

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo  
Facultad de Filosofía  
División de Estudios de Posgrado

Tesis

EL TEXTO DE LA MÚSICA  
(EJERCICIOS DE INTERPRETACIÓN)

que para optar al grado de  
**Maestro en Filosofía de la Cultura**

Presenta

Luis Jaime Cortez Méndez

**Director:**

Dr. Victor Pineda

**Lectores:**

Dr. Hebert Vázquez

Dr. Rodrigo Sigal

Dr. Eduardo González Di Piero

Dr. Juan Álvarez

Morelia, Mich. Noviembre 2007

## ÍNDICE

### i. INTRODUCCIÓN

- ii. EL TEXTO MUSICAL COMO CONSTRUCCIÓN DEL ANÁLISIS
  - Análisis del análisis
  - La noción de texto en Lotman
  - El texto musical
  - Hacia un concepto rizomático del análisis
  - Apostillas

- iii. TEXTURAS DE 4'33''
  - ¿Quién es (era) el señor Cage?
  - ¿Por qué escribir nuevamente acerca de 4'33''?
  - Una descripción mínima
  - ¿Qué es 4'33''?
  - Hacia una poética del silencio
  - Lectura de John Cage (desde un poema de Octavio Paz)

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

"El texto de la música" resulta una ambigüedad como expresión, al menos aparentemente y en una primera lectura, pues el término establecido para referirse a eso es, sencillamente, *partitura*<sup>1</sup>. A menos que se piense en el texto que se teje en los alrededores de la música para historiarla, analizarla, loarla. Se trata en ese caso de un texto subsidiario, e incluso, a menudo, parasitario. Cuando uno se refiere al texto de la música misma hay que decir "partitura" sin más. Es la palabra exacta, debidamente jerarquizada.

Si agregamos como subtítulo "ejercicios de interpretación", el asunto se confunde aún más, pues interpretación se refiere de manera convencional a lo que hace el músico práctico. Su lectura se llama "interpretación", y es una interpretación no verbal, es una interpretación, por así decir, desde dentro de la música, desde su propio universo de signos.

---

<sup>1</sup> "The use of the word score (Old Norse *skor*; Old Eng. *scoru*: 'incision') derives from the act of marking vertical lines through one or more staves of music to form bars. This process was originally described, in Latin, as *partire* or *cancellare*, whence came the term *partitura cancellata* (abbreviated *partitura*), a score divided into compartments (*cancelli*). Morley (*A Plaine and Easie Introduction*, 1597/R) used 'partition' for the sections in score." *New Grove Dictionary*.

Sin embargo esas dos expresiones transmiten un cierto desasosiego, como si tuvieran claro, de alguna manera, que apuntan hacia otra cosa. Y es que se manifiesta de algún modo la polisemia de las palabras "texto" e "interpretación", palabras que dependen una de la otra, que apuntan una hacia la otra.

Lo que intentaré en este breve trabajo es mostrar cómo al ampliar el concepto de partitura hacia su concepción como texto, las posibilidades de lecturas nuevas se multiplican. Para ello mostraré en primer lugar de qué manera los presupuestos del análisis tradicional le otorgan un carácter sustancialista que impide su existencia como texto (abierto, flexible, relacional). En segundo lugar abordaré un texto musical radical, *4'33''*, para ejercitar en él un proyecto semiótico y hermenéutico cuyos procedimientos podrían llevarse de regreso a un texto musical tradicional, plenamente codificado.

Para hacerlo me apoyaré en varios autores. Uno, ligado a la hermenéutica y a la fenomenología, Paul Ricoeur, que con su vindicación de la metáfora, una vieja y frecuentada figura retórica, crea una nueva pertinencia epistémica a la imaginación y al imaginario, espacios en los cuales ocurre la obra musical. Otro, Iuri Lotman, que en sus trabajos de semiótica propone un concepto de texto como algo complejo y relacional, no estático ni sustancialista. Uno más, Gilles Deleuze, con sus cuestionamientos al pensamiento sustancialista y dicotómico.

En el camino intentaré desarticular los principales presupuestos epistemológicos de la disciplina tradicional del análisis musical, con el sólo propósito de hacerlos evidentes, y mostrar con ello que la aparente neutralidad del ejercicio analítico implica de hecho la creación de un objeto y la codificación cerrada de un texto.

Detrás de toda teoría analítica hay una visión del arte como algo mimético, que imita un modelo superior, "ideal", que regula su orden interno. Se asume la existencia de una racionalidad que ordena los diversos elementos de una obra, racionalidad que el análisis pretende hacer explícita. Se trata de una racionalidad entendida como estructuración constructiva a partir de principios.

Con su humilde aspecto de herramienta, el análisis impone no sólo sus preceptos de método (que varían un poco de escuela a escuela), sino que legaliza de paso una estética y una ontología de la música.

Pero ¿qué es capaz de hacer el análisis frente a una partitura como 4'33''? ¿Es una obra que queda fuera de la música, y por tanto se vuelve inabarcable por el análisis? ¿O más bien 4'33'' pone en crisis el análisis al mostrarle un más allá que sigue siendo sin embargo un territorio de la música, pero ya no de las teorías analíticas? Las herramientas posibles para explorar 4'33'' ¿servirían para repensar una partitura tradicional? Sin duda, pero al hacerlo conducirán a reimaginar la música. La hermenéutica

puede darnos, con su instrumental sutil y cambiante,  
el regalo de reimaginar la música desde el principio.

La palabra «análisis» significa: «distinción y separación de las partes de un todo hasta llegar a conocer sus principios o elementos». Todo un proyecto filosófico se oculta en ella. Es una voz usada ampliamente por las más diversas disciplinas, y en todas ellas tiene una especie de aura de sistematización prestigiosa.

Significa también, a partir de su etimología, «disolución de un conjunto en sus partes». Se deriva de «desatar» y «soltar». Ambas palabras representan reacciones a un estado anterior al que designan: sólo se puede «desatar» lo que antes estaba atado, sólo se puede «soltar» lo detenido de algún modo (esto será importante para reflexionar, en su momento, sobre el «tiempo» en el que ocurre el análisis musical, sobre su existencia «posterior» a la obra —lo cual podría afectar sus eventuales ambiciones preceptivas).

Disolución a su vez significa «desunir en un líquido las partículas de un sólido, gas u otro líquido, de manera que queden incorporadas a él». Esto agrega un matiz: las partes «desatadas» de su conjunto se integran necesariamente en un conjunto nuevo, originan un conjunto derivado y distinto. Forman otro conjunto que a su vez sería susceptible de análisis.

Estos sentidos latentes se actualizan con sus propias particularidades en distintas disciplinas que han dejado su huella en la palabra. El análisis musical

en realidad pertenece a un pequeño ámbito de especialistas. Más influyente es el sentido que buena parte de la filosofía del siglo xx, en especial la de habla inglesa, le ha otorgado a la palabra al definirse a sí misma como analítica. Russell y Wittgenstein, sus fundadores, creían que el verdadero contenido lógico de las proposiciones complejas se encuentra enmascarado por el lenguaje ordinario y que sólo se deja exhibir mediante una suerte de análisis reductivo. Más aún, consideraban que las proposiciones que no pueden ser analizadas en enunciados elementales deben ser consideradas como simplemente metafísicas. La filosofía analítica adoptó, pues, la palabra, como un adjetivo que de algún modo la define o la traza.

Sin embargo, otra disciplina, también surgida a principios del siglo xx, se apropia la palabra agregándole un prefijo. Me refiero, claro, al psicoanálisis, disciplina que no circunscribe su influencia al ámbito de la psicología, sino que expande sus preguntas y hallazgos por el pensamiento en general, incluido el ámbito de la epistemología. El psicoanálisis es también finalmente un análisis del lenguaje, igualmente prolijo y riguroso, pero que presupone en su proyecto un final de cuento: el análisis nos descubrirá lo oculto, lo que no es accesible de manera directa a nuestra percepción. En el fondo, detrás de todo análisis se oculta esta utopía de develamiento, esta certera desconfianza en las apariencias.



Excepto quizá para el análisis fenomenológico, que simplemente busca ser una descripción vertiginosa y plena de lo que está ahí, frente a nuestra mirada. La antropología, la lingüística y la semiótica han también construido su propio sentido del análisis, pero no es mi intención describirlos siquiera de modo general. Lo único que busco es mostrar la complejidad que puede guardar una palabra tan aparentemente simple y hasta coloquial, una palabra que es casi un icono de todo proceso de simplificación. Una palabra que, por otro lado, ha ingresado en el tesoro retórico de la ciencia como un instrumento conceptual imprescindible.

La música también ha hecho de la palabra el origen de una disciplina que nació como tal al fragor de los ímpetus del más optimista positivismo, en pleno siglo XIX.

Pero ¿qué es el análisis musical?, sería la primera pregunta. Como muchas otras, parece más bien obvia, de respuesta evidente. Es algo que todo el mundo sabe. Al menos, que todo músico sabe. O que debería saber, podría agregar alguien (con lo cual sería añadida una indicación sobre la moralidad del análisis, uno de sus aspectos a observar).

Cabe entonces la segunda pregunta: ¿cuál es el sentido que tiene la palabra análisis para quien realiza un análisis musical? ¿Cuál es el sentido de la palabra en el ámbito de la música? La respuesta más evasiva sería: depende de qué tipo de análisis musical se haga, pues existen distintas corrientes y

metodologías. De acuerdo, pero ¿en algunas de estas metodologías se hace explícito el sentido que se da a la palabra? O en todo caso ¿por qué llamamos análisis musical a estudios sobre la música que tienen orientaciones y fundamentos completamente incompatibles entre sí? Con los estudios filosóficos ocurre lo mismo, se podría responder.<sup>2</sup> Sí, pero hay algo que permite identificar como filosófico cierto tipo de discurso, al margen de las respuestas específicas que proponga para un determinado problema. ¿Qué es entonces lo que hace que el «análisis musical», al margen de sus métodos, sea análisis musical? ¿Cómo se constituye la «analiseidad» del análisis? ¿Qué es lo que hace que veamos como análisis musical tanto el estudio de la «estructura fundamental» de Schenker como el estudio de los «procesos temáticos» de Réti? Ambos constituyen contenidos aprobados por decenas de programas académicos de conservatorios y universidades para la materia de análisis. ¿Qué es común a ellos y a otros, como el análisis funcional de Keller, o la *set-theory*, o el análisis semiótico?

La pregunta, me parece, es una de esas tantas abandonadas por su aparente esterilidad, ya que parecen evidentes «en sí». De lo que se trata es de saber más de la música, se diría, y la multiplicidad de perspectivas contribuye a ello. Cierto. De lo que se trata entonces es de preguntarnos si de verdad existe tal multiplicidad, si no hay algo común a

---

<sup>2</sup> No comparo, de ninguna manera, el discurso filosófico con el análisis musical, pues en todo caso el equivalente del discurso filosófico sería la música misma. Me limito a señalar la congruencia que existe en la construcción de los discursos referidos.

todas las formas del análisis musical que les haga existir en una especie de territorio común. En otras palabras, que el «ser» análisis les otorgue una identidad más allá de sus diferencias de enfoque. ¿Qué es más significativo, el que tal actividad sea considerada análisis musical, o que use tal o cual método?

Antes de responder deberíamos saber con más precisión qué es el análisis, volver a la pregunta situada en nuestro punto de partida. Podríamos incluso replantearla desde otros ángulos: ¿Qué es lo que hace y lo que busca el músico cuando realiza el análisis musical de una obra? ¿Analiza la partitura detenida, presa en sus gráficos, «fuera del tiempo», o bien analiza la obra en su ocurrencia temporal, como hizo Proust con la sonata imaginaria de Vinteuil<sup>3</sup>? El lenguaje con que el análisis se apropia la música, ¿describe una propiedad real de ella, o es solamente una metáfora que «apunta» hacia algo?

Lo primero será buscar el «sitio» del análisis musical, el lugar en el que podamos observarlo como tal, como una «cosa» susceptible de ser recorrida por la mirada. Habría al menos dos posibilidades: el análisis sorprendido en su práctica, en su proceso de analizar, en su acto de ser; o bien en una formulación teórica, abstracta (incluso diría: científica), de lo que el análisis es. La segunda opción parece más apropiada, ya que así procede precisamente el análisis musical con lo que analiza,

---

<sup>3</sup> Proust, Marcel, *En busca del tiempo perdido: Por el camino de Swann*.

además de que una formulación de este tipo debe ser necesariamente abarcadora, pues debe reunir en sí los distintos tipos de análisis en tanto tales, mientras que el primero nos pondría ante la sola evidencia de un enfoque particular. En el primer caso estaríamos frente al fenómeno del análisis; en el segundo, frente a su esencia.

Pienso entonces que podemos partir de una definición «ortodoxa» y «académica» del análisis musical capaz de describirlo claramente en sus múltiples aspectos.

Tal definición puede leerse en el *New Grove Dictionary of Music and Musicians*<sup>4</sup>, en la entrada llamada precisamente *Analysis*, redactada por Ian Bent<sup>5</sup>, uno de los más reconocidos estudiosos del

---

<sup>4</sup> Es el diccionario de música más importante que existe, en cualquier lengua. La segunda edición apareció en el año 2005 y la constituyen 20 volúmenes.

<sup>5</sup> (b Birmingham, 1 Jan 1938). "English musicologist. He studied at Cambridge University (BA 1961, MusB 1962, PhD 1969), and became a lecturer at King's College, London in 1965, where he pioneered the first systematic Master's programme in theory and analysis in Britain. His earliest publications reflected the focus of his doctoral dissertation on the English Chapel Royal (c1066-1327), but since the early 1970s his writings have been mainly concerned with the history and practice of music theory and analysis. From 1975 to 1986 he was professor of music at Nottingham University; he then moved to Columbia University, New York, where he was appointed Anne Parsons Bender Professor of Music in 1990. At Nottingham, Bent developed a particular interest in the use of computers for analytical and musicological work, while at the same time he completed his major article on analysis for the sixth edition of this dictionary. Since moving to the United States, Bent has become a leading historian of music theory, editing and writing a substantial series of important publications. Among these, his translations of and commentaries on 19th-century and Schenkerian texts are of outstanding value for their authoritative explication of technical matters and their concern with all significant aspects of historical context. He has also remained involved in the editing and publication of medieval music, and the series Cambridge Studies in Music Theory and Analysis, under

tema<sup>6</sup>. La referencia del *New Grove's* es una garantía de consenso, además de que condensa espléndidamente los aspectos fundamentales del tema.

Se trata, pues, de un texto paradigmático y vigente. No pretendo cuestionar sus méritos sino partir de ellos hacia «otra cosa». La mayoría de quienes hemos hecho análisis musical o lo hemos estudiado, encontraremos, *grosso modo*, que estamos de acuerdo con esta definición, que conviene citar íntegramente:

*Musical analysis is the resolution of a musical structure into relatively simpler constituent elements, and the investigation of the functions of those elements within that structure. In such a process the 'structure' may be a part of a work, a work in its entirety, a group or even a repertory of works, in a written or oral tradition. The distinction often drawn between formal analysis and stylistic analysis is a pragmatic one, but is unnecessary in theoretical terms. Both fall within the above definition, since on the one hand any musical complex, no matter how small or large, may be deemed a 'style'; and on the other hand, all the comparative processes that characterize stylistic analysis are inherent in the basic analytical activity of resolving structure*

---

his editorship since 1991, is notable for the range and thorough treatment of its subject matter." *New Grove Dictionary*.

<sup>6</sup> En 1987 publicó un libro titulado *Analysis*, que es un referente indispensable y base del texto publicado en el *New Grove Dictionary*.

*into elements. A more general definition of the term as implied in common parlance might be: that part of the study of music which takes as its starting-point the music itself, rather than external factors.*<sup>7</sup>

Leamos con lentitud laboriosa, cuidando cada paso. Lo cito en inglés para no incorporar el prejuicio de la traducción.

El análisis musical, sostiene Bent, es la disolución (volvemos a encontrar la palabra) de una «estructura musical»... Si traducimos «resolution» como «resolución» el sentido no cambia. Estaríamos entonces ante un análisis que resuelve algo a partir de la división en elementos más simples.

Lo que intento observar en primer lugar es lo que se asume sin más en una predicación simple: la idea de «estructura musical». ¿Qué es una estructura musical? ¿Y quién la posee? ¿La música? ¿Las obras? ¿Los fragmentos metodológicamente divididos —y en este caso la estructura sería una creación del análisis mismo y no una propiedad de la «cosa en sí»? (Volveré sobre ello.)

Si consideramos que lo problemático se organiza como «tensión», el análisis, que divide el todo en sus partes, resuelve por tanto esa tensión. ¿Cómo deberíamos interpretar esto? ¿El procedimiento de descomposición bastaría para «interpretar»

---

<sup>7</sup> *New Grove Dictionary*, en la voz: *analysis*.

correctamente los argumentos de lo problemático constituido en la obra? Pero el autor se apresura a dar un matiz necesario, como adelantándose a la objeción: una vez que el análisis ha logrado la disolución de la estructura musical en elementos más simples, es necesario investigar "las funciones de esos elementos en la estructura". Sería algo así como emprender el viaje de regreso, haciendo algo tan complejo como se quiera en el proceso de investigar el «papel» de esos elementos. El juicio implicado en la primera operación es deductivo, ¿podemos inferir que la segunda operación requiere de un proceso inductivo? ¿Qué nos puede guiar en esta segunda operación? ¿Es ésta todavía «análisis musical», a pesar de que en un sentido lógico sea, precisamente, su antítesis?

Con astucia, Ian Bent intenta resolver estas interrogantes en la definición misma al incorporar otra palabra: «función». ¿Qué es una función en este contexto? ¿Se trata de una función en el sentido de la matemática? ¿O de una función sintáctica? Cualquier respuesta haría más complejas (y quizá más extensas) las connotaciones de la definición que nos ocupa.

Pero el asunto no para ahí. Bent cierra el círculo al referir esa función, o funciones, a las interrelaciones que «crean» con la estructura: investigar "las funciones de esos elementos en la estructura", dice. La palabra estructura aparece dos veces en esta breve definición.

En efecto, «función» y «estructura» son palabras ligadas, que presuponen un orden «sistémico». «Estructura», «función», «sistema»: metáforas que crean en la imaginación certezas de objetividad y rigor de ciencia.

Pero ¿qué es una estructura? Bent no lo explicita, así que debemos abrirnos camino en la interpretación por nuestra cuenta. Una primera hipótesis sería que la palabra es usada en un sentido relativamente neutro, pero tal hipótesis no cabe, pues la palabra estructura se ha vuelto, o bien un lugar común retórico de las ciencias humanas, o bien un concepto teórico bien constituido que aporta sus beneficios al sistema de la ciencia.

En este segundo camino cabe afirmar que la estructura, en su sentido más académico, representa:

*...la forma en que se organizan las partes al interior de un todo, conforme a una disposición que las interrelaciona y las hace mutuamente solidarias<sup>8</sup>...*

Es decir, el análisis identifica las unidades del conjunto y luego investiga las relaciones que existen entre ellas. Estas relaciones, y no las unidades mismas, constituyen la estructura. Eso ya está en la definición de Bent, pero no cambia el hecho de que la estructura sea una metáfora, para bien o para mal. Incluso se habla a menudo de la estructura como de

---

<sup>8</sup> Beristáin, Helena, *Diccionario de poética y retórica*, México: Porrúa, 2000.



"un armazón o esqueleto". Lo que tienen en común estas tres palabras es la idea de algo sólido, aprehensible, de algo que sostiene, que ayuda a tener en pie, al margen de la temporalidad, lo que los lingüistas llaman una perspectiva sincrónica. La estructura responde al propósito de crear una imagen del «ser», es un artefacto imaginario para atajar los vaivenes de lo sonoro en el tiempo: traduce el tiempo de la música en un espacio verbal conceptualmente fijo (aún en el caso en que el analista proceda con la prudencia de considerar la estructura una expresión inacabada, parcial o básica).

La estructura es una imagen de la forma. ¿Existe algún equivalente para la materia? Es decir ¿existe una imagen de los ingredientes materiales de lo sonoro? La estructura traduce lo sonoro en una imagen visual. La estructura nos permite «ver» la música. (Una imagen de la materia nos permitiría tocarla, agregarle una densidad, una lentitud.)

La estructura «suspende» el movimiento del objeto, el sistema de relaciones que la construyen es un congelamiento de la acción, como si viésemos el cuadro aislado de una película.

Wallace Berry<sup>9</sup> formula la mejor definición de estructura musical<sup>10</sup>:

---

<sup>9</sup> (b La Crosse, WI, 10 Jan 1928; d Vancouver, 16 Nov 1991). "American theorist and composer. He studied at the Paris Conservatoire (1953-4) and at the University of Southern California (PhD 1956). In 1977, after teaching music theory at the University of Michigan (1956-76), he was appointed head of music at the University of British Columbia. Despite broad recognition as a composer, including a 1978 award from the

*Musical structure may be said to be the punctuated shaping of time and space into lines of growth, decline, and stasis hierarchically ordered.*

¿Podemos, o más aún, debemos entender los conceptos de estructura y función como signos evidentes de que el autor ha adoptado ciertos modelos de las ciencias como un marco epistémico propio del análisis musical (pues cabe la posibilidad de que sean palabras usadas libremente)? ¿Y cuales son esos modelos? ¿Los de la lingüística, quizá? ¿O bien, de manera más general, los del estructuralismo? Y aquí sería necesario decir en plural «estructuralismos», pues los autores relacionados, directa o indirectamente, con el estructuralismo, tienen con frecuencia poco en común. ¿Qué habría en común entre, digamos, Chomsky y Barthes, Lévi-Strauss y Foucault? ¿Eso que probablemente tienen en común nos daría la clave?

Sin embargo, el sentido común educado en las prácticas de las ciencias nos daría la certeza de que, sea lo que sea, la música posee una estructura, lo cual esconde bajo el hábito de la metáfora lo que en realidad percibimos: el hecho indudable de que la música «es». Intuimos que la música «es» y nos seduce

---

American Academy and Institute of Arts and Letters, Berry largely reorientated himself in mid-career towards theory. His books and contributions to teaching and administration made him a leader in the discipline. From 1982 to 1985 he served as President of the Society for Music Theory." *New Grove Dictionary of Music*.

<sup>10</sup> Berry, Wallace, *Structural Functions of Music*, New York: Dover, 1987, p. 5

la idea de formarnos una representación aprehensible de ella, una representación objetual.

Con el concepto de «función» ocurre lo mismo. La función es «el establecimiento ordenado de una relación». La función es, para seguir con las metáforas, lo que «solda» las partes de la estructura. La función busca que la estructura tenga sentido «en sí misma».

La obra, que es lo problemático, constituye, pues, o posee, una estructura. Pero Ian Bent va más lejos aún:

*...en ese proceso la estructura puede ser parte de una obra, una obra completa, un grupo o hasta un repertorio de obras, en una tradición oral o escrita.*

El objetivo del análisis se vuelve entonces inconmensurablemente abarcador. Puede ser:

- i. Parte de una obra. Esto de algún modo lo podíamos presuponer si no fuese la práctica más común.
- ii. Una obra completa. La estructura que la constituye ¿es una estructura distinta de las estructuras de cada parte, o la suma de las pequeñas estructuras de las partes forma, como un rompecabezas, la estructura?

iii. Un grupo o hasta un repertorio de obras. Si tomamos por caso, digamos, el clasicismo, ¿debemos entender que posee una estructura? ¿Cuáles serían en este caso los ingredientes de la estructura? No sólo el concepto de estructura se vuelve más confuso de lo que ya de por sí es, sino que al ser omniabarcador el objeto mismo de la investigación no puede ser preciso. Esto resulta especialmente confuso si se lee bajo la perspectiva del estructuralismo, pues es bien sabido que la lingüística limita su objeto de investigación a la frase. Incluso, en el caso extremo del mismísimo Saussure, el ámbito que la lingüística se autoriza a conocer no va más allá del sintagma o la palabra. ¿Cómo entender entonces esta desmesura imperialista del análisis musical que describe Ian Bent?

iv. Una tradición oral o escrita. Esto nos lleva necesariamente a la pregunta: ¿Qué es lo que se analiza cuando se analiza? ¿La partitura? ¿El texto? ¿El sonido? ¿La gramática? ¿La sintaxis? ¿La estructura? ¿Podríamos deducir que el análisis musical puede trascender la idea de partitura, como tradición escrita, a la idea de texto, como concepto más abarcador?

Parecería que el análisis tiene bajo su mirada el mundo entero de la música. El que el análisis abarque un ámbito tan amplio: ¿es una señal de su importancia para la música y del poderío de su instrumental teórico, o bien es más bien el signo de una

imprecisión metódica, el paso en falso de un procedimiento de ciencia?

En cualquier caso, el propio Bent lo reconoce:

*The phrase 'musical analysis', taken in a general sense, embraces a large number of diverse activities.*<sup>11</sup>

El objeto de estudio del análisis musical vuelve a ampliarse, ahora en otra perspectiva: lo distinguirían no sólo las diversidades de método sino las multiplicidades de objeto de estudio. El asunto va adquiriendo una nueva claridad. Parece que al análisis musical le concierne la música en su totalidad (lo que sea que esto signifique), y que todo discurso musical que posea ciertas características podría ser legítimamente considerado como análisis musical. Sin embargo persiste un problema: ¿qué define a un discurso sobre la música que no merezca la pertenencia al ámbito del análisis musical?

Bent parece conciente del conflicto y agrega otro matiz:

*The concerns of analysis as a whole can be said to have much in common on the one hand with those of musical aesthetics and on the other with those of compositional theory.*<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Bent, Ian, *Op. cit.*

<sup>12</sup> Bent, Ian, *Ib.*

En otras palabras, el análisis abarca desde la filosofía de la música (ontología tanto como estética), hasta la preceptiva para los compositores. Bent no dice abierta y tajantemente que el análisis sea estética, claro, pero afirma que tiene «mucho en común» con esta actividad: ¿tener mucho en común puede considerarse un cierto nexo de identidad? O bien, para preguntar de manera más neutra: ¿en qué consistiría este territorio común entre la estética y el análisis? Ian Bent también da algunos pasos para intentar una respuesta.

Quienes analizan, en el momento de analizar, suponen que la estética es algo marginal a la música, una disciplina vaga e imprecisa que en sus mejores momentos se alimenta insuficientemente de los recursos del análisis. No conciben que las ideas básicas del análisis adoptan inevitablemente perspectivas filosóficas de la estética que son la base última del análisis.

¿Qué es propiamente el análisis? Hay que cuidarnos de los anzuelos que podemos morder con la palabra. Es, como vimos, un tren que jala muchos vagones. Con aparente inocencia traza una ontología de la música: la música es algo en sí misma, y eso que la música es en sí misma sólo puede decirlo el análisis.

El caso es que el objeto mismo del análisis es algo tan difuso como complejo. Hermann Erpf<sup>13</sup> intentó

---

<sup>13</sup>(b Pforzheim, 23 April 1891; d Stuttgart, 17 Oct 1969).  
"German musicologist, teacher and composer. He studied under

clarificar el panorama dividiendo el objeto del análisis en tres «campos»: análisis "construccional", análisis psicológico y análisis de la expresión. Pero al fin es tan sólo otra forma de referirse al mismo enorme territorio.

Puede concluirse de ello que el análisis se despliega frecuentemente como una especie de ontología de la música (su legalidad), oculto sin embargo en su aspecto de herramienta inofensiva y siempre dispuesta a ayudar (su moralidad).

El análisis, al erigirse como el único discurso que trata de los recursos musicales en tanto tales, convierte en parasitario a cualquier otro discurso. Lo que no es análisis es historia (en el sentido de nota de concierto, anecdotario de aficionados), o literatura (en el sentido de falsedad divertida).

---

Philipp Wolfrum at Heidelberg (1909-11) and under Riemann at Leipzig (1911-13), where he took the doctorate in 1913 with a dissertation on musical form. In 1914 he studied composition with Bodanzki in Mannheim, and after war service he taught at the Röhmeier Conservatory, Pforzheim (1919-23). He was lecturer in music theory at Gurlitt's musicology institute at Freiburg University (1923-5), deputy director of the Academy for Speech and Music, Münster (1925-7), director of the music department of the Folkwang-Schule at Essen (1927-35) and director of the Folkwangschulen for Speech, Dance and Music (1935-43). His final post was as director of the Staatliche Hochschule für Musik, Stuttgart (1943-5, 1952-6), where he taught composition. His works include several large-scale choral pieces, folksong cantatas, string quartets, violin sonatas, songs and choruses. His writings, mostly designed for teaching purposes, have had a more lasting influence and show, in his dissertation as in his final book, a penetrating understanding of form. His practical gifts, which he was able to develop in Münster, are reflected in his textbooks on harmony and orchestration." *New Grove Dictionary*.

Parecería que la música debe captarse no por lo que dice, sino por los medios con que lo dice: primero hay que entender estos medios para luego entender lo que la música dice.

La visión del análisis parece navegar contra la visión hermenéutica de la obra de arte.<sup>14</sup> El análisis parece tener esta consecuencia: la música no dice "nada", excepto sus formas (captadas por el análisis).<sup>15</sup> Su temporalidad es el espacio recorrido de Bergson.

Sería absurdo, por otro lado, renunciar a los recursos de interpretación del análisis. De lo que se trata es de ponerlos en perspectiva, iluminados por la relatividad de una visión hermenéutica.

Para ello es necesario develar algunas de las conclusiones asumidas de antemano por el análisis. Ellas son, al menos:

- i. El texto que tenemos ante nosotros puede, con mayor o menor precisión, ser descifrado y transferido.
- ii. La obra musical representa un orden cerrado y sistémico.

---

<sup>14</sup> Ver Gadamer, George, *Estética y hermenéutica*, Madrid: Tecnos, 2001, p.61

<sup>15</sup> Ver argumentaciones sobre la signicidad sin signos: Lotman, Iuri, *La semiosfera*, Vol. III, p.111.



iii. En la base de toda obra de música hay una "estructura" que el análisis debe develar (la palabra estructura: llave metafórica maestra).

iv. Las alturas (frecuencias) son el fundamento de la música (y no los ritmos, texturas, timbres o interacciones sintagmáticas). Por más que se quiera, la "estructura" no es de texturas o timbres, pues estos no son tan fácilmente reducibles a una serie de principios básicos como las alturas, pues son menos dóciles a las formalizaciones. Son, cuando mucho, una estructura subsidiaria, secundaria, derivada.

v. El método como tal no determina la configuración del objeto de estudio. Pero la práctica del análisis musical muestra que sí lo hace.

El análisis es un fetichismo (de ahí su placer) del código.

En su nivel más general, si hacemos un esquema amplio de todas las propuestas vigentes, podría considerarse que existen tres niveles de análisis, en los cuales cabría cualquier metodología particular:

i. El análisis "construccionista" o formal (prioriza el significante, da lugar a lo que Charles Morris definiría como una sintáctica). Su centro es el texto musical.

ii. El análisis psicológico o del interpretante (en términos de Morris, da lugar a una

pragmática). Su centro es el oyente. Creo que la palabra análisis debería eliminarse de este enfoque.

iii. El análisis referencial o de la expresión (prioriza el significado, y conduce a una semántica -en su sentido semiótico más profundo). Su centro se construye en la generación semiótica misma, en la relación (compleja, constitutiva de una cadena de relaciones sígnicas) que se establece desde la partitura hasta el oyente. También en este caso la palabra análisis mete barullo. En este caso podríamos hablar de estética, de sociología de la música, etc.

Es una división útil, de perfiles semióticos, que retoma con matices la clasificación de Erpf y Meyer. Permite ordenar cualquier enfoque, viejo o actual, desde los estudios de Koch<sup>16</sup>, pasando por Riemann<sup>17</sup>, hasta las vanguardias del siglo xxi.

---

<sup>16</sup> (b Rudolstadt, 10 Oct 1749; d Rudolstadt, 19 March 1816). "German theorist and violinist. The monumental *Musikalisches Lexikon* of 1802 was the work by which Koch was best known until the mid-20th century. It provides information on the formal and technical aspects of the music of the late 18th century in concise entries with scientific explanations, mathematical illustrations and numerous musical examples. Koch later revised and condensed it for a more popular version (1807)." *New Grove Dictionary of Music*.

<sup>17</sup> (b Gross-Mehlra, nr Sondershausen, 18 July 1849; d Leipzig, 10 July 1919). "German musicologist. He was one of the founders of modern musicology and the pre-eminent music scholar and teacher of his generation." *New Grove Dictionary*.

En ellas quedaría plasmado, por decir, así, el estado de la cuestión. Aunque habría que agregar aún al gran musicólogo Carl Dahlhaus<sup>18</sup>, quien establece una clasificación interesante, renovadora, acorde con su vocación hermenéutica:

- Análisis formal (coincide con las anteriores, es, digamos, una reiteración). Dahlhaus la describe como la explicación de la estructura de una obra, en términos de las funciones y relaciones que se establecen entre las secciones y los elementos. Su descripción es una repetición del texto de Ian Bent, sin matices relevantes.
- Análisis de los intervalos de tensión y movimiento (que a mi juicio es una vertiente del análisis formal).
- *Gestalt*: ve a la obra como un todo (pero ¿qué es el todo? ¿Abarca el proceso semiótico completo, o solamente algunos de sus aspectos?).
- Hermenéutica: el estudio de la música en términos de los estados emocionales o de sus significados externos (es una mezcla, sin duda, de varios procesos). No establece una propuesta

---

<sup>18</sup> "(b Hanover, 10 June 1928; d Berlin, 13 March 1989). "German musicologist. As a historian, analyst, editor and organizer he was perhaps the leading figure in his field in the latter half of the 20th century. His teachings and voluminous writings explored new methods and fields of study that changed the nature of musicological discourse." *New Grove Dictionary of Music*.

verdaderamente hermenéutica, pues, como veremos, su concepción del texto musical no cuestiona la partitura como el lugar del ser de la música.

Todos esos enfoques del análisis coinciden en algo: en su concepción del texto. Es decir, tienen una visión sustancialista del texto musical. Consideran que la obra está "ahí", en la partitura. Consideran que la música es igual a su texto, que es un texto único, fuera del tiempo, sustancial.

Un concepto de texto más abierto y flexible podría develar horizontes nuevos al análisis musical. Podríamos empezar a hablar entonces de la "textura" de la música, aludiendo a los diversos textos que la conforman desde su escritura hasta su audición o su consumo cultural.

Lotman<sup>19</sup> parte de que la inteligencia y la conducta inteligente no han sido definidas de manera universal y satisfactoria. No se pueden identificar los conceptos "inteligente" y "antropoide", ni "inteligente" y "lógico". No se puede decir sin contradicciones qué es lo inteligente. Esto tiene enormes consecuencia en el campo de la cultura, y de las humanidades en general, pues afecta el concepto mismo de racionalidad, y pone en crisis cualquier formulación epistemológica.

Lotman no propone una nueva definición, sino una fórmula práctica, en la cual el ser pensante es aquél que puede:

1. Conservar y transmitir información.
2. Realizar operaciones algoritmizadas de transformación de esos mensajes.
3. Formar nuevos mensajes. (El tipo de mensaje referido en el punto 2 no es <<nuevos>>.)

Los nuevos textos son siempre irregulares e "incorrectos", desde el punto de vista de las reglas del sistema, pero no carecen de sentido. Son

---

<sup>19</sup> Lotman, Iuri, *La semiosfera*, Madrid: Cátedra, 1996, Vol. I, p.21

además indispensables en una perspectiva cultural. A partir de ellos se pueden formar nuevas reglas.

Un aspecto crítico lo constituye el hecho de que existe una contradicción entre las operaciones de pensamiento que caracterizan a los dos primeros puntos en oposición al tercero. En los dos primeros casos la comunicación se realiza como transmisión de cierto mensaje en un determinado sistema. El objetivo es llevar la información del destinador al destinatario. El proceso es óptimo si no hay "ruido" en la transmisión. Las operaciones de codificación y decodificación son simétricas.

Las operaciones algorítmicas del punto 2 implican que, si cambiamos la dirección de la operación, obtendremos el texto inicial. Las transformaciones del texto son reversibles.

Los mensajes "nuevos" requieren dispositivos de naturaleza radicalmente distinta. Lotman define un mensaje nuevo como aquél que no es resultado de transformaciones unívocas, y que por tanto no puede ser inferido automáticamente de un texto inicial al que aplicásemos reglas de transformación dadas de antemano.

En la música, y en el arte en general, cada obra importante implica la configuración de un mensaje nuevo, y por ello mismo no es el desarrollo de procesos apegados a reglas de transformación previas. Sin embargo, el análisis musical, cuyas herramientas conceptuales son creadas *a posteriori*, se comporta

como si las obras fuesen una expansión de ellas mismas. Una herramienta a *posteriori* se aplica como un a *priori* de la obra.

Todo ello afecta también el sentido de texto musical, que con el análisis de Lotman no puede referirse solamente a la partitura.

Lotman lo ejemplifica con el sistema que involucra una fotografía.<sup>20</sup>

Sólo la conciencia creadora es capaz de elaborar nuevos mensajes. Para comprenderla necesitamos un modelo esencialmente distinto.

Imaginemos dos lenguajes L1 y L2. L1 está formado con unidades sígnicas discretas, poseedoras de significados estables, y con una consecutividad lineal de la organización sintagmática del texto. L2 posee un carácter no discreto, una organización espacial de los elementos.

No hay entonces manera de traducir un texto de L1 a L2. Lo más que puede hacerse es elaborar en L2 un texto "conforme" a L1, es decir, que tenga alguna relación con él<sup>21</sup>.

Lotman ejemplifica suponiendo que L1 es el lenguaje verbal natural y L2 es lenguaje icónico de la pintura

---

<sup>20</sup> Lotman, Iuri, *La semiosfera*, Madrid: Cátedra, 1996, Vol. I, p.

27

<sup>21</sup> Es posible encontrar en esta perspectiva puntos de contacto con la teoría de la metáfora, la metáfora "viva" de Ricoeur.

del siglo xix. Se obtiene entonces un mensaje nuevo, no reversible.

Ello ocurre también con el lenguaje del análisis musical, que es un lenguaje verbal, L1, cuando habla de la música, que es un lenguaje no verbal, L2.

Las conclusiones que Lotman obtiene a partir de dicha argumentación son de importancia extrema: ningún dispositivo pensante, afirma, puede ser uniestructural o monolingüe. O dicho de otra manera: todo dispositivo pensante debe incluir obligatoriamente formaciones semióticas heterolingües y mutuamente intraducibles. Es esto lo que no pueden hacer las máquinas con inteligencia artificial.

Lotman lo formula con una frase que tiene casi carácter de ley:

*Una condición obligatoria de toda estructura intelectual es la no homogeneidad semiótica interna<sup>22</sup>.*

La esencia del mensaje nuevo es una incorrección regular y adecuada. Es indispensable, cuando menos, una estructura bilingüe.

Las consecuencias que estas ideas tienen para una filosofía de la cultura son enormes, pues se desprende de ellas que la cultura humana depende de

---

<sup>22</sup> Lotman, Iuri, *La semiosfera*, Madrid: Cátedra, 1996, Vol. I, p. 30



factores de heterogeneidad y de poliglotismo, tanto como los dispositivos intelectuales que la conforman.

Y Lotman da entonces un paso más:

*El rasgo más universal del dualismo de las culturas humanas es la coexistencia de lenguajes discretos verbales y lenguajes icónicos, en cuyo sistema los diferentes signos no forman cadenas, sino que se hallan en relación de homeomorfismo.*<sup>23</sup>

Todo ello tiene una relación, según Lotman, con la estructura bihemisférica del cerebro humano.

Lotman ejemplifica sus ideas al respecto con algunas reflexiones sobre la conciencia mitológica:

*Lo que en el lenguaje del pensamiento lineal se convierte en consecutividad, en el mundo mitológico representa el ser.*<sup>24</sup>

Lotman presenta luego un esquema que ilustra de manera muy clara la bipolaridad que sustenta como tesis. Ambas funciones son indispensables para el proceso de pensamiento.

---

<sup>23</sup> Lotman, Iuri, *La semiosfera*, Madrid: Cátedra, 1996, Vol. I, p.

32

<sup>24</sup> Lotman, Iuri, *La semiosfera*, Madrid: Cátedra, 1996, Vol. I, p.

33

La imposibilidad de traducir con exactitud los textos en lenguajes discretos a los lenguajes no discretos se deriva de su construcción esencialmente distinta.

Y aquí nos encontramos con otra conclusión de enormes consecuencias: en los sistemas de lenguajes discretos el texto es secundario con respecto al signo (se descompone claramente en signos). En los lenguajes continuos, es primario el texto, que no se descompone en signos, sino que él mismo es un signo, o es isomorfo a un signo. (En este caso no están en acción las reglas de combinación de los signos, sino el ritmo y la simetría).

Esto ofrece las dos concepciones del texto que desarrolla Lotman a lo largo de su obra.

El aspecto de la exactitud de la traducción es sustituido por el problema de la equivalencia de sentido.

La estructura pensante debe formar una persona, integrar las estructuras semióticas opuestas en un todo único.

Los mecanismos de integración son de dos tipos:

1. Metalenguaje.
2. Creolización de lenguajes.

Ejemplos: el cine y el teatro. Implican un sentido amplio del concepto de texto. El teatro fija primero

la palabra. El cine fija primero los actos, los acontecimientos, los gestos...

Desde el punto de vista de los códigos, el destinador y el destinatario no comparten una naturaleza idéntica. Al contrario, son las diferencias individuales las que fundamentan la existencia del hombre como objeto semiótico-cultural.

La conciencia es un "algo" fuera de los límites de un sistema, es su "más allá": son las "casillas vacías" del dispositivo.

Las tesis de Lotman tienen consecuencias en la configuración de una teoría antropológica, en una interpretación de la mitología, en una teoría de interpretación de los textos, en una filosofía de la cultura y en una concepción epistemológica. Sus ideas contienen implicaciones importantes más allá de la semiótica.

Hacia el final del texto se perfila una definición de la cultura:

*La cultura -inteligencia supraindividual- representa un mecanismo que compensa las insuficiencias de la conciencia individual y que, desde este punto de vista, es su complemento inevitable.<sup>25</sup>*

---

<sup>25</sup> Lotman, Iuri, *La semiosfera*, Madrid: Cátedra, 1996, Vol. I, p. 55

Lotman establece de manera original el tipo de relaciones que se tejen entre la conciencia individual y esa forma de la conciencia colectiva que es la cultura.

La partitura es un texto entre textos, un texto en el texto mayor que es la cultura. El texto tiene su correlato en la lectura, que a su vez presupone un concepto de la imaginación y lo imaginario.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> La imaginación es una palabra que ha permanecido tradicionalmente en la periferia de la filosofía. Su utilidad parecía limitarse a representar lo opuesto a "objetividad" (pertenecía por tanto al espacio de la subjetividad), a "rigor científico", a "realidad". Era una palabra que iba bien con sus asociadas "ilusión", "ensoñación", "poeticidad". Era una palabra fácil y engañosa no apta para filósofos profesionales. Hasta que llegó Ricœur a reivindicarla (¿debo decir vindicarla?) y a recuperarla para el pensamiento filosófico. Lo hizo, por supuesto, apoyado en algunos antecesores prestigiosos.

Según la perspectiva con que nos acerquemos a los textos, podemos encontrar en la semiótica de los últimos años, Lotman incluido, dos tendencias claramente definidas:

- Una, para la cual devienen objetos de investigación no los textos como tales, sino los modelos de los textos, los modelos de los modelos, y así sucesivamente. Se suprimen los detalles, o se ponen en segundo plano, para entregarnos la estructura de la obra. En terminología *saussureana*, podemos decir que el habla le interesa al investigador en tanto materialización de las leyes estructurales de la lengua.
  
- Otra, concentra su atención en el funcionamiento semiótico del texto real. Nuevamente en términos saussureanos, lo que le importa en este caso al investigador es el conjunto de aspectos semióticos que divergen de la lengua. Le interesa el habla en el nivel más concreto y empírico. Busca lo individual. Un ejemplo podríamos encontrarlo en las páginas en las que Roland Barthes recorre los textos analizados con tacto de pulpo y paciencia de tortuga, o en el breve texto que T.W. Adorno dedica a la música de Alban Berg.

El asunto se complica, sin embargo, al percatarnos de que el concepto «texto» es profundamente polisémico. Podríamos hacer una lista grande de los significados que ha recibido la palabra.

¿Qué es un texto? La respuesta está ligada a una reflexión sobre el lenguaje. Según una tendencia extendida, el lenguaje precede al texto, y por tanto el texto es generado por el lenguaje. La presencia de un código es el requisito inicial. Esa suposición se desprende de la idea del lenguaje como un sistema cerrado capaz de generar una multitud de textos abiertos, que pueden multiplicarse infinitamente. Hjelmslev definió el texto como todo lo que fue, es y será dicho en un lenguaje dado. De ahí se deriva una concepción del lenguaje como un sistema panocrónico y cerrado, y del texto como un sistema que crece permanentemente en el eje temporal.

Otro enfoque concibe el texto "como una formación finita delimitada, cerrada en sí misma<sup>27</sup>, que posee un sentido inmanente específico. De acuerdo con ello, el texto forma su propio tiempo interno (su relación con el tiempo natural es otro de los factores generadores de sentido). Al enfocar algún objeto como texto, suponemos automáticamente que está codificado de alguna manera (el carácter codificado entra en el concepto de texto), aunque el código mismo nos sea

---

<sup>27</sup> Lotman, Iuri, *La semiosfera*, Madrid: Cátedra, 1996, Vol. I, p.93

desconocido: deberemos reconstruirlo basándonos en el texto que nos es dado. Por tanto<sup>28</sup>:

*...el texto es algo primario y el lenguaje una abstracción secundaria...*

Se trata, en palabras de Lotman, de "una dualidad funcional de los textos". Y es que, en el sistema de la cultura, cumplen al menos dos funciones: la transmisión adecuada de significados, y la generación de nuevos sentidos. La segunda función es la propia de los textos artísticos, no la primera, lo cual tiene al menos una consecuencia importante: el texto deja de ser la configuración de un mensaje en un solo lenguaje, para convertirse en un complejo dispositivo al que forman un conjunto no definido de códigos, capaz de transformar los mensajes recibidos y de generar nuevos mensajes. La relación entre el consumidor y el texto se modifica. En lugar del esquema en el cual el consumidor descifra el texto, abordamos una más compleja y creativa: el consumidor trata con el texto.

El texto, expresa Lotman<sup>29</sup>:

*Al mismo tiempo muestra la cualidad que Heráclito definió como «logos que crece por sí mismo». En tal estadio de complejidad... el texto muestra propiedades de un dispositivo intelectual: no sólo transmite la*

---

<sup>28</sup> Lotman, Iuri, *La semiosfera*, Madrid: Cátedra, 1996, Vol. I, p. 95

<sup>29</sup> Lotman, Iuri, *La semiosfera*, Madrid: Cátedra, 1996, Vol. II, p. 80

*información depositada en él desde afuera,  
sino que también transforma mensajes y  
produce nuevos mensajes.*

En el caso del musicólogo que analiza un texto musical, el caso es también claro: no se trata tanto de descubrir lo que está (estaba y estará) en la partitura, como de establecer con ella un proceso de diálogo, como si habláramos con una persona inteligente capaz de decirnos cosas en las cuales vale la pena pensar. El analista es un texto (un sistema semiótico) que entra en interacción con otro texto (otro sistema semiótico). El trato con la imaginación y lo imaginario adquiere relevancia, a pesar del desprestigio filosófico de estas dos palabras.<sup>30</sup>

El texto visto así carece de homogeneidad interna. Se constituye como un sistema de espacios semióticos heterogéneos en cuyo *continuum* queda como resto algún mensaje inicial. Nunca está configurado por un sólo

---

<sup>30</sup> Por supuesto, Aristóteles le dedicó algunas líneas en su tratado *Del alma*, para decir que el alma no piensa jamás sin fantasma, sin representación imaginaria. Los filósofos neoplatónicos retoman el tema, pero con diversos matices la imaginación es tratada básicamente como una facultad psicológica hasta el siglo xviii. La Ilustración empieza a reconsiderarla. Pero es Kant, en la *Crítica de la razón pura*, quien descubre lo que denomina imaginación trascendental, la imaginación necesaria para que pueda haber conocimiento más allá del empirismo. Eso ocurre en la primera edición, explica Castoriadis, pero en la segunda edición de la misma obra, Kant se corrige y reduce considerablemente su función y su importancia. El tema vuelve luego en Fichte, pero queda otra vez abandonado, hasta que Heidegger "redescubre el descubrimiento de la imaginación hecho por Kant" (Castoriadis: *Figuras de lo pensable*). Heidegger lo hace en su libro *Kant y el problema de la metafísica*, en donde intenta devolver a la imaginación un lugar central en la relación del ser humano con el mundo. Pero, sostiene Castoriadis, a Heidegger vuelve a ocurrirle lo mismo que a Kant y se olvida de su redescubrimiento.



lenguaje. Por ello le son conferidas posibilidades de sentido más allá de las que dispone cualquier lenguaje tomado por separado. Es ahí donde radican sus posibilidades de generación. No es sólo un asunto de despliegue de códigos, sino de sus múltiples interrelaciones dinámicas. Dice Lotman<sup>31</sup>:

*El texto de este tipo siempre es más rico que cualquier lenguaje aislado y no puede ser calculado automáticamente a partir de éste. El texto es un espacio semiótico en el que interactúan, se interfieren y se autoorganizan los lenguajes.*

El que analiza, en el caso de la música, no sólo interpreta pasivamente, sino que agrega algo a la obra que no estaba ahí antes de su aparición. En palabras de Lotman:

*La reformulación de las bases de la estructura del texto testimonia que éste entró en interacción con una conciencia no homogénea respecto a él, y que en el curso de la generación de nuevos sentidos reorganizó su estructura inmanente... El texto, sacado del estado de equilibrio semiótico, resulta capaz de un autodesarrollo<sup>32</sup>.*

Aunque, por supuesto, no pueden introducirse en el texto códigos esencialmente ausentes de él, sin que

---

<sup>31</sup> Lotman, Iuri, *La semiosfera*, Madrid: Cátedra, 1996, Vol. II, p. 97

<sup>32</sup> Lotman, Iuri, *La semiosfera*, Madrid: Cátedra, 1996, Vol. II, p.39

ello implique renunciar a las "texturas" de la imaginación, en el sentido de Ricoeur.<sup>33</sup>

En todo ello se pone de manifiesto la naturaleza dialógica de la conciencia:<sup>34</sup>

*Para trabajar, la conciencia tiene necesidad de una conciencia; el texto, de un texto; la cultura, de una cultura.*

Hay en la base de la música un hecho dual que enriquece aún más el sentido de los textos musicales: el signo que lee el intérprete no es el mismo signo que lee el oyente. Son dos signos originados en el mismo punto del espacio y del tiempo, pero su naturaleza es radicalmente distinta: incluso son interdependientes, uno no existe o no tiene sentido sin el otro. El signo que lee el intérprete pertenece a un lenguaje formalizado y tiende a ser denotativo. El signo que lee el oyente es puramente sonoro, no es formalizado y sí radicalmente polisémico.

---

<sup>33</sup> Ricoeur refiere cuatro empleos importantes del término:

- i. La imaginación como evocación arbitraria de cosas ausentes, pero existentes en otro lugar.
- ii. La imaginación, en un uso parecido al precedente, que designa retratos, cuadros, dibujos, etc., dotados de una existencia física propia pero cuya función es tomar el lugar de las cosas que representan.
- iii. La imaginación que evoca no cosas ausentes, sino cosas inexistentes.
- iv. La imaginación como perteneciente al ámbito de las ilusiones.

<sup>34</sup> Lotman, Iuri, *La semiosfera*, Madrid: Cátedra, 1996, Vol. II, p.99

Los signos que lee el oyente son signos aéreos. Los signos del intérprete son gráficos y de una exactitud incluso matematizable. El sentido en el que interpreta el intérprete no es igual al sentido en el que interpreta el oyente.

Uno es denotativo y puede segmentarse. Otro es no segmentable y opera por profusión de sentidos, como el mito.

El espacio abierto de la partitura es la escena (en su sentido teatral). Lotman llamó a la escena «enciclopedia de la semiótica», porque en ella, más que en ningún otro texto artístico (la escena es, pues, un texto), se articulan sistemas semióticos heterogéneos de manera compleja. La partitura, no como una estructura, sino como un escenario.

La escena configura una metáfora múltiple, más aún, una metáfora de la multiplicidad.<sup>36</sup>

Junto a ella es muy débil la pobre metáfora de la estructura, tan traqueteada y vacía. Además no hay que olvidar que la idea de estructura es una mera copia de la metáfora del árbol (con sus raíces bien ordenadas): un pivote jerarquizado y autárquico del cual se derivan las cosas en cascadas binarias.

---

<sup>35</sup> Término establecido por Gilles Deleuze en su libro *Mil mesetas*, base de la argumentación de este capítulo. Carl Jung lo utilizó también, para enfatizar la naturaleza subterránea e invisible de la vida. La teoría del hipertexto la ha empleado para describir la estructura de Internet. Son todos usos metafóricos de su significado original, en botánica.

<sup>36</sup> Ricœur se formula la pregunta: ¿qué puede ofrecer la teoría de la metáfora para entender la imaginación? Y responde con rapidez que en primer lugar ayuda a plantear el tema de una manera nueva. Permite "vincular la imaginación a cierto uso del lenguaje", es decir, no verla como un apéndice de la percepción, sino como una creación de la tensión semántica de la metáfora. Ello implica renunciar automáticamente a la imagen como cosa vista, para pensar en ella como cosa hablada. Más como una creación semiótica que como un residuo visual. Es trasladar la imaginación al orden del lenguaje, lo cual nos lleva por los caminos de la imagen poética (que sólo mal entendida es una imagen visual, y aquí está una de las aportaciones de Ricœur a la poética).

Incluso una disciplina moderna como la lingüística mantiene en sus fundamentos esa imagen del árbol-raíz: el árbol sintagmático de Chomsky comienza en un punto S y luego procede por dicotomía. La estructura sintagmática de Chomsky es un árbol.

Sobra decir que en ese pensamiento no cabe la multiplicidad: llegar a dos presupone una fuerte unidad principal (se puede ir de uno a cinco, claro, pero siempre a partir del ordenado camino de las arborescencias-raíces que no sólo no pierden de vista el pivote principal, sino que lo presuponen y sostienen. ¿No se llaman pivotantes las raíces centrales que profundizan verticalmente? La pluralidad de la metáfora arbórea alcanza apenas para la dicotomía: en sus raíces impera la lógica binaria. Pero la naturaleza, ¿hay qué decirlo?, no opera así: en ella cada elemento es pivotante y generador de abundantes ramificaciones laterales y circulares no dicotómicas).

¿Es necesario recordar, para la música, cuantas ideas, cuantos métodos de estudio y análisis están basados mansamente en la imagen de la estructura? El análisis musical, como vimos, se ancla en esa metáfora.

La escena, en cambio, es rizomática, como el hormiguero. El rizoma es un tallo horizontal y (generalmente) subterráneo. Los bulbos, los tubérculos son rizomas. Se distinguen de las raíces de muchas formas (entre ellas, que no cargan sobre sí el peso de lo Uno). La diversidad de formas es

definitoria del rizoma, desde su extensión superficial ramificada en todos los sentidos hasta sus limpias concreciones en bulbos y tubérculos. El rizoma abarca lo mejor y lo peor: la papa y la mala hierba. Construye lo múltiple.

Lo múltiple hay que construirlo. No a fuerza de agregar, de sumar sin cansancio una dimensión sobre otra, sino de la forma más simple, a golpes de sobriedad, restando  $n-1$ : al sustraer lo Uno lo hacemos formar parte de lo múltiple.<sup>37</sup>

Deleuze y Guattari explican así los caracteres generales de una concepción rizomática:

- i. Van unidos los principios de conexión y heterogeneidad: cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y esa conexión de hecho es no sólo deseable sino inevitable. Eso rompe el orden del árbol-raíz.

---

<sup>37</sup> Lo múltiple enriquecido por la metáfora, que es capaz, según Ricoeur, de crear una innovación semántica, un conjunto de significados que no existían antes de ella, cosa que los poetas saben desde siempre, pero que Ricoeur busca llevar hasta el centro de la filosofía. De las ruinas de la significación literal surge de pronto un nuevo significado. Ricoeur recuerda la concepción de la metáfora de Aristóteles: "metaforizar bien es percibir lo semejante". Esa explicación bastó, con matices, hasta Ricoeur, quien agrega: esa semejanza existe sólo a partir de los predicados extraños. De pronto se suprime la distancia entre dos campos semánticos hasta ese momento alejados, e incluso aparentemente incompatibles. Es entonces que formula una especie de definición novedosa: "La imaginación es la apercepción, la visión súbita de una nueva pertinencia predicativa, a saber, una manera de interpretar la pertinencia en la falta de pertinencia". Imaginar, dice, es rehacer campos semánticos. La objetividad mecanicista queda hecha añicos. Sin desarrollar la idea, Wittgenstein la había expresado: es "ver como..." Enseguida hecha mano del concepto del esquema kantiano para explicar que el trabajo de la imaginación consiste en llevar la atribución metafórica a esquemas.

"El árbol lingüístico, a la manera de Chomsky, sigue comenzando en un punto S y procediendo por dicotomía. En un rizoma, por el contrario, cada rasgo no remite necesariamente a un rasgo lingüístico: eslabones semióticos de cualquier naturaleza se conectan en él con formas de codificación muy diversas, eslabones biológicos, políticos, económicos, etc., poniendo en juego no sólo regímenes de signos distintos, sino también estatutos de estados de cosas" (Deleuze, Op. cit., p. 13). Deleuze incluso va más lejos, hasta sostener que en la gramaticalidad de Chomsky el símbolo categorial S que domina todas las frases es un marcador de poder antes que un marcador sintáctico. Las implicaciones del rizoma, pues, van más allá de un límite epistémico, hasta alcanzar incluso lo político (mejor aún: la noción de límite es ajena al rizoma).

ii. Principio de multiplicidad: para que lo múltiple deje de tener relación con lo Uno como sujeto o como objeto, es necesario que adquiera la ciudadanía de sustantivo. "Una multiplicidad no tiene ni sujeto ni objeto, sino únicamente determinaciones, tamaños, dimensiones que no pueden aumentar sin que ella cambie de naturaleza (Deleuze, p. 14) " .

iii. Principio de ruptura asignificante. Se trata de una renuncia a los cortes excesivamente significantes que caracterizan las estructuras. Por tanto, un rizoma puede ser roto en cualquier

sitio, interrumpido sin previo aviso, pues siempre encontrará ahí un nuevo inicio según alguna de sus líneas, e incluso según otras nuevas. Por ello no podemos acabar nunca con un hormiguero, que es un rizoma animal, pues aunque destruyamos algunas de sus partes no cesará de reconstituirse. "Todo rizoma comprende líneas de segmentaridad según las cuales está estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuido, etc., pero también líneas de desterritorialización según las cuales se escapa sin cesar.

iv. Principios de cartografía y de calcamonía, según los cuales se explica que un rizoma no responde a ningún modelo estructural o generativo, pues implican la idea de la reproducción por copia. "La lógica del árbol es una lógica del calco... Consiste en calcar algo que se da por hecho, a partir de una estructura que se sobrecodifica o de un eje que soporta. El árbol articula y jerarquiza calcos, los calcos son como las hojas del árbol.

Cuando imaginamos la partitura como una escena el pensamiento puede desplegarse más creativamente que cuando la imaginamos como una estructura, pues la escena es rizomática, como el hormiguero. Pero ¿en qué consiste la multiplicidad de la escena?

Una palabra clave para responder es *ensemble*. Ensemble de textos semióticamente heterogéneos. Eso es la escena, y eso es también la partitura.



Es importante además establecer que los textos o conjuntos sígnicos que intervienen pueden dividirse en dos grupos:

- i. Discretos: los que se basan en un sistema de signos aislables en sí mismos, pues se encuentran separados, delimitados unos de otros.
- ii. No discretos: los que se basan en un sistema en el que es difícil o imposible delimitar un signo de otro, pues están mezclados, relacionados rizomáticamente entre los diversos elementos del texto en su totalidad.

Si entramos en la partitura encontraremos entonces que:

- i. Los signos discretos abarcan: las alturas (frecuencias) y los ritmos que las soportan (implican la gramática de la armonía y la sintaxis melódica); el registro; el contorno de las líneas; el tempo como referente; la forma, en algunos de sus aspectos; los timbres aislados (sin atender a sus interacciones complejas). En general, los elementos tradicionales del estudio de la música.
- ii. Los signos no discretos son: la textura; el color, como resultante de las interacciones complejas de todos los parámetros; la dinámica como texto en sí; los argumentos de articulación en todos sus implicaciones; el ritmo como

sistema semiótico independiente; los componentes direccionales; el contorno de las interacciones múltiples; la densidad y velocidad de los movimientos; procesos de variación e identidad; flujos; relaciones dialógicas entre los instrumentos; la luz y la sombra; el factor del tempo como consecuencia de las interacciones, no previo a ellas, como marco; relaciones dialógicas entre elementos diversos; y todo el espacio que se abre de la interacción con otras estructuras textuales (por ejemplo: otras obras, un poema, un cuadro...). En suma, los elementos que tradicionalmente han quedado al margen de los estudios musicales, pues se escapan al modelo árbol-raíz, o al modelo estructura. Estos elementos no sólo no han sido formalizados por una teoría, sino que no son formalizables, pues su comportamiento es rizomático.

La partitura es un *ensemble* de todos esos elementos.

La puesta en escena de todos esos elementos representa el plan de consistencia de la obra, que es un plan abierto, disponible siempre para interactuar con otros sistemas textuales. La partitura nunca es un plan definitivo, siempre hay "ranuras de expansión", rizomas. El intérprete inicial (el violinista, el flautista, el director) es un texto. El oyente es otro texto. El sonido en tanto ocurre, el sonido "moviente", es uno más.

Este enfoque permite no sólo poner atención a los signos no discretos para reconocerlos en su calidad

de elementos relevantes de la multiplicidad que es la obra, sino que a su vez estos signos no discretos, al enfrentarse como textos a los signos discretos, modificarán el primer sentido de éstos. Las posibilidades de lectura se multiplican.

Todos esos elementos se relacionan de manera dinámica en cada partitura, de manera similar a como ocurre en el texto escénico con sus propios medios: la gestualidad de los actores, sus movimientos, los textos verbales que pronuncian, los decorados, los accesorios, la luz, el espacio sonoro que se crea, y las interacciones entre todos esos elementos.

Un tema es un personaje. El registro es una luz. El ritmo es el texto de Shakespeare. O al revés, en cualquier orden. El propósito es recorrer los textos, interpretarlos, ser sus interlocutores. Los distintos factores del sonido se reúnen en el escenario de la partitura. Pierde así su limitación bidimensional, y adquiere profundidad, atmósfera, temporalidad, luz.

Es evidente que la reflexión sobre aspectos de las obras no referidos a las alturas es un camino que abre la música del siglo XX, pues hay autores (Varèse, Ligeti, Berio, por ejemplo) cuyas obras resultan prácticamente inabordables (ilegibles) si nos atenemos únicamente a la reflexión de sus alturas (Varèse incluso definió a la suya como música de masas). Sin embargo, el abordar esos otros aspectos en las obras clásicas nos podría llevar a una lectura renovada y plena de nuevas posibilidades.

Un tema de investigación en sí mismo lo constituye la historia del análisis a la luz de los paradigmas epistemológicos que lo generaron.

Gran parte de la terminología musical del análisis, por ejemplo, se origina en el positivismo comtiano (Riemann, entre otros). Sin dejar de reconocer, claro, que los tratados de armonía y contrapunto son una especie de lingüística estructural (anticipada) de la música.

Habría en ese camino que recordar el modelo Rameau y el modelo Chabanon, quien se interesaba tanto por las arañas que les tocaba el violín para saber qué clase de música despertaba su sensibilidad. Las arañas le dieron un modelo de interpretación estética que luego tuvo su influencia en la música: la araña, situada en el centro de su tela, se comunica con todos los hilos que a su vez están intercomunicados entre sí. Aunque, nuevamente, encontramos un sistema jerarquizado y dicotómico. ¿No es la tela de araña otro antecedente de la imagen de la estructura?

Lo novedoso de las correspondencias baudelerianas es, precisamente, que no son arborescentes.

La obra musical es una colección de multiplicidades, multiplicidades cualitativas. El análisis no puede entonces proponerse agotar las cadenas de los sistemas, fundar la legalidad del texto... El análisis es apenas un recorrido, una lectura que, frente al texto y a partir del él, se vuelve fabricante de texto. "Si se quiere estar atento al

plural de un texto", dice Roland Barthes, "hay que renunciar a estructurar el texto en grandes masas". Hay que desgranarlo en sus elementos mínimos, esparcirlo en lugar de recogerlo y ordenarlo.

Buscar una estructura en la obra nos remite a una semiótica del significado. Desmenuzar la obra en gestos, trazos, texturas, impulsos, explosiones, sedimentaciones, es ceder a la fascinación rizomática de los hallazgos, a perderse lúdicamente en el juego de los significantes. El análisis es finalmente una heurística<sup>38</sup>, tanto más poderosa como recursos posea.

Aunque un análisis de esta naturaleza tiende por sí mismo a una sintáctica, desde el momento en que hay alguien que analiza y traduce de un conjunto de lenguajes (la música) al lenguaje verbal, debemos hablar inevitablemente de una pragmática (el lector mismo es otro texto). Y los textos analizados se vuelven metatextos con una interpretación específica,

---

<sup>38</sup> Se denomina heurística a la capacidad de un sistema para realizar de forma inmediata innovaciones positivas para sus fines. La capacidad heurística es un rasgo característico de los seres humanos, desde cuyo punto de vista puede describirse como el arte y la ciencia del descubrimiento y de la invención o de resolver problemas mediante la creatividad y el pensamiento lateral o pensamiento divergente. La popularización del concepto se debe al matemático George Pólya, con su libro *Cómo resolverlo* (*How to solve it*). Habiendo estudiado tantas pruebas matemáticas desde su juventud, quería saber cómo los matemáticos llegan a ellas. El libro contiene la clase de recetas heurísticas que trataba de enseñar a sus alumnos de matemáticas. Cuatro ejemplos extraídos de él ilustran el concepto mejor que ninguna definición: a. Si no consigues entender un problema, dibuja un esquema. B. Si no encuentras la solución, haz como si ya la tuvieras y mira qué puedes deducir de ella (razonando hacia atrás). C. Si el problema es abstracto, prueba a examinar un ejemplo concreto. D. Intenta abordar primero un problema más general (es la "paradoja del inventor": el propósito más ambicioso es el que tiene más posibilidades de éxito).

por lo cual también debemos pensar que hay en el proceso una semántica. La relación triádica de Morris se cumple.

El contexto cultural (la expresión misma lleva las sílabas de texto en sus entrañas) es necesario para que la potencialidad generadora de sentidos se despliegue. Pero al fin se tratará siempre de una interpretación verbal de un texto no verbal. Opera el principio de no redundancia entre dos sistemas semióticos del que habla Benveniste:

*Dos sistemas semióticos de tipo diferente no pueden ser mutuamente convertibles... El hombre no dispone de varios sistemas distintos para la misma relación de significación<sup>39</sup>.*

Ello tiene implicaciones que sitúan la naturaleza del análisis musical en un universo lingüístico:

*Por lo menos existe algo de lo que no puede dudarse: ninguna semiología del sonido, del color, de la imagen, podrá formularse nunca mediante sonidos, imágenes, colores. Toda semiología de un sistema no lingüístico debe acudir al trujamán de la lengua y por lo tanto sólo puede existir en y por la semiología de la lengua... El problema no surge de la ausencia de un sentido no lingüístico -que sin duda existe-, sino del hecho de que sólo sea posible hablar de él en términos lingüísticos,*

---

<sup>39</sup> Beristáin, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, p. 32

*incapaces de aprehender lo que existe de específico en el sentido no lingüístico. Toda semiología construida a partir del lenguaje (y por el momento es la única que conocemos) debe renunciar al estudio del problema central de todo sistema semiótico, que es el de la significación: se ocupará tan sólo de la significación lingüística, por la cual reemplazará subrepticamente su verdadero objeto. Las trabas con que se tropieza la semiótica no existen en el nivel de su objeto (que existe sin lugar a dudas), sino en el nivel de su discurso, que vicia con lo verbal los resultados de sus indagaciones<sup>40</sup>.*

La palabra es la posibilidad y es el límite. La palabra es un intérprete, en el sentido más abierto. La palabra, que tiene naturaleza de rizoma:

*Un rizoma no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas, inter-ser, intermezzo.<sup>41</sup>*

---

<sup>40</sup> Beristáin, H., *Op. cit.*, p. 34

<sup>41</sup> Deleuze, Gilles, *Mil mesetas*, p. 27

Una enumeración de apostillas puede ampliar el potencial de recursos de interpretación, sin ceder a una exposición influenciada por un imaginario de árbol-raíz:

1. Hay en el análisis una relación directamente proporcional entre la ingenuidad y el dogmatismo.
2. El análisis es, al cabo, un modesto proyecto filosófico que busca relacionar datos sensibles con un modelo conceptual o semántico.
3. Quien analiza una obra recorre el camino del compositor en sentido contrario: va del resultado a las claves que lo generaron. Lo curioso es que (sobre todo en las obras de gran valor) ese segundo recorrido es del todo imposible... desemboca en territorios inesperados. Y ello es así porque el todo no es nunca igual a la suma de sus partes: si juntamos los bisteces nunca tendremos una vaca. El análisis desarticula el texto fragmentándolo, cortándolo a plomo en ciertas perspectivas, es decir, creando objetos simples, cuya suma no es igual al objeto complejo que es la partitura.



4. El que analiza es un interlocutor del texto. El análisis es un proceso dialógico, no monológico (en los dos sentidos de la palabra).
5. Hay también un análisis normativo, prescriptivo, que mide el valor de las obras analizadas por su capacidad para adaptarse al método del analista, quien obtiene entonces confirmaciones ejemplares para su teoría. (Aunque esto esté superado en su versión radical, persisten rastros de ello en cualquier análisis, por pulcro que sea).
6. Hay otro análisis que se vuelve rasero de valoración estética (por ejemplo, una obra que trabaja con hexacordes combinatoriales es más valiosa que la que lo hace con un simple y ridículo tricorde).
7. Busco un análisis más basado en la astucia de la hermenéutica que en las certezas del positivismo. Pienso más en términos de intenciones y representaciones que de fuerzas mecánicas. (Hermes -dios griego, inspirador de la hermenéutica-, da sustancia a las metáforas de la interpretación, de la expresión, de la traducción. En general, representa lo que puede ser llevado al entendimiento.)
8. El análisis parte de la racionalidad de lo explícito. Traduce un texto, no lo crea. Lo recorre en pequeños pasos.

9. Analizar es traducir a un conjunto de palabras la maquinaria de la música.

10. La partitura es un internuncio<sup>42</sup> ¿de quién?

---

<sup>42</sup> Del latín *internuntius*, el que habla por otro.

Texturas de 4'33'

¿QUIÉN ES (ERA) EL SEÑOR CAGE<sup>43</sup>?

*¿Qué es Cage?*, ha preguntado alguien con más audacia. Algunas palabras al respecto son sin duda necesarias para penetrar en los laberintos de **4'33''** (mencionaré solamente las informaciones que tengan especial relevancia a la luz de su vida contemplada en retrospectiva: no intentaré una biografía). Ya el lector decidirá si elige la primera o la segunda pregunta.

La figura de Cage (su música, sus ideas, sus gestos) no inspira una imagen de genialidad, me parece, pues hay en la idea de genio algo dramático (y kantiano), ni de sagacidad e inteligencia, y ni siquiera de inocencia, pues esta palabra tiene el matiz de falta de conciencia y hasta de tontería. Quizá la mejor palabra para describirlo sea, con su aura de transparencia moral y estética, candor.

Nació en Los Ángeles, el 5 de septiembre de 1912. Su padre fue un inventor de cierta fama (diseñó, precisamente el año en que nació John, un submarino que obtuvo el record de inmersión: trece horas). Como

---

<sup>43</sup> (b Los Angeles, 5 Sept 1912; d New York, 12 Aug 1992). "American composer. One of the leading figures of the postwar avant garde. The influence of his compositions, writings and personality has been felt by a wide range of composers around the world. He has had a greater impact on music in the 20th century than any other American composer." *New Grove Dictionary*.

veremos, muchos años después el compositor Arnold Schoenberg dirá de Cage, su alumno por un corto período, que "no es un compositor, sino un inventor, incluso genial" .

Entre sus primeros maestros de música se encuentra Fannie Charles Dillon, quien tenía fascinación por transcribir el canto de los pájaros (una versión premonitoria del catálogo de Messiaen y una posibilidad indudable para abrir nuevas vertientes al sonido).

Nunca fue un estudiante ortodoxo. Desde niño se enfrentó de diversas formas a la rigidez de la enseñanza formalizada, contra la cual abogaría por el resto de su vida.

Un profesor estimuló especialmente sus imaginerías desordenadas: el historiador del arte José Pijoan. Guiado por él, Cage es atraído por la literatura y por la pintura, pero descubre la música de Scriabin, Hindemith y Stravinsky en una corta estancia en París durante 1930. Este viaje lo introduce en el mundo de las vanguardias europeas.

Se abren frente a él múltiples caminos. Sin más, intenta componer por vez primera (no me salté la etapa de sus estudios de composición; lo que ocurre es que !no los tenía en absoluto!). En algunos apuntes autobiográficos escribió:

*Mi actitud por aquella época era que uno podía hacer todas esas cosas (escribir,*

*pintar e incluso danzar) sin técnica. No se me ocurría que se tuviera que estudiar composición. El problema fue que la música que escribí me sonaba terriblemente mal cuando la tocaba<sup>44</sup>.*

En realidad nunca fue infiel a esa idea. Años más tarde, su perspectiva al respecto podría ser traducida así: hay que olvidarse de los estudios de composición para empezar a componer, hay que liberarse de los conceptos para entrar en contacto con el sonido puro, original. No se pierda esta sutileza: para olvidar algo es necesario haberlo aprendido.

Para escribir esta obra diseñó un sistema matemático *ex profeso*. No funcionó, como él mismo consigna. Su primer intento (racionalista) fracasó.

De regreso a California, en 1931, conoció a Richard Bühlig, quien lo introdujo en el mundo de Schoenberg. Entusiasmado, construyó un método que empleaba dos series de veinticinco notas, una especie de exageración extraordinaria de las ideas de Schoenberg, un tanto candorosa, pero sintomática de que Cage nunca adoptó recetas, de que siempre tomó las ideas como detonantes de la fantasía. Aunque, nuevamente, intentó la construcción de un sistema (que condujo a un nuevo fracaso). Algunas de las obras escritas con este método han llegado hasta

---

<sup>44</sup> Llorenç Barber, *John Cage*, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1985, p.14.

nosotros, pero nadie recordaría hoy a Cage por ellas. Son simples curiosidades de un principiante de genio.

Un poco más tarde conoció a Henry Cowell, quien le sugirió que estudiase un curso preparatorio para poder ingresar a los cursos de Schoenberg<sup>45</sup>. Cage aceptó el consejo y realizó, durante dieciocho meses, estudios formales de música en New York.

En 1934 lo encontramos de vuelta en California, ya como alumno particular de Arnold Schoenberg. Schoenberg era en ese momento una de las voces más poderosas de la vanguardia (se trasladó a Los Ángeles por un hecho terrible pero al fin circunstancial: había sido expulsado por los nazis de la Academia Prusiana de las Artes de Berlín). Cage recordará así esta experiencia:

*Schoenberg fue un magnífico profesor, que siempre daba la impresión de inculcarnos los principios musicales. Estudié contrapunto en su casa y atendí sus cursos en la universidad. Seguí su curso de armonía, para la que no estaba dotado. Varias veces traté de explicar a Schoenberg que carecía del sentido de la armonía. Él me contestó que sin sentido armónico encontraría siempre un obstáculo, un muro a través del cual no podría pasar. Mi contestación fue que en tal*

---

<sup>45</sup> Henry Cowell (1897-1965) sería una de las mayores influencias musicales de Cage. Compositor central, que aporta a la música de vanguardia varios de sus trazos fundamentales, quedaría marginado de las historias oficiales de la música a consecuencia de su encarcelamiento en los años treinta, debido a su militancia política (comunista) y a su preferencia sexual.

*caso dedicaría mi vida a golpear mi vida  
contra la pared. Quizá es lo que he venido  
haciendo desde entonces*<sup>46</sup>.

Fue entonces que Schoenberg profirió el dictamen fulminante de que Cage no era un compositor, sino un inventor. Parecería una opinión negativa, pero leída a la luz de su obra podría entenderse como un elogio (involuntario, no importa). Un compositor que inventa: la idea puede mostrarse como una crítica indirecta al compositor que produce, al compositor que fabrica música a partir de reglas, como era el prototipo de Schoenberg que componía bajo las bases de su sistema.

Ese mismo año tuvo otro encuentro promisorio. Conoció al director de cine abstracto Fischinger, quien afirmaba que el sonido es el alma de los objetos inanimados. Evidentemente Cage se apropió de la idea. Le otorgó sentido a otra influencia, la de Edgar Varèse, creador, con la obra *Ionization*, de la orquesta de percusiones, que inaugura un concepto radicalmente nuevo del sonido y del lenguaje musical.

El equipaje parece completo entonces, las ideas fundamentales están ya en sus manos. Sólo falta un espacio en el cual desplegar su inventiva, y ese espacio lo encontrará en la danza: ocupa el puesto de compositor-acompañante de la clase de Bonnie Bird en la *Cornish School*. La danza será en adelante parte fundamental de su vida, no sólo por su colaboración

---

<sup>46</sup> Cage, John, *Musicage*, Hanover: Wesleyan University Press, 1996, p. 35



con esta disciplina, no sólo porque su imaginación va a echarse a andar pensando en la danza, sino sobre todo porque Cage encontrará un espacio en el cual moverse libremente, al margen de los compositores. "Todos los músicos opinaban que yo no era músico", escribe. Entre líneas puede leerse una afirmación: los bailarines y coreógrafos pensaban que sí lo era.

Esa confianza le dio sus primeros grandes hallazgos. Se ha dicho repetidas veces que las ideas de Cage son impresionantes, pero creo que más bien habría que sorprenderse por su intuición, por su olfato para acercarse a las cosas desprendiéndose de los prejuicios, puesto ante el sonido en la posición de un "hágalo usted mismo" casero y despreocupado. Y ¿no es esa una veta del pragmatismo norteamericano? Se acerca a la música como si se le hubiese olvidado la historia de la música, como si se encontrara en un nuevo continente en el cual habría que empezar las cosas desde cero. Explica, con su naturalidad prodigiosa:

*Fue la Escuela de Educación Física de la Universidad de California quien me hizo el primer encargo. Se trataba del acompañamiento para un ballet náutico. Utilicé tambores y gongs, pero me dí cuenta de que los bailarines que estaban dentro del agua no oían los sonidos y se perdían. Sumergiendo los gongs en el agua, mientras sonaban, se resolvieron los problemas de la*

*sincronización, a la vez que se producía un glissando*<sup>47</sup>.

Con ese simple recurso, Cage inventó el llamado *water gong*, que es un gong, pero que al mismo tiempo es otra cosa: un gong metido en el agua (¿quién iba a imaginar semejante recurso?). Su sonido se transforma radicalmente y agrega un recurso tímbrico a la orquesta de percusiones. El hallazgo es notable, y el *water gong* es hoy un instrumento del "repertorio" (basta con meter un gong en una cubeta, si no tiene uno una alberca a mano).

En el otoño de 1938 alguien le solicita que escriba la música para un ballet de Syvilla Fort que llevaría por título *Baccanale*. Cage accede, poco antes de descubrir que el escenario donde tendría lugar la obra era tan pequeño que no cabrían más de dos músicos. Había piano, ciertamente, pero no era el sonido del piano lo que tenía en mente. Así que espontáneamente llega a la conclusión de que construirá con él una orquesta de percusión controlada por un solo intérprete. La idea es prodigiosamente simple. Consiste en alterar el sonido del piano por medio de un recurso mecánico: introducir entre las cuerdas fragmentos de diversos materiales, como tornillos, trozos de madera, de plástico, etc. El sonido se modifica de tal forma que el sonido resultante, por decir así, se escapa de la tradición musical de occidente, el sonido que sale

---

<sup>47</sup> Llorenç Barber, *John Cage*, Madrid: Círculo de lectores, 1985, p.16.

del piano recuerda alarmantemente a un *gamelán* de Islandia, es decir, un instrumento lejanísimo en el tiempo y en el espacio. El señor de frac de la cultura occidental, el piano, ha sido expuesto a la otredad del oriente. Ha nacido el piano preparado, especie de logotipo del ideario de Cage.

Las consecuencias que este hecho tiene para la música posterior son enormes. Por ejemplo, la idea del lenguaje musical deja de ser una llana argumentación de sintaxis para referirse al sonido en su forma más natural. Hay un retorno al sonido en su manifestación pura. Los sonidos mismos, más que la sintaxis de la música, se convierten en el centro de la composición. Hay que regresar la música a los sonidos, parece decir Cage. Libera al sonido de sus cargas culturales, referenciales. Rompe la relación entre el sonido y su fuente. El sonido se independiza del agente que lo genera.

Además, el sentido mismo de la escritura musical se transfigura, pues, como dice Daniel Charles, la partitura deja de indicar el efecto a obtener, para señalar más bien el protocolo de su obtención. Es decir, se indica, por ejemplo, qué tecla activar, gesto del cual resultará un sonido impredecible e insólito.

Se abre la vía hacia una "notación de acciones" que debilita la relación tradicional de causalidad compositor-intérprete-oyente.

Poco después dirá Cage:

*Componer es una cosa. Interpretar, otra.  
Escuchar, una tercera.*<sup>48</sup>

Sólo un año más tarde, en 1939, Cage inventa otro mundo sonoro, el de la música electrónica, con su *Imaginary Landscape No. 1*, para dos electrófonos de velocidad variable, sonidos sinusoidales de frecuencias distintas pregrabados, piano y platillos. La obra se crea en vivo, no se ofrece como una grabación terminada y por tanto fija. Dice Cage a propósito de este nuevo hallazgo:

*Deben crearse centros de música experimental.  
En ellos se usarán nuevos materiales:  
osciladores, mesas de mezclas, generadores,  
medios para amplificar pequeños sonidos,  
fonógrafos, etc.*<sup>49</sup>

Pocos sospecharon en ese momento que la música electrónica sería un género fundamental en la segunda mitad del siglo, en contraste con los escasos recursos tecnológicos con que Cage pudo contar en ese momento.

Poco después encontraremos a Cage relacionado con otro proyecto que va a contribuir a sus hallazgos: Moholy-Nagy le invita a hacerse cargo de la enseñanza de la música experimental en la Escuela de Diseño de Chicago, ni más ni menos la *Bauhaus* americana, con lo

---

<sup>48</sup> Cage, John, *Musicage*, Hanover: Wesleyan University Press, 1996, p. 110

<sup>49</sup> Cage, John, *Escritos al oído*, Murcia: Colegio de Arquitectos, 1999, p.51

cual completa su comprensión de las vanguardias europeas.

Es en Chicago que realiza una especie de radiópera, género también inventado por Cage. Trabajó para ello con el poeta Kenneth Patchen, para la cadena CBS. La obra llevó por título *The City Wears a Slouch Hat*, y Cage concibió la música no como una ilustración sino como una historia sonora autónoma, como él mismo explica:

*Mi intención fue sacar los sonidos fuera de la obra de teatro y sacar la música de los sonidos tal como el texto lo fuera sugiriendo.*<sup>50</sup>

El resultado fue una partitura de más de 200 páginas que imitaba la atmósfera acústica de una ciudad moderna.

En 1942 Cage se muda a New York. Entabla una estrecha amistad con Max Ernst y con Peggy Guggenheim, y poco después con Mondrian, Breton, Thompson y Duchamp. Conoció también a Merce Cunningham, solista de la compañía de Martha Graham. Lo animó a emprender sus propias coreografías, y colaboró con él escribiendo la música. Esa colaboración se prolongó por varias décadas.

Al poco tiempo de llegar a New York escribió un homenaje a James Joyce titulado *The Wonderful Widow*

---

<sup>50</sup> Cage, John, *Escritos al oído*, Murcia: Colegio de Arquitectos, 1999, p,53

of *Eighteen Springs*. Se trata de una sencilla melodía basada en solamente tres notas, que elabora un fragmento de *Finnegans Wake*. Se usa un piano... ¡cerrado! El pianista debe percutirlo con sus manos de muy diversas maneras. Las variaciones de timbre dependerán tanto de la técnica de ataque (llemas o nudillos, por ejemplo) como del lugar donde se percute (las resonancias resultantes serán muy distintas).

El piano cerrado conduce a una especie de "inversión" de la música, que es desinteriorizada, desobjetivizada: los objetos de alrededor se tornan ansiosos por vibrar, por ser pulsados, el espacio mismo que rodea el piano por fuera se vuelve un espacio sonoro.

También escribió una suite para un piano de juguete.

Con todo, su primera presentación realmente influyente ocurrió hasta el 7 de febrero de 1943, en un concierto ofrecido en el Museo de Arte Moderno de New York, con el cual colaboró también Merce Cunningham<sup>51</sup>. Se interpretaron, entre otras, *First*

---

<sup>51</sup> (Centralia, EE UU, 1919) "Coreógrafo y bailarín estadounidense. Formado como bailarín en la compañía de Martha Graham, de la que fue solista, esta coreógrafa fue quien incitó a Cunningham a crear sus primeras coreografías en 1943. En 1945, año del estreno de su trabajo *Mysterious Adventure*, abandonó esta compañía para iniciar su carrera en solitario. La estrecha colaboración con el compositor John Cage marcó la evolución de su estilo, dando lugar a trabajos como el ballet *The Seasons* (1947), cuya concepción abstracta, basada en el movimiento puro desprovisto de cualquier implicación emocional, iba a ser desarrollada en coreografías posteriores. Con *Suite by Chance*, Cunningham se convirtió, en 1952, en el primer coreógrafo en utilizar como base una composición electrónica. En la misma línea, y en el mismo año, se sitúa su creación *Symphonie pour un*

*Construction in Metal* y el *Imaginary Landscape No. 3*. También una obra muy reciente que llevaba por título *Amores*, y en la que se expresa por vez primera su más reciente pasión: la cultura oriental. En esa obra tratará de abordar, según explicó él mismo, lo erótico y lo estático, dos de las emociones permanentes de la tradición poética de India.

Con esto último había quedado básicamente completo su equipaje. Los ingredientes fundamentales para su música futura estaban dispuestos y ya sólo sería cuestión de ahondar en ellos, de extraerles todas sus consecuencias.

Cage, como californiano, decía que estaba más cerca de Asia que de Europa, por lo cual le era natural empezar la música desde cero, sin el peso de las grandes tradiciones continentales. Adopta la premisa de la fenomenología, de ir a las cosas mismas, pero en su caso no para aprehenderlas sino para escucharlas, para desencadenar sus sonidos latentes. Es, quizás sin saberlo y sin desearlo, genuinamente bergsonian. Mientras otros músicos empezaban su trabajo por la sintaxis (la armonía, el contrapunto, la forma), Cage empezaba por el fenómeno desnudo, por las valencias sueltas de la música: el tiempo, el silencio, el movimiento, el sonido liberado de sus ataduras culturales. (¿Puede existir un sonido, cualquiera, al margen de su generación, "sin cultura" ?).

---

*homme seul*, el clásico de la música concreta de Pierre Schaeffer y Pierre Henry. Uno de sus últimos trabajos fue *Quartets* (1983)." *New Grove Dictionary* .

Cage es el primer desconstruccionista: desconstruye el piano al llenarlo de objetos extraños que lo transforman esencialmente (aunque no aparentemente). Incorpora la tecnología al discurso de la música y otorga a la temporalidad un sentido de elemento puro que se manifiesta usando como herramienta los sonidos (lo cual invierte de alguna manera la idea clásica, al menos en su versión más ingenua, de que la temporalidad de las obras es una especie de materia residual de la organización sonora). Expande el universo del sonido al hacerlo depender de las percusiones y al considerar como instrumento de la música cualquier objeto posible. Su meta: ir al sonido en su materialidad fuera de la cultura, con lo cual renueva radicalmente la mitología de la música y su poética.

Va construyendo con una naturalidad de cosa orgánica una nueva filosofía de la música. Dice por ejemplo:

*Hay que usar los instrumentos como si fueran herramientas, o sea, de tal manera que no dejen huellas.*<sup>52</sup>

Es una manera de romper la relación entre significado y significante del discurso musical. Un sonido que identifico rápidamente como proveniente de un violín ha traicionado el precepto. Podría usarse un violín, parece decir, a condición de que se haga de tal forma

---

<sup>52</sup> Cage, John, *Escritos al oído*, Murcia: Colegio de Arquitectos, 1999, p.70



que el sonido resultante no parezca proveniente de un violín.

Y ¿por qué no usar un violín en sus sonidos, por así decir, naturales? Porque tales sonidos naturales no existen. El origen árabe del violín ha sido prácticamente borrado por una tradición europea que lo domesticó y lo hizo el símbolo de un valor cultural establecido.

El edificio de la música occidental se derrumba, pues todo en él ha sido puesto en crisis, hasta su tesoro máspreciado: la escritura musical, pues los sonidos abiertos, libres de Cage, no caben en una partitura. Las partituras, incluso las que usan todavía clave de sol y pentagramas, se convierten en una especie de instructivo de acciones, pero han dejado de contener en sí el sonido latente de la música para convertirse tan sólo en detonadores del movimiento.

¿POR QUÉ ESCRIBIR NUEVAMENTE ACERCA DE 4'33'' ?

Algunas corrientes actuales de la música europea la consideran poco menos que una divertida ocurrencia, fruto natural de las vanguardias extremas que precisamente se fundan con ella, a la mitad del siglo. Hoy las vanguardias parecen lejanas, pues sus prodigios de radicalidad han caído drásticamente en la vejez, salvo ciertos casos de excepción que siguen vivos en sus potencialidades de apertura. ¿Es 4'33'' uno de esos casos? Bosquejar algunas respuestas sería excusa suficiente para agregar unas cuantas páginas a esa bibliografía ya extensa y plagada de nombres ilustres.

Para escribir 4'33'' no hace falta ser compositor: es el argumento en contra más frecuente. John Cage es, para quienes así se expresan, un ideólogo simpático (si le va bien), que sólo merece recordarse como un excéntrico animador de la música nueva, un personaje en el cual se mezclan los papeles de músico, poeta y filósofo en dosis inciertas y casi siempre desafortunadas, pues al fin no es ni un filósofo, ni un poeta, ni un compositor. Esta opinión, que inicialmente se oía sólo entre los círculos de burgueses asustadizos, ha pasado a ser lugar común en muchos ámbitos académicos, pues las propias universidades norteamericanas, en sus afanes positivistas, carecen de la creatividad para encontrar acomodo en su *curriculum* a las ideas de

Cage: a lo sumo se le atiende como inofensiva pieza de museo.

Y esa reacción es, de alguna manera, lógica, pues la obra de John Cage es, entre muchas otras cosas, un cuestionamiento de la institución (en el sentido de Castoriadis) universitaria. Sus ideas son el fondo una crítica de la idea de método, de la racionalidad ilustrada y de la causalidad de un concepto ya obsoleto de ciencia. E incluso configuran una política, que hoy parece menos candorosa que en la época de la guerra fría, una política de la interculturalidad y de la crítica del poder. Por todo ello las ideas de Cage no son parte del discurso universitario, pero además y sobre todo porque esas ideas no aceptarían esa forma de domesticación: la mejor manera de anularlas sería convertirlas en una teoría.

Sin embargo, también existe una comunidad de artistas que aprecian la obra de Cage como algo vivo, latente aún en sus posibilidades para imaginar el futuro. A esta comunidad, formada por compositores, intérpretes, filósofos, poetas, ajedrecistas, micólogos y todo tipo de especímenes intelectuales, le debemos una enorme cantidad de textos lúcidos y de inteligentes apologías que lo sitúan como uno de los grandes artistas del siglo xx (murió en el año de 1992).

La pregunta, resuelta a medias, sigue vigente: ¿para qué agregar otro texto?

En primer lugar, porque considero interesante leer (escuchar) **4'33''** en retrospectiva, cincuenta años después de su estreno. No es, por otro lado, un aniversario irrelevante. Pero sobre todo porque la música de este inicio del siglo xxi necesita hacer su ajuste de cuentas con el pasado reciente, sin el cual resultaría imposible orientarse mínimamente en la torre de Babel de la música actual, abierta a la diversidad de lenguajes y culturas, a los sonidos tradicionales tanto como a los inauditos, a los ruidos y a las múltiples formas del silencio, a las configuraciones de la tradición y de lo nuevo. Quizá los discursos latentes en **4'33''** podrán contribuir a imaginar nuevas respuestas.

Además considero que, vista en retrospectiva, **4'33''** puede considerarse el gran manifiesto de la música contemporánea: ningún otro gesto es tan radical. Schoenberg cuestiona el lenguaje de la música y lo renueva. Stravinsky reivindica el sentido de la tradición. Bartók descubre nuevas vetas en una mina aparentemente agotada. Messiaen inventa procedimientos que sorprenden al oído. Cage cuestiona el sentido de la música, se pregunta por el ser de la música, propone una ontología.

Hay dos grandes rupturas en la música del siglo xx, dos revoluciones que transformaron la música desde sus fundamentos, dos revoluciones quizá sin parangón en la historia musical de occidente, salvo por la invención de la música occidental misma y por las vastas arquitecturas sonoras del Renacimiento. Esas dos revoluciones fueron encarnadas, primero, en

*L'Après-midi d'un faune*, de Debussy, y medio siglo después, en la obra de Cage, que encuentra su culminación más radical en **4'33''** precisamente. Un hecho interesante, que exploraré laboriosamente, es que ambas obras tienen una deuda intelectual básica con Mallarmé, el gran poeta del simbolismo. Pero entender **4'33''** como el inicio de una nueva era de la música sólo es posible en retrospectiva: nadie en su momento sospechó que el asunto tendría más relevancia que un *happening*<sup>53</sup> cualquiera.

En la música del siglo xx hay, pues, dos ejes de ruptura, marcados por las obras mencionadas. La obra de Debussy es una respuesta a la tradición. La obra de Cage, en cambio, es una crítica de la tradición. La primera es evolución. La segunda, ruptura. La primera es un gesto sutil. La segunda, una declaración de guerra (en silencio).

Otra posible justificación para volver a la lectura de **4'33''** es su naturaleza eminentemente filosófica.

---

<sup>53</sup> *Happening* (de la palabra inglesa que significa evento, ocurrencia, suceso). Manifestación artística, frecuentemente multidisciplinaria, surgida en los 1950 caracterizada por la participación de los espectadores. Los *happenings* integran el conjunto del llamado *performance art* y mantiene afinidades con el llamado teatro de participación. La propuesta original del *happening* artístico tiene como tentativa el producir una obra de arte que no se focaliza en objetos sino en el evento a organizar y la participación de los "espectadores", para que dejen de ser sujetos pasivos y, con su actividad, alcancen una liberación a través de la expresión emotiva y la representación colectiva. Aunque es común confundir el *happening* con la llamada *performance* el primero difiere de la segunda por la improvisación o, dado que es difícil una real improvisación, por la imprevisibilidad. El *happening* en cuanto manifestación artística es de muy diversa índole, suele ser no permanente, efímero, ya que busca una participación espontánea del público. Por este motivo los *happenings* frecuentemente se producen en lugares públicos, como un gesto de sorpresa o irrupción en la cotidianeidad.

Eso no significa que su realidad puramente sonora sea menos importante. Significa solamente que su realidad en tanto música y sus potencialidades de pensamiento son una sola cosa. Por ello resulta natural intentar una hermenéutica del silencio (que no sea ajena sin embargo a los encantos argumentales de la poética).

La obra misma, **4'33''**, es ya en cierto sentido una hermenéutica portátil del silencio. Bastará entonces con caminar lentamente por los espacios que abre.

Por último, el silencio es hoy, y quizá lo haya sido siempre, una crítica radical de la cultura y del lenguaje. Herodoto decía de los griegos que, frente a los egipcios, serían siempre como unos niños, puesto que no conocían el silencio, que sí es en cambio un elemento fundamental del mundo de los faraones. En la cultura egipcia el silencio es algo que incluso puede verse.

¿Qué rutas de intertextualidad suscita el silencio? ¿Es posible rastrear la intuición del silencio en ciertas obras pictóricas, en ciertos edificios, en ciertos mitos, en ciertos textos? Oír un texto en silencio, escuchar un espacio arquitectónico, ver la ausencia del sonido.

¿No podría ser **4'33''** un punto de fuga para las intertextualidades del silencio?

**4'33''** es una puerta al campo. Más que una obra es un cruce de caminos (el punto por excelencia de la inestabilidad), un raspón en el rizoma de la música.

No intento fijar el sentido de **4'33''**, decir qué es. Busco recorrer sus posibilidades de sentido. Porque además un texto sobre **4'33''** sólo puede ser fragmentario, pues ningún discurso cerrado sobre sí mismo podría representar la apertura de sentidos de la obra.

No parto sino de una pregunta simple: ¿es **4'33''** algo más que una buena ocurrencia? Si la respuesta es afirmativa: ¿qué es entonces?

Joaquín Gutiérrez Heras, crítico de Cage, me dijo un día que le gustan tanto las obras de este autor, que no necesita escucharlas: le basta con que alguien se las platicara. ¿Cómo puede interpretarse eso? Como una ironía, claro (y Gutiérrez Heras es un maestro del género), pero también es posible interpretarlo como una incitación a hablar sobre las obras todo lo posible, a "contarlas" minuciosamente. Decidí seguir su consejo a partir de esta interpretación.

En retrospectiva, **4'33''** parece una obra inevitable. Este texto intentará explorar algunos argumentos de su inevitabilidad. Intentará establecer unos pocos referentes en esa música sin coordenadas. Hacer que Cage se salga de su jaula, que se abra a otras inteligibilidades posibles.

¿Es **4'33''** una obra maestra? Esa podría ser otra buena razón para escribir sobre ella. Pero aún responder a esa pregunta es algo problemático. Porque sí es sin duda una obra maestra (es una referencia

obligada al hablar de la música del siglo xx), pero no lo es en tanto está más allá del marco de conceptos en los cuales puede caber la noción de obra maestra. Es una obra maestra porque supera el sentido romántico de la obra maestra.

Por último, preguntarse qué es *4'33''* arrastra consigo la pregunta sobre qué es la música. Y es ese un tema central para cualquier antropología filosófica o para cualquier filosofía de la cultura, como bien mencionaron Lèvi-Strauss y, entre otros, George Steiner:

*Creo que la cuestión de la música es central para la de los significados del hombre, de su acceso o no a la experiencia metafísica. Nuestras aptitudes para componer y responder a la forma y el sentido musicales implican de modo directo el misterio de la condición humana. Preguntar ¿qué es la música? puede perfectamente ser una manera de preguntar ¿qué es el hombre?* <sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> Steiner, George, *Presencias reales*, Barcelona: Destino, 2001, p.18



#### UNA DESCRIPCIÓN MÍNIMA

Para empezar convendría quizás ofrecer al lector un boceto general de la obra a la cual está dedicado este trabajo: **4'33''**. Obra (si aceptamos provisionalmente designarla de esa manera) que da inicio a su estrategia de desconcierto con el nombre mismo, pues no la encabezan palabras como trío, o tal vez cuarteto, o bien concierto o divertimento (aunque se explica en la partitura, permítaseme esta nueva licencia, que puede ser interpretada por cualquier tipo y número de instrumentos, en un evidente esfuerzo de claridad por parte del autor), ni la definen sugerentes títulos de origen literario (como *Le Sacre du Printemps*, o *Daphnis y Cloe*, o *Prelude a l'après midi d'un faune*), que pudieran dar una mínima vía de acceso, una pista a seguir. Al contrario, el título está conformado por un frío conjunto de números que, si son escuchados, podrían referirse simplemente a la hora, pero si son leídos, a un evento o acontecimiento que dura cuatro minutos con treinta y tres segundos, o bien a cualquier cosa o superficie que mida cuatro pies con treinta y tres pulgadas. Está dedicada a Irwin Kremer.

No es, ciertamente, la primera obra en poseer una designación numérica. Ese honor lo merece tal vez

*Density 21.5*, de Edgar Varèse<sup>55</sup>, uno de los autores que más influyeron en John Cage. Pero aún este caso no representa algo equivalente, pues el número desempeña apenas una función referencial, ya que alude a la densidad del platino, material de la flauta para la cual fue escrita la obra. El nombre cumple una mera función adjetiva, es signo más o menos preciso de algo. En Cage en cambio, el número se sustantiviza.

Para la primera edición de la obra en 1960, hecha por *Henmar Press Inc.*, Cage agregó una nota que nos ofrece algunos matices adicionales a lo que ya sabemos:

*El título de esta obra es la duración total en minutos y segundos de su interpretación. En Woodstock, N.Y., 29 de agosto de 1952, el título fue 4´33´´, y sus tres movimientos fueron 33´´, 2´40´´ y 1´20´´. Fue estrenada por David Tudor, pianista, quien indicó los inicios de las partes cerrando, y los finales abriendo, la tapa del teclado. Sin embargo, la obra*

---

<sup>55</sup> (b Paris, 22 Dec 1883; d New York, 6 Nov 1965). "American composer of French birth. He produced in the 1920s a series of compositions which were innovative and influential in their rhythmic complexity, use of percussion, free atonality and forms not principally dependent on harmonic progression or thematic working. Even before World War I he saw the necessity of new means to realize his conceptions of 'organized sound' (the term he preferred to 'music'), and, seizing on the electronic developments after World War II, he composed two of the first major works with sounds on tape." *New Grove Dictionary*.

*puede ser tocada por cualquier instrumentista o combinación de instrumentistas y durar cualquier porción de tiempo<sup>56</sup>.*

Se trata de matices, pero parece interesante explorarlos. El título es la duración de la obra, como sabemos, pero Cage establece en esta nota que la duración puede modificarse al gusto del intérprete, la duración de la obra puede ser cualquier duración. Sin duda es una especie de paradoja, pues lo único seguro de la obra parecía ser su duración, era la única huella clara que Cage nos había dejado para seguirlo, y sucede que trata de borrarla. El mensaje podría en ese caso interpretarse así: no se trata de que la obra tenga una duración específica, sino de que tenga una duración, "cualquier" duración. Basta con que el tiempo de la obra no sea infinito (¿y cómo podría serlo?).

Pero además, la duración de cada movimiento es también en consecuencia variable: la define el intérprete. ¿Cómo? Con un gesto. Pero aún esto parece indefinido. Cage dice "David Tudor indicó..." en un

---

<sup>56</sup> "The title of this work is the total length in minutes and seconds of its performance. At Woodstock, N.Y., August 29, 1952 the title was 433 and the three parts were 33", 2' 40", and 1' 20". It was performed by David Tudor, pianist, who indicated the beginnings of parts by closing, the endings by opening, the keyboard lid. However, the work may be performed by any instrumentalist or combination of instrumentalists and last any length of time". Cage, John, *Musicage*, Hanover: Wesleyan University Press, 1996, p. 65

tono que parece aludir a que otro intérprete probablemente lo resolverá de otra manera. ¿Sería válido, por ejemplo, que tocara un acorde real de sonido para separar los movimientos de silencio? No, si es un acorde pensado, calculado, concebido como música, pues sería una especie de gesto formalizado, y de lo que se trataría es de salirse del tiempo de la música. En todo caso bastaría con un gesto que rompiera explícitamente el discurso, sea lo que sea el discurso en esta obra. El intérprete podría sacar la lengua, hacer que irrumpa en el aire un repentino grito histérico o improvisar una secuencia azarosa en el teclado, por indicar unas pocas posibilidades más bien conservadoras.

Por lo pronto, otro signo explícito es la edición misma de la obra, el ritual de señalar su interpretación con la misma precisión técnica con que lo hace una partitura tradicional. La edición es necesaria para culminar el sentido de la obra, pues implica que el silencio no sólo ha sido puesto en escena, sino que ha sido atrapado en un signo impreso (por una máquina). El silencio, en tanto posibilidad latente, ha sido capturado en un trozo de papel. Sin embargo, el silencio de **4'33''** no es el silencio de la página. No es el silencio, aunque sí uno de sus signos posibles.

**4'33'' (para cualquier tipo y número de instrumentos)**, por John Cage: esos son los datos inmediatos que encontrará el hermeneuta, con excepción de uno más, el texto mismo de la obra, que consiste en la palabra

*tacet*<sup>57</sup> dibujada con una sobria aunque extensa tipografía, en medio de una página mallarmente blanca:

I  
Tacet  
II  
Tacet  
III  
Tacet

Así luce, aproximadamente, la partitura. No hay una sola nota, ni un solo pentagrama. No hay siquiera una clave de sol. ¿Padece un déficit de información? Probablemente no, pues se dicen en cambio otras muchas cosas. Por ejemplo, que hay tres movimientos, que son iguales, pero que a la vez no lo son, pues en ese caso no serían tres movimientos sino uno.

¿Se trata probablemente de un simple gesto retórico que despliega despreocupadamente su *aparataje* de significación. ¿Se trata de una metáfora matemática o de una fórmula ininteligible?

En todo caso es posible sostener, al menos provisionalmente, que el nombre es ya una evidencia de que el autor quiere que nos acerquemos a su obra de una manera "distinta", si es que la palabra "nueva" resulta excesiva.

---

<sup>57</sup> Del latín: callarse.

4'33'', parece decir, se trata de otra cosa, de algo que nuestros oídos van a escuchar por vez primera. El nombre nos prepara para oír algo inaudito, algo no oído. ¿O quizá, por una voltereta de filósofo bien versado en los prodigios de la dialéctica y de la fenomenología, en este caso lo inaudito de Cage es lo siempre oído que sin embargo escuchamos por vez primera? Pero me apresuro, y escuchar 4'33'', escuchar simplemente, es en el fondo un acto de serenidad.

Al oyente que llega al concierto y no sabe nada de la obra (aunque ese oyente no existe, porque 4'33'' es ya una obra clásica) el nombre le crea una simple expectativa sin emociones. Esto es también importante: *sin emociones*.

¿Es posible la actualidad de una música sin emociones? Bosquejar algunas respuestas es otra de las aristas de 4'33''. O bien, le asalta la duda, no sabe lo que va a escuchar, a diferencia de quien asiste a la audición de un cuarteto y al menos vislumbra que saldrán unos señores (o señoras) bien vestidos que tocarán dos violines, una viola y un cello: eso ya es algo. En cambio, lee 4'33'' y su mente queda como vaciada de imágenes: no hay nada en qué pensar. No queda más remedio que oír, sin fantasías extrasonoras. Pero oír ¿qué? La obra, que es un accidente, un espacio para el despliegue de los acontecimientos.

Digamos que sale al escenario David Tudor<sup>58</sup>, el pianista que lleva el crédito del estreno (Woodstock, New York, un 29 de agosto de 1952). Hace el gesto de que comienza la obra, y cuatro minutos treinta y tres minutos después hace el gesto de que termina, sin haber articulado una sola tecla. El elemento gestual, o teatral si se prefiere, da lugar a dos tradiciones interpretativas:

1. El ejecutante se queda quieto, en una pasividad violenta. Impertérrito, aguarda a que transcurra la duración demandada por la partitura, que parece una eternidad en la sala.

---

<sup>58</sup> David Eugene Tudor (20 de enero de 1926 - 13 de agosto de 1996) fue un pianista y compositor norteamericano de música experimental. Tudor nació en Filadelfia; estudió piano con Stefan Wolpe y al tiempo ganó fama como uno de los principales intérpretes de la música avant garde para piano. En 1950, fue el primer pianista en tocar la Piano Sonata No. 2 de Pierre Boulez en Norteamérica, y un tour europeo en 1954 hizo mucho por aumentar su reputación. El año siguiente, Karlheinz Stockhausen le dedicó su *Klavierstück VI*. Tudor también fue uno de los primeros en interpretar piezas de Morton Feldman y La Monte Young. El nombre de Tudor se encuentra muy ligado al del compositor John Cage, ya que el pianista fue el primer intérprete de algunas de sus más famosas piezas: *Music of Changes*, *Concerto For Piano and Orchestra* y la famosísima *4' 33"*. Muchas de las composiciones de Cage fueron escritas o bien especialmente para Tudor, o bien con él en mente; ambos trabajaron juntos intensamente en varias piezas, tanto de música para piano como de música electrónica. Después de que la muerte de Cage, en 1992, Tudor lo reemplazó como director musical de la Compañía de Baile de Merce Cunningham. Durante el período comprendido entre 1956 y 1961 Tudor ejerció la docencia en Damstadt; en los años siguientes su interés pasó gradualmente de la interpretación a la composición. Sus obras, muchas comisionadas por Merce Cunningham, fueron principalmente de música electrónica, y en general iban acompañadas de elaboradas representaciones escénicas. Una de estas piezas, *Reunion* (1968), escrita en colaboración con Lowell Cross, incluye un juego de ajedrez en el cual cada movimiento es correspondido con un efecto de luz o una proyección. En la premier los jugadores eran John Cage y Marcel Duchamp. Tudor murió en Tompkins Cove, Nueva York, a los 70 años.

2. El ejecutante "actúa" la obra. Desarrolla amplios movimientos frente al piano, o bien pequeños deslizamientos de los dedos, que nos hacen pensar en un pianissimo inaudible o en un fortissimo curiosamente también inaudible, o en un *tempo allegro* o *andante*, según la disposición teatral del gesto. Esta versión es más entretenida, aunque quizá menos fiel a la filosofía de la obra. Pero igualmente significativa en su validación del silencio.

¿Qué se escucha? Es decir ¿escuchamos realmente el silencio? Evidentemente, no. Lo que uno escucha, cada vez en una versión distinta, pues la obra nunca es igual a sí misma, es el sonido rítmico de las toces nerviosas, o probablemente el chirrido oxidante, contrapuntístico y apenas perceptible de las butacas, o bien la exactitud rítmica de los insultos, o tal vez la nota estática de un avión lejano que compite con el lamento de una sirena que se aleja, o es posible que todo eso junto en dosis inesperadas.

Pero si no escuchamos el silencio ¿cómo podemos sostener entonces que 4'33'' es una obra hecha de silencio? ¿No es ya una contradicción la idea misma de escuchar el silencio? ¿No es el silencio, por definición, lo que no se escucha? Y entonces ¿cómo podría existir una obra que lo exprese, una obra destinada a escuchar lo que no se escucha? ¿El silencio es la ausencia de algo, o bien es una presencia otra?



Digamos, por lo pronto, que **4'33''** es una obra musical (aceptando la propuesta del autor), escrita como conclusión de un largo proceso creativo que su autor inició con la concepción de una sonata para piano preparado casi tres lustros antes. Es un modo de empezar, una posibilidad. Cualquier acercamiento es posible. Podría haber iniciado diciendo que **4'33''** es una crítica de la filosofía analítica, por ejemplo, pero cabría entonces la posibilidad de acusárseme de vaguedad, y ciertamente no quisiera desconcertar al lector (basta ya para ello con el desconcierto que provoca la obra misma).

¿QUÉ ES 4'33''?

Así pues, ¿qué es 4'33''?:

1. Una demostración del carácter filosófico del arte contemporáneo.

Su existencia como obra implica una reinención de la música que le sigue. La idea de la música de la edad clásica se rompe. La música, eso que todos sabemos qué es, ha dejado de existir. 4'33'' nos enfrenta a la pregunta sobre el hecho de si ella misma es o no música. En cualquier caso, tanto si respondemos afirmativamente como si lo hacemos negativamente, habremos cambiado nuestra idea previa sobre la música, habremos definido implícitamente qué no es la música.

2. Es una visión trágica de la cultura

La cultura de la posguerra se ve en el espejo del pasado inmediato: su creación (Steiner). Las nuevas propuestas estéticas expresan ese vacío, pero sin dramatismo, con una especie de llano desencanto, sin una idea última de las cosas. La euforia dogmática de los manifiestos modernistas ha quedado en el pasado. La única emoción es "la emoción sin emoción".

3. Es una variación sobre un tema de Mozart

Pertenece al trazo del silencio en ciertas obras musicales. En primer lugar, la Sinfonía 40 de Mozart, que introduce un compás de silencio en la exposición del primer movimiento, que se yergue

ante el fluir natural de la música. Luego, Wagner (*Tristán und Isolde*) y Debussy (*Prélude à l'après-midi d'un faune*).

4. Es una reflexión sobre las aventuras de Ulises  
Ulises y el canto de las sirenas implican el problema del silencio. El tema fue abordado por Kafka. Es uno de los ingredientes indispensables para una hermenéutica del silencio.

5. Es el primer *happening*

La vanguardia de la posguerra condujo a la crítica de la obra de arte como objeto. El arte, parece decir, no está en los objetos, aunque los objetos han sido su soporte tradicional. El *happening* es una experiencia estética que ha prescindido del objeto.

6. Es la promulgación de una estética neorrealista

La música de la edad clásica trabaja con sonidos que, en cierto sentido, no son reales, sino que son producidos, salvo en el caso de la voz, por instrumentos construidos por el hombre. Es decir, se trata, como decía Cage, de "sonidos culturales". La obra de Cage implica imaginar una música con sonidos pertenecientes a diversas culturas, o más aún, con sonidos producidos por cualquier vía. Todo aquello que "vibra" puede ser parte de la música. Es una vuelta a Pitágoras y a la música de las esferas.

7. Es un ejercicio de desobjetualización de la obra artística

El argumento es evidente.

8. Es un manifiesto anti-expresionista

La mayor incomodidad cuando el público medio escucha **4'33''** se deriva de que no hay "emociones" contenidas en las relaciones sonoras a que se enfrenta. La nueva música es anti-expresionista, busca cuidadosamente no expresar nada, quiere ser un desnudo acontecimiento de sonidos. La música es llevada a su materialidad primaria.

9. Es un juego, una broma, una ironía

Pero no es un juego simple, ni una broma tonta. Es una ironía. Entre el juego y la broma quedamos indecisos. Nuestro pensamiento es puesto en crisis.

10. Es una paradoja

Es una obra hecha de silencio, que sin embargo "suena".

11. Es un romanticismo del ruido

Es decir, hay un apasionamiento en la percepción de todo aquello que suena. Recordar el manifiesto futurista, "El arte de los ruidos", de Luigi Russolo<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> (b Portogruaro, 30 April 1885; d Cerro di Laveno, Varese, 6 Feb 1947). "Italian inventor, painter and composer. Although from a musical family, he joined the futurist movement in 1910 as a painter. Inspired by the violent reception of Pratella's *Musica futurista*, in 1913 he published the radical manifesto *L'arte dei rumori*. This advocated the creation of a music in which everyday sounds, including noise, are used in a non-

12. Es una hipótesis sobre el tiempo

Lo único que **4'33''** define de manera indudable es su duración, es decir, su dimensión temporal. Cage parece con ello dar una definición de lo que la música es. La música no es una estructura, o una forma sujeta a ciertos criterios de codificación, ni es tampoco el resultado de un conjunto de sonidos interactuando. Lo que Cage nos dice con 4'33'' es que la música, antes que de sonidos (o silencios o ruidos) está hecha de tiempo.

---

imitative manner. With his assistant Ugo Piatti, he constructed *intonarumori* (noise intoners) between 1913 and 1921 with which he put his theories into practice (see illustration). These instruments were mostly based on the principle of the *Hurdy gurdy*; the instrument was housed in a brightly painted box and the performer turned a crank or pressed an electric button at the rear to operate it; pitch was controlled by a lever on the top. By the end of 1913, 15 such machines, bearing onomatopoeic names such as the *scoppiatore* (exploder) and the *ululatore* (howler), had been constructed and demonstrated in Modena. The following year saw performances in Milan (resulting in a riot), Genoa and at the Coliseum in London. Russolo's compositions for these concerts, none of which have survived, bore suitably futurist titles such as *Risveglio di una città* and *Convegno di automobile e aeroplani*, and were written in his specially devised graphic notation. During World War I Russolo served with the Lombard Volunteer Cyclist Battalion and was badly injured. In a book published in 1916, also entitled *L'arte dei rumori*, he further developed his ideas of noise music." *New Grove Dictionary*.

Entre los múltiples caminos que abre, **4'33''** es el germen para una poética del silencio.

¿Por qué una poética del silencio, y no preferentemente una poética de la música? Quizá, porque ésta ya ha sido intentada varias veces, ya ha sido recorrida en direcciones diversas. Pero además porque toda poética del silencio es por inversión una poética de la música.

Aunque ese podría bien no ser un argumento en contra, sino por el contrario, un argumento que haría manifiesto que hay material suficiente sobre la base del cual partir, desde Kierkegaard hasta Adorno, desde Steiner y Lévi-Strauss hasta la poética de Stravinsky.

Podría decirse incluso que los grandes tratados de la música occidental son egregias filosofías de la música, tanto el tratado de contrapunto de Fux como el tratado de armonía de Rameau.

En Occidente, cada vez que se piensa en música, se piensa en el sonido más que en el silencio. Éste parece ser apenas su opuesto necesario, su revés irrenunciable. La música misma parece erigirse a partir de la negación del silencio.

El mayor músico de Occidente es quizás, con muy pocas discusiones razonables, Juan Sebastián Bach, quien

escribió una música absolutamente ajena al silencio. No es posible imaginar una música más distante del silencio que la música de Bach. Es un decir continuo e inagotable, vertiginoso y a ratos asfixiante. Las fugas lanzan todos sus tentáculos para ocupar hasta el último rincón de silencio.

Beethoven, otro gran símbolo de Occidente, procede por saturación, por acumulación inhumana de recursos. Sus silencios son eventuales y siempre son precedentes del grito.

El grito es dramático en Occidente, pero no el silencio. El silencio es la ausencia de drama. Cuando menos, hasta el siglo xx, siglo que redescubre las potencialidades expresivas del silencio.

La filosofía de la música, en tanto sonido, sería el tema más inmediato.

Sin embargo, seduce la idea del silencio. Es un tema más natural, más campestre. Un tema, como está de moda decir, de minorías. Un tema que ha sido víctima de la discriminación. Un tema extraño, ajeno incluso, a la cultura occidental desde sus involuntarios fundadores, los griegos.

¿Hubo algún tema sobre el cual no dijeron algo los griegos? Quizás sí: el silencio.

Es sorprendente reflexionar acerca de los aciertos de la observación de Herodoto. Todo en la cultura egipcia es silencioso: la disposición geométrica de

las pirámides tanto como el orden sin prisa de las tumbas, el fluir armonioso de los jeroglíficos tanto como la neutralidad asordada de sus colores. La cultura egipcia en su conjunto, más que decir algo, parece callar, más que expresar, parece renunciar a la expresión.

¿En qué consiste ese silencio? ¿Podría ofrecerse alguna argumentación suficientemente evidente de él?

Intentar una respuesta es ya formular el problema. Y una posible respuesta podría encararse desde distintos ángulos. Por ejemplo: la diferencia más profunda entre Oriente y Occidente (que no comienza con la división del Imperio Romano sino con la oposición entre Egipto y Grecia) está en su comprensión del silencio. Oriente en su conjunto parece implicar una filosofía del silencio, tanto China como Japón y la India. El Oriente está formado por culturas del silencio.

Dice William Faulkner en uno de sus más grandes libros (Absalón, Absalón) que hay cosas que, dichas en tres palabras, tienen tres palabras de más, y en tres mil, tres mil palabras de menos. Oriente estaría del lado del primer caso, y Occidente del segundo. Oriente pensaría en ahorrarse esas tres palabras de más. Occidente, en cambio, seguiría agregando palabras a las tres mil en una especie de resta paradójica.



Ahora bien, ¿por dónde abordar el problema? O dicho de otra forma, ¿es el silencio un tema que sólo pertenece a la música?

El silencio puede ser visto desde distintas disciplinas y enfoques artísticos. Hay un silencio que se ve, y que está evidenciado en el comentario de Herodoto. Hay, por supuesto, un silencio que se oye, lo cual es una especie de sinsentido fértil. Hay también arquitectura silenciosa así como danza silenciosa y teatro silencioso (basta recordar el maravilloso teatro *Noh* del Japón). Y ya puestos en este camino podríamos decir que incluso hay sabores silenciosos. Las posibilidades, entonces, para pensar el silencio se multiplican.

Y todavía hay más si pensamos en seguir el silencio en sus manifestaciones literarias, desde la antigua poesía China hasta Octavio Paz, por ejemplo.

Por otro lado, una actitud verdaderamente respetuosa del silencio tendría que llevarnos a quedarnos callados. Definir el silencio de cualquier forma es una manera de negarlo. Por eso es que, al intentar escribir sobre el silencio, lo que hago es declararme implícito heredero de los griegos, esos señores que sabían todo, excepto cómo quedarse callados.

Y entonces ¿cuál podría ser un punto de partida? Dadas las bases previstas, cualquiera. Yo he elegido un momento en el que la propia tradición occidental parece negarse a sí misma, un momento en el que, producto de su propio despliegue, la cultura

occidental se vuelve sobre sí, se interroga y, en cierta forma, se niega.

Me refiero a ese momento que es **4'33''**.

La incomprensión de esta obra fue enorme, tanto por sus detractores como por sus admiradores. Sus detractores pensaron que se trataba de una ilusa tomadura de pelo. Los admiradores creyeron que era un simple gesto de la modernidad más radical. Pocos comprendieron el verdadero alcance de **4'33''**, pocos comprendieron que era a la vez una obra musical y un tratado de estética, un poema y un ensayo filosófico. Pocos comprendieron que **4'33''** no sólo modificaba la música del presente y del futuro, sino que, más aún, transformaba incluso la música del pasado, pues nos obligaba a pensarla y oírla de maneras completamente distintas.

Y esto es central, que **4'33''** cambie nuestra manera de pensar el pasado de la música.

¿Es **4'33''** una obra musical? Tanto si la respuesta es positiva como si es negativa, habremos mordido el anzuelo. Hasta antes de esta obra todos sabíamos (sin poderlo definir quizá, pero sabiéndolo) qué cosa es la música, teníamos la intuición al menos. Desde **4'33''** no es posible oír algo sin dejar de responder personalmente a la pregunta.

Entre los grandes "lectores" de Cage se encuentra sin duda Octavio Paz, quien no sólo cultivó la amistad del compositor sino que escribió brillantes

páginas sobre él, además de que fue una de sus influencias visibles importantes.

De hecho Octavio Paz escribió un poema que es sin duda una de las más brillantes exégesis de Cage.

LECTURA DE JOHN CAGE (DESDE UN TEXTO DE OCTAVIO PAZ)

Leído  
desleído:  
*Music without measurements,  
sounds passing through circumstances.*  
Dentro de mí los oigo  
                                  pasar afuera,  
fuera de mí los veo  
                                  pasar conmigo.  
Yo soy la circunstancia.  
Música:  
    oigo adentro lo que veo afuera,  
    veo dentro lo que oigo fuera.  
(No puedo oírme oír: Duchamp.)  
                                  Soy  
una arquitectura de sonidos  
instantáneos  
    sobre  
un espacio que se desintegra.  
                                  (*Everything  
we come across is to the point.*)  
                                  La música  
inventa al silencio,  
    la arquitectura  
inventa al espacio.  
    Fábricas de aire.  
El silencio  
    es el espacio de la música:  
un espacio  
    inextenso:  
        no hay silencio  
salvo en la mente.  
    El silencio es una idea,  
    la idea fija de la música.  
La música no es una idea:  
    es movimiento,  
sonidos caminando sobre el silencio.  
(*Not one sound fears the silence  
                                  that extinguishes it.*)  
Silencio es música,  
    música no es silencio.  
Nirvana es samsara,  
    samsara no es nirvana.  
El saber no es saber:  
    recobrar la ignorancia,

saber del saber.

                  No es lo mismo  
oír los pasos de esta tarde  
entre los árboles y las casas  
                  que  
ver la misma tarde ahora  
entre los mismos árboles y casas  
                                  después de leer

*Silence:*

nirvana es samsara,  
                                  silencio es música.

*(Let life obscure  
                  the difference between art and life.)*

Música no es silencio:

                  no es decir  
lo que dice el silencio,  
                  es decir  
lo que no dice.

                  Silencio no tiene sentido,  
                  sentido no tiene silencio.

Sin ser oída

                  la música se desliza entre ambos.  
*(Every something is an echo of nothing.)*

En el silencio de mi cuarto  
                  el rumor de mi cuerpo:  
inaudito.

                  Un día oiré sus pensamientos.

                                  La tarde

se ha detenido:

                  no obstante -camina.

Mi cuerpo oye al cuerpo de mi mujer

*(a cable of sound)*

y le responde:

                  esto se llama música.

La música es real,

                  el silencio es una idea.

John Cage es japonés

                  y no es una idea:

el sol sobre la nieve.

                  Sol y nieve no son lo mismo:

el sol es nieve y la nieve es nieve

                  o

el sol no es nieve ni la nieve es nieve

o

                  John Cage no es americano

*(U.S.A. is determined to keep the Free World  
free,*

*U.S.A. determined)*

o



Hay en el poema varias ideas centrales que sitúan en su dimensión más dramática el pensamiento de Cage. Una de ellas:

*Música:*

*oigo adentro lo que veo afuera,  
veo dentro lo que oigo fuera.*

Es decir, la música no es sólo lo que viene de fuera y escucho como tal. La música es algo que "escucho dentro y veo afuera". ¿La música se ve? Si se ve, es exterior. Pero no es el caso, al menos no lo es linealmente. Hay una correspondencia entre los dos procesos. La música depende de mí tanto como yo dependo de ella. Yo soy el punto de encuentro.

O bien:

*Silencio es música,  
música no es silencio*

Se trata de una dialéctica realmente compleja (quiero decir, no una dialéctica de escritorio académico). El silencio es música, pero su inversión es falsa: la música no es silencio, porque habría que escucharlo, y al escucharlo dejaría de existir como silencio, pues lo escucharíamos como música. Hay un drama ahí.

Ese drama podría precisarse con un recorrido a través de la poesía china clásica, una poesía que no podría existir sin el más ambicioso sentido del silencio.

*Leído*

*Desleído*

Se trata de una figura retórica, no menos efectiva por tradicional: la contradicción. Se dice una cosa para afirmar en seguida la contraria. Dicen los manuales de retórica que se trata de un enunciado falso y aún absurdo. ¿Significaría ello que Octavio Paz cae despreocupadamente en un sinsentido? Evidentemente, no. El sinsentido es sólo aparente. La voluntad de estilo, la formulación impetuosa son un signo de que hay el propósito de expresar algo que está más allá del texto mismo, propiedad que Octavio Paz reconocía como específica del texto poético. El poema crea un "más allá" del lenguaje, dice Paz. En el caso que nos ocupa, la afirmación y su negación nos remite a una especie de grado cero, que además es enfatizado por el significado de las palabras específicas. "Leído". ¿Qué es leído? O más exactamente ¿qué ha sido leído? ¿Un texto? ¿El mundo? Pero más aún ¿qué es "desleer"? ¿Echar atrás lo que ha acumulado la lectura? ¿Desprenderse de aquello que ha sido pensado a partir del texto, cualquiera que este sea? Me parece que "desleído" puede interpretarse como renuncia a la interpretación de eso, lo que sea, que se contempla. Desleído: regresado a su origen, limpiado de las palabras.

*Music without measurements,*

*sounds passing through circumstances.*

El argumento prosigue: "música sin medidas", que también podría traducirse más académicamente como



"música sin compases... sonidos que pasan a través de las circunstancias". Por supuesto, todos los versos en inglés son citas que Paz hace de Cage. Son dos ideas: una música sin medida, es decir, sin límites (ni temporales ni espaciales) y unos sonidos que pasan a través de las circunstancias. Una posible interpretación podría expresarse más o menos así: la música lo abarca todo y puede por tanto mezclarse con lo más efímero, lo circunstancial. En un verso se dice que la música lo es todo, y en seguida se dice que ese todo se desvanece en lo efímero. Nuevamente se recurre a la retórica de la contradicción. Entiendo esta recurrencia como una manera de borrar los límites de lo cerrado, de lo ideológico que se expresa en una definición total de sí mismo, para abrir el sentido al devenir de la temporalidad. También podría observarse que en cada frase se construye no una contradicción sino un espejo. ¿Dónde quedaría la realidad en un mundo en el que cada cosa se reflejara a sí misma? En los dos casos que hemos visto se asoma una especie de afirmación de lo relativo. La violencia de la contradicción se resuelve en una especie de imposibilidad de sentido que abarca en eso mismo su sentido.

*Dentro de mí los oigo  
                                  pasar afuera,  
fuera de mí los veo  
                                  pasar conmigo.  
Yo soy la circunstancia.*

Se refiere a los sonidos. Los oigo pasar afuera: es lo que hacemos siempre, sin más. Pero se agrega:

fuera de mi veo a los sonidos, que pasan conmigo. Yo paso como pasan los sonidos, soy parte de los sonidos, nos reunimos en un punto de encuentro: la circunstancia, porque yo soy la circunstancia. A la premisa de Ortega y Gasset de "yo soy yo y mi circunstancia" se le ha borrado el yo. Pero ocurre algo más, porque no se dice a cambio yo soy mi circunstancia (especie de fatalismo sin yo), sino que se dice yo soy "la circunstancia", la circunstancia no me excluye, yo soy su ser como ella, la circunstancia, es mi ser.

*Música:*

*oigo adentro lo que veo afuera,  
veo dentro lo que oigo fuera.*

Un nuevo espejo. Confusión de los sentidos (¿sinestesia?): oigo "lo que veo". Pero a ello se agrega la oposición adentro/afuera. Adentro/afuera se opone a afuera/adentro. Oigo lo que veo pero también veo lo que oigo. La música, hecha de circunstancias de las que yo formo parte, borra la diferencia, al menos por un momento, entre el afuera y el adentro.

*(No puedo oírme oír: Duchamp.)*

Pero aparece un límite: puedo oír, pero no puedo oírme oír, no puedo escucharme escuchando. Y aparece un nombre: Duchamp, Marcel Duchamp, uno de los grandes inspiradores tanto de Cage como de Paz. Duchamp es otro de sus rasgos en común. Paz incluso dedicó a este artista (decirle pintor o escultor sería un reduccionismo) uno de sus libros

importantes: *La apariencia desnuda*. "No puedo oírme oír", no puedo sentir ni felicidad ni tristeza por ello: el arte me ha liberado de la autocompasión. No puedo contemplarme contemplando porque soy apenas una especie de aire: una circunstancia.

*Soy  
una arquitectura de sonidos  
instantáneos  
sobre  
un espacio que se  
desintegra.*

Vuelve sobre el yo. Nueva definición: soy una arquitectura de sonidos. La palabra arquitectura parece darme solidez, pero sólo por un momento porque se agrega el adjetivo "instantáneos", y más: "sobre un espacio que se desintegra". Una arquitectura cimentada en un espacio que se desintegra, eso soy yo. ¿Por qué se desintegra el espacio? Porque está contaminado de temporalidad. La circunstancia está construida de instantes.

*(Everything  
we come across is to the point.)*

No es fácil la traducción. Aventuro una posibilidad: "Todo lo que nos encontramos va a la meta". Nueva cita de Cage. Las circunstancias conducen a otras circunstancias.

*La música  
inventa al silencio,*

*la arquitectura  
inventa al espacio.  
Fábricas de aire.*

Aparecen nuevos argumentos. El silencio es a la música lo que el espacio a la arquitectura. Silencio y espacio tienen algo en común: son aire. La música y la arquitectura inventan ese aire, son su fábrica. Por tanto:

*La música inventa el espacio, y  
La arquitectura inventa el silencio.*

La conclusión parece inevitable:

*El silencio  
es el espacio de la música:  
un espacio  
inextenso*

Pero vuelven los espejos: se trata de un espacio sin extensión, es decir, de un espacio sin espacio. Eso es el silencio, un espacio sin espacio. Los dos puntos abren una necesaria desembocadura:

*no hay silencio  
salvo en la mente*

¿Significaría esta frase que se abre una escisión entre la realidad y lo "mental"? ¿Podríamos decir que se configura un nuevo dualismo?

*El silencio es una idea,*

*la idea fija de la música.*

Si no existe el silencio "acústico", entonces el silencio es sólo una idea, cosa que Cage parece sostener a partir de sus investigaciones sobre el silencio. Es sabida la anécdota de que se encerró en una cámara acústica en el desierto para intentar escuchar el silencio. El resultado fue que, conforme iban desapareciendo los sonidos exteriores empezó a escucharse a sí mismo, el sonido de su corazón, de sus tripas, de su sangre corriendo por largas autopistas a muy alta velocidad. Pero, otra vez, no acaba ahí la cosa. El silencio es una idea, pero esa idea es la música. El silencio es la idea de la música. ¿Significaría eso que entre la idea de la música y su realidad hay un abismo, puesto que el silencio acústico es imposible? La respuesta probable aparece más adelante, pero antes vuelve a formular una oposición:

*La música no es una idea:  
es movimiento,  
sonidos caminando sobre el silencio*

La idea de la música es el silencio, pero la música no es una idea, porque es algo real: es movimiento, es flujo de circunstancias. La música está hecha de sonidos, pero esos sonidos caminan sobre el silencio, son sostenidos por el silencio, porque cada sonido está enraizado en el silencio que lo precede y en el silencio que lo sucede. Ambos silencios, aunque no los escuchemos (y cómo podríamos hacerlo), son la condición de existencia del sonido. El sonido no

existiría sin esos dos silencios que lo enmarcan, y que sin embargo, no existen, o son sólo mentales. Me parece claro que vuelve a borrar las posibilidades de dualismo que se habían abierto antes.

*(Not one sound fears the silence  
that extinguishes it.)*

Posible traducción: "Ningún sonido le teme al silencio que lo extingue". No le teme porque el silencio no es la muerte del sonido, sino su continuación.

*Silencio es música,  
música no es silencio.  
Nirvana es samsara,  
samsara no es nirvana.  
El saber no es saber:  
recobrar la ignorancia,  
saber del saber.  
No es lo mismo  
oír los pasos de esta tarde  
entre los árboles y las casas  
que  
ver la misma tarde ahora  
entre los mismos árboles y casas  
después de leer  
Silence*

"Silence" es el nombre de un libro de Cage, quizás el más importante. El recurso se repite hasta el paroxismo: cada cosa no tiene un opuesto, sino un espejo, un complemento que a la vez que la continúa,

la anula. (Recordar lo que pensaba Duchamp al respecto).

*nirvana es samsara,*

*silencio es música.*

*(Let life obscure*

*the difference between art and life.)*

"Dejemos que la vida oscurezca sus diferencias con el arte". Es la vida la que oscurecerá esas diferencias, no el arte.

*Música no es silencio:*

*no es decir*

*lo que dice el silencio,*

*es decir*

*lo que no dice.*

La música no dice lo que dice el silencio, aunque el silencio sí dice lo que dice la música. La música no dice lo que dice el silencio: dice lo que no dice.

*Silencio no tiene sentido,*

*sentido no tiene silencio.*

*Sin ser oída*

*la música se desliza entre ambos.*

*(Every something is an echo of nothing.)*

"Cada algo es un eco de nada". Aparece otra palabra de naturaleza auditiva: eco. Palabra también de resonancias mitológicas: Eco fue una diosa griega que duplicaba las cosas. Si el silencio es una "nada", la música es sin embargo su eco.

Pero hay otro ingrediente, el de las relaciones entre silencio y sentido. "Silencio no tiene sentido", dice Paz. Precisar el significado de esta frase no es simple. Si el silencio es ausencia de sentido, ¿significaría eso, por ejemplo, que el silencio es algo que se encuentra fuera del horizonte del lenguaje? Pero eso sería ya un sentido, el ser algo fuera del lenguaje, aún en su imposibilidad. Interpretar el no sentido del silencio es ya darle un sentido. Lo inverso también está expresado: "sentido no tiene silencio". Lo que tiene sentido (podríamos decir, el universo del lenguaje), no tiene silencio, porque no deja de sonar, habla permanentemente. Silencio y sentido son incompatibles. Si tengo una idea del silencio, es que no he comprendido el silencio.

Esta concepción de Cage (expresada por Paz pero sustentable en los propios escritos de Cage) sin duda escapa a la lógica del pensamiento occidental. Es en estos puntos de articulación donde se nota con claridad su relación con las filosofías orientales.

Sentido y silencio son universos excluyentes pero, agrega Paz, "sin ser oída, la música se desliza entre ambos". ¿Por qué sin ser oída? Ese matiz abre una nueva posibilidad: hay una música que no se escucha que es distinta del silencio. Una cosa es el silencio. Otra, la música que ocurre "sin ser oída".



El asunto implica una concepción de la música como algo (¿un fluído?) que es un ir y venir del sentido al silencio y del silencio al sentido. De tal manera que las posibilidades de sentido de la música nos llevarían a la posibilidad de una suspensión del sentido, aún instantáneamente, en el silencio. La música sería un camino para acceder, en privilegiados fragmentos temporales, a la ausencia de sentido, imposible en el universo del lenguaje. El asunto es complejo porque, entre otras reflexiones posibles, podría formularse la pregunta ¿la música es o no un lenguaje? Cualquier idea sobre el silencio genera automáticamente su contrapartida como concepción de la música. (Por cierto, Cage contesta a esta pregunta que no, que la música no es un lenguaje).

*En el silencio de mi cuarto  
el rumor de mi cuerpo:  
Inaudito.*

La referencia a "mi cuarto" escenifica la situación, le otorga un aquí y ahora concreto. El cuarto está lleno de silencio. En ese silencio se inserta "el rumor de mi cuerpo". Le agrega un adjetivo: inaudito, no oído. El rumor de mi cuerpo, aunque no lo escuche, perturba el silencio de mi cuarto. El adjetivo no se agrega inocentemente y Paz lo muestra enfáticamente: lo separa por dos puntos y lo lanza a otro verso. Hay un acento en ese verso que sólo contiene una palabra: inaudito. No escuchar algo no significa que ese algo sea silencioso. Lo no oído es simplemente lo desconocido, lo ajeno a la conciencia.

Mi cuerpo produce un rumor: ¿significa eso que, al no ser silencioso, mi cuerpo necesariamente tiene un sentido que no comprendo? El siguiente verso puede dar una pista.

*Un día oiré sus pensamientos*

Un día oiré los pensamientos de mi cuerpo. El "sus" se refiere a mi cuerpo. Y no puedo oír los pensamientos de mi cuerpo sin escuchar su rumor. Porque el rumor no es igual a los pensamientos. Los pensamientos son su consecuencia. Mi cuerpo a través de su rumor, engendra pensamientos, pensamientos que no surgen del cerebro, o no solamente de él.

En otras palabras, los pensamientos son una consecuencia de la sonoridad, que está ligada al sentido. Por consecuencia, podría decirse que el silencio es el "no sentido". Sin embargo eso sería ya darle un sentido al silencio y volveríamos al punto de partida (como ya fue expresado párrafos arriba). La palabra clave que quizá habría que buscar es proceso, o movimiento, o mejor quizá, devenir... A eso parecen aludir los siguientes versos:

*La tarde*

*Se ha detenido:*

*No obstante -camina*

Una vez más, la simultaneidad del ser del no ser. Es como si el Ser fuese una frágil frontera movediza entre ellos. Algo es solamente si se equilibra en el

enfrentamiento permanente con su contrario que no lo niega sino que lo completa.

¿Qué es la tarde que se ha detenido y para la cual no es eso un obstáculo para, sin embargo, seguir? Un instante, la única verdadera realidad temporal, la única experiencia del tiempo en tanto tal y no en tanto narración.

Mi cuarto, la tarde: se han trazado las dos coordenadas (espacio y tiempo) del instante. En el sitio en que se cruzan mi cuarto y la tarde, el tiempo se detiene, pero sigue su trayectoria.

*Mi cuerpo oye al cuerpo de mi mujer  
(a cable of sound)  
y le responde:  
esto se llama música*

Mi cuerpo, que contiene un rumor no escuchado, oye sin embargo al cuerpo de mi mujer, "un hilo de sonido". La presencia corporal femenina basta para convocar a Eros. El simultáneo ser y no ser del instante contiene otra desembocadura: el erotismo. Yo no puedo oír mi cuerpo pero mi cuerpo escucha el cuerpo de mi mujer. Y luego de escucharlo, le responde: "esto se llama música". ¿Qué es "esto" que se llama música? No mi cuerpo ni el cuerpo de mi mujer, sino el juego de resonancias, el simultaneísmo del ser y del no ser, del instante que se desmorona exactamente en el momento en el que surge, el oír, no lo que esperaríamos escuchar (mi cuerpo) sino otra cosa (el cuerpo de mi mujer, un hilo que me envuelve). El

simultaneísmo de la tarde y mi cuarto y dos cuerpos, cada uno de los cuales contiene su propio rumor que está presente aunque no escuchado. A ese encuentro de diversidades, que no es sólo espacial o temporal, sino ontológico, podemos llamarle música.

Ha surgido una filosofía de la música radicalmente original, que derrumba la idea de la música como un conjunto de sonidos "organizados" que se organizan a través de la armonía y el ritmo. Es música incluso lo que no escucho y lo que no comprendo, siempre y cuando se desplieguen en el efímero ser del instante.

Hay, por tanto una música que se ve, una música que se huele, un silencio que se palpa, un silencio que se imagina, incluso un silencio que se oye y otro que no se oye. ¿Cuál es entonces la diferencia entre la música que no se escucha y el silencio? Una respuesta entre otras se abre paso en los versos que siguen.

*La música es real,  
el silencio es una idea*

Acostumbrados ya a los ires y venires de ideas contrarias podríamos esperar que enseguida Paz dijera: la música es una idea, el silencio es real. Pero no lo dice. Sin embargo hay que leerlo entre líneas.

Pero atendamos primero lo que se afirma explícitamente. Si la música es real y el silencio es una idea, entonces se desprende que el silencio no lo escuchamos realmente. ¿Entonces qué escuchamos cuando

escuchamos el silencio? Cuando escuchamos música, en ciertas obras, de pronto ocurre un silencio. Lo percibimos claramente. ¿Significaría eso que el conflicto entre la realidad y la idea se resuelve en la música, en una música no ajena al silencio, y que ese simultaneísmo que es la música es también simultaneísmo de la realidad y la idea? La música se sale de las salas de conciertos y de los rituales mágicos y se mete en el cuerpo, se despliega en las circunstancias (como se dice al principio del poema). La música es entonces, en primer lugar, algo (cualquier cosa) que ocurre, algo, así de vago, que se clarifica en la cumbre del instante. Ahí estaría la importancia de la música, en que permite al que escucha construirse a partir del instante, que no sólo es efímero sino a menudo inalcanzable. Hay vidas hechas de una plana temporalidad sin instantes.

Lo opuesto es incluso dramático. Si la música es una idea y el silencio es real, entonces la realidad es la ausencia de sentido. Donde hay sentido no hay realidad. El mundo humano, hecho de lenguaje, se disuelve en la idea. Esta opción, tanto como su opuesta, se resuelve en un estatismo, en un estado que apaga toda vibración.

El único camino que no se cierra es el que se sustenta en el simultaneísmo de los contrarios, un concepto que recuerda el devenir de Deleuze.

*John Cage es japonés  
Y no es una idea:  
El sol sobre la nieve.*

Vuelve Paz al centro de su tema: John Cage. Pero dice que es japonés. No se trata, evidentemente, de un gesto de absurda ignorancia de Paz, quien bien sabía, puesto que además era su amigo, que Cage era un angelino vecindado en Nueva York (como nativo de Los Ángeles decía, precisamente, que estaba más cerca de Asia que de Europa). Entonces ¿por qué dice que es japonés? Me atrevo a formular dos respuestas válidas simultáneamente. Primero, porque el lenguaje puede decir cualquier cosa, y en cada caso crea sentidos (en parte es en ese hecho en el que se basa la experiencia surrealista, y la experiencia poética en general). Y si eso ocurre así, entonces no importa lo que diga el lenguaje, pues será siempre, al fin y al cabo, sólo lenguaje. Segundo, porque Cage, en un aspecto, es japonés: comprende la filosofía del oriente tradicional como si fuera propia de su cultura. Pero, se dice, es japonés y no es una idea, cuestión paradójica, pues si se afirma que es japonés, ¿cómo explicar enseguida que no es una idea? ¿Cómo afirmar que un John Cage japonés budista no es una idea? Sin embargo se dice que no es una idea, que es tan real como el sol sobre la nieve. Pero el sol devora la nieve, la realidad de su encuentro es el derretimiento, otra metáfora de la temporalidad. Un John Cage japonés budista es tan real como el tiempo que pasa.

*Sol y nieve no son lo mismo:*

*El sol es nieve y la nieve es  
nieve*

El sol y la nieve no son la misma cosa, por lo tanto, son la misma cosa. Nuevamente nos encontramos con el triple juego "contradicción temporalidad lenguaje". Lo que se afirma se pone en crisis primero a partir de enfrentarlo a su opuesto. Más tarde, a la crisis de la contradicción se agrega el disolvente de la temporalidad. Por último aparece el relativismo del lenguaje. La lógica, la física y la retórica se reúnen en un mismo sitio del espacio y el tiempo. Se trata de tres afirmaciones indirectas: la verdad está en la contradicción, la verdad está en el devenir, la verdad está en los hechos del lenguaje. O bien: la verdad no está en ninguna parte.

Una posibilidad es la identidad. Primero, en lo que el sentido común nos muestra: el sol es sol y la nieve es nieve. Luego, la identidad de lo diverso: el sol es nieve y la nieve es sol. Sin embargo, este último eslabón se rompe para deshacer la simetría: "el sol es nieve". Todo es nieve. Todo es blanco. Todo es blanco sobre blanco: silencio.

El dar matices a un sentido, a una significación, es un proceso infinito en el cual simplemente viajamos al revés del lenguaje sin salir nunca de su ámbito. No es ese el camino de Cage. Nuestro autor, por el contrario, acumula uno sobre otro todos los sentidos posibles de una misma idea: por la sobresignificación, la significación se desintegra, se derrite como la nieve que sin embargo sigue siendo nieve. El blanco es la suma de todos los colores. El blanco es también la suma de todas las significaciones.

O

*El sol no es nieve ni la nieve es  
nieve*

Pero el afirmar la realidad de lo blanco rápidamente se vuelve dogmático e ideológico, y probablemente podría conducir hasta la creación de una escuela filosófica. Por ello el autor debe volver sobre sus pasos para borrarlos con presteza. Por ello "el sol no es nieve ni la nieve es nieve", nada es lo que es.

O

*John Cage no es americano  
(U.S.A. is determined to keep the Free  
World free,  
U.S.A. determined)*

Vuelta sobre la nacionalidad de Cage. Ahora no es japonés, pero no es tampoco americano. ¿Por qué? Nuevamente se sugiere el despliegue de varias interpretaciones diversas. Primero, se agrega "USA está decidida a mantener libre el mundo libre". ¿Es una crítica? Es decir, como Cage piensa eso, Cage no es americano. Segundo, no es americano porque las fronteras nacionales carecen de sentido frente al simultaneísmo temporal y espacial que ocupa su mente.

O

*John Cage es americano  
(that the U.S.A. may become  
just another part of the World.*



*No more, no less.)*

Pero en consecuencia con el proceso debe afirmarse también lo que ahora parece paradójal: John Cage es americano. Piensa que su país debe devenir solamente otra parte del mundo. "No más, no menos" .

*La nieve no es sol,  
la música no es silencio.*

Ya lo había dicho inversamente, "el sol no es nieve". Pero podría agregar: la nieve es sol. No obstante, los términos de la inversión esta vez se cumplen sin sorpresa (por ello resulta sorprendente el verso): "la nieve no es sol". Esta afirmación sirve para introducir como equivalente una nueva frase: "la música no es silencio".

El silencio es música, pero la música no es silencio. El no-sentido es sentido, pero el sentido no es no-sentido.

*El sol es nieve,  
El silencio es música*

Hasta aquí se termina la idea. Se establece una identidad:

Sol - Música  
Nieve - Silencio

El nexo entre ambos grupos es no sólo el tiempo en sí, impersonal, sino el tiempo humanizado, el tiempo

del hombre que soy yo esta tarde en mi cuarto en el que estamos mi mujer y yo, una tarde detenida en el tiempo que sin embargo avanza. Sé que avanza porque de un momento a otro, todo se ha desvinculado, la comunión se ha roto.

*Ese hombre es John Cage  
(committed  
to the nothing in between).*

Ese hombre que soy yo es a la vez todos los hombres. Ese hombre es también John Cage, "comprometido con la nada que hay en las cosas" (la traducción podría quizá ser más económica). No le importan las cosas: le importa su "en medio".

*Dice una palabra:  
No nieve no sol,  
Una palabra  
Que no es  
Silencio:  
A year from Monday you will hear it.*

Ese hombre dice una palabra: ninguna de las que ha dicho. Dice "del lunes en un año tú lo escucharás". Paz reenvía el cauce del poema al libro de Cage (A year from Monday).

*La tarde se ha vuelto invisible*

La simultaneidad se ha desvanecido. La comunión de los contrarios se ha destejido. Hemos vuelto ¿a qué?

¿A la música o al silencio, o a otra cosa que no es ya música ni silencio?

Cage, como californiano, decía que estaba más cerca de Asia que de Europa, por lo cual le era natural empezar la música desde cero, sin el peso de las grandes tradiciones continentales. Adopta la premisa de la fenomenología, de ir a las cosas mismas, pero en su caso no para aprehenderlas sino para escucharlas, para desencadenar sus sonidos latentes. Mientras otros músicos empezaban su trabajo por la sintaxis (la armonía, el contrapunto, la forma), Cage empezaba por el fenómeno desnudo, por las valencias sueltas de la música: el tiempo, el silencio, el movimiento, el sonido liberado de sus ataduras culturales.

Hemos hecho un recorrido en dos movimientos. Primero, para buscar los límites del análisis musical, no en cuanto a la relación con su objeto de estudio, sino en cuanto a los límites de su naturaleza misma y a la relación de esos límites con las posibilidades para imaginar, desde ahí, la música. Segundo, he realizado una exploración, con los recursos de la hermenéutica, de una obra de la cual no es posible siquiera decir sin complicaciones que "es" una obra.

He intentado mostrar:

1. Que la disciplina tradicional del análisis musical, con todas sus fortalezas, despliega de manera inconfesa una ontología de la música que cierra el imaginario musical en el límite de la partitura escrita. Ese no es un déficit del análisis, sino un elemento que habría que formular explícitamente y explorar en todas sus consecuencias.
2. Que una noción abierta de texto, en el sentido de Lotman, abre nuevas posibilidades para pensar la música sin los riesgos de un lenguaje de *amateurs* que se pierda en la vaguedad.
3. Que el imaginario de las obras, sin las jerarquías ordenadoras del árbol-raíz, adquiere profundidad y temporalidad que lo convierten en un texto entre otros.
4. Que el texto de la música es una multiplicidad (no sólo estadística, sino cualitativa), para el

cual la partitura escrita es apenas uno de los referentes.

5. Que **4<sup>33</sup>**, como un grado cero del texto musical, permite formular los elementos mínimos para una estética de la música que tenga como centro, no la música como concepto dado, sino el sonido (en su materialidad) y el tiempo (el instante, el tiempo "moviente" de Bergson).
6. Que es posible referirse a la "textura" de la música como a un complejo de textos en movimiento que la configuran.
7. Que a pesar de que usemos inevitablemente un lenguaje verbal para hablar de la música, y de que ese lenguaje no pueda traducirla, es posible a través de él "presentar" su esencia y "asistir" a los movimientos de su temporalidad. El análisis de hoy podría ambicionar esos propósitos.
8. No es el objetivo del presente texto, en ningún sentido, cuestionar la importancia del análisis musical. Tan sólo buscamos que esta actividad sea capaz de abrirse a nuevas posibilidades hermenéuticas que le den flexibilidad y que le permitan establecer vínculos de intertextualidad con otros discursos.
9. **4<sup>33</sup>** no es un objeto de análisis ejemplar para propósitos de un enfoque cultural. O mejor dicho, no es esa la motivación principal para abordar la obra. El centro de la elección está en que **4<sup>33</sup>** exige un replanteamiento de la estética de la música desde el principio, exige la refundación de una ontología multicultural y multitextual.

La escritura musical misma no es, finalmente, sino una traducción imperfecta de otra cosa que no alcanza sino a ser balbuceada en signos sin tiempo.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Antókoletz, Eliot**  
The Music of Béla Bartók, Berkeley: University of California Press, 1984.  
Twentieth Century Music, New Jersey: Prentice Hall, 1992.
- Babbit, Milton**  
Words about Music, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1987.  
Twentieth Century Music, New Jersey: Prentice Hall, 1992.
- Bach, Emmon**  
Teoría sintáctica, Barcelona: Anagrama, 1976.
- Barthes, Roland**  
Elementos de semiología, Madrid: Alberto Corazón Editor, 1971.
- Bent, Ian**  
Analysis, Londres: Norton, 1987.
- Beristáin, Helena**  
Diccionario de retórica y poética, México: Porrúa, 1985.
- Bernard, Jonathan**  
The Music of Edgard Varèse, New Haven: Yale, 1997.
- Berry, Wallace**  
Structural Functions in Music, New York: Dover, 1987.
- Boulez, Pierre**  
Orientations, New York: Harvard University Press, 1986.
- John, Cage**  
Musicage (Cage Muses on Words, Art, Music): Hanover, Wesleyan University Press, 1996.  
Silence, New England: Wesleyan University Press, 1973  
*Del lunes en un año*, México: Era, 1984.
- Cook, Nicholas**  
*Music, imagination & culture*, New York: Clarendon Press, 1992.
- Cassirer, Ernst**  
Filosofía de las formas simbólicas, México: Fondo de Cultura Económica, 1998, tres volúmenes.
- Castoriadis, Cornelius**  
Figuras de lo pensable, Madrid: Frónesis-Cátedra, 1999.  
El ascenso de la insignificancia, Frónesis-Cátedra, 1998.
- Cook, Nicholas**

- A Guide to Musical Analysis, Londres: J.M. Dente & Sons Ltd, 1987.
- Deleuze, Gilles**  
*Conversaciones*, Valencia: Pre-textos, 1999.  
*La imagen-movimiento: Estudios sobre cine 1*, Barcelona: Paidós, 1994.  
*La imagen-movimiento: Estudios sobre cine 2*, Barcelona: Paidós, 1994.  
*Mil mesetas*, Valencia: Pre-textos, 2000.
- Derrida, Jacques**  
*La escritura y la diferencia*, Barcelona; Anthropos, 1989.
- Eco, Umberto**  
*La obra abierta*, Barcelona: Planeta - Agostini, 1992.
- Forte, Allen**  
*The Structure of Atonal Music*, New Haven: Yale, 1973.
- Gadamer, Hans-Georg**  
*Verdad y método*, Salamanca: Ediciones Sígueme, 1999  
*La actualidad de lo bello*, Barcelona: Paidós, 1991.  
*¿Quién soy yo y quién eres tú?*, Barcelona: Herder, 1999.  
*Estética y hermenéutica*, Madrid: Tecnos, 2001.  
*La herencia de Europa: ensayos*, Barcelona: Península, 1990.
- Kostelanetz, Richard**, editor  
*Writings about John Cage*, Michigan: The University of Michigan Press, 1996.
- Kostka, Setefan**  
*Materials and Techniques of Twentieth Century Music*, New Jersey: Prentice Hall, 1990.
- Lester, Joel**  
*Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*, New York: Norton, 1989.
- Lévi - Strauss, Claude**  
*Mirar, escuchar, leer*, Madrid: Ediciones Siruela, 1993.
- Llorenç, Barber**  
*John Cage*, Círculo de Bellas Artes: Madrid, 1985
- Lotman, Iuri M.**  
*La Semiosfera*, Madrid: Cátedra, 1996. Tres volúmenes.
- Lyotard, Jean-François**  
*La condición posmoderna*, Madrid: Cátedra, 2000.
- Morgan, Robert**  
*Twentieth-Century Music*, New York: Norton, 1991.
- Morris, Charles**  
*Fundamentos de la teoría de los signos*, Barcelona: Planeta-Agostini, 1994
- Morris, Robert**



- Class Notes for Atonal Music Theory, Lebanon, New Hampshire: Froy Peak Music, 1991.  
Composition with Pitch-Classes, New York: Yale University Press, 1987
- Nattiez, Jean-Jacques**  
Music and Discourse: Toward a Semiology of Music, New Jersey: Princeton University Press, 1990.
- Pareyson, Luigi**  
*Conversaciones de estética*, Madrid: Visor, 1987.
- Parks, Richard**  
The Music of Claude Debussy, New York: Yale University Press, 1989.
- Paz, Octavio**  
*Apariencia desnuda: La obra de Marcel Duchamp*, México: Era, 1985.  
*La otra voz: poesía y fin de siglo*, México: Seix Barral, 1990.  
*Obra poética I*, México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Pereda, Carlos**  
Crítica de la razón arrogante, México: Taurus, 1999.
- Pérez Martínez, Herón**  
En pos del signo, México: Colegio de Michoacán, 2000.
- Perle, George**  
The Right Notes, New York: Pendragon Press, 1995.
- Prigogine, Ilya**  
*El nacimiento del tiempo*, Barcelona; Tusquets, 1998, Col. Metatemas 23, Libros para pensar la ciencia.
- Rahn, John**  
Basic Atonal Theory, New York: Longman, 1980.
- Reis, Carlos y Ana Cristina Lopes**  
Diccionario de narratología, Madrid: Ediciones Colegio de España, 1996.
- Ricoeur, Paul**  
Tiempo y narración, México: Siglo XXI, 1995, dos volúmenes.  
Historia y narratividad, Barcelona: Paidós, 1999.  
La metáfora viva, Madrid: Trotta, 2001
- Ricoeur, Wood, Clark et al.**  
Con Paul Ricoeur, Barcelona: Monte Ávila Ed., 2000.
- Rowell, Lewis**  
*Introducción a la filosofía de la música*, Barcelona; Gedisa, 1996.
- Schenker, Heinrich**  
Harmony, ed. Oswald Jonas, trans. Elizabeth Mann, Cambridge: M.I.T. Press, 1973.  
Counterpoint, 2 vols., trans. John Rothgeb, New York: Schirmer, 1987.
- Scruton, Rogers**  
The Aesthetics of Music, New York: Oxford University Press, 1997.
- Steiner, George**

- Presencias reales*, Barcelona: Destino, 2001.  
*En el castillo de Barba Azul: aproximación a un nuevo concepto de cultura*, Barcelona: Gedisa, 1998.  
*Gramáticas de la creación*, Barcelona: Siruela, 2001.  
*Pasión intacta*, Barcelona: Siruela, 1997.
- Strauss, Joseph**  
Introduction to Post-Tonal Theory, Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1990.
- Todorov, Tzvetan, y Oswald Ducrot**  
Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, México: Siglo XXI, 1985.
- Touraine, Alain**  
*Crítica de la modernidad*, México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Vattimo, Gianni**  
El fin de la modernidad, Barcelona; Gedisa, 2000.
- Wilson, Paul**  
The Music of Béla Bartók, New York: Yale University Press, 1992.
- Wittgestein, Ludwig**  
Tractatus Logico-Philosophicus, Madrid: Alianza, 1997.  
Observaciones filosóficas, México: UNAM, 1997.