







## JOHN CAGE, EL SONIDO, EL SILENCIO

David de los Reyes - Doctor en Filosofía Universidad Simón Bolívar. Profesor de Filosofía Universidad Central de Venezuela.

### RESUMEN

En el artículo que se presenta a continuación se expondrá una reseña de la vida y obra del compositor y artista John Cage, partiendo desde sus inicios en la música, continuando con su creación y descubrimiento como uno de los pioneros de la música electrónica, para llegar a su utilización de la música en otros ámbitos y escenarios artísticos. Es una biografía tanto de su persona como de todo su recorrido artístico y musical, basado en un deseo de innovación y actualización.

**Palabras claves:** música contemporánea, sonido, silencio, intervención, happenings.

25

### ABSTRAC

In the article that it is presented below will be exposed a review about live and work of the great artist and composer John Cage, starting from his beginnings in the world of music, following with his creations and discovering as a electronic music pioneer , until his musical uses y others artistic fields and stages. This article is a biography of John cage as a person and as his artistic a musical travel, based in his wish of innovation and update.

**Key words:** contemporary music, sound, silence, intervention, happenings.

25

## JOHN CAGE, EL SONIDO, EL SILENCIO

David de los Reyes

“En arte todos los estilos son buenos, menos el fastidioso”.  
Voltaire

El compositor y artista norteamericano John Milton Cage (1912-1992) fue uno de los creadores más originales y relevantes del Arte de vanguardia del siglo XX. Su obra muestra tal consistencia que puede considerarse, con razón, como uno de los maestros del vanguardismo irracionalista de ese siglo. Cuestionó la música en sus principios más fundamentales, a través de sus obras experimentales.

Puede ser catalogado como profeta y maestro, *enfant terrible*, de la música contemporánea.

Estudió con los compositores norteamericanos Henry Cowell, gran experimentador de sonidos e inventor de instrumentos, Adolph Weiss, y también con el austriaco Arnold Schönberg, además de piano con Richard Buhling. Estuvo influenciado en su juventud tanto por la música de Bali y Java como por la obra del compositor francés Edgar Varèse y por los postulados estéticos y obra de su amigo Marcel Duchamp. De la misma manera fue atraído por la cultura oriental e hizo estudios de filosofía Zen, con el maestro Daisetz Suzuki, durante tres años -entre 1949 y 1951- en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Columbia.

Propuso una actitud anarquista y artística que pudiese ser practicable, que no se quedara en mera teoría. La diferencia entre ese anarquismo estético factible con el impracticable es que este último siempre suscita la intervención de la policía. Para Cage, el sentido de “orden” se centra en la idea de llegar a una sociedad en que cada uno pueda hacer cualquier cosa. Donde la organización de la sociedad gire en torno a las utilidades posibles para el bien de esa sociedad: su propuesta trata en organizar una *red de utilidades*. Además, de contemplar que cada individuo tenga lo necesario para vivir y crear, sin verse en la situación donde los demás puedan privarle de algún elemento vital. Nuestra “ordenada” sociedad rechazaría ello de plano.

Su música fue una ruptura sistemática con el nexo lingüístico semántico musical tradicional. Ello gracias al uso de los ruidos, de los sonidos electrónicos y concretos, de instrumentos tradicionales -usados fuera del contexto habitual,

## JOHN CAGE, EL SONIDO, EL SILENCIO

David de los Reyes

surgidos del escándalo intencionado, de la acción o del gesto provocador y profanador. Mantuvo una aspiración hacia la construcción de un nuevo mundo sonoro.

Reexaminó el sonido y sus usos junto a todos los convencionalismos que se habían impuesto sobre la música occidental. Igualmente, se preocupó por la música en relación a los modos de oírla. Su obra era la creación de un cuidadoso desorden lógico: la no intencionalidad o indeterminación fue un elemento constitutivo en sus obras.

Tuvo interés por incrementar e intensificar nuestra capacidad perceptiva del mundo material real: de las cosas que vemos y oímos, gustamos y tocamos. Más que desarrollar juicios de valor destructivos para los intereses particulares, prefería mostrar una intensa curiosidad y conciencia por las obras; el arte no sólo como disfrute sino como uso: la significación no está sólo en la comprensión sino, sobre todo, en el uso que le damos a las cosas y el estilo de vida que nos suscita.

Enseñó, con sus obras, a escuchar el tiempo no estructurado en el que cada evento obtiene su propia pauta individual, única e irrepetible dentro del segmento temporal que no es perceptible de una manera inmediata.

El uso particular del tiempo será uno de los elementos determinantes de su música.

Sus obras están *desestructuradas* intencionalmente para darle mayor libertad al sentido temporal y al intérprete de su música. Cage, entendía al tiempo como la dimensión esencial de la música. Es la dimensión *cinética* que se imprime en el sonido el que hace concentrar su atención en ese elemento musical imprescindible.



## JOHN CAGE, EL SONIDO, EL SILENCIO

David de los Reyes

Su propuesta musical se caracterizó por hacer *música por el sonido*, no música a partir de formas o tonalidades. El sentido de la vanguardia en Cage estriba en hacer música como *audición de sonidos* en vez de *producción de sonidos* (Fubini, 1994:142).

Al incorporar el mundo de los ruidos en la obra musical y al estructurar las obras centrándose en el recurso del tiempo, hacía ampliar el espectro sonoro; se abordaba un material musical olvidado, pero que siempre ha estado ahí, alrededor nuestro. En cambio, por ejemplo, en la tonalidad no hay espacio para los ruidos, no forman parte de las cadencias, en la música convencional pueden sentirse como un "estorbo". Fue independizar, por otra parte, a la música de los instrumentos y del concepto de altura sonora.

El método se entendía en estructurar el movimiento de los sonidos uno después de otro, aunque la elección del material podía ser dado de manera libre. La forma, el material sonoro y el método se podían improvisar. Sí admitía organizar la estructura, el método y el material sonoro, de igual manera podía tanto el método, la estructura como el material sonoro estar organizados o improvisados dentro de la obra.

A partir de 1951 se distinguen una serie de composiciones que pueden caracterizarse del siguiente modo:

- Obras con elementos del azar,
  - Obras construidas según un patrón preestablecido
  - Obras basadas en imperfecciones en el papel manuscrito
    - Obras en las que las voces no tienen notación fija
- Obras de ejecución indeterminada (Stuchenschmidt, 1960:217).

Dos condiciones de su trabajo creador: Primero, su trabajo estético consistía en preparar los elementos y estrategias que permitían impartir complejidad a una situación de cualidades sonoras. Y, segundo, en su persona siempre tuvo como referencias al momento de componer determinadas individualidades o grupos (ejemplo: para su amigo el pianista David Tudor); pocas veces se dirige a una orquesta sinfónica. Siempre pensó más en solistas que en grandes conjuntos de ejecutantes. Su elección cayó en grupos

## JOHN CAGE, EL SONIDO, EL SILENCIO

David de los Reyes

específicos, pequeños, de cámara, como lo fue su orquesta de percusión de los años treinta del siglo pasado. Componía para músicos que trabajaban junto a él o estudiaban o ensayaban en conjunto.

Su obra y su vida fueron influenciadas por el pensamiento y estética del *Zen*.

Respecto a esta concepción de vida se puede decir que practicó durante toda su vida las enseñanzas budistas: lo importante es que el individuo se sitúe en la corriente, en el flujo de todo lo que sucede; ello sólo lo concebía debilitando los gustos, la memoria y las emociones: idemoler esos baluartes! era lo importante para penetrar en el flujo del presente.

Practicó un sentido oriental del heroísmo: entendido en el aceptar la situación en que se está y realizar sus potencialidades humanas.

29

29

De esta relación orientalista también surge la idea de tomar las peculiaridades del silencio como un elemento musical que otorga a los sonidos una entidad dependiente del y en el tiempo. Su admirado pensador, Henry Thoreau (1976:97), dijo que *los sonidos son burbujas en la superficie del silencio. Estallan*. La cuestión, para Cage, era saber cuántas burbujas hay sobre el silencio.

De esta manera se puede notar que su obra tiene una necesidad de intercambiar y oponer sonidos con silencios. El silencio representado y sentido como sonido: el elemento que representa la complementariedad y posibilidad de todo sonido. ¿Qué quiere decir todo esto?

Cage, está seguro que el silencio, en su sentido absoluto, no existe, siempre lo que se tiene es sonido. El sonido no es visto como un obstáculo para el silencio; no es pensado como una pantalla acústica de fondo para los sonidos. Si sólo se piensa en el silencio como un nada de sonidos, en realidad no se está perdiendo algo, sino ganando una realidad más dentro del juego, donde se exhibe y se crea el material sonoro. En su obra los silencios hablan de por sí, demostrando que el compositor dejó de estar presente, de ahí su



## JOHN CAGE, EL SONIDO, EL SILENCIO

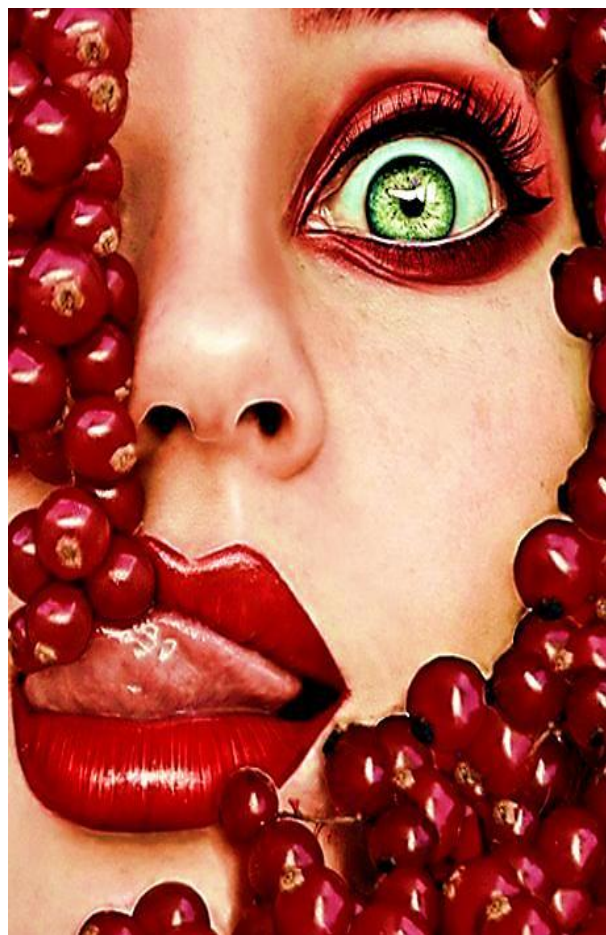
David de los Reyes

atención al otorgarle más sitio a los silencios en su obra, pues aspira a la menor presencia del yo del compositor dentro de ella.

Todo esto hace que incluya el sentido de la filosofía oriental dentro de su concepción estética de la creación musical. Caos y orden, silencio y sonido, no son pensados como opuestos sino complementarios. Impulsando esto a una rarefacción de la trama sonora, presencia de largos intervalos silenciosos, pausas, emergencias de sonoridades exquisitas, aisladas, constelaciones sonoras inmersas en vastas galaxias estáticas.

30

Así llega a comprender la presencia de la *atemporalidad* budista, entendida como toma de conciencia de un deseo de transformación de la percepción consciente del tiempo. Y, por otra parte, como se ha indicado, su concepción de la creación está dirigida más a individualidades o grupos de trabajo que a grandes masas de instrumentistas.



Esta selección, en donde entran tanto el ruido como la ausencia de ruido, de sonidos e imágenes, conlleva a la idea de *vacío* que es propia del arte *zen* japonés; se escoge materiales *pobres*, no fastuosos, humildes, cotidianos. Esto da una diferencia determinante entre el modo de ser oriental y el occidental. En el Zen, bien se sabe, el vacío no se entiende como ausencia sino como el inicio de algo positivo, como sustancia efectiva, de eficacia comparable a la de lo lleno, e incluso mayor que éste último. El vacío, junto con la asimetría, es el elemento desde el que se tiende hacia una plenitud y una simetría *ultraterrena*, desde el cual hay que partir para llegar a estos últimos; también como condición necesaria para poder valorar la plenitud relativa. No es el sentido, claro está, de *vacío* como en Occidente, donde lo comprendemos más bien en tanto significado de negación o ausencia.

## JOHN CAGE, EL SONIDO, EL SILENCIO

David de los Reyes

Un ejemplo de ello es su obra *Sonatas e interludios*, con la que expresa ciertas ideas filosóficas de Shri Ramakrishna y los principios estéticos de la india. *Sonatas e Interludios* fue por primera vez ejecutada en la Universidad de Columbia en 1949. En ella, el sonido del piano está transformado en una gran variedad de ruidos y silencios, ofreciendo una pureza integral respecto al estilo, donde se puede invocar en su favor una absoluta objetividad sonora.

Finalmente podemos decir que sus experimentos con el azar y su culto a lo absurdo y a lo grotesco han inspirado una especie de espectáculos musicales vanguardistas que han llegado hasta las salas de conciertos y los teatros. Algunas de estas aventuras musicales han repercutido en las creaciones de música popular como es el caso del *rock'n'roll* (Stuchenschmidt, 1960:218).

Pero si bien Cage admitió su influencia en muchos contenidos artísticos generales de la vanguardia, tampoco pensó que fuese así del todo, pues creía que los cambios que se habían operado en las artes eran inevitables para la época, debido a las nuevas tecnologías que, junto a los medios de comunicación, habían sido sus causas. Sin embargo, advirtió que hay que separarse de todo lo que nos distancia de *lo que es*, es decir, de la lógica, de la organización y del gobierno, pues con ello se empieza a olvidar lo esencial de la vida.

Es por eso que su música siempre tuvo una aspiración a mostrar su propia vida, una vida libre y sin propósitos, es decir, una vida sin objetos determinados, fijos. Sus posiciones artísticas conducían a una redefinición permanente del arte. Los significados de la obra estaban en su *uso*, es decir, en las formas de vida y en la aplicación de la música; la utilización de determinadas proporciones artísticas llevaban, de una u otra forma, a legitimarlas, no hay mayor significado que el que surge de las situaciones, de hecho, de la situación que se está viviendo en el devenir del momento mismo.

Perseguía protegerse de todo reduccionismo lógico, del que se está siempre tentado a aplicar, a cada instante, al fluir de los acontecimientos (Cage, 1981:91). La intención de su música era no imponer restricción alguna. Se trataba de sustraer de la obligación de ensayar lo que conviene a un concierto, a un público, a un lugar. Una música que apuntó a una ausencia de

## JOHN CAGE, EL SONIDO, EL SILENCIO

David de los Reyes

propósito; encontrar en todo acto temporal sonoro su condición musical fortuita.

Cage trabajaba, en 1938, para la escuela de Cornish, Settle, como acompañante en la clase de danza que tenía allí Bonnie Bird, momento de creación intensa y original. Fue en esa época cuando inventó el procedimiento del piano preparado para componer la música del ballet Bacchanale, de Silvia Fort. Bacchanale sería el inicio de una serie de obras para piano, y la primera donde intervino el piano. El *piano preparado* surgió como un recurso que aparecería de manera fortuita y necesaria a la vez. Se debió a un momento particular, cuando estaba contratado, como se dijo arriba, como músico acompañante para el Ballet de Syvilla Fort, en Seattle, y en cuyo teatro sede, por lo pequeño del espacio, era prácticamente imposible introducir una (su) orquesta de percusión.

32

La solución se le presentó unos días antes de la presentación. Dio con la idea de usar el piano como instrumento de percusión, dejando la responsabilidad a un solo pianista de toda la orquesta de percusión. *Un solo músico puede hacer verdaderamente una infinidad de cosas dentro de los límites de un teclado, con la condición de que sea un teclado "estallado"* (ídem: 35).

32

El *prepared piano* (o *piano acondicionado*) (Paz, 1955:338)-, convirtió a ese instrumento -gracias a su alteración tímbrica- en una especie de orquesta balinesa, a modo de teclado orgánico de orquesta de percusión. Su invención se debió a una necesidad de cambiar el sonido del instrumento con la intención de conseguir un acompañamiento rítmico sin emplear instrumentos de percusión. Llegó a transformar un instrumento de teclado y de timbre uniforme, en un recurso considerable desde el punto de vista de la aplicación a la polifonía tímbrica.

Fue Cage quien primero compuso una obra de música electrónica (aunque hay muchos músicos francófilos y eurocéntricos que dicen que fue Pierre Schaffer; y si seguimos en el tiempo podemos hablar de Martenot y sus ondas). Esta se tituló Imaginary Landscape N°1 y data del 9 de septiembre 1939, cuando estaba residiendo en Seattle (Edo. de Washington). Construida

## JOHN CAGE, EL SONIDO, EL SILENCIO

David de los Reyes

para dos electrófonos de velocidad variable, registro de sonidos, sinuosidades de frecuencia distintas, piano y címbalo.

Para el año de 1969, año en que es elegido como miembro del Instituto Nacional de Artes y Letras, también crea una de las más significativas obras musicales en relación con el uso de la computadora para su construcción. Se trata de HPSCHD, obra compuesta en colaboración con Lejaren Hiller y en la que se emplean, a la vez, 7 clavecines y 7 grabadoras. Es una obra fundamental en su producción por haber sido construida bajo el uso del computador. El uso de ellos se debió a la gran cantidad de cálculos requeridos para su elaboración. Se concibió en la Universidad de Illinois, en el laboratorio de música electrónica que dirigía Lejaren Hiller.

Se estructura a partir de 52 sonidos de una octava y la división de la misma en intervalos de cinco a 56 divisiones, para ello requería del computador. Tal uso, emisión y división de la octava en 52 sonidos, nunca

había sido utilizado en ninguna otra obra. Tenía también siete solos de clavecín, donde sus partes estaban compuestas basándose la octava en una división de doce tonos y en ejecuciones rápidas de los sonidos. Para su elaboración se llevó dos años; el primero se pasó en programar a la computadora, esto llevó a tener que estudiar los programas de música de computadora ideados por Max Matthews, de la Bell Telephone Company.

Para los solos de los clavecines se utilizaron pedazos de obras de toda la historia de la música que iban desde el período de Mozart hasta el de Hiller y Cage. Se usaron partes de obras de Mozart, Beethoven, Schumann, Chopin,



## JOHN CAGE, EL SONIDO, EL SILENCIO

David de los Reyes

Gottschalk, Busoni, Shöenberg, Hiller y del mismo Cage, tanto para dos manos como para manos separadas.

En su concepción del arte no lineal podemos notar que no se puede pronosticar nada, sus propuestas fueron navegar entre una superabundancia de posibilidades a seleccionar por el ejecutante. De lo causal a lo indeterminado, de lo conocido a lo desconocido. Schöenberg dijo de Cage que no era un compositor sino un inventor de sonidos, pero genial. Y ello quedó realmente mostrado con su propuesta artística y con el desempeño de su vida.

El arte de este músico norteamericano se basó en presentar el cambio y el azar los elementos claves de sus creaciones, siendo cualidades que se pueden ver reafirmadas constantemente en sus obras, donde se le añade a la sonoridad la *gestualidad* como un elemento conformador del acto artístico.

34

Esta gestualidad teatral la mostró Cage al unir su creación musical con la forma teatral del *happening*. Esta concepción fue inspirada al leer el texto de "El teatro y su doble", de Antonin Artaud. De poder llegar a desarrollar un teatro sin literatura, sin texto. Lo principal era que una cosa no diera demasiado apoyo directo a otra; por ejemplo, que el texto sostenga totalmente al gesto del actor o a la obra.

Para él fue una forma de teatro más, pero con la diferencia de que se desarrolla independientemente del texto; tal libertad de la palabra no significó que en los *happenings* no tuviese cabida la misma. Se podía introducir pero no era la guía que determinaba los gestos y acciones realizados. La importancia que le dio Cage a los *happenings* era que tenían la cualidad de no partir de un texto preestablecido, con lo que se salvaba de reducirse un evento artístico teatral a expresar sólo las cualidades estéticas de aquél.

Más que pensar al individuo en función de las emociones que experimenta, lo que proponía era considerar más cercana la *ecología estética* y su relación entre los distintos elementos que confluyen el hábitat, dando una presencia dinámica del conjunto; fluir y cambio, entramado y tejido, muerte y vida, son las secuencias perennes en su visión del arte. No se puede dar una idea real si únicamente se observa al individuo; para ello había que devolver al individuo a la naturaleza, abrirlo al mundo, mostrarlo integrado a un fondo.

34

## JOHN CAGE, EL SONIDO, EL SILENCIO

David de los Reyes

Su arte pareciera incitar a no tratar de apartarnos más de lo que estamos unos de otros, saboreando el pobre orgullo de nuestras emociones y falibles juicios, reduciéndonos a nuestra cerrada individualidad; lo necesario es abrirnos al mundo, expandirse en emoción al estar conscientes de vivir la experiencia de que estamos junto a los demás. Despertar a todas las experiencias estéticas imaginables; un eclecticismo abierto es la condición de ese sentido individual propuesto. Volver a pensar lo ecológico comprendiendo que el óptimo estado del hombre y los recursos del mundo es convertir a estos en un estado fluido, con el fin de que no exista nada de lo cual no tengamos que deshacernos. El ejemplo opuesto está en la contaminación reinante del modelo universalmente aceptado de vida y desarrollo.

Para Cage su música era teatro y *teatro* fue sólo otra palabra para designar a la vida. Desde los años cincuenta sus indagaciones sobre esta elección estética fueron continuas y prolíficas. Los *happenings* surgieron en el año de 1952, en un espectáculo que hoy bien pudiera darse el nombre de "multimedia" al conjugar poesía, plástica, música, danza y conferencia en un solo espacio, ensamblados e integrados en un límite de tiempo. Fue en el Black Mountain College donde se dieron cita artistas como Merce Cunningham, Rauschenberg, David Tudor y el mismo Cage para presentar su propuesta escénica. Es un *trompe-l'oeil* (trampantojo), donde se yuxtaponen elementos heteróclitos que crean una totalidad autónoma y que constituyen, a la vez, una nueva unidad semántica y perceptiva.

Su principio organizador está en comprender que el mundo cambia en función del sitio donde fijamos nuestra atención. En esta primera propuesta estética experimental, inspirada en las visiones teatrales de Artaud, distribuyó al público alrededor del espacio donde uno no se podía localizar en un escenario en especial; ausencia de escenario, permitiendo a todas las personas participantes verse y ver, como en el teatro circular todas las cosas estaban orientadas a un centro. De esta forma ordenaron los asientos de los espectadores en cuatro grandes triángulos que apuntaban a ese centro. Entre el centro y los triángulos se podía circular libremente; dando la posibilidad de trasladar la acción al público. Todo con la intención de tener a los espectadores en una relación visual directa entre ellos.

## JOHN CAGE, EL SONIDO, EL SILENCIO

David de los Reyes

Su idea era tratar de interactuar con los objetos del ambiente e incluso entre las distintas actividades artísticas, como con los sonidos. La escenografía se conformó con escaleras que se colocaron en distintos lugares, desde ellas se leían poemas o textos; el mismo Cage subió a una y dio una conferencia. Poemas, música ejecutada al piano por su amigo David Tudor, proyección de filmes en el techo y en las extremidades de la sala, telas en blanco del pintor Rauschenberg, mientras que éste hacía sonar viejos discos en un gramófono y Merce Cunningham improvisaba una danza en medio de todo ello. El evento duró 45 minutos. Las acciones se realizaron en los puntos cardinales de la sala.

La organización de los *happenings*, como se dijo, se debe siempre a un centro hacia el cual deben atender tanto los participantes actores como los espectadores y donde la importancia mayor recae sobre la misma reunión, la convivencia, ello es lo esencial.

36

Más tarde, a principio de los años sesenta, Cage escribió su *Theatre Piece*, donde se presentan una serie de acciones que están relacionadas a distintas cosas que los ejecutantes, si lo desean, podían representar en forma teatral. De lo escrito se podía hacer o bien un trozo de música, un espectáculo audiovisual, o una "obra de teatro", etc. *Hacer lo que se hace*, fue el principio organizativo, con la única exigencia de no dejar de producir sonidos.



36

Gentilucci (1977:98) refiere otras experiencias parateatrales incorporadas a un evento musical. Fueron las provocaciones destructivas que ciertos seguidores de Cage han nominado como *neodada*; en ellos la relación *intérprete-obra-público*, es vista como impulso de una representación visual y musical; se extrae la totalidad de su contenido del gesto como resorte

## JOHN CAGE, EL SONIDO, EL SILENCIO

David de los Reyes

del espectáculo, haciendo surgir de ese gesto vital común, casi ordinario, y en contacto con generadores casuales de sonido, un sentido estético fortuito combinándolo con un presente siempre cambiante.

Una de estas obras que posee una irresistible comicidad es 34'46.776 en versión para violín y piano. *Lo que en esta obra se desprende de lo requerido a los dos ejecutantes es, precisamente, una serie de efectos sonoros que no son habituales, que no pertenecen a la tradición instrumental* (ídem). El pianista debe introducirse dentro de su instrumento, pasar por debajo, jugar de diferentes maneras con los pedales y otras partes mecánicas, para dedicarse finalmente a producir sonidos con cornetas, silbatos, instrumentos de percusión y así por el estilo.

Es un efecto de desnivel enorme entre dos tipos distintos de ejecución (además del carácter irónico-infantil de los medios empleados) introduce ya de por sí un esquema de *comedia del arte* que subraya además el hecho de que la sospecha de burla en el oyente desprevenido está en parte descontada, o forma parte de la pieza.

Para Cage el *gesto* valía no menos que el sonido y, en este sentido, indudablemente se anticipó a dar soluciones teatrales provenientes desde el seno mismo del *evento sonoro*, evento que llegaba a convertirse en vehículo de cualquier otra cosa, de inscribirse tanto como un hecho de naturaleza cognoscitiva como de determinar un contexto formal y semánticamente definido.

Según Cage, Artaud en su "*Teatro y su doble*" llegó a aportar el concepto de un teatro de múltiples dimensiones. Los *happenings* fueron una posibilidad más de esa multiplicidad abierta a los caminos a recorrer por el arte de la escena contemporánea. Cage llamó a los *happenings* también "eventos", configuraciones, reuniones. Su incursión en este tipo de teatralidad, tratándose de un músico, se debió a la idea de que la música no basta para introducirnos en la vida. En la vida se siente, se ve, se palpa, y nuestro cuerpo está en constante ejercicio de reacomodo al ambiente por donde transita.



## JOHN CAGE, EL SONIDO, EL SILENCIO

David de los Reyes

En sus *happenings* posteriores practicó el hecho de mantener al público de pie, con lo que se buscaba que los asientos no interfirieran al libre movimiento de los asistentes. Pudiéndose mover el público tanto dentro como fuera de la sala. Nadie estaba obligado a quedarse en un mismo lugar todo el espectáculo.

Un *happening* debe estar libre de una determinada intencionalidad, debe ser una puerta abierta para que pueda suceder cualquier cosa, un espacio escénico donde se puede aceptar todo lo que ocurra en esa reunión.

El sentido del arte debe acercarnos a la vida. Para Cage en los *happenings* se presenta un sentido de armonía que no disminuye sino que confirma ese mismo sentido cuando las cosas son dejadas en libertad para ser lo que son. Su intención fue que las cosas fueran lo que son en sí y con relación a la vida. Con ello se entiende que este compositor nunca quiso imponer a otros sus preferencias. Pretendió sólo mostrar sus elecciones respecto a los elementos que consideró necesarios para sus obras; ellas son un golpe al determinismo en el arte. Un ajuste de nuestra sensibilidad a lo imprevisible.

Al final no sabemos si pudo realizarse su mayor deseo, como lo cuentan sus palabras:

El deseo más profundo que tengo respecto de la música actual es el de escucharla toda; pero no ejecutada sucesivamente, sino toda a la vez, al mismo tiempo. ¡Todas las obras juntas! Tal vez sea un deseo perverso...pero, ¿lo parecerá cuando contemos con la técnica que nos permita realizarlo? ¿No existe aún esa tecnología? Bien, ¡viva la tecnología futura! (ídem: 302).

En palabras de Menuhin:

Un compositor como Cage no se contenta con incitarnos a escuchar sólo con más cuidado: su obra nos reta a formular la interrogante de si nosotros, la música que hacemos y, en realidad, si todos los logros humanos no son más que sucesos accidentales en un universo fortuito (Menuhin/Davis, 1981:276).

## JOHN CAGE, EL SONIDO, EL SILENCIO

David de los Reyes

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cage, J.M, 1961: *Silence*. Wesleyan University Press. Middeltown.  
1981: *Para los pájaros*. Monte Ávila Ed. Caracas.
- Dorfles, G. 1984: *El Intervalo Perdido*. Lumen. Barcelona.
- Fubini, E., 1994: *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Ed. Alianza Música, Barcelona.
- Gentilucci, A., 1977: *Guía para escuchar la música contemporánea*. Monte Avila Ed. Caracas.
- Kostelanetz, R., 1973: *Entrevista a John Cage*. Ed. Anagrama. Barcelona.
- López, J., 1988: *La música de la posmodernidad. Ensayo de hermenéutica musical*. Ed. Anthropos. Barcelona.
- Menuhin, Y. y Davis, C., 1981: *La música del hombre*. Ed. Fondo Educativo Interamericano. Estados Unidos.
- Paz, J. C., 1955: *Introducción a la música de nuestro tiempo*. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires.
- Stuchenschmidt, H. H., 1960: *La música del siglo XX*. Ed. Guadarrama, Madrid.
- Thoreau, H., 1976: *Walden*. Ed. Del Cotal. Barcelona

