

verdadera obra de arte total Merz). Esta partitura indicaba la presencia de instrumentos musicales tales como tambores y violines, así como elementos diversos que producían un determinado ruido como el provocado, entre otros, por máquinas de coser y relojes. La música forma parte de las construcciones Merz en cuanto que éstas tenían por concepto ser la obra de arte total. Cuando escribió en 1920 el texto "Merz", Schwitters ofreció ejemplos de la capacidad totalizadora de la escena Merz al indicar que en la poesía "El movimiento del cuadro puede consumarse en silencio o en compañía de ruidos o música. Propongo el teatro merz. ¿Dónde ha quedado el teatro experimental?"<sup>15</sup>.

Schwitters organizó junto a Käthe Steinitzse en Hannover en 1928 dos fiestas Merz. La segunda de ellas, que se celebró el 8 de diciembre, atrajo a numerosas personas. Según Katia Baudin, esta fiesta hacía accesible Merz al gran público "al atraer a más de mil quinientos espectadores-participantes", una fiesta donde las obras presentes mezclaban todas las artes donde "la luz, la palabra y el sonido se responden"<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Schwitters, Kurt: "Merz", Der Ararat, 19 de diciembre de 1920, en Kurt Schwitters, op. cit., p. 186.

<sup>16</sup> Baudin, Katia: "Kurt Schwitters y la música", Kurt Schwitters, op. cit., p. 244.

#### 4. La integración del sonido en las artes visuales

---

El comportamiento musical fue radicalmente transformado en el siglo XX con dos aportaciones significativas que se producen paralelamente en el tiempo. La primera, de tipo individual, propone una apuesta filosófica y conceptual de la música hacia una apertura total al mundo sonoro y de su interpretación instrumental. Esta apuesta encuentra un referente fundamental en la figura de John Cage cuya perspectiva de las cualidades musicales de un universo acústico prácticamente inexplorado contribuyó a cuestionar de un modo radical el propio concepto de música. Sus personales e inéditas propuestas interpretativas significaron, para un elevado número de artistas y músicos, un nuevo punto de partida en la concepción de un arte que afectaría extraordinariamente al comportamiento artístico, y musical, de la segunda mitad del siglo XX.

La segunda aportación gira en torno a la progresiva evolución tecnológica a través de las posibilidades de grabación y edición que permite la cinta magnética y los medios electrónicos, así como la investigación del sonido en estudios experimentales. Esta segunda propuesta, de tipo colectivo, la representa fundamentalmente la música concreta y su posterior derivación en la música electroacústica. La posibilidad de acceso por parte de artistas plásticos a los medios e infraestructuras de grabación y edición derivó en la incorporación paulatina del sonido como un elemento propio de la práctica artística.

Del mismo modo, también resulta interesante comprobar cómo se ha producido, y en qué circunstancias, el acercamiento de los artistas plásticos al ámbito sonoro. Las múltiples estrategias y poéticas desarrolladas ofrecen una hibridación tan profunda entre la experimentación musical y la experimentación plástica que han originado una transformación absoluta de los parámetros musicales y plásticos en nuevas formas de expresión. Una transformación que ha ampliado y enriquecido, por otra parte, el concepto de obra artística introduciendo una nueva dimensión, la dimensión acústica.

##### 4.1. Duchamp: ideas musicales

Duchamp manifestaba que estaba interesado en las ideas, no meramente en los productos visuales, un pensamiento abierto que le permitió experimentar plástica y conceptualmente con el sonido. En el periodo de tiempo comprendido entre 1912 y 1915 Duchamp trabajó con ideas musicales si bien su producción se limita a tres obras: *Erratum Musical*; *La Mariée mise à nu par ses célibataires même. Erratum Musical*; y *Sculpture Musicale*.

Duchamp utiliza en su obra *Erratum Musical* un proceso creativo que parte de un estilo musical confiado al azar, un estilo musical que elude cualquier virtuosismo y erudición, un método orientado en la búsqueda de nuevos patrones y códigos musicales en el mismo sentido que sus obras lo pretendían en las formas y con las palabras. Guy Schraenen considerará que el nombre "erratum" puede significar un "error", entendido como la intrusión de un artista plástico en el universo musical, incluso en las búsquedas sonoras, fuera de los caminos tradicionales<sup>17</sup>.

*Erratum Musical*<sup>18</sup> está escrita para tres voces. Cada parte tiene un nombre: Yvonne, Magdeleine, Marcel. Las tres voces están escritas por separado y no existe indicación del autor donde se indique si deben ser interpretadas separada o conjuntamente como un trío<sup>19</sup>.

Para la composición de esta obra, Duchamp parte de la definición del diccionario de la palabra "imprimir": "Faire une empreinte, marquer des traits, une figure sur une surface, imprimer un sceau sur cire". Eliminando la puntuación convirtió las cuatro definiciones separadas en una sola sentencia. Posteriormente asignó una nota a cada una de las 25 sílabas de esa sentencia dando por resultado 25 notas; es decir, dos octavas.

Duchamp hizo posteriormente tres grupos de 25 cartas, uno por cada voz, con una nota individual por carta. Cada grupo de cartas fue mezclado en un sombrero, siendo sacadas, una a una del interior del sombrero al mismo tiempo que escribía las series de notas en el mismo orden en que éstas estaban siendo sacadas. Duchamp utiliza un método basado en el azar que nos recuerda el descrito por Tristan Tzara en el que se nos indica cómo se debe hacer un poema dadaísta<sup>20</sup>.

La segunda obra, *La Mariée mise à nu par ses célibataires même. Erratum Musical*; es una obra que no fue publicada ni puesta a la luz en vida de Duchamp.

<sup>17</sup> Schraenen, Guy: *Erratum Musical. Entre songs et images. Entre entendre et voir*, Bremen, Instituto Francés, 1994, s.p.

<sup>18</sup> Es muy significativo el significado de la traducción del latín de *Erratum Musical* como Error Musical, una obra que también utiliza operaciones de azar para generar una partitura musical. Fue incluida en la *Caja Verde* publicada por Duchamp en 1934. Está sin fechar, pero siempre se ha considerado como escrita en Rouen en 1913. Fue escrita, seguramente, durante una de las visitas de Duchamp a su familia, cuando sus padres y hermanas vivían allí. Duchamp escribió la obra para sus dos hermanas y para él mismo.

<sup>19</sup> El número tres es un número que se repite en la obra de Duchamp: "El número tres instaurado por Duchamp como estribillo reiterado en sus notas, se usaría aquí como en muchas ocasiones a lo largo de su obra. El sistema recuerda sin duda al método de "azar enlatado" de los *Trois stoppages-étalon* (Tres zurcidos patrón, 1913-1914) y concuerda con las reflexiones de Duchamp, respecto al traslado a los sonidos del fenómeno de la imposibilidad de la analogía formal como objetivo". Marcel Duchamp, Fundación Caja de Pensiones y Fundación Joan Miró, mayo-junio, 1984, p. 199.

<sup>20</sup> Tzara, Tristan: *Siete manifestos Dada*, op. cit., p. 50.

Esta obra pertenece a la serie de notas y proyectos que Duchamp realizó para el *Gran Vidrio*, sus distintas notas y apuntes suministran bastante información sobre su realización aunque deja muchos interrogantes sin responder, no obstante, la documentación existente permite reconstruir e interpretar con cierta seguridad esta obra. La imagen del *Gran Vidrio* como un emisor de sonidos es señalada por Juan Antonio Ramírez quien la interpreta como una "máquina musical" capaz de producir todo un mundo sonoro: "Mientras tanto se oyen todas las escalas de un piano hacia arriba y hacia abajo, ininterrumpidamente, al tiempo que suenan a intervalos regulares tres golpes de timbal, o tres petardos"<sup>21</sup>.

Petr Kotik fundador del Grupo S.E.M interpretó *La Mariée mise à nu par ses célibataires même. Erratum Musical*; siguiendo las propias notas de Duchamp en las cuales se detalla y explica el procedimiento utilizado en la obra:

"Existen dos notas en el manuscrito. Una parte contiene la pieza para un instrumento mecánico. La pieza está inacabada y está escrita usando números en lugar de notas, pero Duchamp explica muy claramente el significado de estos números, lo cual hace fácil trasladarlos a notas. El también indica el instrumento o instrumentos en los cuales debe ser interpretado: Piano, órganos mecánicos u otros instrumentos para los cuales el intermediario virtuoso sea suprimido. La segunda parte contiene una descripción del sistema compositivo. Duchamp define este sistema como un aparato automático de grabación fragmentada de períodos musicales. La composición del aparato está integrado por: un túnel, diversos carros y un conjunto de bolas numeradas. Cada número en la bola representa una nota (tono). Duchamp sugería 85 notas de acuerdo al rango estándar del piano de ese tiempo; actualmente, la mayoría de los pianos tienen 88 notas. Las bolas caían a través del túnel dentro de los carros que pasaban por debajo a diversas velocidades. Cuando el túnel estaba vacío, se completaba un período musical"<sup>22</sup>.

La tercera obra, *Sculpture Musicale*, no tiene una traducción musical inmediata como las dos anteriores ya que se trata de un pequeño apunte realizado en una hoja incluida en la *Caja Verde* en la que hace referencia a la fisicidad del sonido. En este apunte Duchamp señala una escultura musical como una emanación de sonidos provenientes de diferentes lugares y que forman una escultura sonora con duración. Se trata de un apunte que deja la obra totalmente abierta así como la interpretación y ejecución de la misma:

<sup>21</sup> Ramírez, Juan Antonio: *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, Madrid, Siruela, 1994, pp. 161-162.

<sup>22</sup> Kotik, Petr: *Music by Marcel Duchamp*, (C.D.), S.E.M, Ensemble, Nueva York, 1987.



### Musical Sculpture.

lasting and  
sounds leaving from  
different places and  
forming  
sounding  
a sculpture which lasts<sup>23</sup>.

Muchas son las referencias de Duchamp tanto al campo musical como al sonoro. En una nota de 1913, propone la construcción de uno o varios instrumentos musicales de precisión que produzcan mecánicamente el tránsito continuo de un tono a otro tono con el fin de registrar sin escuchar sus formas sonoras escultóricas<sup>24</sup>. Su obra musical, sin precedentes, va a ser un punto de partida para el desarrollo de nuevos comportamientos en la esfera artística posterior debido a que Duchamp, en su música, representa el comienzo plástico del sonido.

La inclusión del azar en las artes plásticas y en la poesía se estaba produciendo sistemáticamente a través del movimiento Dadá, principalmente en la poesía, pero no se producía de igual modo en el terreno musical. La aportación de Duchamp a este respecto es fundamental cuando se piensa en la supresión del virtuosismo dentro de la obra de arte plástica y musical y la apertura del arte plástico a la música tanto, por la incorporación del aspecto musical en las artes visuales a través de sistemas aleatorios y del propio azar; como por la afirmación del sonido como una materia física a tener en cuenta dentro de la escultura y que aporta a esta una nueva dimensión: "hacer grandes esculturas en las cuales el oyente pudiera estar en el centro. Por ejemplo, una inmensa *Venus de Milo* hecha de sonidos alrededor del oyente... Después de la *Venus de Milo*, se producirían una infinidad de otras transformaciones"<sup>25</sup>. Esta nota establece una referencia directa con un concepto de instalación, una obra que ocupa un amplio espacio, sumergiendo al espectador/oyente en su interior, y que expande su campo de acción en el ambiente en el que se encuentra a través del sonido permitiendo a su vez múltiples transformaciones.

Para Duchamp el creador de sonido va a ser un creador de espacio, un espacio originado por el sonido, un espacio sonoro que poseerá una dimensión física. Marinetti, al igual que Duchamp, también se refiere al sonido como una materia física que puede construir espacios. En uno de sus poemas de síntesis

<sup>23</sup> Mayer, Hansförg: *Marcel Duchamp. The Bridge Stripped bare by her bachelors even*, Nueva York, Jacop Rietman Inc., 1960.

<sup>24</sup> *Marcel Duchamp, Salt Seller: the Writings of Marcel Duchamp*, Nueva York, Oxford University Press, 1973, p. 75.

<sup>25</sup> Duchamp, Marcel: *Notas*, París, Centre Georges Pompidou, 1980, n° 183.

sis radiofónicas, concretamente en *La construcción de un silencio* (1933)<sup>26</sup>, Marinetti sugiere una construcción sonora cuyas analogías nos recuerda a una casa:

- 1) Construir un muro a la izquierda con un redoble de tambor (medio minuto)
- 2) construir un muro a la derecha con un claxon - algarabía - chirrido de coches y tranvías en una capital (medio minuto)
- 3) Construir un suelo con el gorgoteo del agua en unos tubos (medio minuto)
- 4) Construir un techo azotea con el chip chip srsrchip de gorriones y golondrinas (20 segundos)

Duchamp también incluirá en su concepto "inframince" referencias sonoras al señalar el sonido o la "música" producida por el movimiento de un pantalón de terciopelo al moverse como una manifestación "inframince", una dimensión expandida a los sentidos, principalmente el táctil y el visual, que también incluye el sentido del oído. Duchamp, en este ejemplo de su categoría "inframince", vuelve a recordarnos la teoría del Arte de los Ruidos de Luigi Russolo al señalar como música el sonido producido por un pantalón. Podemos imaginarnos permanentemente sumergidos en una cotidiana música "inframince" provocada por la multiplicidad y variedad de infinitos sonidos "inframince"<sup>27</sup>.

*A bruit secret* (1916) es un ready-made de manipulación obligatoria en el cual el espectador deberá manipular el ready-made para que el sonido, un sonido secreto, tenga efecto. Este ready-made consiste en un ovillo de cuerda situado entre dos placas de latón unidas por cuatro largos tornillos. En las placas de latón fueron escritas tres frases en las que faltaban algunas letras de vez en cuando lo cual permite esa pluralidad de significados y lenguajes cuando el lector intenta completar las palabras y hallar su significado. Esta pluralidad de lenguajes, orígenes, y significados también tiene su analogía en el interior de esta obra a través del sonido. En el interior del ovillo fue colocado un elemento por Walter Arensberg que al ser agitado produciría un

<sup>26</sup> Ver en Sarmiento, José A.: *Marinetti: La Radio Futurista*. Ediciones Radio Fontana Mix, Cuenca, 1993, p. 21. Este libro adjunta un disco de vinilo que contiene, entre otras, la grabación de este poema.

<sup>27</sup> "Inframince": Palabra creada por el propio Duchamp que combina un prefijo, infra (bajo) y un adjetivo, mince (delgado). Traducida al castellano sugiere el término "infradelgado" o "infraveve". "Es algo que aún se escapa a nuestras definiciones científicas. Tomé adrede la palabra "mince" que es una palabra humana, afectiva, y no una medida precisa de laboratorio. El ruido o la música que hace un pantalón de terciopelo, como éste, cuando se mueve, pone de manifiesto el inframince. El vacío en el papel, entre el anverso y el reverso de una hoja delgada... ¡Es algo digno de estudio! Pero volviendo al inframince, es una categoría que me ha ocupado mucho durante diez años". Rougemont, Denis de: "Marcel Duchamp, mine de rien", *Preuves*, n° 204, febrero, 1968, pp. 43-47.

ción de la música a través de un nuevo concepto de la misma y a través de la búsqueda de nuevos instrumentos que permitan descubrir nuevas experiencias sonoras. En esa apertura también se encuentra contenida la inclusión del ruido.

Cage reivindica el ruido dentro de la composición musical: "Dondequiera que estemos, lo que oímos es ruido. Cuando lo ignoramos, nos incomoda. Cuando lo escuchamos, descubrimos que es fascinante. El sonido de un camión a 90 Kilómetros por hora. Los ruidos parásitos entre una emisora de radio y otra. La lluvia. Nosotros queremos capturar y controlar estos sonidos, utilizarlos, no como efectos sonoros, sino como instrumentos musicales"<sup>33</sup>.

La instrumentación es distribuida a lo largo de la obra originando espacios de silencio y sonido. Esta secuenciación de la instrumentación se encuentra basada en una estructuración del tiempo, un tiempo divisible que puede alternar sonidos con silencios, es decir, materiales que son estructurados temporalmente.

#### 4.2.1. Silencio y azar

Para Cage los sonidos no ocupan un lugar de privilegio en el mundo sonoro y el silencio, tal y como él lo defiende, destierra la noción de silencio como ausencia de sensaciones sonoras, tal y como era conocido en la música tradicional. De este modo, el pensamiento de Cage contribuye a la ampliación del universo musical incluyendo, en su definición particular de la música, el silencio como un material con cualidades sonoras que se desvincula, en definitiva, de la definición clásica de "sonido y silencio musical".

Tradicionalmente siempre se ha pensado en el sonido y el silencio como dos términos antagónicos. Contrariamente a este pensamiento histórico Cage señalará que el silencio no está desvinculado del sonido. Una paradoja que resuelve criticando un lenguaje inventado por el hombre que limita su propia vivencia. De este modo indicará que "sonido y silencio son términos opuestos que el hombre emplea para simplificar la experiencia"<sup>34</sup>. El silencio, por tanto, ya no es simplemente una ausencia de sonido, un estado de meditación en el cual se diluyen los elementos sonoros que han sido ejecutados previamente. Esta ampliación del material sonoro a través del silencio, no es simplemente una definición teórica, Cage también es consciente de que en la práctica esos silencios son contenedores de ruido, de sonido.

<sup>33</sup> Cage, John: "The Future of Music: Credo", en *Silence*, Londres, Marion Boyars, 1978, pp. 3-6. Fue leído por primera vez en una conferencia pronunciada en 1937 en Seattle. Se publicó por primera vez en 1958 acompañando el folleto del álbum "25 Year Retrospective Concert of the Music of John Cage", de George Avakian.

<sup>34</sup> Cage, John: *Para los pájaros*, op. cit. p. 107.

Daniel Charles en una entrevista con Cage le preguntaba sobre la naturaleza interferente de los ruidos provocados por el auditorio, ruidos "no queridos" como toses y otros sonidos, producidos durante los silencios y espacios entre la música: "Usted integra a los sonidos de su música los sonidos de la gente que tose...". A lo que Cage respondió: "Es decir, lo que otros llaman "silencio". Yo intercambio los sonidos y los silencios"<sup>35</sup>.

Los sonidos extramusicales van a ser una parte fundamental en su música. Pero la principal idea que aporta Cage al terreno musical se produce por su discrepancia sobre el término silencio entendido como una ausencia total de sonido.

El silencio, un concepto sobre el cual confiesa haber creído ingenuamente su existencia, y precisamente existía porque nunca había tenido necesidad de situar o localizar ese silencio. En su libro *Silence*, que recopila una gran cantidad de textos y comentarios suyos, se recoge la conocida anécdota de su vivencia en el interior de una cámara anecoica. Esta experiencia directa y definitiva con el silencio se produce en 1951 en la Universidad de Harvard, en Boston, cuando desea comprobar la sensación del silencio en el interior de una cámara anecoica. Cuando se encuentra en el interior de dicha cámara comienza a escuchar, para su sorpresa, un sonido agudo y un sonido grave. Cage cuenta que quedó estupefacto. El origen de estos sonidos fue aclarado por el ingeniero que controló la experiencia, el sonido agudo correspondía a la acción de su sistema nervioso; el sonido grave pertenecía a la circulación de su sangre por los latidos del corazón<sup>36</sup>. Su concepción de la música, del sonido y del silencio cambiará radicalmente a partir de esa experiencia ya que desde ese instante afirmará que el silencio, no existe.

Para Cage el silencio son sonidos que no han sido escritos en la partitura y a esos sonidos no escritos se les llama normalmente silencios: "El silencio expresa, más que el sonido, los diversos parámetros (con inclusión de los parámetros que no hemos advertido). Thoreau ha dicho que los sonidos son burbujas en la superficie del silencio. Estallan. La cuestión es saber cuántas burbujas hay sobre el silencio"<sup>37</sup>.

En esta nueva música nada tomará lugar que no sean los propios sonidos. Cage señala que la única diferencia se encuentra en que unos se encuentran anotados en la partitura y otros no. Los sonidos que no están anotados en la partitura son mal-interpretados como silencios, pero estos silencios abren la puerta a la música de los sonidos que se encuentran en el ambiente. Cage destaca que esta apertura al ambiente que rodea la obra se puede encontrar

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>36</sup> Cage, John: *Silence*, op. cit., p. 13

<sup>37</sup> Cage, John: *Para los pájaros*, op. cit., p. 18.

En 1935 Duchamp construyó seis discos para ser utilizados en un tocadiscos, son sus *Rotorelieves*. Estos discos estaban impresos por ambas caras con diferentes motivos y colores, mostrando composiciones geométricas formadas por círculos excéntricos, y estaban colocados encima de una base cuadrada. Estos discos al girar causaban la sensación óptica de una imagen tridimensional física cuyo carácter estaba influido tanto por la velocidad de la rotación del disco como de su ilimitada temporalidad manifestada por un bucle sin fin. Duchamp introdujo un aspecto tridimensional en la superficie bidimensional a través de nuevas dimensiones como el tiempo y la velocidad. Con sus experimentos cinéticos Duchamp integra el movimiento en la escultura utilizando como material directo un tocadiscos que actúa como motor de una sonoridad invisible representada por sus discos ópticos, una música para ser vista en movimiento y entendida como tiempo. Similares condiciones presenta su ya comentado ready made *A Bruit Secret*.

#### 4.2. John Cage: Aperturas musicales

Cage nació en Los Angeles en 1912 y estudió música con Adolph Weiss, Henry Cowell y Arnold Schoenberg. Su pensamiento estético y filosófico se formó teniendo como maestros a Duchamp, Ernest, Miró, Buckminster Fuller, Henry D. Thoreau y MacLuhan. Del mismo modo, su obra musical también estuvo influida por escritores como Joyce y Gertrude Stein.

A Cage le impresionó en sus comienzos el concepto de estructura musical de su profesor Arnold Schoenberg. Para este último, la tonalidad era el medio por el cual se debía llegar a la estructura. Cage aceptó esta directriz de su maestro pero con la condición de estructurar la obra no tanto por la tonalidad sino por el tiempo. Esta decisión no tenía otro objetivo para Cage que el de incorporar el mundo de los ruidos dentro de la obra musical. Este rechazo hacia el sistema tonal de Schoenberg venía provocado por la no inclusión del ruido dentro de las cadencias.

La materia musical es un término sujeto a una reconsideración por parte de Cage. El nexo de unión entre materiales y estructura representa para él la simultaneidad de dos conceptos que se encuentran unidos pero que pueden llegar a oponerse: método y forma.

-Método: en su escala dodecafónica Arnold Schoenberg cuidaba con gran preocupación el tránsito de un sonido al siguiente. Para Cage este tránsito de un sonido a otro no es una cuestión de estructura sino de método, Cage observa una organización metódica, de método, en el proceder de Schoenberg.

-Forma: para Cage la forma no es algo tangible y concreto, más bien es el ambiente que rodea un "organismo". Un organismo que muere cuando el músico intenta organizar el ambiente que lo rodea. Para Cage otra posibilidad

de organización del ambiente es la imitación de la forma del otro. Pero en esa imitación que duplica la forma, el músico posee en parte ese organismo en cuanto a mimesis, apariencia, pero no en cuanto a vida. En palabras de Daniel Charles, la forma es única, no se repite.

Esta tendencia a la organización también se encuentra en la relación entre la estructura y el método, sin embargo, esta organización no impide la elección de los materiales, así como de la forma, que pueden ser completamente libres. Por otra parte, Cage opina que los materiales pueden organizarse e insiste nuevamente en que la forma no puede ser organizada.

Estas eran las ideas de Cage en la década de los cuarenta fundadas en cuatro elementos: forma, material, método y estructura. Este interés estricto en estos cuatro materiales decrece en su ideología a finales de los años 48-49 cuando surge en su mente la idea de la improvisación.

Cage opina que de los cuatro elementos que se compone la obra tres de ellos podían ser improvisados: la forma, el material y el método; y tres podían organizarse: la estructura, el método y el material. Y los dos del centro, es decir el material y el método, podían ser ya organizados, ya improvisados.

Con Schoenberg conoce y es influenciado por el dodecafonismo debido a la igualdad e importancia con la que se trataban, según este método, a todos los sonidos. Schoenberg hace de su dodecafonismo una teoría serial tan monotemática que provocará que Cage busque nuevos caminos a través de la investigación en una música dodecafónica en la cual lo principal no fuese precisamente la serie. Esta investigación le lleva a subdividir cada uno de los doce sonidos en pequeños grupos donde los encadenamientos se desprecupaban completamente de la armonía: "tomaba esos grupos de sonidos y me atribuía, al final de cada grupo, la facultad de comenzar cualquiera de los grupos restantes a partir del grado siguiente o precedente de la serie. Podía hacerlo en el mismo sentido o en el inverso, según el retrógrado o el retrógrado invertido. Al concluir cada grupo, tenía todas esas posibilidades"<sup>32</sup>.

Cage encuentra el medio adecuado para desarrollar sus investigaciones musicales a través de los instrumentos de percusión con los cuales comenzará a estructurar rítmicamente abandonando al mismo tiempo la estructura tonal de Schoenberg. Cage encuentra en la percusión el medio por el cual puede desarrollar la idea de rozar los objetos para liberar su espíritu sonoro, idea sugerida por el cineasta Oscar von Fischinger. La investigación realizada por Cage implica la pérdida de la tonalidad en la obra, lo cual permite, por otra parte, la entrada a todos los ruidos posibles.

En 1938, define la música como "organización de sonido" en su texto: *El Futuro de la Música: Credo*, señalando además, que es necesaria la amplia-

<sup>32</sup> Cage, John: *Para los pájaros*, Venezuela, Monte Avila Editores, 1981, p. 80.

Por cierto, en el caso de *William Mix* y de otras piezas, me proponía seguir, como hasta entonces, consultando normalmente el *I Ching*. Pero también quería contar con una forma muy rápida de componer una obra. Los pintores, por ejemplo, trabajan lentamente con óleo y rápidamente con colores al agua. Y bien, mientras reflexionaba sobre ese problema de la velocidad de escritura, miré mi papel y encontré mis colores al agua: de pronto vi que la música, toda la música, ya estaba allí<sup>42</sup>.

En la elaboración de *William Mix* se habían grabado sonidos que había dividido en seis categorías: sonidos del campo, sonidos electrónicos o sintéticos, sonidos urbanos, sonidos producidos por el viento y sonidos tan pequeños que exigían ser amplificadas. Para la composición de la obra se asignó a cada uno de los grupos de sonidos o categorías una letra: A, B, C, D, E, F. La agrupación de estos elementos venía determinada por operaciones de azar del *I Ching*. Cage señala que todos los cortes de *William Mix* estaban cuidadosamente controlados a través de operaciones casuales.

En ese momento busca las referencias que le ayuden a componer sobre el soporte en el cual se va a depositar la música, el papel, la página vacía. Compara la página en blanco con el silencio y advierte que la menor imperfección o matiz de color basta para acabar con su silencio. A través de las imperfecciones del papel encuentra las referencias necesarias para desarrollar su obra. Este procedimiento se completaba con la superposición de papeles transparentes en los cuales aparecían líneas y puntos que permitían una gran diversidad de combinaciones entre sí. Cage compuso por este procedimiento descrito, entre otras, su *Concert for Piano and Orchestra y Variations*.

El azar surge nuevamente cuando es planteada la circunstancia del paralelismo de los acontecimientos en el mismo tiempo, la simultaneidad. Para Cage la simultaneidad provoca la desaparición de la presencia física pero también y unida a ésta hallamos la presencia de lo ausente, ambivalencia propia de la filosofía Zen. Su opinión sobre el uso del azar es que éste acaba con los prejuicios, las organizaciones y las ideas preconcebidas. En este sentido, la vida merece ser organizada con las mínimas ataduras posibles para sobrevivir, la música no debe ser organizada a pesar de que los hombres se empeñen en hacerlo ya que éste es una tarea inútil.

#### 4.2.2. El tiempo y la música: 4'33''

Robert Ashley indicaba que la música era cualquier acto temporal. Pero también existe un "tiempo cero", para los compositores, que es el tiempo que pasa inadvertido y el tiempo que no se mide. Christian Wolff fue el creador de

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 42.

este concepto de tiempo cero y lo utilizó en sus composiciones junto con el tiempo del reloj. Cage define la música como tiempo pasando en cuanto que el sonido es tiempo hecho audible<sup>43</sup>.

El arte como vida, acercar el arte a la vida es dejar y aceptar lo que las cosas son y lo que los sonidos son sin obligarles a nada "no quiero obligar a los sonidos a seguirme". Crítica de la música su carácter temporal en cuanto que se la objetiva en límites que marcan un comienzo y un final, es decir, una música compuesta por "objetos temporales finitos". Análogamente a esta temporalidad determinada se encuentra el lugar en el cual se efectúa la interpretación de la obra, para Cage, el lugar tradicional de esta representación determinada lo constituye la sala de conciertos. Pero manifiesta su desagrado por la sala de conciertos como único lugar, o lugar preferente, en el cual se puede interpretar la música ya que, por sí mismas, estas salas no pueden reunir muchas sonoridades. Por consiguiente, es partidario de que la música salga de la sala de conciertos y prueba de ello son los indeterminados espacios en los que interpreta sus obras: "voy a los circos, a los claros de los bosques, a las galerías de arte, a los techos..."

Un perfecto ejemplo de esta actitud es *4'33''* (1952), que fue representada por primera vez en el Maverick Concert Hall de Woodstock en Nueva York. Es una obra para uno o varios músicos que no producen sonidos. Su partitura es un pequeño texto que indica tres movimientos:

I  
Tacet  
II  
Tacet  
III  
Tacet

Cage declaraba en 1966 que su renuncia más reciente respecto a la práctica más convencional se estaba efectuando sobre el concepto tiempo intentando producir una acción sin ninguna medida. En ese sentido, su obra *4'33''* constaba originalmente de tres movimientos con un tiempo concreto para cada uno de ellos. Durante el tiempo que dura la obra el intérprete permanece en completo silencio. En esta situación, el papel que ocupa el intérprete no es diferente de la actitud oyente del resto del auditorio.

El público puede advertir y escuchar que la música que compone la obra surge de la escucha de los sonidos del ambiente. Cage señalaba ésta como una de sus mejores obras ya que sintetiza exactamente la idea de liberar a

<sup>43</sup> Tomkins, Calvin: *The Bride and the Bachelors*, Nueva York, Penguin Books, 1969, p. 102.

tanto en la escultura moderna como en la arquitectura, y aunque no se corresponden los mismos movimientos y estilos en música y el resto de las artes, cita el ejemplo de los edificios acristalados de Mies van de Rohe que reflejan el ambiente, y que muestran a la vista las nubes, los árboles, o la hierba, dependiendo de su situación; o el caso de las esculturas en alambre de Richard Lippold. En ambos casos, señala, "no existe un espacio vacío o un tiempo vacío. Siempre hay algo que ver, algo que oír"<sup>38</sup>.

El silencio se transforma instantáneamente en sonido y pertenece a la propia musicalización, "si el silencio no existe sólo tenemos sonidos", el concepto de "horror vacui" en la música desaparece en la ideología de Cage al señalar que "si el sonido ya no es un obstáculo para el silencio, el silencio ya no sirve de pantalla al sonido"<sup>39</sup>.

Cage es consciente de que la inclusión del *silencio* en la estructura musical ha de transformar irremediamente el concepto de estructura hasta acabar con ella. Este proceso parte de la ordenación de la música con respecto al tiempo, ya que el tiempo es, a su juicio, la medida radical de toda la música. Para liberar en la obra la dimensión tiempo Cage recurrirá a los procedimientos del azar. En 1950 comienza a interesarse por las operaciones de azar. El azar no significa una solución fácil que simplifique las cosas, piensa que el azar es complejo y que la vida es tan compleja debido a la amplia y constante presencia del azar que determina el estado de las cosas.

El *I Ching* enseña la aceptación y en ese sentido aceptar el azar también significa aceptar el resultado de esas operaciones, de este modo opina que "no tenemos derecho a servirnos de ellas si estamos resueltos a criticar el resultado y buscar una respuesta mejor"<sup>40</sup>.

Hay que dejar que los sonidos sean ellos mismos ya que los sonidos siempre estuvieron ahí e incluso surgirán nuevos sonidos después de nuestra propia muerte. Esta idea apuntada por Cage comparte la filosofía de Fischinger que señala que cada sonido tiene su propio espíritu, una vida, cuyo intento por repetir debe interpretarse como un error. Esa irrepitibilidad es igual tanto para los sonidos como para los hombres, pero cada uno en su estadio, los sonidos son sonidos y los hombres son hombres. A Cage le gustaba pensar que cada cosa tenía su propia vida y su propio centro, y que ese centro es "en cada oportunidad" el centro del Universo, esa fue una de sus enseñanzas Zen.

La relación entre el sonido y su escucha implica directamente a la atención y los sentidos, una perspectiva que contrasta con otros autores como La Monte Young de quien opina que: "El intenso cuidado que La Monte Young

presta a las relaciones microtonales y la atención que exige a sus oyentes difieren, en efecto, por completo de mi actitud ante la música. Mi deseo es liberar la atención de los sentidos; el suyo, concentrarla"<sup>41</sup>.

Sobre la música de La Monte Young, Cage afirma no experimentar ninguna sensación en particular fuera de la tranquilidad. Respecto a Morton Feldman opina que realiza una pedagogía de la tranquilidad y del erotismo. En opinión de Cage, en la música de La Monte Young el oyente puede aislar un sonido y escucharlo como si dispusiera de un microscopio que pudiera convertir un objeto particular en "un universo entero". Estas escuchas necesitan, evidentemente, un cambio de actitud en el oyente.

A través de la realización de una serie de obras como *Concerto for prepared piano* y *Sixteen Dances*, Cage recurre al azar con el objetivo de producir una música capaz de expresar emociones.

Para Cage el silencio se resume en la totalidad de los sonidos no queridos, al aceptar en una misma obra el silencio (como el conjunto de sonidos aleatorios e impredecibles) junto a los sonidos preestablecidos y que ejecutará en su interpretación está aceptando el azar como un elemento determinante en su obra. Intercambiar sonido y silencio significa recurrir al azar.

Cage compone sus obras recurriendo a procedimientos de azar tales como los cuadrados mágicos, el *I Ching* (libro de oráculos chinos basado en hexagramas), e incluso las imperfecciones del papel. En los cuadrados mágicos, ponía en lugar de nombres, sonidos o conjuntos de sonidos. Las obras *Concerto for prepared piano* y *Sixteen Dances*, fueron compuestas mediante el uso de estos cuadrados mágicos. El *I Ching* lo conoció poco después a través de Christian Wolf quien deseaba tomar clases de composición con él. El *I Ching* guardaba una gran similitud con sus cuadrados mágicos pero muy pronto sustituyó a estos con tal fuerza que Cage lo utilizaba como un oráculo tanto para su vida cotidiana como para su música. El *I Ching* se convirtió en un método de composición que exigía bastante tiempo puesto que se debía calcular cada parámetro y cada sonido mediante la consulta a los oráculos. Este procedimiento, en un principio lento, derivó posteriormente en otras estrategias de composición, Cage cuenta cómo se produjo esta transición durante la realización de su obra *William Mix* (1952) (collage para cinta magnética): "...necesitaba un tiempo considerable, y una precisión consumada. Fue el caso cuando compuse *William Mix*. Un día, mientras trabajaba, se puso a sonar el teléfono y una bailarina me pidió que le compusiera inmediatamente una música de ballet, para un espectáculo. Entonces me dije que necesitaba dar con un modo de trabajar rápido, no exageradamente lento como sucedía las más de las veces.

<sup>38</sup> Cage, John: *Silence*, op. cit., p. 8.

<sup>39</sup> Cage, John: *Para los pájaros*, op. cit., p. 37.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 182.

la música de los gustos, prejuicios y sentimientos del compositor. Por ello, manifestaba estar esperanzado con esta obra al "haber permitido a otras personas sentir que los sonidos de su ambiente constituye una música que es más interesante que la música que podrían haber escuchado si hubieran estado en una sala de conciertos"<sup>44</sup>.

En el concierto realizado en Woodstock, esta obra, cuyo título indica los minutos y segundos de su duración total, fue interpretada por David Tudor. El comienzo de cada movimiento se indicaba cuando el pianista cerraba la tapa del piano, al final de cada movimiento la abría. La duración de los tres movimientos fueron de 33'', 2'40'' y 1'20'' respectivamente. Cage decide eliminarlos posteriormente ya que pensaba que los movimientos podían ser de cualquier extensión temporal y una medida concreta solo era fruto del azar.

El espíritu de la obra 4'33'' responde al concepto musical de Cage, la música que es percibida, simplemente, cuando estamos quietos. En esta obra trata de demostrar que no existe el silencio en el concepto de silencio como ausencia de sonido. "El silencio, nos advierte Cage, está lleno de sonidos accidentales"<sup>45</sup>, por este motivo, en su obra "silenciosa", 4'33'', se pudo escuchar durante el primer movimiento el sonido del viento en el exterior; durante el segundo se escucharon los sonidos de gotas de lluvia que golpeaban en el tejado; y durante el tercero, los asistentes comenzaron a hablar, andar y a realizar toda clase de sonidos interesantes. Esta obra fue la primera que realizó como inferencia y coincide con la idea de Satie quien señala que "siento más placer en medir un sonido que en hacerlo audible"<sup>46</sup>, así mismo, esta obra nos remite claramente al concepto de música de mobiliario de Satie<sup>47</sup>.

En este punto es necesario recordar que Satie había elaborado, tiempo atrás, un tipo de música como acompañamiento a una exposición. Una música "que no llamara la atención para que no se reparara en ella, como no se repara en el mobiliario o en el estampado de un mantel o en la tapicería de un sofá"<sup>48</sup>. Esta música estaba concebida para ser no tanto escuchada como oída y el

<sup>44</sup> Kostelanetz, Richard: "His Own Music (to 1979)", en *Conversing with Cage*, Nueva York, Limelight Editions, 1987, cuarta edición 1994, p. 65.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>46</sup> Erik Satie, *Ecrits*, París, Editions Champ Libre, 1977. Traducido y citado en *John Cage: Writings 79-82*, Londres, Marion Boyards, 1987, p. 88.

<sup>47</sup> John Cage siempre ha manifestado que su trabajo y su vida ha sido influenciado por cuatro personas por las cuales ha sentido una profunda admiración, estas son: Henry D. Thoreau, James Joyce, Marcel Duchamp y Erik Satie. De éste último toma la idea de considerar los sonidos de la vida real como elementos que no se encuentran separados de la propia composición musical.

<sup>48</sup> Careaga, Virginia: Erik Satie, op. cit., p. 73. Satie había elaborado, junto a Milhaud, una música que acompañaría una exposición en la galería Barbazanges. Esta música estaba interpretada por un grupo de instrumentos como un piano, clarinetes, un trombón, y se encontraban distribuidos por la sala. La idea que Satie había elaborado para esta música era que acompañase, como música de fondo, el desarrollo de la exposición.

propio Satie animaba al público a que continuara con su conversación y recorriese el espacio sin prestar atención a las piezas musicales que estaban interpretando, bien sabido es que a Satie le enfurecía el hecho de que el público guardara silencio para escuchar sus "músicas de menaje". Los músicos repetían incesantemente un pequeño fragmento y la intención de sus intérpretes era que la música pasara tan desapercibida al público como fuera posible. Era una música que pretendía, tal como señala Virginia Careaga, "abolir las inciertas fronteras entre el arte y la vida: amueblar de música el tiempo"<sup>49</sup>.

La idea fundamental de Satie en estas músicas de mobiliario era crear una música que fuese parte de los ruidos del ambiente y que se tomaran en consideración. Una música de mobiliario que a su criterio debía ser melodiosa, que suavizase los sonidos de los cuchillos y de los tenedores sin llegar a dominarlos ni imponerse a ellos. Una música que debería llenar esos espacios vacíos tan pesados entre amigos que cenan juntos. Y que debería neutralizar los sonidos de las calles que se introducen indiscretamente en las conversaciones<sup>50</sup>.

Cage rinde tributo nuevamente a Satie al interpretar la obra *Vexations* en el Pocket Theatre de Nueva York. Esta obra fue interpretada por diez pianistas y tuvo una duración total de 18 horas y 40 minutos fruto de las 840 repeticiones ininterrumpidas de un módulo de una duración de 1 minuto y 20 segundos. Cage opina que es preciso romper con el círculo de la repetición y la variación. Que una obra sea predeterminada no significa que no pueda romper el círculo de la repetición y la variación *Vexations* a su juicio rompe ese círculo porque la gente que pudo escuchar la pieza sintió algo "inaudito e inesperado". Para Cage la repetición de un mismo acontecimiento no es algo que garantice necesariamente su exacta copia, es decir, cada una de las reinterpretaciones posee unos parámetros diferentes que entran dentro del factor humano de cada uno de los intérpretes, en el caso de la obra *Vexations*, de cada uno de los pianistas. En su opinión, estas consecutivas repeticiones del módulo que origina la obra *Vexations* producen un desvanecimiento del significado similitud y evocan un concepto de repetición expandido bajo el significado de variación. Esto significa, en su opinión, que si bien la obra parece reproducir continuamente un mismo módulo el desarrollo de la obra no tiene por qué ser anodino e insustancial. Muy al contrario, la obra se está desarrollando en el tiempo, produciendo que el módulo principal esté expuesto a continuos accidentes y matices que enriquezcan la obra en su transcurso. De este modo, la circunstancia de que este módulo se repita 840 veces no es determinante para que el público, el auditorio, muestre aburrimiento hacia la

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>50</sup> Cage, John: *Writings 79-82*, op. cit., p. 88.

obra ya que "el aburrimiento es algo que nosotros aportamos. En la experiencia de *Vexations*, como en las obras de Riley o de La Monte Young el hastío sólo surge si nosotros lo provocamos en nuestro propio interior"<sup>51</sup>. En este punto Cage sugiere la desaparición del yo cuando afirma que "nosotros ya no estamos", al no haber el yo, también desaparece el aburrimiento.

Cage realiza una variación de 4'33" que titulará 0'00" (1962) la partitura indica que una obligación respecto de otra debe ser cumplida, parcial o totalmente, por una sola persona. Tal como indica la partitura: En una situación con la mayor amplificación posible (sin feedback) realizar una acción disciplinada, sin interrupciones y generando, en todo o en parte, una obligación para otros. En esta obra encontramos la destrucción del tiempo como estructura, es decir, un tiempo que carece de medida. Cage interpretó esta obra, 0'00", ante un público que observó como se bebía un vaso de agua. Cage había colocado un micrófono de contacto en su garganta y este micrófono estaba conectado a un amplificador que se encontraba a su máximo volumen. A través de los altavoces el público pudo escuchar cada uno de los sorbos que reverberaron por el salón "como el caer de una ola gigante". Cage cuenta que esta obra no es otra cosa que la continuación de un día de trabajo y que trata de demostrar que cualquier cosa que hagamos produce música y que esta música silenciosa que producimos puede hacerse audible a través de micrófonos de contacto y con la suficiente amplificación.

La tercera obra consiste en la reunión de varias personas que practican un juego -puede haber dos o más jugadores- en una situación que se amplifica. Cualquier juego -por ejemplo una partida de bridge, o de ajedrez- se convierte en una obra musical, que siendo esencialmente silenciosa, presenta un silencio lleno de ruidos que son amplificados.

*Thunderclaps* (sonidos como truenos) era un sonido que Cage deseaba conseguir e integrar también en sus obras. Para ello pensó utilizar un modulador que pudiera situarse en las gargantas de los coristas de forma que se consiguiera el sonido deseado. Estas referencias sonoras a los *Thunderclaps* aparecen también en *Finnegans Wake*. Cage pensaba generar estos sonidos también a través de los instrumentos, estos sonidos serían emitidos como en envoltorios de sonidos de lluvia o viento. De hecho, cuando estuvo en los Encuentros de Pamplona en junio de 1972, el viento soplaba con gran fuerza y se introducía por el micrófono. Cage recuerda que este efecto podía ser escuchado perfectamente por los oyentes y se acercaba mucho a la idea que deseaba desarrollar con los *Thunderclaps*.

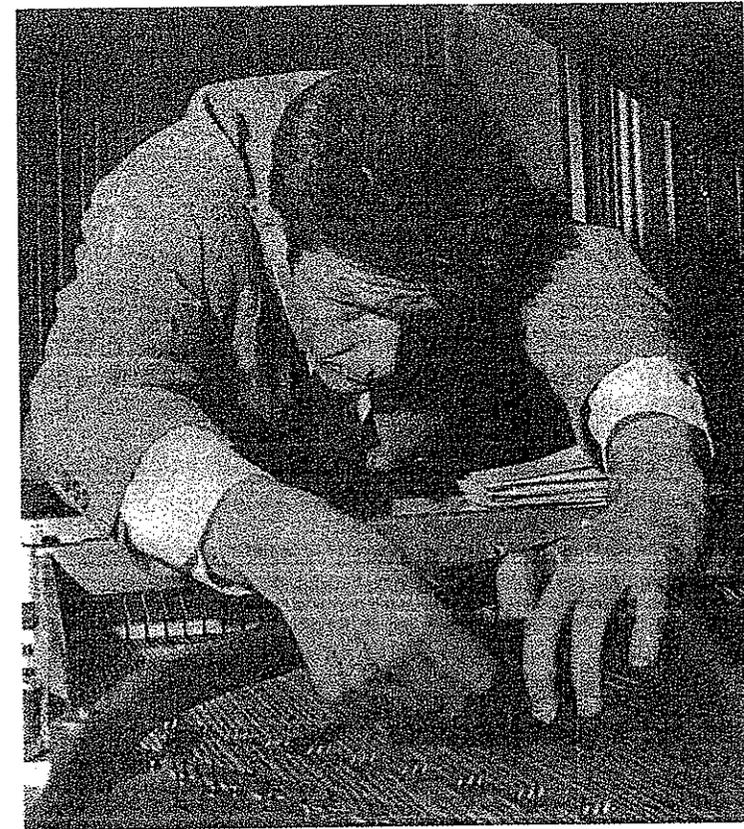
Otros artistas han utilizado el silencio y el tiempo como parte fundamental de una obra, es el caso de Yves Klein quien, entre 1948 y 1959, escribió su

<sup>51</sup> Cage, John: *Para los pájaros*, op. cit., p. 48.

sinfonía *Monoton-Silence*. Una obra que está constituida por un único acorde tocado durante 40 minutos seguidos de un periodo de silencio.

#### 4.2.3. Piano preparado

Henry Cowell fue el profesor de armonía de Cage y su formador antes de que éste pasara a la disciplina de Schoenberg. Cage cuenta que Cowell era un músico inventor que llevado por sus deseos de innovación llegó a tocar el piano con los antebrazos y los nudillos; tocar directamente las cuerdas del interior del piano produciendo pizzicatos; así como en introducir elementos en el interior del piano, sobre las cuerdas, para producir ciertas calidades sonoras como glisandos producidos por el arrastre contra las cuerdas de un huevo de madera de los que emplean las costureras.



John Cage, *Piano Preparado*, s.f.

Cage comenzaría a plantear los instrumentos a través de utilizaciones insospechadas en busca de nuevas sonoridades inexploradas. Se trata de su piano preparado, donde el piano es un instrumento, en el sentido literal de la palabra, que puede ser utilizado por el compositor del modo que éste estime más oportuno, y sin prejuicios, para llevar a cabo su obra. El piano preparado transforma su sonoridad propia y se re-educar para sonar en direcciones y comportamientos inauditos. Como dice Douglas Kahn, no hay "sonidos audibles a través de una percepción pura, sino sólo una apercepción "contaminada" por el entorno social"<sup>52</sup>.

Las experiencias de Cowell serán retomadas y completadas por Cage que introducirá entre las cuerdas del piano una serie de elementos y objetos extraños como tornillos, gomas, bolas, pernos... etc. Esto supondrá el nacimiento del "piano preparado".

Cage compuso por primera vez una obra para piano preparado en 1938 con motivo de un encargo para un ballet de Syvilla Fort titulado *Baccanale*. El espacio reservado para la instrumentación era demasiado pequeño. Ante la imposibilidad de introducir una orquesta completa de percusión o un instrumento específico, un African de 12 tonos ruidosos. Para tal fin decide utilizar el único piano que había en la sala como si fuera una orquesta de percusión, con la diferencia de que tan sólo hay un único intérprete, y por ello introduce en el interior del piano una serie de diversos objetos entre las cuerdas que han de producir las más extrañas sonoridades. De esta forma, el piano, instrumento armónico por antonomasia, pierde sus cualidades propias armónicas para proporcionarnos a su vez, como dice Llorenç Barber, una *Klangfarbenmelodie* por naturaleza. Este momento ha de ser crucial ya que, como señala Barber, "con la preparación del piano, Cage subvierte incluso el tiempo, lo suspende: al desaparecer la función, desaparece la finalidad (teleología). Solo nos queda la yuxtaposición: un tiempo "preparado"... Cage preparará todo instrumento y toda notación (invadiendo sus partituras de una vegetación gráfica insólita) para que devengan simples "cosas a usar" sin que determinen la naturaleza de lo que se va a hacer: habrá que experimentar y sentir para saber"<sup>53</sup>. Cage señala que esta no-armonía provocada por el "estallido" del teclado del piano es en realidad un orden al cual no estamos acostumbrados.

Cage confiesa que cuando al principio introducía elementos extraños entre las cuerdas del piano, era en realidad, "un deseo de poseer los sonidos y ser capaz de repetirlos"<sup>54</sup>. Pero este principio de repetición resultará imposible

<sup>52</sup> Kahn, Douglas: "Lo último: Fluxus y la música", En *L'Esprit de Fluxus*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1994, p. 228.

<sup>53</sup> Barber, Llorenç: *John Cage*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1985, p. 20.

<sup>54</sup> Cage, John: *Empty Words*, Londres, Marion Boyars, 1980, p. 8.

de obtener ya que una vez que dejaba la música compuesta en su casa y cambiaba de un piano a otro y de un pianista a otro pianista, pudo comprobar que no existían dos pianistas esencialmente iguales, como tampoco existían dos pianos que sonaran igual. Esta experiencia le lleva a comprobar la imposibilidad de la repetición y le enseñará a enfrentarse a la vida con las cualidades y características únicas de cada ocasión.

Cage denuncia que el campo musical tradicional actúa como un censor que protege al oyente, es decir, un filtro que le priva el acceso a nuevas experiencias sonoras. La construcción de sus obras comenzó a fundamentarse esencialmente en el concepto tiempo. Para Cage, el sonido está formado por tiempo, por lo que la composición musical es la organización temporal del sonido.

El objeto principal de esta investigación sobre los instrumentos de percusión era la búsqueda de cualquier fuente material cuya potencialidad sonora aún estuviese por descubrir. Para animar esta búsqueda Cage deja sin escribir en sus partituras los nombres de los objetos sonoros que debían producir el sonido en cuestión, y hace una referencia a la innumerable e inimaginable naturaleza y cantidad de posibles instrumentos que se podrían hallar, tanto en una cocina como en un vertedero de basuras.

El interés que sentía por los sonidos sin más, por todos los sonidos, le hacían considerar con igual importancia la naturaleza del sonido así como la fuente de su origen y en ese aspecto atribuye cualidades musicales a un objeto que en apariencia no tiene esa función sonora. Cage opina que los objetos inanimados también poseen vida, tanta vida como lo puede tener uno animado, es necesario rescatar el espíritu de su interior para que el sonido que vive en él pueda surgir y manifestarse. En su opinión los sonidos cuando están dentro de una obra ya se convierten automáticamente en sonidos musicales a través de un orden temporal. La observación de los objetos se aproxima más al sentido del oído que al sentido de la vista. En ese aspecto, indica que esta forma de pensar constituye un rasgo característico de su obra ya que tal y como señala: "nunca cesaron mis tentativas por obtener de los objetos, de los instrumentos no convencionales, todo lo que fueran capaces de entregar". Este pensamiento se manifiesta en las composiciones desarrolladas entre los años 1935 y 40 pero su propósito de independizar la música de los instrumentos musicales y del concepto de altura será una constante en su forma de pensar y actuar que serán características a lo largo de su obra.

#### 4.2.4. Tecnologías y electrónica

El contacto de Cage con las nuevas tecnologías y la electrónica se remonta a los años 1938 y 1939 cuando realizó su obra *Bacchanale*, su primera obra para piano preparado. Cage describe la música de percusión como la transi-

ción contemporánea de la influencia de la música con teclado a la música de sonidos del futuro. En ese aspecto, cualquier sonido debe ser aceptado por el compositor de música de percusión.

La primera obra elaborada con medios electrónicos fue creación suya. Sus incursiones con los medios electrónicos se produjeron en una escuela de Seattle, estado de Washington, en la cual disponían de un gran número de instrumentos de percusión. Cage pensaba utilizar estos instrumentos de percusión junto a su piano preparado.

En Seattle descubrió la existencia de una emisora de radio que estaba en conexión con la escuela y desde la cual se podían realizar programas radiofónicos en directo. En el estudio de radio se comenzó a gestar la hibridación de los instrumentos de percusión junto a diversos soportes de sonidos grabados bien en cinta o en disco. Estos sonidos grabados en discos fueron combinados y manipulados en el estudio de radio a través de la modificación en su reproducción de diferentes parámetros y variables tales como la velocidad y la frecuencia de los mismos.

Estas iniciativas experimentales estaban siendo investigadas al mismo tiempo por diferentes compositores bajo la denominación de "música registrada", Cage buscaba crear una música dinámica y viva que al contrario de lo que sucediera con la "música registrada" no hastiara al auditorio ya que, tal y como cuenta Cage, tuvo "ocasión de comprobar que las personas que escuchaban aquellas otras grabaciones terminaban por dormirse". En este sentido Daniel Charles, opina que el motivo de la "soporiferación" propia de las obras europeas está en consonancia con su alto grado de *determinación*.

No debemos olvidar que la cinta magnética de audio no comienza a estar disponible hasta después de la II Guerra Mundial por lo que los artistas se encontraron ante un medio sumamente novedoso y del cual aún desconocían todas sus posibilidades. No obstante, la utilización de la cinta magnética va a provocar una profunda transformación en la composición musical.

La cinta magnética permite la grabación de una interpretación musical, este era su uso más habitual, hasta que muy pronto comienza a ser observada como un nuevo instrumento para realizar una música nueva que sólo era posible gracias a ella. La cinta magnética y la posibilidad de grabación y reproducción en aparatos multipistas revolucionaron, en ese sentido, el mundo de la música ampliando ilimitadamente el universo sonoro. Otra aportación fundamental de la cinta magnética al mundo de los sonidos es que estos se encontraban registrados, es decir, congelados en un soporte que podía ser cortado, copiado, pegado, y manipulado manualmente. Cage recuerda que cuando estuvo en París y conoció a Pierre Schaeffer éste le quiso introducir en el mundo de la cinta magnética pero él rehusó sus posibilidades. En ese instante no supo valorar la importancia que tendría para su trabajo posterior la

cinta magnética ya que muy pronto se encontraría realizando su *Williams Mix* (1953). Esta obra es, fundamentalmente, un collage sonoro fruto de diversos sonidos grabados en varias cintas magnéticas que fueron cortados, empalmados y montados nuevamente obteniendo un único fragmento definitivo. Estos sonidos fueron catalogados como A (sonidos de ciudad), B (sonidos de países), C (sonidos electrónicos), D (sonidos producidos manualmente, incluyendo la literatura de la música), E (sonidos producidos por el viento, incluyendo canciones) y F (pequeños sonidos que requieren amplificación para poder ser escuchados).

La grabación permite a Cage disponer de las partes de una obra que son susceptibles de ser trabajadas, mezcladas y manipuladas en múltiples caminos. Para él, la circunstancia de que una obra esté depositada en un soporte como la cinta magnética no significa que al ser interpretada en un concierto la obra sea exactamente la misma. En ese sentido opina que la repetición mecánica de una misma grabación no implica que ésta sea única, en el mismo sentido, que no existen exactamente dos hojas de un mismo árbol que sean exactamente iguales. Cada repetición de esa cinta magnética es entendida como una variación distinta de la anterior y, por tanto, contenedora de un sonido propio y distinto. Cage ilustra esta idea traduciendo al campo visual sus ideas musicales. Por ello, sugiere que la idea paralela en arte es la escultura con partes móviles, el móvil.

El completo registro sonoro de una obra en una cinta magnética o en un disco constituye, a su juicio, una herramienta propicia para aquella investigación que permita realizar posteriormente una "música experimental", un útil que permita continuar trabajando en la búsqueda de un resultado que no termina de conocerse. En las dificultades que se presentan en esa búsqueda decidida y continuada encuentra Cage el sentido de la creación y el principio de toda investigación. De este modo grabó, en esa dirección, algunas de sus obras como *Cartridge Music*, partitura para cartuchos de pick-up, accionados en el escenario ante el público.

Cage apuntaba en su manifiesto *Credo* (1937) que el futuro de la música pasaría por la experimentación musical y la creación de laboratorios que permitieran experimentar abiertamente con el sonido. Después de la guerra, la tecnología permitió el desarrollo de estos laboratorios, como los realizados en Francia, y la consecuente apertura del universo sonoro centrado en el estudio de los ruidos y sonidos fijados sobre soportes magnéticos. Cage utiliza en su manifiesto, incluso antes que Schaeffer, el calificativo de "experimental" para calificar la música de ruidos y la propuesta para crear centros de música experimental.

En los años cuarenta intentó fundar un centro de música experimental que utilizase los nuevos medios para elaborar las obras, una música adaptada a las

nuevas tecnologías electrónicas. La novedad de tales instrumentos en aquella época llevaba a sus usuarios a realizar procedimientos laboriosos en busca de resultados que pudieran ser apreciables. En aquel tiempo se denominaba a los magnetófonos como “fonógrafos cinematográficos” y Cage cita que la idea “era utilizar esas cámaras de tipo particular para obtener sonidos, y con éstos constituir bibliotecas y, finalmente, componer a partir de los elementos almacenados en esa forma”<sup>55</sup>. La experiencia del registro de imágenes en película filmica servía en aquel tiempo para pensar en la posibilidad de la utilización análoga de una cinta filmica sonora, idea que actualmente conocemos con la invención de la banda magnetofónica, desarrollada eficazmente después de la guerra, y que permite registrar sonido exclusivamente<sup>56</sup>.

Cage opina que es necesario cambiar la forma en la cual se debe escuchar y producir el sonido, así como la definición del término *música*, por ello, señala que es más conveniente referirse a la música como un sistema de “organización del sonido”. Este concepto hace referencia a un sistema que tiende a superar la tendencia conservadurista de la reproducción de las sonoridades clásicas por las posibilidades y recursos propios que ofrece su innovación tecnológica.

Por otra parte no está de acuerdo con la nomenclatura y distribución de categorías sonoras efectuadas por Pierre Schaeffer en su libro *Tratado de los objetos musicales*<sup>57</sup> ya que se opone a la teoría de Schaeffer por la cual debe existir un solfeo de ruidos (una clasificación de los ruidos y de los climas sonoros) ya que la idea de un solfeo nos remite de nuevo a un intento de convertir en tradicional aquello que debe estar libre de transformarse en una catalogación taxonómica. Por otro lado, Cage opina que el solfeo, nos hace ser prejuiciosos al juzgar a los sonidos antes de que estos hayan sido emitidos. Por ese motivo, critica el solfeo argumentando que los sonidos no deben ser perfeccionados del mismo modo que tampoco debe perfeccionarse la “raza sonora”, tan sólo se necesita, indica, mantener abiertos los oídos.

Cage critica a Schaeffer por su obsesión en la relación entre los sonidos, el ruido y la tonalidad. Una relación que busca con el ojo y el oído de un científico que escribe normas sobre el comportamiento sonoro lo que implica para Cage “recaer fatalmente en sonidos en el sentido “musical” del término, es decir, en sonidos que sólo pueden ir de la mano con tales o cuales ruidos, y no

<sup>55</sup> Cage, John: *Para los pájaros*, op. cit., p. 84.

<sup>56</sup> Walter Ruttmann realizó una de las primeras películas abstractas en la historia del cine: *Opus I* (1921). La obra *Weekend* (1930) es una película para los oídos, una película sonora sin imágenes, grabada y montada sobre película filmica. Esta obra radiofónica posee una duración de 11'30 minutos y su primera difusión radiofónica se produjo el 13 de junio de 1930 en el programa “Piezas radiofónicas y films sonoros”.

<sup>57</sup> Schaeffer, Pierre: *Tratado de los objetos musicales*, Madrid, Alianza Editorial, 1988. Título original *Traité des Objets Musicaux*, París, Seuil, 1966.

con tales o cuales ruidos distintos”. La forma de pensar de Cage es totalmente opuesta a la de Schaeffer en este sentido ya que Cage pretende crear una situación nueva, en la que cualquier sonido o ruido pueda acompañar a cualquier otro. Cage muestra en estas palabras un sentimiento anárquico que comparte nuevamente con la filosofía de Henry D. Thoreau.

Cage compartió una fluida correspondencia epistolar con Boulez en la cual se puede apreciar los puntos en común y las diferencias entre ambos compositores. Boulez accedía a utilizar el azar en su trabajo pero a condición de poder seleccionar posteriormente el resultado que el azar le había ofrecido, un uso del azar paradójicamente aleatorio. En ese sentido Boulez no se entrega por completo al azar y difiere completamente del método seguido por Cage ya que éste sí que acepta el resultado del azar y no lo somete a juicio, por ello, Cage repite continuamente la sentencia que afirma que aceptar el azar es aceptar su resultado. La aleatoriedad en la obra introduce también el carácter relativo del compositor. En ese mismo aspecto también Boulez y Cage difieren ya que, para Boulez, es fundamental eliminar la intencionalidad estética del compositor en cuanto a la forma de la obra; sin embargo, para Cage, este paso no es suficiente y también quiere eliminar, además de la forma de la obra, la intencionalidad constructiva del compositor entregándose por completo al azar. Boulez, por su parte, no renuncia a la voluntad ni a la existencia del compositor y denuncia que con la aleatoriedad total ambas desaparecen.

Cage se muestra profético cuando manifiesta que la capacidad de reproducción del siglo-XX ha de transformar por completo el mundo y lo ha de reproducir en formato de “videocinta”. Esta revolución tecnológica ha de renovar a su juicio toda manifestación artística, literaria y musical adaptándola a unos nuevos formatos audiovisuales que desarrollarán nuevos lenguajes. En este aspecto se refiere al cambio de formato o de lenguaje del cine, la televisión, las reproducciones de cuadros, los libros y la música. Opina que todas estas manifestaciones podrán disponerse muy pronto en el formato de “videocinta”. La aparición de nuevos soportes y formas de expresión lleva consigo replantear la necesidad y existencia de los tradicionales modos de re-presentación audiovisual. En este sentido y cuestionado por el futuro de las salas de conciertos no duda, siendo fiel a su principio de no-obstrucción, en afirmar que “aunque ya no parecieran responder a una necesidad, ¿para qué eliminarlas? La abundancia procede por acumulación, no por selección o supresión. ¿Por qué no contar con teatros inútiles para conciertos innecesarios, a los cuales asistiríamos?”<sup>58</sup>.

<sup>58</sup> Cage, John: *Para los pájaros*, op. cit., p. 113.

Los *Imaginary Landscape* los elaboró en la Escuela Cornish de Seattle, antes de la guerra. Cage escribía esos ensayos como partituras de percusión, con las notas y palabras indispensables para esbozar una descripción de los sonidos. Objetivo de la partitura, lograr la mayor diversificación posible y la posibilidad de mezclar todas las notaciones. Es decir, elaborar un collage gráfico a través de diversas tipografías que remiten inmediatamente a una idea de collage sonoro:

-*Imaginary Landscape number 1* (1939) "Es la primera obra electrónica jamás compuesta para dos electrófonos de velocidad variable, sonidos sinusoidales de diversas frecuencias pregrabados, piano y plato. Se usan dos micrófonos, uno para amplificar los dos instrumentos de percusión "normales" (un gran plato chino y un piano tocado de manera heterodoxa: golpeando las cuerdas graves del piano con una maza de gong, o tocando en el teclado mientras con la otra mano se enmudecen las cuerdas). El otro micrófono recoge los sonidos de los instrumentos electrónicos primitivos: grabaciones de frecuencias constantes que se usan para pruebas de sonido en las emisiones radiofónicas o en estudios de grabación. Estas frecuencias constantes se tocan variando la velocidad. La notación que Cage emplea indica ritmo (realizado levantando o bajando la aguja del disco), y los lugares donde los cambios de velocidad se han de efectuar"<sup>59</sup>. Cage realiza esta obra con medios electrónicos y grabación pero evitando presentar una obra determinada, completamente acabada y enlatada como sería práctica habitual con las músicas electrónicas y concretas de los años 40. Por ello, Cage no renuncia a su interpretación en directo combinando los sonidos electrónicos y registros grabados en cinta magnética junto a su interpretación durante el concierto. Esta práctica será denominada posteriormente como música electrónica en vivo. Cage será un experimentador insaciable con las nuevas formas de tecnología para crear a su vez un nuevo arte. Señala Stuart Saunders que "Cage quería expandir la paleta del compositor para incluir todo los sonidos, así se podría crear una nueva y relevante forma de arte. Las nuevas tecnologías requieren nuevos modos de percepción en cuanto a la forma de tratar con los nuevos estilos de vida creados por tales cambios tecnológicos" - pero esta expansión tímbrica también era compartida por otros compositores- "Varèse, Ives, Busoni, compositores del movimiento futurista, y muchos otros reivindicaron una música que fuera más integradora que exclusivista"<sup>60</sup>.

-*Imaginary Landscape number 2 y number 3* (1942). Recurre a una utilización más amplia de la gama de instrumentos electrónicos y mecánicos.

<sup>59</sup> Barber, Llorenç: *John Cage*, op. cit., p. 22.

<sup>60</sup> Stuart Saunders, Smith: "The Early Percussion Music of John Cage", publicado en *Percussionist* 16, nº1, 1978. Reimpreso en Kostelanetz, Richard: *Writings About John Cage*, University of Michigan Press, 1996, p. 35.

Entre éstos se encuentran osciladores de frecuencia, frecuencias pregrabadas y un generador de zumbidos sometidos a variaciones de velocidad, una cuerda amplificada y una marimba también amplificada por medio de un micrófono de contacto.

-*Imaginary Landscape number 4* (1951). Es el resultado de un encargo de la New Music Society. La obra, escrupulosamente determinada a base de consultas al I Ching, está escrita con notación tradicional en corcheas y silencios de negra. Exige, además, ser coordinada por un director, quien cronometra los diversos "tramos temporales" que estructuran la obra. El resultado dependerá del azar de las emisiones radiofónicas"<sup>61</sup>.

-*Imaginary Landscape number 5* (1952) es la primera obra de "música grabada" como acompañamiento para una danza de Jean Ertman.

-Su obra *Variations II* (1967) fue realizada en Nueva York y producida por la institución EAT (Experimentos en Arte y Tecnología). Cage basa su obra en los sonidos inaudibles que llenan el aire, las ondas hertzianas producidas por emisoras de radio de diferentes tipos. Su obra consiste en hacer audibles esas vibraciones y ondas de radio a través de sistemas de recepción y amplificación que permitían escuchar los sonidos de las emisoras radiofónicas incluyendo las de la propia policía, también dispuso de contadores de energía Geiger, así como unas líneas telefónicas abiertas a diferentes partes de la ciudad.

#### 4.2.5. Hapening y espacio acústico

Los conciertos de Cage se relacionan directamente con el happening. Un ejemplo de este género de conciertos fue realizado en el Black Mountain College en 1952 y Cage cuenta que en el espacio donde se había de desarrollar la acción musical se habían configurado, con los asientos de los espectadores, cuatro grandes triángulos que apuntaban al centro. Entre los triángulos y en el centro se circulaba libremente; esto permitía trasladar la acción alrededor del público. La idea era también permitir que los espectadores, en la sala, se vieran entre sí. Una de las obsesiones continuas de Cage es la idea de que el arte nos acerque a la vida, ya que en la vida "los unos nos vemos a los otros". En su opinión es fundamental trasladar este principio al arte dejando que los sucesos se interrelacionen sin llegar nunca a obstruirse. Esta actitud lleva ligada la idea de aceptación, tratar de no rehusar ninguna situación, por ejemplo, el hecho de que el público pueda desplazarse libremente por el espacio y hablen entre ellos. Cage quiere liberarse de su propio yo que está en relación directa con el virtuosismo y practica una política de emancipación y liberación. Las

<sup>61</sup> Barber, Llorenç: *John Cage*, op. cit., p. 30.

emociones, los gustos y la memoria están ligadas estrechamente al yo, y opina que con estos elementos que configuran el yo el hombre ha construido una muralla, "muralla que no presenta ni siquiera una puerta que comunique lo interior y lo exterior". Pretende derribar ese muro debilitando en lo posible los gustos, las emociones y la memoria ya que no son tan importantes. Sobrevalorar las emociones significa ser esclavo de las mismas, el hombre debe aceptarlas y ser libre de experimentarlas pero valorándolas en su justa medida únicamente y sabiendo distanciarse de ellas. Las pequeñas emociones y juicios individuales hacen que el individuo se refugie cada vez más en sí mismo en lugar de ofrecerse a los demás. Cage propone devolver el hombre al sitio que le corresponde en la naturaleza para que de ese modo pueda abrirse al mundo y reencontrarse con el resto de individuos y el mundo en que vivimos. Del mismo modo que debemos abrirnos al resto de los individuos y al mundo también debemos -dice Cage- en música, abrir nuestros oídos a través de un oído abierto a todos los sonidos ya que "todo puede entrar musicalmente. No sólo las músicas que juzgamos hermosas, sino la música hecha por la vida misma. Gracias a la música, la vida tendrá cada vez más sentido". Pero para que esto se produzca es necesario renunciar en cierto modo a la música, a lo que se llama de un modo común como música<sup>62</sup>.

Una de las puntualizaciones que Daniel Charles hace notar a Cage se refiere a la ausencia de objetivo en los happenings donde este empeño llega a convertirse, paradójicamente, en un objetivo. Cage advierte que la estructura en la que se desarrolla la sociedad nos impide actuar libremente como individuos porque nos encontramos inmersos en una sociedad compartimentada y tabicada. El problema no reside tanto en la existencia de esos muros como en el comportamiento artístico que los repite y la falsa creencia de pensar que en el arte debe de haber un orden en todo. Es por ello que se hace las siguientes preguntas: ¿Por qué deberían los happenings replicar los aspectos más compulsivos de la vida cotidiana? ¿Y si el arte incitara al desorden?

En referencia a los happenings se trata de desarmar el concepto de un arte ordenado. El arte no tiene porqué llevar implícito el concepto de orden, cuando el arte incita al desorden y se aceptan las operaciones de azar dentro de él, significa que somos capaces de discernir que el azar también tiene un sitio en el arte y que somos capaces de reconocérselo.

Cage está interesado no tanto en determinar los sonidos sino el lugar donde estos se producirán. El espacio es una obsesión para él y en este aspecto declara que fue una tentativa por expulsar de su sitio a la música.

<sup>62</sup> Cage, John: *Para los pájaros*, op. cit., p. 65. Duchamp tiene una influencia fundamental en las ideas musicales de Cage al introducir la vida en el arte. La música, un arte hasta entonces reservado a los compositores, comienza a manifestarse entre artistas como Duchamp y será por ello que Cage manifiesta: "Un camino para escribir música: estudiar a Duchamp", p. 72.

En 1952 el ballet de danza de Merce Cunningham ejecuta unos extractos de una obra de Pierre Schaeffer y Pierre Henry titulada *Sinfonía para un hombre solo*. La complejidad de la obra y la inexperiencia de alguno de los bailarines lleva a que Merce Cunningham realice en esa ocasión una coreografía que desvincula los movimientos de los bailarines de la música. Esta ausencia de sincronización entre danza y música provocará una ruptura estética en su propia concepción de la danza que ha de ser determinante en su trabajo. Esta idea la encontramos repetida nuevamente en el happening del Black Mountain en 1952, donde se reúnen en una misma manifestación artística diferentes disciplinas. Cage cuenta como se realizó este happening, y la idea principal del mismo que no era otra que "tratar los objetos del ambiente, incluso las distintas actividades artísticas, como sonidos". En la creación de este happening Cage recuerda la influencia que tuvo en él tanto las veladas ofrecidas por Schwitters como los escritos de Artaud en *Le Théâtre et son double* en el que anuncia la ausencia de escenario. Cuando Cage señala que su obra ha sido comparada con la obra de los dadaístas, afirma que en ese aspecto sus obras tienen, efectivamente, algo de dadaísta; pero en todo caso, advierte que el movimiento dadá tenía una necesidad "de cortar con todo lo hecho, más necesidad de vacío, que en 1950". Las nomenclaturas artísticas que relacionan a Cage con el "neodadaísmo" son, según él mismo, superfluas. Esta categorización frívola tiene su origen, recuerda, en su relación con los pintores Jasper Johns y Robert Rauschenberg a los cuales se les denominaba "neodadas". La falta de imaginación de los críticos, dice Cage, provocó que a él también se le considerase como neodada<sup>63</sup>.

Cage no cree en las categorías y en la música advierte de la no correspondencia entre las categorías musicales con categorías plásticas como la pintura, por ese motivo señala que Satie era mucho más dadá que él y afirma: "*Vexations* sí que era una pieza dadá" y continúa señalando que "yo no la enfoqué para nada en esa forma. Para mí, hacerla escuchar era un deber".

El happening realizado en 1952 en el Black Mountain supuso un punto de inflexión en su obra en cuanto a la distribución e interrelación de los diversos elementos y sucesos tanto en el espacio como en el tiempo. El desarrollo de este "teatro" de grandes dimensiones es narrado por Cage de la siguiente manera:

<sup>63</sup> Cage manifiesta su predilección por el dadaísmo cuando manifiesta que: "Si me viera en la obligación de elegir entre surrealismo y dadaísmo, optaría desde luego por éste. Y si debiera preferir un dadaísta a todos los demás, me quedaría con Duchamp. Tras lo cual, desde luego, me liberaría del dadaísmo".

La admiración que siente Cage por Duchamp queda patente cuando señala que "si Marcel Duchamp no hubiera existido hubiera sido necesario tener a alguien exactamente como él", en Cage, John: *A year from monday*, Londres, Marion Boyars, 1985, p. 70. Impreso por primera vez en 1968 por Calder & Boyards.

“Se decidió, en consecuencia, distribuir a los espectadores en cuatro triángulos de sillas que convergían hacia un centro vacío. Esto dejaba espacios libres en todas partes. Y la acción no se desarrollaría en el centro, sino en cualquier sitio alrededor del público. Es decir, en los cuatro ángulos, en los intersticios e incluso en el techo. Había escaleras, por donde era posible subir para leer poemas o recitar textos. Yo mismo subí y di una conferencia. Hubo también poemas de M. C. Richards y Charles Olson, ejecución de piano por David Tudor, proyección de filmes en el techo y en las extremidades de la sala; finalmente, telas en blanco de Rauschenberg, mientras el propio Rauschenberg pasaba viejos discos en un fonógrafo antiguo y Merce Cunningham improvisaba en medio y alrededor de todo eso. El conjunto duró 45 minutos”<sup>64</sup>.

En este happening Cage fija con anterioridad los elementos que conciernen al público al preveer los lugares donde se van a realizar las acciones ya que fueron situadas premeditadamente en los puntos cardinales. A través de los pasillos que dejaba el público Merce Cunningham podía evolucionar su danza desplazándose libremente alrededor del público y alrededor de los intérpretes. El público estaba invitado a formar parte activa del happening ya que en los asientos de cada silla se dejó previamente una taza con el fin de que el público también tuviera algo que hacer. En esas tazas se sirvió un café cuando estaba a punto de terminar el happening. Todos los intérpretes estaban sujetos únicamente al tiempo global del happening fijado en 45 minutos<sup>65</sup>.

Cage reconoce que a partir de ese momento comenzó a buscar nuevos aportes en sus obras eliminando elementos que interferían su concepto de obra abierta. De ese modo, las sillas tienden a desaparecer con el fin de permitir una mayor libertad espacial de los espectadores que no les impida en ningún momento abandonar la sala en el momento en que lo deseen. Esta concepción participativa del público, de mirar el arte a través de la vida, la hereda Cage de su asistencia durante tres años (1949-50) a las clases de D.T. Suzuki<sup>66</sup> en la facultad de filosofía de Columbia. Cage observa con fascinación como los alumnos que lo desean pueden permanecer, entrar o salir de la clase con la mayor facilidad. Unos pocos seguían el curso alrededor de una mesa, el resto se sentaban junto a la pared.

Para Cage no es importante tratar de definir estas actividades bajo un nombre. Por ello, lo que unos insisten en llamar happening, el prefiere palabras como eventos, reuniones, configuraciones... etc. En definitiva, se trata de

<sup>64</sup> Cage, John: *Para los pájaros*, op. cit., p. 204.

<sup>65</sup> Este happening fue presenciado por Allan Kaprow, discípulo de John Cage. Kaprow se inspiró en él cuando realizó su “13 happenings en 6 partes” en 1959.

<sup>66</sup> D.T. Suzuki fue un importante traductor del budismo Zen durante los años cincuenta. Su filosofía tuvo una gran influencia en John Cage.

una forma de teatro que se desarrolla sin depender de un texto ni expresan las cualidades estéticas de éste.

La distinción principal entre el concepto de happening de Cage del resto de otros artistas como, por ejemplo, Allan Kaprow o Dick Higgins reside en que éstos últimos estiman como interrupciones aquellos hechos que no han sido señalados con anterioridad. Cage advierte que esta actitud de no-intromisión hace de estos happenings verdaderos objetos. Por eso él acepta cualquier intervención en su obra y la acepta como parte de ella. No obstante, su influencia sobre un determinado grupo de artistas es determinante y así lo manifiesta un discípulo suyo, Allan Kaprow: “Mientras que está suficiente claro el intenso interés entre azar y no-arte que aparece a lo largo de todas las categorías artísticas de principios de siglo, el enfoque de Cage sobre ello fue mucho más reflexionado y sistemático en los años 40 y 50. Y quizás el momento histórico era mucho más receptivo. Artistas de todas clases fueron atraídos por su ejemplo y un gran número de ellos comenzaron a ser estudiantes en su clase, yo era uno”<sup>67</sup>. El ruido es señalado por Kaprow como una metáfora de todas las cosas excluidas de su etiqueta artística, una metáfora que se extendió a todos los eventos y lugares en la tierra y en la cabeza. Cage introdujo el azar y el ruido dentro de la sala de conciertos (en el mismo sentido que Duchamp respecto a una galería de arte), Kaprow continúa señalando que para la fundación teórica del happening, arte corporal, land-art y conceptualismo entre otros únicamente fue necesario que el siguiente paso fuese sacar el contenido, junto al azar y el ruido, a un mundo incierto y olvidar los dispositivos de las salas de conciertos, galerías, etc.

Daniel Charles sugiere que la música registrada en cintas adquiere en Cage tintes teatrales. Cage opina que esta teatralización es necesaria en cuanto que el teatro es necesario. Fruto de este pensamiento es la colaboración que realiza en el ballet de danza de Merce Cunningham para el cual elaboró diferentes obras musicales teniendo muy en cuenta la idea de espacio y el abandono de la estructura, aspectos que se combinaban con el carácter general de la obra como “indeterminación”. Una obra que atiende al concepto de “interpenetración y no-obstrucción”. Cage explicaba que en este tipo de obras musicales elaboradas específicamente para la danza “se trataba de evitar toda fusión entre los sonidos, para lo cual era preciso situar a los músicos lo más lejos posibles unos de otro”, de la misma forma, también deseaba evitar que el resultado de la misma “fuese un objeto espacial cualquiera, y tampoco, por la misma causa, un objeto temporal finito, dotado de un comienzo, una parte media, y un final”<sup>68</sup>.

<sup>67</sup> Kaprow, Allan: “Right Living”, *TDR* n° 138, Nueva York, 1993, pp. 12-13.

<sup>68</sup> Cage, John: *Para los pájaros*, op. cit., p. 51.

El desarrollo de un musicircus exigía que el público estuviera en un lugar abierto que le permitiera desplazarse con comodidad. Para la perfecta sonorización del lugar existían altavoces colocados en diferentes localizaciones afuera, si era necesario que el público tuviera una gran libertad espacial y movilidad.

Esta coexistencia de formas insubordinadas que viven juntas sin un fin lucrativo, sin una jerarquía ni direccionalidad, sin un sentido de comienzo y final es señalada por Charles Junkerman como "un trabajo de arte colectivo interpretado de acuerdo a un reconocimiento general, sin intrusión, sin reglas genéricas ni formales; cada cual conocía como comportarse para conseguir el efecto deseado de formalidad"<sup>70</sup>. El papel del autor, tal y como señala Llorenç Barber, consiste simplemente en invitar a aquellos que van a actuar a la vez en el mismo tiempo y lugar limitándose a decir que los solistas o los conjuntos, instrumentales o no, se pueden reunir en un sitio, apropiado, y producir o no cualquier cantidad de sonidos. En el *musicircus* todo espacio es usado para realizar las múltiples actividades que se desarrollan simultánea y libremente. No existe ninguna indicación que advierta del principio ni el final de las obras, ni tampoco existe un guión establecido con el orden de los eventos, el único límite del mismo es el tiempo que se ha fijado para su conclusión. El público puede acceder al *musicircus* desde múltiples lugares y sentirse en comunión permanente con el resto de los espectadores y las diversas actividades que representan el propósito señalado por Junkerman de "una posibilidad utópica para la comunidad humana; nuevas formas que pueden vivir juntas"<sup>71</sup>.

Para Cage la palabra "circus" significa que no existe un centro único sino que lo que demuestra la vida es que existe una enorme pluralidad de centros. De ese modo señala que "cada ser es el centro del universo, y la creación tiene una multiplicidad de centros"<sup>72</sup>.

En este sentido, también encontramos otras referencias similares sobre la espacialización musical en autores como Charles Ives desarrolladas en obras anteriores. Ives tenía varias obras para ser interpretadas en diferentes lugares de un pueblo e incluso entre montañas. También escribió una serie de obras para orquestas móviles que debían cruzarse en las calles. En su obra *113 Songs* sugiere que cualquier hombre sentado en el porche de su casa mirando a las montañas con el sol poniente es capaz de escuchar su propia sinfonía. Por su parte, Christian Wolff también realiza obras que se deben interpretar en bosques o en campos, y en las que se pueden utilizar instrumentos susceptibles de integrarse a tales situaciones.

<sup>70</sup> Perloff, Marjorie & Charles Junkerman: *John Cage. Composed in America*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, p. 41.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>72</sup> Kostelanetz, Richard: *Conversing with Cage*, op. cit., p. 232.

La obra más representativa de Cage en esta dirección es *HPSCHD*, realizada en la Universidad de Illinois cuando fue invitado por Lejaren Hiller para que trabajase con computadoras. Cuando Cage se encuentra frente a las computadoras advierte que esta tecnología le brinda la posibilidad de manipular y obtener los sonidos con una precisión tal que de otra forma le hubiera resultado imposible. A través de esta tecnología consigue llevar al terreno práctico una teoría musical imposible de disponer por medios instrumentales tradicionales, por todo ello, la importancia de la obra *HPSCHD* radica en la utilización de la computadora. Su principal objetivo era realizar una obra basada en 52 bandas programadas y ordenadas por computadora y la participación de las octavas en intervalos de 5 a 56 divisiones. Incorporó siete solos de clavecín que suponían la octava en doce semitonos y que se prestaban a una ejecución vivaz. Cage y Hiller encontraron dificultades para la programación de la computadora y el trabajo de programación les llevó más de un año (el tiempo que requería la programación fue el principal problema que encontró en el trabajo con computadoras) pero consiguieron importantes innovaciones informáticas en el campo musical, "dudo de que alguien haya escuchado antes el resultado de una división de la octava tal que fuese posible preparar, simultáneamente, 52 fragmentos de esa octava"<sup>73</sup>. Cage advierte, sin embargo, que todo el tiempo que invirtieron en la programación de la computadora no fue suficiente para obtener todas las expectativas y parámetros sonoros que en un principio se habían marcado. No obstante, señala la importancia de los resultados obtenidos mediante esta tecnología y anuncia un arte musical desarrollado bajo el signo de la computadora que reuna el resultado de las múltiples investigaciones individuales.

Cage siguió las "Instrucciones para componer vals" de Mozart. Uno de los solos de clavecín de *HPSCHD* consiste en una realización en la computadora, del vals previsto por Mozart. Una vez concluido ese solo, fue retomado reemplazando las medidas que Mozart escribió por otras diferentes tomadas de sus *Sonatas para piano*. Estas notas sustituyeron al vals. El procedimiento desarrollado en la realización es relatado por el propio autor: "Teníamos una música para dos manos: separamos las manos y dedicamos, a cada una de ellas, un programa propio de computadora. La mano derecha evolucionaba hacia ciertas sonatas; la mano izquierda, hacia otras; poco a poco, el vals desaparecía y había cada vez más sonatas. A continuación, extendimos ese principio a toda la historia de la música, desde el tiempo de Mozart al de Hiller y el mío. Elegimos los compositores de acuerdo con el "lugar" que ocupan en esa historia, que dividimos en intervalos históricos más o menos iguales.

<sup>73</sup> Cage, John: *Para los pájaros*, op. cit., p. 174.

El teatro reúne por un lado, lo auditivo y por otro, lo visual. Si se le pregunta a Cage sobre la imposibilidad de la radio como un medio teatral completo, responde que se puede visualizar a partir de lo que se oye, es el caso de los ciegos, y es el caso del radioyente, del mismo modo que no se puede separar el sentido del oído del resto de los sentidos ya que están sometidos a asociaciones. Exige en todo caso un cambio de mentalidad. La radio, la grabación, también incluye el medio ambiente en el que se produce y no se desvincula de este. Por ello afirma “que en estas situaciones uno puede descubrir, cada vez más, que nadie cierra los ojos como antes”.

Cage considera el año 1958 como crucial en su carrera artística porque la gente comienza a tomarle, por fin, en serio. En 1954, en Europa, comenzó su consolidación pero opina que el público que veía a Cage y a Tudor los consideraban como unos imbéciles.

En octubre de 1954 fue invitado a dar una conferencia en Londres, para la cual preparó una lectura de 45 minutos usando una estructura basada en el tiempo y en la longitud. Cage tenía que leer cada una de las frases tan rápido como le fuera posible ya que había fijado un máximo de dos segundos para cada una de ellas. Este lenguaje prácticamente desesemantizado, contaba, además, con una serie de indicaciones que él había introducido en el texto-partitura en las que se indicaba con precisión una serie de intervenciones que el conferenciante tenía que realizar. Estas indicaciones correspondían a sonidos, gestos y acciones como: roncar, apoyarse en el codo, silbar, golpear la mesa, toser, cepillarse el pelo, sonarse, reír, aplaudir, levantar la mano, hacer gárgaras, frotarse los ojos, bostezar, tocarse la nariz y las orejas, chasquear, mirar al micrófono, hacer un “no” con la mano, besar el sonido, silbar tres veces, encender una cerilla, levantar la mano, golpear la mesa con el puño, etc.

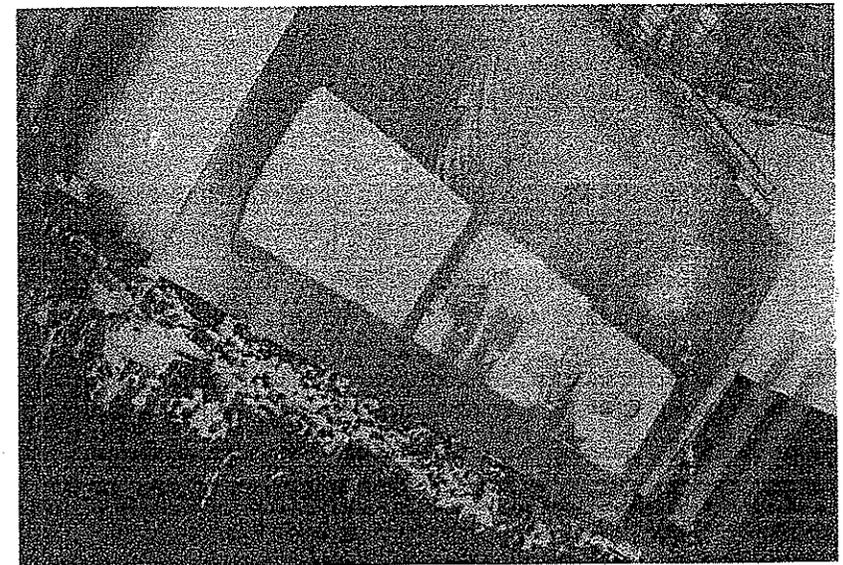
En 1958 realizó su segunda gran gira europea junto a David Tudor. Fue invitado a realizar un curso en Darmstadt que resultó crucial para los asistentes por el gran impacto que les produjo el carácter de la obra abierta en su música. Posteriormente, y durante una estancia de cuatro meses en Milán compuso *Fontana Mix* en los estudios de grabación de la RAI. Durante su estancia en Milán conoce y alienta a una serie de músicos entre los que se encuentran Juan Hidalgo y Walter Marchetti, quienes formarían en la década de los sesenta el grupo ZAJ.

Cage, posteriormente, utilizará una nueva forma de interpretación y creación que lleva por nombre “música electrónica viva”. Cage trabajaba con circuitos que integraban efectos de audio y video que podían generar una retroalimentación entre ellos. La utilización de estos circuitos electrónicos fue cada vez más popular e intensa entre los músicos como por ejemplo Max Neuhaus. Cage busca el carácter experimental de la obra, para él, experimental es “lo que sucede antes de que haya habido oportunidad de medirlo”.

Comienza a pensar en la posibilidad de crear músicas abiertas donde varios compositores y músicos puedan intervenir al mismo tiempo sin obstaculizarse por ello. De ese modo surgen formas como *HPSCHD*, *Musicircus*, *Newport Mix*, *Rozart Mix* (la notación de *Rozart Mix* se resume a la correspondencia mantenida con Alvin Lucier).

La creación de un espacio musical también queda puesto de manifiesto cuando interpreta una obra para dos pianos y para ello procede a separarlos entre sí con el fin de que el sonido dispar de ambos pudieran ser apreciados independientemente por el auditorio.

Un concepto opuesto al descrito anteriormente lo encontramos en *Musicircus* y en *Reunión*, un conjunto de sonidos y músicas que por su naturaleza y condición se escucharían separadas y que son reunidas, en la misma obra, sin plantear por ello, un problema estético<sup>69</sup>. *Musicircus* es una reunión de múltiples disciplinas y acciones simultáneas donde se funden diferentes tipos de música en vivo junto a la presencia participativa del público que inunda sin organización alguna todo el ambiente.



John Cage, *HPSCHD*, 1969.

<sup>69</sup> La interpenetración conjunta de diversas músicas se muestra también en *Reunión* (1968), título de una obra de John Cage en la que también intervino, David Tudor, David Behrman, Gordon Mumma, Lowell Cross, Marcel Duchamp y su mujer. “El título hacía referencia al hecho de que todos los compositores presentes, todos buenos amigos que llevan sus propios caminos, se encuentran de esta manera agrupados por una performance de una tarde”. Citado en el catálogo *Ecouter par les yeux: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris*, 1980, p. 64.

#### 4.2.6. Música y lenguaje

Tomando como punto de partida la poesía fonética de las primeras vanguardias se desarrollará en los años 50 toda una serie de variaciones comprometidas con el sonido y el lenguaje que podrán denominarse como "poesía sonora", "speech music" (lenguaje musical) o "text-sound composition" (composiciones que combinan texto y sonido). La proliferación de diferentes tecnologías de grabación permitirá ampliar, por otra parte, los recursos interpretativos. A la voz en directo del performer se unirá la posibilidad de la grabación previa de otras voces y sonidos en diversos soportes de registro sonoro que permitirá ser reproducida y combinada junto a la propia voz del performer en directo de cara al público.

Cage tiene una importante relación con la literatura y en ese sentido, su estética y filosofía musical siempre ha mostrado el respeto y compromiso con escritores como James Joyce y Henry D. Thoreau. Esta influencia literaria es fundamental para la diversidad y metodología que caracteriza su obra.

A Cage se le acusaba de que su música fuera la no música y de que sus notaciones en sus partituras fueran ambiguas, para él, su principal objetivo era el de abrir la personalidad. Mediante estas notaciones también se proponía abrir la obra con el objetivo de que la misma pudiera ser interpretada de diversas formas.

Existe una diferencia muy clara para Cage sobre lo que debe ser escribir una obra, su interpretación y su escucha. Estas tres acciones son completamente distintas y no tiene por qué existir una relación directa entre lo que se escribe, lo que se interpreta y lo que se escucha. En ese aspecto una misma obra puede tener diferentes interpretaciones con diferentes resultados para el auditorio.

Cage opinaba que si su música era considerada como la no música, entonces podía suceder que su política fuese la no política. En este sentido Cage se alinea con las ideas de Henry D. Thoreau y Buckminster Fuller respecto a un mundo sin naciones sustituido por una red de utilidades que solucionarían las necesidades de cada uno de los individuos.

Para Cage *la música* es simplemente una palabra, en ese sentido, critica la incapacidad del lenguaje para desvincularse de las rígidas leyes a las que se encuentra académicamente sometido. El lenguaje no presenta la misma permeabilidad que ha permitido incorporar, en el campo sonoro, el ruido dentro de los sonidos musicales. Por este motivo su investigación se inicia con la introducción del concepto ruido dentro del lenguaje, una actitud artística orientada a la creación de una forma distinta de lenguaje, pero esta búsqueda es interpretada a su vez como "una imposibilidad del lenguaje". Cage descubre que él puede convertirse en su propio intérprete vocal cuando sustituyendo a Cathy Berberian procede a leer sus propios textos pertenecientes a *Music of*

*Thoreau* (1971). Después de esta experiencia comenzó a realizar experimentos aplicando operaciones de azar en música que eran combinadas con escritos de Thoreau. Al resultado lo llamaría *Mureau* (1972)<sup>77</sup>.

Esta obra era interpretada ante el público como una conferencia en la que improvisaba, él solo, sirviéndose únicamente de la capacidad de su voz y los elementos del lenguaje pero sin llegar nunca ni a palabras que fueran conocidas ni a una sintaxis correcta. Cage entendía esta obra como una liberalización del lenguaje y de sus normas.

De la misma forma que busca destruir la sintaxis a través de su voz también lo busca mediante la tipografía utilizando el azar como un método efectivo para liberarla. En este sentido homenajeó en 1969 a Marcel Duchamp con un "múltiple" titulado *Not wanting to say anything about Marcel* utilizando el azar a través del *I Ching*. En esta obra las palabras tenían un origen azaroso al igual que las letras que la componían así como la disposición espacial entre ellas. El objetivo era dejar a las palabras ser lo que son en el mismo sentido que permite a los sonidos ser ellos mismos con el fin de no dejarse arrastrar por el lenguaje. Esta obra fue realizada con las 1.428 páginas de un diccionario que fueron divididas utilizando el *I Ching* en 64 grupos. Dividió esos grupos para obtener palabras, después letras y después fragmentos de letras. Combinó esos fragmentos con las 261 posibilidades tipográficas que disponía obteniendo un conjunto de una gran riqueza plástica.

En su última composición de este tipo aplicó su método a diez volúmenes de Thoreau y el resultado fue un trabajo de diez horas en cuatro partes que tituló *Empty Words* (1973). En la Parte I, las operaciones de azar fueron aplicadas a frases del diario de Thoreau, en la Parte II a las palabras, Parte III a las sílabas, y la Parte IV a las letras. Esta obra continúa con su filosofía por la desmilitarización del lenguaje y por establecer un movimiento del lenguaje a la música. De nuevo el pensamiento de Thoreau se encuentra presente y Cage también recuerda la sentencia de Norman O. Brown quien ha escrito que "la sintaxis es el lenguaje del ejército"<sup>78</sup>.

<sup>77</sup> Este texto se encuentra contenido en Cage, John: *M (Writings '67-'72)*, Londres, Calder and Boyars, 1973. En la introducción de este libro Cage señala que, "Mureau se aparta de la sintaxis convencional. Es una mezcla (mix) de letras, palabras, frases y oraciones. Lo escribí al exponer a una serie de operaciones del "I Ching" todos los comentarios que H. D. Thoreau hace sobre música, silencio y sonidos que oyó, y que aparecen indicados en la edición Dover de su "Diario". El pronombre personal fue variado de acuerdo a tales operaciones, y el tipo de letra utilizado se determinó de igual manera. Mureau es la primera sílaba de la palabra música seguida por la segunda del nombre Thoreau. Leyendo el "Diario", me di cuenta de la manera tan "siglo veinte" que Thoreau tenía de oír. Oía, así me lo pareció, igual que oyen los compositores que usan la tecnología de hoy. Atendía a cada sonido tal como es, fuese o no "musical" y exploró los alrededores de Concord con el mismo apetito con el que ellos exploran las posibilidades que le ofrecen los medios electrónicos. Muchas de mis performances como músico en estos últimos años han sido mi vocalización de "Mureau" o mi vocear otro texto: "62 Mesostics re merce Cunningham." Esta traducción se encuentra en Barber, Llorenç: *John Cage*, op. cit. p. 86-87.

<sup>78</sup> Berkowitz, Peggy: "John Cage Concert", *MusicWorks* n° 7, Toronto, 1979, p. 14.

Son respectivamente: Mozart, Beethoven, Schumann y Chopin, y Gottschalk, Busoni, Schoenberg, Hiller y Cage. Lo hicimos para las dos manos juntas y para las manos separadas<sup>74</sup>.

Las divisiones de las octavas en fragmentos sugiere a Cage la idea de un microscopio, en cambio, para las imágenes, pensó en un telescopio. Por ese motivo solicitó películas de vuelos espaciales que fueron proporcionadas, cerca de cuarenta, por la NASA. Estas películas fueron proyectadas a través de ocho proyectores de cine, también fueron proyectadas cerca de un centenar de dibujos animados; mediante 80 proyectores fueron proyectadas unas 8.000 diapositivas. Todas estas imágenes tenían como tema principal el viaje interplanetario.

Cage advierte que el público podía sentirse libre dentro de esta complejidad técnica ya que le estaba permitido desplazarse por cualquier lugar del espacio en el cual se estaba desarrollando la obra *HPSCHD*. Bastaba dirigirse de un punto a otro para modificar la dimensión tanto sonora como visual del acontecimiento.

Este contenido audiovisual se canalizó de forma que cada una de las 52 bandas se distribuía a 52 altavoces independientes a través del perímetro del salón. En el centro se situaron siete estrados, uno para cada solo de clavecín, cuyos sonidos se emitían a otros tantos altavoces. Sobre los estrados se colocaron a cierta altura unas pantallas translucidas en las cuales se proyectaban las imágenes. La multitud ambulaba con toda libertad y, en ciertos momentos, unos y otros se ponían a bailar, por iniciativa propia, lo cual agregó a la globalidad de la escena teatral la actitud performativa del público.

Cada una de las fuentes sonoras fue grabada por separado para su posterior montaje en un estudio de grabación de Chicago. En el montaje tan solo se usaron tres solos de clavecín de los siete que se escucharon en directo pero el resto de las sonoridades fueron incorporadas paulatinamente en un único registro estereofónico. La mezcla de los registros fue del agrado de Cage debido a que habían conseguido una obra que jamás hubiera podido tener ese resultado sin la ayuda de los recursos de un estudio de registro como aquél.

El primer *musicircus* fue realizado en noviembre de 1967 en Champaign-Urbana, Illinois. El segundo, el 11 de abril de 1970 en Minnesota. En este *musicircus*, Cage contribuyó con la superposición de unos clusters de televisiones y radios, con una obra titulada *AMFMIV*. Un tercer *musicircus* fue organizado a finales de octubre de 1970 dentro de las "Jornadas John Cage" en París. Este *musicircus* no fue de su agrado debido a que no pudo disponer de la tecnología necesaria y por el insuficiente espacio del que disponía el público que le impedía desplazarse libremente: "... la multitud reducía a cada uno a la

<sup>74</sup> Ibid., p. 174.

inmovilidad". Los siete estrados habilitados para que actuaran una treintena de grupos fue ocupado por la masa de público que impedía a su vez que éstos pudieran actuar. Por otra parte, Cage también criticó a quienes a través de la megafonía pretendían organizar al público emitiendo una serie de ordenes a través de los altavoces que invitaba al público a abandonar el escenario. "...se diría que se pretendía imponer un gobierno a una situación que, por sí misma, rechazaba toda organización!"<sup>75</sup>.

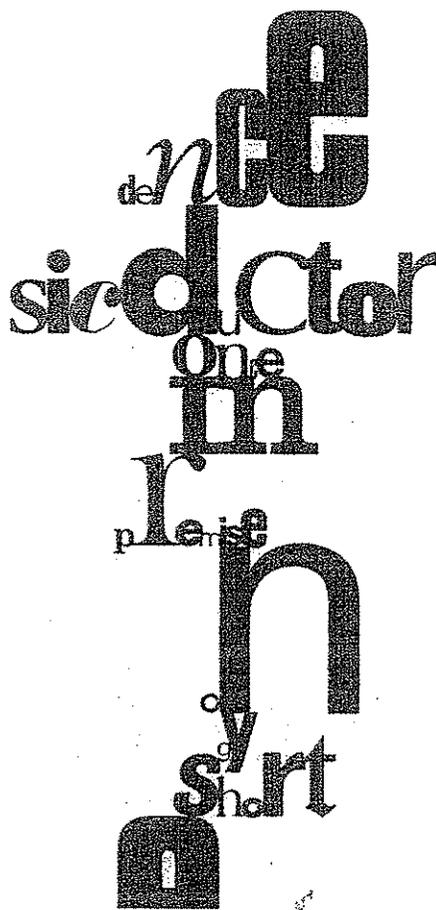
Otra forma de interpretación musical basada en las relaciones espaciales entre los intérpretes la encontramos en *Reunión*. En esta obra se yuxtaponen diversos sistemas sonoros interpretados por otros tantos compositores. El objetivo de esta obra consistía en reunir en un mismo espacio y tiempo común músicas que en condiciones normales deberían estar separadas. La primera ejecución de *Reunión* fue realizada en Toronto en 1968 por los intérpretes David Behrman, David Tudor y Lowell Cross. Cada uno ellos disponía de un equipo electrónico formado por un modulador, un amplificador y altavoces. Los compositores interpretaban mediante estos sistemas electrónicos los diferentes movimientos de una partida de ajedrez que otras dos personas realizaban. Los movimientos del ajedrez se efectuaban primero sobre el tablero para interpretar posteriormente este movimiento a través de un sistema electrónico de modulación y amplificación sonora.

Otra versión de *Reunión* la encontramos en una instalación que realizó John Cage titulada *33 1/3*. Título que hace referencia a la velocidad de giro de un disco de vinilo. Para esta obra disponía de 12 tocadiscos, 250 discos y altavoces que fueron repartidos por el espacio de la sala. La sala no tenía ningún tipo de sillas impidiendo, por tanto, que el público pudiera permanecer sentado durante la escucha de las músicas. Cage buscaba con esta disposición espacial la implicación del público en la obra ya que muy pronto se puso de manifiesto que si el público deseaba escuchar música deberían producirla ellos mismos. Producir música no significa para Cage ser un virtuoso de un instrumento y demostrarlo ya que esto no es necesario, más bien, sugiere la posibilidad de poder efectuar cada uno de nosotros su propia música con su propia combinación de elementos, aunque estos se encuentren ya "fabricados" en el mundo que nos rodea. En ese aspecto, la virtuosidad es sustituida por la manipulación mecánica de los instrumentos electrónicos que paulatinamente se han incorporado a nuestra vida cotidiana. Cage deseaba estimular al público a formar parte activa de la obra, en ese sentido advierte que: "no quiero que se sienten al piano si no lo han estudiado. En cambio, lo que se puede confiar a todos es un tocadiscos"<sup>76</sup>.

<sup>75</sup> Ibid., p. 243.

<sup>76</sup> Ibid., p. 210.

y por otros treinta y dos libros elegidos por él de su librería. Los *Mesósticos* fueron realizados usando letras adhesivas (letterset) en una gama cercana a setecientos treinta tipos y tamaños diferentes. La variedad en la tipografía tiene por finalidad sugerir unas tonalidades vocales improvisadas. Las diferentes letras sugieren cambios fonéticos de intensidad, calidad, estilo, etc., una interpretación, en definitiva, alejada de cualquier regla fonética convencional. Las palabras y las sílabas no están para ser pronunciadas claramente, si bien, debe prestarse atención a cada letra. Se debe pensar en esa letra y en la que le sigue. Una letra dada puede ser vocalizada de muchos modos, no se debe buscar el determinar una regla de pronunciación.



John Cage, 62 Mesostics Re merce Cunningham, 1971

El tiempo destinado a la interpretación de un *Mesóstico* es libre, es preciso pensar que ésta debe ser tan libre como lo ha sido el componerlo visualmente con las letras adhesivas. La interpretación se encuentra condicionada por la situación de las letras. Si estas se encuentran muy pegadas, la interpretación fonética también lo será, como un lloro sencillo, corto, o un evento vocal, no se debe incluir entre ellas largos silencios, tan sólo los necesarios para respirar (a excepción de las marcas de puntuación al final de las líneas). La respiración, si es necesaria, tendrá lugar al final de una palabra o una sílaba<sup>81</sup>.

#### 4.3. Fluxus: música conceptual y experimentación intermedia

El movimiento Fluxus es un claro ejemplo de interrelación e hibridación entre las disciplinas artísticas. Podemos decir que este grupo es el aglutinador de los diferentes géneros artísticos que hasta ese momento se manifestaban por separado. De este modo y con el denominador común Fluxus, podían observarse bajo una misma obra diferentes gestos y guiños correspondientes a categorías tan dispares como la pintura, escultura, danza, música, cine, teatro...

Las obras Fluxus corresponden a una nueva concepción del arte donde la interpretación activa del propio artista es la característica principal de las mismas. De ese modo surgieron los performances, el arte de acción y los happenings, en un intento por destrozarse los límites que separaban las disciplinas artísticas tradicionales y reconciliar el mundo del arte desde otra perspectiva: la interrelación que genera Fluxus. Una exploración artística basada en la crítica hacia la función del arte como una entidad cultural privilegiada y del artista como un ser imprescindible. Por todo ello, Fluxus va a representar la cara opuesta de la cultura institucional y del arte escindido de la vida. En este sentido, Maciunas señala que el artista debe mostrar que cualquier cosa puede sustituir al arte y que cualquier persona es capaz de hacerlo. La idea de disolver los límites entre las artes que efectúa Fluxus constituye una propuesta más dentro del panorama internacional, si bien, Fluxus va a mostrarse como la propuesta más radical y duradera.

Fluxus integra en su comportamiento artístico las nociones y experimentaciones que se estaban realizando en el campo musical, como la indeterminación, el azar y la aceptación del resultado. Consecuencia de ello será la naturaleza cambiante de elementos tales como el sonido, la imagen, y la utilización del cuerpo en las obras Fluxus. En ese aspecto, los artistas Fluxus coinciden

<sup>81</sup> Cage, John: *Sixty two mesostics re merce cunningham for voice unaccompanied using microphone*, (C.D.), Hat Hut Records, Suiza, 1991. La construcción de los mesósticos se encuentran explicados por Cage en un texto fechado en marzo-junio de 1971 en Nueva York.

Esta obra también muestra ese mismo espíritu desorganizador del lenguaje empleando los sonidos de las palabras aunque estas no signifiquen nada. Cage señala que es el tipo de lenguaje que usa la gente cuando ama, ya que "cuando se ama se dicen tonterías, cuando se combate se dicen frases". El se siente esperanzado cuando manifiesta que desearía que la gente pudiera encontrar algún elemento de interés en esta obra, al señalar la posibilidad de que el público que escuchase *Empty Words* podría en todo momento salir y entrar de la sala. Durante la interpretación la sala presentaba las puertas abiertas permitiendo de este modo que los sonidos de la vida diaria también pudieran entrar dentro.

La obra era muy extensa (dos horas y media de lectura), y por ello se anunció en el programa que el público era libre de permanecer el tiempo que desease en ella. El público puede apreciar el motivo por el cual la velocidad del proceso en la obra es necesaria. Tan importante en la lectura de Cage son las diferentes sonoridades como las pausas de silencio que establece durante su lectura.

Esta obra fue presentada en el Teatro Lírico de Milán en 1977. Durante el tiempo que duró la lectura, Cage estuvo permanentemente expuesto a las iras del público que lo increpó verbalmente y se manifestó en actos agresivos.

En 1974 Cage manifestaba su deseo de diálogo y correspondencia entre música y artes visuales: "Yo espero que lo que nosotros hemos hecho en música tenga algunos elementos de descubrimiento para las artes visuales, de modo que las artes visuales puedan ser refrescadas y de nuevo estimuladas. Un diálogo puede suceder en las artes, un coro tan largo que no podamos contar las posibilidades. Esto es debido a la apertura, y a causa de que las fronteras entre las culturas se está desintegrando"<sup>79</sup>.

La obra de Cage tiene cada vez más relación con los medios, en ese sentido se encuentra muy influenciado por la ideología de MacLuhan. En el libro de MacLuhan *La Galaxia Gutemberg* encontramos el anunciamiento de la muerte del libro, pero el libro no tiene porqué llevar consigo la muerte del lenguaje, en ese mismo sentido, Cage opina que su música presenta una analogía con la idea de MacLuhan puesto que la entrada del silencio en la música no significa una desaparición de la misma. Cage señala la importancia definitiva del silencio en su música ya que a través del silencio los ruidos pueden entrar en su música. Cuando se refiere a los ruidos señala con firmeza que estos ruidos no comprenden una selección subjetiva de los ruidos sino que se establece una apertura "a todos los ruidos que existen o sobreviven". De la misma forma que se produce una apertura a todos los ruidos en la música, también se establece análogamente, una apertura a toda morfología que se desarrolla en la página del

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 14.

libro. La tipografía es comparada con los ruidos y ambos son continentes de la máxima multiplicidad de "ruidos", tanto acústicos como visuales del lenguaje. En ese sentido, el libro entendido como un objeto cuya lectura es lineal se destruye y se transforma en un camino que se interrelaciona y convive, permanentemente, en armonía con su propia multiplicidad. Joyce fue un claro ejemplo de escritor cuyos libros quiebran continuamente la linealidad de la lectura.

La literatura de James Joyce tiene una gran influencia en Cage. *Finnegans Wake* constituye un extenso trabajo literario que Cage escribe en cinco partes. La segunda parte de *Finnegans Wake* fue transformada en una obra para radio de una hora de duración titulada *Roaratorio, An Irish Circus on finnegans Wake* (1979)<sup>80</sup>, una obra que constituye, esencialmente, una lectura polifónica del libro de Joyce.

Cage convierte el libro en partitura introduciendo diferentes elementos tipográficos y distribuyendo espacialmente las palabras en el espacio de la página. Estas grafías formarán sus poemas *Mesósticos*, de este modo la escritura se convertirá en música y Cage en su principal interlocutor.

Un *Mesóstico* es un conjunto variable de letras de tamaños y tipografías diferentes que se distribuyen alrededor de una palabra o frase escrita en una fila vertical: en este caso el nombre Merce o Cunningham. En la realización de un *Mesóstico* es preciso que ninguna letra que componga este nombre, es decir la fila vertical dominante, sea repetida antes de que su precedente en el nombre aparezca. En la interpretación de los *Mesósticos*, Cage nos advierte que tampoco debe realizarse ninguna aclaración para clarificar esta estructura en la performance: "Una performance incluirá al menos cinco mesósticos separados por espacios. La duración de la interpretación puede llegar a oscilar entre una y tres horas. El tiempo invertido se encuentra sujeto al número de mesósticos interpretados y al espacio dejado de silencio entre cada uno de ellos. Un ejemplo: en el caso de que la decisión sea interpretarlos todos ellos en un periodo de tres horas, destinar aproximadamente tres minutos para cada mesóstico más el silencio de separación (a excepción del último); es decir, si un mesóstico dura tan sólo veinte segundos entonces guardaremos dos minutos y cuarenta segundos de silencio más el silencio correspondiente a la separación con el siguiente *Mesóstico*. Una performance corta tendrá menos de siete u ocho minutos y medio de duración.

Los textos están determinados por el *I Ching*, las sílabas y las palabras mezcladas desde *Changes: Notes on Choreography* por Merce Cunningham

<sup>80</sup> Esta obra para radio, *Roaratorio*, ganó el premio "Karl-Sczucka" a la mejor composición del año. El jurado mencionó que la obra de Cage "es un mundo construido por sonidos, texto y música, con el que el oyente puede experimentar si quiere, y al mismo tiempo, dejarse bañar por sonidos. Algo que la radio, normalmente restringida a su papel de información unidimensional, no suele ofrecer". Citado en Barber, Lorenc: *John Cage*, op. cit., p. 81.

con Cage en sugerir que la presencia de una partitura debe conducirnos a abrir nuestros ojos y nuestros oídos al mundo cotidiano que nos rodea. Este abrirnos a las sensaciones y sentir con todo el cuerpo es sintomático de las obras Fluxus donde el ejecutante de las acciones se constituye en cierta medida en sujeto y objeto del performance y de la obra. El escenario recae sobre el propio cuerpo lugar al cual irán dirigidas todas las miradas del público. El cuerpo se muestra como un medio para la interpretación de la obra-partitura convirtiendo al artista en un instrumento más.

Romper las barreras de las disciplinas artísticas supone prescindir de las ataduras que unen al arte con un intento por academizarlo e institucionalizarlo. Para Fluxus se presenta necesaria una renovación de la postura artística, un no-arte, donde el único indicio de higiene se establece en la ruptura y aglutinamiento de las diferentes categorías artísticas para hacer un frente común, un universo común pluridireccional de miradas múltiples donde el humor y la ironía también juegan un papel importante. Dick Higgins describía esta nueva forma con el calificativo "intermedia".

El término intermedia describía notablemente la paulatina agitación que se producía evidentemente a finales de los cincuenta y principios de los sesenta en los cuales los distintos artistas utilizaban abiertamente múltiples medios para realizar sus obras.

Las propuestas presentadas por Cage en lugares como Black Mountain College de Carolina del Norte o la New School for Social Research fueron fundamentales para el surgimiento de un nutrido grupo de artistas que comenzarían a consolidar una manifestación artística "nueva" basada en el performance, el arte de acción, y la práctica artística pluridisciplinar o "intermedia".

Dick Higgins hace una cuidadosa distinción entre el término "intermedia" y el término "multimedia". Para Higgins el arte multimedia supone una adición y superposición de medios artísticos; en cambio, el arte intermedia se encuentra localizado en los diferentes espacios existentes entre una categoría artística y otra. Higgins señala que hasta entonces existía en el arte unas enormes lagunas provocadas por la categorización rígida de las artes e indica que el arte intermedia debía situarse entre esos espacios no ocupados por la creación artística. Este posicionamiento anunció la creación de un arte interdisciplinar alejado de las convenciones, un arte cuyo principal postulado consistía en eliminar la frontera entre el arte y la vida abriendo para ello una sensibilidad artística hacia lo cotidiano. La llamada a la integración de todas las artes ya había sido anunciada durante la primera mitad del siglo por la Bauhaus (1919-1933), una escuela que confiaba en rescatar del aislamiento en que se encontraban cada una de las artes y "educar a los artesanos, pintores y escultores del futuro para integrarlos en proyectos cooperativos que com-

binaran todos sus conocimientos"<sup>82</sup>. En el mismo sentido surge la afirmación de Kandinsky: "el artista puede utilizar cualquier forma para expresarse"<sup>83</sup>. Se refiere a la necesidad interior del artista por la creación que lo libera de cualquier límite o prejuicio establecido, "entonces sabrá utilizar con la misma facilidad los medios permitidos y los prohibidos"<sup>84</sup>.

#### 4.3.1. El sonido en la obra Fluxus

Fluxus, desde su inicio, muestra una gran interés por el sonido ya que artistas integrantes como La Monte Young, Nam June Paik y Benjamin Patterson poseían formación musical. Así mismo, las nuevas tendencias musicales contribuyeron a perfilar el espíritu de los conciertos y veladas Fluxus, en los cuales, la música de acción era la protagonista. Estos conciertos presentaban la manipulación y uso de objetos siendo el aspecto sonoro y visual de los mismos el centro de atención de la obra. Las performances utilizan elementos y acciones de la vida diaria que representan lo simple para comunicar mensajes complejos. Por esa razón, Kristine Stiles, afirma que "los acontecimientos Fluxus, constituyen "conciertos" de lo cotidiano, son la música de la acción que anima las cosas"<sup>85</sup>.

Wolf Vostell designó a partir de 1958 con el término "dé-coll/age-Musik" aquellos procesos acústicos que provenían de fenómenos de des-composición fortuitos. Entre estos procesos encontramos, como ejemplos, el estallido de una bombilla, los carteles que son arrancados de las paredes, el golpe de los objetos que caen al suelo, los gritos de seres humanos en peligro, los ruidos de accidentes de coche, el ruido blanco de una televisión, el sonido de sintonización en una radio, e incluso los ruidos producidos por el propio cuerpo. Todos estos procesos se retransmitían y amplificaban acústicamente. Vostell considera que ésta es su principal contribución a la música Fluxus a partir del festival celebrado en 1962 en Wiesbaden<sup>86</sup>.

Siguiendo el pensamiento de Vostell observamos que los conciertos Fluxus vierten la música en cotidianeidad y la cotidianeidad en música, es el caso de *L'aéroport comme salle de concert*. Para materializar su proyecto, el artista Fluxus escribe música en el sentido que expresa su intención musical a través de frases escritas muy concisas y simples. Breves indicaciones que guían el desarrollo del evento y que hacen abandonar la notación musical tradicional.

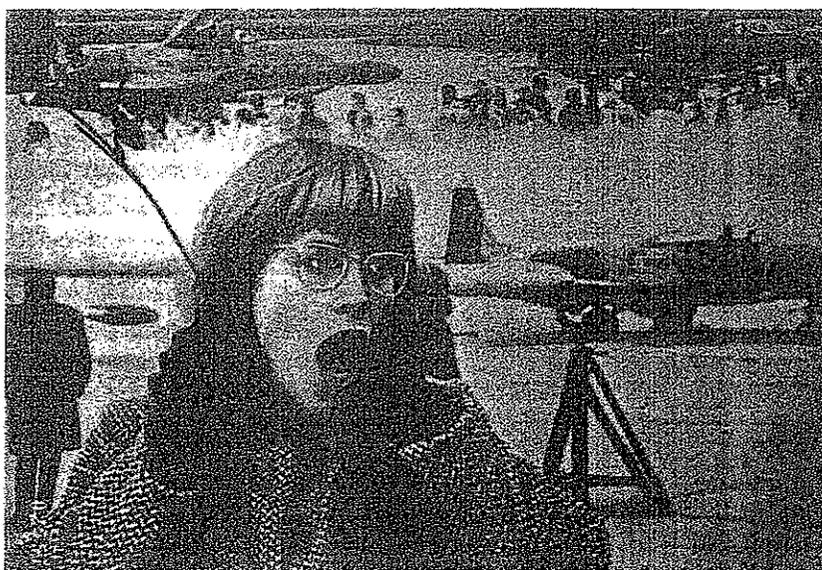
<sup>82</sup> Whitford, Frank: *La Bauhaus*, Barcelona, Destino, 1991, p. 11.

<sup>83</sup> Kandinsky: *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Labor, p. 74.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>85</sup> Stiles, Kristine: "Entré piedra y agua", *En L'Esprit de Fluxus*, op. cit., p. 211.

<sup>86</sup> Wolf Vostell describe este proceso en un texto con fecha 27/4/80 y que fue publicado en el catálogo *Écouter par les yeux*, op. cit., p. 136.



Wolf Vostell, *L'aéroport comme salle de concert*, Happening "Ulm". Ulm, 1964.

La partitura en sí se constituye proyecto y obra abierta susceptible de poder ser interpretada por cualquier persona ya que las partituras representan una idea abstracta y no una manifestación del artista como ego. Esa es la circunstancia por la cual era práctica común interpretar las obras de otros artistas. Este pautar el comportamiento mediante la partitura tiene su origen para los artistas Fluxus en el trabajo realizado por Cage en la renovación de los códigos de composición musicales. En este sentido, Fluxus se remite continuamente a las conferencias interpretadas por Cage en 1958 en el Internationale Ferienkurse für Neue Musik en Darmstadt, *Composition as Process*. De igual modo, se considera definitiva la aportación realizada por Cage al incorporar a la escena musical los más diversos objetos extramusicales que utiliza como fuentes sonoras en sus obras. Con esta actitud queda ligado el significante visual de los objetos con las cualidades propias al ser utilizados como fuentes sonoras. Lo que contribuye a una conceptualización del concierto musical y lo une inseparablemente a las conductas performativas de Fluxus. La obra musical se muestra como una red tejida por múltiples interrelaciones, una composición que se muestra, además, en proceso y cambiante.

#### 4.3.2. Notación e interpretación

La notación musical que utilizan los artistas Fluxus para la realización de sus eventos o performances encuentra un referente más lejano en la partitura-notación realizada por Duchamp en su *Sculpture Musical* perteneciente a la *Caja Verde*.

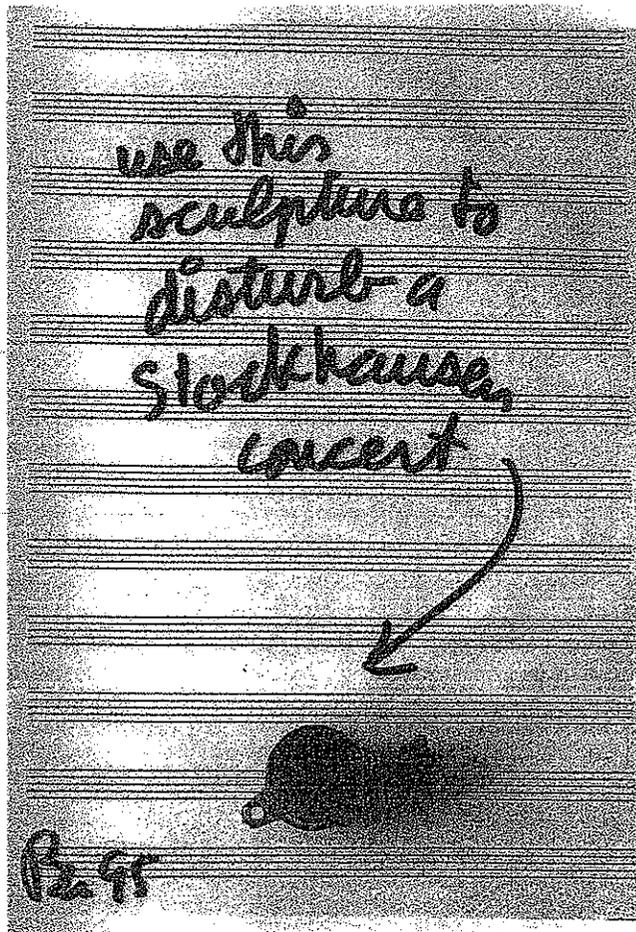
Un gran número de las obras de acción Fluxus tienen su origen en la interpretación de pequeños escritos y notaciones que actúan como partituras. Estas indicaciones breves, tienden a ser concisas y sintéticas. Por una parte, encontramos aquellas que ofrecen un guión esquemático y pormenorizado del proceso que ha de seguir el intérprete para desarrollar correctamente la obra indicada. Otras partituras, en cambio, dejan completamente libre la interpretación de la obra al sugerir simplemente a través de esa propuesta un comportamiento, una idea o una acción.

Las partituras Fluxus muestran la necesidad de un abandono de la partitura tradicional debido, fundamentalmente, a la incorporación de la escena performativa de objetos extra-musicales y otras actitudes en la interpretación musical. Esta renovación se centra en la observación de que la partitura clásica pentagramada corresponde también a una instrumentación tradicional que permite una reproducción fiel de la obra por parte del ejecutante. Pero como ya había señalado antes Schaeffer en su *Tratado de los objetos Musicales*, "se impone a los autores la necesidad de disponer de signos musicales que traduzcan más directamente la función real de los objetos. Dada la importancia creciente de los sonidos, que son algo distinto a las notas, nos falta un eslabón para unir el pensamiento musical con su realización"<sup>86a</sup>. Schaeffer ya había señalado el aspecto nefasto y prejuicioso de una notación incluida la notación tradicional por ser "tendenciosa" ya que se utiliza la notación en función de estereotipos.

Los artistas Fluxus resuelven el problema de la notación a través, principalmente, de partituras textuales. Partituras que disuelven y se enfrentan al tabú de la notación musical clásica reconociendo ya que existían cosas para ser dichas que no podían ser forzadas a las cinco líneas del pentagrama. La insistencia, en ese aspecto, de Ben Vautier es constante cuando señala la esencialidad de la presencia visual del lenguaje en las partituras como un método de interconexión entre el pensamiento y los signos productores de significado. Su obra *Use this sculpture to disturb a Stockhausen concert* (1995) presenta una partitura pentagramada sobre el que se encuentra escrito el texto que da título a la obra con el dibujo de una flecha que señala un objeto real, un silbato. Estas partituras sintetizan el comportamiento o la acción en unas pocas

<sup>86a</sup> Schaeffer, Pierre: *Tratado de los objetos musicales*, op. cit. p. 248.

frases e incluso palabras. Los contenidos textuales son concisos y breves. Su interpretación queda abierta al público en un abanico amplio de interpretaciones posibles. Pueden interpretarse física o mentalmente, en un lugar público o privado, individual o colectivamente, subjetiva u objetivamente. Duchamp ya había anunciado en su "Acto Creativo" que es el público y no el autor quien completa y finaliza la obra. Cada una de las interpretaciones realizadas a una partitura constituye una interpretación de las múltiples posibles y su interpretación queda temporal y espacialmente abierta.



Ben Vautier, *Use this sculpture to disturb a Stockhausen concert*, 1995.

Esencial es la concepción de la partitura como una indicación de un acto a desarrollar. La partitura Fluxus es, en ese sentido, análoga a la partitura musical tradicional si bien escapa a los límites de la propia música para convertirse en acción, gesto y sonido. Por este motivo, las correspondencias a la notación musical deben ser relegadas a estrategias de representación e interconexión. Gillo Dorfles señala que es arriesgado incluir en la categoría de música las "partituras" y las acciones de un Chiari, ciertas partituras historiadadas de Bussotti, algunos conciertos Fluxus<sup>86b</sup>. Es el caso de la partitura *Time-Table Music* (1959) de George Brecht. Esta pieza fue interpretada en una estación de ferrocarril por diversos performers que estaban alejados entre sí. Los tableros indicadores del tiempo sobre los distintos trenes eran usados para determinar el momento en el que se debían producir los sonidos. En ningún momento se explicaba a los pasajeros que se estaba realizando una performance.

Las partituras Fluxus transgreden el límite de la gráfica musical convencional para desarrollar un estadio libre de notación textual. Una notación en la que encontramos que cualquier sonido o performance se comporta como música que se puede pautar e interpretar. A George Brecht corresponde la partitura *Dripping Music* (1959) en la que se señalan como únicos objetos necesarios para crear música una fuente goteante y una palangana que recoja cada una de las gotas vertidas.

#### 4.4. ZAJ: Música abierta

Juan Hidalgo fue el primer español en tener un contacto directo y comprometido con la experimentación musical que le permitió introducir en el panorama musical español un aire fresco con la presentación de las "músicas abiertas". Pero el camino recorrido no fue fácil, y menos aún comprendido, en un momento en el que el ambiente musical del país se encontraba sumido en un apacible letargo aislado de los movimientos de vanguardia que se estaba produciendo en Europa<sup>87</sup>.

Juan Hidalgo se marcha a Italia con el ánimo de estudiar en Milán el serialismo con Bruno Maderna. Conoce y hace amistad con Walter Marchetti con quien, a partir de entonces, trabajará estrechamente. Ambos componen y estrenan obras seriales, siendo Hidalgo el primer español que estrena en el

<sup>86b</sup> Dorfles, Gillo: *El devenir de la crítica*, Edit. Espasa Calpe, Madrid, 1979, p. 54.

<sup>87</sup> Javier Maderuelo señala las claves de apertura del panorama musical español hacia una nueva realidad musical "...tres motores que, aunque pequeños en comparación con las instituciones oficiales, resultaron potentes en cuanto a la repercusión de sus acciones. Estos motores fueron: Zaj, La Sociedad Alea de conciertos y los Institutos Alemán y Francés". Maderuelo, Javier: *Una música para los 80*, Madrid, Garsí, 1981, p. 15.

Festival Internacional de Nueva Música de Darmstad (Alemania), una obra serial, *Ukanga*, en el año 1957.

El año siguiente supone un punto fundamental de inflexión en las vidas de Hidalgo y Marchetti al entrar en contacto con Cage quien les hará descubrir nuevas formas musicales distantes del serialismo en el que se encuentran sumidos. Cage introduce a sus dos nuevos discípulos en la doctrina Zen y les muestra caminos de interpretación que rompen la estructura unidireccional espectador-intérprete.

Este encuentro revelador es señalado por el propio Hidalgo como un referente generacional para la evolución de su propia concepción artístico-musical: "John Cage es mi padre aunque me llame Hidalgo y Duchamp mi abuelo aunque no se llame Cage... pero al padre se le olvida... y en cuanto a mis bisabuelos, chinos pudieron ser"<sup>88</sup>. Las ideas creativas de Duchamp y Cage tienen la misma influencia tanto en el movimiento Fluxus como en ZAJ. Duchamp, relacionado con el dadaísmo y el surrealismo, tiene el valor de cuestionar continuamente el arte y sus procesos de creación; por su parte, Cage busca nuevas formas creativas de expresión basadas, principalmente, en la observación del mundo que nos rodea desde una perspectiva completamente abierta. Ambos poseen su propia filosofía estética, Duchamp a través de un pensamiento cartesiano y Cage a través de un pensamiento no occidental, el Zen.

Durante este periodo de tiempo en Milán las obras de Hidalgo comienzan gradualmente a presentar notaciones textuales que se combinan con las instrumentales, notaciones textuales que muestran indicaciones para realizar determinadas acciones, indicaciones que "invitan a los intérpretes a considerar el aspecto visual (por lo tanto "teatral") de sus acciones, algunas de las cuales perdiendo su funcionalidad (gesto para sonar), se vuelven autónomas (gesto para ser visto)"<sup>89</sup>. Este encuentro con Cage va a influir de tal modo a Hidalgo y Marchetti que ambos transformarán su música hacia un pensamiento cagiano donde la música también comienza a manifestarse como una acción en el tiempo y el espacio. Douglas Kahn señala a este respecto que desde la perspectiva de la práctica artística la pura musicalización del sonido no es sino una práctica reduccionista que no consigue expresar todo su potencial físico lo que produce inevitablemente "una respuesta limitada frente al potencial del material"<sup>90</sup>. Una estética del sonido que atiende a todos los atributos físicos del sonido en cuanto a la materialidad de su propia significación.

<sup>88</sup> Juan Hidalgo: "12 preguntas ZAJ a Juan Hidalgo", *Zaj*, Consejería de Cultura y Deportes Gobierno de Canarias, 1987, s.p.

<sup>89</sup> Barber, Llorenç: *Zaj, Historia y valoración crítica* (Memoria de Licenciatura), Madrid, Universidad Complutense, 1978, sin publicar.

<sup>90</sup> Kahn, Douglas: "Lo último: Fluxus y la música", op. cit., p. 229.

Los conciertos que tanto Marchetti e Hidalgo organizan entre 1959-60 tienen como objetivo dar a conocer al público una nueva forma de musicalizar e instrumentalizar el sonido. El público, incluso la vanguardia musical por su parte, muestra abiertamente su desconfianza y verdadero recelo hacia este tipo de manifestaciones pretendidamente musicales y no las acepta como parte de su realidad musical prefiriendo ignorarlas. Es el caso del concierto organizado por Marchetti en Milán el 21 de enero de 1959 e incluso del ciclo de conciertos organizados por Hidalgo y Marchetti en 1960, año en que regresan a España, para organizar en Barcelona el ciclo de conciertos-conferencia bajo el nombre de "Música abierta"<sup>91</sup>.

En 1961 Hidalgo viaja a París donde entrará en contacto con la música concreta y electrónica. En el estudio de la ORTF de París, realiza la primera obra electroacústica que produce un español, *Etude de Stage*. Al mismo tiempo comienza a elaborar obras de acción musical, también consideradas como teatro musical, aunque algunas no sean exclusivamente sonoras. Es el caso de su obra *A letter for David Tudor, para un pianista, piano y cuantos objetos sean necesarios*. Una obra en la cual el concepto sonoro es representado y manifestado por el transcurso del tiempo como valor fundamental. La acción musical silenciosa es en el concepto de Cage un espacio repleto de sonidos, una situación en la cual siempre existe algo que ver y escuchar. Por su parte, Marchetti también elabora una obra análoga a la de Hidalgo con su *Música para piano nº 2 y Música para piano nº 3*.

Los dos años posteriores coinciden con la estancia en Italia de Hidalgo y Marchetti, años en los cuales se consolidan las bases performativas y la estética que definirá a Zaj. Por un lado la partitura de las obras presentan una analogía con las obras Fluxus en cuanto que son partituras textuales concisas y directas. Zaj desarrollará, en este sentido, un intenso arte postal a través de sus "cartones" que muestran breves textos que contienen información en unos casos o simplemente pequeños dilemas en otros y que son enviados por correo; del mismo modo, lo conciso del texto escrito, su brevedad y economía de lenguaje está en relación con la economía de medios de los cuales se sirve Zaj para llevar sus acciones a cabo; así mismo, se manifiesta el valor por la capacidad de elección de los elementos que posee el intérprete, una capacidad de elección que está por encima del propio elemento elegido. Las acciones

<sup>91</sup> En este mismo año, el pianista David Tudor, es invitado por Hidalgo y Marchetti a realizar dos conciertos uno en Barcelona y otro en Madrid. La particular ejecución de la obra que interpreta Tudor con el piano acompañado de un pito, silbato y aparato de radio, el cual deja sintonizado en una zona parasitaria como sonido de fondo, fue objeto de crítica en las crónicas posteriores al concierto: "nos enteramos ahora que cualquier iracundo vecino que pega un puñetazo sobre la mesa por la inverecundia de los programas radiofónicos, lo que hace realmente es interpretar una composición musical" (J. Franco, Enrique: *Arriba*, Madrid, 12 de noviembre de 1960).

Zaj se interpretan ante el público con una gran economía de medios: “los elementos utilizados son de una pobreza extrema. Al igual que en sus vidas, la pobreza domina sus actos. Lo que es significativo son los objetos exhibidos y el ambiente creado”<sup>92</sup>.

En 1964 Hidalgo y Marchetti regresarán a España con la intención de establecerse como grupo estable de acción-teatro musical, un grupo que se hará llamar Zaj y cuyo primer acto público fue la acción que realizaron en Madrid, en julio de 1964, al transportar tres objetos de madera que fueron trasladados a pie desde la calle Batalla del Salado hasta la Avenida de Séneca.

En aquel momento Zaj contaba con la participación de un músico de gran prestigio, Ramón Barce, cuya credibilidad entre los músicos, contribuyó a presentar a Zaj ante la sociedad, sobre todo la musical, como un grupo a tener en cuenta. Ramón Barce ha señalado las posibles variaciones que puede presentar la interpretación de una misma obra musical, una condición que la convierte en una identidad inestable que evidencia la relatividad de su naturaleza como obra musical: “Se trataba ahora sólo de introducir voluntaria y explícitamente esa inestabilidad formal en la estructura sonora. Es lo que llamamos “música abierta”: una música en la que están previstos -en diferentes grados de control y de amplitud- cambios a cada nueva ejecución (sin que se descarte nunca la posibilidad límite de dos versiones iguales)”<sup>93</sup>.

Respecto al origen de ZAJ, George Maciunas indica que éste surge por la influencia de Fluxus. Respecto a esta consideración, Llorenç Barber nos advierte que las obras realizadas por Hidalgo y Marchetti son incluso anteriores a la llegada de Maciunas a Europa, circunstancia que permite considerar a Zaj como un grupo anterior e independiente a la llegada de Fluxus. No obstante, si se atiende a la definición de Fluxus como un estado cambiante e integrador de cosas que evolucionan, se transforman y fluyen continuamente con un contacto entre sí, entonces cabría la posibilidad de llamar a Zaj como Fluxus<sup>94</sup>.

Zaj remite continuamente sus orígenes a Cage y así queda demostrado en el primer concierto que ofrecen en el Colegio Mayor Menéndez Pelayo el 21 de noviembre de 1964. Definido como un “concierto de teatro musical” en el texto del cartón de invitación escrito por Hidalgo realiza una advertencia al público: “diré en seguida que, desde un primer momento, ojos y oídos han tenido un papel en la música experimental. ¡atención, pues! no olviden las orejas quienes tengan los ojos en primer plano”.

Todas estas obras tenían el denominador común de ser definidas como obras musicales en las cuales la música no aparecía sino como ausencia.

<sup>92</sup> Sarmiento, José Antonio: “El recorrido Zaj”, ZAJ, MNCARS, Madrid, 1996, p. 17.

<sup>93</sup> Barce, Ramón: *Fronteras de la música*. Madrid, Real Musical Editorés, 1985, p. 61.

<sup>94</sup> Barber, Llorenç: *Zaj, Historia y valoración crítica*, op. cit., p. 31.

Por otra parte, las obras eran tratadas como música experimental donde la evolución estaba tipificada en una partitura textual que contenía todas las indicaciones correspondientes a las acciones para cada uno de los intérpretes. El concepto de música como sonido privilegiado para ser oído pasaba a un segundo plano transformándose en música de acción y teatro para ser visto. Los intérpretes realizaban una serie de acciones que convertían al cuerpo en objeto y sujeto combinadas con la presentación de otros materiales, objetos vulgares y cotidianos, que en muchas obras se convierten en centro de atención visual y sustituto físico del intérprete. La no sonoridad de la obra musical implica una activación del recuerdo por parte del espectador, Marchetti señala que “la música es el sistema de la memoria, cada sonido no es más que un recuerdo”<sup>95</sup>.

Los conciertos Zaj están formados por los “etcéteras”, nombre con el cual se califican las acciones Zaj y que son definidos por Juan Hidalgo como “documentos públicos”. Los “etcéteras” constituyen pequeños retazos de la vida cotidiana que son presentados al público descontextualizados y que pueden estar formados por gestos, pensamientos y objetos. Los etcétera Zaj guardan una analogía con los “events” Fluxus y tienen una clara similitud con los Ko-an chinos.

Los etcéteras hacen referencia a los diversos sentidos y sensaciones a través de las cuales percibimos la música de acción Zaj. Un claro ejemplo es el “etcétera” de Hidalgo titulado *¿Poesía de acción?* (1981) en el cual ha escrito los siguientes infinitivos: “ver, oír, oler, gustar, tocar”. El cuerpo se presenta como un dispositivo instrumental capaz de producir sonidos musicales que son a su vez percibidos multisensorialmente. Otro ejemplo es el “etcétera” de Hidalgo *Música genital* (1966) en el cual se indica: “haciendo el coito, ógalo todo”. Escuchar no significa oír, para escuchar Hidalgo nos advierte que basta con imaginar. Cuando el sonido se convierte en pensamiento comprobaremos que no hay silencio posible. Este es el caso de su etcétera *Silencio ensordecedor* (1979).

Las acciones Zaj otorgan una gran importancia a la dimensión temporal de la obra. Los intérpretes suelen ir acompañados con un cronómetro del cual se sirven para medir los tiempos. Son acciones muy medidas y controladas donde el transcurso de la misma está condicionada por el seguimiento de una partitura previa. La aparente aleatoriedad con la cual los intérpretes ejecutan sus movimientos y desarrollan sus acciones en el espacio escénico no corresponde al resultado del azar, existe una predeterminada elaboración. Las acciones, en apariencia simples, tienen de trasfondo largos períodos de preparación.

<sup>95</sup> Marchetti, Walter: “Música de Cámara”, ZAJ, op. cit., s.p.

Esa simplicidad aparente que se evidencia en las acciones Zaj provienen de la utilización de lo cotidiano para elaborar una forma de experimentar con el binomio que conjuga arte y vida -hacer del arte vida o hacer de la vida arte- a través de la acción corporal que consigue hacer, como señala José Díaz Cuyás "música con los más leves ruidos de lo cotidiano"<sup>96</sup>. Para Cuyás existe una clara diferencia entre las obras Zaj y otras formas de teatro musical y piezas Fluxus, esa diferencia se encuentra en la musicalización a través del cuerpo y del comportamiento donde el sonido (físico) no es el objeto de la obra sino "una gestualidad pautada que no pretende, ni siquiera "oblicuamente", una referencia sonora última"<sup>97</sup>.

El sonido en las acciones musicales Zaj constituye un elemento más, una dimensión añadida que no prevalece sobre el gesto. En este sentido, Zaj recuerda la lección de Cage de no jerarquizar los diversos elementos que forman parte de la obra musical. Daniel Charles señala que "si ocurre que lo gestual parece ganarle terreno a la producción sonora, es que, cuando se es "simple oyente", resulta a la vez fácil y tentador imaginar que "la música" se reduce exclusivamente a los sonidos deseados por el compositor"<sup>98</sup>. Walter Marchetti escribirá que "los que escuchan ejecutan sólo la parte que nosotros, los músicos, les permitimos ejecutar"<sup>99</sup>. La acción Zaj consigue hacer del gesto

## **SILENCIO ENSORDECEDOR**

*un etcétera para cualquier número de intérpretes durante un largo tiempo, indeterminado o a determinar, permanecer en silencio pensando activamente en todo tipo de sonidos e imágenes, colores, situaciones, seres, objetos, cosas.*

*para las Fêtes Musicales de la Sainte-Baume 1979  
Juan Hidalgo, Madrid, mayo 1979*

<sup>96</sup> Díaz Cuyás, José: "Zaj. ¿Un cuento chino?", *Zaj*, op. cit., p. 29.

<sup>97</sup> *Ibid.*

<sup>98</sup> Charles, Daniel: "Zaj, o la nomadización in situ", *ZAJ*, op. cit., s.p.

<sup>99</sup> Marchetti, Walter: "Como en un diario", *ZAJ*, op. cit., s.p.

un contenedor para la música en el cual se desarrolla en el mismo espacio el silencio en cuanto tiempo que discurre, por ello, Daniel Charles señala que, al igual que sucede en el pensamiento de Cage y Duchamp, para Zaj "dentro del mismo espíritu, verter un líquido en un vaso, da un espesor al recogimiento, al tiempo de silencio que la música se abre por sí misma antes de alojar en ella eventuales sonidos y cuya aparición es, cuando menos hipotética"<sup>100</sup>.

El ámbito de actuación del grupo Zaj trascendía las fronteras españolas gracias a la utilización del servicio postal como un medio idóneo para la publicidad de sus actividades y conciertos, a través del envío de sus cartones. Zaj demuestra ser un grupo de acción musical que comparte grandes similitudes con el grupo Fluxus y que consigue destacarse como un grupo autónomo que atrae el interés de los organizadores de los diversos festivales que se están produciendo en Europa. El año 1966 marca para Zaj el inicio de su periplo europeo y su contacto directo con artistas accionistas tales como Wolf Vostell, Yoko Ono, Herman Nitsch, Dick Higgins y Alison Knowles. Entre Zaj y estos grupos de artistas se establece una mutua colaboración que hará partícipe e intérpretes de unos en las obras de otros, así mismo este contacto fuera de España sirve para dar a conocer en Europa a un grupo Zaj al que se le considera parte esencial de la vanguardia española, al mismo tiempo que permite que a través de ellos se produzca una llegada a España de los artistas afines. Su espíritu inquieto y viajero les llevó a realizar su gira por Europa. Fueron invitados a participar en el congreso internacional "La destrucción en el arte" celebrado en Londres en septiembre de 1966 y ofrecieron conciertos en las ciudades alemanas de Frankfurt y Berlín. En el programa realizado por la Galería René Block aparece en un díptico las obras que habían de ser interpretadas los días 4 y 5 de Octubre en el Forum Theater de Berlín. Las obras correspondientes al día 4 estaban englobadas bajo el título "Fluxus-concert" y serían interpretadas por Alison Knowles y Dick Higgins representando obras de George Brecht, Al Hansen, Benjamin Patterson, Takehisa Kosugi, Joe Jones, Philip Corner, Geoffrey Hendricks y los propios Alison Knowles y Dick Higgins. El día 5 estaba reservado íntegramente a un "Zaj-concert", un concierto Fluxus en el que aparecen como intérpretes Tomás Marco y Juan Hidalgo interpretando obras propias y de Walter Marchetti.

<sup>100</sup> Charles, Daniel: "Tao y posmodernidad", *ZAJ*, op. cit., s.p. En un sentido análogo, pero haciendo referencia a la relación imagen/sonido en el cine, Theodor W. Adorno ya había señalado anteriormente que el elemento de unidad concreto de la música y del cine residía en el gesto. Adorno señala cómo intervenía este factor en la obra de Brecht: "Brecht utiliza en sus teorías dramáticas los conceptos de gesto y distanciamiento y su contrario, el de identificación. Así, para su teatro épico, exige expresamente una "música gestual". Esta debe proceder en mayor medida del comportamiento y de la actitud que del estado de ánimo". Theodor W. Adorno y Hanns Eisler: *El cine y la música*, op. cit., pp. 99-100 (2ª edición). Título original: *Komposition für den Film*.

Fruto de estas actividades conocen a Dick Higgins y Alison Knowles a quienes invitarán a presentar sus obras en España. En la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid se ofreció el concierto "Events y New Musics" (12 de noviembre de 1966) en el cual intervinieron Alison Knowles, Dick Higgins, Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Tomás Marco.

Uno de los conciertos más polémicos de Zaj fue el realizado en el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo (Infanta Beatriz) en 1967. Zaj se hizo anunciar como "Música de acción y teatro musical". El público, entre los cuales se encontraban músicos, compositores y un gran número de estudiantes, tan sólo tardó seis minutos desde que se izó el telón en transformar su respetuoso silencio en un imparable estrépito. El público increpaba, exclamaba y pateaba a cada una de las obras que los miembros de Zaj, impertérritos e impasibles en su papel, continuaban metódicamente interpretando para ellos. Las crónicas periodísticas informaron de este concierto ofreciendo descripciones de las obras y de la reacción del público ante las mismas, y es que el público no llegaba a comprender la relación entre una obra musical, al menos así hacía sugerir el título, con lo que posteriormente se descubriría como tal. Ese fue el caso en cada una de ellas, particularmente en la obra *Música para un vaso no muy grande*, la obra consistía en vaciar una botella de Pernod en un pequeño vaso que acababa inevitablemente rebosando el líquido. Los comentarios de un público escéptico fueron de lo más variado: ¡Cómo se nota que paga el Ministerio!., ¡Mantenga limpia España!, ¡Deja un poco para el comisario!. Al final: "¡Pues te ha cabido todo, macho!"<sup>101</sup>.

El concierto en el Teatro Beatriz terminó con la obra *Mandala* (1964) de Walter Marchetti para cuya realización, una vez apagadas completamente las luces del teatro, hizo reproducir a través de los altavoces un fuerte zumbido de unos diez minutos de duración. En la partitura textual de la acción *Mandala*, su autor indica: "el compositor no está en condiciones de dar al intérprete o intérpretes ninguna indicación acerca de la realización de este mandala".

Zaj organizó sus propios festivales Zaj. En un periodo de tiempo comprendido entre el mes de noviembre de 1965 hasta el mes de mayo de 1966 se celebraron tres conciertos. El primer festival Zaj fue realizado durante los meses de noviembre y diciembre de 1965 desarrollado en cinco eventos diferentes: Un concierto de Max Neuhaus; un concierto de Juan Hidalgo<sup>102</sup> en el que se pudo ver y escuchar el sonido que el intérprete producía al cepillar

<sup>101</sup> P.F., Informaciones, 11 febrero 1967.

<sup>102</sup> Existe un interesante documental cinematográfico realizado por el NODO de unos 3 minutos de duración en el cual se comentan los conciertos de percusión ofrecidos por Neuhaus e Hidalgo. La banda sonora de este documental ha sido recientemente editada en el número 3 de la revista de arte sonoro RAS, Cuenca, Centro de Creación Experimental, Facultad de Bellas, 1998.

vigorosamente las cuerdas del piano con un cepillo, así como los sonidos dispares producidos por unas pelotas que arrojaba sobre las cuerdas; un "concierto postal"; un concierto-party desarrollado en el taller del escultor Martín Chirino; y el *Viaje a Almorox (un viaje musical)* en tren.

El *Viaje a Almorox* pretendía convertir el tren en un contenedor móvil de ilimitadas e inesperadas sonoridades que cada cual pudiera producir: "cada participante podrá ejecutar todas las obras propias o extrañas que desee durante las 11 horas y 45 minutos de duración de este viaje musical". En un viaje en el cual estaba advertido que los participantes en el evento debían sufragarse sus propios gastos, Zaj adelantaba que los intérpretes musicales de este particular viaje serían: "el personal ferroviario de las estaciones de la línea Madrid-Almorox y de los trenes de ida y vuelta, todos los participantes a este viaje y los viajeros que les acompañen, todos los habitantes de Almorox, y en general toda persona, animal, planta, mineral, objeto o cosa que de algún modo se relacione con los antedichos". El viaje musical comenzaba en el momento en el que el tren empezó a abandonar la estación de Goya y siguió desarrollándose una vez llegado el tren a su destino en el propio pueblo y entre las calles y vecinos de Almorox. Tomás Marco escribe que "cuando por la noche, el chirriar de los frenos dio a entender que se detenía el tren de vuelta en la misma estación de Goya, muy pocos sabían que en esos momentos terminaba el "Festival Zaj-1", comenzado a finales de noviembre"<sup>103</sup>.

Las obras y el número de ellas que habían de ser interpretadas en este viaje no fue determinado antes del comienzo del viaje. Las obras surgían dependiendo del tiempo y del ánimo particular de cada cual para iniciar una partitura. En las obras intervinieron, señala Tomás Marco todos "los expedicionarios, los tranquilos y soñolientos viajeros ajenos al grupo, que aprovecharon para desperezarse y los habitantes del pueblo de destino"<sup>104</sup>. El cartón que enumeraba todas las obras realizadas en el *Viaje a Almorox* fue redactado tiempo después de la finalización de este viaje musical.

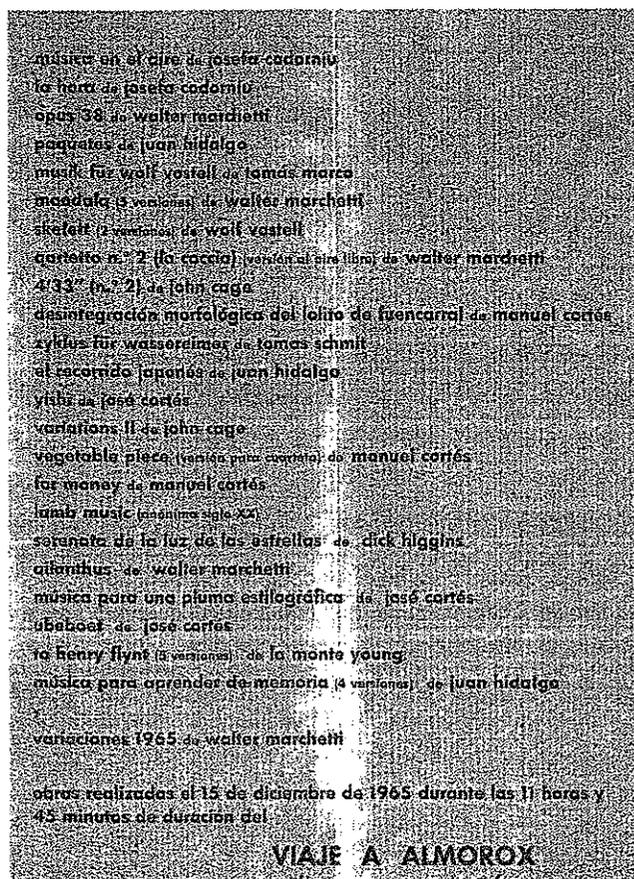
Durante el mes de mayo de 1966, Zaj realiza su segundo Festival en Madrid. Al igual que en el anterior la edición de múltiples cartones se combinó con la realización de diversos conciertos. El último de ellos fue el realizado en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid en el cual se interpretaron obras de autores y artistas extranjeros que se presentaban por primera vez en España: Emmett Williams, Robert Watts, Dick Higgins, Ben Vautier, Cheiko Shiomi, Takehisa Kosugi, Georges Maciunas, György Ligeti, Giuseppe Chiari y Alberto Schommer.

<sup>103</sup> Marco, Tomás: SP, n.º 282, Madrid, febrero 1966.

<sup>104</sup> ibid. Marco, Tomás: SP, n.º 282, Madrid, febrero 1966.

Las referencias a los viajes y recorridos, reflejados en propuestas iniciales como *El recorrido japonés* (1963) de Juan Hidalgo o el cartón firmado por Hidalgo, Marchetti y Ramón Barce en el que anuncian para el día 19 de noviembre de 1964 un recorrido total de 6.300 metros trasladando tres objetos en madera, siguen presentes en este segundo festival Zaj. Es el caso del contenido de ciertos cartones (tarjetas) Zaj que invitan al público a presenciar o formar parte de los conciertos y visitas/escuchas en diversos y variados lugares.

Juan Hidalgo realiza una tarjeta en la cual invita al público a desplazarse hasta las orillas del lago del Palacio de Cristal del parque del Retiro de Madrid a las 10 de la mañana del sábado 21 de mayo de 1966, para ser público de una versión del *Quartetto n°2 (la caccia)* de Walter Marchetti.



Programa redactado después del viaje (27, 4 x 28, 3 cm)

En la tarjeta *Vuelta al mundo Zaj* (1966) se invita a cuantas personas lo deseen a formar parte de una vuelta al mundo Zaj cuyo inicio estaba fijado para el día 25 de mayo a las ocho de la mañana en Orly. En similar tono se expresa Juan Hidalgo en el cartón que anuncia su conocido *Viaje a Argel* (1966), un texto que invita a veranear junto a Juan Hidalgo en Argel para lo cual convoca a quien lo desee a estar el día 27 de julio a las 11 en punto de la mañana en el portal del número uno de la rue Tirman con bañador y toalla.

Tomás Marco invita al público, en una de sus tarjetas, a escuchar y ver la salida del tren talgo con destino a Barcelona, que tendrá lugar en la estación de Atocha el 28 de mayo de 1966 a las dos menos cuarto de la tarde. En el reverso de esta tarjeta se añade, además, una invitación para visitar el museo del Prado.

Walter Marchetti edita el etcétera *Música Internacional* (1965-66) en el cual invita al público a realizar una serie de acciones entre las que se incluye el levantarse por la mañana y acostarse por la noche. Del mismo modo, recuerda al intérprete que siempre que lo desee, en cualquier momento y circunstancia, podrá emitir un sonido grave y prolongado.

El contenido de estos cartones se aproximan al concepto situacionista de "deriva" analizado por Guy Debord: "entre los diversos procedimientos situa-



Juan Hidalgo, *6 minutos para dos intérpretes y 3 posiciones con contacto corporal*, 1966. Intervienen: Esther Ferrer y Juan Hidalgo.

cionistas, la deriva se presenta como una técnica de paso prematuro a través de ambientes variados. El concepto de deriva está ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica, y a la afirmación de un comportamiento lúdico constructivo, lo que la opone totalmente a las nociones clásicas de viaje o paseo<sup>105</sup>. Una invitación a través del espacio que nos invita a ser testigos tanto de los sonidos y música como de las imágenes y experiencias que se suceden en ese tiempo ya que, como dice Walter Marchetti, "los escenarios de la música registran únicamente el pasar del tiempo"<sup>106</sup>. A partir de 1967 ZAJ mostrará una formación estable en sus presentaciones a través de Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Esther Ferrer.

<sup>105</sup> Debord, G.E.: "Teoría de la deriva", *La creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*, Madrid, La Piqueta, 1977, p. 61.

<sup>106</sup> Marchetti, Walter: "Como en un diario", *ZAJ*, op. cit., s.p.

## 5. Acústica visual: Obras y referentes sinestésicos

La experimentación musical ha tenido una profunda relación con la evolución electrónica y con los medios audiovisuales que se ponían al servicio del creador. La investigación tecnológica se ha centrado, con un carácter general, en la consecución de una buena calidad en el sonido de las grabaciones así como una mayor capacidad de duración de las mismas, estas investigaciones provocaron la paulatina mejora tanto en los instrumentos de grabación como de los soportes en los cuales se registraba el sonido. En 1928, el alemán Fritz Pflueger inventó la banda magnética, hecho que había de revolucionar la estética de los aparatos de grabación y reproducción sonora. No obstante, hubo que esperar hasta 1936, año en el que la evolución tecnológica desarrollada en torno a la cinta magnética culmina con la construcción del primer aparato de registro sonoro fabricado por la empresa AEG-Telefunken. Este aparato acuñó definitivamente el término "magnetofón" para esta serie de productos basados en la utilización del soporte electromagnético. El primer magnetofón comercial de esta compañía alemana fue puesto en el mercado en 1937.

El uso del magnetofón reemplazó casi definitivamente a los discos de surco cerrado. Atendiendo a parámetros acústicos la función y versatilidad del magnetofón permitía fijar la atención en el sonido mismo desvinculando a éste de su fuente original. Esta circunstancia permitía su posterior análisis y manipulación, una investigación que, según Pierre Schaeffer, ofrece la posibilidad de descontextualizar el sonido para una reescucha de la música tradicional a través de un oído renovado, una escucha del sonido a través de un oído que no se encuentra en el contexto habitual. Por otra parte, si atendemos a parámetros visuales y conceptuales, la fijación del sonido en un soporte como la cinta magnética permitía su manipulación como materia física, es decir, ésta era susceptible de ser cortada, pegada, invertida, con la consideración poética de que el sonido permanecía fijado indisolublemente a un soporte físico. En ese momento el sonido se convirtió en una materia dúctil para la creación sonora ya que la propia naturaleza de la cinta sugería su absoluta manipulación y edición. Por otra parte, esta actitud se encontraba directamente enfrentada a una actitud popular, todavía hoy muy extendida, de considerar el disco microsurco como un objeto fetiche de contenido y soporte inviolable.

Las técnicas sonoras de grabación y de reproducción ya eran conocidas por el gran público y asumidas por los artistas como una herramienta más de creación e investigación. La cinta magnética se convirtió no solamente en un medio por el cual poder registrar las sonoridades de una interpretación sino