El cuento es un ejemplo de cómo disciplinar a la parte racional de la mente para poder sobrellevar alguna crisis o dificultad épica. Esto es una idea recurrente en el budismo *Zen*. La disolución de la mente en el vacío y la aceptación.

El *I Ching*<sup>159</sup>, en el método de composición de Cage, toma el papel del *viejo caballo*, ya que fue uno de los métodos de *operaciones al azar* más utilizado por Cage. El *I Ching* es el oráculo más antiguo en la tradición oriental. Es el polo opuesto a la concepción de naturaleza de la ciencia moderna. El *I Ching* es también conocido como *El Libro de las mutaciones*.<sup>160</sup> A partir de lanzar unas monedas, se obtienen al azar seis números, esos seis números nos dan uno de sesenta y cuatro hexagramas. De manera simbólica, en los 64 hexagramas, se resumen todas las posibilidades vitales y su movimiento. En el oráculo, la naturaleza funciona de manera casual y fortuita y, sin embargo, paradójicamente, siguiendo las configuraciones precisas de los hexagramas que ritman sus cambios en un juego incesante de mutaciones. El hexagrama es el modo en que la pregunta que se realiza al oráculo se inserta en un devenir que está inscrito en la contingencia del mundo. Más que un espíritu de control se busca la aceptación e integración de esta contingencia.

La ciencia moderna comprende todo a partir del axioma newtoniano de la causalidad. La simetría necesaria y universal entre el pasado y el futuro, la separación cartesiana mente/cuerpo. En el *I Ching*, las cosas funcionan de manera diferente. Opuesta a la ciencia

---

<sup>159</sup> El *I Ching*, *Yijing* o *I King* es un libro oracular chino cuyos primeros textos se suponen escritos hacia el 1200 a. C. Es uno de los Cinco Clásicos confucianos.

<sup>160</sup> Traducción Wilhem, Richard, *I Ching o el libro de las mutaciones*, Ed. Princeton University Press, 1967

moderna. El *I Ching* es un método de adivinación de *geomancia*, es decir, un método de adivinación surgido de lanzar piedras o varas. En el caso de Cage estas eran monedas.

¿Cómo componer de maneras distintas a la realidad establecida? El cuento del *viejo caballo* de Zimmer es un buen ejemplo de la confianza completa en la ausencia de dirección teleológica y racional preestablecida, que es lo que busca Cage en su giro hacia la indeterminación y las operaciones al azar, de donde surge una *no continuidad* de los eventos sonoros.

La música como modelo del universo, que permite percibir la realidad de manera más flexible y profunda, radica en la capacidad de aceptación. Se trata, para ello, de aceptar todos los sonidos, en todos los momentos. Esto se encuentra en el polo opuesto de la experiencia moderna de la naturaleza.

## **8. La jaula se vuelve pájaro. John Cage y su acercamiento al Zen**

La concepción de la realidad que Cage toma del budismo *Zen* es lo que le permite construir espacios inexplorados en nuestros oídos. La música es para Cage una forma de explicarnos el universo y el devenir oculto del tiempo. En la concepción de la realidad según la tradición del budismo *Zen*, el universo y la realidad no son estados fijos ni con una dirección única. Son estos elementos los que Cage integra a su manera de organizar a los sonidos. Y, siguiendo a Jaques Attali, la configuración de los sonidos antecede a una forma de organización social. ¿Cómo puede existir una forma de relación social en donde los individuos sean cada uno un centro en sí mismo? Esa es la pregunta planteada en las *piezas indeterminadas* de Cage. No existe un centro hegemónico totalizador en la manera de experimentar los sonidos.

La escala diatónica<sup>161</sup> concibe a la música dentro una linealidad causal y teleológica. Es por esto que la música que surge dentro de este rango de operación estará reproduciendo esta determinada concepción del mundo. Mientras que Cage está construyendo una manera distinta de generar una imagen del universo.

EL budismo *Zen*, es una rama del budismo *Mahayana*<sup>162</sup>, el *gran vehículo*. Se caracteriza por una austero acercamiento a la meditación y una simplicidad en sus rituales. La *iluminación* o el estado mental que persigue el *Zen* es de una naturaleza que trasciende las palabras, por eso se le considera la doctrina *sin palabras*.

Uno de los libros que Cage lee sobre el budismo *Zen* es *La enseñanzas Zen de Huang Po*<sup>163</sup>. Es uno de los libros que en la década de los cincuenta llega a los Estados Unidos con una interpretación académica de las enseñanzas del *Zen*. En este libro se cuenta uno de los mitos fundacionales del *Zen*, que pueden ayudar a explicar la manera en que el *Zen* funciona:

*Una vez, al final de un sermón, el Buda tomó una flor y la sostuvo frente a los monjes que se reunieron a escucharlo. Mahakasyapa, quien fue el único que comprendió el profundo significado de este gesto, respondió con una sonrisa. Después el Buda llamó a su discípulo en privado y de manera mística le transmitió la doctrina sin palabras.*<sup>164</sup>

El *Zen* es la tradición budista del cultivo de la intuición y la espontaneidad. Mientras que en otras tradiciones budistas el camino hacia la iluminación conlleva una serie de pasos específicos y formas heredadas, el *Zen* busca llegar a la iluminación a través de la disolución del pensamiento racional y de la mente como generadora de conceptos y sentidos.

---

<sup>161</sup>La escala diatónica, es una escala musical formada por intervalos de segunda consecutivos. Existen en la música clásica, la escala mayor y la escala menor.

<sup>162</sup>El mahāyāna, surge como un movimiento separado de la religión budista alrededor del siglo I d.c. en el sur de la India.

<sup>163</sup>Traducción Castro Sánchez, Pedro, *Enseñanzas Sobre La Mente Única Del Maestro Zen Huang-Po*, Ed. Maguano, 2013

<sup>164</sup>Blofeld, John, *The Zen teachings of Huang Po on the transmissions of the mind*, United States Ed Grove Weinfeld 1958, p. 10

Para el pensamiento budista las cosas en sí son vacías en tanto no tienen naturaleza propia. Es decir, que lo que entendemos como objeto es la conceptualización de un proceso en contingencia. La realidad no tiene forma concreta y cerrada, está vacía y todos los seres y objetos están completamente interpenetrados.

El término para esta vacuidad o vacío en sánscrito es *sunyata*. Todo esencialmente es *sunyata*. Y es equivalente éste término con el de *pratityasamutpada*, que hace referencia a la *condicionalidad de todas las cosas, a su esencial contingencia. Tanto los seres que habitan el cosmos como las diferentes entidades que lo amueblan comparten una característica común: carecen de naturaleza propia y son, por tanto, vacíos.*<sup>165</sup>

EL *Zen* se enfoca específicamente en la parte de la meditación budista que desarticula el funcionamiento de la mente en términos causales y lógicos, de hecho lo que se busca es encontrar una especie de *no mente*, a través de la cual se puede generar una relación con la verdadera disposición del flujo de la naturaleza y poder ser parte de esta contingencia, pero a través de una forma de consciencia diferente a la que utilizamos los occidentales. Por lo tanto la continuidad teleológica del tiempo se ve trastocado en la práctica del *Zen*, y quizás sea por esta característica que Cage asume su música como inspirada por el *Zen*, ya que el mismo trata de desestabilizar el orden de la música occidental y sus códigos. La resistencia cultural frente a la armonía moderna no está quizá ya en la elaboración de técnicas subversivas que destronen al código de la armonía, sino ir hacia adentro, un recogimiento más que a una explosión expansiva. Las enseñanzas del *Zen* están dirigidas hacia la inmersión interior, más que al estudio de doctrinas y escrituras. Así como la misma música de Cage a partir de su incursión en la *música sin intención* y el pensamiento oriental *Zen* se vuelcan hacia una experiencia interior e intuitiva, constantemente cambiante como la misma naturaleza del devenir del tiempo y el espacio, tanto para el compositor, el intérprete y el escucha. De hecho, el escucha tiene que activamente generar la mayor parte de la experiencia, debe también él romper tiempo utilitario centrado en el yo, dentro del

---

<sup>165</sup> Arnau, Juan, *Antropología del budismo*, Barcelona, Ed. Kairos, 2007 p. 90

marco de la duración de la obra de Cage, para introducirse en esta forma de experiencia. Cage quiere iluminarse iluminándonos a través de juegos de sonidos en sus obras. Suscitadores del *Koan* o *despertar* sorpresivo, súbito.

Cage asistió a las conferencias de D.T. Suzuki<sup>166</sup> a finales de los cuarenta en Nueva York, en la Universidad de Columbia y es ahí donde comienza a reflexionar sobre su música a partir de esta visión. Cage repetidamente ha dejado en claro que su música no pretende colocarse dentro de la tradición budista. En este sentido Cage es profundamente americano, ya que su incursión en el pensamiento *Zen* solo se añade de manera ecléctica a todos sus otros recursos con los cuales genera una estética propia.

También entabló una relación amistosa con el filósofo estadounidense Allan Watts, un estudioso del budismo *Zen*. Allan Watts describe al budismo *Zen*, en su documental *KQED television series, Eastern Wisdom & Modern Life, entitled "The Discipline of Zen"*, como el arte de poder observar nuestra verdadera naturaleza.

*Antes de estudiar Zen, los hombres son hombres y las montañas son montañas. Cuando se estudia Zen, las cosas se vuelven confusas. Después de estudiar Zen, los hombres son hombres y las montañas son montañas. ¿Cuál es la diferencia entre el antes y el después? No existe. Sólo que los pies se separan del suelo ligeramente.*<sup>167</sup>

Esta es una de las frases que Cage utiliza para describir su experiencia con el *Zen* a través de Daisetsu Teitaro Susuki.

El *Zen* le permite a Cage tener un camino más claro con respecto a lo que ya estaba haciendo con sus experimentos musicales. Lo que busca Cage es la experiencia de libertad total en la música. Y por eso es muy útil al querer responder la pregunta de Walter Benjamin sobre el destino de la función del arte en el siglo XX: ¿Existe una forma de experiencia estética que

---

<sup>166</sup> Teitaro Suzuki (18 de octubre de 1870 - 12 de julio de 1966) fue un filósofo japonés. Es reconocido como uno de los promotores del *Zen* en Occidente.

<sup>167</sup> Cage John, *Silence*, p. 88

resista a ser utilizada con fines del totalitarismo y la industria cultural? Con el ascenso del fascismo, el estalinismo y en general con los gobiernos totalitarios que en la industria cultural encuentra la técnica al servicio de la reducción de la experiencia humana para sus intereses de dominación esta pregunta resulta vital.

Hay una crítica implícita en la música de Cage al antropocentrismo del mundo moderno y la sociedad norteamericana del siglo XX. Que el arte no es una propaganda sobre un proyecto político distinto al de la modernidad capitalista, sino un catalizador que desata experiencias que existen más allá del radar y la capacidad de control nomotético de la experiencia de la modernidad.

### **9. La obra indeterminada. *Atlas Eclipticalis***

Otra de las revoluciones que Cage logra concretar a lo largo de sus *obras indeterminadas* es *Atlas Eclipticalis*, de 1961. En esta obra su exploración acerca de la disolución de la voluntad del autor abarca tres momentos: la composición, la interpretación y la recepción. Esta obra es un gran ejemplo de cómo funciona la *indeterminación* en la interpretación de una obra musical, ya que la lectura de la notación musical es completamente diferente al solfeo<sup>168</sup> que heredamos de la tradición occidental.

El paso de los himnos esotéricos pre-cristianos de la primera Edad Media a los himnos del proyecto de institución universal de la Iglesia Católica encuentra su punto decisivo en la invención de la notación musical. En Oriente no se utilizaba la notación musical, sólo la tradición oral. El espíritu occidental y la expansión cristiana llevó a los himnos gregorianos a su continua expansión (*Carlo Magno*, 800 d. C.). Y llevó, también, a la necesidad de generar una protección canónica frente a las posibles modificaciones arbitrarias en la forma de interpretar los himnos. El paso hacia la notación musical puede verse entonces como el paso del sonido a una escritura *signica* o referencial. La música sagrada de Oriente sólo

---

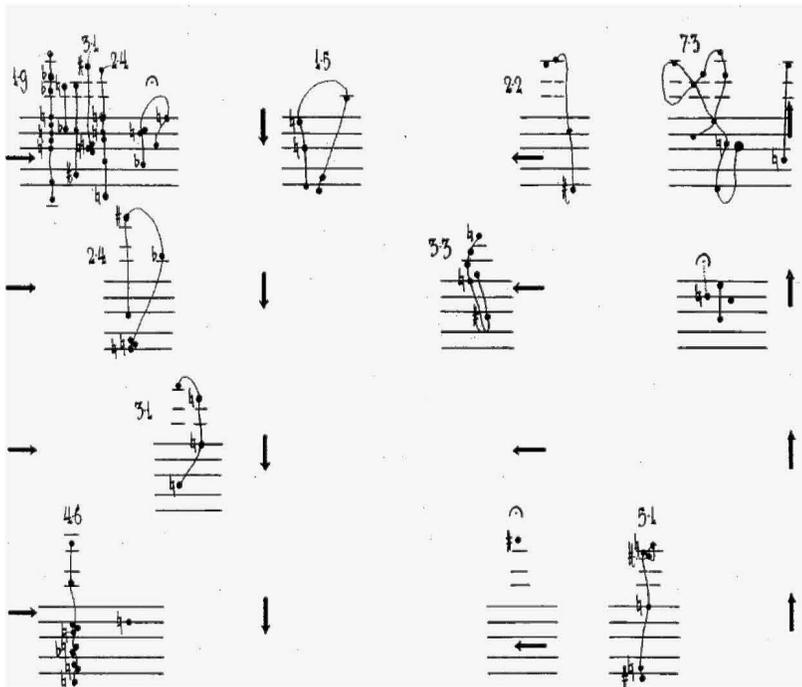
<sup>168</sup> Forma de notación musical de la música occidental tradicional.

podía ser interpretada adecuadamente por aquel iniciado en el contexto lingüístico y espiritual de la música. Con la llegada de la notación musical, poco a poco, cualquier persona que pudiera interpretar el *signo-partitura*, podía interpretar la música. Así que, con ello, llegaba también una forma específica de interpretar. La interpretación abierta de la notación musical encuentra su fin.

*Atlas Eclipticalis (1969)* le da un giro a esta historia de la música. Las estrellas volvieron a sonar aquí en la tierra. John Cage le devuelve su carácter simbólico a la notación musical. Esta obra fue comisionada por la Sociedad de Festivales de Montreal y se estrenó en *La semana internacional de la música contemporánea de Montreal*, el 3 de Agosto de 1961.

Esta pieza es la primera que Cage compone para una orquesta y está construida con rigurosa meticulosidad a partir de un mapa de las estrellas trazado a mano, calculado y coloreado por el astrónomo eslovaco Antonin Becvar y sus alumnos, registrando más de 50,000 objetos astrales. El mismo Cage descubrió los atlas en el observatorio de la Universidad de Wesleyan. Cage superpuso los mapas astrales sobre pentagramas musicales y después utilizó *operaciones al azar* para determinar la frecuencia de los sonidos, y para construir los eventos musicales o constelaciones de cada instrumento musical. Cualquiera de las 86 partes que constituyen esta pieza puede tocarse en cualquier momento, de acuerdo a la elección tanto del director como del intérprete. El rasgo característico que tiene esta pieza de permanecer siempre abierta a las posibilidades, la convierte en una obra completamente *anti-occidental*.

Cada una de sus 86 partes es única, pero todas consisten en cuatro largas páginas divididas horizontalmente en 5 sistemas. La medición del tiempo se mide a través del espacio en la página. Cada sistema está marcado por una de cuatro flechas: Hacia arriba, a la derecha. Abajo y luego hacia la izquierda, como las manecillas de un reloj.



169

Estas flechas corresponden a los movimientos del conductor que imita a un reloj. Cage, en sus instrucciones escribe que cada sistema equivale al menos a 2 minutos, o de preferencia más. Extender el tiempo hasta el punto donde la presencia del sonido se perciba. Una vuelta del reloj equivale a 2 minutos. Cada músico decide cuando tocar una nota particular o un grupo de notas de acuerdo a donde está ubicada en el espacio en relación a los cuatro puntos cardinales (las flechas) del reloj. El volumen de las notas está determinado por su tamaño en la partitura. El tamaño de las notas de la partitura depende enteramente de la luz de cada estrella. En sí es una obra de volumen bajo. Los números que acompañan cada sistema determinan qué notas tendrán una larga duración y cuáles una corta (Ejemplo: 1 corta, 8 largas). Si es un sistema vertical no necesariamente tiene que tocarse como un *clúster*<sup>170</sup> o un acorde, sino como una secuencia.

Esta pieza evita la melodía a toda costa y busca mostrarnos a los sonidos en su forma más cruda y natural. Escucharla atentamente es como contemplar a unos pájaros danzar de manera extraña en el parque. La obra podía coexistir sónicamente con las obras *Winter*

<sup>169</sup> Partitura de *Atlas Elcipticalis* de John Cage Tomado de de <http://inkhaven.blogspot.mx/2013/02/atlas.html>.

<sup>170</sup> acorde compuesto de semitonos seguidos

*Music* (1951) y los *Song Books* (1967), obras también gobernadas por la *indeterminación*, además de acciones de tipo *Fluxus*.<sup>171</sup>

A diferencia de obras anteriores, en esta obra la indeterminación salta hasta la interpretación. Por ejemplo, en *Music of Changes* (1951) las operaciones al azar determinan la estructura de la obra pero ésta llega a la interpretación ya como una obra fija, totalmente determinada y cerrada a los cambios en la interpretación. En *Atlas Eclipticalis* la interpretación es parte de la composición.

Para Cage, la notación musical tiene valor en tanto registra la actividad de la naturaleza sin sobreponerle un lenguaje o una sintaxis ajena a su forma de operación. Las estrellas sobre el papel, no el papel sobre las estrellas.

La primera vez que se tocó *Atlas Eclipticalis* se utilizó un sistema de amplificación, *microfoneando* cada uno de los instrumentos de la orquesta. Los volúmenes de la orquesta también funcionaban a partir de la aleatoriedad, así que los instrumentos sonaban y dejaban de sonar constantemente añadiendo otra capa de azar al resultado. Y el efecto de confusión aumentaba debido a las constantes fallas de los micrófonos que alcanzaban el *feedback*<sup>172</sup>, amenazando los oídos tanto de los intérpretes como del público.

En 1964, esta obra fue interpretada por la orquesta Filarmónica de New York. O como diría Cage: por una “pandilla de *Gánsters*” que sólo quieren arruinarlo todo. Pero ¿qué esperaba? La Orquesta Filarmónica de Nueva York representaba toda la tradición musical contra la que él estaba luchando. El encuentro fue una total catástrofe. Desde los ensayos iniciales hasta su presentación en el *Lincoln Center*, en Nueva York, con el director Leonard

---

171 *Fluxus* (palabra latina que significa flujo) es un movimiento artístico de las artes visuales pero también de la música y la literatura. Tuvo su momento más activo entre la década de los sesenta y los setenta del siglo XX. Se declaró contra el objeto artístico tradicional como mercancía y se proclamó a sí mismo como el antiarte. Fluxus fue informalmente organizado en 1962 por George Maciunas (1931-1978). Este movimiento artístico tuvo expresiones en México, Estados Unidos, Europa y Japón.

172 Retroalimentación del micrófono con la bocina amplificador, creando un ciclo de amplificación que produce un ruido distintivo.

Bernstein<sup>173</sup> y sus irónicos comentarios sobre la seriedad de la obra. Incluso, hay testimonios donde varios músicos de la orquesta arrancan los micrófonos de sus instrumentos, los pisan, los chiflan y tocan partes de Brahms dentro de la pieza. Cage hace una reverencia a un coro de *Boos* de la audiencia, esta vez fortalecido por los *Boos* de los mismos músicos de la Filarmónica.

El New Yorker escribió: *El coro más ruidoso de "Boos" que he escuchado.* <sup>174</sup>

Pero ya sean las imperfecciones de una concha de mar (Inlet, 1976), las indicaciones al azar del *I Ching* (4'33", 1952; *Music of Changes*, 1951), un sistema operativo construido para generar respuestas totalmente aleatorias (*HPSD*, 1969) o la disposición de las estrellas (*Atlas Eclipticalis*, 1961); todas estas formas tratan de acallar la mente y dejar hablar al universo, o dejar de hablar completamente.

Cage nos dice:

*Estas piezas no son objetos, sino procesos esencialmente carentes de propósito. Dije que los sonidos eran nada más sonidos y que si no fueran solamente sonidos haríamos algo para corregirlo en la siguiente composición. Dije que puesto que los sonidos eran sonidos, esto le daba a la gente la oportunidad de ser gente, personas centradas en sí mismas, en donde en realidad están y no distanciados artificialmente, como están acostumbrados, tratando de entender a lo que está diciendo un artista por medio de sonidos. Finalmente dije que el propósito se lograría si la gente aprendía a escuchar.*<sup>175</sup>

El trabajo de Cage induce al ritual, a una manera de encontrar un centro a partir de escuchar los sonidos; una búsqueda. Pero esta búsqueda se guía más por la pregunta que

---

<sup>173</sup>

Leonard Bernstein (Lawrence, 25 de agosto de 1918-Nueva York, 14 de octubre de 1990) fue un compositor, pianista y **orquesta estadounidense**. Fue el primer director de orquesta nacido en los Estados Unidos que obtuvo fama mundial, célebre por haber dirigido la Orquesta Filarmónica de Nueva York,

<sup>174</sup> Piekut, Benjamin, *Experimentalism Otherwise: The New York Avant-garde and Its Limit*, Ed. University of California Press, 2011, p. 76

<sup>175</sup> Cage, John. *De lunes a un año. Como pasar, patear, caer y correr*, Ed. Era, 1974 p. 172

por la meta final. El resultado es parte del proceso, el resultado es el proceso mismo. No hay obra si no hay viaje, no hay cosecha si no hay largo trabajo desentrañando las posibilidades de crear las situaciones donde los sonidos puedan entrar en nuestros oídos tal como son.

Estrellas vagabundas, sonidos vagabundos. Oídos vagabundos. Lenguaje vagabundo.

Tocar una obra de Cage de esta naturaleza es seguir las instrucciones para un baile muy extraño, un baile que requiere toda nuestra destreza; y requiere de una actitud sumamente lúdica. La actividad del intérprete es la de convertirse en el flujo del sonido, como un chisguete de agua que baila, y el movimiento de éste nos resulta fascinante, por su errático vaivén y su falta total de narrativa aristotélica.

## Capítulo 6:

### *4'33' '. La pieza silenciosa.*

#### 1. La pieza silenciosa

En 1952, Cage compone y presenta su pieza 4'33'. No existe el silencio, la música es lo que nosotros colocamos en el vaso vacío del tiempo. La diferencia entre el sonido y el silencio está en nuestra mente. 4'33' no fue una broma dadaísta, fue trabajo de conjunción de fuerzas entre el ser humano y la naturaleza. Dejar pasar, dejar fluir. ¿Dónde está tu mente?

Los elementos: un piano, un cronómetro y David Tudor, quien fuera el intérprete preferido por Cage para ejecutar sus obras, así como también los oídos atentos de los espectadores fueron todo lo necesario para destruir la barrera entre el sonido y el silencio. Entre el *Nirvana*<sup>176</sup> y el *Samsara*<sup>177</sup>.

El proceso que llevó al resultado final de 4'33'' fue el uso de las operaciones al azar (Cage no detalla específicamente el orden o la metodología de las preguntas que le hizo al *I Ching* para generar las duraciones de la pieza 4'33'') a partir de lanzar monedas y aceptar los hexagramas del *I Ching, el libro sagrado de las mutaciones*, lo que determina la estructura de la obra. Pero este azar es regulado, planificado, un azar con sentido. El único sentido es perderse. Cage hacía a un lado su *yo*, sus gustos y su ego. Lo demás lo dejaba todo a las preguntas hechas al oráculo, al *I Ching*. El universo decide, yo no.

Cuatro cosas tuvieron que suceder para que Cage reventara los tímpanos del silencio:

---

<sup>176</sup> En la filosofía *shramánica*, *nirvana* es el estado de liberación tanto del sufrimiento (*dukkha*) como del ciclo de renacimientos.

Es un concepto importante en el hinduismo, jainismo y budismo y suele alcanzarse mediante diferentes prácticas y técnicas espirituales.

<sup>177</sup> *Samsāra* es el ciclo de nacimiento, vida, muerte y encarnación (renacimiento en el budismo) en las tradiciones filosóficas de la India; hinduismo, budismo, jainismo, bön, sijismo

1. Problemas maritales y existenciales colocan a Cage en una posición favorable para la absorción de las ideas del budismo *Zen*. Asiste a las lecciones de D. T. Suzuki (1940) en la Universidad de Columbia.
2. Christian Wolff<sup>178</sup> (alumno de Cage) lo introduce al azar, al regalarle una copia de la traducción al inglés de *El libro de las mutaciones*, *El I Ching*.<sup>179</sup>
3. Su visita a la Cámara Aneóica<sup>180</sup> en la Universidad de Harvard. Una cámara al vacío, donde era posible encontrarse frente a la experiencia del completo silencio. O casi, como constató Cage al preguntarle al ingeniero de sala qué eran esos dos sonidos que percibió durante su visita. A lo que éste respondió que eran tanto su sistema circulatorio como el nervioso. -¿Y el silencio, señor ingeniero?-
4. Las *White Paintings* de Robert Rauschenberg, precursoras visuales de *4'33'* en las reuniones interdisciplinarias en el *Black Mountain College*.<sup>181</sup>

Existe el peligro de juzgar a esta pieza a partir de su complejidad, o peor aún como una broma musical, en lugar de experimentarla de primera mano, ya sea como escucha o como intérprete.

*4'33''* fue compuesta en el *Black Mountains College* durante el verano de 1952 y por primera vez puesta en escena por David Tudor en el *Maverick Concert Hall*, en Woodstock, Nueva York,

---

<sup>178</sup> Christian Wolff (1934- ) compositor norteamericano, también compone en piano preparado y con operaciones al azar.

<sup>179</sup> Traducción Wilhem, Richard, *I Ching o el libro de las mutaciones*, Ed. Princeton University Press, 1967.

<sup>180</sup> Cuarto cuya manufactura está diseñada científicamente para anular cualquier resonancia sonora

<sup>181</sup> Black Mountain College fue una pequeña universidad localizada en la sierra de Black Mountain, perteneciente a Carolina del Norte, y a unos treinta kilómetros de Asheville, donde se realizaron varios encuentros fructíferos de artistas contemporáneos, a varios de los cuales asistió John Cage.

el 29 de agosto de 1952. Sus críticos la llaman un acto de *empirismo trascendente*.<sup>182</sup> O incluso una de sus más férreas y retorcidas contra-argumentaciones viene de la interpretación de Johnathan Katz, en donde el silencio de 4'33'' es una metáfora de la homosexualidad velada y oprimida por los valores políticos de la posguerra norteamericana.<sup>183</sup>

Existen cuatro partituras de la llamada *pieza silenciosa*. Cage, en repetidas ocasiones, ha colocado esta pieza como su obra más importante; aquella que precede siempre la creación de su siguiente artefacto sonoro.

*Yo siempre pienso en ella (4'33'') antes de componer la siguiente.*<sup>184</sup>

## 2. Antecedentes de 4'33''

Su amigo, el artista visual Robert Rauscherberg, pinta en 1951 sus *White Paintings*, en el *Black Mountains College*, donde ambos laboraban y realizaban sus investigaciones. Es a partir de estas pinturas que Cage se hace de valor para concretar su *pieza silenciosa*.<sup>185</sup>



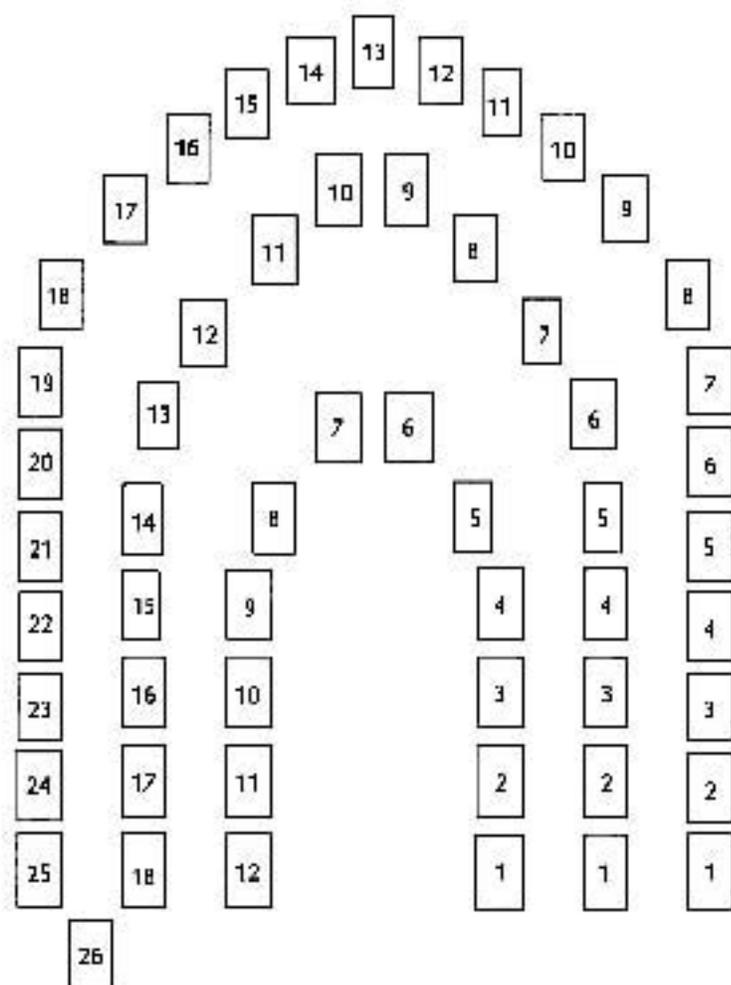
<sup>182</sup> Fetterman, William, *John Cage's Theatre Pieces*, Amsterdam, Ed. Harwood Academic Publishers 1996 p. 132

<sup>183</sup> Katz, Johnathan, *John Cage's queer silence or how to avoid making matters worse*, visto en <http://www.queerculturalcenter.org/Pages/KatzPages/KatzWorse.html> el 15 de febrero 2014

<sup>184</sup> Montague, *op. cit.* 1982, 11

<sup>185</sup> *White Paintings* de Robert Rauscherberg tomado de [http://pastexhibitions.guggenheim.org/singular\\_forms/highlights\\_1a.html](http://pastexhibitions.guggenheim.org/singular_forms/highlights_1a.html)

Cage en un inicio explicaba que 4'33'' surgió a partir de operaciones al azar. Luego de *Music of Changes* (1951). Se guió por una manera de acomodar las cartas del Tarot, la tirada conocida como *La herradura*.

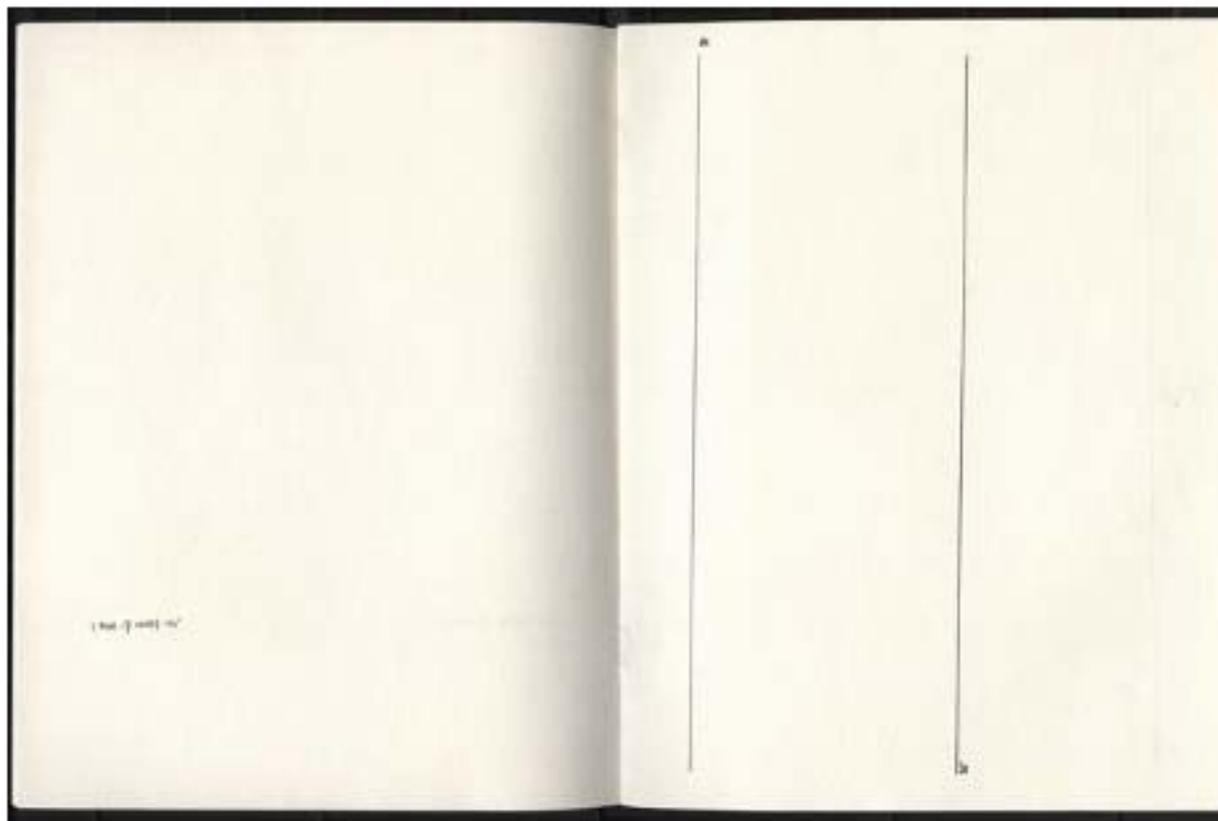


186

Pero realmente no existe la partitura original. Y sólo se conoce su proceso a partir de las explicaciones que Cage mismo ha dado en varios momentos de su vida... A continuación la

<sup>186</sup> Reconstrucción de la tirada de *la herradura* hecha por Cage para componer 4'33''. Tomada de Fetterman, p. 73

imagen de una de las versiones más representativas, la perteneciente a la colección *Kremen*, en donde se puede ver, en su disposición, una alusión directa a las *White Paintings* de Rausherberg.



197

La pieza está dividida en tres partes. Esto es determinado por el mismo Cage. Y podría ser una alusión a la forma clásica de sonata. Pero quizás lo más relevante de la estructura tripartita es que está diseñada para ser interpretada frente a un público, es decir, es una situación teatral. Así lo explica Cristian Wolff, su amigo compositor, en el capítulo 15 de la serie web de Merce

---

<sup>197</sup> Partitura de 4'33" de la colección *Kremen* imagen tomada de <http://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2012/november/22/moma-gets-john-cages-silence/> el 26 de marzo del 2015.

Cunningham, Mondays with Merce, *The Prepared Mind: John Cage and David Tudor*.

*La notoriamente famosa pieza silenciosa es básicamente un marco alrededor de los sonidos que estén ocurriendo en ese momento. Para realizarse, el "performance" es realmente bastante demandante. Porque es una situación teatral donde tienes que indicar que algo está pasando, cuando en realidad, no está pasando nada. Al hacer eso, haces que algo pase.*<sup>188</sup>

Para lograr esta suerte de truco de magia en el espectador existen estas tres divisiones temporales de la pieza, tres movimientos. Hay que marcar cada una de las intersecciones como manera disciplinada de enmarcar el silencio, la nada. Pero es justo esta estructura en tres actos lo que permite que la atención descanse en los sonidos encerrados en su estructura.

David Tudor fue un gran pianista de música contemporánea y experimental en los Estados Unidos, en el siglo XX. Fue el primer pianista norteamericano en tocar una pieza de Pierre Boulez, el reconocido compositor francés del serialismo. Su reputación como gran ejecutante se hizo conocida después de una gira con la pieza *Sonata para piano No. 2* (1948) del mismo Boulez por Europa. Karlheinz Stockhausen<sup>189</sup>, compositor de música experimental alemán, un referente de la música contemporánea, le dedicó la pieza *Klavierstück VI* (1954). El hecho de que David Tudor fuera el intérprete de *la pieza silenciosa* es de notoria importancia, ya que es su legitimidad como intérprete lo que hace que la pieza en su momento tuviera un dejo de seriedad, pese al carácter de completa ruptura de la obra.

*En el salón de Woodstock, que en la parte de atrás tenía una apertura al bosque, los escuchas atentos podían oír durante el primer movimiento el sonido del viento de los árboles; durante el segundo, había un tamborileo de gotas de lluvia en el techo; durante el tercero, la audiencia se encargó de los sonidos y añadió sus propios balbuceos perplejos a los demás "sonidos inintencionales".*<sup>190</sup>

---

<sup>188</sup> Traducción mía, Visto en <https://www.youtube.com/watch?v=V2E8AKRKLhw> el 16 de agosto del 2014

<sup>190</sup> Fetterman, *op. cit.* p. 75 Traducción mía

El Zen busca una relación de conducta con la naturaleza. 4'33'' quiere mostrarnos que si queremos nuevos sonidos, nuevas personas, nuevas relaciones sociales en el mundo, somos nosotros quienes tenemos que expandir, amplificar nuestra noción de realidad. En este caso nuestra noción de *sonido musical*. Al hacer esto, se abre la puerta para cuestionar al yo, y fracturar la cerrazón del ego en el individuo consciente.

Al dejar de lado la distinción entre sonido y silencio, dejamos atrás el *pensamiento dualista* de occidente. Es en la duración como marco de sentido que todo sonido cobra importancia estética. La *pieza silenciosa* requiere lo mismo del escucha tanto como del intérprete una máxima compenetración con los sonidos. Es una pedagogía, una acción para la purificación de los prejuicios en nuestros oídos. *Los oídos no tienen párpados*. La música se vuelve un medio para la amplificación de la experiencia, atravesando tanto al autor, como al intérprete y al escucha.

*El ego es un mono que salta a través de las selva: totalmente fascinado por el reino de los sentidos, cambia de un deseo a otro, de un conflicto a otro, de una idea centrada en sí misma a la siguiente. Si lo amenazas, realmente teme por su vida.*

*Deja partir a ese mono.*

*Deja partir los sentidos.*

*Deja partir los deseos.*

*Deja partir los conflictos.*

*Deja partir las ideas*

*Deja partir la ficción de la vida y la muerte.*

*Permanece simplemente en el centro, observando.*

*Y después olvídate de que estás en él.<sup>191</sup>*

En la *pieza silenciosa* se busca la desestructuración de la mente de los involucrados, una situación donde el caos es bienvenido. Carente de un propósito en sentido teleológico, la pieza

---

<sup>191</sup> Tse, Lao, *Hua Hu Ching*, Ed. EDAF, Madrid España, 2006, p. 25

nos permite asomarnos al proceso cognitivo de la generación de sentido en los sonidos.

La actividad mental desprovista de la capacidad de generar una idea de control sobre los sonidos, al estar expuesta a esta experiencia, de alguna manera sigue ahí, sin propósito. El silencio se erige como un arma de la resistencia frente al totalitarismo de la racionalidad instrumental. Si no hay nada que decir, lo mejor es callar. Pero *callar es hablar*.

En *4'33''*, el silencio no será más:

- El lapso de tiempo entre dos sonidos.
- Un ornamento de gusto.
- Algo que sirva para enfatizar algún sonido.
- Expresividad.
- Pausa o puntuación.

En contraste, ahora le llamamos silencio a la experiencia musical que no forma parte de ninguna intencionalidad sonora o expresiva. Cage percibe al silencio como música libre de todo prejuicio; al dotar nosotros al silencio de dignidad, nos contagiamos de esa experiencia de libertad.

### **3. Silencio, duración e industria cultural**

En *A Composer Confessions*<sup>192</sup>, texto anterior a la composición de *4'33''*, Cage nos explica:

*Componer una pieza de silencio ininterrumpido y vendérsela a Muzak. Durará de tres a cuatro minutos y medio, esa es la duración estándar de la "música enlatada" y se llamará "Oración Silenciosa" (Silent Prayer).*<sup>193</sup>

---

<sup>192</sup> Cage, John, *A composer confessions*, 1992, p. 15

<sup>193</sup> *Ibid.*

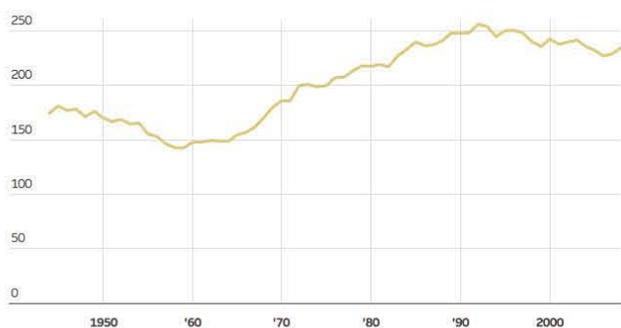
La intención inicial de la composición 4'33'' no la supimos hasta ya el final de la vida de Cage, ya que él mismo se negaba a la publicación de su texto *"A Composer Confessions"*. Aquí, existe un propósito deliberado para atacar la lógica de mercado de la industria cultural de la música.

La mayoría de las canciones que son transmitidas por el radio y que llegan a nuestros oídos tienen una duración estándar de 3 a 4 minutos. Esto se debe a que dependen del material en el que se reprodujeron por primera vez. El primer disco grabado en la historia humana fue manufacturado en 1925 en los Estados Unidos, la canción duraba 3:27 segundos (*Art Gillham and his Southland Synchopateters, You may be lonesome*). Esta duración era determinada por la capacidad de almacenamiento del primer material masivo de reproducción sonora: los discos de 78 vueltas por segundo de diez pulgadas y de doce pulgadas.

Los discos de 78, poblaron el mercado cultural estadounidense. Y, por lo tanto, forjaron en los oídos cautivos el estándar de la duración de una canción. Cualquier banda o artista que quisiera sonar en el radio tendría que adaptar sus composiciones a esta *duración estándar*. Aunque la industria musical y los avances tecnológicos han transformado la manera de reproducir y compartir la música alrededor del mundo, la duración de las canciones se ha mantenido entre los dos y los cinco minutos. Aquí un cuadro del promedio de la duración de las canciones a lo largo del siglo XX:

### Average Song Length by year

(in seconds)



Source: Music Brainz

V194

<sup>194</sup> Duración promedio de las canciones por año, Tomado de <http://www.vox.com/2014/8/18/6003271/why-are-songs-3-minutes-long>

Lo primero que me interesó acerca de la *pieza silenciosa* de Cage fue su subversivo potencial. Esta obra respondía de alguna manera a la problemática planteada por Benjamin, sobre cómo producir una obra de arte que resistiera su utilización por parte de las fuerzas del totalitarismo mercantil y como construir una obra de arte que resista la integración y su erosión de sentido por el mercado.

El silencio parece ser la respuesta. Una pieza que sea como una burbuja de aire inyectada al corazón de la industria musical. Con la duración estándar requerida por las estaciones de radio, pero con una finalidad contraria. Es de alguna manera lo que Bolívar Echeverría llama la transgresión del arte *al encargo* de la modernidad capitalista.

Este análisis crítico político es el que surge en un primer momento. Y de hecho funciona en abstracto, en idea. Sin siquiera experimentar la pieza. Eso puede ser una desventaja, ya que ese es el peligro de "4'33'", que no sea tomada en su completa profundidad debido a su espectacular diseño de ruptura contra el sistema del arte musical occidental. Pero hay un nivel más profundo en 4'33'', que en esta tesis me he dedicado a explorar, el de su nivel simbólico. Y éste sólo puede ser comprendido en su práctica. Es decir, si se interpreta la pieza. Así que lector, vamos a tocarla, de otra manera no podrá ser comprendida esta tesis ni la obra de Cage.

4'33'' consiste en la construcción de un espacio dentro de nuestra ajetreada vida cotidiana para subvertir los hábitos de cientos de años que la modernidad nos ha imputado. Es un truco, un juego de lenguaje, a través del cual se le induce al escucha a tener una inmersión en una experiencia espiritual de tipo oriental. A través de las técnicas heredadas del arte de vanguardia del siglo XX. Pero trascendiendo también el error de las vanguardias, se trata no solo de romper las estructuras y los códigos artísticos que se quedaron contemplando las ruinas, como la mayoría de los rituales dadaístas, sino un compromiso con la percepción de la realidad. De hecho, de una manera velada, 4'33'' es una práctica ritual de meditación *Zen*. La

*no mente*. Un juego donde se juega a desaparecer el ego por cuatro minutos. La diferencia de la práctica ritual es que 4'33'' se inmiscuye de manera oculta en el escucha porque es una meditación *Zen* camuflada en el contexto de una estructura musical: *la duración*. Aquí la voluntad no tiene que formar parte de la meditación. El escucha se ve inmerso en esta experiencia sin siquiera saberlo. Es decir, es una experiencia pedagógica sobre la práctica espiritual de oriente. De ahí su enorme importancia. Cage entrega al público, desde su contexto, lo que él en su búsqueda ha logrado comprender acerca de otros métodos de acceder a la realidad, en especial, con la experiencia de la disolución de los contrarios, arquetipo esencial en la tradición Budista *Zen*.

Así que, ahora, se invita al lector que detenga su análisis de esta tesis, que deje la mente y la academia a un lado y proceda a interpretar "4'33''

***Instrucciones:***

No es necesario tener a la mano la partitura de Cage original, ni siquiera una copia. Utilicemos las duraciones de la partitura de su estreno en Woodstock en 1952.

-Primer movimiento: Duración 30''.

-Segundo movimiento: Duración 2'23''.

-Tercer movimiento: Duración 1'40''.

Si tiene a la mano un instrumento musical es mejor. Si no, con la voz como concepto de instrumento musical es suficiente para generar el efecto deseado de silencio. Ahora necesita un cronómetro (puede bajar una aplicación de internet si no tiene un cronómetro). El tiempo es crucial para 4'33'.

Decida de qué manera va a marcar el final de cada parte o movimiento de la pieza. Por ejemplo, si su instrumento es una guitarra puede girarla sobre su eje de manera horizontal.

David Tudor utilizaba la tapa del piano; lo tapaba y luego lo destapaba cada vez que uno de los tres movimientos comenzaba.

Dicho todo esto, proceda a realizar la obra que cambió la historia de la música del siglo XX.

#### 4. 4'33'' y los anacoretas. La pieza silenciosa y el símbolo.

El silencio, de manera simbólica, tiene generalmente dos acepciones, el mutismo o la espectación. El silencio de Cage no es un mutismo, es decir, no es la parálisis del significado o del mensaje, o de la regresión del sentido, sino un silencio en comunión con el mundo.

*El silencio abre un pasaje, el mutismo lo corta. Según los mitos hubo un silencio antes de la creación; habrá silencio al final de los tiempos. El silencio envuelve los grandes acontecimientos, el mutismo los esconde; el uno da a las cosas grandeza y majestad: el otro las desprecia y las degrada(...) Dios llega al alma que hace reinar en ella el silencio, pero deja muda a la que se disipa en charlas.* <sup>195</sup>

Aquí, podemos encontrar la función simbólica de la música que en 4'33' podemos percibir. Desde su origen, la música es la moldeadora del ritmo en la mente del hombre, y se alimenta de los ritmos naturales de la agricultura y las estaciones, y de su profundo impacto en la creación de nuestra especie, de los ritmos de la naturaleza. El misterio último de la música se revela solo en el silencio, aquellos linderos de la experiencia humana que amplifican nuestra capacidad de simbolizar y nos ayudan a aventurarnos las zonas liminares de la conciencia y el cuerpo. Ahí también está la música, la música cósmica. Cage atraviesa estas dos dimensiones en su contribución a la música experimental del siglo XX. Nos devuelve la dimensión sagrada de la música aquí, en medio del tráfico ciudadano.

En mi experiencia personal la música de Cage me acompaña siempre. Me recuerda mantener siempre *los oídos abiertos a la experiencia*. Ahora, en un día donde tengo un mínimo control de mi mismo, puedo integrar los ruidos a mi experiencia, rodearlos, merodear y descubrir su duración, su timbre, su altura. Descifrar su ritmo, amplificar el código de mi experiencia.

---

<sup>195</sup> Compilador Chevalier, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Ed. Herder, 2000 p. 947

Convertir todo en presente, *puesto que la música es la más sorprendente escancia común a quienes tiene la propiedad de escuchar el pasado como un ahora, esto es, de convertirlo todo en presente*<sup>196</sup>.

En la tradición judaica pre moderna el músico tenía que alinear su espíritu, armonizarse con Dios, antes de transmitir armonía. El pecado en este sentido tiene que ver con la fragmentación, con la ausencia de armonía en sentido espiritual. Si te apartas del camino armonioso, te enfermas.

Para Cage, la acción libertadora de la música, es decir su capacidad de amplificar la experiencia humana hacia la sonoridad y los espacios más sutiles, no se encuentra en la elaboración técnica de nuevas formas de estructurar el sonido, ni en la invención de nuevas máquinas para amplificar nuestra experiencia, sino en afinar nuestra maquina original, nuestro oído. La música es la mente, es el cuerpo. Abrirse, entregarse a los sonidos como experiencia ya ordenadora de sentido, sin necesidad más que de la experiencia sonora simple y llana. Ir hacia los sonidos, hacia la música.

Existe una tradición oculta de la música, aquella que está emparentada con la caverna como lugar de meditación en soledad. La caverna es la imagen del universo, el vientre. El silencio como práctica espiritual y medio para la comprensión del ritmo sutil del universo. Práctica común en *los anacoretas*. No hay cavernas en el mundo moderno. En una ciudad llena de estímulos sonoros desprovistos de sentido ¿cómo experimentar el silencio?

Podría ser que la experiencia silenciosa, de aislamiento profundo, se le presentase a Cage en la cámara *Aneoíca* de la Universidad de Harvard. La ausencia de sonido intencional, ese es el silencio. La ausencia del *yo*. *Im just trying to get out of a Cage* como dice en forma de broma en su entrevista *Para los pájaros*<sup>197</sup>. La jaula se volvió pájaro. *The Cage turno into a bird*. La pieza silenciosa es el principio del vuelo para Cage. Y es una invitación, siempre una invitación al vuelo para el escucha atento.

---

<sup>196</sup> Andrés, Ramón, *op. cit.* p. 189

<sup>197</sup> Cage, John, *Para los pájaros, conversaciones con Daniel Charles*, Ed. Monte Ávila, Venezuela 1989

Será que el mundo moderno padece *dolor de oído*. Una invitación al silencio, es una oportunidad de observar y experimentar el mundo de los sonidos desde una nueva distancia, sin mediación de prejuicios. Siempre una nueva experiencia frente y dentro. Hacer de nuevo de la música una cueva, como todos esos místicos (Doroteo de Tebas, Zoroastro, Pitágoras, Empédocles, etc.) lo comprendieron bien. Transformar la sala de conciertos, el pensamiento occidental y el piano en una caverna de anacoreta, aunque sea por sólo cuatro minutos treinta y tres segundos. El silencio que rompe el tiempo mecánico, el tiempo industrial. Que surja el silencio para volver a escuchar

*Escuchar hace que los humanos tengan un sentido de lo profético, dado que el sonido permite una elaboración mental que nos sitúa en el devenir.*<sup>198</sup>

Cage nos propone recobrar el poder de percepción a través de un ritual moderno. Un ritual que hace uso del código de las artes escénicas. No es teatro, aunque el teatro esté implicado, no es arte conceptual, es música, es la manera de hacer música sagrada, en un mundo preocupado con su dios secular. Recuperar el aliento.

Lo místico, es un pensamiento o forma de conocimiento que no disecciona, sino que nos une. Se requiere de un proceso de iniciación para no ver, sino oír el mundo.

---

<sup>198</sup>Andrés, Ramón, *op. cit.* p. 36

## A manera de Conclusiones:

### Oportunidades Estéticas

#### 1. Las oportunidades estéticas en mi experiencia.

*La obligación, la moral si se quiere, de  
todas las artes hoy, es intensificar,  
alterar la capacidad perceptiva y, así, la  
consciencia ¿Capacidad perceptiva y  
consciencia de qué?*

*Cage, John, Diario: Como mejorar al  
mundo (sólo hacer la cosas peor)*

Frente a la modernidad desbocada y su flujo casi ininterrumpido de estímulos, ¿cuál es la música que necesitamos?

He sido profesor de ciencias sociales en el último grado de Preparatoria durante los últimos tres años; esta experiencia me ha enseñado mucho sobre el estado actual de las generaciones que nos vienen siguiendo. Son en su mayoría jóvenes llenos de vitalidad y entusiasmo. Pero de la misma manera son víctimas de su tiempo; su concepción de cultura y arte es aquella que se les impone a través de la *industria cultural*.

Paralelamente he estado trabajando en mis diversos proyectos musicales (*Andy Mountains, A. Mountains, Las Izquierdas*) que intentan generar una comunidad musical en México. La exploración está basada en mi tradición clase media mexicana de ciudad: el rock, el blues, el folk y el punk. Diversas formas de música popular y música que se desprende de la revolución cultural de los años sesenta en Inglaterra y Estados Unidos. De la misma forma que los chicos de la Preparatoria, los músicos buscamos llenar aquellas expectativas

impuestas por códigos externos a nosotros mismos. La mayoría de los proyectos de música popular contemporáneos carecen de una visión y una reflexión sobre la importancia del papel social del arte y en especial del arte musical.

Descifrar la música de Cage ha sido para mí como seguir las instrucciones de un mapa para concretar el valor de mi propia práctica musical y de las ciencias sociales. Me ha permitido tomar consciencia de la responsabilidad del creador dentro del sistema mundo en el que vivo. La experiencia musical de la obra de John Cage me ha entregado acceso a un oasis dentro del vasto e inagotable flujo de estímulos auditivos y visuales a los que estamos expuestos en el mundo moderno occidental. Su música proporciona la posibilidad de generar un centro, de poder coexistir con el entorno sonoro desde la apertura y la consciencia.

## **2. John Cage, el otoño de la música occidental**

Cage escribe así en su conferencia *Indeterminacy*:

*Los hongos crecen más vigorosamente en otoño, el periodo de la destrucción, y la función de muchos de ellos es el provocar el decaimiento final de material en descomposición. De hecho, como leí en algún lado, el mundo sería un inamovible montículo de desechos si no existieran los hongos y su capacidad de deshacerse de ellos.*<sup>199</sup>

Siguiendo esta cita de Cage yo entiendo al compositor estadounidense experimental como el otoño de la música occidental, su obra es el ponerle fin a la armonía occidental clásica y romántica y a su vez desatar el movimiento. Cage fue muy aficionado a los hongos (micófilo). Los coleccionaba, los observaba y los cocinaba. Su afición por los hongos nos revela quizás el símbolo de Cage, *la destrucción del paradigma de la música como un edificio armónico y racional de la sociedad moderna occidental, para luego desembocar en la quietud del invierno, la contemplación*. El arte de vanguardia en Cage es un puente para que la

---

<sup>199</sup> Cage, John, *Silence*, *op. cit.* p. 85. La traducción es de mi autoría

primavera surja de nuevo, para que la relación entre vida y arte pueda ser comprendida por un número mayor de seres, traduce el papel sagrado del arte a nuestro tiempo. Destruye las relaciones del tiempo moderno teleológico, progresivamente destructivo, en su quehacer musical. Hoy frente a los hechos que estallan en el país México. Las desapariciones forzadas, las muertes, las fosas, los abismos, la mirada fría, la mirada apática y la mirada temerosa. ¿Cuáles son los ojos del arte frente a esto? ¿Cómo podemos ser el otoño de esta visión del mundo?

El objetivo de mi tesis es lograr recalcar la importancia del papel del arte como ruptura, redención y construcción de sentido. El arte como la pedagogía de la condición libre del ser humano. En tanto que el receptor del arte no está excluido del proceso de reproducción social, y no se encuentra como un agente pasivo en este proceso. El receptor tiene la decisión, la capacidad de elegir que tanto los productos pueden transformarlo. El arte entendido como *oportunidad estética* es tomar conciencia de la responsabilidad del arte como técnica de reproducción social y su capacidad como agente pedagógico del acto mismo de la creación de sujetos. Más aún, la importancia vital de la generación de *sujetidades*, de seres consientes y capaces de crear, de despertar de el hechizo moderno en donde parece tan natural el modo de producción y de sociabilización en el que existimos de modo alienado sin posibilidades de cambio. Como las abejas. Ya no ser abejas y ser hombres.

Mi tesis se está convirtiendo en un manual para navegar las turbulentas aguas de la *industria cultural*.

### **3. Definición de *oportunidad estética*.**

*Oportunidad estética* es un término que tomo de las clases de Bolívar Echeverría en Posgrado de la Facultad de Filosofía e Historia de la UNAM, durante su último año en asignatura antes de que nos dejará. Me parece pertinente dado que el arte ya no puede ser concebido como algo en donde el receptor, el escucha o los ojos que miran, sea considerado como actor pasivo dentro del esquema de la comunicación. Una de las grandes lecciones del

pensamiento de Cage y de Duchamp es que el receptor, el escucha, es también generador de sentido. Tiene la misma responsabilidad creativa en la construcción de una experiencia profunda y simbólica que el compositor. Ahora la reflexión de Benjamin sobre la reproductibilidad parece pertinente:

*Con la emancipación que saca a los diferentes procedimientos del arte fuera del seno del ritual, alimentan para sus productos las oportunidades de ser exhibidos.* <sup>200</sup>

Las condiciones técnicas que han traído las diversas revoluciones industriales han cambiado el proceso de construcción y generación del arte. Ahora la industria cultural logra construir objetos cuyo único fin es el de generar necesidades en sus receptores, volviéndolos así dependientes de una cultura hegemónica de producción y consumo, la cual supuestamente es la única capaz de generar sentido. Se les priva de capacidad creativa a los consumidores pasivos, se les priva de su capacidad de generar *ser*. Esto permite la perpetuación del poder y del sistema tal cual es. La oportunidad que nos brinda el arte de vanguardia y en términos concretos la música de Cage, es reventar esta lógica a través de utilizar las imágenes sonoras en una disposición adecuada para alterar el tiempo causal y teleológico impuesto por el desarrollo de la modernidad occidental.

Aquí ya se perfila la definición de oportunidad estética. Una oportunidad de tener contacto con la parte profunda e irreductible de la naturaleza humana, pero esta oportunidad debe de ser para todos por igual. Debe estar despojada del carácter secreto, del ritual.

Bolívar Echeverría toma este término de la obra de Benjamin y también de la acción artística de Bertol Brecht. El dramaturgo tiene bastante claro lo que el arte lleva en su vientre y su responsabilidad frente al devenir de la historia. De ahí que todas sus obras están diseñadas para generar este proceso.

*¿Si no hay cómo mantener el concepto de obra de arte para aquella cosa que aparece cuando una obra de arte es convertida en mercancía, debemos entonces, de manera cuidadosa y prudente, pero con valentía, abandonar dicho concepto?* <sup>201</sup>

---

<sup>200</sup> Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica, op. cit.* p. 53

El arte, en un inicio, es una forma práctica de entrar en contacto con lo trascendente, de ahí que su valor de exhibición esté subordinado a este valor de conexión con un estrato superior de la realidad. Incluso hay obras de arte (cantos, danzas, imágenes) cuya connotación mágica trascendental es tal, que están destinadas al ocultamiento y al velo. Solamente los iniciados tendrían la capacidad de canalizar y soportar su poder sobre los sentidos. *Ámbito liminar*, en este espacio en donde el arte deja de ser arte y la música deja de ser música. Este espacio es el que me interesa desdoblar, navegar. Ahí en donde ya los nombres se estiran como cuando las naves de ciencia ficción entran a la velocidad de la luz. Ahí es donde es posible la *resignificación* de un objeto social ya construido, dado que se trastoca, a través de una especie de truco de magia, su relación con el mundo. Las imágenes están sometidas a nuestros códigos, si el código se trastoca, la imagen reinventa e irradia sentido, se abre, se nutre de lo espontáneo y lo inesperado. Es una situación de vértigo, ver como se esfuma un significado fijo, es el vacío de significante que está preñado de un sin fin de significados. La historia sí es reversible, así como la transformación, pero se deben atender las circunstancias que generan este estado de transición. El arte de vanguardia es el laboratorio de estas pequeñas/gigantes transiciones, mutaciones.

Introducen turbulencia a lo establecido utilizando lo establecido mismo. Juegan y jugando pueden descomponer las normas que dictan que es y qué no es. El mundo y nuestra concepción de éste es una construcción social, sí, pero hay estratos de nuestra experiencia que van más allá de la comprensión racional y conceptual. Un fondo casi taoísta, donde no hay dualidad y los opuestos (yang y ying) se disuelven en el todo. Ahí, también, participamos todos. La sociedad es una manera de proyectar esa perfección

La vida de Cage y su obra son un pretexto para reflexionar sobre la relación entre creación artística y compromiso social. Las grietas del mundo moderno las puedo ver claramente en la distancia entre la creación artística y el compromiso con un proyecto de realidad.

---

<sup>201</sup> Benjamin, Walter, *op. cit.* p. 53

#### 4. Romper el tiempo con los oídos. Una reflexión de John Cage desde la estética de Manuel Lavaniegos.

Siguiendo al filósofo mexicano Manuel Lavaniegos, en su texto *¿El arte hoy? Un naufragio y el símbolo de lo arcaico*, el quehacer estético desata acontecimientos *polisémicos*<sup>202</sup>. Es decir, que su sentido esta siempre abierto e invita a la generación de un sinfín de imágenes e interpretaciones. El arte es *potenciador de la imaginación creadora*.<sup>203</sup> Sin un sentido unilateralmente referencial, el sentido queda abierto y trasciende siempre la mera reproducción del objeto mismo representado. Ésta es la dimensión simbólica del arte. *La presencia de una ausencia* que reluce en el *instante-cosmos* singular que suscita y sostiene la obra.

El quehacer estético instaura situaciones *metaempíricas*<sup>204</sup>, que van más allá de una percepción lineal y lógica. Es de hecho la instauración de una forma de sensibilidad más compleja. De una relación simbiótica entre el objeto y el sujeto, metabólica, lúdica y espontánea. Y su acción no puede ser registrada, ni medida en términos cuantitativos ni agotada conceptualmente.

El quehacer estético configura objetos *suprainstrumentales*<sup>205</sup> ya que su función no puede ser reducida a partir de un fin práctico concreto. La acción estética es un fin en sí mismo. La generación de imágenes, la ruptura, la génesis del lenguaje no puede ser reducida a un instrumento. El lenguaje no es un instrumento, es un mundo (*sensorium*) ; un organismo que tiene movimiento y vida propia.

Este quehacer estético es necesariamente abierto y requiere de activa interpretación. Arte es el vórtice de los procesos de la imaginación como afirmaba Gilbert Durand: *Lejos de limitarse sólo a la facultad de formar imágenes, es, sobre todo, una potencia que da forma (o*

---

<sup>202</sup> Lavaniegos, Manuel, *¿El arte hoy? Un naufragio y el símbolo de lo arcaico* en Solares, Blanca y Farfán Leticia, Mitogramas, Ed. UNAM/CRIM/UAEM, México 2003 p. 69

<sup>203</sup> *Ibid.*

<sup>204</sup> *Ibid.*

<sup>205</sup> *Ibid.*

*transfigura) las copias pragmáticas suministradas por la percepción, en el sentido de un dinamismo reformador de las sensaciones que llega a ser el fundamento de la vida psíquica entera.*<sup>206</sup>

El dadaísmo y las vanguardias son una forma desesperada de romper con el servicio del arte al halago sensorial y gusto individual establecidas. El dadaísmo es un grito por volver a descubrir el arte, un renacimiento del *proceso imaginal* y esto sucede a partir de una ruptura total con los códigos y los lenguajes de las respectivas actividades artísticas, aun a costa de proclamarse a menudo, como movimientos *antiartísticos* o *antiestéticos*. Cage lleva a la madurez este instinto de derrumbe de las formas artísticas occidentales, ya que construye *oportunidades estéticas* para introducirnos a la vida y a la música, o quizás para que la distinción entre vida y música ya no sea.

Cage descolonializa su alma. Al ir en busca del azar oriental intuye el principal obstáculo de la música como potencia transformadora en la construcción del autor mismo. Va al núcleo y dispara en el blanco. La concepción de *Yo* que se ha ido modelando en occidente es ese *Yo* que no es capaz de observar, que para que mantener su estilo de vida está destruyendo relaciones sagradas entre el hombre y la naturaleza. Hay que esquivar este *Yo*. Dejarlo, ignorarlo, dejarlo fuera de la partida. Y la vida vuelve. El *Yo* se disuelve. Es la técnica de la iluminación budista para la trascendencia del sufrimiento. La conciencia suprema.

Cage, Pierre Boulez<sup>207</sup>, Karlheim Stockhausen, Xenakis<sup>208</sup> son una respuesta al determinismo de la tradición occidental de la música, cada uno en su singular estilo de composición. Pero son más que eso. Son un ejemplo de cómo construir formas complejas, sistemas que se mantienen abiertos, que imitan el proceso de la vida misma que nunca se agota.

---

<sup>206</sup> *Ibid.*

<sup>207</sup> Pierre Boulez (Montbrison, 26 de marzo de 1925) es un compositor, pedagogo y **orquesta francés**. Su influencia ha sido notable en el terreno musical e intelectual contemporáneo.

<sup>208</sup> Iannis Xenakis, compositor contemporáneo y arquitecto de ascendencia griega nacido el 29 de mayo de 1922 en Brăila, Rumania.

La construcción sonora de Cage tiene que ver con una lógica de romper el tiempo de la sociedad moderna occidental. El *instante* donde el arte se despliega es irrupción de un devenir histórico que se conecta con otra manera de hacer en el mundo:

Es en el instante del arte donde a través de su materialidad la forma se vuelve algo inmaterial, una suerte de truco de magia en donde sucede una irrupción energética e instantánea de lo invisible en la materia temporal. Es en este instante donde se logra la anulación de la tensión entre el objeto y el sujeto. Así como en la danza no se baila para llegar de un punto del espacio a otro, sino que el danzante con su danza lleva el espacio a todas partes, en ese *ahora* ya no se encuentra dirigido por el tiempo teleológico, ni limitado por su forma histórico-cultural. Pasado, presente y futuro convergen en el *aquí y ahora* de la obra; tiempo-eternidad del instante autosuficiente y libre.

La modernidad capitalista se sostiene en la edificación de mensajes totalitarios en los que donde no hay cabida para la diversidad. Cada parte del engranaje de las instituciones de la modernidad funge como coordinadora hacia un único sentido mercantil. El mensaje es unilateral: La única manera de contener significado o *ser*, está prescrito a partir de las leyes de mercado. El único *hacer* en el tiempo es el contenido en la visión lineal y teleológica de la historia. El mensaje omnipotente es el ¡No somos nada sin este sistema!.

La música se expresa en Cage de diferente manera, en diferente tiempo. Se erige como una evidencia material de cómo es que configuramos nuestra experiencia espiritual. La evidencia de que la experiencia estética es aquel rincón donde habita lo irreductible y lo abierto.

Cage actualiza la función poética del lenguaje musical, aquel que trasgrede su código histórico estructural, para rebasar los límites de su lenguaje, de su propia experiencia del mundo. Esto lo hace a partir de la vía del misterio, y en esta vía se vuelve una especie de místico. Reiteradamente cita a los místicos orientales y de la Edad Media que influenciaron sus composiciones. Vive una especie de animismo de los sonidos, pero un animismo iconoclasta, donde el sonido no genera un sentido, sino un devenir abierto.

La música de Cage es la articulación de la función simbólica de la imaginación. El símbolo abierto que rechaza toda imagen fija, el símbolo en su amplitud mayor. El lenguaje figurativo en la música de Cage se desmorona a partir de esta desestructuración de un *Yo* que sea capaz de generar una posición fija en el espacio sonoro. El momento simbólico donde todos los significados son posibles. En Cage el silencio es la potencia simbólica generadora de significado en donde todas las interpretaciones son bienvenidas.

P. Klee escribió que la función del arte es *hacer visible lo invisible* <sup>209</sup> En este sentido el trabajo de Cage es hacer audible lo inaudible. Amplifica los objetos sonoros que de otra manera escaparían a nuestro radar estético. La experiencia perceptual de un sonido se vacía de prejuicios. La técnica de la indeterminación y el azar, la anulación del autor como un yo que expresa su esencia única permite que la experiencia musical siempre sea nueva, es siempre una oportunidad nueva de *estar ahí*. Un *estar ahí* que toma prestado del budismo *Zen*, que exige la máxima compenetración y el máximo compromiso de la mente con la realidad profunda de la existencia.

En esta operación se desbloquea la imaginación frente al sonido y se desata un flujo de creatividad y producción de sentido, pero no en términos instrumentales, sino en un *estar ahí* que imita el proceso mismo de la naturaleza. Se rompe el código del intérprete-espectador. El arte en la obra *4'33''* y en las búsquedas que le suceden dentro de la veta de la indeterminación se encaminan en aquella función privilegiada del arte, la de reformular los límites de la capacidad imaginaria del humano, es decir, su facultad simbólica. El arte aquí encuentra su sentido en comunicar lo incommunicable, mutar lo inmutable. Cage al encontrar esta vía en su quehacer musical instaura una nueva forma de relación con la realidad para la sociedad occidental moderna. Un nuevo lenguaje erige un nuevo mundo.

Parece haber una intención en el arte de vanguardia auténtico y en su reflexión, el volver a sellar aquello que se rompió, conectar lo inconexo; tratar de salvar la distancia cada vez más abrumadora entre una vida llena de sentido y una determinada por criterios externos

---

<sup>209</sup> Citado en Lavaniegos, Manuel, *¿El arte hoy? Un naufragio y el símbolo de lo arcaico en Solares*, Blanca y Farfán Leticia, Mitogramas, Ed. UNAM/CRIM/UAEM, México 2003 p. 69

al individuo, entre lo sagrado y lo cotidiano. La incomunicación de estos dos polos es lo que mantiene el estado actual del mundo y este mundo incomunicado quiebra a los sujetos.

Aquí en esta tesis, el arte se considera como una forma profunda de conocer. En Cage y en la línea del dadaísmo y de Duchamp también lo que se trata es de llegar a esta profunda manera de conocer pero a partir de un descentramiento en la manera moderna de conocer, una operación de ruptura en el tiempo, un *romper el tiempo*. Romper el tiempo es a la vez romper la historia, replantearnos cuál es nuestro papel como artistas en el proceso de la construcción de la realidad social. Romper y a la vez construir. Se busca desatar estados alternativos en el espectador, extrañamientos, espacios vacíos donde la libertad pueda surgir. La música, o más bien, la experiencia de la organización de los sonidos es para Cage un medio indicado para liberar la mente.

¿Qué canción tarareaba tu mente esta mañana?

## Bibliografía Completa:

- (1) Adorno-Horkheimer, *La dialéctica de la Ilustración*, Ed Trotta, Madrid, 2009
- (2) Arnau, Juan, *Antropología del budismo*, Barcelona, Ed. Kairos, 2007
- (3) Adorno, Theodor W, *Disonancias, Introducción a la sociología de la música*, Ed. Akal, 2009
- (4) Marx, Karl, *El Capital Vol. 1*, Madrid. Akal, 2000
- (5) Attali, Jaques, *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*, México, Ed. SXXI, 1995
- (6) Adorno, Theodor W, *Disonancias, Introducción a la sociología de la música*, Ed. Akal, 2009, Madrid
- (7) Andrés, Ramón. *El mundo en el oído*. Ed. Ciruela Ed. 2012
- (8) Blofeld, John, *The Zen teachings of Huang Po on the transmissions of the mind*, United States Ed Grove Weinfeld, 1958,
- (9) Benjamin, Walter, *El autor como productor*, México 2004, Ed. Ithaca
- (10) Benjamin, Walter, *Iluminaciones. Imaginación y Sociedad*, Madrid 1980, Ed. Taurus.
- (11) Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, México, Ed. Ithaca, 2003
- (12) Benjamin, Walter, *El Surrealismo. La última instancia de la inteligencia Europea, Obras Completas Libro II vol. I*
- (13) Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, Libro I/Vol. 2. Ed Abada 2008 Madrid.
- (14) Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. SXXI. 2008
- (15) Blofeld, John, *The Zen teachings of Huang Po on the transmissions of the mind*, United States Ed Grove Weinfeld, 1958,
- (16) Brecht, B: -(1973): *El compromiso en literatura y arte* Barcelona, Península
- (17) Bretón, André, *Nadja*, Madrid 2004 Ed. Cátedra
- (18) Cage, John, *De lunes a un año, Como pasar, patear, caer y correr*, Ed. Era, México, 1974.
- (19) Cage, John, *Silence*, Ed. Wesleyan University Press, US, 1973
- (20) Cage, John, *Para los pájaros, conversaciones con Daniel Charles*, Ed. Monte Ávila, Venezuela 1989
- (21) Cage, John, *A composer cofesions*, 1992,
- (22) Cage, John, *Para los pájaros, conversaciones con Daniel Charles*, Ed. Monte Ávila, Venezuela 1989
- (23) Castro Sánchez (Traductor), Pedro, *Enseñanzas Sobre La Mente Única Del Maestro Zen Huang-Po*, Ed. Maguano, 2013

- (24) Charles Jencks, *Writings through John Cage's Music, Poetry, and Art. John Cage, Composed in America. In Order to Thicken the Plot*, The University of Chicago Press, 2007
- (25) Castro Sánchez, Pedro (Traductor), *Enseñanzas Sobre La Mente Única Del Maestro Zen Huang-Po*, Ed. Maguano, 2013.
- (26) Compilador Chevalier, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Ed. Herder
- (27) Coomaraswamy, Ananda, *La transformación de la naturaleza en arte*, Ed. Kairos, Madrid 1997.
- (28) Coomaraswamy, Ananda, *Dance of Shiva*, Ed. Shivalik Prakashan, 2010.
- (29) Crooks, Ed, *John Cage's entanglement with the ideas of Ananda Coomaraswamy*, University of York, Inglaterra, 2011.
- (30) Duch, Lluís, *Antropología de la vida cotidiana*, Madrid 2002, Ed. Trotta
- (31) Echeverría, Bolívar, *Valor de uso y utopía*, Ed. SXXI, México, 1998
- (32) Echeverría Bolívar, *De la Academia a la bohemia y más allá*, Ciudad de México, Editorial Universidad.
- (33) Echeverría Bolívar, *Theoría: Revista del Colegio de Filosofía .De la Academia a la bohemia y más allá*, Núm. 19, 2009, Ciudad de México, Editorial Universidad.
- (34) Eliade, Mircea. *Lo Sagrado y lo Profano*. Ed. Paidós, Madrid, 1998
- (35) Esposito, Marcelo, *Lecciones de Historia. Walter Benjamin productivista*, Conferencia pronunciada en Santiago de Chile el 8 de noviembre de 2009, en los Coloquios El arte en dialogo y tensión con las transformaciones sociales y culturales del mundo contemporáneo. Versión PDF
- (36) Fetterman, William, *John Cage's Theatre Pieces*, Amsterdam, Ed. Harwood Academic Publishers 1996
- (37) Huxley, Aldous, *La filosofía Perenné*, Ed. EDHASA, 2010
- (38) Jappe, Anselm. *Guy Debord.*, Ed. Anagrama, 1998.-Juanes, Jorge, *Itinerario de un desconocido*, Ed. Ithaca, México 2009.
- (39) Juanes, Jorge. *La mirada del ángel, Los intelectuales y la contracultura*, Ed. Era, 2005
- (40) Katz, Johnathan, *John Cage's queer silence or how to avoid making matters worse*, visto en <http://www.queerculturalcenter.org/Pages/KatzPages/KatzWorse.html> el 15 de febrero 2014
- (41) Kostalenz, *Conversing with Cage*, Limelight Editions, 1988,.
- (42) Lacan, Jaques, *Seminario X, la angustia*
- (43) Lavaniegos, Manuel, *¿El arte hoy? Un naufragio y el símbolo de lo arcaico* en Solares, Blanca y Farfán ---- Leticia, *Mitogramas*, Ed. UNAM/CRIM/UAEM, México 2003
- (44) Marcel, Raymond, *De Baudelaire al Surrealismo*, FCE México 1960.
- (45) Nietzsche Friederich, *El origen de la tragedia*, Ed. Caronte Filosofía, Buenos aires, 2003
- (46) Pérez Gay, José María, *El imperio Perdido*, Cal y Arena, 1991
- (47) Perloff, Marjorie, *John Cage composed in America*, Ed. University of Chicago, 1994

- (48)Piekut, Benjamin, *Experimentalism Otherwise: The New York Avant-garde and Its Limit*, Ed. University of California Press, 2011.
- (49)Rimbaud, Arthur. *Prometo ser bueno. Cartas completas*. Barcelona, Barral, 2009
- (50)Rosset, Clement. *El objeto singular*. Ed. Sexto Piso. 2007.
- (51)Susan Buck-Morss. *El origen de la dialéctica negativa*. SXXI Ed. 1981
- (52)Shoenberg, Arnold, *Tratado de armonía, Madrid, España 1974, Ed. Real Musical*
- (53)Steiner, Georg, *Lenguaje y Silencio*, Gedisa, Barcelona 2003.
- (54)Trias Eugenio. *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*. Ed. Galaxia Gutemberg.
- (55)Tse, Lao, *Hua Hu Ching*, Ed. EDAF, Madrid España, 2006
- (56)Wilhem, Richard (Traductor), *I Ching o el libro de las mutaciones*, Ed. Princeton University Press, 1967.
- (57)Zimmer, Heinrich, *El rey y el Cadaver. Mitos y Leyendas sobre la recuperación de la integridad humana*, Ed. Paidós, Barcelona 2003

## **Obras musicales citadas:**

### **Arnold Schoenberg:**

*Noche transfigurada, Op. 4 (1899)*

*Cuarteto de cuerdas núm. 1 (1907)*

*Cuarteto de cuerdas núm. 2 (1908)*

*Pierrot Lunaire (1912)*

### **Ruidos:**

Luigi Russolo, *El despertar de una ciudad (1913)*

Edgar Varese, *Ionización* (1929-1931)

Eric Satie, *Música de Mobiliario* (1917)

Henry Cowell, *The Banshee* (1925)

Earle Brown, *4 Systems*, (1954)

Terry Riley, *In C*, (1964)

**John Cage:**

*Quartet* (1935)

*Trio* (1936)

*Metamorphosis* (1938),

*Cinco canciones para contralto* (1938)

*Música para instrumentos de viento* (1938)

*Bachannale* (1940)

*Imaginary Landscape Num 1* (1942)

*Imaginary Landscape num 2* (1942)

*Credo in Us* (1942)

*The Seasons* (1947)

*String Quartet in Four Parts* (1949)

*Forever Sunsmell* (1943)

## **Piezas indeterminadas de John Cage**

*Music of changes (1951)*

*Imaginary Landscape núm. 4 (1951)*

*Concierto for Piano y Orquesta (1952)*

*Water Music (1952)*

*Radio Music (1956)*

*Winter Music (1957)*

*Fontana Mix (1958)*

*Cartridge Music (1960)*

*Variations II (1961)*

*0'00 (4'33" No.2) (1962)*

*Atlas Eclipticalis (1961–62)*

*Musicircus (1967)*

*Cheap Imitation (1969)*

*HPSCHD (1969)*