

La escucha declinada en “Theatre Piece”, de John Cage*

DECLINED LISTENING IN “THEATRE PIECE,” BY JOHN CAGE

A ESCUTA DECLINADA EM “THEATRE PIECE”, DE JOHN CAGE

Norberto Bayo**

Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas
/ Volumen 14 - Número 1 / Enero - Junio de 2019
/ ISSN 1794-6670 / Bogotá, D.C., Colombia / pp. 85-101

Fecha de recepción: 30 de abril de 2018
Fecha de aceptación: 18 de octubre de 2018
Disponible en línea: 28 de diciembre de 2018
doi.org/10.11144/javeriana.mavae14-1.lede

- * Artículo de investigación. Resultados desarrollados en la línea de investigación *Relectura de las modernidades y la decolonialidad en las artes* del Vicerrectorado de Investigación y Posgrado de la Universidad de las Artes (Proyecto de investigación VIP-2017-004). Investigación asociada a la tesis doctoral *Estética declinada: institución y decolonialidad en el contexto de lo sonoro* de la Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- ** Licenciado en Historia y Ciencias de la Música y Diplomado en Estudios Avanzados en Lenguajes y Poéticas del Arte Contemporáneo —mención Arte/Filosofía— por la Universidad de Granada, magíster en Estética y Gramáticas del Arte Contemporáneo por la Universidad Autónoma de Barcelona y doctorando en Estética de la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Docente de la Escuela de Artes Sonoras y director de la Jefatura de Nivelación Emblemática de la Universidad de las Artes, en Ecuador. ORCID: 0000-0003-1314-1382

Cómo citar:

Bayo, Norberto. 2018. “La escucha declinada en ‘Theatre Piece’, de John Cage.”
Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas 14 (1): 85-101.
<http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae14-1.lede>



Resumen

El legado de John Cage se sitúa en los límites de la abstracción sonora a partir de una notación musical instruccionalizada y de alto valor visual expositivo. Desde la década de los cincuenta hasta la publicación de *Silencio* (1961), las composiciones de tipo panteístico que aquí señalaremos responderán al descubrimiento de un nuevo tipo de configuración de eventos "temperados" a partir del oracular *I Ching*. Su mayorazgo filosófico correrá el riesgo de caer en una efímera entropía conceptual si no se tiene en cuenta la medida del tiempo para enfrentarse al evento, consecuente de la práctica pedagógica profesional en nuestro caso. Transitar la aleatoriedad en trabajos como *Theatre Piece* (1960) propone compartir un diálogo familiar de prácticas sonoras nacientes para cada disciplina. La esterilidad que ha sufrido la obra panteística de Cage en los últimos treinta años ha posibilitado desmarañar el conflicto conceptual que implica la desmaterialización del hecho sonoro. La desfundamentación que aquí buscamos tiene que ver con una relectura de la contemporaneidad híbrida en el encuentro creativo que hace visible una metodología procesual y disruptiva en América Latina capaz de transformar la capacidad de las estrategias institucionales transmitiendo colectividades. La propuesta silenciosa con la que Cage desordena la sabiduría occidental des-esterilizante permite a las prácticas escénicas contemporáneas sentir la necesidad de desmaterializar la naturaleza musical a favor de un tributo al espacio mediador tras favorecer los debates intergeneracionales en, desde y para lo sonoro.

Palabras clave: John Cage; silencio; sonido; aleatoriedad; indeterminación; *Theatre Piece*.

Abstract

The legacy of John Cage is placed within the limits of sound abstraction based on an instructional musical notation of high expositive visual value. Ever since the fifties and until the publication of *Silencio* (1961), the pantheistic compositions that we will present here will respond to the discovery of a new type of "tempered" events configuration based on the oracular *I Ching*. Its philosophical primogeniture will run the risk of falling into an ephemeral conceptual entropy if the measure of time to face the event is not taken into account, as a result of the pedagogical professional practice in our case. Transiting randomness in works such as *Theatre Piece* (1960) proposes the sharing of a familiar dialogue of nascent sound practices for every discipline. The sterility that Cage's pantheistic work has undergone in the last thirty years has made it possible to dismantle the conceptual conflict implied by the dematerialization of the sound fact. The lack of foundation that we seek here has to do with a new reading of the hybrid contemporaneity in the creative encounter that reveals a procedural and disruptive methodology in Latin America capable of transforming the capacity of the institutional

strategies by transmitting collectivities. The silent proposal with which Cage dismantles the de-sterilizing Western knowledge allows contemporary stage practices to feel the need to de-materialize the musical nature in favor of a tribute to the mediating space after favoring the intergenerational debates in, from and for the sound.

Keywords: John Cage; silence; sound; randomness; indetermination; *Theatre Piece*.

Resumo

O legado de John Cage situa-se nos limites da abstração sonora a partir de uma notação musical instruccionalizada e de alto valor visual expositivo. Desde a década dos cinquenta até a publicação de *Silencio* (1961), as composições de tipo panteístico que aqui destacaremos responderão ao descobrimento de um novo tipo de configuração de eventos "temperados" a partir do oracular *I Ching*. Sua primogenitura filosófica correrá o risco de cair em uma efêmera entropia conceitual se não se leva em conta a medida do tempo para enfrentar-se ao evento, consequente da prática pedagógica profissional em nosso caso. Transitar a aleatoriedade em trabalhos como *Theatre Piece* (1960) sugere compartilhar um diálogo familiar de práticas sonoras nascentes para cada disciplina. A esterilidade que a obra panteística de Cage tem sofrido nos últimos trinta anos tem posibilitado desmaranhar o conflito conceitual que implica a desmaterialização do fato sonoro. A desfundamentação que aqui buscamos tem que ver com uma releitura da contemporaneidade híbrida no encontro criativo que revela uma metodologia processual e disruptiva na América Latina capaz de transformar a capacidade das estratégias institucionais transmitindo coletividades. A proposta silenciosa com a que Cage desordena a sabedoria ocidental de *des-esterilização* permite às práticas cênicas contemporâneas sentir a necessidade de desmaterializar a natureza musical a favor de um tributo ao espaço mediador após favorecer os debates intergeracionais em, desde, e para o sonoro.

Palavras-chave: John Cage; silêncio; som; aleatoriedade; indeterminação; *Theatre Piece*.

REPENSANDO LA ALEATORIEDAD

La práctica artística hoy debemos analizarla a partir de ciertas objetividades que versan sobre la experiencia en el lugar donde se desarrollan. Cada vez son más comunes encontrar prácticas sonoras híbridas, gaseosas, expandidas o relacionales. Las instituciones deben estar preparadas para relacionarse culturalmente con un medio diverso y transmisor de prácticas artísticas plurales. En un concierto, sea de *rock*, *pop*, música clásica o contemporánea, hay actitudes que se repiten en el fenómeno de la escucha, un estar aquí, ahora y presente. Los fenómenos físicos que se desprenden del *en vivo* como evento de la naturaleza extramusical parten, de nuevo, en lo sonoro como lugar de apertura y transmisión de la experiencia. El carácter pedagógico es aplicado socialmente de maneras diversas: formativas o académicas, aplicadas o vocacionales, terapéuticas o sanadoras. La naturaleza eventual debe partir de un medio de expresión responsable de resonancia con el pasado, como un medio de comunicación ancestral. La transmisión de conocimientos que aquí defendemos pertenece a una práctica disruptiva que hemos interiorizado en el fenómeno de la escucha, de modo que es el lugar de partida para repensar la aleatoriedad.

El concepto de la aleatoriedad en clave estética más próximo a nuestra investigación se la debemos a Eugenio Trías y su relación con la *filosofía del límite*:

El límite es, así mismo, en su naturaleza anfibia y jánica, lugar de prueba y de discernimiento. Hace posible el alzado (ético) a través del cual se consuma la humanización, o la encarnación del estatuto de habitante de la frontera. Posee relevancia como criterio estético, también como posible referencia crítica en el terreno de la estética. El arte, lo mismo que la conducta, o el *ethos*, halla en el límite el único criterio que permite orientarnos hacia una posible definición (de la ética, de la estética). Sobrevive a la tesis de la "muerte del arte" propiciando una redefinición capaz de que éste, el arte, se recree cual Ave Fénix. (2007, 656)

Relacionarnos a partir de un paisaje sonoro en nuestra contemporaneidad, analítica, interpretativa o compositivamente, está sujeto a múltiples disposiciones en formato eventual. Esta relación propone un encuentro creativo con base experimental entre el sonido y el silencio en una situación de proceso. La novedad del paisaje no concuerda con la búsqueda de una naturaleza atómica disonante. La envolvente del material sonoro debe ser dirigida pedagógicamente con un fin transdisciplinar. La autonomía del sujeto individual dependerá de la capacidad de compartir las propias experiencias a razón del arte.

Defenderse en un *poblado de dioses*, cuya razón práctica y poética indeterminada favorece al músico más que al compositor, implica trazar sobre el terreno de juego unas condiciones afines a una estética de naturaleza modal.² La finalidad y responsabilidad política y social que John Cage vehicula sobre la relación eventual posibilita al músico/artista ser parte de su contexto: disciplinar, conceptual, experiencial y relacional. La elección se transforma en un compromiso creador que se configura en un acto social y por ende cultural. Pero semejante responsabilidad en Cage ha de leerse en clave McLuhaniana, en un sinfín de posibilidades de relación con el medio y la voluntad de hacerse sonido, de hacerse silencio. La posibilidad

de consultar al *oráculo* la naturaleza contextual define las exploraciones eventuales como escondites de la personalidad. La singularidad con la que Cage verifica los flujos en su idea de libertad, de posibilidad, de cambio, parte de un hecho temporal silencioso, sin sonido, en su voluntad de hacerse evidente al encuentro del entendimiento.

EVENTO MUSICAL: INDETERMINACIÓN Y ALEATORIEDAD

Todas las transiciones que aparentaban orden en la grafía musical contemporánea resultan ahora insuficientes, objetualmente hablando, como naturaleza eventual y sonora. La construcción teórica de una posible naturaleza modal en las obras panteísticas de John Cage apela a una condición de carácter personal, activa. El intérprete es medio del objeto creador, cercano a evidenciar la autonomía tan deseada. El ejercicio práctico musical de desordenar y reordenarse resalta el contacto con la experimentación e indeterminación alcanzando un diálogo con la naturaleza técnica del arte: el silencio musical. La reflexión grupal *in situ* sobre el dominio del campo de la vivencia y la interpretación con el medio sonoro pone de manifiesto en *Theatre Piece* (1960), en un contexto universitario como el nuestro, un ejercicio infinito y fluido de un cuerpo universal escénico y sonoro.

En la disposición de interpretar el repertorio con la finalidad de aprehender un sistema de registro de la aleatoriedad, John Cage augura en la práctica colectiva interpretativa una primera aproximación crucial para el contexto de la *performance*. Un evento musical se debe a dos lugares de enunciación: a la composición y, por ende, a la interpretación; pero también a la recepción, es decir, como espectadores. La experiencia sonora se debe arbitrariamente a estas tres esferas en el uso de su naturaleza transformadora. Entonces, la aleatoriedad debe compartir un lugar común entre ambas de aire familiar, disciplinariamente hablando. Si partimos del fenómeno de la composición, fue hasta finales de la década de los cincuenta que con poco disimulo irrumpe la escena musical en el debate entre el analítico serialismo integral desmembrado en los cursos de Darmstadt y la integración de la música electrónica y su naturaleza intermedia. Esa hibridación entre lo serial y lo electrónico deviene enmascarada en nuestra actualidad como música acusmática. Sin embargo, la aleatoriedad tomó otra distancia en este debate y se acercó a una suerte de no relación natural con el medio en que las partituras tomaron un impulso de suerte visual de difícil interpretación. ¿Existe un universal en las partituras de carácter eventual? ¿Somos capaces de entender la esencia transformadora de la naturaleza aleatoria en una relación con lo sonoro como una manera de habitar el espacio? Sin embargo, en el fenómeno de la recepción, vivenciar estas obras elevan al común de lo divino. Poner de manifiesto otro sentido en la escucha, más libre y responsable con una cotidianidad cegadora de experiencias culturales que priman el efecto y el concepto. ¿*4'33"* (1952) es la verdadera singularidad de John Cage? ¿Qué impulso empático debemos analizar en el encuentro y en la transmisión de contextos afines a una naturaleza *modal*? Compartir territorios con la dramaturgia escénica aún en ciertas obras de Cage el verdadero encuentro transmisor de una enseñanza integral.

4'33" responde a una filosofía personal que ofrece una mirada auditiva transcendental y pedagógica, un proponer auditivo al acontecer sonoro. El evento musical aquí establecido permite establecer relaciones semióticas según el silencio. Si partimos de lo mínimo hacia lo máximo, una duración de tipo eventual como esta abre sentido de una tensión ilusoria del

arte: el evento. John Cage nos permite reconocer un juego trágico entre texto, música, danza y acción contemporánea: “4’33” es, en este ejercicio, una obra esencialmente mayéutica, un ejercicio supremo de socratismo musical. Nada se engendra en ella. Sólo se muestra el abanico sonoro de cuanto puede acontecer. Y todo ello en un tiempo acotado y enmarcado: 4’33”” (Trías 2007, 668).

John Cage distingue los eventos de sonidos de los eventos de silencio, modalmente hablando. Esencialmente temporal, compositor e intérprete, compositor y público, intérprete y público, compartimos responsabilidades éticas y estéticas; estamos juntos. La invitación al juego, de inspiración duchampiana, permite el giro lingüístico a todos los agentes eventuales en respuesta, colectivamente, a la instrucción imperativa *Tacet* (Callen). La invitación está servida a razón de una escucha consciente, plena, común y holística; una escucha compartida.

LA ORACULARIZACIÓN SONORA

Tras una suerte de encabezado existencial y conceptual poético, “Conferencia sobre la nada” es un pequeño antimanifiesto publicado por la revista *Incontri musicali* en 1959 que plantea la arbitrariedad en la estructura compositiva de John Cage: “Nada más que nada puede ser dicho. Escuchar o hacer esto en música no es diferente —tan sólo más simple— que vivir de esta manera” (1999, 63).

Tras las pequeñas indicaciones performativas de interpretación, la conferencia está planteada como una organización eventual capaz de generar una ruptura temporal de la unidad discursiva hasta entonces planteada. La complejidad del discurso está generada por la parametrización numérica como posibilidad de apertura. El aparente desorden responde a una suerte de profecía compleja. La complejidad temporal de indicaciones del lugar del instante en el discurso musical requiere un compromiso espacial novedoso.³ En este sentido, 4’33” ha sido la obra más cercana al público general. Pese a la normalidad del silencio, como concepto, fue este el elemento detonador para que Cage replanteara el verdadero espacio de la composición cuya virtud radica en el juego temporal. La apariencia de la nada es el origen del discurso musical en la recepción de una serie de obras de las que Eugenio Trías consideró como panteísticas por su convivencia con la eternidad. La notación musical es codificada a través de instrucciones programáticas de duración. Los marcos temporales arbitrarios que determinan el campo de la experiencia para la interpretación y recepción son revisados bajo un mismo paraguas eventual. Los condicionantes temporales externos por los que son sometidas estas composiciones ayudan a vaciar el contenido manifiesto para convertirse en una pura percepción aleatoria. Los convencionalismos musicales manifiestamente dirigen la materia sonora hacia un tipo de escucha dirigida. El compositor no debe dominar toda la parcela de una experiencia única y liberadora en el ejercicio intelectualizador de la composición. Los modelos operativos musicales clásicos operan bajo una estructura dominadora por la mano del individuo autor. El sonido debe abarcar ciertas complejidades disposicionales de contexto emancipando la espacialidad como el único medio para el tránsito de lo temporal. La naturaleza indeterminada de las prácticas panteísticas en Cage deja una huella universal en la experiencia de lo dicho; en el estado madurativo del propio individuo como organismos, ya intérprete, ya

espectador. Este tipo de intercambio educador de un tipo de conocimiento abierto es un medio compartido en el acto de la posibilidad en su naturaleza de lo eventual.⁴ Los gráficos sonoros codificados de la experiencia responden a un lugar y espacio precisos, un encuentro compartido potencialmente sujeto a la música experimental.

John Cage ofrece en el juego arbitrario el verdadero desapego con el canon establecido en el ejercicio dirigido de la escucha por parte del compositor responsable. La solidaridad con la que John Cage acepta otros medios de existencia favorece esa apertura a una creencia sujeta a las nuevas tecnologías y a la naturaleza intermediadora de un futuro y el silencio como presente. La naturaleza conceptual del evento que genera su propio compromiso consigo-mismo en el tiempo y espacio como lugar de encuentro del discurso de lo disciplinar aún cualquier territorio místico de creencia de un testimonio y certeza responsable. La necesidad de un aliado capaz de generar en lo eventual un auténtico modelo para la transmisión de un medio de conocimiento basado en el desapego temporal nos ayuda a entender el *I Ching* como un espacio disruptivo de un mensaje común. El modelo modal que aquí encontramos pertenece a una autonomía funcional, de naturaleza cambiante, basado en su propio sistema de sabiduría ancestral.⁵ Compartir “lo extraño en el arte” a finales de la década de los cincuenta significa responder a la posibilidad de descubrir que las prácticas han autonomizado su relación con la experiencia sonora hoy. La resistencia a nuevos niveles de autonomía en la escucha y en relación con la materia sonora hacen de estas prácticas un medio para conocer nuevas estructuras efímeras y contextuales a razón del arte.

“SILENCIO”: ÉL CALLA; ANARQUÍA

John Cage va desarrollando la inevitabilidad de la irrupción de ruido asociado a un tipo de escritura que ofrezca una visión hacia la idea de proceso. La idea como principio de organización es conformada a partir de dos proposiciones: percusión y azar. A modo de poesía visual, las conferencias incluidas en *Silencio* (1961 [2012]) van introduciendo al lector intérprete en que la nueva música hace referencia a una actitud de escucha: “¿Hacia dónde nos dirigimos desde aquí? Hacia el teatro. Ese arte se asemeja a la naturaleza más que a la música. Ganemos los ojos además de oídos, y es nuestro deber saber usarlos mientras estemos vivos” (12). La música experimental en Cage es “acto cuyo resultado es desconocido” (13). El juego se establece ahora hacia un espectador de teatro, porque en él “cada ser humano está en el punto óptimo de recepción” (14). ¿Cuál es el propósito de la música experimental? Según Cage: “No hay propósitos. Hay sonidos” (17). Así como en el intento de definir la relación indeterminación-composición-experimental Cage nos presenta una serie de experiencias musicales y literarias límite del lenguaje.

En el relato “Una declaración autobiográfica” (1989), narra una anécdota ocurrida en una estancia en la capital andaluza, sur de la península ibérica: “En la esquina de una calle de Sevilla me di cuenta de la multiplicidad de acontecimientos simultáneos, visuales y auditivos, que se dan juntos en una experiencia y producen goce. Para mí fue el inicio del teatro y el circo” (33). El encuentro intercultural fenicio, romano, árabe, cristiano, mestizo y ahora gitano, abrieron el sentido a otras lógicas que conviven en un todo, un escenario de tipo panteístico. Pardo, en la presentación a la edición y traducción española de *Escritos al oído*, presenta a un John Cage anarco-tecnológico que entiende la escucha social de aprender a usar el arte:

El oído de Cage está a la intemperie escuchando el sonido que no cesa, escuchando a través del sonido y no de las ideas. Una escucha que surge del desconocimiento, de una atención a ese bosque sonoro que sólo remite al sonido mismo. La escucha de Cage es una acción, una percepción activa que convierte acto en “permeabilidad generalizada.” (1999, 21)

Carmen Pardo parte de las diferencias y multiplicidades que permiten mejorar nuestro entorno según la experiencia:

Consumir todos los acontecimientos como una unidad y no como lo que altera un proceso dirigido llamado vida, es lo que el músico denomina ver a través del *happening*. El ver a través del *happening* la vida será hacer de la vida un teatro dirigido por la no intencionalidad, por eso el primer *happening* de Cage será denominado *Theatre Piece n° 1*. (Pardo 2001, 80)

La exposición *La anarquía del silencio: John Cage y el arte experimental* organizada por el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) en 2009 describe, entre partituras y experiencias, un artista multifuncional en un laboratorio de exploración intermedia compartido. Se podía contemplar los distintos procesos de composición de los que se servía Cage para entender su lenguaje de una manera particular: la vibración. La mediación curatorial permitía establecer relaciones con Marcel Duchamp, Merce Cunningham, Robert Rauschenberg, George Brecht, Bucky Fuller, Molton Feldman, Marshall McLuhan y Fluxus, entre otros. Encontramos unas notas para las obras de teatro, así como los cronometrajes de algunos *performances* llevados a cabo (Bois et al. 2009, 158-159). El piano preparado, las instalaciones tecnológicas y los encuentros con la electrónica hacen de este compositor una *rara avis* que tras un ocaso silencioso retoma un vuelo sonoro en el encuentro de la audición autónoma. Esta sala de exposiciones permitía la triple dimensionalidad de reconocer las instrucciones y los nuevos formatos de la pauta, los apuntes y resultados sometidos por la azarografía de un intérprete performativo, y un resultado estético limitante como resultado del conflicto escénico.

II⁶

DECLINAR LA EXPERIENCIA

Pardo (2001) plantea dos modalidades de la acción eventual: la que parte de la multiplicidad de las experiencias en modo de *happening* y la que parte de la actitud política de escucha asociada al tecnoanarquismo. Ambas son resultado de apertura a la declinación. La combinación libre de una sujetización del evento indeterminado y la combinación de resultados azarosos plantea una nueva conciencia según la experiencia de escuchar:

La música de Cage se hace teatro, es decir, una experiencia que implica a la vista y al oído, a los sentidos públicos, los sentidos que no pueden huir de la presencia-sonido de las cosas. El compositor explica que ofrece una definición de teatro tan simple, para que cada uno pueda

considerar su propia vida como teatro, como simultaneidad, tal como se muestra con *Theatre Piece* (1960), obra que es iniciada como un proceso, superponiendo cosas y tomando medidas y dejando al intérprete la continuación del proceso. El origen de la noción cagueana de teatro y de musicircus la sitúa el músico en la experiencia de la multiplicidad que sintió en las calles de Sevilla. (80-81)

Con el afán de querer subrayar cada una de ellas, mostraremos un acercamiento pedagógico que desde *Theatre Piece* ambas actitudes se dan encuentro en el contexto universitario. La cátedra de Historia de la Música de la Escuela de Artes Sonoras (EAS) de la Universidad de las Artes de Ecuador, en Guayaquil, incluye entre sus materias Historia de la Música desde el siglo XX. Se trabaja *Theatre Piece* como parte del repertorio interpretativo entre el alumnado (figuras 1 y 2).



Figura 1. Alumnos ensayando *Theatre Piece* en Universidad de las Artes, Guayaquil.
Fuente: Fotografía del autor.



Figura 2. Alumnos ensayando en Universidad de las Artes, Guayaquil.
Fuente: Fotografía del autor.

La propuesta de composición como medio de conceptualización del azar e indeterminación permite reconocer la necesidad de repensar los procesos de escritura académica musical como medio de captación de la naturaleza eventual.⁷ Los estudiantes sienten la necesidad de vincular la historia de la música con los procesos de interpretación y composición actuales, y encuentran en este tipo de interpretación una reconciliación entre ella y cierta familiaridad en el uso de lo digital:

Partiendo de todas estas innovaciones como en la disposición del material humano (productor y espectador), en *Theatre Piece* se alcanzará un sistema de emancipación y liberación en torno al concepto de obra abierta: no sólo de los aspectos musicales, sino de todos los elementos que configura el sistema de escucha, tomando el escenario de actuación toda aquella sala en la que se representa el hecho artístico. *Theatre Piece* construida a partir de una polifonía de eventos cuya naturaleza y durada se especifica según una partitura esquemática, de la cual cada intérprete tiene que derivar su propia secuencia de acciones. (Norberto 2010, 3)

Los estudiantes relacionan su práctica disciplinar con un estar consciente de su contexto digital. Los recursos que les son proporcionados hoy permiten poner de manifiesto la naturaleza intermedial: guitarras eléctricas, celulares, voz/canto, *performance*, etc. Ese manifiesto es de base sonora. Compartir las responsabilidades de la dirección, composición e interpretación según la reflexión política en las relaciones. Los consensos que John Cage propone abren el campo de la disciplina a cualquier área del conocimiento creativo. La puesta en escena entenderá esa doble naturaleza de una segunda acción que quiere irrumpir en el pensamiento:

La experiencia obtenida de la práctica grupal es interiorizada tanto por el instrumentista, como por el público a quien va dirigida la acción. La gran diferencia en John Cage es que el instrumentista ahora puede ser *Performer*, asumiendo la práctica musical al carácter conceptual que el propio medio nos puede generar. Las instrucciones con las que se apoya el director asemejan para la práctica artística la genialidad creativa y de improvisación que le viene dado al músico. (Bayo 2010, 4)

En el cuarto concierto presentado por los docentes de la EAS, el 16 de abril de 2017 (figura 3), se incluyó *Theatre Piece*, de John Cage, con un doble propósito: llevar su práctica al grado cero de la interpretación musical. Estos docentes son académicos e instrumentistas de enseñanza superior. Este repertorio solicita de estos profesionales los roles de intérprete y artista relacionales. Como a los estudiantes, se les solicita relacionarse con todos los pasajes vividos y discriminar indiscriminadamente en forma de cartas de juegos. La intención de los ensayos será reconocer indeterminación y aleatoriedad con los compañeros de juego reconociendo el código de la práctica grupal según la escucha. La escucha es física y sensorial, visual y auditiva, el resultado, en cambio, sí es estético. Si se presenta de una manera particular, será diferente de cuántos participen y con qué fin. El fin es estético, de ahí su rechazo pasado. Pero ese fin permite asociar lo positivo de lo anarcotecnológico. Voz, guitarra clásica y eléctrica, electroacústica, cinta electromagnética y teclado fueron los responsables de esta sinfonía de eventos en tres movimientos temporales o reglas de tiempos: 50, 180, 100. Cada una de ellas fue resultado de un juego azaroso derivado del *I Ching* y su duración

grupales en forma de consenso. Fue presentado en un pasaje abovedado por una estructura de cristal, como las galerías modernas del París de finales del siglo XIX. El estilo neoclásico del edificio permitía focalizar desde el evento un núcleo sonoro resonador en sus cuatro direcciones cardinales y envolventes. La cámara resonante apelaba a un paisaje puramente tecnológico amplificado que evidenciaba el drama sonoro propuesto (figuras 3, 4 y 5).



Repensando el sonido
IV Concierto de DOCEAS

Programa

*Repensando el sonido: declinando la experiencia

Primera parte:

- Manuel de Falla, Homenaje a la tumba de Debussy (1922).
- Interpreta: Rubén Riera
- George Geršwin, Summertime (versión instrumental), Porgy and Bess (1934).
- Interpretan: Rubén Riera, Paola Proaño y Jerónimo Rajchemberg.
- Joaquín Rodrigo, "Adagio", Concierto de Aranjuez (1939).
- Interpreta: Jerónimo Rajchemberg

Segunda parte:

- Olivier Messiaen, "Appel Interstellaire", Des canyons aux étoiles (1974).
- Interpreta: Andrey Astaiz
- Frank Zappa, "What is new in Baltimore?" (versión libre), Frank Zappa meets the Mother of Pervention (1985)
- Interpreta: David Villareal
- Michael Nyman, "The Heart Asks Pleasure first (OST) The piano (1993).
- Interpreta: Meinung Cheung

Tercera Parte:

- John Cage, Theatre Piece (1960).
- 50''
- 180''
- 100''
- Interpretan: Paola Proaño, Rubén Riera, Luis Pérez Valero, Meinung Cheung, Jerónimo Rajchemberg y David Villareal.
- Profesor invitado: Arsenio Cadena (Escuela de Cine).

I JAM Pública de Música Electroacústica

- Fredy Vallejos, Circle IV (2017)
- Adina Izarra, La periquera (2013).
- Micrófono abierto

Comisario y comentarios: Norberto Bayo.
Planteamiento acústico: Pedro Segovia.
Operativos de sonido: Emilio Montenegro y Daniel Ruiz.

El concierto se realizará en la Cafetería Malakita, Pasaje Illinworth, Campus Centro UArtes, Av. Malecón y Aguirre.

¡Entrada Libre!

 **AGUA** Agenda Guayaquil Universidad de las Artes

Figura 3. Programa de mano IV Concierto de Docentes de la Escuela de Artes Sonoras de la Universidad de las Artes, Guayaquil.
Fuente: Agenda Agua (Universidad de las Artes, comunicación).



Figura 4. Docentes interpretando *Theatre Piece*, IV Concierto de Docentes de la Escuela de Artes Sonoras de la Universidad de las Artes, Guayaquil.
Fuente: Tyrone Maridueña (Universidad de las Artes, comunicación).



Figura 5. Docentes interpretando *Theatre Piece*, IV Concierto de Docentes de la Escuela de Artes Sonoras de la Universidad de las Artes, Guayaquil.
Fuente: Tyrone Maridueña (Universidad de las Artes, comunicación).

Theatre Piece permite reflexionar esa doble vía descrita y relacionar eventualmente compositor-intérprete para resaltar una actitud política del estar sonoro particular. La actitud formativa de las obras panteísticas abre sentido a una puesta en escena teatral como actitud propositiva del quehacer creativo interdisciplinar. Lo escénico permite relacionar indeterminación y aleatoriedad en el campo de la composición. El intérprete forma parte de un territorio compartido cuyo límite dependerá de la escucha que somos capaces de recibir. El público se dispuso espacialmente libre para permitir reconocer una geografía sonora propia *performance* capaz de recorrer este espacio resonador a partir del encuentro musical. La institucionalización de la práctica artística en los centros de educación superior comprometidos con la relación arte-ciencia pone énfasis en la posibilidad de mantener viva este tipo de experiencias. Los resultados muestran gráficamente la experiencia relativa de entenderse como parte actoral en el acto del concierto. La acción parece darle encuentro al ruido y sonido en sus espacios intermediales. El acontecimiento surge de un silencio que se hace vehículo de un pensamiento liberador.

PANTEÍSMO Y CONCIENCIA EQUINOCCIAL

Las obras de tipo panteístico en John Cage favorecen un diálogo que dan forma a una realidad productiva implícita a favor de las artes.⁸ La posibilidad de asumir la articulación social y política de un modo de relación creativo con la práctica basada en una política de experimentación y no de la representación amplifican las posibilidades del paradigma estético contextual. Exhibir un arte crítico, distante en el tiempo y el espacio, permite focalizar los mecanismos de percepción, comprensión e intervención situados en el medio como mensaje. Muestran la posibilidad de encontrar una estrategia a favor de una autonomía dialécticamente responsable basada en el silencio (patrón) y en la nada (estructura). Expanden las prácticas experimentales a su principio mismo de autonomía actualizando las disposiciones de carácter transpersonal y mediador. Debemos conocer en términos históricos los repertorios que repotencian una finalidad infinita en el encuentro con el espacio y el tiempo mediador estético y político. Esta “naturaleza divina” se inscribe en nuestro modelo social actual y en la evolución de la historia del arte sonoro en particular. Los paisajes sonoros en las obras panteísticas de John Cage se actualizan a partir de su disposición tras cada experiencia estética.⁹

A partir de la década de los cincuenta, ciertas composiciones de John Cage responden a ciertos esquemas sistémicos que evidencian la experiencia mediadora, evolutiva y responsable de la interpretación contemporánea. Trías traduce azar del griego *týché* para describir “lo que toca, lo que cae en suerte (y en consecuencia acaece)” (2007, 671). Propone abrir las *posibilidades* de la composición hacia un lugar a lo largo del tiempo, discurriendo:

La tarea del músico, ante esta infinita inmensidad de oposiciones y posibilidades, consiste en establecer las condiciones que permiten una determinada composición. Pero componer no significa concretar de modo específico y singular una elección y referencia estricta. Exige establecer un tablero de juego, con su manual de instrucciones, o su reglamento. De este modo se fijan las posibilidades que se ofrecen al intérprete o ejecutante. Precisamente ese pliego de indicaciones —previas a la *performance*— es lo que en Cage sustituye a la tradicional partitura. (671)

El ocaso de la grafía convencional permite observar los entresijos y las inspiraciones de ciertas actitudes consensuadas a razón de un procomún, la interdisciplinariedad. John Cage propone un lenguaje común escénico en el discurso de la interpretación, sea por parte de un compositor, por un intérprete o por un artista. La idea de democratización que desarrolla esta comunicación parte de un patrón temporal (paréntesis eventual) que marca las indeterminadas posibilidades del compositor oracular: “Todas las cosas están sujetas a grandes transformaciones. Ésta es la enseñanza sapiencial que se desprende de ese libro oracular y de consulta, que también puede leerse como un gran poema sobre el cambio y la metamorfosis de todas las cosas” (Trías 2007, 672).

La materialidad ahora es hecha sonido de un todo resonador. La colectividad adquiere todo su protagonismo en la muestra eventual. Lo global se hace comunidad de lo necesario, de lo contingente y lo imposible en el marco de las posibilidades contextuales. John Cage mantuvo diferentes relaciones con la estructura numérica que le proporcionaba el *I Ching*. Toda polifonía de eventos, como lugar en el espacio, produce un encuentro artístico basado en el silencio del

encuentro de lo mágico y común, y su asunción de la escucha eventual. De manera progresiva, Cage encuentra en obras como *Music of Changes*, *William Mix* o *Music for Piano* el lugar para la emancipación del silencio como medio espacial y temporal común. Y con *Music Walk* y *Fontana Mix*, las herramientas de abstracción por “planos de relación”: el acontecimiento mediador. Esa clave de base temporal y espacial del evento desarrolla el lugar para la conciencia de la acción teatral. Cage permite observar un lugar comunitario entre el nombrar de las ideas y el medio de relación con el hecho *en vivo*.¹⁰ El *I Ching* permitió descifrar el verdadero encuentro colectivo como organismo de una naturaleza procesual que discriminó el sonido a partir del silencio para ordenar los tránsitos de la coordinación colectiva. En la práctica colectiva de *Theatre Piece*, permitimos reconocer un tipo de conciencia ancestral en el desempeño de la acción. Intérprete y espectador pueden intercambiar el lugar de la composición al instruccionalizar los medios de expresión que cada individuo desee y reconozca. Este encuentro interdisciplinar como el lugar de encuentro topográfico y temporal imaginario permite el quiebre de los modos establecidos para el arte. Nos acerca las nuevas tecnologías y las técnicas expandidas a las sabidurías ancestrales y los mecanismos modales que hoy en día son producidos en el contexto institucional. La indefinición de los mensajes en su descontextualización ayuda a descifrar el mensaje revolucionario de esta anarquía que se desarrolla a partir de la década de los sesenta.

DECLINACIÓN OBLICUA DE LA EXPERIENCIA

El crítico mediático Alex Ross suscribe en Cage, en *Concierto para piano y orquesta*, por ejemplo, la intención de “unir extremos disparidades, tanto como se las encuentra unidas en el mundo natural, como, por ejemplo, en un bosque, o en la calle de una ciudad” (2009, 460). Ross señala 1952 como el punto de inflexión nuclear tras la sucesión de las obras *Water Music*, *Black Mountain Piece* y *4'33"*. Yo añadiría a esta lista la primera de su serie de variaciones. Este repertorio ha supuesto un quiebre para el lenguaje musical, más por su relación con el medio, que por su sustento en el binomio ruido-silenció, que también. La década de los cincuenta será nuclear en la multiplicidad de gramáticas creativas según el ruido. Cage tempranamente declaró: “Creo que el uso del ruido para hacer música continuará y aumentará hasta que llegemos a una música producida gracias a la ayuda de instrumentos eléctricos que pondrán a nuestro alcance con una finalidad musical todos y cada uno de los sonidos que pueden oírse” (453).

En 1958, cuando Cage irrumpe en los cursos de Darmstadt, la composición era invitada a responder a una “música en la que entrase algún factor de indeterminación, confiando su resolución al momento de la ejecución” (Marco 2003, 162). La difícil modernidad intenta democratizar en el proceso creativo el binomio establecido compositor-intérprete. Los jóvenes compositores asistentes fueron testigos de focalizar la atención en un proceso de formato aleatorio. La seducción por el auge de la obra abierta permite analizar un *poblado de dioses* sobre lo posible no previsto. La sabiduría viene establecida como una invención libre capaz de superar los límites simbólicos que el medio es capaz de ofrecer.

Marco nos orienta hacia una etapa en que Cage llega “a practicar una música totalmente aleatoria en la que será el proceso de realización, y no propiamente el de la composición, el que le interese” (2003, 158). Para ello, vinculó a la naturaleza eventual el pensamiento zen y el azar a través del *I Ching* como recursos. Logró alcanzar la indeterminación absoluta

asociándose al teatro musical o *música de acción: la performance*. Si la primera etapa de Cage fue dominada por la percusión del piano preparado, nuestro compositor busca la indeterminación con *Música de cambios* (1951) a través de la hiperdeterminación. Esta pieza marcará un punto resonante en el pensamiento temprano de John Cage hasta *Atlas eclipticalis* (1962). Este arco tensor hacia la indeterminación está marcado bajo dos puntos de excitación estética a través de las piezas *William Mix* (1952) y *Fontana Mix* o *Concierto para piano y orquesta* (1958).

El silencio es el lugar donde generar el verdadero encuentro con la experiencia modal y posible salida al abandono de la idea de proporción. El budismo zen causaba un alterar en el pensamiento basado en el azar y en la necesidad de un espíritu libre y renovador. El modelo idealizador de creación, interpretación y percepción musical partirá del *happening* como espacio y tiempo en silencio. La apertura al espacio de la escucha como acontecimiento y la entrada a lo indeterminado en la creación contemporánea son los territorios posibles en la constitución del universal.

Para Trías, la antología de textos titulada *Silencio* supone observar a un Cage como un “Prometeo musical que quiere emancipar el mundo de los sonidos, aboliendo la distinción entre ruido y sonido musical” (Trías 2007, 679). *Música de cambios*, 4’33”, *Concierto para piano y orquesta* y *Atlas eclipticalis* prepararon en la década de los sesenta el campo fértil para la hibridación escénica transdisciplinar. Cage nos deja preparado un universo sonoro “no compuesto de objetos sino de eventos; y el compositor no crea obras, sino que gestiona procesos” (679). El giro lingüístico está servido a razón de una nueva escucha, más plena y consciente asociada al descubrir de las acciones y sus resonancias contextuales. La crítica intentó esterilizar la fecunda geografía del ser-consciente-percusión-eventual, pero hoy debemos estar preparados para reconocer estos formatos como consensos que apoyan la libertad disciplinar. Cage reafirma el descubrir relacional de un público que recibe un silencio y ruido transformador, una tecnología y un lenguaje revolucionarios. Los antecedentes de la modernidad arte por el arte y arte por el hombre es ahora planteado silencio por el silencio o silencio por el ruido a las puertas del giro digital contemporáneo. Declinar consistirá, entonces, en transversalizar responsablemente el sonido y su representación en el campo de la experiencia. La percepción de lo efímero parece afirmar una subordinación a un ejercicio estético ligado a los procesos de comunicación. Este es el modo de relación que favorece la autonomía de la naturaleza en disposiciones alejadas del yo como centro de lo contingente.¹¹

La serie de obras panteísticas ayudan a alcanzar una emancipación total que camina hacia la anarquía tecnológica a favor del ruido como respuesta originaria del silencio. En este sentido, *Theatre Piece* se convierte en el sumun de la emancipación no intencional de un sinfín de simultaneidades sonoras *en vivo*. La hibridación de las experiencias simultáneas abre el diálogo al replanteamiento de las unidades vehiculares de conocimiento artístico autónomo de la música al hacerse teatro, como paso previo para que el teatro se convierta en acción en el modo de relación. La inteligencia artificial del artificio no vivido teatral es el medio extensivo de corporalidad para acercarnos al ejercicio de lo disposicional. Los territorios mentales ayudan a virtualizar un medio de reconocimiento libre en el sistema de escucha. La voluntad de cambio en Cage siempre está sujeto a un arte no intencional como respuesta a la aleatoriedad. Cage supo evidenciar un vacío en la experiencia musical escrita para reivindicar una experiencia sonora más cercana a la verdad a partir de las artes escénicas.

CONCLUSIONES: HACIA UNA ESTÉTICA DECLINADA DE LO SONORO

Para nosotros, será la acción de la *performance* la que acabará dominando interdisciplinariamente la escucha relativa de lo sonoro. La declinación permitirá poner el énfasis en la performatividad interdisciplinaria de lo comunitario. El *happening* permitirá registrar la acción artística en un lenguaje expansivo a todas las unidades disciplinares. Las latencias creativas de lo sonoro contemporáneo permiten al actor, músico, artista plástico, escultor, ingeniero, arquitecto o científico imaginarse como un hacer en la experiencia de lo relativo. La estética declinada de lo sonoro tratará de, como lo contingente, un sentir de disposiciones concretas y repertorios autoorganizados.

El *happening* planteará un movimiento inclusivo y *ad hoc* de un juego que acopla y desacopla las políticas institucionales, y lo sonoro se presentará como un complemento de los avances musicales que puedan acoger para desarrollar su función y utilidad relativas. La interdisciplinariedad tratará de mostrar el campo performativo e indeterminado que se da en el intercambio entre campos disciplinares desde el mismo cuerpo curricular. La interdisciplinariedad de lo musical hacia otras disciplinas definirá cada resultado autónomo como campo artístico para las experiencias pragmáticas del intercambio. La performatividad permitirá la construcción de procesos instituyentes e indeterminados del campo disciplinar y reconocerá el cuerpo como la salida disruptiva de lo relativo y relacional para proporcionar las fricciones entre la composición de una obra sonora o la de una obra musical. La performatividad del hecho musical se inclinará, por un lado, como una progresiva revalorización del espacio acústico o, por el otro, hacia una expansión de los límites disciplinares a través de la emisión sonora.

Esta escucha interdisciplinaria de lo relativo tratará de definir las compleciones entre lo ideal y lo real de lo cultural, es decir, de una identidad artística completa en las composiciones contemporáneas de lo sonoro. La objetivación del objeto performativo interdisciplinario desplazará el objeto artístico hacia un sentido de experiencia habitacional. Proponemos así una derivación de la escucha verificada en las garantías de la experiencia para la práctica instituyente y derivar un campo semántico afín a su medio de producción entre disciplinas.

NOTAS

1. Esta primera parte está basada en “Repensando la aleatoriedad: autonomía modal en la música panteística de John Cage”, ponencia de la mesa de comunicación *Estética y teoría de las artes* presentada en el VIII Congreso de la Sociedad Académica de Filosofía de España: El tema de nuestro tiempo; historia, topos, éxodos. *In memoriam* Eugenio Trías (Universidad Nacional de Educación a Distancia, Barcelona, España, abril de 2017).
2. “Todo está poblado de dioses (Tales de Mileto) o de números e ideas-número (Platón, según lo testifica Aristóteles en su *Metafísica*). Todo está lleno de sonidos; sonidos entreverados con silencios que van determinando y decidiendo el tiempo y la duración, y su número y medida: la que, *a posteriori*, acaba gestando y generando grandes complejos polifónicos, o leyes armónicas, sintácticas, que acaban siendo grilletes esclavizantes del proceso musical, y de su sucesión de eventos” (Trías 2007, 667).
3. Sobre la parametrización numérica, a modo de *homúnculo*, cabe destacar: “Los latidos cordiales y los ritmos respiratorios constituyen el destilado de sonido que en la ‘cámara anecoica’ experimentó John Cage en la Universidad de Yale. En ellos se prefigura un modelo de ordenación *mensurata* de la duración, con acentuación pautada, que luego hallará sus modos complejos rítmicos, sus principales *talea* (a modo de pautas de medida acentuada)” (Trías 2010, 572).
4. “La música siempre acontece. Puede desglosarse en eventos (eventos sonoros, de unión de sonido y de silencio, con sus paréntesis temporales, para decirlo al modo de John Cage)” (Trías 2010, 584).
5. Sobre el evento temperado, cabe mencionar: “Toda obra, sea cerrada o abierta, queda entonces cuestionada. Ni sujeto ni objeto. Ni autor, creación ni obra. Sólo se mantiene en pie, en su modo y condición material o matricial, un flujo —interceptado por silencios— de eventos sonoros que acontecen aquí y allá, y que salpican como manchas aleatorias o aisladas el lienzo temporal del mundo, o el papel en blanco —dinámico, en perpetua transformación— de la sonoridad siempre lanzada por el tobogán del tiempo” (Trías 2007, 676).
6. Esta segunda parte está basada en “La escucha institucional de *Theatre Piece* (1969), de John Cage”, ponencia de la mesa de debate *Orden y caos en las relaciones entre ciencias y artes en la transmodernidad* presentada en el III Encuentro Internacional de Investigación en Artes (Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo, Guayaquil, Ecuador, junio de 2018).
7. Como partitura con carácter eventual, cabe definir: “¿Qué es lo que entonces se descubre? ¿Qué es lo que ese sacrificio y ofrenda de la emoción y pasión del sujeto y de sus capacidades expresivas hace posible? ¿Qué es lo que, con todo ello, se pone de manifiesto con meridiana claridad? Aparece, circundado de silencios, el sonido en su prístina realidad objetiva, avalado por una estética que parece revalidar, en una sorprendente vuelta de tuerca, lo que en la pintura y la música de entreguerras se llamó en Alemania *Nene Saeblicbkeit* (nueva objetividad)” (Trías 2007, 692).
8. Sobre las composiciones panteísticas: “John Cage albergó la titánica, prometeica o demiúrgica ambición y anhelo de convertir el universo entero, tierra y cielo, en una inmensa orquesta de percusión a escala mundial, global. De este modo llevaba a efecto su profesada convicción de panteísmo sonoro. Un panteísmo que bendice y dice amén a la totalidad —sonora— de lo existente” (Trías 2007, 676).
9. Sobre la desmaterialización de lo sonoro, en la *lógica del límite*, cabe destacar: “Los sueños, aunque visuales o icónicos, son sucesivos; tratan argumentos lanzados por el tobogán del tiempo. La música arranca de ellos su escondida y latente *fóné*. El silencio es, en su conjunción con el sonido, el conjunto mínimo, unitario, del evento musical (John Cage)” (Trías 2010, 36).
10. Sobre la oraculación sonora, cabe resaltar: “No hay átomo en el evento musical. No lo hay en el sentido de una concepción predominantemente espacial, como puede ser la atomista, la de Demócrito y Leucipo. Más bien esa eventualidad se acerca a la fugaz e indeterminada comparecencia de la sucesión de sucesos que compone el universo físico, especialmente en la moderna microfísica de la desintegración atómica. Entre suceso y suceso (sonoro, musical) no hay más ‘energía de ligadura’ que el silencio” (Trías 2007, 661).
11. Sobre la estética de naturaleza modal, según lo contingente, cabe mencionar: “El pensamiento modal apunta que si lo contingente consigue reiterarse y decantarse puede servir de eventual primera piedra de nueva sensibilidad, de un nuevo repertorio: de hecho no hay necesidad, ni repertorio, cuyo comienzo no sea, en sí, contingente” (Claramonte 2016, 62).

REFERENCIAS

- Bayo, Norberto. 2010. "Composición e interpretación en *Theatre Piece* de John Cage". *Disturbis* 8: 1-6.
- Bois, Yve-Alain, Branden W. Joseph, Rebecca Y. Kim, Liz Kotz, James Pritchett y Julia Robinson. 2009. *La anarquía del silencio: John Cage y el arte experimental*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani.
- Cage, John. 2007. *Escritos al oído*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- 2012. *Silencio*. Madrid: Árdora.
- Claramonte, Jordi. 2016. *Estética Modal*. Madrid: Tecnos.
- Marco, Tomás. 2003. *Historia de la música occidental del siglo XX*. Madrid: Alpuerto.
- Pardo Salgado, Carmen, trad. 1999. "John Cage: un oído a la intemperie." En *Escritos al oído*, de John Cage, 9-26. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- 2001. *La escucha oblicua: una invitación a John Cage*. Valencia: Universidad Politécnica.
- Ross, Alex. 2009. *El ruido eterno: escuchar al siglo XX a través de su música*. Barcelona: Planeta.
- Trías, Eugenio. 2007. *El canto de las sirenas: argumentos musicales*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- 2010. *La imaginación sonora: argumentos musicales*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.