

# Reflexiones en torno al indeterminismo de John Cage: orígenes, efectos y controversias actuales

Rossana Lara Velázquez

## Introducción

A cien años del nacimiento de John Cage parece apremiante fomentar la discusión sobre uno de los legados –quizá paradójicamente– más trascendentales de la historia musical del siglo XX: el indeterminismo como experiencia estética y práctica compositiva, el indeterminismo como código de ejecución musical surgido de la intención de escuchar la no-intención del sonido del mundo. ¿Qué implica dar historicidad al indeterminismo y al silencio que nos lega Cage? (¿Cómo se posiciona el silencio cageiano –considerando su definición de sonido no-intencional– frente a otros tipos de silencio en las artes y la cotidianidad?) ¿Y cómo no reducirlo a un legado histórico?

Este breve ensayo propone ubicar parte del contexto histórico-ideológico que favoreció el despliegue del indeterminismo en la propuesta de Cage, además de señalar algunas problemáticas y controversias interesantes que emergen tanto de su estética, como de la diferenciación o gradación que el indeterminismo adquiere entre el Cage teórico y el Cage práctico. En todo caso, el objetivo del texto responde a un interés por propiciar un debate que, al incorporar la voz del autor y musicólogos adeptos, tampoco se limite a ella. Ha pasado el momento de tener que defender la música, el silencio y las ideas cageianas, probados y reconocidos en la actualidad como anclajes de la tradición experimentalista. El paso que se antoja ahora necesario –y que han dado autores como Douglas Kahn y Benjamin Piecut en quienes baso gran parte de mi discusión– consiste en aventurar disquisiciones y preguntas, así como capitalizar formas de leer y escuchar a Cage, que excedan sus propios marcos explicativos del silencio (también *silenciamiento*), del indeterminismo y la casualidad.

## Influencias del contexto histórico en John Cage hacia los años 50

Uno de los aspectos que hay que tener más en cuenta en la contextualización del discurso desarrollado por Cage en los años 40 y 50 es el posicionamiento de Estados Unidos tanto

en Europa como en Oriente y América Latina siguiendo un plan económico, militar y cultural integral que responde al contexto de la Guerra Fría. En lo tocante al ámbito cultural, incluso antes del fin de la Segunda Guerra varios compositores renombrados como Henry Cowell y Elliot Carter colaboraban con la Oficina de Información de Guerra (OWI) para establecer un plan de diseminación de “la cultura americana”, que contemplaba la selección y transmisión a Europa, Oriente y la región del Pacífico de numerosas grabaciones de música folclórica y de compositores americanos contemporáneos, que diera cuenta de los sonidos plurales que integraban la nación americana. (Beal, p.10) Entre estas grabaciones se incluye –irónicamente– una composición de Cage, *A Book of Music* (1944), rebautizada por la OWI como *Indonesian Supplement No. 1* y transmitida al Pacífico Sur ‘con la esperanza de convencer a los nativos de que América ama Oriente’. (Cowell, citado en Kahn, p. 70) Paralelamente existe en la población americana un entusiasmo generalizado por la presumible reducción de barreras y distancias culturales entre los países del mundo gracias a la expansión de las telecomunicaciones y los medios de reproducción, el radio, el disco y la T.V. La toma de conciencia del mundo como “aldea global” es fomentada particularmente en el contexto de posguerra en los Estados Unidos y reforzada por la gran oleada migratoria a ese país. Sin embargo, no hay que olvidar que este discurso en favor del intercambio intercultural y la globalidad también es capitalizado por el Estado para asegurarse la simpatía tanto de la población local como de otras regiones del mundo, mientras emprende, a la par, su plan de producción de armas nucleares y no vacila en emplearlas para aniquilar poblaciones en cuestión de segundos, tal como ocurre en Hiroshima y Nagasaki. El discurso de apertura hacia otras culturas y modos de pensamiento no occidentales es, así, paradójicamente asumido tanto por el Estado para simular sus fines deliberadamente expansionistas, como por aquellos que veían en la devastación que dejaba tras de sí la Segunda Guerra una señal de la enorme alienación que los valores y la ideología económica, política y social dominante en occidente –el *establishment*– habían producido. El descontento social hacia esta exorbitante Era del Ruido que combina calculadamente el bombardeo militar y comercial mueve también a muchos intelectuales y artistas a acoger posturas ideológico-filosóficas provenientes del misticismo, la filosofía perenne, el cristianismo medieval (por ejemplo Meister Eckhart) y filosofías de oriente, que les permiten, por un lado, sostener una distancia crítica hacia el canon del ‘Arte’

eurocentrista y el *establishment* político y mediático y por otro, reorientar sus paradigmas estéticos, siendo particularmente bien recibido el budismo Zen. Esta es la línea que decide adoptar Cage. En su *Lecture on Nothing* (1950) escribe: “En parte intelectualmente y en parte sentimentalmente, cuando la guerra comenzó decidí emplear solamente sonidos suaves. Me parecía que no había verdad ni bondad en ninguna grandeza de la sociedad. Pero los sonidos suaves eran como la soledad, el amor o la amistad. Valores, pensaba yo, permanentes, independientes al menos de Life, Time y Coca-Cola”. (Cage 1973, p.117) Partiendo de esta cita lo que sigue es discutir las premisas filosóficas del budismo Zen y del taoísmo que permiten a Cage elaborar una estética que lo lleva a plantear el indeterminismo en la composición y a confrontar, a su modo, la intrusión imperialista del ruido mediático. Y, antes que ello, cabe preguntar qué cualidades del budismo Zen milenario le permiten resonar e integrarse en el *modus vivendi* americano de mitad del siglo XX.

### **La influencia de la filosofía Zen en Cage**

En el ensayo “El Zen y el Occidente” (1959), Umberto Eco sugiere algunas explicaciones a este fenómeno. En el Zen, dice, hay una clara base anti-intelectual que opta por aprehender la vida en su *fluir* dinámico y discontinuo; una fluidez negada por la conceptualización, por sus procedimientos discriminatorios que ofrecen sólo una representación rígida de la realidad que nos aparta más de ella. El énfasis en la discontinuidad es lo que conecta al milenario Zen con la conciencia contemporánea. “La discontinuidad es, en las ciencias como en las relaciones corrientes, la categoría de nuestro tiempo: la cultura occidental moderna ha destruido definitivamente los conceptos clásicos de continuidad, de ley universal, de relación causal, de previsibilidad de los fenómenos; [...] ha renunciado a elaborar fórmulas generales que pretendan definir el complejo mundo en términos simples y definitivos. En el lenguaje contemporáneo han hecho aparición nuevas categorías: ambigüedad, inseguridad, posibilidad, probabilidad”. (Eco, 1959). El Zen viene a occidente y es acogido en estos tiempos por sostener que “el universo, el todo, es mudable, indefinible, fugaz, paradójico [...] que todo intento de definirlo y fijarlo en leyes está abocado al fracaso...” (Eco, 1959) Juzgar y opinar, tomar posturas definitivas, hacer conclusiones de las cosas, nos lleva a perdernos en nuestro propio ego. Según la doctrina Zen, al opinar, al hacer uso de la palabra ponemos una distancia entre nosotros y el objeto

(el yo-el otro), esto es lo que impide el conocimiento absoluto de su naturaleza. Al sustentar o defender nuestra propia idea de la cosa el objeto mismo pasa a segundo plano. El camino de las teorías, conceptos y juicios sólo puede mostrarnos una parte muy reducida del todo, que se convierte en una ilusión pues el todo es siempre cambiante. Sólo trascendiendo el deseo de dominación, de control, de racionalización, podremos encontrar la verdadera felicidad, viendo en cada cosa la inmensidad del todo, acudiendo al descubrimiento de la indivisible entidad del yo y el no-yo. Llevando las premisas del budismo Zen al terreno estético, Cage propone suprimir la intencionalidad, el gusto, el mismo imaginario del proceso compositivo para permitir al sonido *ser* en su totalidad y potencialidad intrínsecas. Ello implica dar lugar a su discontinuidad, no-linealidad y asimetría a través de procedimientos compositivos que lo faciliten. Al prescindir del gusto y la voluntad Cage promueve la aceptación de la gama sonora total del mundo, la entrada de la cotidianeidad sonora a la música. En ese sentido no sólo los instrumentos musicales así reconocidos pueden producir música. Una de las primeras piezas de Cage que promueve esta idea – reconocer el sonido producido por objetos cotidianos como música– y propone una primera incursión al indeterminismo es *Living Room Music* (1940), que puede ser interpretada con cualquier tipo de objeto doméstico y elemento arquitectónico con la opción de incluir adicionalmente una parte melódica (el tercer movimiento) a interpretarse en cualquier instrumento apropiado para ello. Una segunda consecuencia que se desprende de *la intención* de Cage de suprimir la intencionalidad o afirmación del ego en el proceso compositivo es equivaler el “silencio” (inicialmente definido por Cage como ausencia de sonido) con el sonido. Dado que la propiedad común entre ambos es la duración, sonido y silencio adquieren el mismo valor en el ámbito estructural y se vuelven susceptibles a ser organizados en cualquier unidad de tiempo. Una de las primeras maneras en que planteó Cage una nueva organización estructural imparcial ante los sonidos y silencios fue tratar la forma musical como una suerte de contenedor vacío y establecer para cada composición una estructura temporal dividida en secciones, donde cada una de ellas contuviera a su vez unidades de tiempo proporcionales entre sí, anidadas, que podían conformarse tanto de unidades enteras como de fracciones de compás. Bajo estos procedimientos cada unidad musical existía más o menos por sí misma y era esencialmente independiente a cualquier otra relación que pudiera tener con otras unidades. “Un sonido musical no se derivaba de

los sonidos que los precedían, de la misma forma que tampoco implicaba a los siguientes. El sonido simplemente ‘era’”. (Morgan, p.382). Este tratamiento es característico de la música de Cage a finales de los años 30 y durante los 40; como ejemplos podemos mencionar *First Construction (in Metal)* (1939), las *Sonatas e Interludios para piano preparado* (1946-48) e *Imaginary Landscape no. 1* (1939), una de las primeras piezas electroacústicas, que emplea material pregrabado, un piano intervenido y 2 tornamesas girando a velocidad variable, usadas como instrumentos. Se trata ésta también de la primera composición donde Cage se reapropia de la tecnología mediática. Posteriormente hacia los 50, Cage comenzará a concebir el silencio de manera distinta, no ya como ausencia de sonido sino como todo el sonido no intencional que nos rodea permanentemente y que hemos aprendido a silenciar por no formar parte de una intención musical.

El silencio es siempre sonoro, su imposibilidad es precisamente lo que potencia el desarrollo conceptual del indeterminismo y el azar en Cage, introduciendo al proceso compositivo la naturaleza impredecible y cambiante de los sonidos no intencionales, la naturaleza del mundo, colmada de ellos. Donde éstos existan habrá música; esto es lo que afirma Cage en su famosa frase: “Habrá sonidos hasta que muera. Y continuarán a mi muerte. No hay por qué temer por el futuro de la música”. (Cage, p.8) A este respecto, como lo señala Douglas Kahn, “debería aclararse que la liberación de la intención musical en Cage se orienta específicamente a la intención de hacer música”, es decir, a *musicalizar* el campo sonoro total del mundo (Kahn, p.192), un proyecto que está regido paradójicamente por la intención de escuchar, más aún, de *hacer* a la gente escuchar los sonidos no-intencionados como música –ese tinte ‘aleccionador’ podría encontrarse en una pieza como *4’33’’* (1952)–. Lo que produce un punto de controversia aquí es que mientras Cage insta al escucha a abrirse a la no-intencionalidad del entorno sonoro que trasciende su existencia, que rebasa su voluntad y sus gustos, impone al mismo tiempo una noción de lo que el entorno es, de qué tendría que hacer la escucha al volcarse a él. De igual modo su proyecto estético y compositivo parece querer conducir lo que *ese* silencio le ha de permitir a su escucha *hacer*: silenciar su conciencia histórica y el contexto social del que forma parte, silenciar su identidad. Como lo advierte Kahn “el silencio cageiano [...] fue dependiente desde el principio del silenciamiento [...] [un proyecto que] correría

simultáneamente a su apertura progresiva a todos los sonidos”. (Kahn, p.160) Mientras Cage extiende el dominio de la música a todo el campo sonoro, lleva a cabo inversamente un silenciamiento de lo social a través de esos nuevos dominios de la música sin expresión ni propósito. La estrategia poética detrás de esta concepción de entorno sonoro o música donde cada sonido es “único, desinformado de la historia y la teoría” y no tiene por objeto lograr nada, (Cage, p.14) responde al compromiso de Cage por confrontar el ruido mediático, la socialidad de los sonidos transmitidos por los medios de comunicación – advirtiendo el expansionismo que habían alcanzado hacia los años cincuenta–; una confrontación que para Cage implica neutralizar precisamente su carga semiótica, afectiva, cultural y política. Como bien lo advierte Kahn, la apuesta de Cage por una escucha centrada en la *nadaeidad*, renunciante al deseo y la voluntad ocurre, sin casualidad mediante, en un momento en que la escucha se vuelve progresivamente el flanco, el canal de entrada del imperativo consumista. (Kahn, p.199) Esta confrontación se realiza en el terreno compositivo de dos formas: por un lado, procurando una situación íntima con el sonido en una pieza como *Amores* (1943), resaltando el silencio a partir del cual surgen sonidos de otro modo inaudibles (como en *4'33''*) y recurriendo progresivamente a la amplificación de micro-sonidos (como en *Williams Mix* (1952), *Cartridge Music* (1960) y especialmente *0'00* (1962). Por otro lado al escribir piezas que introducen el estruendo sonoro de radios, dispositivos mecánicos y electrónicos, osciladores, tornamesas y zumbadores, Cage buscaría “enfrentar desintegración contra desintegración, ruido contra ruido”, tal como ocurre en *Radio Music* (1956) o *Imaginary Landscape No. 3*. (Kahn, p.186). Cage incorpora a sus piezas los sonidos y músicas que le perturban a fin de trascender su gusto personal. Pero aprende a cohabitar con ellos sólo una vez que su escucha es neutralizada por la poética del sonido sin intencionalidad:

esta cuestión del timbre, que es en gran parte una cuestión de gusto, cambió para mí radicalmente por primera vez con *Imaginary Landscape No. IV*. Yo nunca había disfrutado, lo confieso, el sonido de las radios. Esta pieza abrió mis oídos a ellos, y trató esencialmente de una renuncia al gusto personal por el timbre. Ahora compongo frecuentemente con la radio encendida. [...] Muchos otros tipos de sonido me han parecido desagradables: las obras de Beethoven, el *bel canto* italiano, el jazz y el vibráfono. [En consecuencia] he usado Beethoven en el *Williams Mix*, jazz en *Imaginary Landscape No. V*, el *bel canto* en la reciente parte para

voz del *Concierto para piano y orquesta*. Queda pendiente para mí llegar a un acuerdo con el vibráfono. (Cage 1973, pp.30-31)

En la apuesta de Cage por volver música todo sonido ocurriendo en cualquier espacio-tiempo hasta incluir los sonidos inaudibles de modo que “todo pueda llegar a ser música a través del uso de micrófonos” (una idea ya manifiesta en *The future of music* (1937)), tendríamos sin embargo *también* que ver el reverso de esta actitud y preguntarnos: ¿a qué está renunciando con ello, qué marginaliza Cage al plantear su proyecto de *panauralidad*?

Una respuesta a esta cuestión puede encontrarse en el modo en que Cage recurre a la tecnología de la amplificación. Como lo observa Kahn, la propuesta temprana de Cage de acceder a lo inaudible mediante el uso de micrófonos responde a un contexto cultural, económico y político, que justifica la necesidad de desarrollar la microfonía y la amplificación en la telefonía, la fonografía, la radiofonía, enfocándose en cómo nivelar la transmisión de sonidos tenues a fin de hacerlos particularmente audibles. Se trata de un desarrollo tecnológico que, entre otras cosas, responde justo a la necesidad de ofrecer al público contemporáneo nuevos formatos de escucha de la música clásica, siendo las orquestas de radio de los años 20 un ejemplo de ello. (Kahn, p.194). En contraposición, Cage opta por recurrir a la tecnología de la amplificación no para tratar su nexos con los procesos históricos-sociales del presente ni sus formas de actualizar la escucha burguesa; no para apelar a los atributos de esa relativamente reciente escucha mediática, sino para descubrir sonidos que no tienen nada que ver con humanos, y conceptualizar los sonidos de las “esporas desprendidas de los basidios” o los sonidos de las “hormigas caminando en el pasto” como música. (Cage citado en Kahn, p.195) Sin embargo, ¿no resultaría de ello más bien un acto de socialización y culturización del microsonido del mundo no-humano? ¿Y no asoma en el proyecto de musicalizar *todo* sonido e intervenir con micrófonos el mundo orgánico e inorgánico, un cierto tinte imperialista que contradice, en última instancia, aquella postura que simplemente *dejaría ser* a los sonidos ellos mismos?

## **El ahistoricismo de Cage y su diálogo con la conceptualización del sonido en Occidente**

Luigi Nono (1924-1990) fue uno de los compositores que lanzó las críticas más duras a la supresión de Cage, tanto de la dimensión histórica inmersa en el acto compositivo y sus materiales, como de la dialéctica –para Nono fundamental– entre la mente-espíritu del artista (*Geist*) y el material compositivo (*Materie*). Nono presenta su crítica en 1959 en Darmstadt de cara a la creciente influencia de Cage en Europa. Incorporar parte de la discusión de Nono resulta interesante porque permite confrontar dos modos radicalmente distintos de entender la libertad en el arte. Cage apuesta por librar a la composición de la voluntad de su creador, por liberar al creador de sus gustos respecto al sonido y por potenciar el arte mitigando el control del autor; para Nono ese acto de liberación se asocia “al gesto anárquico de lanzamiento de una bomba como única y última posibilidad de producir la ficción de una tabula rasa”. (Nono, formulación de Lachenmann, p.311) Para Nono la libertad que el arte otorga no puede conseguirse mediante la supresión de la responsabilidad histórica del artista, la negación de su voluntad, la “absolutización del Yo”. “Arte y libertad son sinónimos siempre que el ser humano exprese su conciencia, su decisión determinada en un momento específico del proceso histórico constructivo, y siempre que, de manera decidida y conciente, intervenga en el proceso de liberación, que se consuma en la historia”. Nono critica tajantemente la indiferencia de Cage por el contexto histórico-político del cual parten las fuentes orientales referidas en sus textos y que emplea (como el milenario *I Ching* o *Libro de las mutaciones*) refuncionalizándolas en sus operaciones de azar para su suprimir su voluntad de la composición. Que Cage se sirva de elementos provenientes de culturas orientales para elaborar su postura estética y establecer procedimientos y operaciones con el material compositivo, desatendiendo el estudio de la sustancia intelectual-espiritual de dichas culturas, reproduce para Nono el “pensamiento colonialista”, que se aprovecha de la fascinación por lo exótico para imponer sobre ello la propia ideología. (Nono, p.314)

La discriminación del fenómeno *puramente* sonoro de su dimensión histórico-social, fundamental en la poética de Cage, lo posiciona, sin embargo, en el marco de las



discusiones y problemas a los que Occidente desde tiempos antiguos ha prestado singular atención: ¿qué entender por música? ¿cuáles son los límites entre el fenómeno sonoro *en sí* y su percepción? ¿cómo determinar las fronteras entre objetividad y subjetividad respecto al sonido? En su famoso texto *El hecho musical y la semiología de la música*, Jean Molino ensaya una narrativa de las discusiones que han acompañado el desarrollo de la música en occidente a fin de evidenciar cómo dicho desarrollo, que ha tendido a diferenciar *el sonido en sí* de sus contextos de producción y usos culturales, ha sido el resultado no de un sistema “natural” –que legitimaría el carácter “racional” y “puro” de la música occidental– sino de un *proceso simbólico constructivo*. Fue en Occidente donde se instituyó, con Pitágoras, la objetivación del sonido como un fenómeno de la naturaleza regido por leyes acústicas que eran independientes de la percepción; el descubrimiento de la relación de los intervalos musicales con proporciones matemáticas hizo de la música, junto con la geometría, “el ejemplo más temprano de física matemática, es decir, del establecimiento de una relación entre el número y el mundo de los fenómenos”. (Molino, p.89) Con Descartes ya en el Renacimiento se plantea la distinción entre el mundo de la ciencia y el dominio privado del estado mental, distinguiendo, respecto a la música, dos tipos de proporciones: por un lado la relación matemática que guardan entre sí los intervalos musicales, por otro la relación esencialmente arbitraria entre el juicio y el objeto, sin haber una correspondencia entre el estado mental inducido por la música y la propiedad objetiva del sonido. Es durante el siglo diecisiete cuando Galileo, Mersenne y Sauveur construyen una verdadera ciencia del fenómeno sonoro, estudiando su producción, propagación y transmisión al oído exclusivamente sobre la base de las propiedades físicas susceptibles al análisis matemático. Sin embargo, como observa Molino, “aunque el desarrollo de la acústica rompe el lazo entre la ciencia y la teoría de la expresión de las pasiones en la música, lleva, por otro lado, a una pretensión asombrosa: que el sistema musical europeo se basa en la naturaleza de las cosas”. El desarrollo de la música occidental hasta ese momento había implicado entonces una búsqueda no sólo hacia la “pureza” de la música sino al encuentro, a través de ella, con la “verdad”: “la música –como producto del intelecto y del deseo de conocimiento– fue la reproducción del mundo de los sonidos en su objetividad”. (Molino, p.93)

¿Cómo se filtran y resurgen residuos de estas ideas en la poética cageiana? Cage centra su escucha en la actividad propia y aspectos intrínsecos del sonido, conduciendo al terreno estético la separación radical, que la ciencia llevara a cabo en el siglo XVII, entre el sonido y sus elementos expresivos, aprehendiendo el sonido únicamente como fenómeno vibratorio. En consonancia, Cage celebra en sus escritos los desarrollos tecnológicos provenientes de la acústica que en la actualidad permiten percibir el estado de vibración interna de las cosas y “descubrir el significado de la naturaleza a través de la música de los objetos”. (Cage, citado en Kahn, p.196) La naturaleza para Cage, sin embargo –a diferencia de la física clásica y sus ramas– es una naturaleza inconmensurable, cuya complejidad y dinámica escapa a nuestro control y a toda teoría. La apuesta de Cage no es acotar ese potencial ni restringir su imprevisibilidad, sino *dejarlo ser* en el arte y disolver los límites –racionalmente impuestos– entre arte y vida. En conclusión, hay en ambos caminos –el desarrollo de la acústica, de base científicista, y la poética anticientífica de Cage, al menos una raíz común: el interés por la naturaleza del sonido en su objetividad, la búsqueda de su pureza para acudir, a través de ella, al encuentro con la verdad. Una verdad que dentro del marco del siglo XVII se logra por la vía de la ciencia mientras que para Cage es una verdad que se descubre optando por los caminos filosóficos y vivenciales del budismo Zen. Lo que parece paradójico es que mientras el discurso logocéntrico se sirvió de la separación del sonido y los afectos con el desarrollo de la acústica en el siglo XVII para afirmar que “el sistema musical europeo se basaba en la naturaleza de las cosas”, Cage radicaliza dicha separación, en primera instancia, como un gesto para mitigar y deslindarse de la autoridad del sistema musical europeo y su tradición.

### **La práctica del indeterminismo en Cage: los límites de la imprevisión y la libre elección**

Este último apartado introduce algunas consideraciones sobre el tipo de elementos ideológicos y estéticos que, presentes de forma explícita o no en el discurso verbal de Cage y su puesta en práctica, acotan finalmente lo que el indeterminismo *puede ser* en términos de su performance y cualidad sonora, atenuando con ello su margen de imprevisibilidad y el carácter anárquico con el que se ha asociado al indeterminismo cageiano. A partir de 1951 Cage introduce los procedimientos de azar en sus composiciones empleando el *I Ching*. El primer resultado de ello son las piezas *Music of Changes* (1952), *Imaginary*

*Landscape No. 4* (1952) y *Williams Mix* (1952-53), entre otras. Mientras que el recurso del azar le permite a Cage mitigar su intervención en la organización del sonido, la detallada información derivada del azar transcrita en la partitura limita para Cage seriamente la libertad del intérprete. La introducción de la indeterminación en algunas de las piezas de azar escritas a principios de los 50 puede verse como un intento por resolver este problema y llevar más lejos el principio de liberación del sonido en el flujo de su imprevisibilidad. A partir de entonces Cage explorará múltiples vías para potenciar la indeterminación: por ejemplo con el uso de radios, cuyo material sonoro y captación de señal es siempre fortuito y variable, con la utilización de notaciones inéditas que potencian formas múltiples de interpretación (un gran ejemplo de ello es el *Concierto para piano y orquesta* (1957-58)), con la introducción de acciones sonoras que escapan a un control preciso de su duración o de su timbre, etc. Cage tiene sin embargo una idea muy clara de los elementos *definitorios* de un método y resultado indeterminados, a partir de los cuales admite *ciertas* acciones al tiempo que descarta, marginaliza y sanciona otras. El indeterminismo evita en teoría la conducta analítica, calculada, previsible. Su primera condición definitiva es dar a la obra musical una forma siempre cambiante, que albergue dentro de sí una movilidad de hechos nunca repetibles en el mismo orden siendo la discontinuidad la marca de su vitalidad. En consecuencia una forma fija supone para Cage una forma desvitalizada que trae consigo la muerte de los otros elementos de la obra. De aquí se desprende una segunda suposición: la interpretación de la música tradicional de concierto a partir de la fijación de la forma en todos sus detalles se funda en un sistema dictatorial que subyuga al intérprete por vías de la partitura y el director de orquesta. El indeterminismo tendría por tanto entre sus causas “liberar” al intérprete de esas ataduras y autoritarismos. La paradoja importante que se desprende de aquí es que Cage proponga también los métodos ideales de interpretación y dirección orquestal para performar esa “liberación” del intérprete. En *Indeterminacy* (1958) plantea claramente no sólo su ideal de intérprete y de director, sino su ideal del resultado sonoro que deriva del indeterminismo. A partir de ello compara distintas piezas que plantean algún tipo de indeterminación –*El arte de la fuga* de Bach, el *Klavierstück XI* de Stockhausen, *Music of Changes* de él mismo, *Indices* de Earl Brown– cuestionando unas y tomando partido por aquellas (el *Duo II for pianists* de Christian Wolff) que coinciden con su propia idea de libertad y, por tanto, de opciones dentro de esa libertad: el indeterminismo

debe fomentar que la atención del intérprete no se dirija ya al campo de relaciones, variaciones, repeticiones, logaritmos etc.; debe potenciar la renuncia del intérprete a sus sentimientos, gusto, automatismos. El intérprete no dejará huellas de su interpretación, hará lo que tenga que hacer sin que sus acciones interrumpen la fluidez de la naturaleza, “sin separar la mente de su cuerpo, manteniéndose listo para el contacto directo e instantáneo con el instrumento”. (Cage, p.39). En el indeterminismo cageiano la acción de los intérpretes produce ante todo un proceso, sirve a un ideal sonoro donde lo esencial no es ya la “fusión armónica del sonido” sino, por el contrario, “la no-obstrucción de los sonidos”. La separación espacial de los ejecutantes es deseable a fin de “facilitar la acción independiente de [cada uno] que, sin limitarse a la ejecución de una parte extraída del score, orienta su mente a la eventualidad sin importar cuál sea”. El ideal sonoro de la indeterminación cageiana “emerge de las acciones, que surgirán de sus propios centros más que de efectos psicológicos o de otras acciones y sonidos del entorno”. (*Idem*) La función del director de orquesta es potenciar la imprevisibilidad y maleabilidad del tempo. El director debe más bien representar un reloj que, sin embargo, se mueve de una forma no mecánica y exacta sino variable y por la cual no es posible prever el tiempo. Así, “sus acciones se interpenetrarán con las de los ejecutantes del ensamble de un modo que no obstruya sus acciones”. (Cage, p. 40) ¿No nos habla todo esto de un marco más bien acotado de opciones de elección y decisión para el intérprete? ¿No hay un gesto dominante, incluso impositivo, al aseverar que el intérprete tradicional vive sin excepción oprimido por el autoritarismo de dictados ajenos y que el camino de su liberación es el indeterminismo como Cage lo entiende?

Benjamin Piekut propone en su libro *Experimentalism Otherwise* nuevas formas de discutir los modelos políticos del indeterminismo cageiano al examinar no sólo las explicaciones ideales del compositor sino “lo que en realidad ocurre en la performance de sus obras”, tomando como ejemplo la fallida ejecución en 1964 de *Atlas Eclipticalis* (1961) por músicos ajenos a la estética del indeterminismo: la prestigiosa orquesta filarmónica de Nueva York encabezada por Leonard Bernstein. Entre los múltiples factores que condicionaron el resultado del evento, el trabajo documental de Piekut destaca el disgusto de los músicos al sentirse aleccionados respecto a lo que *Atlas* pretendía implicar frente a

sus habilidades técnicas, su idea de música y frente al repertorio en el que se especializaban. Su participación mínima y anónima en la producción atomizada de eventos sonoros sin relación ni consecuencia, les genera un escepticismo respecto a su responsabilidad frente a la pieza, aunada a una indiferencia respecto al método compositivo que generaba ese resultado sonoro. En la óptica de varios de los músicos resulta lo mismo seguir las indicaciones y tocar o no, su involucramiento con la pieza ocurre sólo a nivel de superficie sonora, de tal modo que algunos deciden tocar partiendo de su concepción general sobre la sensación o “efecto sonoro” que resulta del indeterminismo. Esto entra sin embargo en conflicto con la posición de Cage, pues responde a una intencionalidad, a una lógica basada en el gusto –precisamente lo que la indeterminación y las operaciones del azar buscan suprimir– y a un esencialismo respecto a cómo “representar” sonoramente la indeterminación, una lógica representacional a la que la poética de Cage se opone contundentemente. Sin embargo, como lo señala Piekut, es también sabido que Cage realizaba cambios a los resultados producidos por el azar “ajustando las preguntas que hacía [al *I Ching*] para asegurar una superficie sonora apropiadamente compleja, ruidosa, dispersa” (Piekut et al, p.47), un ideal sonoro particular que queda manifiesto en el texto *Indeterminacy*, anteriormente citado. Parte de la confrontación de los músicos de la filarmónica con Cage en la ejecución de *Atlas* tenía que ver con la pérdida de control y agencia sobre el sonido amplificado de sus instrumentos, manejado a través de una consola con 50 canales independientes por Cage y James Tenney, su asistente entonces. Aun cuando Cage señala en el score el uso de *Cartridge Music* para determinar el procedimiento para manipular los canales, Tenney recuerda haber decidido con Cage prescindir de ese paso hacia los ensayos finales e improvisar la manipulación de la consola. Una de las razones pragmáticas de ello es, presumiblemente, contar con la libertad para identificar y eliminar rápidamente de la mezcla cualquier sonido *insurrecto* que pudiera ser producido por algún músico, como había ocurrido ya en previos ensayos. La pregunta que formula Piekut al respecto es sumamente relevante: “¿Por qué Cage se siente cómodo controlando la consola sin un soporte derivado del azar que asegure la no-intencionalidad, mientras sanciona a aquellos músicos de la orquesta que se desvían de su parte o la ven como una ocasión para la “improvisación”?” Como Piekut señala, Cage y Tenney tenían la libertad/facultad para improvisar en la consola porque habían vivido dentro del mundo

sonoro del indeterminismo por muchos años, “conocían cómo sonaba usualmente, entendían sus ritmos particulares, sus interrupciones sorpresivas, su textura estocástica. [Cage] de hecho había creado el indeterminismo –lo controlaba y se servía de él como su principal medio discursivo”. (Piekut, p.48) Sin embargo, precisamente en virtud del estrecho y prolongado trabajo de Cage con sus asistentes e intérpretes (pensemos en David Tudor), en virtud de la experiencia práctica de éstos y de su profundo conocimiento de la estética y procedimientos del compositor, el espectro sonoro de la indeterminación cageiana, en teoría total e ilimitado, se acota en su praxis de forma importante. Como en el caso de la música tradicional de concierto, también aquí se torna pertinente la pregunta de qué hace a una interpretación de Cage exitosa; también en los espacios del indeterminismo es posible distinguir una performance correcta y fallida, según el grado de internalización o lealtad (aquí resuena el concepto del *Werktreue*) del intérprete a las expectativas de Cage respecto a la cualidad del material sonoro. Este rasgo perpetúa en el pensamiento de Cage la dicotomía tradicional entre composición/interpretación y mitiga en la práctica no sólo la posición anárquica que Cage defiende a nivel teórico, sino su disposición a aceptar plenamente la imprevisibilidad. Como bien lo señala Piekut, es precisamente la predictibilidad de las “decisiones correctas” tomadas por Tudor en su interpretación, lo que le hace ganarse la confianza de Cage, Wolff, Brown y Feldman, y lo que en buena medida hace a Cage despreocuparse o “desinteresarse” por el resultado sonoro.

¿Cuál es finalmente el rango de eventualidad, cómo se pone a prueba (y por tanto en riesgo) la imprevisibilidad teniendo a un intérprete increíblemente competente como Tudor? En todo caso, es precisamente desde la posición alterna –que encarnan por ejemplo los músicos de la filarmónica en la performance de *Atlas Eclipticalis*– que los principios de la indeterminación, y la fidelidad de Cage hacia ellos, se pondrían a prueba. Como advierte Piekut, si la interpretación de Tudor le brindara a Cage la oportunidad de aceptar el resultado que fuese, su realización tendría que ser inusual a Tudor. ¿Pero esto hubiera sido posible después de trabajar con Cage tan estrechamente por años y aun más, haber contribuido de forma central a construir, también como creador, esa estética del indeterminismo? (Piekut, pp.57-58)

A modo de conclusión, esta cuestión me plantea la pregunta de cómo sortear las paradojas que se autogeneran en el indeterminismo cageiano una vez que su praxis se consuma a través de la realización especializada, cabalmente *oportuna* e idónea de músicos como David Tudor, el propio Tenney, Drury o Arditti (pensando en su ejecución de los *Estudios Freeman*), a fin de no limitar –y paradójicamente reducir– la praxis del indeterminismo y la imprevisibilidad de Cage a un legado histórico en los albores del siglo XXI bien consolidado y domesticado.

### **Bibliografía:**

Beal, Amy C. (2006) *New Music, New Allies. American Experimental Music in West Germany. From the Zero Hour to Reunification*. California: University of California Press.

Cage, John (1973) *Silence*. Connecticut: Wesleyan University Press.

Eco, Umberto (1985) “El Zen y el occidente”, en *Obra Abierta*. México: Planeta.

Kahn, Douglas (2001) “John Cage: Silence and Silencing”, en *Noise Water Meat. A History of Sound in the Arts*. Massachusetts: MIT Press.

Lachenmann, Helmut; Nono, Luigi (1959) “Geschichte und Gegenwart in der Musik von heute”, en Lachenmann, Helmut (2004) *Musik als existentielle Erfahrung*. Häusler, Josef (ed). Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Molino, Jean (1995) “El Hecho Musical y la Semiología de la Música”, en Aktories, Susana et al (ed), *Reflexiones sobre semiología musical*, Serie Breviarios de Semiología Musical, no. 1. México: UNAM, 2001.

Morgan, Robert. P (1999) *La Música del Siglo XX*. Madrid: Akal.

Piekut, Benjamin (2011) “When Orchestras Attack! John Cage Meets the New York Philharmonic”, en *Experimentalism Otherwise. The New York Avant-Garde and its Limits*. California: University of California Press.

Pritchett, James (1993) *The music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press.

Roshi Kapleau, P. (1981) *Zen, Amanecer en Occidente*. México: Árbol Editorial.