
Paisaje y silencio: ensayo para una poética de John Cage

NÚRIA LLORENS

Llevar a cabo una aproximación a la obra de John Cage solicitaría la realización de un texto polifónico. Una exposición a varias voces en las que unas aludieran a su obra musical y a su labor literaria, teórica o plástica, en las que otras hicieran referencia a las influencias manifiestas procedentes de autores como Marshall McLuhan, Ananda Coomaraswamy, Henry David Thoreau, el Maestro Eckhart, James Joyce y Eric Satie, entre otros; o incluso a modos de pensamiento -el budismo Zen especialmente-. Un tercer grupo de voces hablaría de las relaciones con numerosos artistas: Marcel Duchamp, Merce Cunningham, Robert Rauschenberg, Arnold Schönberg y otros muchos. Finalmente, un último grupo comunicaría la imagen en constante desarrollo que configura la obra de Cage, con su manera de ver o de pensar el arte con relación al mundo. A través de dicha «polifonía textual» las propias voces se harían eco las unas de las otras, o se ausentarían momentáneamente con el fin de dejar sentir respuestas distintas, dando paso también al silencio o al cuestionamiento. La reunión de unas voces con otras habría de dar como resultado un tipo de composición de la que se desprendera una continuidad entre el texto y su objeto, que no se agotara en un discurso unívoco, sino que elaborara una forma despejada; de manera que tanto desde su interior como desde el exterior se vislumbrase la posibilidad de diferentes entradas y salidas, las cuales suscitaran el interrogante o la acción y generaran ideas.

Las características de dicho texto figurado armonizan con la cualidad múltiple y abierta de la obra de Cage, y esbozan un espacio flexible que permite «*abrir puertas o ventanas*», para ver «*otra cosa*», una metáfora que el artista emplea en varias ocasiones para exponer su parecer acerca de la función del arte¹. Hallar *otra cosa* significa, por un lado, la libertad de *ver a través de* o de *abrir otras ventanas*, o lo que es lo mismo, una predisposición al cambio, entendido como expansión o crecimiento desde las propias actitudes que condicionan la visión del mundo. Y, por otro, la confirmación de la diversidad inagotable de acercamientos a una misma cosa, y su equivalente, la variedad de formas en

* John Cage falleció el 12 de agosto de 1992. Este artículo fue redactado en la primavera de este mismo año.

¹) John Cage, *For the Birds. In conversation with Daniel Charles*, Marion Boyars, Boston: London, 1981, (1ª ed. 1976), p. 24 (en adelante *cit.* como *For the birds*).

que puede representarse. A todo ello se añade la opción por parte de espectador de traspasar o no el umbral², y un último elemento, al igual que los anteriores válido tanto para el artista como para el espectador: el constante transcurso del paisaje que se halla tras la ventana. La creencia de que dicho panorama no desaparece una vez el artista o el espectador se dan la vuelta, sino que se ramifica o florece con cada uno de sus giros, expandiéndose en una especie de fluir mantenido: «*The Indians long ago knew that music was going on permanently and that hearing it was like looking out a window at a landscape which didn't stop when one turned away.*»³ Desde este punto de vista el arte adquiere la forma de un proceso espacial y temporal que se halla en correspondencia con la vida. La contigüidad entre las formas del arte y las manifestaciones de la existencia late en la base del conjunto de las obras de John Cage, y constituye asimismo su aspecto más problemático.

POSTCARD FROM HEAVEN: DE LA COMUNICACIÓN AL DIÁLOGO⁴

Partiendo de la pregunta acerca del papel que lleva a cabo una obra de arte en el contexto actual, Cage observa la necesidad de un replanteamiento de la propia experiencia del arte, asimilada a una concepción más global de la experiencia en general⁵. Dicho requerimiento pasa por una nueva confrontación del artista con los ámbitos, en constante cambio, de la sociedad y de la naturaleza: «*The novelty of our work derives therefore from our having moved away from simply private concerns towards the world of nature and society of which all of us are a part*»⁶.

Conceptos tradicionales como *expresividad* u *originalidad* adquieren entonces para Cage un sentido renovado. La *expresividad* es entendida como una libertad afectiva por parte del espectador ante una obra en la que el artista no pretende la imposición de un sentimiento determinado⁷. La *originalidad* se identifica con una cierta forma de necesidad, como una urgencia de lo nuevo, inherente a una natural necesidad de cambio. El alcance de ambos conceptos se pone de manifiesto en tanto que a partir de ellos resulta modificada la propia idea de comunicación artística. Cage interpreta la comunicación entre el artista y el espectador como un intercambio, un diálogo en el que ambos se sitúan en un

²) «*The composer resembles the maker of a camera who allows someone else to take de picture*», John Cage, *Silence*, Marion Boyars, London, 1987, (1ª ed. 1939), p. 11(en adelante *cit.* como *Silence*).

³) John Cage, *A year from Monday*, Marion Boyars, London-New York, 1985 (1ª ed. 1973), p 122. (en adelante *cit.* como *A year from monday*).

⁴) La primera parte del encabezamiento de cada uno de los apartados de este escrito corresponde al título de una obra de Cage: *Postcard from Heaven* (1982), *Changes and Disappearances* (1979-82), *Credo in Us* (1942), *Child of Tree* (1975), *Mysterious Adventure* (1945), *Imaginary Landscape* N° 1 (1939), N° 2 (1942), N° 3 (1942), N° 4 (1951), N° 5 (1952). No obstante, la relación entre el contenido del presente texto y las obras en cuestión no siempre va más allá de la de éste y sus títulos.

⁵) «*When, in the middle 1940's I was searching to find out why one would make a work of art in this society, I was thinking not in terms of theater, but specifically in terms of music.*» John Cage «Memoir», en *An Anthology* edited by Richard Kostelanez, Da Capo Press, New York, 1991, p. 76 (en adelante *cit.* como *An Anthology*).

⁶) *Silence*, p. 95.

⁷) *Ibid.*, p. 95.

mismo plano: «*I much prefer this notion of dialogue, of conversation, to the notion of communication (...) Communicating is always imposing something: a discourse on objects, a truth, a feeling. While in conversation nothing imposes itself.*»⁸

La obra transcurre desarrollando un proceso inconcluso en cuyo acontecer el espectador es libre de participar. De este modo, recepción y creación se equiparan, quedando abierta la posibilidad de que la experiencia de la obra se haga íntima para todo aquel que la presencia. El autor no determina el tipo de respuesta que la obra solicita, y tampoco fija el lapso de tiempo en el que ésta debe manifestarse, *desaparece* como artista, en el sentido tradicional del término, diluyéndose en la materia de la obra. La introducción de Cage al catálogo de las obras del pintor Morris Graves (1956), ejemplifica dicha orientación; en ella el artista empleaba la expresión *invitación* para definir el sentimiento que generaban las pinturas de Graves. *Invitación*, ofrecimiento o llamada, extrapolable a la obra de Cage y a múltiples ejemplos que se extienden a lo largo de todo el horizonte del arte: «*His paintings in this connection, are not paintings. They are invitations (...) They are invitations Home. That home which is never left but ordinarily ignored.*»⁹.

Como consecuencia de la forma dialogante y móvil de la obra, resulta modificada la esfera de su experiencia; la integran diversos diálogos, establecidos tanto a nivel singular - con cada uno de los que participan en la obra-, como universal -con aquello que se considera principio y fin de la misma-. El dinamismo de la obra se encamina hacia su adecuación al mundo, lo que equivale a alcanzar, por parte del artista o del espectador, una conciencia del mismo que posibilite una asimilación satisfactoria de su diversidad y sus cambios: «*We have made the ego into a wall and that wall doesn't ever have a door through which the interior and the exterior could communicate! (...). What is important is to insert the individual into the current, the flux of everything that happens*»¹⁰. Para Cage la incorporación del individuo al devenir de lo externo, actividad que comporta además un crecimiento o una manifestación interior, contribuye a una experiencia del mundo más íntegra. El arte corresponde en este caso al proceso que prelude dicha actividad, la anima y la mantiene, pues dada la condición inacabada y plural del proceso en su acontecer pueden llegar a trazarse innumerables relaciones.

CHANGES AND DISAPPEARANCES: HACIA UNA EXPERIENCIA TEATRAL

Una vez trazados los rasgos generales de lo que para Cage significa la experiencia del arte, resta por ver cómo son las obras que responden a estas características. La diferenciación entre las artes del espacio y las artes del tiempo o del movimiento es observada desde una nueva perspectiva¹¹. Retorna la noción del «diálogo», aplicada ahora al parentesco entre las distintas artes. Las artes del espacio asimilan cualidades propias de las artes del tiempo. En este sentido, Cage señala la calidad transparente, continua, abierta o «incorpórea» de las esculturas de Richard Lippold, los edificios de Mies Van der

⁸) *For the Birds*, p. 148.

⁹) «Morris Graves», en *An Anthology*, p. 124.

¹⁰) *For he Birds*, p. 56.

¹¹) Acerca del desarrollo histórico de la *clasificación espacio-temporal* de las artes, véase Bernard Lamblin, «Arts de l'espace et Arts du temps», *Peinture et Temps*, Klincksieck, Paris, 1983.

Rohe o las cúpulas geodésicas de Buckminster Fuller. Las artes del tiempo filtran asimismo propiedades de las artes del espacio. Entre varias sobresale una -quizá la más sutil y ciertamente no exclusiva de la obra musical de Cage- que consiste en la posibilidad de contemplación de la música, en la adaptabilidad del ritmo musical a nuestro ritmo interno, sin que por ello uno u otro enmudezca. Como si fuera factible parar la música sin detenerla, o hacer volar una cometa sin hilos. La libertad con que las ensoñaciones, sensaciones o sentimientos se encarnan y desarrollan a partir de la «aparente» estabilidad de la imagen, así como el tiempo «otro» que corresponde a las imágenes y a su contemplación, todo ello pasa a hacerse inherente al fenómeno musical que, a decir de Cage, se encamina hacia el teatro: «*Where do we go from here? Towards theater. That art more than music resembles nature. We have eyes as well as ears...*»¹².

CREDO IN US : LA ESFERA SOCIAL EN LAS OBRAS DE CAGE

Las libertades que *las artes del espacio* transfieren a *las artes del tiempo*, y viceversa, posibilitan nuevas actitudes de creación y recepción artística, y conforman un tipo de obra que mantiene con la sociedad y la naturaleza vínculos permanentes. El carácter social que John Cage atribuye a sus obras deriva del mencionado abandono de la *unidireccionalidad* de la actitud individualista -*to insert the individual into the current, the flux...*-, en pro de un panorama más amplio que abarque una descripción dinámica y global de la acción existente. A través de las obras el artista propone a su vez una autonomía más sabia por parte de todo aquel que forma parte de dicho panorama, y una comunicación espontánea entre la experiencia particular y la social: «*Parallels may now be drawn between individual experience and social experience, for we have, through electronic technology, extended the central nervous system.*»¹³

La incorporación de la tecnología al arte responde a la condición dialogante de la obra, gracias a la cual la experiencia artística se convierte, tanto para el artista como para el espectador, en una exploración constante más allá y a través de ellos mismos. El artista utilizaría la tecnología, en este caso, como medio para agilizar dicha comunicación, siendo ésta susceptible, en función de sus cualidades formales, de transformarse en materia artística.

La concepción de una tecnología alienante queda descartada, para Cage, en favor de una *utopía tecnológica*, fundamentada en un doble conocimiento: el de las características originales de dicha tecnología y sus posibilidades, así como el que resulta de su empleo. Un uso que, en principio y a decir de Cage, ha de mantenerse en concordancia con el mundo natural. El planteamiento de esta teoría tecnológico-social se halla en relación con las tesis y pronósticos que Buckminster Fuller y Marshall McLuhan elaboraron a partir de los años 60¹⁴.

¹²) *Silence*, p. 12.

¹³) Marshall McLuhan, cit. por Cage en «These Days», en *An Anthology*, p. 177.

¹⁴) Véase, p. e., Edmund Carpenter & Marshall McLuhan, *El aula sin muros*, Ediciones de Cultura Popular, Barcelona, 1968, y Marshall McLuhan, *Letters of Marshall McLuhan*, Oxford University Press, Toronto-Oxford-New York, 1987.

Las alusiones a los escritos de Henry David Thoreau, a sus ideas acerca de la actitud del hombre respecto al mundo que le rodea, son frecuentes en la obra escrita y musical de Cage. Y constituyen otro de los puntos de referencia a partir de los cuales sus obras llevan a cabo una invocación a la sociedad. La reflexión en torno a la anarquía, la autonomía del individuo, la observación o la comunión con la naturaleza, junto a otros temas que aparecen en *Walden*, en el *Journal* o en el *Essay on the Duty of Civil Disobedience*, iluminan numerosos textos y asimilan las formas más diversas¹⁵.

CHILD OF TREE : VARIACIÓN EN TORNO AL PRINCIPIO DE IMITACIÓN DE LA NATURALEZA

La obra de Cage se orienta hacia el teatro, espacio en el que entran en contacto, mezclándose, aunque no sin conflicto, las *leyes del arte* y las contradicciones de la existencia. El acontecimiento que en él tiene lugar pone de manifiesto las oscilaciones ininterrumpidas que provoca dicha mixtura. En Cage el tiempo de las obras se incorpora a un espacio de dimensiones inabarcables -a un teatro infinito, a la naturaleza misma-, y lo extiende, lo recorre o lo concentra, dejándolo a continuación intacto.

La compleja historia de las relaciones del arte con la naturaleza comprende los términos en que desde antiguo se ha fundamentado la función de la obra artística respecto a la realidad, teoría asociada a una inagotable aspiración de conocimiento del mundo. También las particulares relaciones y objetivos que cada artista plasma en sus obras, a lo que se suma todavía la atención hacia la génesis y construcción de la obra artística, y su experiencia respecto a (o inmersa en) el ámbito global de la experiencia en general, al que pertenecen innumerables generaciones y desarrollos.

El vínculo que Cage mantiene con el mundo natural adquiere contextura especialmente a medida que lleva a cabo un acercamiento a la cultura oriental. Entre múltiples lecturas, los escritos de Ananda Coomaraswamy (1877-1947) aportaron a Cage una clave acerca de la función tradicional del artista: «*la imitación de la naturaleza en su manera de operar*»¹⁶, una antigua aserción de las teorías miméticas que extiende e intensifica su sentido en la obra de Cage. El aforismo de A. K. Coomaraswamy, además de formulación conceptual, pasa a entenderse como una actitud, un tipo de acción -no exclusiva del campo del arte- y una forma de *ver* y de *oir* el mundo.

Las transformaciones del arte, como forma de imitación de la naturaleza, son observadas asimismo como un proceso recíproco al experimentado por la ciencia, al que en unas ocasiones precede, y del que, en otras, deriva:

¹⁵ «*On peut dire que c'est avec le «I Ching» que j'ai comencé à utiliser ainsi ce que je lisais. Dans «Apartment House», que j'ai fait avec Renga, j'ai utilisé les dessins de Thoreau pour les combiner à la musique de Billings.*» John Cage et Roger Reynolds, «Une conversation» (1977), *Revue d'Esthétique*, Privat, Toulouse, n. 13, 14, 15, 1987-1988, p. 409.

¹⁶ Cage cita las obras: *The transformations of Nature in Art*, Dover, New York, 1958, y *The dance of Shiba*, en *For the Birds*, p. 105. Para mayor información véase *Christian and oriental philosophy of art*, Dover, New York, 1950, y *El Tiempo y la Eternidad*, Biblioteca de Estudios Tradicionales, Taurus, Madrid, 1979.

«...about Coomaraswamy's statement (...). This lead me to the opinion that art changes because science changes. That is changes in science give artist different understanding of how nature works.

«A Phi Beta Kappa ran in the other day and said; «Your view is that art follows science, whereas Blake's view is that art is ahead of science.»¹⁷

En la práctica de Cage convergen: una ambivalente correspondencia arte-ciencia, un especial modo de mirar y vivir la naturaleza que el mundo oriental ha cultivado desde tiempos ancestrales, así como las características heredadas y originadas por el peculiar estado de la naturaleza contemporánea.

La impronta que el pensamiento oriental ha ejercido en Cage se evidencia de manera conspicua tanto en sus obras como en sus reflexiones. Respecto al tema que nos ocupa, y a grandes rasgos, en el budismo Zen -al que el artista arriba especialmente a través del maestro Daisetz T. Suzuki y de Alan Watts¹⁸-, el nacimiento o animación del mundo objetivo tiene lugar a partir de la experiencia que de él tiene cada individuo. Una experiencia en la que los hechos son reconocidos sin necesidad de referirlos a algo externo. El momento del reconocimiento coincide con la identificación de los objetos con los hechos y aquél que los presencia. Unión que Suzuki califica en términos de *absoluta identidad*, correspondiente en el vocabulario budista a un *perfecto estado de vacío (Sunyata)*, o de semejanza (*Tathata*).

En el estado de semejanza se intuyen un sinnúmero de *relaciones* que se extienden espacial y temporalmente más allá de los objetos o de la escena cuya acción se desenvuelve en el momento de la presencia. La globalidad de las mencionadas *relaciones* integra una serie inagotable de acontecimientos que *constituyen el mundo de la existencia humana*¹⁹. Dicha integración engloba una acción individualizante -cada objeto, cada ser o evento es aprehendido particularmente, sin necesidad de determinarlo haciendo uso de valores ajenos a él mismo-, y totalizadora -pues cada elemento se halla orgánicamente vinculado a todos los demás-, de modo que el todo es contenido en una unidad, y ésta a su vez, es todas las otras cosas.

La experiencia que Suzuki describe se origina en una conciencia que aspira a que cada fenómeno de la naturaleza se manifieste sin trabas, en la que hay espacio para lo ínfimo o lo enorme, lo azaroso, lo transitorio o lo permanente, y que profundiza en dichos fenómenos puesto que es inherente a ellos. Estas cualidades corresponderían a una experiencia de proporciones cósmicas -el *Dharmadhatu* en el sistema Kegon de la filosofía budista-. En ella el mundo pasaría a ser percibido como un espectáculo asombroso, de cuyo acontecer cada participante se hallaría en el centro: Presenciando la sucesión de toda clase de *imposibilidades aparentes* como si de situaciones ordinarias se tratara. Viajando a través de eternos paisajes de luz, surgiría la descripción de un orden perfec-

¹⁷ *Silence*, p. 194.

¹⁸ *Ibid.*, p. xi.

¹⁹ Véase, Daisetz Teitaro Suzuki, *Essays in Zen Buddhism*, v. I, First Series, 1973, (1ª ed. 1949), v. II, Second Series, 1972, (1ª ed. 1953), v. III, Third series, 1973, (1ª ed. 1953), Rider and Company, London.

to que hiciera *posible la alteración de los esquemas del universo*. Debería ser una experiencia en la que la visión o el oído no conocieran obstáculos ni reservas, y los movimientos no se circunscribieran a una dirección en el tiempo o en el espacio.

Precisar el valor y la exactitud que la transposición del pensamiento oriental alcanza en la obra de Cage es una tarea que no nos corresponde. El tema al que hemos aludido se halla especificado repetidamente por parte del artista, insistiendo en el singular estado de *quietud maravillada* por el que se accede a *ver lo milagroso en lo ordinario*, dejando que las cosas recuperen su propia vida, y proponiendo una actitud que acoja los desconciertos y las transformaciones de la naturaleza²⁰.

Junto al pensamiento oriental, a la hora de elucidar el planteamiento de Cage acerca de la *imitación de la naturaleza en su manera de operar*, ha sido citada más arriba la confluencia con las características heredadas y originadas por el singular estado de la naturaleza contemporánea. Una de estas características, entre otras de índole diversa, concierne a la reflexión y al uso del lenguaje y del arte, como formas de presentación o de representación de la naturaleza. Una naturaleza, o una realidad, ahora tan cuestionables como uno de los malentendidos clásicos de las teorías miméticas: al atribuir a las palabras, a las imágenes y a los objetos, la misma condición.

Dos figuras clave en la carrera de Cage aportaron una idea del lenguaje y de la forma artística que trastocó los márgenes que hasta entonces delimitaban las funciones y las posibilidades del lenguaje y del arte: Marcel Duchamp y James Joyce. Tanto en la obra de Joyce como en la de Duchamp aparece una concepción del lenguaje en la que éste es presentado como una estructura en movimiento, y en la que se hace patente la no disociación entre forma y contenido. La obra literaria y musical de Cage continúa desarrollando y experimentando dicha idea. Es destacable igualmente la figura de Arnold Schönberg, del que Cage fue alumno en su juventud, y la vinculación del nacimiento de la *nueva música* con la crisis del lenguaje de principios de siglo²¹.

El conjunto de la escritura de Joyce, y en particular su último libro, *Finnegans Wake*, no sólo ha ejercido un papel relevante en la orientación que Cage ha dado a su trabajo, sino que además, al igual que sucedía con la obra de Thoreau, se ha convertido en materia de sus obras²². La interpretación que Samuel Beckett llevó a cabo del texto de Joyce, en la que éste es pensado como un paradigma de forma mimética, ilumina algunos aspectos del sentido de la *imitación* en Cage:

«Here form is content, content is form. You complain that this stuff is not written in English. It is not written at all. It is not to be read -or rather it is not only to be read.

²⁰) *Silence*, p. 55.

²¹) Véase, Allan Janik y Stephen Toulmin, «Cultura y Crítica: la crítica social y los límites de la expresión artística», y «Profesionalismo y cultura: El suicidio del movimiento moderno», en *La Viena de Wittgenstein*, Taurus, Madrid, 1983, p. 115-120, 103-132.

²²) «De tels artistes sont d'une éternelle utilité, je veux dire par là qu'ils sont utiles en dehors des musées, des bibliothèques et des conservatoires, à chaque instant de notre quotidien.», «James Joyce, Marcel Duchamp, Erik Satie: An Alphabet», (1980), en *Revue d'Esthétique*, p. 12. Citamos a continuación otras igualmente inspiradas en la obra de Joyce: «Writings for the Fifth Time through «Finnegans Wake» (1983), *ibid.* p. 257, «The Wonderful Widow of Eighteen Springs», (1942), cit. en (On Earlier Pieces), *An Anthology*, p. 128, «Roatorio» (1979), «Circus on» y «Irish Circus».

It is to be looked at and listened to. Its writing is not about something, it is that something itself.»²³

El intercambio de atributos entre las *artes del espacio* y las *artes del tiempo* anteriormente aludido, retorna dando un giro en este punto, en el que se hace explícita la diversidad de aproximaciones, *diálogos*, y experiencias que una misma obra suscita, tanto para el que la crea como para el que participa en ella. Cualidad que enlaza con la posibilidad de una obra de carácter visual y auditivo, aunque su materia la constituyan palabras escritas, imágenes figuradas, el movimiento o simples sonidos. Tal obra resultaría de una combinación en la que entrarían en juego todos estos elementos, o bien procedería del desplegamiento de uno solo.

El carácter ejemplar de las formas miméticas que propone Beckett deriva de una fusión entre el contenido y la forma de la obra, de modo que la aprehensión de la forma es consubstancial al contenido, y viceversa. En esta unión se funda el proyecto de una obra autónoma, construída como una unidad formal y de significado, que se erige como un *modelo del cosmos* a escala diminuta. En las obras de Cage dicha unidad se divide y cambia. No se halla en función exclusivamente de una *contemplación desinteresada*, sino que en ella radica una actividad, una participación en el mundo y una acción sobre él. Gracias a esta integridad la obra es equiparable a otros desarrollos, pudiendo confundirse con ellos, transformarlos manteniéndose independiente, y generar nuevos procesos e ideas. Estas cualidades configuran una obra que desencadena una experiencia del mundo en la que tiene cabida desde lo palmario hasta lo discreto o lo invisible. Experiencia que enlaza estrechamente con un cambio en el mismo, pues desde el momento en que se modifican las formas de percibir o de concebir la realidad, se está efectuando una renovación en la propia naturaleza:

«Between your availability to experience whatever happens (what I called aesthetic openness) and the desire to change the world (an active responsibility for the littlest things) there is no break or reversal.»²⁴

MYSTERIOUS ADVENTURE : EL DESARROLLO DE LA FORMA

La teoría de la imitación en Cage, su aproximación al pensamiento oriental, su comunidad de criterios con Duchamp, Joyce y otros artistas de la vanguardia, su visión o vivencia del mundo, adquieren verdadera actualización en la forma de la obra²⁵. Para Cage la forma corresponde a la línea o recorrido que define la vida de un poema, o de un individuo. Su procedencia es íntima e inescrutable. Su manifestación, individual y distinta cada vez: *«This arises so obviously from feeling and the area know as the heart»²⁶*. En música

²³) Samuel Beckett, «Dante, Bruno, Vico, Joyce», en Samuel Beckett *et al.*, *Our Examination Round his Factification for Incamination of Work in Progress*, Faber & Faber, London, 1972, p. 14, en Jean-Michel Rabaté, «Alphabeticformed verbage : the shape of sound and letters in *Finnegans Wake*», *Word & Image*, vol. 2, nº 3, 1986, p. 237-243.

²⁴) *For the Birds*, p. 97.

²⁵) « *We study...forms...(Henry David Thoreau)* », John Cage, *M Writings '67-'72*, Calder and Boyars, London, 1973, (1969), p. 147.

²⁶) «Defense of satie», *An Anthology*, p. 80.

la forma equivale a la línea morfológica de la continuidad sónica, igual al contenido de la misma : «Form is content, the continuity»²⁷.

Hasta finales de la década de los 40, el concepto de forma mantiene para Cage un sentido misterioso. La forma, en general, es identificada con la estructura y la apariencia del organismo, en las que se fundamenta tanto su complejidad como su expresión externa. Forma se convierte de este modo en sinónimo de vida. De ahí su muy difícil, si no imposible, organización por parte de una mano ajena. Complejidad que se extiende a la imitación, por la que se accede *sólo un poco* a la vida de otro organismo, sin poseerla realmente²⁸. A medida que avanza la carrera de Cage, la forma de la obra deja de entenderse respecto a algo externo, y pasa a interiorizarse, al centrar el artista su atención en la organización o construcción de la obra. En este sentido, junto a la forma aparecen factores como la estructura, el método, el material o la gracia, y, especialmente, la desorganización²⁹.

En otro lugar Cage apunta cómo a través de la forma el presente y el pasado mantienen una incesante relación, en la que se descubren las afinidades o diferencias entre formas pertenecientes a tiempos distintos. Y se afirma lo que él denomina *un conocimiento contemporáneo de la forma*, que asume una infinita variedad, y propone nuevas maneras de realizarla³⁰. La forma de las obras de Cage presenta diversos rasgos generales, tales como la simplicidad, la no-intencionalidad, la flexibilidad, o el carácter cambiante y aleatorio, entre otros. Dichas propiedades proceden de múltiples fuentes, relacionadas en general con el principio de imitación de la naturaleza anteriormente expuesto, y con el planteamiento social que Cage da a sus obras. No obstante, éstas también podrían ser vistas principalmente como una tarea única de reflexión y de renovación centrada en la cuestión de la forma.

La simplicidad -la brevedad o la modestia- representa el principio *necesario y difícil* que da origen al nacimiento de una obra. Es observada como un estado germinal que se sostiene a lo largo del desarrollo de la misma, como un punto de partida que no se pier-

²⁷⁾ *Silence*, p. 62.

²⁸⁾ *For the Birds*, p. 36-37.

²⁹⁾ «*Structure in music is its divisibility into successive parts from phrases to long sections (...) The field of the definition of parts and their relation to a whole. Method is the means of controlling the continuity from note to note. The material of music is sound and silence. Integrating these is composing.*», *Silence*, p. 62. «*With clarity of rhythmic structure, grace forms a duality. Grace is warm, incalculable, human, opposed to clarity and like the air*», idem., p. 91. «*THROUGHT the principle of organization or man's common ability to think*», idem. p. 6. En la actualidad Cage orienta los conceptos de estructura y organización a la consecución de una obra *desorganizada*. Véase «Entretien» (1961), *Revue d'Esthétique*, p. 393. Una de las razones de dicha *desorganización* proviene de la introducción del sonido o el ruido ambiental en la obra:

«*He (Arnold Schoenberg) impressed upon me the need for a musical structure (the division of a whole into parts); he believed this should be brought about through pitch relations. But since I was working with noises...*»

M: Writings '67-'72, p. 145.

³⁰⁾ *Silence*, p. 5.

de de vista nunca, ni se abandona. Cage ofrece una concepción de la Poesía que lleva hasta el límite la idea de simplicidad -en ella se funda su música, definida en términos de tiempo y de silencio-, y esclarece igualmente la génesis de cualquier otra realización artística: «*Our poetry now is the realization that we possess nothing*»³¹. Afirmación que pone de manifiesto el gozo desinteresado y la libertad suma que comporta, en principio, la creación o la recepción de una obra artística.

La *nada* de Cage equivale, por un lado, a la plenitud, al silencio y a la distancia; y por otro, a la condición de posibilidad de todas las cosas, aquello en relación con lo cual y por lo cual son reconocidas, y fluyen o permanecen en un espacio propio. La brevedad, aquello que se halla más cercano al inicio, está dotada de una serie de connotaciones que Cage confirma a partir de otros testimonios. Participa de la voluntad de sencillez que Paul Klee profesaba: comenzar por lo más pequeño, ignorándolo todo, «*...to work out of myself a tiny formal motive, one that my pencil will be able to hold without technique (...). One favorable moment is enough. The little thing is easily set down. It's already done. It was tiny but real affair*»³². Admira también el modo espontáneo en que Marc Tobey o Joan Miró observaban o escuchaban a su alrededor, recordando al respecto la siguiente expresión de Miró: «*I'm the first to be surprised. The simplest things give me ideas*»³³. Unas palabras que revelan una actitud expectante y curiosa ante aquello que se presenta a la vista, capaz de presenciar un espectáculo esplendente en el movimiento más pequeño, o de extraer de una amalgama de circunstancias principios que conducen a otro género de situaciones³⁴. Cada sonido, palabra, figura o desplazamiento entra así a formar parte de un coro de voces y silencios, movimientos e imágenes. Un conjunto en el que se advierten ciertos ritmos continuos, pero irregulares, *geometrías* no siempre puras, y ausencias o elementos aislados. La simplicidad significa para Cage el acceso directo al ritmo de la naturaleza o de la vida, pues cualquiera de sus manifestaciones deviene siguiendo un principio de interacción inagotable y sin fin.

Junto a la sencillez, la no-intencionalidad constituye otra de las cualidades que caracteriza la forma de las obras. La experiencia de la obra que Cage propone cuenta con la participación de un espectador activo del que depende su formación en cada momento: «*What this non intentional music wants to do is (...) to make it clear to the listener that the hearing of the piece is his own action*»³⁵. El oyente o el observador se mueven en un espacio no determinado al que el artista da paso; su trazado, los desplazamientos a través de él, su reconocimiento o su abandono para ir en busca de otro espacio, quedan en manos del espectador, ahora actor o artífice de la obra. La consideración de la acción que el oyente lleva a cabo trasciende para Cage los límites de la obra artística, y coincide con la proyección de una posible sociedad en la que la anarquía diera la medida de lo que cada individuo es capaz de hacer, decidir o pensar. La no-intencionalidad enlaza asimismo con el principio de *imitación de la naturaleza en su modo de operar*, una naturaleza *compleja* en este caso, cuyos fenómenos no se hallan dirigidos teleológicamente:

³¹) *A Year from Monday*, p. ix.

³²) Cit. por Cage en «Defense of Satie», *An Anthology*, p. 82.

³³) «Miró in the Third Person: 8 Statements», *A Year from Monday*, p. 88.

³⁴) «*A gardener is also a hunter, even when sleeping; earth disturbed, is receptive to whatever there is in the air: they told me he wanted to know, to see what was happening*», *Ibid.* p.88.

³⁵) Richard Kostelanez, «Conversation with John Cage», *An Anthology*, p. 11.

«I am interested in non-intention, and I think that all life is essentially non intentional (...) You can only approach it when you see it as non-intentional»³⁶.

La ausencia de intenciones en el origen de la obra se corresponde con una igual eliminación de los objetivos últimos, o en todo caso restaría, como única finalidad, la falta de propósito³⁷. Quedan así descartadas, en relación a la tarea del artista, cuestiones recurrentes como ordenar el caos dominante o aportar un elemento más a la antigua carrera de la creación. En lugar de ellas, la no-finalidad es inherente a una afirmación de la vida como tal³⁸. Cage subraya junto a la no-intencionalidad el valor de lo que recordando a Artaud denomina la *contrainte* formal, una especie de regla sin norma que el autor escoge y ejerce, y gracias a la cual la obra puede actualizarse, ser espontánea, o sencilla, o no intencional...³⁹.

Del planteamiento que Cage lleva a cabo en torno a la forma no deliberada se desprende un interrogante inevitable: cómo poner en contacto nuestras acciones intencionadas con las no-intencionadas que se desenvuelven en la naturaleza. Es obvio que las respuestas pueden ser varias. Para Cage el *común denominador* entre uno y otro tipo de acciones es *cero*: «zero...where the heart beats (no one means to circulate his blood)»⁴⁰. Se recupera aquí la idea de simplicidad y la nada consiguiente, que pasan a adquirir un sentido espacial, temporal, y podría decirse, musical. El cero al que Cage se refiere es susceptible de ser captado visualmente de manera diversa: en un espacio limpio, en las geometrías puras, en los estados germinales o finales, en el movimiento, y especialmente en el vacío. Musicalmente, el cero corresponde al silencio, a la ausencia de sonido en el tiempo y en el espacio. Sobreviene cuando callan todas las voces, y contiene a su vez cada uno de los susurros y todos los estruendos.

A la clásica observación e imitación de la naturaleza en las artes visuales, incorpora Cage la escucha de la misma. Los ejemplos de obras que imitan la sonoridad natural aplicada a la composición musical son escasos y parciales en la historia de la música occidental. Paralelamente a uno de los desarrollos contemporáneos de la pintura que dio lugar a la abstracción como principio, la vía que Cage escoge desemboca en el silencio⁴¹. Un silencio que comprende *todo el mundo del sonido*. La noción de silencio conduce asimismo al descubrimiento del elemento musical más importante, el tiempo, y a la aparición de la idea de *tiempo cero* o *tiempo sin límites*, un concepto arraigado en la literatura y la filosofía que adquiere en el mundo contemporáneo una especial significación, y

³⁶ *Ibid.*, p. 26.

³⁷ «And what is the purpose of writing music? One is, of course, not dealing with purposes but dealing with sound. Or the answer must take the form of paradox: a purposeful purposelessness or a purposeless play », *Silence*, p. 12.

³⁸ *Ibid.*, p. 12.

³⁹ «Well, I believe that it is very important that he (Merce Cunningham) has insisted on preserving this discipline -as far as he is concerned. (...) Because energy at its highest level, energy that can be expressed by the movement of the human body, will not burst forth unless the dancers have had the courage to train themselves with extreme meticulousness», *For the Birds*, p.163. Véase, también, Anne Marie Amiot, «Mots en Cage, mots en liberté», *Revue d'Esthétique*, p. 57.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 80.

⁴¹ Acerca de la relación de John Cage con la pintura abstracta, véase p. e. «On Robert Rauschenberg: artist and his work», *Silence*, p. 98, o «25 Mesostics Re and Not Re Mark Tobey», *M: Writings '67-'72*, p.184

representa un papel central en la obra de Cage⁴². La música deja de ser entendida como un objeto, una pieza en la que puede medirse un principio, una mitad y un final, para concebirse como un proceso en el que las medidas pierden significado, por lo que la idea de *tiempo cero* sale a la luz: «*Zero time exist when we don't notice the passage of time, when we don't measure it*»⁴³. El *tiempo del todo* equivale a un instante sostenido, a un presente que se prolonga y en el que la vida se entretiene, se *retarda*, se celebra⁴⁴. Es probable que el *tiempo cero* del que habla Cage sea una experiencia común a la música en general, al fluir natural del movimiento en la danza, a la contemplación o al recuerdo y a la poesía..., a todas aquellas actitudes en las que «el principio del cambio se confunde con el de la permanencia» en una singular conjunción de tiempos y espacios⁴⁵.

La abertura, la diversidad o la flexibilidad, aludidas más arriba, añaden un elemento más a la caracterización de la forma de la obra. El ya proverbial concepto de «obra abierta» se orienta hacia la consecución de una obra que se interne de pleno en el devenir de lo viviente. Los diferentes aspectos en que una obra puede presentarse tienen su correlato en la variedad de experiencias que ésta ocasiona, debido no sólo a que cada individuo siente el mundo de un modo diverso, sino que además una misma mente actúa también de desigual manera:

«*He played two games, winning one, losing the other. He was continually himself, totally involved in each game, unmoved by the outcome of either.*»⁴⁶

Directamente relacionada con las anteriores cualidades, la posibilidad de cambio constituye uno de los caracteres primordiales de la forma de la obra. La transformación es además la condición de todo proceso, ya sea ésta perceptible o inapreciable, determinable o enigmática. Henry David Thoreau admiraba los cambios que afloraban continuamente en el mundo natural; en un pasaje de *Walden*, al describir las sensaciones que el despuntar de cada nuevo día le suscitaba, cita una anécdota acerca de una inscripción grabada en la bañera del rey Thing-Thing que rezaba lo siguiente: «*Renew thyself completely each day; do it again and again, and forever again*»⁴⁷. Thoreau criticaba en sus escritos el anquilosamiento en que se encontraban sus contemporáneos, su animadversión ante todo aquello que supusiera una alteración o una ruptura respecto a los cánones que regulaban sus modos de ver o su manera de actuar. La posibilidad de cambio que Thoreau proponía significaba, por un lado, la comunión con el curso ininterrumpido de la naturaleza, y declaraba, por otro, la libertad del individuo para variar sus propios criterios. Como fiel lector de Thoreau, el cambio comporta para Cage una actitud desprendida, acompañada de un cierto rigor en la aspiración de revisar y renovar conti-

⁴² El primero en utilizar la expresión *tiempo cero* fue Cristian Wolff, aunque el concepto tenga un origen más antiguo. Véase, *For the Birds*, p. 209.

⁴³ *Ibid.* p. 209.

⁴⁴ Acerca de la noción de *retardo*, véase Octavio Paz, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*, Alianza Forma, Alianza, Madrid, 1991, p.16.

⁴⁵ El entrecomillado pertenece a Octavio Paz, *El romanticismo y la poesía contemporánea y Una larga pasión*, «Stelle dell'Orsa», Apartado 4, U.A.B., Bellaterra (Barcelona), 1986, p. 108.

⁴⁶ *A Year from Monday*, p. 55.

⁴⁷ Henry David Thoreau, *Walden*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1971, p. 88.

nuamente sus hábitos de observación, con el fin de procurar un mayor frescura a su obra, y mantener así la capacidad de extrañamiento o de sorpresa⁴⁸. Por la misma razón, da por supuesto que la experiencia de la obra que el espectador siente o aprecia en verdad es aquella que contribuye de uno u otro modo a cambiarlo un poco.

Al igual que la no-intencionalidad, la renovación rebasa los límites que circunscriben la obra artística a un marco concreto, y alcanza una dimensión social que fundamenta en el cambio la aspiración a una utopía más o menos plausible⁴⁹. La voluntad de suprimir las divisiones entre parcelas distintas de conocimiento se mantiene a lo largo de la carrera de Cage. La afirmación del carácter espiritual de todo cambio, así como una identificación inherente entre los fenómenos del alma y los de la materia, evidencian los designios de dicha voluntad⁵⁰.

Junto a la idea de cambio hemos dicho que aparecen conceptos como causalidad, azar o permanencia. Cage niega la existencia de una única articulación causa-efecto en vistas a una causalidad del movimiento o de la acción, en la que se da una infinidad incalculable de efectos y de causas que se extienden en el espacio y en el tiempo; de modo que una cosa o un suceso implica en su acontecer a todos los demás: «*this being there is no need to cautiously proceed in dualistic terms of success and failure or the beautiful and the ugly or good and evil*»⁵¹.

La introducción del azar como elemento originario en la realización de la obra responde a una concepción de la experiencia en la que éste juega un papel principal. A diferencia del azar con que cuenta la física contemporánea, mediante las «random operations» basadas en una distribución igual de elementos, el azar al que Cage se refiere, el de las «chance operations», parte de una repartición desigual de elementos - como la que aparece en el libro chino de las mutaciones, el *I Ching*, o en el uso de cartas astronómicas para la composición de «Atlas Eclipticalis». El resultado de esta práctica es por tanto imprevisible, una obra en la que se hace manifiesta la no determinación, siendo ésta el *núcleo* difuso a partir del cual se generan los distintos procesos. Si bien es cierto que el azar no es llevado hasta el límite de sus consecuencias -en parte debido al desconocimiento de dicho límite, y a causa también del grado de control que supone el propio empleo del azar-, ello no obvia la forma abierta de una obra en la que el autor no designa su destino. Y tampoco invalida el propósito de sencillez anteriormente anunciado, por el que cada obra supone *una nueva tirada de dados*, un retorno al principio abandonando lo anterior. La inclusión del azar en el proceso formativo de la obra se halla en consonancia con la mencionada inclinación hacia un tipo de experiencia que goza de las

⁴⁸) *Silence*, p. 106.

⁴⁹) Tal como se ha apuntado más arriba, Cage comparte al respecto las teorías de Buckminster Fuller y Marshall MacLuhan. Véase, p. e., «Diary: how to improve the world (you will only make matters worse), 1965», y «Diary: how to improve the world (you will only make matters worse), 1967», *A Year from Monday*, p. 3-20, 145-162.

⁵⁰) Estas ideas mantienen una estrecha relación con la doctrina del Maestro Eckhart, otro de los puntos de referencia constantes en la obra de Cage; el artista escribe lo siguiente a propósito de su lectura de la obra de Eckhart: «*In other words: there is no split between spirit and matter. And to realize this we have only to a-wake to the fact. I have noticed it happens and when it does it partakes to the miraculous*».

⁵¹) *Silence*, p. 47.

transiciones sutiles de un estadio a otro, que percibe un orden que se confunde con la anarquía, y capta las presencias momentáneas y fortuitas. Una experiencia en la que el individuo, recordando a Baudelaire o a Walter Benjamin, es capaz de *extraer lo eterno de lo transitorio*.

IMAGINARY LANDSCAPE : UN PAISAJE IMAGINARIO

La obra que posibilita una experiencia de estas dimensiones presenta un desarrollo dinámico que toma la forma de proceso. No obstante, cabe apuntar que la movilidad a la que Cage se refiere no es exclusiva de las *artes del tiempo*, sino que deriva de la libertad que tiene el artista o el espectador para comunicar la obra con otros cambios, para generarlos a partir de ella, o para demorarse y captar a su alrededor el movimiento o el reposo. El interés, por tanto, no se centra en los resultados finales sino en el propio proceso, en la multiplicidad de elementos que implica su despliegue⁵². El objeto artístico como tal se diluye en la transformación y pasa a convertirse en lo que Cage denomina un *agregado*, una combinación de objetos diversos y aparentemente contrarios que se relacionan yuxtaponiéndose en el espacio y haciéndose simultáneos en el tiempo⁵³. Dicha relación es entendida como una acción, una actividad que se identifica con otra actividad, con otro crecimiento u otra pérdida, y así sucesivamente: «*We live, but living means crossing through the world of relationships or representations. Yet, we never see ourselves in the act of crossing that world! And we never do anything but that*»⁵⁴.

La obra, en tanto que proceso espacio-temporal, manifiesta una peculiar ordenación del espacio y el tiempo. Henry Cowell, maestro de Cage, escribía al respecto: «*The compositions of Cristian Wolff, Morton Feldman, Pierre Boulez, and John Cage, vary widely in style, but a common philosophy unites them: a concentration upon unfamiliar relationships of space and time, and sound and silence*»⁵⁵. Las nuevas correspondencias entre sonido y silencio, espacio y tiempo, que introduce Cage en su obra, se plantean a varios niveles. En líneas generales, el artista observa la necesidad de una obra en la que se haga posible el trazado de movimientos diversos a través de varios espacios, y que presente a la vez una simultaneidad polifónica, irreducible a una medida o a un ritmo determinados. El carácter intercambiable de las relaciones entre el tiempo y el espacio no responde únicamente a la estructura de la obra, sino que se halla asociado también a la posición -o a la decisión- que adopte el espectador en cada momento, y participa, en cierto modo, de la acción de aquellos que se hallan fuera de la obra.

Cage interpreta la correlación entre la música y el espacio en función de la reciprocidad espacio-tiempo. Dig Higgins recuerda su primera clase con Cage en 1958, en la que éste comenzó con las palabras siguientes: «*So much space equals so much time*»⁵⁶. Afirma-

⁵² Sobre la génesis y características de *la experiencia artística como proceso*, véase, p.e., José Jimenez, *Imágenes del hombre*, Metrópolis, Tecnos, Madrid, 1986, p. 80-95, y Wolfgang Iser, «Interaction between text and Reader», *The reader in the Text* (Susan R. Suleiman and Inge Crosman ed.), Princeton University Press, Princeton, 1980, p. 106-119.

⁵³ *An Anthology*, p. 103.

⁵⁴ *For the Birds*, p. 93.

⁵⁵ Henry Cowell, «Current Cronicle» (1952), *An Anthology*, p. 98.

⁵⁶ «On Cage's Classes, June-July 1958», *An Anthology*, p. 122.

ción de la que se desprende la idea de un espacio multiforme no sólo proyectado para contener o localizar objetos -como forma de las apariencias- sino que, equiparándose al tiempo, se interioriza y asimila una cualidad móvil que lo aproxima a la actividad de la imaginación o de la memoria.

«XII. WHERE
THERE DOESN'T SEEM TO BE ANY SPACE,
KNOW WE NO LONGER KNOW WHAT SPACE IS.
HAVE FAITH SPACE IS THERE, GIVING ONE
THE CHANCE TO RENOVATE HIS WAY OF
RECOGNIZING IT.»⁵⁷

En este sentido, las obras de Cage esbozan un espacio ubicuo que se realiza constantemente, en el que las medidas se adaptan al movimiento, o dependen del ánimo que lo recorre y del alcance del eco. En esta circunstancia la proximidad se torna lejanía, coincidiendo con ella: «*Space. Even when close, there is distance*»⁵⁸.

La obra acontece en un espacio múltiple, adentrándose en otros territorios que lindan con ella, y asimilando a su vez el espacio circundante, al abarcar sonidos que proceden del exterior, sonidos aislados, distantes o profundos. Dicha multiplicidad se complementa con la propia *sobreposición* o acumulación de itinerarios diversos en el seno de la obra: «*There is no single space, finally -there are several spaces and these spaces tend to multiply among themselves.*»⁵⁹

Cage dibuja un espacio que constituye asimismo una esfera de reconocimiento que es equiparable, debido a sus cualidades, al *estado de semejanza* al que nos hemos referido al tratar de su relación con el pensamiento oriental. La experiencia global de la obra se fundamenta igualmente en una singular idea del espacio, al ser éste además el ámbito en el que se lleva a cabo el encuentro entre la obra y el espectador. Wolfgang Iser, en el segundo capítulo de *Prospecting*, que versa sobre la *interacción entre el texto y el lector*, refiere las palabras de R. D. Laing para caracterizar el origen de toda relación interpersonal: «*(Y)our experience of me is invisible to me and my experience of you is invisible to you. I cannot experience your experience. You cannot experience my experience. (...) Experience is man's invisibility to man.*»⁶⁰ Dicha *invisibilidad* o espacio de la diferencia en el que radica la posibilidad de una *interacción* entre el autor, la obra y el lector, es definida por Laing como una *nada (no-thing)*. Una distancia o un vacío que se intercala entre los distintos elementos, y que se desdobra a su vez como el campo en que éstos se manifiestan o desaparecen. El espacio al que Cage hace alusión es equiparable de este modo al *vacío* de Laing, y hace pensar en un espacio imaginario inherente a la interpretación, a la visión, al conocimiento, o a la propia experiencia del mundo.

Henry David Thoreau, en un pequeño ensayo titulado *Sound and Silence* (1838), reflexionaba acerca de las cualidades del silencio y del sonido, y expresaba los sentimien-

⁵⁷⁾ *A Year from Monday*, p. 9.

⁵⁸⁾ «Miró in the third person: 8 statements», *Ibid.* p. 87.

⁵⁹⁾ *For the Birds*, p. 132.

⁶⁰⁾ R. D. Laing, «The politics of experience» (Hamondsworth, England, 1968, p. 16), en Wolfgang Iser, *Prospecting: From reader response to Literary Anthropology*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1989, p. 32.

tos que uno u otro le evocaban. En un pasaje corto asocia diferentes grados de intensidad del sonido a una imagen o paisaje particular, y señala la superior adaptabilidad del silencio a la *acústica del espacio* ⁶¹. Al igual Thoreau, Cage define un silencio que se adecúa al espacio, y al que van a parar todos los sonidos. El tiempo, asimismo, se torna perceptible en la escucha -en el silencio y en cada sonido- y contribuye, junto a otros principios de carácter subjetivo o espiritual, a vislumbrar la verdadera magnitud del silencio: «*Silence is the communing of a conscious soul with itself...If the soul attend for a moment to its own infinity, then and there is silence. She is audible to all men, at all times.*» ⁶²

La secuencia inacabable de la cadena sónica originada a partir de la difusión o de la audición simultánea y aleatoria de sonidos de diversa índole, conforma lo que podría denominarse un *paisaje imaginario*, el cual comprende una sucesión de imágenes o individuos, acciones, gestos o silencios que transcurren entrecruzándose en diferentes lugares y circunstancias. La experiencia de dicho paisaje concuerda en cierta medida con las fascinadoras cualidades de la experiencia del *estado de semejanza*, descrita brevemente, a la que se arribaba siguiendo el *principio de imitación de la naturaleza en su manera de operar*. Los rasgos de este panorama recuerdan igualmente la configuración de una obra autónoma, modelo en miniatura del cosmos, a la que habíamos aludido a propósito de *Finnegans Wake* de James Joyce. No obstante, cabe señalar que para Cage el carácter modélico de la obra no significa su localización ensimismada en un estado ajeno al mundo, sino una permanente fricción con él, una acción desde dentro de la *naturaleza*, pues la obra opera con los propios elementos de la realidad, y se erige como una manifestación plena, como una *celebración* de la misma.

La síntesis de elementos que componen este paisaje desemboca por fin en lo que Cage denomina una *situación circo*. Una obra que desenvuelve la forma de un proceso no lineal sino expansivo, e inacabado, dado que su estructura se completa gracias a la entrada progresiva de contenidos de origen diverso⁶³. El concepto de obra-circo, arraigado en el arte contemporáneo, comporta para Cage la ausencia del objeto, aunque no necesariamente su eliminación, ya que los objetos pueden entrar a formar parte del proceso o salir de él. Por contra, lo que el artista niega con insistencia es la idea de su posesión: «*We never possess anything but objects. Here we're not talking about possessing anything whatsoever. But it's true that we are in process.*»⁶⁴

El desarrollo de la idea de obra-circo conduce nuevamente hacia el teatro en el más amplio sentido de la palabra. La escena en la que convergen las *artes del espacio y del tiempo*, y que alcanza una dimensión extraordinaria al entrelazarse hasta llegar a confundirse arte y naturaleza: «*Relevant action is theatrical, inclusive and intentionally purposeless. Theater is continually becoming that is becoming; each human being is at the best point for reception.*»⁶⁵

⁶¹) «*The hallo is the creature of wall and mason work -the whisper is fittest in the depths of woods - or by the shore of the lake -but silence is best adapted to the acoustics of space*», *Journal*, Vol. I: 1837-1844, Princeton University Press, New Jersey, 1981.

⁶²) *Ibid.* p. 61.

⁶³) «*Musicircus*» (1970) o «*Essay*», Fundació Espai Poble Nou, Barcelona, 1991, destacan como ejemplos de obra-circo.

⁶⁴) *For the Birds*, p. 148.

⁶⁵) *Silence*, p. 14.

A la hora de elucidar las relaciones entre el arte y la vida, Cage pone como ejemplo su lectura del «Hexagrama de la Gracia» -«*which is the hexagram on art*»-, correspondiente al *Libro de los Cambios*, en el que la obra de arte es presentada como una luz que brilla en la cima de una montaña, y desde allí ilumina las tinieblas que cubren las tierras que la rodean⁶⁶. Al arte se le concede por consiguiente una función iluminadora, mientras que la vida permanece en la oscuridad. La descripción del efecto de la obra de arte que aparece en el *I Ching* -sin duda no exclusiva del texto oriental-, diverge de la función y el origen que Cage atribuye a la obra artística. Para Cage la oposición o la diferencia, luz y tinieblas, arte y vida, desaparece vista desde una perspectiva que tome a la vida en su conjunto. En este sentido, al tratar de cada uno de los términos de la oposición se estaría hablando del otro al mismo tiempo, y, en el caso de que la vida se identificara con la oscuridad, entonces el arte arraigaría también en dicha negrura⁶⁷.

La asistencia a las clases de Daisetz T. Suzuki, desde 1949 a 1951, significó para Cage el comienzo de su interpretación del arte como una afirmación de la vida. Concepción por la que, en un sentido más general, el arte es contemplado como una forma de vida (*a way of living*). Todo lo que es susceptible de ser visto u oído es experimentado como un acontecimiento más, vinculado a una escena que no cesa. No obstante, la posibilidad o no de presenciar esta escena va asociada a un cambio espiritual en las propias actitudes que condicionan la visión del mundo:

«R.K. - *Would you say then, that all life is theatre? That all theatre is life?*
J.C. - *It could be seen as such, if we change our minds?*»⁶⁸.

Para Cage dicho cambio en las condiciones del conocimiento, la aspiración final del teatro, apunta hacia una mayor conciencia del mundo, hacia una experiencia del mismo más intensa, más profunda, nueva cada vez, fértil y útil. La utilidad del arte así referida, lejos de toda voluntad aleccionadora, expresa la relación del arte con la vida diaria. Tal como hemos ido exponiendo a lo largo de este escrito, Cage observa en dicha relación la posibilidad de una mayor autonomía o libertad del individuo, y el *retorno* o la recuperación de su lugar en la naturaleza: «*A music that could permit us to inhabit the world. And I mean the whole world, and not just a particular part of the world. The world in its entirety, and not separate fragments or parts of the world. The world recognized at last for what it is. We must construct, that is, gather together what exist in a dispersed state. As soon as we give it a try, we realize that everything already goes together.*»⁶⁹

N. Llorens, Universitat Autònoma de Barcelona

⁶⁶) *Ibid.* p. 45.

⁶⁷) «R.C. - *What does the artist become, if he is not someone who seeks light?*
J.C. - He becomes a listener.
R.K. - Then he becomes his own artist?
J.C. - *Of course.*»

Richard Kostelanez, «Conversation with John Cage, *An Anthology*, p. 14.

⁶⁸) Richard Kostelanez, «Conversation with John cage», *Ibid.* p. 22.

⁶⁹) *For the Birds*, p. 216.

ABSTRACT

John Cage (Los Angeles, 1912), one of the pioneers of the musical avant-garde movement of this century, has been active in many fields: as composer, poet, graphic artist, teacher and art critic. This study offers an introduction to the universe configured by Cage's work and thoughts; drafting a sketch of an everwidening horizon of his interests, where the aim to achieve a more satisfactory experience of the world and to celebrate the richness of life stand out as reference points. The review of Cage's work leads to the exploration of various subjects, ranging from the modification of our understanding of artistic communication, to the description of the imaginary landscape in which his work evolves. This is a path that passes through a reflection on the relation we find between art and the fields of society and nature -in which Cage's approach to oriental spiritual disciplines has an essential role- and the consideration of the question of form in the artist's works.