

Lo que el silencio enseñó a John Cage: la historia de 4'33''

James Pritchett

Al principio íbamos en pos de lo que podríamos llamar una belleza imaginaria, un proceso de vacío básico en el que surgen muy pocas cosas. [...] Y entonces, cuando de verdad nos pusimos a trabajar, se produjo una especie de avalancha que no se correspondía del todo con aquella belleza que nos parecía debía ser el objetivo. ¿Hacia dónde vamos entonces? [...] Bueno, lo que hacemos es ir directos hacia adelante; por allí encontraremos, sin duda, una revelación. No tenía ni idea de que esto iba a pasar. Me imaginaba que ocurriría algo distinto. Las ideas son una cosa y lo que sucede es otra.

—John Cage, «¿Hacia dónde vamos? Y ¿Qué hacemos?»¹

1. John Cage: «Where Are We Going? And What Are We Doing?», *Silence*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1961, pp. 220-222. [Hay edición española: «¿Hacia dónde vamos? Y ¿Qué hacemos?», *Silencio: conferencias y escritos*. Madrid: Árdora Ediciones, 2002, pp. 220-222, trad. Pilar Pedraza.]

2. Julia Robinson: «John Cage: Sound & Silence, From Experimental Composition to Experimental Art», documento sin fecha, facilitado al autor en junio de 2008.

La sala vacía

Cuando se concibió esta exposición, en su centro tendría que haberse hallado una sala vacía, «una sala completamente vacía, que los visitantes de la exposición tendrán que sortear o cruzar sin que medie explicación alguna». ² Los planes han cambiado, y la sala vacía ha desaparecido; sin embargo, fue este rasgo lo que más me llamó la atención cuando se me invitó a aportar un ensayo a este catálogo. Se trataba de algo insólito que en un museo se fuera a exponer una sala vacía, puesto que el museo es un lugar al que se acude con el único propósito de presenciar objetos que posean interés o belleza. Nadie va a un museo para mirar paredes blancas, para caminar por salas vacías. Sin contexto de ninguna clase, nos sentiríamos desconcertados con esto; llegaríamos tal vez a pensar que habíamos equivocado el camino, o (en el caso de quienes tienen un gusto más aventurero) que había tenido lugar un robo sumamente audaz. Sin embargo, estos mismos visitantes saben que esta es una exposición sobre John Cage, y en ese caso la sala vacía hubiese adquirido sentido pleno. «Ah, la pieza insonora», hubiésemos dicho con una sonrisa de complicidad.

4'33'', la «pieza insonora», es con toda probabilidad la creación más célebre de John Cage. Yo diría que todo el que reconozca el nombre de Cage sabe que escribió una pieza musical que consta íntegramente de silencio. Es una pieza que se ha convertido en una especie de icono de la cultura de la posguerra, como lo son las latas de sopa de Warhol, o en un latiguillo útil para rematar chistes y caricaturas, o en el trampolín que ha dado lugar a un sinnúmero de análisis y discusiones, o en prueba patente del extremismo de una vanguardia destructiva que surgió en los años cincuenta y sesenta.

No es de extrañar que esta pieza haya traído tanta cola. De entrada, es un gesto dramático sumamente cautivador. En la interpretación con que se estrenó, el virtuoso pianista David Tudor se sentó al piano, abrió la tapa del teclado y permaneció sentado durante treinta segundos. Luego cerró la tapa. Volvió a abrirla para permanecer sentado y en silencio por espacio de otros dos minutos y veintitrés segundos. Al cabo, cerró y volvió a abrir la tapa una vez más, permaneciendo en ese tercer «movimiento» sentado durante un minuto y cuarenta segundos. Por último, cerró la tapa y salió del escenario. Eso fue todo. Si se cuenta con el tipo de intérprete adecuado, un acto como este puede resultar fascinante, y Tudor realmente dio la talla del tipo de intérprete idóneo, puesto que poseía una maestría indiscutible en su dominio del instrumento, y una gravedad de propósito que era palpable para todo el público.

En parte, si esta interpretación dramática resulta cautivadora es por la inmensa sencillez del concepto. El compositor no crea nada en absoluto. El intérprete sale al escenario y no hace nada. El público presencia este acto sumamente elemental, el acto de permanecer sentado y en silencio. Además, todo tiene lugar en una sala de conciertos al estilo occidental, lo cual otorga una mayor gravedad histórica y artística al desarrollo del acto y nos incita a ubicarlo en algún contexto cargado de importancia.

La pieza puede resultar difícil para todos los públicos, como lo hubiera sido la sala vacía en el centro de la exposición. En términos generales, en la cultura occidental nadie está acostumbrado a permanecer sentado y en silencio durante un período de tiempo cualquiera, y menos aún en una sala de conciertos. Lo natural es que surjan tensiones, seguidas de controversias, seguidas a su vez de la mala reputación del intérprete o del compositor. Frente al silencio, en un entorno que no controlamos, en el que no esperábamos que algo así sucediera, nuestra respuesta es limitada en el mejor de los casos: es posible desear que eso acabe cuanto antes, o bien desear que se generen sonidos más interesantes y que valga la pena escuchar, o bien es posible que nos sintamos un tanto amedrentados, o insultados, o que nos pongamos pensativos, refinados, que nos sintamos burlados, confusos, aburridos, agitados, contentos, adormilados, atentos, filosóficos o, toda vez que «lo hemos captado», que nos pongamos incluso vanidosos, o engreídos. Sea como fuere, ¿de veras pensamos que 4'33" es una pieza musical? ¿Qué quiso decir Cage cuando la compuso? ¿Cómo tenemos que tomarnos esta música? A mi entender, la historia de 4'33", de las circunstancias vitales de Cage cuando la compuso, puede ayudarnos a dar con la respuesta a estas preguntas.

Ruido (1937-1942)

Para alguien que recorra las primeras secciones de esta exposición, o para alguien que de otro modo esté familiarizado solamente con las primeras obras de John Cage, en un principio la pieza insonora puede resultar motivo de desconcierto, y es que, si examinamos la música que hizo Cage en

los años treinta y en los primeros cuarenta, difícilmente encontraremos nada que recuerde al silencio. Sin embargo, el silencio se convertiría en un elemento crucial en la producción de Cage, aquello a lo que más a menudo recurría, además de ser por añadidura el título de su primer y más influyente libro de ensayos.

En realidad, en los comienzos de su actividad compositiva, Cage promovió la antítesis del silencio: el ruido. Entonces se pronunció a favor de emprender la búsqueda «de sonidos más novedosos». Inspirándose en Luigi Russolo y los futuristas de los inicios del siglo xx, Cage se entregó con entusiasmo al uso de los instrumentos de percusión entendiéndolos como forma adecuada para expandir el territorio de la música, de tal modo que incluyera sonidos que reflejaran con mayor fidelidad la naturaleza de la cultura industrial que observaba a su alrededor:

Dondequiera que estemos, lo que oímos es en su mayor parte ruido. Cuando lo ignoramos, nos molesta. Cuando lo escuchamos, lo encontramos fascinante.³

3. Cage: «El futuro de la música: credo», *Silencio*, op. cit., p. 3.

Esta cita está tomada de un ensayo que Cage publicó en 1937 con el título de «El futuro de la música: Credo». En este trabajo se tocan muchas de las teorías que darían fama a Cage: los sonidos no son más que sonidos, y todos son válidos por igual; un compositor actúa como experimentador, descubriendo nuevas posibilidades sonoras; es importante emplear tecnologías propias del siglo xx para crear música del siglo xx. En este ensayo temprano, sin embargo, falta la identificación del silencio como base subyacente de todas estas posturas. En este texto, la palabra «sonido» aparece veintiséis veces, las palabras «tono» y «ruido» muchas más, mientras que la palabra «silencio» no aparece en ningún momento.

Lo que sí aparece es un extenso comentario sobre la estructura musical, basado en lapsos temporales:

El compositor [...] tendrá frente a él no solamente el campo completo del sonido, sino el campo completo del tiempo. El «fotograma» o fracción de segundo [...] pasará a ser probablemente la unidad básica de medida de tiempo.⁴

4. *Ibid*, p. 5.

Desde finales de los años treinta, Cage estructuró todas sus composiciones en la dimensión del tiempo: se trata de frases y secciones de una longitud particular y mensurable en el tiempo. En «El futuro de la música: Credo», previó la manipulación del tiempo procedente de las técnicas de los compositores de bandas sonoras para películas, pero en realidad su recurrencia al tiempo a la hora de hallar una base estructural provenía más bien de sus trabajos con bailarines. Muchas de sus composiciones más tempranas fueron el acompañamiento de piezas de danza moderna, en las que se le daban medidas o frases precisas a las que debía ceñirse cuando compusiera su música. Su devoción por la música de percusión también contribuyó al uso de estructuras de duración, dado que las estructuras basadas en la armonía o en la melodía no se hallaban a su disposición. Aunque en esta época no fuera consciente de ello, esta recurrencia al tiempo en tanto base para la estructura musical de sus piezas

fue uno de los factores que predispondrían a Cage de cara a su posterior encuentro con el silencio.

Quietud (1942-1948)

En los inicios de los años cuarenta, Cage tuvo una gran ambición: rebo-saba ideas grandiosas, sueños grandiosos, y tuvo una marcada predilección por los sonidos grandiosos. En un ensayo de 1939 describe su música de percusión en términos violentos:

En la actual etapa de revolución, está justificada una saludable anarquía. Es necesario llevar a cabo experimentos golpeando cualquier cosa —cazuelas de latón, cuencos, tuberías de hierro—, cualquier cosa que caiga en nuestras manos. No solo golpear, sino frotar, hacer sonidos de cualquier forma posible.⁵

5. Cage: «Objetivo: nueva música, nueva danza» (1939), *Silencio*, op. cit., p. 87.

Obtuvo cierta notoriedad, e incluso una fama más bien dudosa, primero en San Francisco y después en Chicago. Su debut en las emisoras de radio tuvo lugar cuando la CBS le encargó que escribiera la música para una obra radiofónica de Kenneth Patchen. En el *Chicago Daily News* se le presentó de este modo: «La gente lo llama ruido... Pero él lo llama música.»⁶

6. Pence James: «People Call it Noise, but He Calls it Music», *Chicago Daily News* (19 de marzo de 1942).

Sin embargo, y como suele suceder a menudo en la vida, los vientos cambian: las ganancias se convierten en pérdidas y la fama en descrédito. En 1942, Cage se mudó de Chicago a Nueva York con la esperanza de tener a su disposición los recursos de un gigante mediático como era la CBS. Pero su suerte cambió: primero la CBS dejó de contar con sus servicios, y luego le dio la espalda su mecenas, Peggy Guggenheim. No le fue posible desplazar su colección de instrumentos de percusión desde Chicago; en consecuencia, le resultó imposible formar una orquesta en Nueva York. Fue un período muy difícil en su vida, tanto en el plano personal como en lo profesional.

Con sus grandes sueños todavía pendientes de hacerse realidad, volvió a empezar de nuevo, aunque acaso con más modestia. Retornó al trabajo con el piano preparado (un piano con objetos insertados entre las cuerdas para alterar el sonido), instrumento que había inventado años atrás, pero que apenas había tocado durante el período de la orquesta de percusión. En lo referente a la música, Cage estaba solo por completo, y el piano preparado le proporcionó una manera de componer para sonidos de percusión sin necesidad de instrumentos diversos, ni necesitar tampoco el concurso de otro intérprete. Al trabajar con Merce Cunningham compuso una serie de obras de música de danza para piano preparado, con lo que desarrolló un estilo lleno de sutileza y de energía sosegada para este instrumento. Las cuerdas asordinadas del instrumento lograron que se aquietara la propia voz de Cage.

Cage también exploró asuntos espirituales en Nueva York. Estudió las obras de autores como Ananda K. Coomaraswamy y Meister Eckhart.⁷ Se relacionó con Joseph Campbell y Alan Watts. Y, mucho más importante, trabó amistad con la músico Gita Sarabhai, quien a decir de Cage «llegó

7. Coomaraswamy fue un historiador del arte, de nacionalidad india, autor de *The Dance of Shiva* (1924; hay edición española: *La danza de Siva: ensayos sobre arte y cultura india*. Madrid: Siruela, 2006) y de *The Transformation of Nature in Art* (1934; hay edición española: *La transformación de la naturaleza en arte*. Barcelona: Kairós, 1997). De este último libro, Cage adoptó la sentencia de que el arte debería «imitar a la naturaleza en su manera de obrar» (pp. 10-11). Meister Eckhart fue un místico cristiano del siglo XIV. Cage tenía una considerable familiaridad con sus sermones, que citó a menudo en sus escritos a partir de 1949. Para una información más detallada sobre estas figuras (y otras), véase James Pritchett: *The Music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, pp. 36-38 y 45-47.

8. Cage: «A Composer's Confessions» (1948), *MusikTexte*, n.º 40/41 (agosto de 1991), p. 65.

como un ángel de la India».⁸ Enseñó a Cage la música y la estética de la India a cambio de lecciones de música occidental. «El propósito de la música es acallar y serenar el espíritu, haciéndolo susceptible a las influencias divinas»: esas son las célebres palabras que dijo a Cage. Y estas palabras le conmovieron en lo más hondo, convirtiéndose en piedra angular de su obra.

De este modo, en Vassar College, en 1948, un Cage mucho más sereno y más sabio impartió una conferencia con el notable título de «A Composer's Confessions». En esta ocasión, el público escuchó la historia de un compositor que se había sentido insatisfecho con su carrera, y que al cabo comenzó a buscar respuestas en su interior. Describió en estos términos la tarea de la composición que llevaba a cabo:

En mi nuevo piso con vistas al East River, en la parte baja de Manhattan, vuelto de espaldas a la ciudad, mirando el agua y el cielo. La quietud de este retiro me llevó por fin a enfrentarme a esta cuestión: ¿con qué objetivo escribe uno música?⁹

9. *Ibíd.*

La respuesta, naturalmente, se la había proporcionado Sarabhai: la música condiciona el espíritu y lo lleva a «momentos de plena realización en la vida».¹⁰

10. *Ibíd.*, p. 66.

Cage consideraba que el materialismo preponderante en la cultura occidental era un serio obstáculo de cara a la consecución de este propósito. Percibía su pernicioso influencia en su propia vida y en su trabajo:

Me molesta de verdad haber malgastado la mayor parte de mi vida musical en la búsqueda de nuevos materiales. La significación de los nuevos materiales es que representan, en mi opinión, el incesante deseo que es propio de nuestra cultura, el deseo de explorar lo desconocido. Antes de conocerlo, lo desconocido inflama nuestros corazones. Cuando lo conocemos, la llama se apaga y solo resurge cuando pensamos en algo nuevo a la par que desconocido. En nuestra cultura, este deseo ha encontrado expresión en los nuevos materiales, porque nuestra cultura tiene fe no en el pacífico centro del espíritu, sino en una proyección siempre esperanzada y tendente hacia las cosas según nuestro propio deseo de culminación.¹¹

11. *Ibíd.*, p. 67. Naturalmente, tanto si le molestó como si no, Cage siguió «explorando lo desconocido» durante toda su vida.

12. Muzak Inc: el nombre de la marca, formado sobre la raíz «music» con el añadido «-ak», como en Kodak, corresponde a una compañía norteamericana de difusión de la llamada «música de ascensor», equivalente al antiguo hilo musical. Lexicalizado, es sinónimo de música enlatada, la que suena en los lugares públicos más insospechados. [N. del T.]

13. Cage: «A Composer's Confessions», *op. cit.*

14. *Ibíd.*

Precisamente en este contexto describió Cage su propio deseo (preocupado de que pudiera considerarse absurdo) «de componer una pieza de silencio ininterrumpido y venderla a Muzak Co.»¹² Iba a titularse *Silent Prayer*, y Cage hablaba muy en serio al afirmar su intención de crearla.¹³ La idea de venderla a la compañía Muzak, aparte de lo que tuviera de humorada, consistía en realizar una afirmación acerca de la escasa importancia que la música tiene como asunto material. Muy al contrario, dijo Cage, «lo que tiene un valor verdadero es el proceso antiquísimo de hacer y usar la música y nuestro devenir más integrados como personalidades a través de este hacer y usar».¹⁴

Silent Prayer iba a ser un intento de abrirse camino a través del barullo de la cultura norteamericana de mediados de siglo, una manera de establecer un punto de apoyo para el silencio en las oficinas, los centros

comerciales y los ascensores de Norteamérica, y de presentar la belleza que surge de la quietud. Dudo que pensara que dicha pieza fuera a ser completamente muda. Su descripción, muy poética, hace pensar en sonidos de inicio y de conclusión que enmarcarían el silencio central:

15. *Ibid.*

Se abrirá con una única idea que intentaré que resulte tan seductora como el color y la forma o la fragancia de una flor. El final se aproximará de manera imperceptible.¹⁵

De esta manera, *Silent Prayer* habría representado una continuación del camino por el que avanzaba Cage, una música que se iba haciendo más y más tranquila y callada. Sin embargo, en realidad nunca llegó a crear esta obra.

Silencio (1948-1951)

La descripción que hizo Cage de *Silent Prayer* es notable porque por primera vez incluye el uso de la palabra «silencio» en sus escritos. Tras haberla ignorado virtualmente antes de 1948, en ese año empezó a conceder una importancia cada vez mayor al silencio, a su naturaleza, a cómo captarlo desde un punto de vista compositivo. Ese verano impartió una conferencia en Black Mountain College, en la cual por vez primera constató que sonido y silencio eran análogos en la música y que la estructura musical debería basarse en la duración, puesto que era la única característica común a ambos:

16. Cage: «Defense of Satie», en Richard Kostelanetz (ed.): *John Cage*. Nueva York: Praeger, 1970, p. 81.

De las cuatro características del material de la música, la duración, es decir, longitud temporal, es la más fundamental de todas. El silencio no puede percibirse en términos de tono o de armonía; se percibe en términos de longitud temporal.¹⁶

Dicho de otro modo, Cage había descubierto el silencio a través de las estructuras temporales que había estado usando durante los diez años anteriores. Para él, un silencio era simplemente un lapso temporal que estaba vacío. Dicho lapso temporal tenía una significación estructural en su música —la duración del silencio seguía desempeñando un papel importante en la pauta general de frases y secciones—, pero este papel era independiente de que se produjeran en su interior unos sonidos u otros. La música estaba construida con bloques de tiempo, y esos bloques podían contener tanto sonido como silencio.

Este vacío musical de tiempo es la inspiración para la conferencia que Cage pronunció en 1950, titulada «Conferencia sobre nada». El mismo título es buena indicación de que la atención de Cage se centra en el vacío, el silencio y el tiempo. La charla misma se estructura en tiempo, al igual que una de las piezas de Cage, y esto lo emplea como una manera idónea para introducir su imaginaria del silencio:

Este espacio de tiempo está organizado. No hay que temer a estos silencios, podemos amarlos. Esta es una charla compuesta, pues la estoy haciendo como hago una pieza de música. Es como un vaso de leche. Necesitamos el vaso y necesitamos la leche. O incluso es como un vaso vacío en el que en cualquier momento podemos verter cualquier cosa. En nuestro camino, (¿quién sabe?) se nos podría ocurrir una idea. No tengo ni idea de si sucederá o no. Si sucede, permitámoslo. Considerémosla algo que se ve momentáneamente,

como por una ventana mientras viajamos. Si a través de Kansas, entonces, claro, Kansas. [...] Kansas no se parece a nada en la tierra, y para un neoyorquino es muy refrescante. Es como un vaso vacío, nada más que trigo, ¿o es maíz? ¿Tiene importancia?¹⁷

17. Cage: «Conferencia sobre nada», *Silencio*, op. cit., p. 109-110.

Cage describe la pauta específica de las duraciones empleadas en la conferencia («Ahora comienza la tercera unidad de la segunda parte...») y observa que en el transcurso de esas duraciones «puedo decir lo que sea. Da casi lo mismo lo que diga e incluso cómo lo diga».¹⁸

18. *Ibid.*, p. 112.

Esta fue una nueva manera de comprender, o bien una realización nueva, de las estructuras temporales: dado que se basan en el silencio, pueden permitir que ocurra en ellas lo que sea. Dada una determinada longitud de frase, cualquier sonido puede encontrar un lugar en su interior: no es más que una prolongación de la antigua creencia de Cage en la igualdad de todos los sonidos. Pero más allá de esto la estructura temporal vacía no requiere ninguna continuidad particular, ni sintaxis, ni orden, ni sentido del progreso de los sonidos que contiene. Una composición estructurada como si dijéramos por tramos temporales no depende de los sonidos mismos para crear la estructura. Existe con o sin ellos y permanece en silencio sobre cómo tienen que ir y venir. Es como el ciclo continuado de las fases lunares, de luna nueva a luna llena y vuelta a empezar, que se desarrolla cíclicamente en el firmamento. Las actividades de la gente, en su mayor parte, se llevan a cabo con independencia de dichas fases, aunque se sitúen en el interior de la gran estructura temporal de este ciclo. Hay un silencio dentro de ese ciclo lunar en cuyo interior se desarrollan nuestras vidas.

En cuanto Cage descubrió este tipo de silencio a través de la composición por medio de estructuras temporales, se fue interesando cada vez más por aquellas maneras de componer en las que los sonidos, liberados de toda responsabilidad estructural, aparecían de manera más casual, con menos esfuerzo. A esto se refería cuando, en 1949, describió su idea para su *String Quartet in Four Parts*: «sin utilizar en realidad el silencio, me gustaría elogiarlo.»¹⁹ Para este cuarteto de cuerda concibió un nuevo sistema de composición que permitía el uso de armonías sin un sentido de progresión armónica: una especie de práctica armónica muda. Todos los diferentes acordes que podrían aparecer en el cuarteto se definían de entrada, sin existir una relación particular entre unos y otros. Cage escribió entonces una línea melódica sencilla y usó su colección de acordes para armonizarlos de acuerdo con un procedimiento sencillo: un acorde natural particular tenía que apoyar siempre a cada uno de los tonos. Un mi natural, por ejemplo, siempre aparecería como nota superior de un acorde, mientras que el do natural sería siempre la nota superior de un acorde distinto, y así sucesivamente. Al progresar la melodía, los acordes aparecían de este modo por sí solos, sin ninguna teoría que los sustentase. En la práctica armónica tradicional, el sentido de la progresión desgrana una historia en torno a las armonías que oímos: cuenta por qué se suceden unas a otras, dónde van, cómo vuelven. En el *String Quartet* de Cage esta historia desaparece por completo y oímos las armonías de una manera totalmente

19. John Cage, carta a sus padres, 20 de agosto de 1949.

novedosa. Por consiguiente, las armonías de apariencia clara, moderada y etérea que se suceden en el *String Quartet* «elogian el silencio» porque no tienen nada que decir sobre la teoría armónica.

20. Ibid.

21. En 1950, Feldman compuso *Projection 1*, una pieza para violonchelo en la que empleó papel milimetrado para anotar solo el número de notas que debían ejecutarse en tres registros tonales (alto, medio, bajo). Para el propio pensamiento de Cage constituyó un gran estímulo que en esta pieza no se especificaran exactamente los tonos, sino que, antes bien, se aceptara lo que ocurriese dentro de los amplios límites de la notación alta-media-baja.

Mientras trabajaba en el *String Quartet*, Cage lo describió como si fuera «abrir otra puerta; las posibilidades que se insinúan son ilimitadas».²⁰ A partir de entonces continuó desviando su trabajo compositivo hacia otras formas de permitir que los sonidos aparecieran libremente en el interior del silencio de sus estructuras temporales. A principios de 1951, inspirándose en los experimentos más radicales de un joven colega, Morton Feldman,²¹ Cage hizo grandes avances en el movimiento final de su *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra*. También en este caso compuso todos los eventos musicales individuales y diferentes que podían tener lugar en el movimiento, cada uno con total independencia del otro, organizándolos esta vez en una cuadrícula de papel de gráficos. Cage se desplazó entonces por las 115 medidas temporales de la estructura y echó monedas al aire para consultar el libro de oráculos chino, el *I Ching*: ¿aquí hay sonido o hay silencio? En caso de que hubiera sonido, ¿cuál de los eventos musicales previamente definidos era? Acto seguido copió ese sonido o silencio en la partitura y se desplazó hasta el siguiente punto. Siguió este proceso aleatorio y sencillo hasta el final del movimiento, a resultas de lo cual apareció la música. De algún modo, la pieza se compuso por sí misma a partir del silencio de la estructura temporal.

Cage se sintió exultante con esta obra: el resultado era diferente a cuanto había creado u oído hasta entonces. Muchos eventos tenían lugar en el aislamiento, rodeados de un mar de silencio. Otros surgían por proximidad de uno con otro y adoptaban diferentes papeles, coloraciones y apariencias, según cuáles fueran sus nuevos vecinos. Se daban bruscas discontinuidades, estallidos sorprendentes entre pasajes más líricos. Pero también se daban continuidades inesperadas, descubiertas por accidente, mientras los eventos musicales individuales se colocaban unos junto a otros. *Ese* era el lugar hacia el que había estado apuntando el silencio: una sucesión fluida de sonidos que surgen sin esfuerzo, que existen por un tiempo, que luego desaparecen. Cage había empezado a componer directamente desde el silencio, y la música que allí fue encontrando le asombró. Era una «avalancha [...] que no se correspondía en nada con esa belleza que habíamos creído tener por objetivo». Era un cumplimiento de lo que había dicho en la «Conferencia sobre nada» en cuanto a la estructura edificada en tiempo insonoro: «Es una disciplina que, aceptada, a cambio acepta lo que sea, incluso aquellos raros momentos de éxtasis, el azúcar que, como a los caballos, nos adiestra para hacer lo que hacemos.»²²

22. Cage: «Conferencia sobre nada», op. cit., p. 111.

Sonido (1951-1952)

El encuentro de Cage con el silencio desencadenó una explosión de creatividad. En los años inmediatamente posteriores al *Concert* produjo más piezas musicales que en ningún otro momento de su vida (solamente

pueden rivalizar con esta etapa sus últimos años de vida, ya en la década de los noventa). El silencio, canalizado a través del azar, era susceptible de producir un caudal sin fin de variedad sorprendente, rebosante tanto de lo imprevisto como de lo corriente, de lo sorprendente y lo fascinante, de lo atractivo y lo aburrido. No parecía que existiera un fondo en ese pozo del que Cage era entonces capaz de extraer su música.

El entusiasmo de Cage ante el descubrimiento de la música que procedía del silencio ya es muy evidente en su «Conferencia sobre algo», de 1951. La conferencia versó en torno a la música de Morton Feldman, y la escribió virtualmente en el mismo momento en que el trabajo de Feldman fue inspiración para que Cage realizase su inmersión en el azar. Pero más allá de la música de Feldman, la conferencia versa sobre la creatividad revigorizada que Cage estaba experimentando entonces, sobre la libertad y la audacia resultantes de su abrazo con el silencio. Cage describe a Feldman como alguien que «transmutó la responsabilidad del compositor, llevándola del mero hacer al hecho de aceptar», cosa que a él le permitía «no sentir miedo, o acaso estar colmado de ese amor que proviene del sentido de ser simultáneo con lo que sea».²³ Este amor, que le llevaba a ser incondicional y silenciosamente consciente de todo, era el fruto de su estudio del silencio y era también la fuente del recién encontrado poder creativo de Cage.

Cuando nada [es decir, el silencio] se posee con seguridad podemos aceptar cualquiera algo. ¿Cuántos hay? Crecen a nuestros pies. [...] Es infinita la cantidad de algos y todos ellos (sin excepción) son aceptables.²⁴

23. Cage: «Conferencia sobre algo», *Silencio*, op. cit., p. 132.

24. *Ibid.*, p. 132.

Tras el *Concerto*, Cage se lanzó a la composición de la ambiciosa *Music of Changes* para piano: cuarenta y cinco minutos de difícil música para piano, que iban a ser su primera obra mayor surgida por completo de ese lugar del silencio. Se compuso en su totalidad contando con el azar, de principio a fin, y en cada una de sus dimensiones musicales: sonidos, silencios, ritmos, dinámicas, densidades, tempos. Apoyándose en el virtuosismo del pianista David Tudor, Cage permitió que su proceso compositivo generase una amplia variedad de eventos musicales, a veces amontonados en gruesos estratos. La pieza, basada en una estructura de tiempo callado, rebosa de sonidos: efusivos, restallantes de energía, a ratos tranquilos y delicados, a ratos feroces, tonantes e incisivos. Una vez más, el silencio revelaba continuidades musicales que Cage nunca habría podido prever. Se hacen realidad tan espontáneamente como desaparecen después, un espectáculo fugaz de pianismo que parpadea en destellos veloces ante nuestros oídos.

4'33" (1952)

Así llegamos en la historia de Cage al año de 1952 y a la aparición de *4'33"*. ¿Cómo nos enfrentamos desde nuestra posición entre el público con la pieza insonora? Creo que si capta de un modo u otro nuestro interés es de dos maneras. La primera consiste en prestar atención a la

calidad acústica del sonido ambiente que percibimos mientras dura la pieza. «¡Vaya! —podríamos decirnos—. En este ambiente hay muchísimos sonidos que hasta ahora no había captado.» Nuestro interés se vuelca hacia esos ruidos y se vuelca en lo que podemos detectar durante esos cuatro minutos y medio. En este caso, tratamos la pieza como un objeto estético, como cualquier otra pieza musical, con la particularidad de que se halla construida a partir de materiales muy inusuales. Si se experimenta de esta manera, *4'33''* no es más que la manifestación postergada de la idea original de Cage para *Silent Prayer*.

La otra manera de enfrentarse a la pieza, bastante más común, consiste en pensar en lo que podría significar: pensar en el concepto del silencio, en si el silencio realmente existe, en la significación filosófica de un compositor que crea una obra que no contiene ningún sonido intencionado, en el silencio del compositor como metáfora de cualquiera otra cosa, de las muchas que podrían ser, en las implicaciones políticas que comporta el hecho de poner al público asistente a un concierto en esta situación. Son muchos los caminos que puede tomar nuestro pensamiento a propósito de *4'33''*, pero todos tienen en común el tratamiento de la pieza como una afirmación: sobre el silencio, sobre la música, sobre los compositores, sobre los intérpretes, sobre el público, etc.

Para mí, ambos puntos de vista resultan problemáticos, en especial a la luz de la historia de esta obra y del encuentro de John Cage con el silencio. Tocar el silencio en 1951 fue un suceso de enorme importancia para Cage, un momento que cambió para siempre su acercamiento a la música. Pensar que *4'33''* es un objeto estético banaliza el silencio que estaba en el corazón de la vida y de la obra de Cage desde 1951 en adelante. La composición misma entendida como objeto, como una obra musical, era realmente irrelevante en la experiencia del silencio que cultivó Cage. Por otro lado, tratar la pieza como un tema de reflexión estética es algo que, para nosotros, significa llevar la obra más allá, alejándola más aún de la verdad del silencio tal y como Cage la descubrió. La búsqueda del significado más allá de la pieza nos aparta de la experiencia directa y nos lleva al mundo de las ideas y de las narraciones.

A resultas de todo ello, soy el primero en sentirse algo insatisfecho con *4'33''* por más que considere que el compromiso de Cage con el silencio es tan persuasivo como inspirador. Creo que el problema de la pieza proviene de la realidad siguiente: la experiencia del silencio en Cage era la propia de un *compositor*, no solo la propia de un *oyente*. Componer dentro de los confines de las estructuras temporales le llevó al descubrimiento de que todos los sonidos pueden darse en ellas, y de que pueden darse en cualquier combinación. Este descubrimiento le mostró el camino que va «del mero hacer al hecho de aceptar». Situados entre el público, podemos escuchar los resultados de este descubrimiento, que puede producir un tipo especial de belleza, una belleza inalcanzable por cualquier otro medio compositivo, pero no revivimos realmente la experiencia de Cage:

la experiencia del silencio por sí mismo. Fuera de ese contexto, el silencio de 4'33" no tiene un poder real. Se nos deja con el fenómeno superficial del silencio, con las ideas sobre el silencio, y buscamos a tientas las maneras de que la pieza «trabaje» para nosotros.

De este modo, ¿qué pensaba Cage que estaba haciendo cuando compuso 4'33" en 1952? ¿Por qué apareció entonces y no en 1948, cuando pensó por primera vez en una pieza insonora? Cage nunca explicó directamente la motivación que subyace tras 4'33", pero su aparición justo después de la emergencia de la composición por azar me lleva a pensar que fue resultado del encuentro transformador con el silencio provocado por esta composición azarosa. Una posible motivación para la pieza podría ser que percibiera la necesidad de que la fuente de esta música —el silencio— fuera más aparente e inmediata para el público. 4'33" presenta directamente la estructura temporal del silencio al público de una manera que está fuera del alcance de obras como *Music of Changes*. Una posible forma de contemplarlo es que 4'33" representa la profesión de fe en el silencio de Cage.

Sin embargo, el problema radica en que la comprensión del silencio por parte de Cage nunca podrá ser comunicada directamente a través de una pieza musical de ningún tipo, ni con sonidos ni sin ellos. Es posible que escribiera 4'33" para exponer la estructura temporal, para aclarar cuál era el origen de su música, pero lo máximo que puede ser es un índice de ese lugar al que fácilmente se confunde con el mismo silencio. Creo que Cage reconoció este problema por sí mismo, puesto que después de crearla restó importancia a 4'33", la importancia que pudiera tener como obra musical. No figuró en los programas que él y Tudor prepararon en los cincuenta, y aunque la primera recopilación de artículos y conferencias se titulara *Silence, 4'33"* no se menciona por su nombre en ningún pasaje de las 276 páginas que contiene.²⁵ En las entrevistas, incluso cuando proclama su devoción por el silencio, le da un peso más bien escaso a la misma 4'33". Por ejemplo, a Richard Kostelanetz le dijo que «escribí esta pieza [4'33"] en 1952. Y ahora estamos en 1966. Ya no tengo necesidad de esa pieza.»²⁶

Si bien Cage ha restado toda importancia a 4'33" en tanto obra en sí misma, sí escribió y habló constantemente de la importancia que tenía el silencio, con el que había trabado conocimiento a través de estructuras temporales. Cuando William Duckworth le preguntó si se daba una importancia excesiva a 4'33", Cage contestó que, al contrario, no es posible tomarla demasiado en serio:

JC: Bueno, la utilizo continuamente en mi experiencia vital. No pasa un día sin que haga uso de esa pieza en mi vida y en mi trabajo. La escucho todos los días. ¡Claro que sí!

WD: ¿Me puede dar un ejemplo?

JC: Ni siquiera me siento para escucharla. Vuelvo mi atención hacia ella y me doy cuenta de que suena de continuo. Así que, cada vez, como me ocurre ahora, mi atención está pendiente de ella. Más que cualquier otra cosa, es la fuente de mi manera de disfrutar la vida.²⁷

25. La única referencia la encontramos en un comentario relativamente desdeñoso para con su propia obra que aparece en la introducción a su ensayo sobre Robert Rauschenberg: «Las pinturas blancas llegaron primero; mi pieza insonora fue posterior.» Cage: «On Robert Rauschenberg, Artist, and His Work», *Silence*, op. cit., p. 98.

26. Kostelanetz: «Conversation with John Cage», *John Cage*, op. cit., p. 12.

27. William Duckworth: «Anything I Say Will Be Misunderstood: An Interview with John Cage», en Richard Fleming y William Duckworth (eds.): *John Cage at Seventy-Five*. Lewisburg, Pa.: Bucknell University Press, 1989, pp. 21-22.

Esto podría parecer contradictorio con su desestimación de la pieza en 1966. Sin embargo, al leer esta entrevista queda claro que cuando Cage se refiere a «esa pieza» está hablando de algo mucho más amplio e importante que la específica pieza insonora que escribió en 1952. El silencio, y la transformación que le supuso encontrarlo como lo encontró en 1951, estuvieron siempre en el núcleo de la vida y la obra de Cage. *4'33"* obraba sobre todo como algo similar a un tótem que le proporcionaba una manera conveniente de referirse a esta experiencia.

Así las cosas, ¿qué hacemos con *4'33"*? Entiendo que la pieza tiene una función muy útil en su condición de homenaje a la experiencia del silencio, de recordatorio de su existencia y de su importancia para todos nosotros. Sin embargo, la pieza falla o al menos tiene un defecto, puesto que podría sugerir que el silencio es algo que puede presentarnos alguien distinto de nosotros. En última instancia, la experiencia del silencio no es algo que pueda comunicarse entre una persona y otra. No puede forzarse su existencia desde el exterior, y no basta con nuestra intención para que se produzca. «Se nos ha hecho perfectos por lo que nos pasa, más que por lo que hacemos», como decía Cage citando a Meister Eckhart. Asistir a una interpretación de *4'33"* no es una actividad que por sí misma pueda desencadenar un encuentro de este calibre, por más que deseemos que así sea.

Muy al contrario, tenemos que trabajar para enfrentarnos por nuestra propia cuenta al silencio, igual que lo hizo Cage en los años cuarenta y cincuenta o, como mínimo, para simplemente reparar en ello cuando suceda. El papel que resulta más útil en el caso de *4'33"* no es otro que inspirar el silencio. Posee la facultad de recordarnos que de nosotros depende volver nuestro espíritu hacia el silencio y reconocerlo cuando nos encontremos con él, incluso si tan solo es un momento. El silencio del que hablaba Cage es algo accesible para todas y cada una de las personas, lo es en cualquier momento. No podemos evitar que acontezca: momentos de profundo silencio se nos aparecen de manera espontánea (aunque quizá con demasiada fugacidad) por diversas razones. Podemos verlo mejor si reflexionamos sobre nuestra experiencia y buscamos dichos momentos. En mi caso, fue el silencio que se dio cuando salí al exterior y oí el viento en los árboles, un viento que soplaba con vehemencia, que me llamaba a que acudiera al bosque. Fue el silencio que aconteció cuando estreché entre mis brazos a un ser querido que sufría. Fue el silencio que sobrevino cuando, al abrir la puerta con la esperanza de ver las estrellas con las primeras luces del alba, vi en cambio que nevaba. Cuando tocamos el silencio en momentos como esos, experimentamos ese mismo instante en el que el silencio enseñó a John Cage cómo componer.