

CARMEN
PARDO

La escucha oblicua
una invitación a John Cage

ensayosextopiso

La escucha oblicua
Una invitación a John Cage
CARMEN PARDO



sextopiso

Todos los derechos reservados.
Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida,
transmitida o almacenada de manera alguna sin el permiso previo del editor.

Copyright: © CARMEN PARDO, 2001.

Primera edición: 2014

© EDITORIAL SEXTO PISO S. A. de C. V., 2014
París 35-A
Colonia del Carmen, Coyoacán
04100, México D. F., México

Sexto Piso España, S. L.
c/ Los Madrazo, 24, ss. izda.
28014, Madrid, España

www.sextopiso.com

Diseño
ESTUDIO JOAQUÍN GALLEGO

Formación
GRAFIME

Impresión
KADAMOS

ISBN-13: 978-84-15601-66-1
Depósito legal: M-10847-2014

Impreso en España

ÍNDICE

Prefacio a la primera edición. Por Gloria Moure	9
Prefacio a la edición francesa. Por Daniel Charles	15
I. EN LOS SILENCIOS DEL PENSAMIENTO: UN VIAJE A TRAVÉS DE LA REPRESENTACIÓN Y EL SENTIDO	
Trazos de una vida	25
Dejar de pensar: crítica al antropocentrismo	29
Dejar ser el sonido: la desterritorialización	48
La música del silencio	58
II. UNA INVITACIÓN A DISCURRIR SOBRE NADA	
La nada-en-medio	69
El lenguaje trastornado: discurrir sobre nada	74
La entrada del azar	84
III. DE LA OBRA DE ARTE A LA INDISTINCIÓN ARTE-VIDA	
Restitución del arte a la naturaleza y a la vida	95
Modalidades de una acción: del <i>happening</i> al tecnoanarquismo	105
IV. EN LA PARTITURA DEL PENSAMIENTO	
La desmilitarización del lenguaje	117
La musicalización del lenguaje	124

V. LA ESCUCHA OBLICUA	133
La percepción descentrada	133
El rechazo de los valores: el fin de la estética	139
Pensar fuera del logocentrismo del yo	149
BIBLIOGRAFÍA	153
Anexo I: Obras de John Cage	153
Anexo II: Obras sobre John Cage	168

I. EN LOS SILENCIOS DEL PENSAMIENTO: UN VIAJE A TRAVÉS DE LA REPRESENTACIÓN Y EL SENTIDO

TRAZOS DE UNA VIDA

Hay tal vez voces que marcan una época, voces que son audibles en medio del murmullo que pretende articular el tiempo. Hay tal vez voces que permiten entonar el propio tiempo desvelando las tensiones que conducen a unos modos determinados de obrar y contar. Si existieran tales voces, en el siglo xx destacaría sin duda la voz de John Cage. Pero ¿quién fue John Cage?, ¿un músico?, ¿un pensador?, ¿un pintor?, ¿un micólogo? Ninguna de estas acotaciones por sí misma podría ofrecer el entramado que acordó el tono de esa voz, y es que no parece legítimo hacer entrar en estos límites a alguien que con su pensamiento y sus acciones indicó el modo de escapar a toda voluntad de categorización. El micólogo que ganó el concurso de la RAI pinta la serie *17 Drawings by Thoreau* y compone *4'33"*, también escribe obras como *Silence*, y todo en continuidad, como es lo propio de la vida. Por ello, la única definición posible es tan sólo la que él mismo, jugando con su apellido, ofreció a un periodista: «Salid de la jaula, poco importa en la que se esté». La voz de Cage sería entonces aquella que en su resonar quiere quebrar los muros que delimitan un espacio, cualquier espacio, para mostrar que esos muros se construyen con ideas, con valores, con prejuicios. Unos muros que contribuyen a fragmentar la experiencia y a reconducirla haciéndola recorrer los cauces del pensamiento. Y de entre esos muros, serán los que limitan el ámbito musical los que tensarán aquí el oído. Se seguirá el hilo de esa voz que quiere atravesar el pensamiento para

dejar ser al sonido. La voz de un músico que decidió prestar su oído al sonido, a todos los sonidos que laten en el silencio.

John Cage, nacido en 1912 en Los Ángeles e hijo de un inventor, descubrió de nuevo la música, al tiempo que daba cuenta del grado de invención que supone toda música. Estudió piano con su tía Phoebe James y con Fannie Charles Dillon. A los doce años conducía un programa de radio para los *scouts* de América. Su trabajo consistía en contactar con *scouts* que tocaran algún instrumento o que explicaran sus experiencias. El programa se mantuvo durante dos años.

Estudia arte con Josep Pijoan, quien en 1930, y ya en París, lo pone en contacto con el arquitecto Ernö Goldfinger para que lo instruya en la arquitectura moderna, aunque éste le propone dibujar columnas griegas. Después de una estancia de seis meses en París y de viajar por Europa y el Norte de África, se instala en Mallorca, donde por primera vez se dedica a la composición musical y a la pintura. Sus primeras composiciones son piezas breves en las que aplica un sistema matemático inspirado en las estructuras de las obras de Johann Sebastian Bach. De esta época no ha quedado ningún fruto.

De vuelta a los Estados Unidos, en 1931, conoce a Richard Buhlig, quien lo anima a seguir componiendo. En 1933 muestra a Henry Cowell sus composiciones realizadas con la serie de veinticinco tonos que había ideado y éste lo prepara para que posteriormente comience clases con Schoenberg, a quien encontrará en 1934. De su época con Schoenberg es conocida la opinión que el compositor austríaco tiene de su alumno: según él, Cage no posee ningún sentido de la armonía; no es un músico, es un inventor. Y, ciertamente, Cage se revelará como el inventor de una armonía nueva.

En 1937 pronuncia su conferencia «The Future of Music: Credo», un manifiesto en el que se propone la ampliación y la transformación del ámbito musical. Ese mismo año ocupa el cargo de compositor de la clase de danza de Bonnie Bird en la Cornish School de Seattle. Su relación con la danza será fecunda y se mantendrá a lo largo de toda su vida, especialmente

a través de su colaboración con Merce Cunningham, a quien conoce en 1942 y con quien colaborará hasta 1992, año de la muerte del músico.

Junto a la danza, el contacto con el pensamiento oriental será fundamental en su vida. En 1945 lee el libro de Ananda K. Coomaraswamy *The Transformation of Nature in Art* y entra en contacto con el budismo zen, particularmente a través de las clases que Daisetsu Teitaro Suzuki imparte en la Universidad de Columbia.

En John Cage se darán cita el budismo zen, el neotrascendentalismo de Henry David Thoreau, el pensamiento del Maestro Eckhart; las lecturas de Ananda K. Coomaraswamy, James Joyce, Ezra Pound, Marshall McLuhan, Buckminster Fuller; la música de Erik Satie, de Edgard Varèse, de Charles Ives; su amistad con Marcel Duchamp, Oskar Fischinger, Jaspers Johns, Robert Rauschenberg y tantos otros. No obstante, Cage seguirá inventando, creando la música y el pensamiento en cada momento, siempre al abrigo de una definición que pretenda encuadrarlo en una corriente. Sin embargo, quizás pueda afirmarse que John Cage fue, por encima de todo, una especie única de músico, un músico poseído por el deseo de escuchar. Pero ¿acaso no es el músico quien fundamentalmente escucha? Será justamente esta obviedad la que Cage ponga en cuestión invitando a una escucha que desbordará definitivamente el ámbito musical.

Cage escucha la música y lo que oye es una armonización que le resulta extraña. En ella, el sonido y el oído son acordados gracias a la clave que ofrece un pensar que no le satisface. Cage presta entonces oídos a la música y siente los prejuicios, las delimitaciones y los sobrentendidos con los que el pensamiento conduce al sonido. La escucha que este músico pone en práctica obliga a realizar un viaje que va a trastornar los presupuestos que crean esa armonización. Para ello, procede a una distensión del ámbito musical que requiere, a su vez, destensar ese espacio en el que el propio hombre tiende el oído. De este modo, la escucha que este músico realiza perturbará el lugar en el que se crean la representación y el sentido de lo

musical. Un mundo que hace del sonido una nota, de la articulación entre sonidos una melodía, y de la escucha, una tendencia a sentir las articulaciones y no el sonido por sí mismo, es decir, una escucha del modo en que se compone el sentido. El oído de Cage percibe las disonancias escondidas en el pentagrama que daba cabida a lo musical, al tiempo que señala las grietas que esa práctica abre en el tejido que une lo sensible y lo racional. El compositor denuncia que hay una escucha de la música que está gramatizada, que lo que se denomina música se corresponde con el deseo de un oído intelectual.

Cage no es un filósofo, «al menos no uno griego»;⁴ sin embargo, se da por tarea la destrucción del acorde que crea el pentagrama de lo sensible y de lo intelectual. Por eso, frente a una música armonizada en las propias melodías del pensar, su objetivo será ir hacia lo no-mental, hacia la indistinción entre mundo espiritual y material, entre sujeto y objeto. Así, lo que su obra propondrá explícitamente a partir de los años cincuenta será un desmantelamiento de la memoria que se hará posible con la interrogación acerca de las ideas de proporción, de armonía... de todas las nociones que tutelan cualquier espacio ideal. Y es que son esas ideas las que Cage siente susurrar en los silencios del movimiento musical.

Será la pregunta acerca de esas ideas la que guíe el trayecto, una puesta en cuestión que marcará una inflexión y hará resurgir la música del silencio, del olvido, de la pobreza de espíritu.⁵ En esta andadura, la música y el arte dejarán de ser un medio de expresión para convertirse en un proceso de autoalteración.

4. J. Cage, *For the Birds*. In *Conversation with Daniel Charles*, Marion Boyars, Boston y Londres, 1981, p. 80 [edición en español *Para los pájaros*, ed. Alias, México D. F., 2010].
5. La expresión «pobreza de espíritu» pertenece al Maestro Eckhart. Para él, la *Nihte* o *Nihtes* (actual *Nichts*) no significa la «nada», sino la «pobreza» en un sentido ontológico. Según Eckhart, quien alcanza la «pobreza» llega al grado más alto de virtud. (Cfr. E. Gilson, *La filosofía en la Edad Media*, Gredos, Madrid, 1982, p. 646). La nada de la que habla Cage es el vacío, la pobreza de espíritu y, en consecuencia, también la necesidad de hacer tábula rasa, de ser ignorante.

John Cage fue por todo ello una especie única de músico. Un músico que pretendió escuchar el sonido sin el acuerdo de un sentido previo. Un compositor que quiso transformar los oídos para dejar ser a los sonidos, simplemente para enseñar una escucha que aquí se ha denominado la escucha oblicua; la escucha que atraviesa las representaciones del pensamiento. Pero tender el oído al sonido, escuchar, requiere primero auscultar el sonido y el pensar, aunque sea tan sólo para dejar ser al sonido, para dejar de pensar.

DEJAR DE PENSAR: CRÍTICA AL ANTROPOCENTRISMO

John Cage llega al ámbito musical y enuncia que para escuchar es preciso dejar de pensar el sonido, para no revestirlo con aquellos elementos emocionales o intelectuales que sólo pertenecerían a quien los piensa. Se pone de manifiesto con ello que lo que se denomina música es subsidiario de un modo determinado de pensamiento que orienta, y es orientado a su vez, por un tipo de escucha. El modo en que se ejercita la escucha caracteriza una actitud que suele ser extendida a toda práctica y, entre ellas, a la creación y a la percepción de lo musical.

La percepción de lo musical, tal y como fue tradicionalmente transmitida, consiste en un proceso en el que el oído realiza un ejercicio de discriminación basado en la alternancia de la repetición y de la variación. Con esta escucha, y en función de los conocimientos musicales que se poseen, se procede al reconocimiento de las diversas partes, del tema o temas que se desarrollan, de la tonalidad central en torno a la cual gira la obra, de la forma. El oído es guiado por un saber que puede ser previo o que puede engendrarse en el juego de reconocimientos y que le permite recorrer una obra musical aprehendiendo su sentido, ya sea éste concebido como la forma, la expresión o como la vivencia de un tiempo llamado musical. Esta escucha

es, justamente, la que Cage pondrá en cuestión al considerar que no se escuchan realmente los sonidos, sino sus relaciones y las ideas que se tienen sobre ellos.

Desde esta consideración, los métodos de enseñanza musical aún impartidos en muchos conservatorios ejemplifican una actividad mental que crea relaciones, pero olvida lo fundamental: el sonido. Estos métodos serían indicativos de los pasos a seguir para hacer del sonido una nota, constituyendo una muestra de que las ideas que se tienen acerca de la música impiden que los sonidos sean.

En el solfeo se expone la relación entre los sonidos, se enseñan las notas, la clave en la que deben ser entonadas, el compás... Se aprenden los protocolos que hacen del sonido una nota, pero no se atiende al sonido mismo. Insertado en una clave y un tono determinados, el sonido cobra sentido en función del intervalo que lo separa del resto de los sonidos y lo circunscribe a un espacio musical determinado. Es en ese espacio por recorrer, declarará Cage, donde el pensamiento olvida el sonido en sí, fuera de esa relación. La música se convierte en un artificio mental que reviste el sonido y que impide oírlo sin mediaciones. La escucha de la música no es en consecuencia una actividad del oído sensible, sino el resultado de una capacidad intelectual que hace del oído el centro receptor. El estudio del solfeo, encaminado según Cage a hacer trabajar la mirada y taponar los oídos, ejemplifica la abstracción que origina este procedimiento, así como el dualismo que se encarna entre el sonido y su denominación: la nota.⁶

Frente a esta actitud, John Cage propone escuchar el sonido no delimitado por la clave del sentido, salir del territorio musical y recuperar lo que podría denominarse la fisicidad

6. Cfr., «Juilliard Lecture», *A Year from Monday*, Marion Boyars, Boston y Londres, 1976 (Calder & Boyars, 1968), p. 97; *Musicage. John Cage in Conversation with Joan Retallack*, Wesleyan University Press/University Press of New England, Hanover, 1996, p. 204.

del sonido.⁷ Para ello, el músico lleva a cabo una crítica al antropocentrismo, al modo en que el hombre se constituye en centro regulador de la experiencia. Esta crítica, que cobra toda su fuerza en los escritos y las composiciones de los años cincuenta y sesenta, se encuentra presente desde sus primeras obras. En su conferencia de 1937 «The Future of Music: Credo», se presentan los postulados que vendrán a construir ese porvenir. En ella el compositor expone tres convicciones:

1. La música es organización del sonido.
2. La organización del sonido incluirá el ruido y, con él, toda la música de percusión.
3. La organización del sonido se realizará también en centros de música experimental donde se producirá música sintética.

La definición de música ofrecida amplía la categoría de lo musical al aplicarse a todo tipo de organización sonora y no solamente a las organizaciones que corresponderían a unas épocas determinadas de la historia. En esta organización lo que cuenta es, en primer lugar, el sonido, por lo que el compositor puede abrirse al ruido y a los sonidos extraídos de instrumentos eléctricos.⁸ En consecuencia, el compositor tendrá ante sí todo el ámbito sonoro y el ámbito temporal, que constituirá el elemento básico de estructuración de la obra musical. Las dos primeras convicciones se hallaban ya presentes en las obras que el compositor realiza en los años treinta. En ellas la organización rítmica y la noción de estructura son los principios que rigen la composición manteniendo aún una idea de medida y de

7. Recuperar la fisicidad del sonido remite a una comprensión de la composición en tanto experiencia física y no intelectual.
8. Edgard Varèse partía asimismo de esta definición de música en tanto sonidos organizados para evitar las ambigüedades del término «música», que sería aplicado indistintamente a la música de Debussy o de Wagner, y para realzar la primacía del sonido. Cfr., G. Charbonnier, *Entretiens avec Edgard Varèse*, Pierre Belfond, París, 1970, p. 35.

proporción que después abandonará.⁹ Estas obras, a pesar de ser concebidas como una serie, no seguían el método dodecafónico. El compositor dividía la serie en fragmentos o motivos, pero los mantenía estáticos, sin variación. La serie no aparecía casi nunca al completo. De esa época destaca la *Sonata para clarinete* (1933), influenciada por el cromatismo schoenbergiano, aunque no concebida serialmente. De estos años data también su invención del *water gong* (1938), que surgió al componer para unos nadadores que realizaban un *ballet* bajo el agua, y del piano preparado para la composición de *Bacchanale* (1940), un *ballet* de Syvilla Fort.

La producción del sonido por medios eléctricos se produce en 1939 con *Imaginary Landscape n.º 1*, compuesta para dos electrófonos de velocidad variable, de sonidos acústicos (piano preparado y plato chino) y sonidos sinusoidales de diferentes frecuencias que han sido pregrabados. *Imaginary Landscape* se convirtió posteriormente en el título de las obras en que utilizaba alguna tecnología eléctrica o electrónica.

Con estas composiciones se inicia en el ámbito sonoro lo que se puede denominar la crítica al antropocentrismo que acotaba la experiencia de lo musical. Esta crítica, que cuestiona al hombre en tanto centro regulador de la experiencia y que hacía de la enseñanza del solfeo su ejemplificación, se centra en el modelo que determina la relación entre los sonidos y la

9 Cage señala que en los años treinta los compositores norteamericanos sentían que debían escoger entre la trayectoria de Schoenberg y la de Stravinsky. Empieza a componer con series de tonos, por lo que se inclina por el primero.

Hasta mediados de los cincuenta la noción de estructura era concebida como la «divisibilidad, en partes sucesivas, de las frases a los movimientos». En esta época empieza a escribir cuartos de tono, lo que dificultaba la escritura. Cuando David Tudor le proporciona la solución para su notación, abandona las ideas acerca del metro y resuelve hacer del espacio tiempo. Cfr., «Forerunners of Modern Music», *Silence*, Wesleyan University Press, Hanover, 1973 (1961), p. 62; y R. Kostelanetz, *Conversing with Cage*, Routledge, Nueva York, 2003 (2.ª ed.).

Para un análisis musical de sus obras ver el excelente texto de James Pritchett, *The Music of John Cage*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.

medición. Por ello, la puesta en cuestión que Cage realiza penetra primero en la idea de medida y de proporción aplicada a la experiencia de lo externo, al sonido, para después pasar a una supuesta experiencia interna del compositor y a proponer la voluntad de olvido. Se procede con ello a entrar en lo inconmensurable, con el objeto de destensar ese pentagrama de lo humano que dibuja la medida.

La medición es considerada como la actividad intelectual que permite relacionarse con lo sensible, pero que, en tanto aproximación intelectual, obstaculiza lo que podría ser un acercamiento no mediado. La medida es fruto de una delimitación de la experiencia que muestra la habilidad de la mente para realizar una transposición y una fijación de lo vivido, pero que resulta negativa al situar esta experiencia en un ámbito que la simplifica, que la reduce justamente a esa medida. En consecuencia, la medida no da cuenta de lo medido, sino solamente del proceso de medición.¹⁰ Este proceso produce una dualidad entre la medida y lo que es medido, e impide al cuerpo convertirse en centro de la experiencia, tal y como ocurría en la dualidad creada entre la nota y el sonido.

10. «Diary: 1965», *A Year from Monday*, op. cit., p. 7. En 1974, Cage imparte una conferencia en el УМНА de Nueva York que lleva por título «The Future of Music». A diferencia del escrito de 1937, éste presenta un tono jovial, optimista, en el que el compositor destaca la apertura mental que se ha producido en el ámbito musical y el modo en que la tecnología ha contribuido a ensanchar este espacio. Posteriormente, en 1985, refiriéndose a los modos de composición que se darán en el futuro, el compositor distingue tres:

1. Escribir música tal y como él lo hace, apelando al uso del azar y la indeterminación.
2. Producir música con nuevos instrumentos surgidos con el desarrollo de la música electrónica.
3. Producir música capa por capa en una cinta, es decir, la fijación del sonido teniendo por objeto la publicación en un disco.

Cfr., «The Future of Music» (1974), *Empty Words. Writings '73-'78*, Marion Boyars, Boston y Londres, 1980; conversación con Ilhan Mimaroglu (1985) incluida en R. Kostelanetz, *Conversing with Cage*, op. cit.

La medida suele fundarse en uno mismo o en lo que se acuerda como objetivo, pero tanto el sujeto como el objeto no serían más que dos modos distintos de vincularse con la experiencia de un sometimiento que se creería al abrigo de las ligaduras. Ambos serían ejemplos de lo que Cage denomina tomar las medidas en material inflexible. Precisamente, es la rigidez del material que constituye lo mental aquello que posibilita que a partir de la unidad de medida se establezca la proporción y, finalmente, los juicios de valor. Por ello, Cage parte de la revisión de la idea de proporción que se encuentra en la base de toda relación sometida a medición, y por ende, también en la creación de lo musical.

En su artículo «Rhythm, etc.», escrito en 1962, el músico procede al análisis de la idea de proporción aplicada a la composición musical. Una idea todavía presente en sus obras a finales de los años 40 como en *In a Landscape* (1948) para piano preparado. Para mostrar las dificultades que encierra usar la idea de proporción, el compositor expone una lista de los motivos que le impulsaron a abandonarla:¹¹

1. *Estamos trabajando no con el número 2 sino con el número 1;*
2. *Durante cualquier año —que conste como prueba— trabajamos por lo menos de dos maneras diferentes [...].*
3. *Siendo lentos, los músicos pudieron observar los efectos de las opiniones acerca de la proporción en las otras artes, dándoles la responsabilidad de actuar de otra manera [...].*
4. *Proceso, pura subjetividad.*
5. *Consideración de la actividad de la escucha (escuchar es algo propio que hacemos nosotros: no algo que nos hagan) [...].*
6. *Hemos encontrado maneras de componer indeterminadamente, escribiendo en hojas de plástico transparente que pueden superponerse de varias maneras.*

11. «Rhythm, etc.», *A Year from Monday*, op. cit., pp. 126-127. Trad. cast. de C. Pardo en John Cage, *Escritos al oído*, Colección de Arquitectura (38), 1999, Murcia, p. 124.

La idea de proporción surge de la disposición que considera la relación de las partes con el todo. La composición se convierte en una organización que sacrifica el desarrollo de lo musical en función de una totalidad que será captada como fundamental, convirtiendo así este desarrollo en las distintas partes subordinadas que sólo cobran sentido gracias a la totalidad. La idea de proporción presupone las cosas, no en sí mismas, sino en relación con otras y, en consecuencia, está íntimamente ligada al dualismo que funda esta relación. Por ello, componer música que escape a la proporción será considerar el mundo de modo no-dualista, lo que al mismo tiempo se enfrenta con la manera en que suele regirse la civilización occidental.¹²

El dualismo, junto con la abstracción y el dominio que provoca, desaparece si, como Cage propone en su lista, se suprime el número dos para sustituirlo por la unidad. Trabajar con el número uno anula la posibilidad de relación y, por consiguiente, vacía la idea de medida. Atendiendo a la unidad se pretende que la medida pierda su sentido y que se restituya la unicidad de lo sensible, de cada uno de los sonidos.

Criticar la idea de proporción implica, entonces, rechazar el mecanismo subjetivo que introduce la idea de relación. Negando al sujeto como centro creador de la medida se rompe el espejo que hace posible, y además necesaria, la representación de lo sensible, la transformación del sonido en una nota musical.

El abandono de la idea de proporción en la composición musical supone, en primer lugar, la atención al sonido mismo y, en segundo lugar, el rechazo a la fijación de un método. El método, en tanto trazado que indica el camino a seguir, puede ser un vehículo para la creación, pero también puede significar su esclerotización. Esto es algo que la historia del arte en general, y de la música en particular, ha mostrado bien. La ventaja de

12. Cage manifiesta en múltiples ocasiones su convicción de que la civilización occidental está prendida en el dualismo, así por ejemplo su «Diary: How to Improve the World (You Will Only Make Matters Worse) Continued 1968 (Revised)», *M: Writings '67-'72*, Calders & Boyars, Londres, 1973, p. 18; *For the Birds*, p. 75; y «45' for a Speaker», *Silence*, op. cit., p. 158.

los músicos consistiría en que su progreso no es paralelo al de las artes visuales, tal como reza la interpretación al uso de esta historia. Sería justamente este ser «más lentos de pensamiento», lo que permitiría a los músicos observar los efectos de la proporción en las otras artes.

La responsabilidad del músico consiste entonces en crear métodos nuevos, o en intentar escapar a todo método para no quedar prendido en la red que teje la proporción. La liberación de la proporción precisa que el compositor no se pliegue a unas normas que determinan el resultado sonoro y que pueda realizar su trabajo con procedimientos heterogéneos o, como se afirma en la sexta motivación, que pase a componer indeterminadamente. Trabajar con diversos procedimientos obliga a no seguir un solo método, una manera única de tratarse con los sonidos. Será una forma de sacudirse los hábitos que se engendran con el método y aprender a crear otros caminos, otros recorridos posibles. En este proceso, el oyente y el creador tienen que cambiar, disciplinar el yo, que se había erigido en artífice de la relación, para hacer surgir lo que Cage denomina, como cuarto motivo, la subjetividad pura. Será ésta, como se verá, una subjetividad fluida que sólo admite la afirmación, la apertura ante lo que debe dejar de ser considerado como objeto. Se procederá así a entrar en un proceso que precisa de la ausencia de intencionalidad y que, de esta manera, conducirá a una escucha despojada de prejuicios.

La escucha se convertirá en una actividad, un oído tendido hacia el sonido, y no simplemente, como se expone en quinto lugar, una escucha pasiva que se practica al oyente. Pero esta escucha, que concierne también al artista, requiere crear primero la indeterminación en sí mismo para forjarse en el olvido de sí. La escucha debe ser también liberada de la medición, de toda mediación.

La crítica al antropocentrismo iniciada con la revisión de la idea de medida y de proporción se amplía al propio espacio en el que se crea la medida. En ese espacio se encuentra, asimismo, lo que podemos considerar una unidad de medida

singular: el yo. Un yo creado por la memoria y expresado a través de los gustos y de las emociones. Por ello, el olvido aparece para este compositor como una potencia activa con la que se pretende diluir la memoria, el gusto, y las emociones.

La necesidad de olvido como mecanismo que imposibilite la expresión del yo, se manifiesta rotundamente en sus obras a partir de los años cincuenta. Con anterioridad, había compuesto piezas en las que su objetivo era expresar la emoción. Así, por ejemplo, *Amores* (1943), *suite* en cuatro movimientos, dos solos para piano preparado y dos tríos para percusión; las *Sonatas e Interludios* (1946-1948), para piano preparado, y *String Quartet* (1950). Aunque ya en las dos últimas no se trata de expresar una emoción que podría ser personal, como el amor sentido hacia alguien, sino una emoción universal. En estas obras, el compositor, influido por la lectura de *The Dance of Shiva* de Ananda K. Coomaraswamy, desea expresar las nueve emociones permanentes de la tradición hindú. Las cuatro blancas: el heroísmo, el erotismo, la alegría, lo maravilloso; las cuatro negras: el miedo, la cólera, el odio, la preocupación y, finalmente, la tranquilidad en el centro. Las *Sonatas e Interludios* quieren poner de manifiesto el hecho de que ciertas ideas son comunes a Occidente y Oriente. La obra contiene sonidos que hacen pensar en Europa, como el sonido de las campanas, y resonancias de tambores que conducirían a Oriente. Con estas obras se aspira a realizar una música no intencional, aunque la intencionalidad se refiera solamente a la expresión de las emociones personales del compositor. Posteriormente, estas emociones serán puestas en relación con la naturaleza entendida como proceso, lo que contribuirá a la disolución del deseo expresivo y a la consideración de que el pensamiento que mana de la memoria es constrictivo, es un pensamiento reglado.

A este abandono progresivo de la expresión en música lo acompaña una evolución que va, según Cage, desde la repetición musical a la no repetición. La no-repetición que el músico inicia en sus trabajos con Schoenberg, y más tarde el recurso al azar, contribuirán a que su música no obligue al oyente a sentir

de un modo determinado y a que demande una atención des- centrada. Aunque, como el compositor indicará en 1985, la re- petición no existe, oír una repetición sólo tiene que ver con un modo determinado de concebir y escuchar la música. Cuando se piensa que hay repetición es porque no se atiende a los de- talles; si nos centramos en ellos, la repetición no tiene lugar.¹³

La renuncia a la expresión de las emociones y los gustos en la composición musical se ve alentada por el descubrimiento del budismo zen. Su primer contacto con esta tradición de pen- samiento tuvo lugar en los años treinta, cuando escuchó la con- ferencia de Nancy Wilson Ross «Zen Buddhism and Dada» en la Cornish School de Seattle. Diez años después, a fines de los cuarenta, se interesará vivamente por la filosofía oriental y asis- tirá a las clases de Daisetsu Teitaro Suzuki durante tres años.¹⁴

Cage atribuye al zen el impulso dado a sus actividades, pero no se considera un seguidor del zen en lo que atañe a su composición musical. La influencia de Oriente sobre Cage se limita a su pensamiento y también a su concepción del sonido, pero ello no significa que siga el modo oriental de hacer mú- sica. Así, por ejemplo, las ceremonias tradicionales del bu- dismo zen cuentan entre sus cantos y percusiones de tambor con elementos repetitivos, mientras que Cage, sin embargo, no comparte el gusto por la voluntad de repetición porque la con- sideraba coercitiva. Esto no ha sido obstáculo para que, junto con Merce Cunningham, Jaspers Johns y Robert Rauschen- berg, sus acciones y su pensamiento se hayan dejado sentir sobre el arte *minimal*, especialmente en el sentido en el que

13. Cfr., B. Ollrogge, «Interview with John Cage», diciembre de 1985, inclui- da en R. Kostelanetz, *Conversing with John Cage*, op. cit., p. 237.
14. Él mismo señala también el influjo de Alan Watts y ofrece un listado de lecturas que considera de especial interés respecto al tema: *The Art of Zen*, de Stephen Addis; *Doctrine of Universal Mind*, de Huang-Po [ed. cast. *Ense- ñanzas sobre la Mente Única del maestro Huang-Po*, ed. Miraguano, Madrid, 2010]; *Neti, Neti*, de L. C. Beckett y *Ten Oxherding Pictures [Los diez toros del zen]*. En 1989 expresa el deseo de leer *Wittgenstein and Buddhism* de Chris Gudmundsen. Cfr., Kostelanetz, R. (ed. y sel.), «An Autobiographical State- ment» (1989), *John Cage: Writer*, Limelight, Nueva York, 1993, pp. 241-242.

éste acentúa la noción de desapego. Cage tampoco se enmarca en la generación del Beat Zen, colocándose por ejemplo en las antípodas de Jack Kerouac.

El pensamiento y la obra de Cage son la muestra de un proceso que quedaría empobrecido por el establecimiento de una relación causal entre su conocimiento del budismo zen y su propia evolución. Hay ciertamente una influencia, un fluir de ideas que, en contacto con sus experiencias, originan un modo particular de realizar su actividad.

Coincide con el zen en la postulación de la necesidad de que el espíritu sea libre, necesidad que en el músico encontraba su viabilidad apelando al olvido. El zen desea ver al espíritu libre y desembarazado, incluso la idea sobre la unidad y la universalidad es considerada como un bloque inhibitorio y una trampa o lazo estrangulador. En el zen la tarea esencial es domesticar la mente, lo que en Cage aparece con la propuesta de hacer una tábula rasa.¹⁵ Sólo así es posible el devenir continuamente otro con y en la experiencia, es decir, posibilitar que la experiencia pueda pasar a través de ese muro que es el ego.

El contacto con el budismo zen le conduce al rechazo definitivo de toda idea de yo sustentada sobre la memoria, el gusto y la emoción, así como a la consideración de la música no como un lenguaje expresivo, sino como un modo de alterar el pensamiento. Se propone entonces una tábula rasa del pensamiento, un trabajo de borrado que no atañe sólo a las ideas acerca de los sonidos, sino también a los modos en que el pensar construye el propio cuerpo. El olvido, la tábula rasa, la aceptación, el discurrir sobre nada y la entrada del azar, son afirmaciones de una acción que surge y que también provoca una mente renovada, una autoalteración.

Diluir los marcos de la memoria tiene por objeto, primero, borrar los signos que conducen a la expresión de un gusto y

15. D. T. Suzuki, *Introducción al budismo zen*, Mensajero, Bilbao, 1972, p. 50; A. Watts, *El espíritu del zen*, Dédalo, Buenos Aires, 1979, p. 92. (trad. cast. de Z. Ramón del Campo de *The Spirit of Zen*).

de una emoción. En segundo lugar, la inmersión en el olvido permitirá la desestructuración del yo y el paso a la formulación del sí mismo, es decir, de la subjetividad pura, que será identificada con la nada.

El yo se presenta para Cage —en consonancia con el budismo zen— como la sujeción que controla el ámbito del gusto y de la emoción. Pero, al mismo tiempo, gusto, memoria y emoción hacen del yo un muro que impide la percepción del flujo de los acontecimientos.¹⁶ Se trata de un yo monolítico que se mueve y asiente en un solo sentido ya plasmado en la memoria. Un yo que transforma todo acontecer en unidades recortables y aptas para el reconocimiento. El objetivo del músico será, en consecuencia, debilitar la capacidad cognoscente humana implicada en la necesidad de sujeción, para fortalecer la vital. De este modo se permitirá que, como enseña el budismo zen, la experiencia pueda pasar a través del muro que es el ego.

No obstante, ambas capacidades, la cognoscente y la vital, son solidarias. Así, la noción de gusto —que Cage presupone en tanto impresión exteriorizada— es una categoría compleja en la que se dan cita la sensibilidad y la racionalidad. Se acercaría a lo que Pierre Boulez define como una categoría irracional que implica elementos racionales, una doble naturaleza que justificaría su misma dificultad.¹⁷ El juicio de gusto es, entonces, una manifestación lingüística de una impresión, de una huella sin voz. El gusto se inscribe entre la memoria mental y la memoria corporal. No se trata de un puro asentimiento, para el que no sería necesario aparentemente ningún concepto o idea, sino

16. Cfr., *For the Birds*, op. cit., p. 56.

17. P. Boulez, «Le goût et la fonction», *Points de repère*, Christian Bourgeois, París, 1981, p. 47. [Existe trad. cast., *Puntos de referencia*, Gedisa, Barcelona, 1984]. La doble naturaleza que Boulez señala se inscribe en el sujeto, pero sin hacer referencia a una cualidad del objeto, alejándose con ello del modo en que plantea la cuestión la escuela anglosajona que va de Shaftesbury (1671-1713) a Adam Smith (1723-1790). Para esta escuela el gusto es una disposición del espectador que es necesaria para el reconocimiento de esta cualidad.

que indica un aparcamiento de la experiencia en términos de valor, por ello su función termina siendo reguladora. En este sentido, el gusto implica una gramática de la sensibilidad que ha sido enseñada a través de la razón. Este carácter racional de la noción de gusto es puesto de manifiesto por su vinculación con una praxis determinada.¹⁸

La heterogeneidad latente en la noción de gusto y su imbricación racional-sentimental es, precisamente, lo que hará difícil su rechazo absoluto. El modo en que el gusto se hace hábito y habita al hombre, implica que esta renuncia sea para Cage solamente un ideal ya que a veces, como él mismo expone, se descubre ejerciendo el gusto.¹⁹ Sin embargo, y a pesar de las dificultades, el músico persevera en la tendencia a la no valoración. La orientación a seguir consiste en situarse fuera de la esfera del valor para dirigirse a la vivencia del acontecimiento, del instante, para que ese pasar a través sea factible. Esta propuesta operará posteriormente la desintegración del ámbito estético en tanto espacio de acotación de lo artístico.

Juntamente con el rechazo del gusto ha de darse el de la emoción. Si el gusto era concebido como manifestación externa, la emoción aparece como impresión interna. La emoción es un movimiento interior producido en un espacio que se considera predeterminado. Las emociones, según Cage, deben ser debilitadas porque, en primer lugar, son manifestaciones de un ego endurecido y, en segundo lugar, porque se mueven siguiendo un referente ya establecido.

Según la primera razón, la emoción responde simplemente al yo concebido como sujeto que, formado en un espacio normalizado, hace del sentimiento un fluir determinado. Respecto a la segunda, lo que mueve, lo que emociona, se articula a su vez sobre una red de afectos que son transmisibles, que

18. Recuérdese tan sólo el ejemplo de la concordancia de lo bello y lo bueno en el mundo griego, donde la presentación del juicio estético y ético son indiscernibles.

19. R. Kostelanetz, *Entrevista a John Cage*, Cuadernos Anagrama, Barcelona, 1973, pp. 59-60, (trad. cast. de J. M. Alvarez y A. Pérez de John Cage, 1970).

hacen del lenguaje artístico una expresión dotada de un referente sólido, anquilosando en suma la emoción, la impresión interna. Desde aquí, podría resultar comprensible el tópico que hacía del modo mayor en música la manifestación y estimulación del júbilo, y del modo menor la expresión y propensión a la tristeza y la melancolía.

Esta manera de tratarse con la emoción implica, además de una reducción del hombre a un yo fosilizado u objetivado, una utilización del sonido como discurso. Se recusa, en consecuencia, la consideración de la música en tanto lenguaje que transmite los sentimientos del compositor, o como descripción de un estado, o de un paisaje, en definitiva, la concepción de la música como representación o lenguaje.

Ante esta situación, como el mismo compositor indica, no se trata de negar los sentimientos, sino de no imponerlos. Lo que mueve al hombre, lo que emociona, no debe ser dirigido por el yo del artista. Cuando el artista impone su yo, la percepción de la obra puede convertirse en la asunción de unos sentimientos que sólo se consideran correctamente asimilados cuando se ajustan al modo expresivo creado o estandarizado por el artista. Por ello, el músico se propone la desaparición de la imagen del sujeto regulador de la obra. No obstante, debe remarcarse que la posibilidad de que sea la propia organización de lo musical la que genere un tipo determinado de emoción, es decir, la que produzca un acuerdo o desacuerdo entre el movimiento musical y el movimiento que se plasma en la emoción, no es tratada por el compositor, ya que él piensa que toda organización en la que no interviene el azar es muestra de la intencionalidad del hombre. La música no comunica, afirma el compositor, y en caso de hacerlo no parece emplear el mismo lenguaje de una persona a otra; la expresión es, en suma, desarrollada por el oyente.²⁰

20. C. Gagne y T. Caras, «John Cage (1980)», *Soundpieces: Interviews with American Composers*, Scarecrow, Metuchen, Nueva Jersey, 1982; incluido en R. Kostelanetz, *Conversing with Cage*, op. cit., p. 229.

En *La escucha oblicua. Una invitación a John Cage*, la filósofa y escritora Carmen Pardo aborda de manera magistral la obra de ese enigma viviente que fue John Cage. Sin embargo, no se trata de una mera biografía musical, sino de un lúcido esfuerzo por situar a Cage como uno de los grandes genios de la música contemporánea, alguien que revolucionó la manera de concebir y escuchar música, y que no dudó en prestarse a experimentos como meterse en una cámara aislada en la Universidad de Harvard para demostrar que ni en las condiciones más extremas existe el silencio total, pues la vida implica necesariamente el ruido. Cage quería desautomatizar nuestra percepción reduccionista y narrativa de la composición, y liberar así al sonido de todas sus representaciones, de todos los acuerdos con un sentido previo. Sabía que había que dejar de pensar para, al fin, poder escuchar.

La escucha oblicua. Una invitación a John Cage trasciende con creces el ámbito estrictamente musical, pues rastrea las relaciones de Cage con otros artistas (como el coreógrafo Merce Cunningham o el director de teatro Robert Wilson) y otras disciplinas (desde su inclinación por el budismo zen como alumno de D. T. Suzuki hasta sus aproximaciones al *Finnegans Wake* joyceano) y el modo en que estos intereses y conexiones confluyeron para formar parte de su filosofía y obra musical. La autora se centra sobre todo en explorar los límites de un canon que Cage quiso expandir con la intención de abarcar como música toda una gama de sonidos, incluido el silencio. Nuevos paisajes sonoros que antes de John Cage hubiera sido un sacrilegio considerar como parte del arte musical.

«La mejor forma de descubrir y comprender la obra y el pensamiento de John Cage».

El País



ensayosextopiso

