

## JOHN CAGE Y LA TRADUCCIÓN DE MÉTODOS: APROXIMACIONES A LA MÚSICA MODERNA

**John Cage and the translation of methods: aproximations to the modern music**

**Autor:** Juan Pablo Abalo<sup>1</sup>

**Filiación:** Universidad de Chile, Santiago, Chile.

**Email:** [abaloccea@gmail.com](mailto:abaloccea@gmail.com)

### RESUMEN

A través de la producción musical de John Cage, hago un análisis del desarrollo que experimentó el arte moderno mediante el intercambio de técnicas entre la música y otras artes. Tanto Mallarmé como Valéry consideran ciertos procedimientos musicales fundamentales para reformular la poesía de su época. Sin embargo, los compositores de finales del siglo XIX y principios del XX, y en particular John Cage, son quienes verán en las demás artes (la literatura y la pintura), resultados que les serán del todo útiles para crear nuevas formas y técnicas, obligados a *traducir* buena parte de esos procedimientos. Tal como operan los procesos de traducción de una lengua a otra es como se dará el proceso de creación en la música a partir del siglo XX.

**Palabras clave:** John Cage, música moderna, poesía moderna, traducción.

### ABSTRACT

Through John Cage's musical production, I analyze the development of modern art by the exchange of techniques between music and other arts. Both Mallarmé and Valéry consider certain fundamental musical procedures to reformulate the poetry of their time. However, the composers of the late nineteenth and early twentieth century, and in particular, John Cage, are those who will see in the other arts (literature and painting), the most useful results to create new forms and techniques, required to *translate* most of the procedures already applied in other arts; just as processes operate in the translation from one language to another, is how creativity in music will be developed as from the twentieth century.

**Keywords:** John Cage, modern music, modern poetry, translation.

La historia del arte consiste en una serie de transgresiones afortunadas  
Susan Sontag

## Introducción

La obra de Mallarmé, que por su complejidad trajo como consecuencia el irrevocable quiebre del poeta con la mayoría de sus contemporáneos, fue acusada de oscura, estéril y preciosista, sin embargo “merced a estos defectos, merced a los esfuerzos que implican en el autor, y se exigen al lector” dirá Valéry, situará a Mallarmé, “por encima de todas las obras la posesión consciente de la función del lenguaje y la conciencia de una libertad superior de la expresión” (*Estudios Literarios* 228), con lo cual, conquistará su liberación – la del lenguaje– y por tanto de la poesía, logrando que esta se desprenda de viejas y antiguas amarras, las de la significación. En otras palabras, es por esta conciencia del lenguaje y las posibilidades del mismo, que Mallarmé liberará a la poesía de todo lastre romántico, inaugurando un poema que –dueño de un devenir reflexivo– se constituirá como el poema moderno. Esta liberación, ayudada por el acabado dominio del poeta sobre el lenguaje en el que buscaba la manifestación de la libertad, da como resultado, dirá Valéry, una poesía sin precedentes, consciente siempre de los límites y las fronteras a los que el lenguaje se ve expuesto.

Para Mallarmé, la antigua métrica francesa –bajo moldes agotados practicados por la mayoría de sus contemporáneos– provocarán la irrevocable crisis del verso, lo que lo obligará a desplegar la posibilidad de otra escritura poética, una que –sobre nuevas y distintas formas– dará como resultado al verso libre. Escribirá Mallarmé al respecto: “Toda la novedad se establece, respecto al verso libre, . . . ‘polimorfo’” (“Crisis de verso”, *Divagaciones* 216). La particularidad del verso libre está dada por su multiplicidad de formas, es decir, esta novedosa cualidad de polimorfismo de la que habla Mallarmé será un rasgo imprescindible para la renovación poética y no resulta extraño pensar que este rasgo ha sido observado detenidamente por ambos poetas en los procedimientos y métodos propios de la música como dan cuenta sus notas.

La extrapolación de las ideas y procedimientos musicales al terreno poético dará nuevas posibilidades formales tan insólitas como inesperadas, equiparables al modo con que Valéry concibe la operación de traducción de una lengua a otra. Dicho de otro modo: para Valéry el trabajo de traducción, realizado con la preocupación de una cierta aproximación a la forma, permite que surjan en el texto nuevos e inesperados resultados. Por lo mismo es que no resulta antojadizo pensar que las anotaciones de ambos poetas al respecto de los procedimientos musicales y el cómo la poesía debe alcanzar algunas de las virtudes que convierten a la música en un arte abstracta por excelencia, sean concebidas del mismo modo con que se concibe la operación de traducción de una lengua a otra. Las cualidades que Mallarmé y Valéry ven en la música serán aludidas con frecuencia:

Yo creo Música, y llamo así no aquella que puede extraerse de la relación eufónica de las palabras, esta primera condición cae por sí misma; sino el más allá que se produce mágicamente por ciertas disposiciones de la palabra, cuando ésta solo permanece en el estado de medio de comunicación material como las notas del piano. . . . Utilizad Música en el sentido griego, que en el fondo significa Idea o ritmo entre relaciones (Mallarmé, “A Edmund Gosse”, *Divagaciones* 574-75)

Una obra musical absolutamente pura, una composición de Johann Sebastian Bach, por ejemplo, que no hace la menor concesión al sentimiento, pero que construye *un sentimiento*

*sin modelo*, y en la que toda la belleza consiste en sus combinaciones, en la edificación de un orden intuitivo separado, es una inestimable adquisición, un valor inmenso sacado de la nada... (Valéry 246-47)

Esa pureza de los sonidos de la que habla Valéry y que ambiciona para el lenguaje, sitúa a la música en el lugar de un arte en donde no hay propósitos, sino sonidos, como dirá John Cage. La abstracción de las formas musicales como lo son la fuga, por ejemplo, la que para Stravinski es una "forma perfecta donde la música no significa nada más allá de sí misma" (*Poética musical* 75), despertaron en los poetas una admiración que los llevará a minuciosas observaciones, las que colaborarán vivamente en la renovación que da paso al poema moderno.

"Contrariamente a los conceptos, la música expresa el núcleo más íntimo, previo a toda configuración, o sea, el corazón mismo de las cosas" (*El nacimiento de la tragedia* 25). Es tal vez esta íntima pureza de la que habla Nietzsche lo que le da a la música una especial condición sobre la que las demás artes, y no solo la poesía, sino también la pintura, aspirarán para sus propias revoluciones. Kandinsky escribirá en sus notas:

El artista . . . ve con envidia cómo hoy se alcanza naturalmente y con facilidad estos objetos en la música, la más inmaterial de todas las artes. Se comprende que se vuelve a ella e intente encontrar los mismos medios en su arte. De ahí proceden en la pintura, la búsqueda de ritmo y construcción matemática y abstracta. (*De lo espiritual en el arte* 46)

Parece lógico pensar que si las demás artes ven en los procedimientos y resultados de la música, objetos de gran pureza y abstracción, los músicos también trabajan exclusivamente con sus propios procedimientos, con sus propios medios. Sin embargo son particularmente los compositores de finales del siglo XIX y principios del XX, los que verán en las demás artes, en los procedimientos compositivos de la literatura y la pintura fundamentalmente, resultados que les serán del todo útiles para dar con nuevas formas. Tal búsqueda, a partir de los medios de la literatura o la pintura, se explica no solamente por el hecho de ampliar las posibilidades formales de la música. La condición de la música en tanto "un arte tardío", en ser la última de las artes en hacer su aparición como dirá Nietzsche: "de todas las artes que crecen del suelo de una determinada cultura, la música es la última en hacer su aparición, quizá por ser la más íntima y, en consecuencia, la que más tarde llega a sazón" (*Nietzsche contra Wagner* 101), necesariamente obligará a los compositores a *traducir* buena parte de los procedimientos aplicados ya en otras artes. Es a partir de estas *importaciones* de método, de procedimiento y de técnicas compositivas por medio de las cuales es posible entender en parte, el surgimiento de la música moderna, aquella que liberó al sonido de toda su significación histórica en tanto sus vinculaciones tonales, acabando por tanto con la representación. Esta abolición de la organización tonal como el régimen sobre el cual debía construirse una obra musical será anunciada por Wagner llevando a la música a una crisis que luego, en manos de Schönberg y Satie consolidará un camino nuevo, el de la música moderna.

### **Hacia la música moderna**

El caso de Satie es sin duda uno de los más clarificadores en esta materia. Sus inventos resultan de valiosa importancia para lo que será el desarrollo y consolidación de la música moderna. Satie desarrolló en primer término una música en permanente comunión con la

palabra escrita y sus hallazgos en esta materia se sitúan entre los pilares fundamentales para una correcta comprensión de lo que será la interpretación musical hoy. Para el pianista, el trabajo con la palabra escrita no se reduce exclusivamente al de utilizar el texto como material inspirador para la composición de una pieza musical, ni siquiera al hecho de tomar las formas de la literatura para estructurar su música, sino al hecho de incorporar la palabra en la partitura y dejar que esta intervenga, altere y hasta condicione el ejercicio del intérprete. Satie incorpora la escritura de textos indicativos, condicionando deliberadamente el cambio en el ánimo del intérprete y por tanto en el de la música que resulta de su ejecución. En lugar de referirse a la técnica que debía emplear el intérprete, las habituales y viejas indicaciones de tempo que no eran otra cosa que indicaciones de la velocidad para una aproximada ejecución y que estaban al comienzo de la partitura (Allegro, Adagio, Lento), sus indicaciones, puestas a lo largo de toda la partitura, alteraban el estado de ánimo del ejecutante y propiciaban la correcta transmisión de las verdaderas intenciones del compositor (“Muy aburrido”; “Preciosamente”, “Respire”, “Obligatoriamente”, “Sin nada de poesía”, “Paso a Paso”). Con este “hallazgo”, como prefería llamarlo el propio Satie, le da un vuelco radical al modo en que el ejercicio de la interpretación musical era practicado hasta esos años, convirtiéndose en iniciador de las hoy indispensables “indicaciones de carácter”. Sin embargo, para este compositor, la persecución a lo largo de toda su vida de “la utopía de una música tan inmóvil como un objeto situado en el espacio al que se pudiese rodear” (*Cuadernos de un mamífero* 9) estuvo dada por sus observaciones de los procedimientos que los artistas empleaban en su trabajo. De ahí proviene la música de mobiliario, algo así como lo que hoy conocemos por música ambiental.

La Música de Mobiliario es básicamente industrial. La costumbre, el uso es hacer música en ocasiones en que la música no tiene nada que hacer . . . Queremos hacer una música que satisfaga las necesidades útiles. El arte no entra en estas necesidades. La música de Mobiliario desempeña el mismo papel que la luz, el calor, y el confort en todas sus formas . . . ni reuniones ni asambleas sin Música de Mobiliario. (9)

Frecuente resulta su obsesivo interés por todas las demás formas de creatividad y ahí, la pintura es sin lugar a dudas fundamental. “Man Ray decía de él que era el único músico con ojos” (8). Las meditaciones de Satie sobre los límites de la comunicación musical, que, como con cierta ironía, decía estaban establecidos “para empezar por la existencia de los sordos”, lo llevaron a romper la incómoda obligatoriedad de formular sus pensamientos solo desde la forma gráfica, que no alcanzaría nunca como tal a su oyente. Es así como se dedicó a subrayar aún más esta situación paradójica, y “exasperó la belleza de sus manuscritos hasta el punto de obtener en ocasiones efectos asombrosos de música visual” (10). El propio Satie escribe: “¿Por qué no recurrir a los modelos representativos que nos ofrecían Monet, Cézanne, Toulouse-Lautrec? ¿Por qué no transportar musicalmente estos medios? Nada más sencillo” (*Memorias de un amnésico y otros escritos* 266).

### **El caso Cage**

La originalidad con que Cage recupera a Satie no está dada sólo por la prolongación de una estética parecida o por el hecho de que Cage reconozca la importancia del francés en su propio trabajo, como lo hace en su conferencia “Defense of Satie”. La herencia se produce de manera más compleja e irregular y es la idea que hay detrás de la música de mobiliario lo que Cage perseguirá con mayor persistencia en su propia obra. En palabras

de Cage: “Debemos lograr una música que sea como la música de mobiliario –es decir, una música que forme parte de los ruidos del medio ambiente, los tenga en consideración–. La concibo como melodiosa, suavizando los ruidos de los cuchillos y tenedores, sin dominarlos, sin imponerse. Llenaría esos pesados silencios que algunas veces caen sobre los amigos que cenan juntos” (*Silencio* 76).

El público y la crítica no recorrieron la particular senda estética, filosófica ni musical de Cage, la que durante los últimos años de la década de 1940 y los primeros de 1950 lo condujo a lo que David Nicholls llama, en su libro *John Cage*, “la iconoclasia de 4’33””. Cuenta Nicholls que es a partir de la escritura de esta obra tan controversial que Cage perdió amistades que valoraba profundamente, además de recibir las más despiadadas críticas sobre una pieza que carecía de sonidos, al menos producidos desde el escenario. Por lo mismo, por esta impenetrabilidad inmediata para con la obra de Cage, es que su trabajo generará fuertes críticas, que, como dirá el propio Valéry sobre Mallarmé, vendrán de la voluntad de “repudiar lo que no es conforme a la ley que uno mismo se ha dado” (*Estudios literarios* 212).

Para este hijo de un inventor de modesta fama, la cercanía con una creatividad destinada a la invención y fabricación de objetos como la de su padre, marcaron profundamente su concepción de la creación musical en tanto creación de objetos sonoros. Schönberg, quien fue profesor de Cage por varios años, le enseñó que la estructura musical y la disciplina provenían de las consideraciones armónicas y será esto mismo, que en un principio generó en Cage la mayor de las admiraciones, lo que terminará por separarlos definitivamente. La relación conflictiva de Cage con la armonía convencional y las formas a las que esta condicionaba, se agudizó con el tiempo logrando que surja en el músico norteamericano una convicción irrenunciable al respecto del giro radical que debía dársele a la música moderna. La construcción del silencio, el trabajo con el sonido, la incorporación del ruido, una fuerte crítica al antropocentrismo y la posterior entrada del azar abrirán una experiencia sonora desde nuevas e inesperadas formas. En este proceso, para Cage fue imprescindible la introducción de los principios del budismo Zen a su pensamiento: “la necesidad de una tabula rasa presentada bajo la forma de una destrucción del gusto, la memoria y la emoción, con el objeto de poder dejar pasar la experiencia y la consideración de la actividad artística como autoalteración” (Pardo 69). Si al principio Cage consideró que el método compositivo de Schönberg daba una nueva dirección a la música, posteriormente considerará que se limitó solamente a un reordenamiento de los sonidos.

Más importantes que el mero cambio en la organización de los sonidos –los que debían ser desvinculados de su sentido tradicional, es decir: liberados de todo sentido a través de nuevos modos en su reproducción y generación– será la experimentación con la forma y el atrevimiento de una nueva notación musical. Es precisamente a través de una nueva escritura que se producirá la separación entre intenciones y sonidos. Esto desanudará “el viejo nexo, ya explicitada por Platón, entre sonido y sentido” (Pardo 26) quebrándose “la malla en la que sonido articulaba por medio de unas relaciones que constituían el denominado espacio musical” (47).

### **El advenimiento del azar por medio de la construcción del silencio**

A partir de 1952 se hace visible en el trabajo de Cage la variedad de notaciones no convencionales con las que plasmó su música. Partituras como *Imaginary Landscape n° 5* o *Water Music*, dan cuenta de las innovaciones de Cage en esta materia. Es así como dará con problemas tan inusuales y extraños, a través de la búsqueda –por medio de la partitura– de la no intencionalidad, que logra por tanto “el advenimiento del ruido y del silencio” (Pardo 24), dando paso a la entrada del azar. La premisa de Cage se ajusta a lo escrito por Susan Sontag para quien el arte en su sentido general debe “orientarse hacia el antiarte, hacia la eliminación del sujeto (el objeto, la imagen)”, hacia la sustitución de la intención por el azar, y hacia la búsqueda del silencio” (Sontag 15). Para ello, la notación debe ajustarse y liberarse de sus antiguos modos de representación de las alturas y los ritmos.

Esta no intencionalidad, en tanto, lo diferenciará de los trabajos del futurista Luigi Russolo y del creador de la música concreta Pierre Schaeffer. Si Russolo sostenía que “el ruido es el nuevo sonido que configura la sensibilidad de los hombres” (Pardo 27) (es precisamente de lo que da cuenta en su manifiesto futurista “L’arte dei rumori” de 1913), insistirá en que se lo debe controlar por medio de la creación de “máquinas musicales capaces de dar origen y de combinar todos los ruidos posibles” (27). Schaeffer en cambio, trabajará principalmente con la muestra sonora grabada extraída de la cotidianeidad, la que luego será manipulada y reorganizada en la totalidad de una obra particular. Para Schaeffer la idea del sonido/ruido como un objeto musical manipulable y que motivó su *Traité des Objets Musicaux*, lo distancian del pensamiento de Cage pues este debe controlarse según Schaeffer.

Para Cage, la observación de los procedimientos que se emplean en el arte, fueron fundamentales para dar con obras verdaderamente originales, como sucedió durante la década de los cincuenta, años en que la influencia mayor en el trabajo de Cage es la obra del artista neoyorkino Robert Rauschenberg. Esta influencia está dada fundamentalmente por los trabajos que con tierra, mezclada con pigmento blanco y plomo rojo, llevaron al artista en 1951 a una serie de pinturas enteramente blancas y enteramente negras, las que tuvieron una importancia crucial en la obra silenciosa de Cage, me refiero a *4'33"* (1952), caso en que la notación se configura como una de las más extremas del compositor. Para Nicholls, esta obra “es sin duda la composición más conocida y peor comprendida de Cage” y que por lo mismo, por el hecho de ser la principal declaración estética del músico “ha sido foco de una crítica caracterizada por una gran perplejidad, así como blanco de numerosos chistes” (86). Resulta curioso que una obra con estas características –principalmente la de ser silenciosa, carente de escritura sobre la partitura<sup>2</sup> le haya llevado tan largo proceso de gestación. Ya desde 1948, el músico habla de su deseo de “componer una pieza de silencio ininterrumpido y enviarla a Muzak Co. Su duración sería de 3 o 4 minutos y medio, que era la duración estándar de la música enlatada y su título sería *Silent Prayer*. La pieza comenzaría con una única idea que yo procuraría hacer tan seductora como el color, la forma y la fragancia de una flor. El final llegaría imperceptiblemente” (Nicholls 86). Pese a la permanencia de esta idea en Cage, no sería hasta 1952 que el compositor, luego de que conspiraran dos acontecimientos importantes en su vida, obtuviera la forma definitiva de la pieza.

En primer lugar, y como ya he mencionado anteriormente, Cage conoció las pinturas completamente blancas y completamente negras de Rauschenberg, lo que ayudó a que dejara atrás el temor que se desprende de sus propias palabras: “si yo crease una pieza

carente de sonidos, pensarían que estoy de broma. De hecho, es probable que yo haya trabajado durante más tiempo en mi obra 'silenciosa' que en ninguna otra . . . lo que me empujó a ello no fue el valor, sino el ejemplo de Robert Rauschenberg. Cuando vi estas [pinturas], me dije: Si, debo hacerlo; si no, me estoy quedando atrás; si no, la música se está quedando atrás" (Kostelanetz 71). O dicho de manera más simple y en palabras también de Cage "Las pinturas blancas llegaron primero; la obra silenciosa vino después".

El segundo acontecimiento fundamental para la elaboración final de esta obra silenciosa y que tiene más el carácter de un estudio fue la experiencia de Cage el año 1952 en su visita a una cámara anecoica en la universidad de Harvard. Estando adentro de la cámara le sorprendió escuchar dos sonidos, uno agudo y uno grave, cuando para Cage, la experiencia (así pensaba), sería la del silencio más absoluto. Ya terminada la experiencia, Cage le describió estos sonidos al ingeniero, quien le explicó que el primero, el sonido agudo, correspondía a su propio sistema nervioso y el segundo al sonido que produce la circulación de su sangre. Hasta antes de esta experiencia, Cage –como él mismo lo describe– pensaba "honesta e ingenuamente" en la posibilidad de un silencio real. Escribe al respecto: "Cuando entré en aquella habitación insonorizada, realmente esperaba no escuchar nada" (Nicholls 115). Tal descubrimiento fue para el músico la aceptación "de lo que venga con independencia de las consecuencias", lo cual para esta obra (4'33") "significa aceptar y por supuesto poner de relieve la plétora de sonidos ambientales no intencionados que constantemente nos rodean" (87). Por más que se intente hacer del silencio uno puro, después de esta experiencia, para Cage "no hay nada semejante a un espacio vacío o a un tiempo vacío. Siempre habrá algo que ver, algo que oír. De hecho, por mucho que intentemos hacer el silencio, no podemos" (*Silencio* 8).

Pese a que la obra es considerada una pieza silenciosa en la que la función del intérprete es la de sentarse al piano y no tocar ni una sola nota de este durante el tiempo que dura la pieza, cambiando las páginas de la partitura al tiempo que sube y baja la tapa del piano para destacar el comienzo y el fin de cada uno de los tres movimientos que la componen<sup>3</sup>, el silencio nunca es alcanzado de manera literal. Para Sontag pese a la conciencia del autor de jactarse de crear una obra intencionadamente *silenciosa*, "el silencio sólo puede existir como propiedad de la obra de arte propiamente dicha en un sentido fraguado. En lugar de un silencio puro o logrado, encontramos varios pasos en dirección a un horizonte de silencio que se repliega constantemente, pasos estos que, por definición, nunca pueden consumarse cabalmente" (*Estilos Radicales* 23).

Cage observó en las pinturas blancas de Rauschenberg la siguiente situación: "las pinturas blancas se manchaban con todo lo que les caía", visión que aumentaría si las mirásemos con una lupa agregó. Es ese fenómeno el que para el músico se equipara con lo que le sucederá a 4'33" y el hecho de que se produzcan sonidos venidos desde fuera del escenario y de manera espontánea. Asimismo, Cage comparará este fenómeno con lo que sucede en la arquitectura moderna con las casas de cristal de Mies van der Rohe:

Porque en esta nueva música nada sucede excepto sonidos: los que están sobre el pentagrama y los que no. Los que no están aparecen en la música escrita como silencio, abriendo así las puertas de la música a los sonidos del ambiente. Esta apertura existe en los campos de la escultura y la arquitectura modernas. Las casas de cristal de Mies van der

Rohe reflejan lo que les rodea, presentando al ojo imágenes de nubes, de árboles o de hierba. (*Silencio* 8)

Es decir, los sonidos que brotarán mientras se ejecuta la silenciosa pieza, surgirán de manera natural e involuntaria, sobre ellos no habrá intencionalidad alguna de parte del compositor ni del intérprete. La descripción que da Cage de lo que fue la tarde del estreno de la obra resulta aclaratoria: “Hubo muchas cosas que escuchar aquella tarde en Woodstock. Durante el primer movimiento, se oía el viento que soplaba en el exterior; durante el segundo movimiento, las gotas de la lluvia empezaron a repicar sobre el tejado. Pero durante el tercero, las propias personas emitieron todo tipo de sonidos interesantes, mientras hablaban o se encaminaban hacia la salida” (Kostelanetz 70). Esto constituye para Cage la entrada del azar, de lo indeterminado en la composición, es decir, la aparición de la naturaleza misma de los sonidos, cualesquiera sean estos. Para Cage controlar el azar sería domesticarlo, por ello su apuesta es al azar absoluto y será lo que lo aleja de Pierre Boulez, para quien “el azar impide la creación de criterios estilísticos, al tiempo que niega el acto creador. Este acto sería, siguiendo a Mallarmé, el azar abolido”. Sin embargo, el azar que Boulez quiere controlar es para Cage “como el establecimiento de un drama entre opuestos: entre lo determinado y lo indeterminado. Sería en suma, mantener una dualidad entre azar y necesidad, entre orden y caos, al igual que antes se establecía entre silencio y sonido” (Pardo 24). Para Cage el azar aparece a partir de la construcción del silencio, de la composición a partir de las páginas en blanco de la partitura. Es solo desde ahí que los sonidos se dan desde sí mismos.

Es por medio del uso del azar como procedimiento compositivo, que Cage desterritorializa a la música en tanto su inmersión en la vida como proceso. Para la filósofa Carmen Pardo una primera deterritorialización en Cage se produce cuando se elimina toda intencionalidad y se “deja pasar el ruido, es decir, los sonidos que no podían ser definidos y considerados aptos para formar parte del ámbito musical” (27). Es como se dará “continuidad entre ruido y sonido primero y, después entre ruido, sonido y silencio” (27). Se trata entonces de la “pérdida de adscripción a un espacio determinado que conducirá a la afirmación de la continuidad entre el sonido, el ruido y el silencio” (27). Es por medio del azar que se da cabida a todos los sonidos, es decir, al ruido y al silencio, a lo sonoro en la acepción más amplia posible del término. El silencio puro, para Cage es inviable: “No existe el silencio. Siempre está ocurriendo algo que produce un sonido” (*Silencio* 191).

Pardo define la entrada del azar en Cage como lo que “inhabilita la alternativa entre opuestos y las exclusiones, y se muestra como el mejor medio para escapar al dualismo que fue declarado constrictivo. El azar crea de este modo, un acontecimiento único en el que tiene cabida todo, es la afirmación de la continuidad” (Sontag 60). Es por lo mismo que entender un acontecimiento como la discontinuidad a lo largo de una sucesión sería pensar en dirección contraria al modo en que Cage lo pensó. Se trata antes de la simultaneidad de todo lo que acontece.

Es mediante este procedimiento que Cage encuentra motivos para volver a componer, después de que como él mismo declaró en su “An Autobiographical Statement”, componer música entendida como comunicación se tornaba imposible: “No podía aceptar la idea académica de que el propósito de la música era la comunicación, porque me daba cuenta de que cuando escribía algo conscientemente triste, a la gente y a los críticos les podía



parecer cómico. Decidí dejar de componer hasta que encontrara una razón mejor para hacerlo que la comunicación” (*Escritos al oído* 35).

4’33” es la obra de Cage con la que retorna al punto cero: “aquello que se olvida cada vez que se establece una relación” dirá. Es como –para Cage– sucede la composición, es decir, de manera continua y en el momento mismo en que se ejecuta, tal cual Valéry entendía el proceso compositivo. Pese a que el trabajo compositivo de Cage fue variable, y nunca dejó de escribir música, hubo décadas en las que su producción oscilaba notablemente. Nicholls da una explicación posible a su inactividad compositiva durante la década de 1960: tras liberar el sonido del ambiente con 4’33” en 1952, habría logrado el mismo grado de liberación una década más tarde con 0’0”.

Lo que vendrá más tarde será la dedicación del músico a escribir una serie de conferencias. Para ello, esta vez, tal como lo hicieron Mallarmé o Valéry, volverá a fijar su mirada en los procedimientos musicales:

Durante más de veinte años he escrito artículos y pronunciado conferencias. Muchos de ellos tienen una forma insólita– esto es especialmente cierto en el caso de las conferencias– porque he utilizado métodos de composición musical análogos a los que utilizo en el campo de la música. (*Silencio* 9)

#### **Bibliografía:**

- Boulez, Pierre. *Puntos de referencia*. Trad. Eduardo J. Prieto. Barcelona: Editorial Gedisa, 2001. Impreso.
- Cage, John. *Silencio*. Trad. Marina Pedraza. Madrid: Árdora Ediciones, 2007. Impreso.
- . *Escritos al oído*. Trad. Carmen Pardo: Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 1999.
- Davis, Mary E. Erik Satie. Trad. Daniel Sarasola. Madrid: Turner, 2008. Impreso.
- Kandinsky, V. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós, 1996. Impreso.
- Kostelanetz, Richard. *Conversing with Cage*. New York: Limelight Editions, 1988.
- Mallarmé, Stéphane. *Divagaciones seguido de Prosa diversa/Correspondencia*. Trad. Ricardo Silva-Santesteban. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998. Impreso.
- Nietzsche, Friedrich. *Nietzsche contra Wagner*. Trad. Pedro González Blanco. Buenos Aires: Editorial Quadrata, 2003. Impreso.
- . *El nacimiento de la tragedia*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 2000. Impreso.
- Nicholls, David. *John Cage*. Trad. Gabriel Menéndez. Madrid: Turner, 2009. Impreso.
- Satie, Erik. *Cuadernos de un mamífero*. Trad. Carmen Llerena. Barcelona: Acantilado, 2006. Impreso.
- . *Memorias de un amnésico y otros escritos*. Trad. Loreto Casado. Madrid: Árdora Ediciones, 1994. Impreso.
- Salgado Pardo, Carmen. *La escucha oblicua: una invitación a John Cage*. Valencia: Editorial Politécnica, 2001. Impreso.
- Schönberg, Arnold. *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*. Trad. Adriana Hochleitner. Madrid: Alianza Editorial, 1987. Impreso.
- Sontag, Susan. *Estilos Radicales*. Trad. Eduardo Goligorsky. Buenos Aires: Suma de Letras, 2005. Impreso.

Stravinski, Igor. *Poética musical*. Trad. Eduardo Grau. Barcelona: Acantilado, 2006. Impreso.

Valéry, Paul. *Estudios Literarios*. Trad. Juan Carlos Díaz de Atauri. Madrid: Visor, 1995. Impreso.

Fecha de recepción: 18/6/10  
Fecha de aceptación: 11/9/10

1. Juan Pablo Abalo es Licenciado en composición de la Universidad de Chile, donde también obtuvo el grado de Magíster en Artes. Realizó estudios de informática musical en el laboratorio LIPM de Buenos Aires y en París profundizó sus estudios de composición con Martín Matalón. Sus obras para orquesta, ensamble y música mixta (instrumento y electrónica) han sido estrenadas y premiadas en España, Alemania, Suiza y Chile. Actualmente es columnista musical del diario *The Clinic* y cursa el Doctorado en Filosofía mención Estética y Teoría del Arte en la Universidad de Chile.
2. Las indicaciones de la partitura tiene que ver con el tiempo en el que se abre y cierra la tapa del piano.
3. Los tres movimientos de la pieza están divididos del siguiente modo: el primero dura 30 segundos, el segundo 2'23" y el tercero 1'40", indicados por la apertura y cierre de la tapa del piano. La medición del tiempo cronométrico es hecha por el intérprete desde un reloj puesto al costado de la partitura.