

Azar, indeterminación, multiplicidad

Branden W. Joseph

Mi agradecimiento a Danielle Fosler-Lussier, que tuvo la generosidad de hacer no pocos comentarios sobre una versión muy anterior de este artículo, y a Rebecca Y. Kim y a David W. Patterson, que con la misma generosidad me hicieron sus comentarios sobre la versión definitiva. Gracias también a Susan Roper, de la biblioteca del Instituto de Arte Sterling y Francine Clark, que me procuraron los materiales necesarios para que completase este trabajo de investigación.

El azar aquí interviene para darnos lo desconocido.

—John Cage a Pierre Boulez, 17 de enero de 1950

Dentro de la totalidad del legado de John Cage no existe un solo concepto que haya adquirido tanta resonancia y tan trascendente significación como el concepto de azar. No obstante, a pesar de que han sido motivo de invocación habitual desde hace prácticamente medio siglo entre los historiadores del arte, las ideas de Cage sobre el azar han seguido siendo un territorio cuya escasa exploración dentro de la disciplina, hasta la fecha, resulta sorprendente. En efecto, con algunas contadas excepciones, los historiadores del arte tienden a restar importancia a la exploración del azar que Cage llevó a cabo, tachándola si acaso de mero *revival* del dadaísmo anterior a la Segunda Guerra Mundial, de simple adopción quietista de la irracionalidad o de una fuente de conflicto no reconocida como tal, que enfrentaría por un lado la decidida aprobación de las operaciones de azar que manifestó en repetidas ocasiones el compositor y, por otro, los medios sumamente rigurosos, a través de los cuales las llevaba a efecto. Es irónico, pero es precisamente la propia ausencia de especificidad con que se ha abordado el concepto de azar lo que permite esta abundancia y amplitud de citas, sin duda indiscriminadas, que se perciben en la literatura especializada de la historia del arte cuando se ocupa de los happenings y de Fluxus, ya que la práctica totalidad de los artistas que ejercieron en el marco de estos movimientos tuvieron muy en cuenta el azar, fuera de un modo u otro. Tanto si son elogiosas como si resultan despectivas, estas generalizaciones contrastan abiertamente no solo con la especificidad de las operaciones de azar que Cage llevó a cabo, sino también con la infinidad de maneras en que las recibieron y procesaron otros artistas, en particular los que tomaron parte en los cursos que impartió Cage sobre «Composición» y «Composición experimental» dentro de las actividades lectivas de la New School for Social Research, entre el otoño de 1956 y el verano de 1960.¹

En 1961, Allan Kaprow, exalumno de Cage que llegaría a ser el más famoso de los artistas asiduos del happening, describió «la implicación en el azar» como algo que no era lo más importante, así como tampoco era

1. El listado más detallado que existe sobre los cursos que impartió Cage en la New School se encuentra en Rebecca Y. Kim: *In No Uncertain Musical Terms: The Cultural Politics of John Cage's Indeterminacy*, tesis doctoral. Nueva York: Universidad de Columbia, Departamento de Música, 2008, tabla 3.1, pp. 133-135. Un listado menos detallado, que contiene algunos errores en los semestres de verano y otoño de 1958, se publicó en Bruce Altschuler: «The Cage Class», en Cornelia Lauf y Susan Haggood (eds.): *FluxAttitudes*. Buffalo: Hallwalls Contemporary Arts Center, 1991, pp. 21-22, nota 2.

2. Allan Kaprow: «Happenings in the New York Scene» (1961), en Jeff Kelley (ed.): *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley, Ca.: University of California Press, 1993, p. 19.

3. Harold Rosenberg: «The American Action Painters» (1952), *The Tradition of the New*. Nueva York: McGraw-Hill, 1959, pp. 23-39. El interés de Kaprow por el expresionismo abstracto, naturalmente, es manifiesto en «The Legacy of Jackson Pollock» (1958), en Kelley (ed.), op. cit., pp. 1-9.

4. Allan Kaprow: «One Chapter from "The Principles of Modern Art"», *It Is*, n.º 4 (1958), p. 52, puntos suspensivos en el original. Sobre la crítica de la inspiración propuesta por Cage, véase por ejemplo John Cage: «45' for a Speaker» (1954), *Silence*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1961, p. 170. [Hay edición española: «45' para un orador», *Silencio: conferencias y escritos*. Madrid: Árdora Ediciones, 2002, pp. 220-222, trad. Pilar Pedraza.]

5. Allan Kaprow: *Assemblage, Environments, and Happenings*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1966, p. 175. El alejamiento de Kaprow con respecto a Cage se comenta en Jeff Kelley: *Childsplay: The Art of Allan Kaprow*. Berkeley, Ca.: University of California Press, 2004, pp. 20-46.

6. La atracción que ejerció en Al Hansen el concepto de anarquía expuesto por Cage se recoge en Dick Higgins: «Postface», *Jefferson's Birthday/Postface*. Nueva York: Something Else, 1964, pp. 49 y 51. El concepto de anarquía volverá a comentarse en las notas de Kaprow para «A program of Happenings ? Events ! & Situations ? Directed by Al Hansen, an eclectic» (2 de mayo de 1960), reimpr. en Hermann Braun (ed.): *George Brecht, Notebook V (March 1960-November 1960)*. Colonia: Walther König, 1997, p. 88. Sobre *Hall Street Happening*, de Hansen, véase Al Hansen: *A Primer on Happenings and Time/Space Art*. Nueva York: Something Else Press, 1965, pp. 11-20.

una de las cualidades más extendidas que informaban el nuevo género de la performance artística, dándole más bien la calificación de elemento «más problemático».² No puede ser más idónea la elección del adjetivo por parte de Kaprow si se tiene en cuenta el amplio abanico de opciones dentro del cual los alumnos de Cage adoptaron, adaptaron, desarrollaron y/o rechazaron las enseñanzas del compositor respecto del azar y la indeterminación. Aunque Kaprow, por ejemplo, supo aprovechar su conocimiento de las enseñanzas de Cage, en gran medida rechazó las estrictas restricciones con que Cage ponía en práctica las operaciones de azar, decantándose en cambio a favor de la intuición y de una asimilación del legado del expresionismo abstracto emparentada con la recepción poco menos que existencialista que le dio Harold Rosenberg, crítico de arte.³ Algunos aspectos de la resistencia de Kaprow ante el paradigma de Cage se pueden localizar ya en fecha muy temprana, en 1958, cuando explicó que el enfoque «más novedoso, más espontáneo y (para este escritor) más placentero» que hasta el momento había adoptado en el desarrollo de sus happenings consistía entonces en «comenzar a imaginar las cosas, comenzar a escribir los papeles de los diversos integrantes del evento a medida que uno va progresando, hasta el momento en que decide parar». Recitando (y rechazando después) la crítica que Cage ya había establecido en lo tocante a esa clase de procedimientos puramente intuitivos, de pura improvisación, continúa Kaprow, «cuando uno se queda en manos de la intuición es muy elevado el riesgo de que termine por depender en demasía de la "inspiración" (una señora mercedora de muy escasa confianza), y de ese modo caiga en la trampa de recurrir continuamente a los tópicos, a los hábitos. Claro que a veces uno se encuentra con un golpe de suerte...».⁴ Hacia 1966, Kaprow terminó por rechazar el compromiso por el que abogaba Cage, la dedicación plena a las operaciones de azar, para primar en cambio un enfoque que denominó «cambio», y que predicó a partir del «seguimiento de la intuición y la sensatez», «dependiente de la experiencia humana».⁵

Al igual que Kaprow, dos de sus compañeros de clase en la New School, además de futuros practicantes del happening, Al Hansen y Dick Higgins, iban a mostrarse partidarios de una suerte de visión existencial del riesgo autorial, incorporando una concepción del *action painting* análoga a la de Rosenberg en lo que podría denominarse *action music* o, acaso, *action theater*. Por ejemplo, Hansen asumió los aspectos anárquicos del proyecto de Cage, desarrollándolos asimismo en una dirección parcialmente anti-cageana, tendente hacia la improvisación, plasmándolos en una serie de piezas caóticas y hechas en colaboración, como su *Hall Street Happening* (1961), en la que por pura inadvertencia hubo de participar un *performer* que debía caer por un tragaluz.⁶ Higgins atribuyó a los cursos de Cage la aportación de «un sentido de actividad general y de un gusto especial por la dirección que iba a emprender yo, con la que anteriormente mi propio escepticismo había sido muy poco acogedor», en una observación no del todo disímil de la que hizo Robert Rauschenberg, artista afín a Cage durante toda su vida, quien afirmó que

7. Higgins: «Postface», op. cit., pp. 50-51; Barbara Rose: *An Interview with Robert Rauschenberg*. Nueva York: Vintage Books, 1987, p. 34.

8. Dick Higgins: «Boredom and Danger» (1966), *A Dialectic of Centuries: Notes towards a Theory of the New Arts*. Nueva York: Printed Editions, 1978, pp. 48-49. Kaprow, de manera no del todo disímil, vincula el azar al «riesgo y [al] miedo» en «Happenings in the New York Scene», 19. En *Danger Music No. 17*, Higgins recuerda «Rugido», de Tristan Tzara, en Robert Motherwell (ed.): *The Dada Painters and Poets: An Anthology*. Nueva York: Wittenborn, Schultz, Inc., 1951, p. 96; el «poema» de Tzara se incluyó en *Hall Street Happening*, de Hansen; véase Hansen, op. cit., pp. 18-19.

9. Dick Higgins: «[On Cage's Classes]» (1970), en Richard Kostelanetz (ed.): *John Cage: An Anthology*. Nueva York: Praeger, 1970, p. 123 (puntos suspensivos en el original). Las declaraciones a las que Higgins parece hacer referencia se publicaron en *trans/formation*, vol. 1, n.º 3 (1952).

10. Higgins: «[On Cage's Classes]», op. cit., pp. 122-124.

Cage había sido «el único que me otorgó permiso para proseguir en la línea de mis propios pensamientos». ⁷ Sin embargo, Higgins se declaró en franco desacuerdo con buena parte de las perspectivas de Cage. Avanzando hacia una dirección que obedeció del todo a su elección personal, Higgins transformó el interés de Cage por el azar —que en francés se dice, según señaló el propio Higgins, *hasard*, palabra que en inglés cambia de sentido y adquiere la connotación de riesgo— en la noción precisamente de riesgo e incluso, con mayor precisión, de peligro, que exploró en numerosas composiciones, como *Danger Music No. 17* (1962), cuya partitura dice escuetamente «¡Grita! ¡Grita! ¡Grita! ¡Grita! ¡Grita! ¡Grita!» ⁸

Según Higgins, ni Hansen ni él tuvieron demasiada paciencia para asimilar los artículos mucho más detallados a los que recurrió Cage a lo largo del curso para explicar con más detenimiento las operaciones de azar y la indeterminación. «En una o dos ocasiones», anotó:

Cage leyó un artículo teórico... las breves declaraciones teóricas tomadas de *trans/formation 2*, y un artículo (entonces) inédito de Christian Wolff, que trataba sobre las relaciones que se dan entre tiempo y sonido. Algunos de los asistentes, Hansen y yo entre ellos, no acertamos ni por asomo a entender por qué se mostraba Cage tan interesado por tales cuestiones. Parecían sumamente abstractas por comparación con las observaciones muy concretas, de las que Cage era partidario en relación con las piezas que se ejecutaban en el aula, además de que sus implicaciones parecían terriblemente anticuadas. La verdad es que al leerlas se tenía la sensación de leer un contrato repleto de engorrosas estipulaciones legales. ⁹

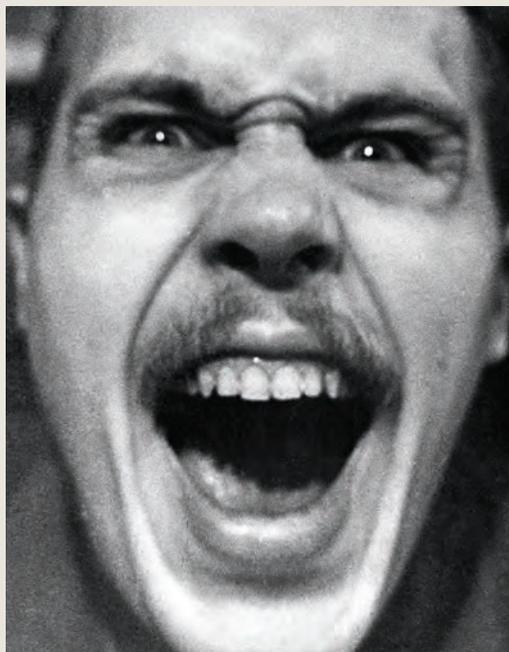
Entre los compañeros de clase de Higgins, es evidente que solo George Brecht, quien anteriormente había escrito un tratado titulado *Chance-Imagery*, compartía las inclinaciones teóricas de Cage:

El formato habitual de nuestras sesiones consistía en que, antes de comenzar la clase, Cage y George Brecht entablaban una conversación, por lo general en torno al «virtuosismo espiritual», en vez de acometer temas como el virtuosismo de la técnica, el aspecto físico de la interpretación, etc. Así seguía la cosa a medida que iba llegando la gente, y poco a poco el debate se expandía de tal modo que los asuntos que se estaban tratando resultaban realmente difíciles de seguir.

Según Higgins, Brecht y Cage conversaban por extenso y abundaban en toda clase de intrincados detalles sobre las implicaciones que comportaba su indagación estética. Sigue diciendo Higgins:

Solo George Brecht parecía compartir con Cage su fascinación por las diversas teorías de la impersonalidad, el anonimato y la vida propia de las piezas musicales al margen de los perceptores y los hacedores de las mismas, al margen de quien fuese. Para todos los demás, lo principal era la realización de las posibilidades, por lo que nos resultaba más llevadero emplear escalas menores y un espectro de posibilidades más amplio de lo que nos habría llevado a esperar toda nuestra experiencia anterior. ¹⁰

A pesar de que los estudiantes de Cage recibieron sus enseñanzas y se resistieron a ellas de modos muy variados, no sería correcto concluir a partir de todo ello, como han hecho algunos, que las ideas de Cage tuvieron un impacto escaso, o que el peso de sus clases supusiera ante



Dick Higgins interpretando *Danger Music No. 17*, 1962

11. Véase Altschuler: «The Cage Class», op. cit., pp. 17-23.

12. Sobre el concepto de experimentación argüido por Cage, véase por ejemplo John Cage: «Música experimental: doctrina» (1955), *Silencio*, op. cit., p. 13., «[...] la palabra "experimental" es apta, siempre que se entienda no como la descripción de un acto que luego será juzgado en términos de éxito o fracaso, sino simplemente como un acto cuyo resultado es desconocido.» Para otras adaptaciones de esta idea, véase Allan Kaprow: «Experimental Art» (1966), en Kelley (ed.): *Essays on the Blurring of Art and Life*, op. cit., especialmente pp. 68-69, y Hansen, op. cit., p. 109, donde se dice que «mi objetivo consiste en involucrar ideas de todos mis favoritos, Artaud y John Cage y Ray Johnson, en un proyecto de teatro total en el que ciertas cosas que antes no eran posibles

todo la aportación de una oportunidad para la exploración autodirigida en el caso de cada uno.¹¹ Aun cuando forzosamente desarrollasen todos ellos sus particulares direcciones, los alumnos de Cage adoptaron una serie de categorías y conceptos distintivamente cageanos. Por ejemplo, tanto Hansen como Kaprow más adelante se harían eco de la noción cageana de las «acciones experimentales» en tanto forma de buscar y de dialogar con lo imprevisto.¹² Y aun cuando rechazasen la búsqueda de la impersonalidad que fue tan propia de Cage, ciertamente Higgins iba a adoptar y a desarrollar una idea de «transparencia» muy próxima a la de Cage, en la cual la estructura de una obra de arte o de una performance daba lugar a la incorporación de eventos externos, ambientales: «La obra —escribió Higgins— debería adquirir su significado gracias a lo que es posible ver a través de ella y por el aspecto que ello tiene en relación con la obra en sí.»¹³

Así como de cara a la valoración del impacto que tuvo el compositor dentro de las artes visuales es importante entender los distintos modos en que se recibieron las enseñanzas de Cage entre sus discípulos, no lo es menos la comprensión del grado hasta el cual su propia estética fue transformándose con el transcurso de la década. Efectivamente, según señala él mismo, Cage decidió comenzar a impartir sus enseñanzas en

se lleguen a hacer realidad en efecto». La idea de Cage la adoptarían más adelante Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, trad. ing. de Mark Seem, Robert Hurley y Helen R. Lane. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983, pp. 370-371. [Hay edición española: *El anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 1985.]

13. Dick Higgins: «Blank Images» (1970), *Dialectic of Centuries*, op. cit., p. 78. Véase asimismo Higgins: «Postface», op. cit., p. 35, en donde con acierto señala la relación de transparencia con la obra de Marcel Duchamp. Sobre la transparencia en la obra de Cage véase Branden W. Joseph: «John Cage and the Architecture of Silence», *October*, n.º 81 (verano de 1997), pp. 80-104.

14. Cage: «[The New School]», en Kostelanetz (ed.), op. cit., p. 119.

15. Cage: «Precusores de la música moderna» (1949), *Silencio*, op. cit., pp. 62.

16. John Cage, carta a Pierre Boulez de 22 de mayo de 1951, en Jean-Jacques Nattiez (ed.): *The Boulez-Cage Correspondence*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 93. El epígrafe de este artículo también hace referencia a la banda sonora que puso Cage a las *Works of Calder*, y se encuentra en John Cage, carta a Pierre Boulez de 17 de enero [1950], en Nattiez (ed.), op. cit., p. 48.

17. Boulez señala la semejanza que existe entre *Double Music* y el *cadáver exquisito*; véase Nattiez (ed.), op. cit., p. 29. La visita de Cage a la Bauhaus está recogida en Christopher Shultis: «Cage and Europe», en David Nicholls (ed.): *The Cambridge Companion to John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 22. George Brecht invocó el *cadáver exquisito* con respecto a «Music for Four Pianos», de John Cage, que consta de ochenta y cuatro composiciones independientes (muchas de ellas compuestas por métodos que entrañan el azar, aunque Brecht no lo menciona), y que es posible ejecutar en cualquier combinación, por un máximo de cuatro pianistas al mismo tiempo; George Brecht: *Chance-Imagery* (1957). Nueva York: Something Else Press, 1965, p. 11.

la New School debido al menos en parte a que su «pensamiento musical se hallaba en plena transformación».¹⁴ Aunque no sería ni mucho menos posible abordar en toda su amplitud la recepción del legado artístico de Cage, ni siquiera acotándola únicamente al campo de las operaciones de azar, esta es una empresa que valdría sin embargo la pena acometer, pues sería sin duda un primer paso muy necesario, consistente en abordar con cierta concreción el desarrollo de las técnicas con las que Cage empleó el azar con antelación a los años en que impartió sus cursos en la New School. Los resultados, extraídos en parte de la musicología y en parte de fuentes y de resonancias hasta la fecha no examinadas, cuyo eco se percibe en la filosofía de Henri Bergson y de Gilles Deleuze, nos llevarán muy lejos de una noción simplista del azar para llegar a un diálogo mucho más complejo y sofisticado con la indeterminación y la multiplicitud. A partir de ahí regresaremos al aula con el objeto de investigar más a fondo lo que fue posible asimilar en el transcurso de las clases impartidas por John Cage en la New School.

Cuando Cage impartió su primer curso en la New School llevaba ya al menos un lustro trabajando con operaciones de azar. *Music of Changes*, el primer manifiesto que hizo Cage a modo de presentación de su trabajo con el azar, estuvo terminado en 1951 y se estrenó en el Cherry Lane Theater de Nueva York el 1 de enero de 1952. Con anterioridad, las referencias de Cage al azar no pasaron de ser más bien ocasionales. En «Precusores de la música moderna», de 1949, Cage comentó por encima el modo en que, empleando «las radios como si fueran instrumentos», habría de ser posible dejar la continuidad de la producción sonora en manos del «accidente».¹⁵ En torno a esa misma época, Cage incorporó grabaciones de campo tomadas en el taller de Alexander Calder a la banda sonora de su película *Works of Calder* (1949-1950), explicando a Pierre Boulez que «no se intentó llevar a cabo ninguna sincronización, con lo que el resultado final es más bien debido a un azar que fue motivo de admiración».¹⁶ Previamente, en composiciones como *Double Music* (1941), en la que Cage y Lou Harrison escribieron las partituras de sus respectivas interpretaciones y las combinaron sin una sola alteración para que formasen la pieza definitiva, Cage cortejó un tipo de azar diferente, el que más bien emana de una ejecución simultánea de obras independientes (procedimiento que Cage seguiría cultivando durante muchos años y en muchas colaboraciones con el bailarín Merce Cunningham). Aunque la inspiración subyacente en *Double Music* procediera del interés que tuvo Cage por el anonimato de la producción colectiva, asociado con la escultura del periodo gótico y ya asumida por la primera Bauhaus (que Cage visitó en 1930 o 1931), el método consistente en combinar dos empresas creativas completamente distintas entre sí recordaba en cierto modo un juego de mesa cultivado entre los surrealistas, el *cadavre exquis* (cadáver exquisito), en el que un dibujo o un poema se compone sucesivamente, por medio de distintos individuos que no tienen conocimiento de lo que hayan hecho los demás.¹⁷ Pocos años más tarde, Cage,

Harrison, Henry Cowell y Virgil Thompson iban a servirse explícitamente del método surrealista en las veinte *Party Pieces* que escribieron entre todos ellos a mediados de la década de los cuarenta.¹⁸

18. Estas obras, tal como apunta Leta Miller, se titularon originalmente *Sonorous or Exquisite Corpses*: Leta E. Miller: «Cage's Collaborations», en Nicholls (ed.), op. cit., p. 154.

Sorprende la ausencia, en las primeras investigaciones de Cage, de todo lo que pueda emparentarse con la técnica empleada por Marcel Duchamp en *Erratum Musical* (1913), en la que las partes vocales que habían de interpretar Duchamp y sus hermanas, Yvonne y Magdaleine, fueron «compuestas» escogiendo notas al azar, sacándolas de un sombrero. Interpretado por las tres voces al tiempo, el libreto de Duchamp, un diccionario breve, compuesto por las definiciones del verbo «imprimir», sonaba como una «armonía» caótica y cacofónica. El método de Duchamp recuerda en cierto modo la receta de la poesía dadaísta que se propone en el «Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo», de Tristan Tzara, en el que una página de periódico se trocea con tijeras y las palabras se van extrayendo al azar de la bolsa que las contiene. «El poema que salga —apuntó Tzara con sarcasmo— será igual que tú.»¹⁹ Cage tuvo conciencia de los antecedentes musicales de la obra de Duchamp solo cuando hubo iniciado su propia investigación de las operaciones de azar, a lo cual Duchamp respondió lacónicamente: «Supongo que me adelanté en quince años a mi tiempo.»²⁰ A pesar de las similitudes superficiales, Cage pronto reconoció que sus composiciones habían sobrepasado de largo a las de Duchamp por la complejidad de los procesos empleados.²¹

19. Tristan Tzara: «Manifiesto on feeble love and bitter love» (1916-1920), en Motherwell, op. cit., p. 92.

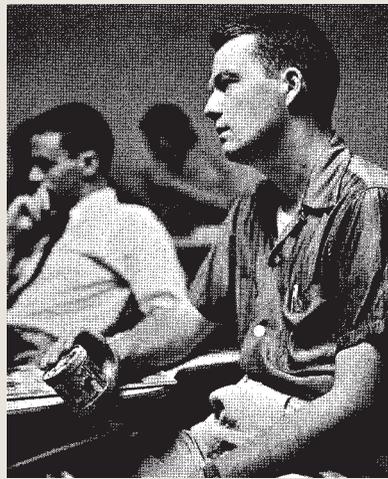
20. Moira y William Roth: «John Cage on Marcel Duchamp», *Art in America*, vol. 61, n.º 6 (noviembre-diciembre de 1973), p. 74; citado en Richard Kostelanetz (ed.): *Conversing with Cage*. Nueva York: Limelight Editions, 1994, p. 219.

21. Kostelanetz (ed.): *Conversing with Cage*, op. cit., pp. 219-220. En un momento determinado, Cage llegó a ser dueño de una de las composiciones al azar más complejas y menos conocidas de Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires même*. *Erratum Musical* (1913); la procedencia se da en Anne D'Harnoncourt y Kynaston McShine (eds.): *Marcel Duchamp*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1973, p. 264.

22. Cage: «Composición: descripción del proceso de composición usado en *Music of Changes* e *Imaginary Landscape No. 4*», *Silencio*, op. cit., pp. 58.

23. James Pritchett: *The Music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, pp. 78-88, y David W. Bernstein: «Cage and High Modernism», en Nicholls (ed.), op. cit., pp. 203-209.

Lo intrincados que resultan los procedimientos compositivos de Cage resultó evidente en *Music of Changes*. Tras haber decidido cuál había de ser la estructura general de la obra en el plano temporal, Cage dividió el resto de los elementos de la composición en veintiséis gráficos: ocho para los sonidos (la mitad de cada uno de los gráficos quedó reservada al silencio), ocho para las amplitudes o dinámicas, ocho para las duraciones, una para los tempos y otra para la superposición («cuántos eventos suceden a la vez durante un espacio estructural dado»).²² Cada uno de los gráficos se configuró por medio de ocho columnas y ocho filas (las que contuvieran silencios, o las que no tuvieran un cambio de valor [por ejemplo, en el tempo], por lo general no tenían representación gráfica), de manera que se conformase con el gráfico de sesenta y cuatro celdillas que tienen los hexagramas del *I Ching*, el «Libro chino de los cambios», un ejemplar del cual le había regalado Christian Wolff a finales de 1950 o comienzos de 1951. Siguiendo el método del *I Ching*, los hexagramas que sirven para la adivinación por medio del lanzamiento de tres monedas seis veces sucesivas, Cage pudo localizar los lugares que se correspondían dentro de cada una de las tablas gráficas, y de ese modo definir los elementos necesarios para todos y cada uno de los eventos acústicos dentro de la composición final. Tal como se encuentra documentado en los valiosos trabajos de James Pritchett y de David Bernstein, el procedimiento compositivo de *Music of Changes* fue tan extenuante como costosísimo desde el punto de vista del tiempo y el trabajo empleados, toda vez que todos los sonidos fueron producto de la consulta de los gráficos múltiples.²³



24. Véase Pritchett, op. cit., pp. 60-78, y Bernstein, op. cit., pp. 193-203. Se aportan detalles adicionales en James Pritchett: «From Choice to Chance: John Cage's Concert for Prepared Piano», *Perspectives of New Music*, vol. 26, n.º 1 (invierno de 1988), pp. 50-81; asimismo, véase James Pritchett: *The Development of Chance Techniques in the Music of John Cage, 1950-1956*, tesis doctoral. Nueva York: Universidad de Nueva York, Departamento de Música, 1988. Mi agradecimiento a Rebecca Kim por estas dos últimas referencias.

25. John Cage, carta a Pierre Boulez de 22 de mayo de 1951, en Nattiez (ed.), op. cit., p. 93.

26. *Ibid*

Ni el empleo que hizo Cage de los gráficos, ni su empleo del *I Ching*, comenzaron a darse con *Music of Changes*. Ambos procedimientos habían tenido un inicio anterior, en el *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra* (1950-1951).²⁴ En esta pieza, Cage escenificó un enfrentamiento entre el piano, que daba comienzo al primer movimiento, compuesto de un modo puramente intuitivo e improvisador, y la orquesta. Por contraste con la parte del piano en el primer movimiento, compuesta con entera libertad y a la manera de las obras para piano preparado que compuso Cage en los años cuarenta, la parte orquestal se derivaba de un gráfico de catorce columnas por dieciséis filas sobre el cual se habían anotado específicamente todas las sonoridades. Cada una de las dieciséis filas gravitaba hacia un instrumento en concreto: fila 1, flauta; fila 2, oboe; fila 3, clarinete, y así sucesivamente, en un recorrido por los distintos tipos de percusión: metal, madera, fricción y una selección miscelánea que Cage describió diciendo que «se caracteriza por medios mecánicos, por ejemplo la radio».²⁵ Las catorce columnas de cada fila contenían distintos sonidos o agregaciones de sonidos, sopesadas cada una según el instrumento que dominase la fila. Al contrario que en *Music of Changes*, y sin que importase la sencillez o la complejidad de cada uno de los sonidos del concierto, todos ellos eran invariables y venían definidos de antemano. Tal como explicó Cage a Boulez, «cada sonido aparece descrito minuciosamente en el gráfico: por ejemplo, un tono en particular, *sul pont* en la segunda cuerda del primer *vn.* [violín] con un particular tono de flauta y, por ejemplo, un bloque de madera».²⁶

Para la parte orquestal de este primer movimiento, Cage derivó la secuencia en la que se producirían los sonidos trazando movimientos verticales



Clase de John Cage en la New School for Social Research, 1958
(de izda. a dcha.: John Cage, George Brecht, Al Kouzel, Jackson Mac Low, John Cage, Al Hansen, en el centro, y Allan Kaprow, detrás junto a la pared)

27. Cage escribió así a Boulez: «Luego introduje en este gráfico desplazamientos de una "naturaleza temática", como se puede ver con toda facilidad, aunque obteniendo un resultado "atemático". En todo el primer movimiento se emplean solo dos desplazamientos, esto es, bajan dos y suben tres, saltan cuatro, etc.» En *ibíd.* Según Bernstein, la mayoría de los desplazamientos eran de dos partes, una en el eje vertical y otra en el eje horizontal. Bernstein, *op. cit.*, p. 195.

28. Sin embargo, como ya señalara Pritchett, Cage modificó subjetivamente aspectos tales como el fraseo y el ritmo. Pritchett: *The Music of John Cage*, *op. cit.*, p. 63.

y horizontales dentro del gráfico: comenzando por el sonido representado en una de las celdillas, los sonidos subsiguientes eran seleccionados mediante una secuencia simple, como podía ser el desplazamiento de dos celdillas hacia abajo y de otras tres hacia arriba.²⁷ Al componer el segundo movimiento del concierto, Cage retuvo el gráfico en el caso de la orquesta y añadió un segundo gráfico de sonoridades igualmente detalladas en lo tocante al piano preparado. En este caso, sin embargo, Cage determinó la secuencia sonora por medio de un método distinto, aunque igualmente impersonal, que comportaba el rastreo de una serie de círculos concéntricos y cuadrados también inscritos unos en otros sobre un papel para gráficos. Para el tercer y último movimiento, Cage empleó un único gráfico en el que combinó sonidos que habían de producirse por medio del piano, sonidos que estaban a cargo de la orquesta y cierto número de nuevas agregaciones sonoras que habían de producir al unísono el piano y la orquesta, representando de este modo la unificación definitiva por medio de un procedimiento compositivo único e impersonal.²⁸ Al igual que cuando compuso la parte orquestal del primer movimiento, Cage seleccionó los sonidos por medio de dos desplazamientos sencillos, en dos partes, vertical y horizontal, sobre el gráfico. Fue aquí donde Cage recurrió por primera vez al *I Ching*. Aunque el gráfico de los sonidos del piano y de la orquesta para el tercer movimiento consistiera las mismas dieciséis filas y catorce columnas que había empleado con anterioridad, Cage produjo dos gráficos adicionales, en la misma configuración del ocho por ocho que prima en el *I Ching*, que contenían disposiciones de desplazamientos sencillos entremezcladas con celdillas vacías en representación de los silencios. Cage entonces lanzó unas monedas para proceder a la obtención de los hexagramas por medio de los cuales sería

posible interpretar estos gráficos adicionales con el fin de determinar los desplazamientos que sería preciso realizar en el gráfico que contenía las indicaciones de los sonidos.

Como entre los gráficos que empleó Cage en la composición del *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra* se incluían complejos sonoros ya completos y anotados con toda precisión, la composición consistió esencialmente en emplear las operaciones de azar para determinar la secuenciación de los sonidos. Así pues, y al menos hasta cierto punto, el *Concerto* es un equivalente lineal de los gráficos que, en cualquier momento determinado, representan la totalidad de los sonidos disponibles.²⁹ En este sentido, y con este procedimiento, Cage no había ido en realidad mucho más lejos de lo que ya fueron Duchamp e incluso Tzara en su extracción al azar de materiales tomados de un sombrero o un bolso.³⁰ Por el contrario, en *Music of Changes* Cage procedió a una disgregación de los diversos componentes del sonido en gráficos múltiples, uno que contenía las sonoridades, otro que contenía las duraciones, un tercero que contenía las dinámicas, todo lo cual sí le permitió superar las limitaciones de la preconcepción compositiva no solo con la secuenciación de los sonidos, sino operando también en su misma identidad. Más que limitarse a un simple arreglo ejecutado según las leyes del azar, cada uno de los parámetros que definen cada uno de los eventos acústicos propios de *Music of Changes* quedó determinado por sucesivas operaciones de azar.

Esa evolución aparentemente insignificante, el paso de uno solo a una serie de gráficos múltiples, introdujo dos cambios de importancia notable en la estética de Cage. El primero afecta a la comprensión de la reserva de sonidos de la que iba a surtir en sus composiciones. En lugar de circunscribirse a un conjunto cerrado de sonidos predeterminados, Cage pasaría a concebir el sonido más bien como «espacio» o «campo sonoro» ilimitado y diferenciado. El segundo de estos cambios afecta al modo en que se entiende cómo pasan los sonidos de ese espacio sonoro a la composición en sí, y, de ahí, a las zonas de la ejecución y la audición. Ambas transformaciones iban a tener en definitiva una gran trascendencia en la comprensión plena de las implicaciones que entraña el diálogo de Cage con el azar.

La primera transformación que se da en la práctica compositiva de Cage bascula sobre el hecho de que, así como el *Concerto* fue en gran medida equivalente a una realización diacrónica de sus gráficos, que representaban (en cualquier momento determinado) la totalidad de los materiales de la obra de manera sincrónica,³¹ *Music of Changes* se deriva de que cobrasen existencia sonidos que previamente no tenían existencia en cuanto tales dentro de los gráficos. En *Music of Changes*, la manipulación de los distintos componentes de cada sonido, impulsada además por el azar —la transformación de los componentes del gráfico sonoro por medio de las duraciones y de las dinámicas de los otros—, sirvió para alterar los sonidos originalmente determinados y transformarlos en otros que

29. Como apunta Pritchett, «los sonidos del concierto son a la vez independientes (por el modo en que acontecen en el tiempo) y simultáneos (por el modo en que existen en el gráfico)» (Pritchett, op. cit., p. 75). Tiene considerable importancia que Cage introdujera los medios de retirada y de sustitución de los sonidos dentro de la técnica del gráfico empleada en el *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra*. No obstante, en cualquier momento determinado, los gráficos eran estáticos y estaban completos del todo. Véanse los comentarios de Cage a Boulez en Nattiez (ed.), op. cit., p. 94.

30. El *Concert* alteró profundamente la noción que tenía Cage de la continuidad musical; no obstante, empleó medios diversos a través de los cuales era posible producir las transposiciones, la simetría y otras correspondencias. Véase Bernstein, op. cit., pp. 195-196 y 202-203.

31. La excepción estriba en la parte de piano del primer movimiento, que fue compuesta sin recurrir a los gráficos.

32. Pritchett: *The Music of John Cage* op. cit., pp. 82-83.

el propio compositor no podía prever. Según ha demostrado Pritchett, las lecturas originales, «naturales», de los elementos que Cage emplazó dentro de los gráficos sonoros, se transmutaron de formas muy variadas e inesperadas, por intervención determinante del azar, en duraciones y dinámicas.³² De este modo, aunque el estado final de cada sonido podía determinarse y anotarse con toda precisión dentro de la partitura, la totalidad de las posibilidades acústicas que se incorporaron a *Music of Changes* dejó de obedecer a una lógica preconcebida. Así pues, la composición entró en el terreno de la «experimentación» y pasó a ser una actividad carente de un resultado previsible o predeterminado.

Sin embargo, *Music of Changes* representó tan solo un paso preliminar en la transformación de la concepción que Cage tenía de esa reserva de sonidos potenciales. Los gráficos sonoros con los que comenzó contenían complejos sonoros creados con toda intención, además de que las manipulaciones determinadas por el azar, manipulaciones de la duración y la dinámica, los llevaron a avanzar un trecho relativamente corto hacia lo desconocido. Con la finalidad de empezar por materiales que no estuvieran concebidos de antemano, Cage desarrolló la técnica del «dibujo por puntos» que inició en la partitura de *Music for Carillon I* (1952) y desarrolló posteriormente de un modo magistral en obras como *Concert for Piano and Orchestra* (1957-1958), y que sirvió de base a partituras en las que empleó transparencias, como es el caso de *Fontana Mix* (1958), *Variations I* (1958) y *Variations II* (1961). En las partituras en las que empleó el «dibujo por puntos», Cage simple e inmediatamente anotó puntos en una hoja de papel, por ejemplo marcando un determinado número de imperfecciones que hubiese encontrado en la propia hoja y cifrándolas dentro de un lapso determinado de tiempo.³³ Estos puntos eran susceptibles de traducirse después en sonidos mediante el establecimiento de distintos medios de trazado, a través de los cuales su frecuencia, amplitud, timbre, duración y «morfología» (características de ataque y de cadencia) se podían determinar con total independencia de las preconcepciones que tuviera el compositor en mente. Al no tener ya su comienzo en la mente del compositor, la composición tomaba sus materiales de la totalidad de un «campo» acústico. «La razón por la que estoy trabajando en este momento con imperfecciones del papel es esta —señaló Cage en 1954—: así soy capaz de designar ciertos aspectos del sonido como si estuvieran en un campo, que es por supuesto donde están.»³⁴

33. En *Music for Carillon I*, Cage utilizó una plantilla hecha con un papel arrugado para determinar la colocación de los puntos. En las partituras en las que empleó transparencias, utilizó puntos distribuidos al azar e inscritos en papel o en transparencias móviles.

34. Cage: «45' para un orador», op. cit., p. 157. Sobre la técnica del dibujo con puntos, véase Pritchett: *The Music of John Cage*, op. cit., p. 92 y ss.

En Cage, esta concepción del sonido como algo existente dentro de un campo vino precipitada por su interés en la tecnología. Según las estimaciones de Cage, las prestaciones que por ejemplo tenía la cinta magnetofónica dejarían un amplio margen de maniobra a la posibilidad no solo de reproducir cualquier sonido, sino también, gracias a diversos modos de manipulación, a la producción de todos los sonidos posibles. Por consiguiente, el sonido devino un hecho concebible como extensión continua, sin brechas, sin divisiones, sin lagunas. Según explicó Cage en «Experimental Music»:

Los hábitos musicales incluyen escalas, modos, teorías de contrapunto y armonía, y el estudio de los timbres, solos y en combinación con un número limitado de mecanismos productores de sonido. En términos matemáticos, todos ellos se ocupan de intervalos discretos. Se asemejan a caminar —como en el caso de las notas— sobre doce piedras para vadear un río. Este cuidadoso caminar paso a paso no es característico de las posibilidades de la cinta magnética, que nos deja ver que la acción o existencia musical puede ocurrir en cualquier punto, o a lo largo de cualquier línea o curva, o de lo que sea, en el espacio sonoro total; que estamos, de hecho, técnicamente equipados para transformar en arte nuestra idea contemporánea de cómo opera la naturaleza.³⁵

35. Cage: «Música experimental» (1957), *Silencio*, op. cit., p. 9.

36. El término «situación de campo» aparece en John Cage: «Diary: How to Improve the World (You Will Only Make Matters Worse), 1967», *A Year from Monday*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1967, p. 157.

37. Cage: «Música experimental», op. cit., p. 9.

38. Gilles Deleuze y Félix Guattari: *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trad. ing. de Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987, p. 371. [Hay edición española: *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2008.]

39. John Cage: «¿Hacia dónde vamos? Y ¿Qué hacemos?» (1961), *Silencio*, op. cit., pp. 204-205.

40. John Cage, carta a Pierre Boulez de 18 de diciembre de 1950, en Nattiez (ed.), op. cit., p. 78; y John Cage, carta a Pierre Boulez, verano de 1951, en Nattiez (ed.), op. cit., p. 110. Pritchett transcribe la palabra «cualidades» aparentemente de modo erróneo, por «cantidades». Pritchett: *The Music of John Cage*, op. cit., pp. 96, 137.

Aunque sea continuo e ilimitado, el «espacio sonoro total» que entraña la «situación de campo» de Cage era, de un modo sustancial, e importante, un espectro no homogéneo.³⁶ Cualquier movimiento o transformación dentro de unas coordenadas equivalía a una transformación de la identidad acústica. «La situación que se pone a nuestra disposición gracias a estos medios», afirmó Cage refiriéndose una vez más a los efectos de la cinta magnetofónica:

es en esencia un espacio sonoro total, cuyos límites están establecidos solamente por el oído, siendo la posición de un determinado sonido en este espacio el resultado de cinco factores: frecuencia o tono, amplitud o sonoridad, estructura de armónicos o timbre, duración y morfología (el modo en que el sonido surge, continúa y se apaga). Con la alteración de cualquiera de estos factores, cambia la posición del sonido en el espacio sonoro.³⁷

Así pues, siendo continuo, a la par que heterogéneo, el espacio sonoro total de Cage es lo que Gilles Deleuze y Félix Guattari denominarían «un espacio liso», en el que todos los puntos son alcanzables, aunque ninguno sea idéntico a otro.³⁸ «Creo, por supuesto, que lo que estamos haciendo es explorar el campo —declaró Cage en 1961—, que el campo es ilimitado y sin diferenciación cualitativa aunque con multiplicidad de diferencias.»³⁹

El uso que hace Cage del término «multiplicidad» al describir el espacio heterogéneo e ilimitado en que se encuentran todos los sonidos no parece que fuera puramente ocasional. Había aparecido anteriormente, en el contexto de su correspondencia con Boulez en torno a *Music of Changes*. Así como Cage había defendido que su técnica de gráficos le había «acercado más al “azar” o, si se quiere, a una elección no estética», el pleno desarrollo del procedimiento de gráficos múltiples que tuvo lugar con *Music of Changes* se abrió a un paradigma diferente: «Cuando le envíe *Changes*, también le enviaré los gráficos que empleé en la composición —escribió a Boulez en el verano de 1951—. Tal como yo lo veo, el problema consiste en entender a fondo las cualidades que actúan para producir la multiplicidad.»⁴⁰

En aquella época, el término «multiplicidad» tuvo que estar particularmente cargado de significado para Cage, puesto que el año 1951 muy probablemente supuso su recepción inicial de Henri Bergson, filósofo vitalista de la multiplicidad. Aunque la mayoría de la literatura en torno

a Cage se ha centrado con acierto en la importancia de su recepción de las filosofías orientales y de la India, tal como llegaron a través de figuras como Ananda K. Coomaraswamy y Daisetz T. Suzuki, la relación que existe entre Cage y el francés Bergson, relativamente poco investigada hasta la fecha, abre nuevas perspectivas y aspectos del pensamiento del compositor. Como ya he señalado en otra parte, la comprensión madura que hace Cage del silencio, tal como se formulara ya en aquel año, se puede poner en relación con la crítica del no ser que lleva a cabo Bergson en *La evolución creadora* (caso de que, de hecho, no se derivase de ella).⁴¹ Según Bergson, lo que un individuo concibe como ausencia de un objeto es en realidad o, por mejor decir, en el acto, tan solo el hallazgo de otro objeto que no buscaba.⁴² De un modo análogo, tras una experiencia en una cámara anecoica —dentro de la cual, pese a estar teóricamente insonorizada por completo, Cage oyó no el silencio, sino los ruidos y reverberaciones producidos por su sistema circulatorio y su sistema nervioso— Cage daría en definir el silencio no como la total ausencia de sonidos, sino, más bien, como la ausencia exclusiva de sonidos intencionales y como la presencia de otros sonidos no deseados, esto es, no intencionales. Desde esta perspectiva, según diría Cage, «no existe el silencio».⁴³

Sin embargo, Cage cita de manera más explícita que nunca a Bergson cuando se ocupa del concepto de desorden. Según dijo por ejemplo en una conferencia dictada en Dartmouth College en 1955, «la cinta magnetofónica revela a nuestros oídos [...] que las cosas se hallan en esta vida en un estado de aglutinamiento que es una verdadera causa para la alegría, de modo que su desorden, si es que desorden nos parece, sencillamente no pasa de ser, según ha dicho Bergson, un orden que no estábamos buscando».⁴⁴ La crítica del desorden que llevó a cabo Bergson también se hallaba en *La evolución creadora*, texto en el que el filósofo procede de manera análoga a lo que ya hiciera en su crítica del no ser. Según la alusión que hace Cage en su paráfrasis, Bergson consideraba el desorden una pseudo-idea surgida en razón de la decepción que siente un individuo que, al emprender la búsqueda de un determinado tipo de orden, termina por encontrar otro distinto. «Cuando entro en una habitación y decreto que se halla “en desorden”, ¿qué es lo que quiero decir en realidad?», se preguntó Bergson:

La posición de cada uno de los objetos se explica en virtud de los movimientos automáticos de la persona que ha dormido en la habitación, o en virtud de las causas eficientes, sean las que sean, que han causado que cada pieza del mobiliario o cada prenda de ropa, etc., esté en donde está: el orden, en el segundo sentido del término, es perfecto. Pero es un orden del primer tipo el que más bien espero, el orden que una persona metódica pone de manera consciente en su vida, el orden que proviene de la voluntad, un orden que no es automático: por eso, a la ausencia de este orden la llamo «desorden». En el fondo, todo lo que tiene realidad, todo lo que se percibe e incluso todo lo que se concibe en esta ausencia de uno de los dos tipos de desorden, es la presencia del otro. Pero el segundo me resulta indiferente, puesto que solo me interesa el primero, y expreso la presencia del segundo como una función del primero, en vez de expresarlo, por así decir, como una función de sí mismo, diciendo que es desorden.⁴⁵

41. Véase Branden W. Joseph: *Random Order: Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2003, pp. 47-56. Cage utiliza el término «multiplicidad» en fecha muy temprana, en 1948, aunque sea en un contexto aparentemente distinto; Cage: «A Composer's Confessions» (1948), en Richard Kostelanetz (ed.): *John Cage: Writer*. Nueva York: Limelight Editions, 1993, p. 41.

42. Henri Bergson: *Creative Evolution*, trad. ing. de Arthur Mitchell. Nueva York: Henry Holt & Co., 1911, p. 273. [Hay edición española: *La evolución creadora*. Barcelona: Planeta, 1985.]

43. Cage: «45' para un orador», op. cit., p. 191.

44. John Cage: [«Dartmouth Spring '55»], carpeta 10, caja 12, John Cage Papers, Collection 1000-72, Archivos y Colecciones Especiales, Biblioteca Olin, Universidad de Wesleyan, Middletown, Connecticut, citado en Kim, op. cit., p. 221. Kim también menciona la cita de Bergson que hace Earle Brown, p. 97.

45. Bergson, op. cit., pp. 232-233.

46. *Ibíd.*, p. 230. En torno a 1954, Cage comenzó a hacerse eco del concepto bergsoniano de duración no como una extensión temporal puramente abstracta o mecánica, sino como extensión vivida subjetivamente en relación con el mundo circundante: «*Tiempo* [...] es aquello en lo que nosotros y los sonidos sucedemos. Ya sea temprano o tarde: dentro de él. No es cuestión de contar.» (Cage: «45' para un orador», op. cit., p. 151).

47. Bergson, op. cit., pp. 38-40. Sobre los distintos tipos de multiplicidad, véase Gilles Deleuze: *Bergsonism*, trad. ing. de Hugh Tomlinson y Barbara Habberjam. Nueva York: Zone Books, 1988, pp. 37-41. [Hay edición española: *El bergsonismo*. Madrid: Cátedra, 1987.]

48. Bergson, op. cit., p. 234.

49. Cage: «Letter to Paul Henry Lang» (1956), en Kostelanetz (ed.): *John Cage: An Anthology*, op. cit., p. 118. Cage opone explícitamente los puntos de vista de lo «natural» y lo «antropomórfico» en Cage: «On Film» (1956), en Kostelanetz (ed.): *John Cage: An Anthology*, op. cit., p. 115. Sobre la crítica de la dialéctica que hace Bergson, véase, por ejemplo, Bergson, op. cit., p. 238. Cage, como pensador, es como Bergson en la descripción que de él hace Deleuze: no se adscribe a «una sabiduría y un equilibrio propiamente humanos», sino que trata de «abrirnos a lo inhumano y lo sobrehumano (*duraciones* que son inferiores o superiores a las nuestras), yendo más allá de la condición humana». Deleuze, op. cit., p. 28.

50. Cage: «Composición como proceso II: indeterminación» (1958), *Silencio*, op. cit., p. 37.

51. Bergson, op. cit., pp. 45-47.

Si un primer tipo de orden es el que se expresa en las leyes científicas, geométricas, mecanicistas y/o matemáticas (un orden predicado sobre la supresión de la duración vivida), el segundo es de índole «vital», un orden existente dentro del fluir continuado de la duración, que es «esencialmente creación».⁴⁶ A cada uno de los tipos de orden correspondía un determinado tipo de multiplicidad. Una forma era la propia de las multiplicidades discontinuas y numéricas; la otra era propia de las multiplicidades continuas, virtuales, esto es, las que se hallan íntegramente relacionadas con las transformaciones creativas de la duración vivida.⁴⁷ Según Bergson (y esta es una conexión que a Cage no le pudo pasar inadvertida), la idea del azar en tanto forma del desorden se hallaba suscitada por la confusión de un individuo que no logra comprender la diferencia que se da entre los dos tipos de orden. «[E]n realidad —escribió Bergson—, el azar meramente objetiva el estado anímico de quien, esperando hallar uno de los dos tipos de desorden, se encuentra frente al otro. El azar y el desorden se conciben por lo tanto en términos relativos.»⁴⁸

Al igual que Bergson, Cage quiso pensar de un modo no «antropomórfico», comprender la «vida» que, tal como explicó a Paul Henry Lang, «sigue su curso francamente bien sin mí», un orden de la existencia que sobrepasa todas las limitaciones de la mente humana y todos los procedimientos del pensamiento dialéctico que Cage consideraba derivados de ellas.⁴⁹ Por este motivo puso en movimiento la idea de multiplicidad (en tanto interacción compleja y alineada con la existencia del sonido en tanto existencia real, actual, ontológica) frente a una concepción de las relaciones tal como en general se entienden y se captan cuando interviene la mente humana. Las relaciones eran consideradas algo inherentemente limitado, esencialmente dualista, y por lo tanto reductivo por comparación con la multiplicidad a la que Cage procuraba tener acceso. «Desde un punto de vista ajeno a todo dualismo», explicó Cage basándose en Suzuki:

cada cosa y cada ser se considera en el centro, y estos centros están en un estado de interpenetración y no obstrucción. Por otra parte, desde un punto de vista dualista, no son considerados cada cosa y cada ser: son consideradas las relaciones y las interferencias. Para evitar interferencias no deseadas y para que nuestras intenciones queden claras, un punto de vista dualista requiere una cuidadosa integración de los contrarios.⁵⁰

En esto es posible que empecemos a apreciar cómo la repetida insistencia de Cage en lo incognoscible que resulta la vida, la naturaleza o la existencia, se fue abriendo hacia algo que excede el simple misticismo. Con una comprensión de la ontología (que incluye el «espacio sonoro», pero sin limitarse a él) en tanto extensión infinita de las interconexiones en un estado de movilidad continua y de crecimiento temporalmente acumulativo (tal como también la concebía Bergson), la totalidad deja de ser propiamente cognoscible como tal.⁵¹ Con todo, la descripción de la existencia como campo «ilimitado» y lleno de una inasible «multiplicidad de diferencias» que propone Cage no comportaba que no fuera posible entender nada, sino tan solo que la existencia en su totalidad no podía de ninguna manera ser tal totalidad. El sonido deja de ser una totalidad limitada y

previsible, como era en los gráficos del *Concerto*; los sonidos individuales habrían de extraerse de una totalidad compleja, imprevisible e ilimitada. Y por oposición a *Music of Changes*, que tomó sus componentes iniciales de un conjunto de sonoridades anotadas previamente, el campo de todos los sonidos resultaba así propiamente incognoscible, por existir únicamente en un estado virtual. Ese era el «cambio de mentalidad» que había de mencionar Cage en relación con la concepción de la existencia como «fenómenos de campo». «Y en cuanto a este campo —sostuvo Cage— no hay nada que decir. Y aun así seguimos hablando, con el fin de dejar esto claro.» «Nuestro cometido ha pasado del juicio a la conciencia.»⁵²

52. Cage: «¿Hacia dónde vamos? Y ¿Qué hacemos?», op. cit., pp. 199, 206 y 205). La idea de trascender el intelecto es fundamental para Bergson; véase, por ejemplo, Bergson, op. cit., pp. 163-164.

Si el primer cambio importante que surge de la técnica de gráficos múltiples que empleó en *Music of Changes* afectó sobre todo a la comprensión que tenía Cage del campo ilimitado dentro del cual existían todos los sonidos, el segundo impactó en su concepción del modo en que viajan esos sonidos desde la reserva en que se hallan todos los sonidos potenciales —es decir, desde la multiplicidad continua que es la totalidad del espacio sonoro— al nivel de la propia composición. Anteriormente, en *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra*, las relaciones que se dan entre los sonidos de la composición y su existencia previa en los gráficos compositivos era una relación de identidad. En ambos estados, el propio sonido quedaba efectivamente intacto, sin haber experimentado cambios. En *Music of Changes*, por el contrario, el empleo de los gráficos múltiples comenzó a indicar cierta relación existente entre los sonidos de la composición y el material del que estaban tomados, una relación que no era de identidad, sino de diferencia.

La distinción que aquí llegará a hacer Cage es fundamental, y con el fin de describirla hemos de obrar con la máxima precisión. Gracias a Deleuze —cuyo propio estudio de Bergson comenzó exactamente en el mismo momento histórico que el de Cage— podremos derivar las herramientas analíticas necesarias.⁵³ En primer lugar, tendremos que introducir una distinción terminológica, pues, tal como señala Deleuze, hay en el pensamiento de Bergson una diferencia importante entre *posibilidades* y *virtualidades*.⁵⁴ Como sucede con el desorden y el no ser, la idea de lo posible es para Bergson una falsa idea, una proyección de la realidad, solo que retrotraída a un estado presuntamente previo. Las posibilidades, se considera, son cognoscibles, son preexistentes a su realización y están dotadas ya de su forma adecuada. Así pues, no existe mayor diferencia entre el hecho de que una acción real haya llegado a acontecer y el hecho de que una acción meramente posible no haya acontecido, o no haya acontecido aún.

53. El primer artículo de Deleuze sobre Bergson: «Bergson's Conception of Difference», se presentó por primera vez como conferencia en 1954. Gilles Deleuze: «Bergson's Conception of Difference», en John Mullarkey (ed.): *The New Bergson*. Manchester: Manchester University Press, 1999, pp. 42-65; la fecha de la conferencia se da en Michael Hardt: *Gilles Deleuze: An Apprenticeship in Philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993, p. 2.

54. Deleuze, op. cit., pp. 42-43 y 96-98.

Las virtualidades, por el contrario, son de un orden completamente distinto; no preexisten al momento en que llegan a ser, al menos de una forma ya constituida. Lo virtual existe en un estado de potencia, y es, en cuanto tal, propiamente incognoscible. Así como las posibilidades se relacionan con los sistemas estáticos, preformados, cerrados (pues son de

hecho proyecciones que se retrotraen a partir de una realidad existente), las virtualidades son parte de sistemas que están en marcha, «vitales» y «creativos», que evolucionan de manera indefinida y que son temporalmente acumulativos. Lo virtual, por lo tanto, no se puede concebir plenamente hasta que se crea.

Con el fin de describir el modo en que llegan a ser las virtualidades bergsonianas, Deleuze aporta una segunda distinción terminológica: así como las posibilidades se *realizan*, las virtualidades se *actualizan*. Aquí la distinción no es menos fundamental. Las relaciones de las posibilidades con su realización se caracterizan por su identidad y su limitación. Una posibilidad que se realiza es la misma que era en su estado anterior de mera posibilidad; es idéntica a su estado anterior, solo que ahora aparentemente posee una realidad que se le ha añadido. En relación con la totalidad de las posibilidades disponibles en cualquier momento determinado, la que se realiza se deriva de acuerdo con un proceso de limitación, tras haber sido seleccionada entre todas las demás que no se actualizan, o que no se actualizan aún. Tal es la relación que existe entre las notas de *Erratum musical*, de Duchamp, con el sombrero del que eran extraídas, o la relación que hay entre las notas del *Concert for Prepared Piano* de Cage, con los gráficos en los que fueron halladas. El papel del azar se limita a ser aquello que selecciona entre todo el conjunto de elementos disponibles en un momento determinado aquel elemento que es, en un momento particular, el que va a realizarse.

La actualización, por el contrario, tiene lugar de manera específica con respecto a las multiplicidades continuas del tipo que es propio a la concepción que Cage predica del sonido. La actualización es la manera en que una parte o un aspecto de esa multiplicidad continua llega a ser efectiva. En la medida en que una parte (por ejemplo, un sonido) se deriva de la multiplicidad en tanto conjunto, la multiplicidad puede entenderse como aquello que divide, aunque tal división, explica Deleuze, no es ni una partición sencilla ni es meramente una sustracción de la parte tomada del todo, sino que es un procedimiento de diferenciación en especie. La entidad resultante no es reconocible como sección discreta ni como aspecto particular de la multiplicidad original (que, en cualquier caso, es susceptible de cambiar con la duración), sino que es una actualización que, en relación con su estado anterior, es nueva. Deleuze lo explica así:

Y es que, con el fin de tener actualización plena, lo virtual no puede proceder por eliminación o limitación, sino que debe *crear* sus propias líneas de actualización en actos positivos. La razón de que así sea es bien simple: así como lo real se halla en la imagen y en la semejanza de lo posible que realiza, la acción, por su parte[,] no semeja la virtualidad que encarna. Es la diferencia lo que ante todo se halla en el proceso de la actualización; la diferencia entre lo virtual, por lo que comenzamos, y los hechos actuales, a los que llegamos, y asimismo la diferencia entre las líneas complementarias de acuerdo con las cuales tiene lugar la actualización. En resumidas cuentas, la característica de la virtualidad no es otra que existir de tal manera que se actualice mediante su diferenciación y se fuerce a diferenciarse, a crear sus líneas de diferenciación con el fin de ser actualizada.⁵⁵

55. *Ibid.*, p. 97.

56. *Ibid.*, p. 103.

57. Véase, por ejemplo, Bergson, *op. cit.*, pp. 179, 181, 196-197 y 257-258. Para un típico ejemplo de la traducción inglesa, véase este pasaje: «But the body which is to perform [*exercera*] this action, the body which marks out upon matter the design of its eventual actions [*ses actions virtuelles*] even before they are actual [*avant d'accomplir des actions réelles*]...» Bergson, *op. cit.*, p. 12; los términos del original francés se señalan entre corchetes y en cursiva, tomados de Henri Bergson: *L'Évolution créatrice*. París: Presses Universitaires de France, 1998, p. 12.

58. Cage: «Composición como proceso I: cambios» (1958), *Silencio*, *op. cit.*, p. 28.

59. *Ibid.*, p. 31.

60. Morton Feldman, Pierre Boulez, John Cage y Christian Wolff: «4 Musicians at Work», *trans/formation*, vol. 1, n.º 3 (1952), p. 172; reimpresión con el título «Statements by Morton Feldman, John Cage and Christian Wolff», en Nattiez (ed.), *op. cit.*, p. 107, y en Cage: «Composición: descripción del proceso de composición usado en *Music of Changes* e *Imaginary Landscape No. 4*», *op. cit.*, p. 59.

La actualización es, así pues, el modo en que opera la forma positiva de diferenciación, un modo en el que la diferencia no se basa en la negación, sino en la creación, y es por lo tanto una fuerza positiva.⁵⁶ Se relaciona con una forma de diferencia entendida como algo central e interno, una forma en la que la multiplicidad virtual en su movimiento de actualización difiere en primer lugar y por encima de todo de sí misma. Aunque todas las distinciones enumeradas hasta aquí —distinciones entre posibilidades y virtualidades, entre realización y actualización, entre multiplicidades discretas y continuas— se encuentran en *La evolución creadora*, en ningún pasaje de la prosa bergsoniana se hallan definidas con tanta claridad como lo están en el análisis que Deleuze realiza sobre ella, situación que aún se oscurece más debido a la opacidad de la traducción inglesa.⁵⁷ Tal vez por este motivo, Cage emplea los términos «posible» y «potencial» (equivalente inglés que el traductor prefiere para el francés «*virtuel*») de un modo casi intercambiable. No obstante, a tenor del contexto en el que se encuentran las afirmaciones de Cage está muy claro que posibilidades y potencialidades, en Cage, son en gran medida equivalentes a las virtualidades de que habla Bergson y que define de manera estricta Deleuze, tal como se alinean en el lado de la actualización, de la multiplicidad continua, y en la naturaleza imprevista de las acciones experimentales. Según lo que escribió el propio Cage sobre su partitura titulada *Variations I* (1958), «en esta situación, el universo dentro del cual va a desarrollarse la acción no está preconcebido. Aún más, como sabemos, los sonidos son sucesos en un campo de posibilidades, no solo en los puntos discretos favorecidos por las convenciones».⁵⁸

Hacia 1958, Cage describió de manera consistente sus procedimientos compositivos en términos de actualización. Según señaló, por ejemplo en «Composición como proceso I: cambios», «con cinta y sintetizadores, la acción sobre la estructura de armónicos de los sonidos no es tanto una cuestión de gusto como una acción en un campo de posibilidades.»⁵⁹ De un modo aún más significativo, las prácticas compositivas de Cage siguieron las líneas generales de la actualización. Esto resulta evidente ya en 1952, en el comentario que hace Cage del gráfico de superposición que hay en *Music of Changes*, en donde el sonido se consideraba existente en un estado virtual (en términos del propio Cage, era «audible en potencia»), y solo era «audible en acto» dentro de determinadas condiciones, determinadas precisamente por las monedas arrojadas según el *I Ching*. Tal como describió el proceso en la revista *trans/formation* (en el artículo que posteriormente iba a leer en el aula de la New School en la que impartió clases):

Cada uno de los casos del uno al ocho se trabaja de principio a fin de la composición. Por ejemplo, el octavo está presente de principio a fin, pero puede sonar solamente durante un espacio estructural que ha sido definido a cara o cruz (para superposiciones) entre el cincuenta y siete y el sesenta y cuatro [en el *I-Ching*]. Entonces no solo está presente, sino que posiblemente es audible. Se puede oír si se obtiene un sonido (en vez de un silencio) y si la duración obtenida a cara o cruz es de una extensión que no lleva al sonido más allá del espacio estructural abierto a él.⁶⁰

La técnica de los gráficos múltiples empleada en *Music of Changes*, en la que los eventos musicales individuales surgen de la combinación de los distintos gráficos y no se contienen plenamente en ninguno de ellos, también comienza a apuntar hacia el proceso de actualización.

La actualización, pese a todo, se puso en práctica de manera mucho más clara en las partituras de dibujos por puntos, en las que cada sonido se ponía en relación o establecía un diálogo con otros, como en un campo. Según describe Cage el proceso en «45' para un orador»:

Para determinar el número de imperfecciones de un espacio dado, se lanzan monedas. Ese número de motas se vuelve entonces potencialmente activo. Se preparan tablas referidas a los tiempos, al número de superposiciones, que es lo mismo que el número de cosas que pueden suceder al mismo tiempo, sonidos y silencios, duraciones, volúmenes, acentos.⁶¹

61. Cage: «45' para un orador», op. cit., p. 159.

Poco después, Cage asocia su técnica de dibujo por puntos con la noción de azar y con las nociones de vida, duración y virtualidad («potencialidad»), más particularmente bergsonianas:

Estoy hablando y la música contemporánea está cambiando. Cambia como la vida. Si no estuviera cambiando estaría muerta. Por eso el azar es tan importante en mis métodos de destreza. Está en el punto de potencialidad. Ahora trabajo para poder trabajar sin tablas, sin ningún apoyo en el espacio total.⁶²

62. *Ibid.*, p. 181.

Para Cage, desde un punto de vista ontológico el sonido es una multiplicidad virtual, y en ese estado se hallaba unificado, es uno (un espacio sonoro total), aun cuando sea heterogéneo e ilimitado. La composición consiste en idear formas de traducir el punto existente en el papel (un sonido potencial o virtual) en un sonido actual, mediante la determinación —a través del empleo de operaciones de azar y/o de diversos grados de indeterminación— de todos los componentes necesarios para proporcionar identidad al evento sonoro. Por medio de la aplicación de estos procedimientos, el punto adquiere su propio ser en calidad de sonido. De este modo, la multiplicidad continua que es la totalidad de todos los sonidos queda dividida, si bien los sonidos producidos de ese modo no se hallan previamente localizados, no son previsible. «Las motas son motas —como dijo Cage—, y se necesita destreza para darles utilidad.»⁶³

63. *Ibid.*, p. 161. Aunque no estuviera al tanto de la relación de Cage con Bergson, la descripción que hace Pritchett de la Notación Y de la parte para piano de *Concert for Piano and Orchestra* ilustra a la perfección el proceso de actualización por medio de la diferenciación (Pritchett: *The Music of John Cage*, op. cit., p. 119).

Con *Music of Changes*, Cage había logrado poner en práctica un proceso de actualización (aun cuando fuera en un grado limitado) solo con respecto al nivel de la composición. Para el compositor, si la situación consistía en disponer de acceso a un territorio sonoro sin precedentes (aun cuando no fuera en puridad un espacio sonoro total), para el ejecutante se trataba de verse enfrentado a una partitura anotada de forma más o menos convencional (aun cuando fuese compleja o innovadora). Según describió Cage la situación:

El hecho de que *Music of Changes* fuera compuesta mediante operaciones aleatorias identifica al compositor con cualquier eventualidad. Pero su notación, que está determinada en todos los sentidos, no permite al intérprete tal identificación: su trabajo está específicamente dispuesto frente a él. Por tanto no puede interpretar desde su propio centro, sino que debe identificarse tanto como le sea posible con el centro del trabajo tal como está escrito.⁶⁴

64. Cage: «Composición como proceso II: indeterminación», op. cit., p. 36.

Desde esta perspectiva, *Music of Changes* encaja plenamente con los términos más acomodaticios de la música avanzada de acuerdo con la crítica que hace Theodor Adorno. Al sustraerse con toda eficacia de la composición, el compositor pone a los ejecutantes en manos de una contingencia fija y enteramente objetiva que se enseñoorea de ellos, colocándolos en efecto en una situación de sumisión ante ella, al igual que lo están ante una situación social controlada por medios no menos objetivos e impersonales.⁶⁵ Colocando esta misma acusación en su contra, en un momento de autocrítica ejemplar Cage explicó:

Music of Changes es un objeto más inhumano que humano, puesto que fue creado mediante operaciones aleatorias. El hecho de que esos elementos que la forman, aunque sean simplemente sonidos, se hayan unido para controlar a un ser humano, al intérprete, da a la obra el inquietante aspecto de un monstruo de Frankenstein. Esta situación es por supuesto característica de la música occidental, cuyas obras maestras son sus ejemplos más aterradores, y que cuando conciernen a la comunicación humana, simplemente pasan de monstruo de Frankenstein a Dictador.⁶⁶

También para el público oyente existía una muy escasa diferencia entre *Music of Changes* y cualquier obra compuesta de manera intencional. Aunque el procedimiento compositivo de Cage eliminase todo mensaje apriorístico, no interrumpía el proceso comunicativo, cuya operatividad era visible entre compositor o ejecutante y público. Debido a la fiijeza de su partitura, *Music of Changes* no podía escapar a las proyecciones y análisis a posteriori: quedaba del mismo modo abierta a la recuperación o a la imputación de significados que se da en las cartas del tarot o en los posos de una taza de té.⁶⁷

Aunque en *Music of Changes* Cage se concentrase exclusivamente en la composición, a ese nivel logró hallar vías de penetración conceptual que serían conducentes a la comprensión de su «fracaso» dentro de los terrenos de la performance, o ejecución, y de la recepción por parte de la audiencia. Deseoso de ir más allá de la partitura determinada de *Music of Changes*, y sobrepasarla, Cage emprendió la búsqueda de la indeterminación desarrollando precisamente los medios con los cuales un único punto, o una sola nota, podrían leerse de una variada gama de maneras, e incluso, eventualmente, de una variedad de maneras simplemente ilimitada. De ahí que la mayoría de las partituras de dibujos por puntos que hizo Cage (y, más adelante, en aquellas en las que empleó transparencias) tomen la forma de rompecabezas compositivos cuyas «respuestas» o «soluciones» —es decir, las notas actuales que es preciso ejecutar— son variables e incluso ilimitadas en su espectro y, de entrada, desconocidas tanto para el compositor como para el ejecutante. En este sentido, la partitura cobra existencia a resultas de la «actualización» del ejecutante; antes de ese momento existe solo en un estado de virtualidad. Tal como explicó Cage en la conferencia titulada «Música experimental», «es posible dividir someramente el campo completo de posibilidades [léase “virtualidades”] e indicar el número concreto de sonidos que se encuentran dentro de estas divisiones, pero se deja elegir al intérprete o montradador».⁶⁸

65. Véase la crítica de Adorno, pese a estar dirigida contra la técnica serial avanzada, del momento «en que el sujeto, cuya libertad es condición previa de todo el arte avanzado, se ve expulsado, el momento en que una totalidad violenta y externa, que apenas en nada difiere del totalitarismo político, se hace con las riendas del poder»: Theodor W. Adorno: «The Aging of the New Music» (1955), en Richard Leppert (ed.): *Essays on Music*. Berkeley, Ca.: University of California Press, 2002, p. 196. Más adelante Adorno atribuyó a la música de Cage la potestad de actuar como «protesta contra la terca complicidad de la música con la dominación de la naturaleza»: Theodor W. Adorno: «Vers une musique informelle», *Quasi una fantasia*. Londres: Verso, 1994, p. 315.

66. Cage: «Composición como proceso II: indeterminación», op. cit., p. 36.

67. Véase la crítica de Adorno en el sentido de que «Cage, y no cabe duda de que también muchos de sus discípulos, se contenta con la negación abstracta en sesiones de espiritismo con los armónicos de [Rudolf] Steiner, con la euritmica y las sectas fanáticas de la vida sana». Adorno: «Vers une musique informelle», op. cit., p. 315.

68. Cage: «Música experimental», op. cit., p. 11.

Podríamos sostener que solo con este paso definitivo, la introducción de la indeterminación en sus partituras, Cage realmente coronó con éxito la tarea que se había propuesto, «entender cabalmente todas las cualidades que actúan para producir la multiplicidad». Y es que con el fin de que una composición sea una multiplicidad no es suficiente con que se derive a partir de un espacio ilimitado que contenga todos los sonidos, ni tampoco con que entable un diálogo con las operaciones de azar. Para que una composición sea una multiplicidad, no debe reproducirse ni realizarse, sino que debe actualizarse; debe procederse a la ejecución no por medio de la identidad, la representación o la similitud, esto es, a partir de un conjunto limitado y preestablecido de materiales, sino por medio de un acto de creación. Una composición actúa para producir una multiplicidad porque existe en tanto virtualidad en relación con el escenario de la ejecución que la sucede, y solo si existe en condición de tal. Así las cosas, el ejecutante pierde parcialmente la posición subalterna que tenga en tanto mero representante del compositor para asumir el papel de creador individual, y la ejecución pierde el papel que tenía de mera representación de la partitura, para convertirse en un proceso de diferenciación actualizada.⁶⁹

69. Para Cage, semejante crítica de la representación era de corte explícitamente político y se hallaba en línea con su anarquismo en constante desarrollo. Véase por ejemplo la invocación de la policía que hace Cage en «Historia de la música experimental en Estados Unidos» (1959), *Silencio*, op. cit., p. 72.

70. Con el fin de que la variabilidad de las obras indeterminadas esté del todo clara, Cage y David Tudor con frecuencia ejecutaban versiones múltiples (actualizaciones) de la misma partitura en un mismo concierto.

71. Dieter Daniels (ed.): *George Brecht. Notebook III (April 1959-August 1959)*. Colonia: Walther König, 1991, p. 125.

72. Cage: «45' para un orador», op. cit., p. 174; asimismo, «Música experimental», op. cit., p. 10. Brandon LaBelle ha descrito el modo en que la música de Cage reconfigura el acto de la audición de un modo particularmente atinado: «Al proponerse despojar del todo la naturaleza representativa del sonido, [...] el sonido se descarga y se libera potencialmente, de manera que flote a lo largo de una cadena de referencia, como agente "significante" dentro de un evento musical, fuera de las narraciones del argumento musical. Esta significancia del sonido por encima de su significación (y, en definitiva, por encima de su descifrabilidad) posibilita un desplazamiento en la audición mediante el cual la imaginación individual se moviliza, pues la audición aspira no al significado correcto, sino a su potencial.» Brandon LaBelle: *Background Noise: Perspectives on Sound Art*. Nueva York: Continuum, 2006, p. 17.

Lo mismo vale decir en el caso de la relación entre ejecución y recepción por parte de los oyentes. En primer lugar, la ejecución resulta indeterminada respecto de la audición debido a que es en potencia irreplicable. La misma pieza, en momentos distintos, e interpretada por distintos ejecutantes (cada uno de los cuales, presumiblemente, habrá actualizado la partitura por su cuenta), da lugar de manera muy literal a experiencias acústicas distintas, y esta indeterminación aumenta gracias al hecho de que Cage explícitamente diese pie a la posibilidad de las composiciones múltiples por ser ejecutadas simultáneamente.⁷⁰ Además, la «transparencia» de las composiciones, su apertura a la inclusión de sonidos ambientales o no intencionados, incrementa la diferencia de cada nueva ejecución según las circunstancias acústicas con que se encuentre el ejecutante en el momento preciso y en el lugar concreto de la presentación. (Esto es algo que Brecht consignó de manera específica: «El sonido ambiente penetra en lo intencionado, se "incluye" en la música. Es relevante a la situación en la cual la música surge / es relevante a la música, que siempre es situacional.»)⁷¹ Además, al estar la música libre de todo mensaje expresivo o comunicativo en el sentido tradicional, el acto de interpretación que lleva a cabo la audiencia (como el movimiento hermenéutico que descubre el sentido), cede ante lo que Cage denominaba «capacidad de respuesta sensible» o «capacidad de respuesta» a secas: una forma de recepción que surge de la ejecución, pero que no viene determinada por ella; una recepción que es constitutivamente dependiente de cada uno de los integrantes de la audiencia, tanto como lo es del compositor o del ejecutante.⁷²

Para la audiencia de una de las piezas de Cage, la ejecución es mera virtualidad, o bien es una multiplicidad virtual, y lo mismo vale decir de la composición en relación con la ejecución y del sonido u ontología en

73. «Dado un número de puntos activos, componen un agregado, una constelación, pueden moverse entre ellos y se hace necesario clasificar los tipos de agregados, por ejemplo constante y de nuevo intermitente.» Cage: «45' para un orador», op. cit., p. 163.

relación con la composición. El paso o movimiento de una actividad a la otra es de actualización, un proceso de diferenciación al pasar de un estrato al siguiente, que es a su vez un proceso de individuación. Las agregaciones acústicas se actualizan en el proceso de la composición para formar sistemas pequeños, virtuales, mediante los cuales la composición funciona en tanto multiplicidad.⁷³ Estas a su vez se actualizan en eventos acústicos específicos en la ejecución, formando en su interacción con otros sonidos (tanto los ejecutados como los debidos al sonido ambiente) una multiplicidad con relación a la audiencia. Por último, la audiencia —por medio de la interacción de los sonidos con las respuestas cognitivas y emocionales únicas del individuo— actualiza una experiencia que es del todo individual.

Cage abogó por la promoción de esta clase de recepción individualizada por medio de la dispersión de los ejecutantes y/o de los altavoces alrededor del público y en medio del público (propuesta explorada por vez primera en una pieza como *Theater Event #1* [1952], una suerte de happening organizado en Black Mountain College). Esa clase de distribución acústica fragmentaba el sonido ejecutado, dando a lo que oía cada integrante del público una calidad distinta de la experiencia que tuvieran otros, situados en posiciones distintas y en una misma sala. De este modo, la proximidad única de cada oyente con respecto a los diversos puntos de la producción del sonido presta a la ejecución la calidad de algo indeterminado por completo con respecto a cualquier experiencia única y colectiva que se pueda tener en una audición. «Los ensayos han demostrado que esta nueva música», según explicó Cage:

ya sea para cinta o para instrumentos, se oye más claramente cuando los diversos altavoces o intérpretes están separados en el espacio, en vez de estar colocados muy juntos. Pues esta música no se ocupa de lo que normalmente entendemos por armonía, donde la calidad armónica resulta de una mezcla de diversos elementos. Aquí nos ocupamos de la coexistencia de lo dispar, y los puntos centrales donde tiene lugar la fusión son muchos: los oídos de los oyentes dondequiera que estén.⁷⁴

74. Cage: «Música experimental», op. cit., p. 12.

En este contexto, y siguiendo inmediatamente a la cita anterior, Cage una vez más hizo referencia a los comentarios de Bergson en torno al desorden: «Esta disarmonía, parafraseando la afirmación de Bergson sobre el desorden, es simplemente una armonía a la que muchos no están acostumbrados.»⁷⁵

75. *Ibíd.*

El proceso que Cage lleva a cabo al pasar por medio de la diferenciación, a través de los procesos de la composición, ejecución y audición, da por resultado prácticamente un modelo analítico de la visión ontológica que propugnaba Bergson, y es una de las formas de entender que Cage imita a la naturaleza en su «modalidad operativa». Desde el ámbito del universo en tanto totalidad, y hasta el ámbito de la sociedad humana, e incluso al de los microorganismos de tamaño más microscópico, Bergson describe la naturaleza como algo que se halla en estado de fluctuación constante entre los dos polos de la individuación y la asociación:

Así pues, entre los individuos disociados una vida determinada sigue su curso: en todas partes, la tendencia a la individuación se encuentra con la oposición y, al mismo tiempo, con el complemento de una tendencia antagónica que la completa, la tendencia a la asociación, como si la unidad múltiple y diversa de la vida, arrastrada hacia la multiplicidad, tuviera que realizar un esfuerzo mucho mayor para contenerse en sí misma. Tan pronto se desprende una parte del todo, tiende a reunirse si no con todo lo demás sí al menos con lo que le resulta más cercano. De ahí que, a lo largo de la totalidad del territorio de la vida se repita el equilibrio continuo entre individuación y asociación.⁷⁶

76. Bergson, op. cit., pp. 258-259. Bergson comenta la vida como si se tratara de una multiplicidad virtual y continua.

En la obra de Cage está operativo ese mismo proceso, como sucede por ejemplo cuando las notas individuales se actualizan a partir de la totalidad virtual que es todo el sonido, para hallarse entonces asociadas con otras y formar de ese modo una multiplicidad virtual con respecto a la ejecución, y de nuevo partir del proceso de ejecución y entrar en la situación de la audición. Semejante movimiento dual de individuación y de asociación (lo que Cage denominaría, siguiendo a Suzuki, «no obstrucción e interpenetración») es algo que Bergson consideraba esencial. «La evolución de la vida en la doble dirección de la individualidad y la asociación no tiene por lo tanto nada que sea accidental —afirmó—: es debida a la naturaleza misma de la vida.»⁷⁷

77. *Ibíd.*, p. 261. Sobre la «no obstrucción» y la «interpenetración», véase por ejemplo Cage: «Composición como proceso III: comunicación» (1958), *Silencio*, op. cit., pp.46-47.

Ahora nos encontramos en mejor situación de entender qué es lo que quiere decir Cage si contemplamos la definición que dio, según es fama, del propósito de la composición musical, que describe como «una afirmación de la vida, no un intento de extraer el orden a partir del caos, ni de sugerir mejoras en la creación, sino simplemente un modo de despertar a la vida misma que vivimos, que es maravillosa una vez que apartamos nuestra mente y nuestros deseos de su camino y la dejamos actuar por sí sola».⁷⁸ La respuesta no tiene nada que ver con el presentismo que tan a menudo se le ha achacado a Cage, ni con el presunto refrendo quietista de una relación puramente mimética entre la composición y el estado existente y actual de la sociedad. Por el contrario, la relación de la obra de arte con el estado ontológico del ser, esto es, la relación del arte con la vida, tal como la expone Cage, es una relación de indeterminación pura en este sentido: los sonidos (y, como hemos de ver en seguida, también otros aspectos de la existencia) cobran existencia propia por medio de un proceso de diferenciación a medida que pasan de un estado de virtualidad a un estado de actualización.

78. Cage: «Música experimental», op. cit., p. 12.

Diríase que de este modo nos hemos encontrado, así pues, en un territorio relativamente poco o nada familiar para la historia del arte, bastante alejado de toda noción simple de azar, de toda vaguedad relacional entre «arte» y «vida». Sin embargo, si volvemos a las clases que impartió Cage en sus cursos de composición de la New School, encontraremos ideas específicas y tomadas de sus investigaciones estéticas más avanzadas en aquella época. Son ideas que se hallan localizadas con la máxima claridad en la obra de George Brecht, debido tanto al acceso excepcional que tenemos a los cuadernos de notas de Brecht, tomados durante los cursos

de Cage, y que por tanto nos permiten un acercamiento también excepcional a sus enseñanzas, como a que, tal como indicó Dick Higgins, Brecht parecía seguir el intrincado pensamiento estético de Cage con una sintonía mucho más inmediata que el resto de sus compañeros de curso.

Según las notas de Brecht, la primera idea que Cage comunicó a sus estudiantes en el verano de 1958 fue la de las cinco «dimensiones» del sonido y su «tendencia hacia la Continuidad». Tal como ya había explicado Cage en «Experimental Music», en el año anterior, la frecuencia, la duración, la amplitud, el timbre y la morfología se habían convertido todas ellas en campos, en vez de ser elementos discretos: así pues, se trataba de «un campo de frecuencia», tal como anotó Brecht, en vez de «tonos definidos»; de un «campo de duración», en vez de notaciones de «1/8, 1/16, 1/32, etc.»; de un «campo de armónicos», en vez de la «orquestación» tradicional, y así sucesivamente.⁷⁹ Es importante que la comprensión de los sonidos que propuso Cage, en tanto elementos existentes dentro de un campo, se hubiese extendido desde mucho antes a la idea de que interactuaban no solo con todos los demás sonidos, sino también con todas las demás facetas de la existencia. Tal como explicó Cage en su «Música experimental: doctrina», de 1955:

Urgente, único, ignorante de la historia y de la teoría, más allá de la imaginación, centro de una esfera sin superficie, su realización [la de un sonido] está libre de obstáculos, enérgicamente difundida. No podemos escapar a su acción. No existe como uno entre una serie de pasos diferentes, sino como transmisión en todas las direcciones desde el centro del campo. Es inextricablemente sincrónico con todos los demás sonidos, no-sonidos, que más tarde, cuando son percibidos por un aparato que no es oído, operan del mismo modo.⁸⁰

79. Dieter Daniels (ed.): *George Brecht. Notebook I (June 1958-September 1958)*. Colonia: Walther König, 1991, p. 3 (fechado el 24 de junio de 1958).

80. Cage: «Música experimental: doctrina», op. cit., p. 14.

Desde semejante perspectiva, la idea de «campo» que propugnaba Cage se extendió al territorio multisensorial, multimedia y multidisciplinar que denominó «teatro»:

La acción relevante es teatral (la música [separación imaginaria entre el oído y los demás sentidos] no existe), global e intencionadamente sin sentido. El teatro surge constantemente para seguir surgiendo; cada ser humano está en el punto óptimo de recepción. La respuesta adecuada (levantarnos por la mañana y descubrir que nos hemos convertido en músicos) (acción, arte) puede darse con un número cualquiera (incluyendo ninguno [ninguno y número, como silencio y música, son irreales]) de sonidos.⁸¹

81. *Ibid.*

Un año antes, en «45' para un orador», Cage habían invocado de manera específica la relación del sonido con la visión, escribiendo:

La música es una simplificación excesiva de la situación en la ahora estamos. *Un oído solo no es un ser*; la música es una parte del teatro. El «enfoco» es lo que orienta nuestra percepción. El teatro es todas aquellas cosas que suceden al mismo tiempo. He observado que la música es para mí más vivaz cuando escuchar, por ejemplo, no me distrae de ver.⁸²

82. Cage: «45' para un orador», op. cit., p. 149.

83. *Ibid.*, p. 189. La invocación del «teatro» que hace Cage está sin ninguna duda emparentada con su recepción de Antonin Artaud, cuya obra estudió en 1951-1952. Véanse los comentarios de Cage en su carta a Boulez de 22 de mayo de 1951, en Nattiez (ed.), op. cit., p. 96.

Anticipándose a la conjunción parcial de su propia disciplina con la practicada por la mayoría de los alumnos que tuvo en la New School, Cage aún señaló que «es teatro y la música desaparece por completo en el reino del arte al que sabe pertenece».⁸³

84. El Audio Visual Group aparece mencionado en Joseph Jacobs: «Crashing New York à la John Cage», en Joan Marter (ed.): *Off Limits: Rutgers University and the Avant-Garde, 1957-1963*. New Brunswick, Nueva Jersey: Rutgers University Press, 1999, p. 73. Sobre el concepto cageano de «teatro», véase Branden W. Joseph: «The Tower and the Line: Toward a Genealogy of Minimalism», *Grey Room*, n.º 27 (primavera de 2007), pp. 58-81, y (una reformulación de parte de ese mismo material) *Beyond the Dream Syndicate: Tony Conrad and the Arts after Cage*. Nueva York: Zone Books, 2008, pp. 81-84 en especial.

85. Diane De Bonneval: «New School's "Happenings" Proves to be "Hellzapoppin"—Beatnik Style», en *New York World-Telegram and Sun* (3 de mayo de 1960), en Braun (ed.): *George Brecht. Notebook V*, op. cit., p. 89.

86. Hermann Braun (ed.): *George Brecht. Notebook VII (June 1961-September 1962)*. Colonia: Walther König, 2005, p. 115. Gran parte de este pasaje fue tachado por el propio Brecht.

87. Daniels (ed.): *George Brecht. Notebook I*, op. cit., p. 24. En *Music for Carillon No. 5* (1967), Cage posteriormente emplearía la veta de una placa de contrachapado para determinar los tonos. Agradezco a David Patterson que me haya señalado esta conexión.

88. Daniels (ed.): *George Brecht. Notebook III*, op. cit., p. 57 (cita fechada el 22 de junio de 1959). Aunque Brecht no da indicación de haber consultado nunca las obras de Bergson directamente, aún pudo comentar a Cage más de seis meses después que "las distinciones entre orden y desorden me resultan ahora mismo de un enorme interés". Hermann Braun (ed.): *George Brecht. Notebook IV (September 1959-March 1960)*. Colonia: Walther König, 1997, p. 168 (cita fechada el 27 de enero de 1960).

Aunque de ninguna manera se deriven en exclusiva del ejemplo que dio Cage, los géneros del happening y la actividad de Fluxus sí se inspiraron notablemente en la ampliación que hizo Cage de la composición de tal modo que abarcase tanto lo visual como lo auditivo, los objetos y los entornos a la par que los sonidos. Los primeros happenings de Kaprow, así como los primeros experimentos de Brecht con la luz, la fundación del Audio Visual Group por parte de Hansen, Higgins y Larry Poons, se pueden interpretar como desarrollos del «teatro» cageano.⁸⁴ En 1960, cuando Kaprow había pasado a ser el portavoz oficial del happening, el género fue recibido como algo indeleblemente vinculado a la clase de Cage en la New School, y quienes lo practicaron fueron identificados como discípulos suyos.⁸⁵ En fecha ya tardía, como es 1961, un año después de que Cage dejara de dar clase, a Brecht aún se le pudo encontrar trabajando sobre el paradigma teatral de Cage. En el borrador de un artículo propuesto para una publicación entonces incipiente, *Fluxus*, Brecht escribió:

Los compositores, los ejecutantes y los oyentes de música permiten las experiencias sonoras disponiendo las situaciones que tienen entre sus aspectos el sonido. Pero hay situaciones que no solo son sonoras. El teatro o auditorio está bien iluminado. Las situaciones pueden poseer interés propio en cualquier dimensión. Consideremos ahora esa música que admite el sonido ambiente, como son por ejemplo la de John Cage o la de Christian Wolff. ¿Por qué habría de cerrar yo los ojos? Y si tengo los ojos abiertos, ¿por qué va a ser una «situación sonora»? ¿Por qué hablar siquiera del sonido? Hay cosas que ver. Tengo la necesidad de toser; la butaca cruje, rechina; siento la vibración. Como no existe distracción, ¿por qué he de considerar el sonido como aspecto común?⁸⁶

Dentro del contexto de las clases impartidas por Cage, Brecht entabló un diálogo no solo con las ideas generales, sino también con los procedimientos compositivos específicos. De ahí que uno encuentre a Brecht, en la que parece una de sus primeras «tareas» o «deberes» de clase, proponiendo una ampliación de las partituras de dibujos por puntos propugnadas por Cage:

(1) Un pedazo de madera, cuadrado, de unos 30 cm², se pinta de blanco; cuando aún está húmedo, se coloca a la intemperie (por ejemplo, en el bosque). Después de que se haya secado, cada mota o punto que contenga representa un sonido.

(2) Se coloca una «matriz interpretativa» (zonas trazadas a línea, etc., sobre acetato, encima de un marco) encima de este pedazo de madera, con lo que se permite su transformación en sonido.⁸⁷

Aquí es posible entender que Brecht amplía la técnica cageana del dibujo por puntos en una dirección de sesgo más pictórico y de orientación más objetual, al tiempo que literaliza la relación de Cage con la naturaleza.

Las notas de Brecht son indicativas de que Cage invocó los comentarios de Bergson sobre el desorden ya el primer día del curso de verano de 1959.⁸⁸ Las ideas bergsonianas de virtualidad y actualización parece que se introdujeron en el curso del año anterior, posiblemente por medio del comentario que hizo Cage sobre su propia obra y sobre el artículo publicado en *trans/formation*. Aunque apareciesen en distintos lugares, estas preocupaciones parece que llegaron a ser uno de los puntos focales del

89. Dieter Daniels (ed.): *George Brecht. Notebook II*. Colonia: Walther König, 1991, p. 33 (fechaado el 24 de octubre de 1958).

curso desde el punto de vista de Brecht ya a finales de octubre, en el contexto de su pensamiento, por medio de las condiciones de «un evento aural-visual».⁸⁹ Parte del esfuerzo que hizo Brecht por ampliar los principios cageanos y darles un registro más expresamente audio-visual consistió en una enumeración de las analogías ópticas que hallaría el análisis en cinco partes de los componentes de un sonido según lo practicó Cage. La frecuencia de los fenómenos acústicos resulta análoga a la longitud de onda de la luz, a la par que el timbre se convierte en «distribución del espectro». Los atributos de la amplitud, la duración y la morfología los juzgó Brecht aplicables del mismo modo a los eventos tanto auditivos como visuales, y de ahí que los dejara intactos. Una vez definidas las características de sus materiales, Brecht estatuye el que es a su entender el «problema» general: «Se trata de construir situaciones en las que sea posible que los eventos de luz y de sonido, de las características que se desee (frecuencia/longitud de onda, amplitud/brillo, duración, timbre/distribución espectral, morfología), acontezcan en cualquier punto del espacio y del tiempo.» Por consiguiente, es en la contemplación de «la *naturaleza de la unidad del espacio y del tiempo que se da en tales situaciones*» donde Brecht recurre al marco de trabajo que representa la actualización:

Si cada uno de los micro-eventos (encender una luz, o el sonido emitido por una fuente sonora) es susceptible de acontecer solo en un punto determinado del espacio (por ejemplo, mediante la colocación estática de un altavoz o de una bombilla), la «discreción» de ese espacio es análoga a la cualidad discreta del tiempo, en virtud de lo cual todo micro-evento solo será susceptible de acontecer en determinados puntos del tiempo. Lógicamente, un «programa» en realidad circunscribe los eventos al actualizarlos, de modo que acontezcan en determinados puntos del tiempo.

Tal vez debamos establecer una diferencia entre «potencia» y «acto». Universo de posibilidades. Incorporación. El párrafo anterior demuestra la confusión que hay entre estas dos [flechas ascendentes] ideas.⁹⁰

90. *Ibíd.*, pp. 35-36 (fechaado el 26 de octubre de 1958).

Prácticamente de inmediato, sobre la base de esta intuición, Brecht reformula su pensamiento sobre los eventos audio-visuales con suma concisión y según la noción de actualización a partir de un universo ilimitado de virtualidades (aunque, al igual que Cage, emplea el término «posible»): «El evento (micro), una vez actualizado, se elige entre un universo consistente en todos las posibles {luces / sonidos} entre todos los posibles puntos en el espacio.»⁹¹

91. *Ibíd.*, p. 36.

La transformación que en este punto surge dentro del pensamiento de Brecht es doble, y sigue los mismos contornos que la experimentada en el caso de Cage al desarrollar sus operaciones de azar hacia la actualización: la primera atañe a la definición del espectro del cual pueden derivarse los eventos; la segunda, a la manera en la que tales eventos se desplazan desde ese espectro hasta los dominios de la ejecución y la percepción.

Al igual que Cage, Brecht pronto iba a concebir los eventos como algo extraído no de conjuntos discretos de opciones, sino de un universo infinito de virtualidades. Al tratar de describir «la naturaleza general de

una performance», en noviembre de 1958 Brecht escribió que «el evento general o performance es una selección de eventos espacio-temporales que poseen cualidades específicas, tomados de un universo en el que todos los eventos espacio-temporales están a disposición». Aunque, al igual que Cage, Brecht vuelve a emplear el término «posible», la totalidad ilimitada a la que hace referencia indica que el concepto de lo «virtual» sería de rigor. Por consiguiente, e inmediatamente después, Brecht invoca la noción de actualización:

En la práctica, el universo de posibilidades es como sigue: Todos los puntos del espacio contenidos en una habitación concreta (digamos módulo 1") están disponibles para su «activación» por medio de sonidos o luces de cualidades cualesquiera.⁹²

92. *Ibíd.*, p. 41 (fecha el 4 de noviembre de 1958).

La reconcepción que hace Brecht de lo que podría denominarse «ontología del evento» representa una transformación fundamental de su pensamiento en torno al azar. Con anterioridad, en *Chance-Imagery* había concebido el azar no como aquello que actualiza una virtualidad, sino como la realización de un conjunto limitado y predeterminado de posibilidades (en el sentido estricto y bergsonianos del término). Según explicó Brecht con toda precisión:

a veces resulta posible especificar solo el universo de las características posibles que el evento de azar pueda poseer. Por ejemplo, un lanzamiento normal de los dados tendría que dar por resultado un número comprendido entre el uno y el seis. Se puede suponer que cualquiera de las caras aparecerá más o menos en la sexta parte de todos los lanzamientos posibles, por muchos que sean. Pero el resultado de cualquier lanzamiento es algo que se desconoce hasta que se realiza ese lanzamiento. Con frecuencia es útil tener en mente este «universo de resultados posibles», incluso cuando ese universo es puramente hipotético, puesto que nos clarifica la naturaleza de nuestro evento de azar en tanto selección hecha dentro de un universo limitado.⁹³

93. Brecht, *op. cit.*, p. 2.

La transformación que acaece en el pensamiento de Brecht (el «cambio de mentalidad», como podría haber dicho Cage) con la reconceptualización del azar en la dirección de la actualización habría de resultar importante en el desarrollo estético de Brecht. Casi de inmediato equiparó la concepción de una totalidad ilimitada, virtual, a las fuentes de la filosofía asiática tradicional (una afinidad que compartía con Cage) y a las concepciones científicas contemporáneas de la relatividad y la mecánica cuántica, ideas que creyó desarrollar en un artículo titulado de formas diversas: «La relatividad en la obra de John Cage», «Espacio, tiempo y causalidad en la obra de John Cage», «La estructura de una nueva estética» o «John Cage y la moderna cosmología: espacio, tiempo y causalidad».⁹⁴ Inspirándose en la polémica que mantuvo Cage, entonces aún en desarrollo, con la música serial europea (y, en parte, haciendo su aportación a la misma) y ciertas obras de Karlheinz Stockhausen y de Pierre Boulez, Brecht subrayó la distinción existente entre sus «sistemas cerrados» y los «sistemas abiertos» a los que aspiraba Cage.⁹⁵

94. Daniels (ed.): *George Brecht. Notebook II*, *op. cit.*, pp. 64-66.

95. Daniels (ed.): *George Brecht. Notebook III*, *op. cit.*, p. 118 (fecha el 21 de julio de 1959). Sobre el diálogo y la implicación de Cage con los serialistas múltiples de Europa, véase Amy C. Beal: *New Music, New Allies: American Experimental Music in West Germany from the Zero Hour to Reunification*. Berkeley, Ca.: University of California Press, 2006, pp. 78-130; asimismo, Kim, *op. cit.*, pp. 128-207. El espléndido comentario de Kim proporciona una lectura detallada de lo que Cage extrajo de sus alumnos en la New School, de manera especial de Brecht, en esta época.

Cuando se propuso poner en práctica estas transformaciones, Brecht planteó el empleo de un conmutador cuyos interruptores controlasen las luces y los sonidos, operando de modo que este conmutador reaccionase

de manera distinta ante las altas y las bajas frecuencias (en esencia, era una serie de filtros de paso de banda):

Un sonido (de frecuencia alta o baja) puede llegar a cualquier altavoz (suene o no suene en ese altavoz), o a cualquiera de las luces (tanto si tiene como si no tiene energía suficiente para encender esa luz).

Asimismo, un flujo de sonidos altos/medios/bajos en una cinta, dirigido a un altavoz de frecuencia alta, sonará solo en frecuencia alta, etc.⁹⁶

Brecht trabajó durante una temporada sobre esta propuesta, llegando a su debido tiempo a esbozar una suerte de caja de mandos preparada para la indeterminación, que terminó por abandonar debido a su complejidad («No es mi deseo terminar convertido en electricista»).⁹⁷ Sin embargo, y en medida ni mucho menos insignificante, la caja de Brecht iba a automatizar el proceso de actualización que propugnaba Cage, tal como se encuentra, por ejemplo, en los gráficos superpuestos de *Music of Changes*. Todas las luces o altavoces conectados al conmutador de Brecht se hallaban en un estado de actividad virtual o potencial, en el sentido de que podía activarse o iluminarse en cualquier momento. Cualquier luz o altavoz en particular serían sin embargo realmente activos, y podrían iluminarse o emitir un sonido solo con la recepción de un estímulo de frecuencia adecuada. En otros casos, la energía iría pasando (es decir, sería, desde el punto de vista del perceptor) de manera virtual, pero no sería perceptible en acto.⁹⁸

La segunda transformación de importancia en el planteamiento estético de Brecht, que iba a tener lugar tras su exposición a la estética cageana, guarda relación con el papel del sujeto individual —compositor, ejecutante u oyente (perceptor)— dentro del proceso de actualización. Muy al principio del curso impartido por Cage, Brecht anotó la división tripartita entre compositor, ejecutante y oyente, comprendiendo de manera crucial que en cada una de las etapas del proceso de composición, ejecución y percepción podía tener lugar la «estructuración sonora», como era el caso, en la audición, de la espacialización de los estímulos acústicos que convertían al individuo en centro que estructuraba a su vez la multiplicidad de los eventos acústicos.⁹⁹ Brecht iba a analizar a fondo las diversas relaciones que se daban entre compositor, ejecutante y oyente, llegando a ampliar su centro de atención a cinco niveles distintos dentro de la adición de la «notación» y del «sonido», y mostrando los resultados en un elegante gráfico a modo de pentagrama.¹⁰⁰ Las consideraciones de Brecht abarcaban todas las relaciones posibles, desde las más determinadas («poner una cinta magnetofónica») a las más indeterminadas. Sin embargo, dentro de todos sus comentarios sobre la música indeterminada y/o ambiental, es evidente el proceso de actualización a medida que operaba de una fase a otra. Por ejemplo, tal como escribió Brecht en unas notas para otro artículo solo propuesto (que había de tratar sobre «música situacional»):

al interpretar esta nueva música (con una gran indeterminación compositiva), el ejecutante confirma su propia naturaleza exactamente de la forma en que el compositor, en la composición, confirmó la suya. La «virtu» implícita en el virtuosismo ahora ha de comportar el sentido de la conducta propia a partir de la propia experiencia vital; no puede quedar

96. Daniels (ed.): *George Brecht. Notebook II*, op. cit., p. 43 (fechado el 6 de noviembre de 1958).

97. *Ibid.*, p. 95 (fechado el 14 de junio de 1959) y nota en pp. 15 y 19.

98. Brecht entendió muy bien la relación de diferencia, de no semejanza, existente entre partitura y ejecución, o performance, que se producía en una situación de actualización: «la partitura, o programa, no posee una correspondencia necesaria con el evento de luz y sonido.» *Ibid.*, p. 24 (fechado el 14 de octubre de 1958).

99. Daniels (ed.): *George Brecht. Notebook III*, op. cit., p. 115. Brecht señala la situación tripartita del compositor, la ejecución o performance de la obra y la percepción en *Notebook II*, op. cit., p. 23 (fechado el 10 de octubre de 1958). Brecht apunta «las implicaciones de la disposición espacial de las fuentes sonoras» en *Notebook II*, op. cit., p. 9 (fechado el 4 de octubre de 1958).

100. Daniels (ed.): *George Brecht. Notebook III*, op. cit., pp. 126-127.

delimitada en la destreza puramente física. El oyente que reacciona ante este sonido a partir de su propia experiencia añade un nuevo elemento al sistema: compositor / partitura / intérprete / sonido / oyente, cada uno de los cuales define para sí el sonido como música. Para el oyente virtuoso, todo sonido puede ser música.¹⁰¹

101. *Ibíd.*, p. 123.

Aquí reconocemos el tema del virtuosismo que tanto impresionó (y desconcertó) a Higgins en las conversaciones previas a las clases que mantenía Brecht con Cage. El «oyente virtuoso» es capaz de actualizar la multiplicidad virtual que constituye el campo de la totalidad de los sonidos —interpretados y ambientales, el sonido y el llamado silencio— dentro del cual se halla él mismo situado.

Para entonces, Brecht ya no se encontraba exclusivamente en la órbita de Cage (aun cuando seguiría viéndoselas con la asimilación de la obra y del ejemplo del compositor durante algunos años más). Además de su interés previo por el dadaísmo y la obra de Jackson Pollock, había tenido conocimiento de la obra de un compositor experimental, el británico Cornelius Cardew, que lo llevó a entender la percepción como algo constituido por el «entorno» interior y visceral del individuo, tanto como por su entorno puramente físico («el alimento que tenemos en el estómago es parte de la “situación ambiental”»).¹⁰² Y, tal como ha demostrado Julia Robinson con todo detalle, el pensamiento de Brecht quedó profundamente transformado por su exposición, en otro curso de la New School, a las ideas de Ernst Cassirer, filósofo alemán, en torno a la forma simbólica.¹⁰³ Con obras como *Time Table Music* (1959), que no entrañaba composición propiamente dicha, y que más bien consideraba todas las posibles incidencias dentro de un determinado periodo (elegido al azar, a partir de un horario de trenes de cercanías) como parte integrante del evento, Brecht se situó posiblemente más cerca de la posición del oyente virtuoso que de la posición del compositor múltiple que Cage en gran medida seguía ocupando (a pesar de 4'33"). Con todo y con eso, sigue sin ser suficiente con defender que Brecht sencillamente siguió por su camino, o que meramente extrajo inspiración o que halló palabras de ánimo en Cage. Más bien, de manera semejante a un colega suyo de la Costa Oeste, La Monte Young, Brecht solo encontró su territorio propio trabajando a fondo con las implicaciones de la estética de Cage en sus formas más avanzadas. Solo entonces estuvo Brecht plenamente preparado para transformar su intención artística, pasando de la «estructura de la naturaleza» —que, siguiendo en parte a Cage, Brecht había terminado por considerar algo infinitamente cambiante y, por consiguiente, propiamente imposible de conocer— a la «estructura de la experiencia» del individuo, punto en el cual la totalidad de los eventos hallaría su actualización.¹⁰⁴

102. *Ibíd.*, p. 128. Aventuro la especulación de que Brecht avanza hacia esta observación hallándose bajo la influencia de Cardew. Las referencias que hace Brecht al ensayo de Cornelius Cardew, «p. ej., arrancar los dientes al oyente», están en *Notebook III*, op. cit., p. 114. El artículo de Cardew, como aclara la referencia de Brecht en p. 117, es Cornelius Cardew: «The Unity of Musical Space», *New Departures*, n.º 1 (verano de 1959), pp. 53-56. Algunos años más tarde, Brecht participó con Cardew en algunos eventos en torno a la Scratch Orchestra, en Londres.

103. Julia E. Robinson: *From Abstraction to Model: In the Event of George Brecht and the Conceptual Turn in Art of the 1960s*, tesis doctoral. Princeton, N.Y.: Universidad de Princeton, Departamento de Historia y Arqueología, 2008.

104. Daniels (ed.): *George Brecht. Notebook II*, op. cit., p. 107 (fecha del 21 de enero de 1958).