

## JOHN CAGE: UN NUEVO PARADIGMA ARTÍSTICO EN LAS FRONTERAS DE LA CREACIÓN.

Raquel Jurado Díaz

*"La utilidad de la inutilidad del arte es una buena noticia para los artistas. Porque el arte no sirve a ningún propósito material. Tiene que ver con el cambio de las mentes y los espíritus...Es hora de dar un concierto de música moderna en África. El cambio no es perturbador. Es alentador".*

JOHN CAGE

*"Las colecciones de discos no son música".*

JOHN CAGE

No es el propósito de este artículo emitir ningún juicio crítico acerca de la obra de John Cage, ni someter su pensamiento a una posible valoración estética. Se tratará por el contrario de acercar su figura y su pensamiento, provocativo e innovador con respecto a los conceptos artísticos tradicionales en general, y musicales en particular, - y que aún siguen de alguna manera fuertemente arraigados en nuestra sociedad y en nuestros sistemas de enseñanza -, de manera que este acercamiento pueda introducir en el lector un nuevo punto de vista, una nueva pers-

pectiva ante todo atractiva y estimulante, no sólo con respecto a lo que entendemos por música y arte, sino con relación a la propia vida.

En la actualidad, en tiempos en que se tiende hacia una excesiva especialización en todos los ámbitos, no está de más desviar nuestra atención hacia otras propuestas artísticas que, como en el caso de John Cage, apuestan por una mayor diversidad no sólo apreciable en su vasta producción artística, sino también en la base de todo su pensamiento y experiencia estética. Él afirma que ha

llegado a apreciar más su medio (la vida) a través de su trabajo con la música, -"la música ha servido para introducirme en el verdadero mundo en que vivimos"<sup>1</sup>. Aunque, según Cage "se están desvaneciendo ya todas las fronteras entre las distintas disciplinas"<sup>2</sup>, y en todos los campos se consiguen las mismas percepciones. Cage cita al respecto un texto del compositor Joe Byrd: "...la obligación - la moral, si se quiere -, de todas las artes hoy, es intensificar, alterar la capacidad perceptiva, y, así, la conciencia. ¿Capacidad perceptiva y conciencia de qué?. Del mundo material real. De las cosas que vemos y oímos, que gustamos y tocamos"<sup>3</sup>. También resulta ilustrativa la narración de sus enriquecedores paseos junto al pintor Mark Tobey, que le acercan a un nuevo nivel de percepción antes inimaginado por el compositor: "Era la primera vez que alguien me daba una lección de cómo mirar sin prejuicios, alguien que no comparaba lo que veía con nada previo...Tobey se paraba en las aceras, aceras en las que normalmente no nos fijamos al caminar, y su mirada las

convertía en obras de arte. Percibía el detalle más mínimo. Para él, todo tenía vida"<sup>4</sup>.

Esta alteración de la capacidad perceptiva a través del arte a la que hacía alusión el texto de Joe Byrd, y esa particular y renovada forma de mirar sin prejuicios en Tobey, adquiere en Cage un carácter reivindicativo con respecto a aspectos musicales marginados y olvidados.

En su "Conferencia sobre nada", Cage hace una crítica al sistema metodológico de los centros de enseñanza musical, basado en unos artificios mentales que acotan el sonido, asignándole un significado dentro de un sistema. "Tonalidad. Nunca me gustó la tonalidad. Trabajé en ella. La estudié. Pero nunca tuve ningún sentimiento hacia ella"<sup>5</sup>. Al integrar los sonidos en la "jaula de la armonía", se pierde el sonido en sí mismo, ya que la estructura tonal determina su sentido, lo intelectualiza, lo jerarquiza.

Cage reivindica el oído sensible sobre el intelectual, la

<sup>1</sup> Kostelanetz, R. *Entrevista a John Cage*. Anagrama, 1973, pág. 22.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pág. 25

<sup>3</sup> *Ibid.*, págs. 43-44.

<sup>4</sup> Cage, John. "Textos sobre Mark Tobey" en *Mark Tobey*. Catálogo del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1997. Àmbit Servicios Editoriales, S.A. págs 439-440

<sup>5</sup> Cage, John. "Lecture on Nothing". En *Silence*, U.S.A., Wesleyan University Press, 1961, pág. 116

"fisicalidad" del sonido sobre su intelectualización - "la separación de la mente y el oído ha echado a perder los sonidos"<sup>6</sup>- y propone una nueva actitud con respecto a la escucha. Esta *nueva escucha* requiere el cese de la actividad mental que crea relaciones artificiales entre los sonidos, para que el sonido sea, tenga lugar. Y hace que el concepto de sonido se amplíe, se renueve nuestra capacidad perceptiva con respecto a ellos. El propio Cage afirma: "...empiezo a oír los sonidos antiguos como si no estuvieran gastados. Evidentemente, no están gastados. Son tan audibles como los sonidos nuevos. El pensamiento los había gastado. Y si se deja de pensar en ellos, de pronto son frescos y nuevos"<sup>7</sup>.

Es a partir de esta reflexión y de otro hecho por lo que Cage comienza a incluir ruidos en su música. "No habían sido intelectualizados; el oído podía escucharlos directamente y no tener que pasar a través de ninguna abstracción acerca de ellos...Me gustaban los ruidos tanto como me habían gustado los sonidos aislados"<sup>8</sup>. En 1936

Cage trabajó como asistente del realizador cinematográfico Oskar Fischinger para componer la música de uno de sus proyectos. Pero fue un comentario de Fischinger el que provocó en Cage, una peculiar respuesta: "Todo en el mundo tiene su propio espíritu, que puede ser liberado poniéndolo en vibración". Según cuenta en sus escritos, es esta frase del cineasta la que le empuja a iniciar una exploración por el universo de la percusión, decidiéndose a "golpear, tentarlo todo, a escuchar, y a escribir música de percusión, y a tocarla con amigos"<sup>9</sup>.

Esta experiencia se verá ampliada al aceptar un puesto de compositor-acompañante de danza en la Cornish School en Seattle, en 1938. Su estancia en este centro, de carácter progresista, fue clave en su evolución. La Cornish School, cimentada en la opinión de que todos los estudiantes debían estar formados para experimentar todas las artes, invitaba a artistas de todas las áreas, entre ellos pintores como Mark Tobey o Morris Graves, de gran influencia en el pensamien-

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*, pág. 117

<sup>8</sup> *Ibid.*, págs. 116-117.

<sup>9</sup> Cage, John. "Una declaración autobiográfica (1989)". En *John Cage, Writer*, N.York, Limelight Editions, 1993.

to de Cage. Por otra parte, es aquí donde Cage conoce al joven bailarín y coreógrafo Merce Cunningham, con el que compartió sus puntos de vista estéticos, estableciéndose desde este momento una productiva colaboración entre ambos que duró hasta el final de la vida de Cage<sup>10</sup>.

Heredero del espíritu creativo de su padre (era inventor), se considera a John Cage como el inventor del *piano preparado*. Antes de abandonar la Cornish School, se le encarga la composición de una pieza para danza de carácter africano. El problema era que no había foso y el pequeño espacio del auditorio limitaba las posibilidades instrumentales a emplear. Tan sólo contaba con un pequeño piano de cola. "Finalmente comprendí que debía transformar el piano. Lo hice colocando objetos entre las cuerdas. El piano se transformó en una orquesta de percusión"<sup>11</sup>.

De esta manera, Cage consigue de nuevo renovar los "sonidos antiguos", introduciendo nuevas posibilidades tímbricas sorprendentemente sugerentes al

oído sensible. Logra asimismo, elevar la percusión a un mayor rango. Desde su punto de vista, la percusión es un elemento clave en cuanto que su espíritu abre caminos para nuevas concepciones acerca del silencio, hacia aspectos del tiempo aún no puestos en práctica; se trata de actividad vibratoria del sonido sin relación con ningún otro factor, intensificando así nuestra capacidad perceptiva -"dos instrumentos de percusión de la misma clase no son más parecidos que dos personas que resulta que tienen el mismo nombre"<sup>12</sup>.

Es también en la Cornish donde compone la primera pieza de música electrónica: *Imaginary Landscape n° 1*, escrita en 1939. Comienza así una serie de composiciones, fruto de su trabajo en una emisora de radio del centro, en las que combina los sonidos acústicos mezclados con grabaciones de ruidos y ondas sinusoidales, modificadas con instrumental electrónico.

La propuesta de *nueva escucha* de Cage también se dirige hacia otro elemento que, margi-

<sup>10</sup> En la actualidad Merce Cunningham sigue en activo, habiendo estrenado recientemente en Madrid en el Festival de Otoño de 2000, a los 81 años de edad. Una de las piezas coreografiadas, *Ground level overlay*, está dedicada a John Cage.

<sup>11</sup> Cage, John. "Una declaración autobiográfica (1989)". *op. cit.*

<sup>12</sup> *Ibid.*

nado tradicionalmente al igual que los ruidos, adquiere en su pensamiento nuevas perspectivas. Se trata del silencio. Pero un silencio escrito ahora con mayúsculas, un silencio "tomado en serio". "Deberíamos escuchar el silencio con la misma atención que prestamos a los sonidos". De nuevo volvemos al asunto de la jerarquización de elementos en la concepción tradicional de música. Hasta el siglo XX, el silencio no sólo había permanecido subordinado al sonido, sino que ha sido considerado como un elemento de escaso interés. Los músicos creemos tener claro lo que entendemos por silencio dentro de nuestra disciplina: encontramos sus signos en cualquier partitura musical, colocados entre notas o en compases vacíos. También admitimos su presencia entre las distintas secciones de una pieza y por supuesto como marco entre el comienzo y el final de la misma. A veces incluso logra confundir nuestra capacidad de percepción al creer "escucharlo" en secciones de extremo *pianissimo* o en sonidos que surgen *dal niente*. Cage nos regala un silencio de múltiples facetas y nos lo ofrece de nuevo rescatándolo del rincón de los marginados y con un aspecto renova-

do. Si anteriormente habíamos asistido a la ampliación del concepto sonido eliminando los límites entre sonido "musical" y ruido, elevando ambos a la misma categoría, ahora Cage logra la misma empresa partiendo de la observación de que los materiales musicales a emplear se reducen a sonidos (concepto ampliado) y silencio. Y componer consiste en la articulación de ambos. La articulación de estos dos materiales tendrá lugar atendiendo al único parámetro que les es común: la duración.

Una duración escogida al azar, 4'33'', se convertirá en el título<sup>13</sup> de la pieza quizá más polémica de John Cage. Compuesta en 1952 e interpretada por el pianista David Tudor, sus tres movimientos contienen una sola lectura: *tacet*. En esta pieza el silencio aparece como único material empleado, pero el hecho de su exclusiva presencia pretende transmitirnos algo más. En manos de Cage, la pieza se transforma en una especie de "manifiesto silencioso", una proclama sobre sus ideas respecto al silencio.

Con la intención de experimentar lo que podríamos denominar un silencio "absoluto"

<sup>13</sup> El título completo de la obra es 4'33'' en tres partes.

Cage se introduce en la cámara anecoica de la Universidad de Harvard. Pero a pesar del control tecnológico de la habitación silenciosa, escucha un sonido grave y otro agudo: son los sonidos que provocan los latidos de su corazón y la circulación de la sangre, y los de su sistema nervioso. Esta experiencia le lleva a la reflexión de que "no existe tal cosa como el silencio absoluto". Al menos no hay posibilidad de experimentarlo. Por lo tanto el silencio en música ya no se identifica con la ausencia de sonido, sino que consiste en todos los sonidos no intencionados que nos rodean, en el rumor constante que nos envuelve o, en palabras de Lévinas o M. Blanchot, en el "murmullo incesante" o el "chapoteo" del "lo que hay"<sup>14</sup>. En el pensamiento de Cage el silencio es rico, variado, abundante, múltiple; el silencio es "sonoro", sólo hay que prestarle la atención que merece.

En este sentido, *4'33''* supone una propuesta de *nueva escucha*, una reflexión dirigida hacia el oyente, al que incita a replantearse sus conceptos tradicionales, y al que invita a intensificar su capacidad perceptiva, garantizándole un sorprendente

paseo a través de un nuevo material aún sin explorar.

Una propuesta similar, a la que se refiere Cage asociándola directamente con la composición de su pieza silenciosa, la constituyen las *all-white paintings* de Robert Rauschenberg, en las que, según el autor, "el lienzo nunca está vacío". Los lienzos se convierten en "espejos del aire", reflejando la multiplicidad de luces, sombras, siempre cambiantes que inciden sobre ellos. En la misma línea podíamos citar las *glass houses* de Mies van der Rohe, con las que Cage también compara su música.

La no-intencionalidad se convertirá en un elemento esencial dentro del pensamiento cagiano. De un lado, su idea del silencio incluye la presencia de sonidos no-intencionados. Por otra parte, la *nueva escucha* requiere del oyente una actitud mental "no-intencional" que garantice la ausencia de cualquier intelectualización sobre lo escuchado, para así percibir la riqueza de la multiplicidad que se nos ofrece. "La vida está cambiando. Una de las maneras en que estoy intentando cambiar la mía es liberándome de mis deseos, para dejar de ser

<sup>14</sup> Cit. en "Zaj o el círculo de los compositores desaparecidos", Charles, Daniel. En *ZAJ*, Catálogo del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996

sordo y ciego al mundo que me rodea"<sup>15</sup>.

Pero este concepto de no-intencionalidad también es necesario aplicarlo a la tradicional figura del compositor, que ya no actuará como controlador absoluto de la obra, sino que deberá adoptar una actitud de aceptación; por un lado con respecto al sonido, dejando que sea "tal cual es", sin prejuicios; por otra parte hacia una nueva "manera de trabajar que no tenga nada que ver con parámetros"<sup>16</sup>. Este nuevo papel del compositor hace que a su vez se anule la noción de obra como objeto determinado introduciendo así el concepto de indeterminación, que será otro factor clave en su obra.

Cage no acepta la idea de que el propósito de la música sea la comunicación. Es más, rechaza cualquier concepción teleológica del arte. Como confirma en sus escritos y en alguna entrevista personal, durante algún tiempo tuvo problemas de distinta índole que le mantuvieron apartado de la actividad compositiva. Sin embargo, su interés por el budismo Zen -que comenzó en la Cornish School de la mano del profesor D.T. Suzuki - y los escritos de

Ananda K. Coomaraswamy, le devuelven de nuevo al trabajo aportándole las respuestas que necesitaba en relación con su situación respecto al arte.

En la lectura de Coomaraswamy encuentra que la responsabilidad del artista es imitar a la naturaleza en su modo de operar. Esta afirmación, junto con la idea de no-intencionalidad relacionada con el Zen, le conducirá a la introducción del azar en su música como recurso que le garantiza el no-control sobre la obra, la supresión del poder de decisión. El alejamiento provocado por la anulación de la voluntad le acerca sin embargo al modo de operar de la naturaleza.

El uso del azar como método de composición se pone de manifiesto en su obra a partir de los años cincuenta, aunque ya había sido empleado anteriormente como recurso a otros niveles. En repetidas ocasiones recurre al *I Ching*, donde el oráculo chino es el encargado de la toma de decisiones con respecto a los materiales musicales. Es el caso de piezas como *Music of Changes*, *Imaginary Landscape n° 4* o *Williams Mix*. Curiosamente,

<sup>15</sup> Cage, John. "Cómo pasar, patear, caer y correr", en *Del lunes en un año*, Biblioteca Era, pág. 180.

<sup>16</sup> Cage, John. "¿Y ahora a dónde vamos?", en *Del lunes en un año*, Biblioteca Era, pág. 116.

Cage reconoce ciertas analogías entre sus primeros métodos relacionados con el azar y los utilizados por los serialistas integrales en Europa, entre ellos Pierre Boulez, con el que mantuvo una interesante correspondencia.

Posteriormente al uso del *I Ching*, Cage recurrirá a otros métodos relacionados con el azar. En *Music for Piano*, son las imperfecciones del papel las que determinan las notas de la pieza. Para su pieza *Atlas Eclipticalis*, escrita en 1961, utilizó un mapa de las estrellas y constelaciones, trasladando sus trazos a una plantilla de ochenta y seis partes instrumentales.

Sin embargo, como afirmará en su entrevista con R. Kostelanetz, "Esto fue característico de un viejo período,..., lo único que yo hacía entonces era renunciar a la intención. Aunque mis elecciones estaban controladas por operaciones casuales, aún hacía un objeto"<sup>17</sup>. El interés de Cage se dirige entonces hacia los procesos, concibiendo la música, no como un objeto con partes, sino como una experiencia sensible cuyo objetivo no es otro que la alteración de nuestra capaci-

dad perceptiva. El proceso se convierte así en la mejor manera de imitar las operaciones de la naturaleza -"el mundo, lo real no es un objeto. Es un proceso"<sup>18</sup>-, constituyendo no un método, sino la obra misma.

Pero, ante todo, la música en Cage, ese magnífico acontecer sensible, no sólo nos invita a intensificar nuestra capacidad auditiva sino que nos propone un despertar a la propia vida, a todo lo que acontece, un "dejar de ser sordo y ciego a todo lo que nos rodea". En el pensamiento cagiano, el arte en general se identifica con la vida misma, maximizando nuestras capacidades sensibles.

La experiencia donde mejor se expresa esta idea es el *happening*. Lo que posteriormente se denominó como el "primer happening" se realizó en el Black Mountain College en 1952 y consistía en una serie de procesos artísticos disociados que tenían lugar simultáneamente en un mismo espacio, - sin embargo, el término *happening* hay que atribuirlo a Allan Kaprow, quien utilizó por primera vez esta palabra para denominar a una de sus "ac-

<sup>17</sup> Kostelanetz, R. *op. cit.*, pág. 36.

<sup>18</sup> *Ibid.*

ciones" en 1956 -. Los procesos que acontecían eran de diversa índole. Como relata el propio Cage, "Las actividades eran dispares, danza con Merce Cunningham, la exposición de pinturas y la interpretación con un fonógrafo Victrola por Robert Raushenberg, la lectura de sus poemas por Charles Olson o los de M.C. Richards desde lo alto de una escalera fuera del auditorio, David Tudor tocando el piano, mi propia lectura de una conferencia que incluía silencios desde lo alto de otra escalera fuera del auditorio, todo tenía lugar en periodos de tiempo determinados al azar, dentro del tiempo global de mi conferencia".<sup>19</sup>

En la experiencia del *happening* se despliega un acontecer múltiple y a la vez simultáneo, precisamente de la misma forma en que acontece la propia vida. La idea de simultaneidad está a su vez relacionada con el concepto Zen de interpenetración, de hechos que suceden sin obstruirse los unos a los otros. Resulta anecdótico el comentario del propio Cage en el que manifiesta haber experimentado por

primera vez la sensación de simultaneidad en la esquina de una calle de Sevilla.

Pero, en Cage, el *happening* no queda sólo en una actividad separada de la vida. Se trata de un teatro *sui generis*, en el que la multiplicidad simultánea anula la intencionalidad -"la vida es básicamente no intencional... Sólo puedes acercarte a ella cuando la ves como no intencional"<sup>20</sup>- y sólo cabe ver y escuchar "como si se viera y escuchara por primera vez", acrecentando nuestra capacidad sensible y alterando nuestra conciencia del mundo que nos rodea. Esto le lleva a la concepción de la vida como teatro y a su vez, del teatro como vida.

Como afirmará a posteriori, el hecho de "calibrar el arte a través de la vida fue resultado de mi asistencia a las clases de D.T. Suzuki durante tres años"<sup>21</sup>. Pero Cage va más allá de esta postura al introducir las ideas de uso y consumo en el arte. "El arte no es sólo para disfrutarlo. El arte está destinado a usarse".<sup>22</sup> Esta afirmación está influenciada por

<sup>19</sup> Cage, John. "Una declaración autobiográfica (1989)", *op. cit.*

<sup>20</sup> Kostelanetz, R., *op. cit.*, pág. 48.

<sup>21</sup> *Ibid.*, pág. 42.

<sup>22</sup> *Ibid.*, pág. 45.

las ideas relativas al arte de Norman O. Brown. La idea de consumo proviene de su imagen del arte y de las ideas como un alimento necesario para el cuerpo aunque, una vez que se ha usado y "digerido", es necesario consumir algo nuevo y fresco. Con esta postura, Brown refuerza la poética de vanguardia convirtiéndola en una necesidad, atacando a su vez a los que consideran la novedad como algo no deseable.

En relación con el happening encontramos otra experiencia de simultaneidad que Cage denominará *Musicircus*, celebrado por primera vez en 1967, y que tendrá repercusión en obras posteriores. Se trata de la interpretación simultánea de dos o más obras distintas, donde de nuevo la no-intencionalidad es la clave que permite la coexistencia y la aceptación del proceso.

La aceptación en Cage implica la adopción de una actitud que se traduce en una total permeabilidad a todo lo que sucede, y que nos hace ver más allá de lo que está ocurriendo; "Estaríamos en el ver a través de las cosas de Duchamp-Fuller-Mies van der Rohe"<sup>23</sup>. Pero de lo que se trata

aún es de lograr el cambio de mentalidad al que aludíamos al principio del artículo, que supone un acercamiento al arte sin prejuicios, desechando cualquier intelectualización posible sobre el mismo, aniquilando jerarquías axiológicas y eliminando de esta manera la posibilidad de emitir juicios de valor.

Asimismo, Cage ataca a la crítica, destacando la inutilidad del juicio estético por suponer un obstáculo tanto para la actividad artística como para la capacidad perceptiva que, de esta manera, se ven sesgadas.

Lo que Cage propone es el calibrar el arte a través de la vida, pero este calibrar se hará en función de la utilidad que suponga para nuestras vidas. En una línea similar, salvando diferencias de matiz, el filósofo alemán Jürgen Habermas, -en contra de la parcelación y separación de la cultura respecto de la vida, propias de la modernidad-, propone un "cambio del estatuto de la experiencia estética", que "ya no se expresa en los juicios de gusto", sino que se la debe poner "en relación con los problemas de la existencia"<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> *Ibid.*, pág. 49.

<sup>24</sup> Cit. en Lyotard, Jean-François. *La Posmodernidad (explicada a los niños)*. Gedisa, Barcelona, 1996, pág. 12.

El interés que Cage muestra con respecto a la utilidad no sólo se centra en la actividad artística, sino que se expande a cualquier otra acción. Se trata de "conseguir llegar a una situación en la que podamos utilizar nuestra experiencia sin que importe cuál sea en concreto"<sup>25</sup>. Esta actitud le lleva incluso a afirmar como experiencia propia el hecho de que "puedo abordarlo todo lo mismo que un periódico o una revista, cualquier cosa, y utilizarlo...en función de su valor para una acción positiva inmediata"<sup>26</sup>.

En ocasiones se ha calificado a Cage más como filósofo que como compositor. Lo cierto es que esta cuestión no tiene la más mínima importancia, al menos desde su punto de vista. Con tal afirmación se está volviendo de nuevo al tema de las clasificaciones, de las jerarquías, a un etiquetado, a un asunto que no tiene cabida en el pensamiento de Cage, ya que para él se han disuelto las barreras entre las distintas disciplinas.

Lo cierto es que en la actualidad continuamos tendiendo ha-

cia la excesiva especialización, pero sobre todo, y centrando la atención en los sistemas y metodologías de enseñanza, llama la atención la extremada compartimentación de materias, provocando y sesgando una visión global. Este hecho es aún más preocupante cuando se trata de la actividad artística y hablamos en términos de creación. En esta línea se expresa el filósofo J. Habermas, quien piensa que el fracaso de la modernidad se debe a que ésta ha dejado que la totalidad de la vida se fragmente en especialidades independientes abandonadas a la estrecha competencia del experto. Por su parte, el filósofo español A. Escotado retoma el concepto de "interpenetración" para defender la disolución de barreras, favoreciendo una "reflexividad continua, donde ciencia y cultura se interpenetren, siendo cada una el sentido crítico de la otra".<sup>27</sup>

Puede resultar ilustrativo el completar ahora el texto del compositor Joe Byrd que introducíamos al principio, donde lanza atractivas propuestas muy iluminadoras con respecto a la actividad creadora: "¿Qué debe-

<sup>25</sup> Kostelanetz, R., *op. cit.*, pág. 53

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> Escotado, Antonio. *Caos y orden*. Espasa Calpe, 1999, pág. 22.

ríamos esperar de estas artes?. ¿No deberíamos esperar que la danza se interesase hoy por el movimiento en todas sus formas, incluyendo la cualidad cinética del fútbol o de las carreras de automóviles?. ¿Que la música explorase la potencialidad psicofisiológica del sonido, la peculiaridad retórica de las máquinas, las angustias producidas por las vibraciones de baja frecuencia conectadas con el sistema nervioso propio?. ¿Qué la poesía desarrollase las implicaciones semánticas de Gertrude Stein para resucitar el sonido y la imagen de una palabra en relación con su significado, para destruir gloriosamente las inhibiciones contextuales,

adjetivales y sintácticas que hacen de la poesía verborrea?"<sup>28</sup>

En general, el experimentalismo americano supuso un punto de inflexión a partir del cual, el hecho musical nunca más volverá a ser pensado como en el pasado. El pensamiento musical de Cage, desmontando todos los pilares sobre los que se sustenta toda la música occidental tradicional, supone un soplo de aire fresco, un tirón de orejas a la música europea. Pero su propuesta es, ante todo, una nueva forma de ver, sentir y expresar la vida a fondo. Una buena excusa para acercarnos al artista, a su obra y al "lo que hay", "para dejar de ser sordo y ciego al mundo que me rodea".

<sup>28</sup> Kostelanetz, R., *op. cit.*, pág. 43.