

## John Cage, inventor por necesidad

Juan María Solare  
Compositor y pianista  
Universidad de Bremen

**Resumen.** El 5 de septiembre de 2012 John Cage habría cumplido un siglo. La iconoclastia de este compositor norteamericano ha influido sobre generaciones de músicos, ha redefinido el concepto mismo de *qué es música*. El presente artículo se centra en estudiar un tipo de creatividad surgido de la necesidad, que condujo a la invención del piano preparado (“debe sonar africano”), a la obra *Cheap Imitation* (“debe tener la misma estructura rítmica que determinada otra obra”) y a la técnica compositiva de los *Time Brackets* (“la obra debe poder ser compuesta velozmente”). A través de estas tres invenciones se puede acceder con sencillez al pragmático universo cageano. Un aspecto de la creatividad eficiente basada en la necesidad consiste en poner únicamente los marcos mentales que se necesitan realmente, sin agregar barreras tácitas.

**Palabras clave:** John Cage, creatividad, concepto de límite, piano preparado, paréntesis de tiempo.

**Abstract.** On September 5th, 2012, John Cage would have turned one century. The iconoclasm of this US-American composer has influenced generations of musicians, has redefined the concept itself of *what is music*. This paper centers itself on researching a type of creativity came up necessity that has led to the invention of the prepared piano ("it must sound African"), to the piece *Cheap Imitation* ("it must have the same rhythmical structure as a certain other piece") and to the compositional device of the *Time Brackets* ("the piece must be rapidly composed"). Through these three inventions one can easily get an insight on Cage's pragmatic universe. One aspect of efficient creativity based upon necessity consists on putting only the mental frames that are really needed, without adding extra tacit barriers.

**Keywords:** John Cage, creativity, concept of limit, prepared piano, time brackets.

---

“Por supuesto que no es un compositor, aunque sí un inventor de genio”<sup>1</sup> sintetizó Arnold Schönberg<sup>2</sup>, con quien John Cage había estudiado dos años en Los Ángeles. Esta

---

<sup>1</sup> “Of course he's not a composer, but he's an inventor –of genius”: KOSTELANETZ, Richard: *Conversing with John Cage*, Routledge, New York, 2003, p. 6. Muchas de las frases y aforismos relacionados con John Cage son frecuentemente mal citados, peor traducidos y pobrementemente recordados; incluso en publicaciones especializadas. He decidido remitirme a la fuente original, tanto como me resulte posible, usar traducciones mías. En cuanto a fuentes: si usted *no* es músico profesional pero le interesa el fenómeno John Cage; o bien usted *es* músico profesional pero *no* se especializa en música de

frase (que a veces se cita maliciosamente cercenada, sin la segunda parte) hay que comprenderla en un marco determinado: para Schönberg (y como sigue siendo, en enorme medida, para muchos docentes de música), era inconcebible un compositor que no partiese del sistema de alturas para organizar su obra, de las relaciones estructurales entre las notas y de las jerarquías de uno u otro tipo (tonales o seriales), pero siempre entre notas. Revelador es el título de su libro didáctico más importante: *Funciones estructurales de la Armonía* (1947-48). Para Schönberg, la Armonía<sup>3</sup> “era el medio que se usa para distinguir una parte de una composición de otra”<sup>4</sup>. Cage no tenía interés ni necesidad (y con humilde ironía admitía él mismo que *ni talento*) para la Armonía clásica. No es esto lo que vamos a encontrar en la música de Cage. Para organizar sus obras, partía de diferentes dimensiones sonoras, particularmente del ritmo. De hecho, cuando Cage daba clases –relata su discípulo Christian Wolff<sup>5</sup>– era fundamentalmente de *ritmo* de lo que hablaba.

El otro aspecto de la reflexión de Schönberg –la cláusula concesiva– resalta el aspecto de *invención* en el que quiero concentrarme en este ensayo. Ante todo, es importante recordar que el padre de John Cage era de hecho inventor y, probablemente, la actitud de apertura hacia la búsqueda de lo que no existe provenga de su educación. Su padre, John Milton Cage Senior (1886-1964) le enseñó la actitud de que “si alguien dice 'no se puede', eso te está indicando lo que hay que hacer”<sup>6</sup>.

Existen numerosas, demasiadas definiciones de creatividad. Algunas de ellas resaltan la capacidad de resolver problemas. Lo cual implica la importancia de plantearse el problema de la manera adecuada, es decir, la importancia de formular las preguntas de manera correcta. Como es sabido, hacia la mitad de su vida (1951) Cage comenzó a interesarse por el I-Ching como herramienta de consulta para tomar decisiones compositivas. No parecía particularmente interesado en el aspecto *espiritual* del I-

---

vanguardia, la mejor recomendación que le puedo hacer –si tengo que limitarme a un solo libro– es esta colección de escritos sobre y entrevistas a Cage compilada por Richard Kostelanetz.

<sup>2</sup> Al mudarse a California, Schönberg –con buen criterio– cambió legalmente la grafía de su apellido a *Schoenberg*, puesto que la letra «ö» no existe en inglés. La grafía «oe» en reemplazo de «ö» es también posible –y usada actualmente– en alemán.

<sup>3</sup> Con mayúscula, porque me refiero aquí a la Armonía en el sentido técnico musical: a la combinación simultánea de varios sonidos y al enlace de acordes (sean consonantes o no), pero no aludo aquí a la armonía en el sentido del lenguaje cotidiano de grata proporción y correspondencia de unas cosas con otras.

<sup>4</sup> “[Harmony] was the means one used to distinguish one part of a composition from another”: CAGE, John: *An Autobiographical Statement*, 1989. Disponible en:

<http://newalbion.com/artists/cagej/autobiog.html> Este escrito de John Cage (*Una declaración autobiográfica*) es una fuente importantísima, pues presenta de primera mano información esencial que, de otra manera, no habría manera de conocer. El artículo fue redactado para la *Inamori Foundation* y leído como conferencia en Kyoto, en respuesta a haber recibido el *Premio de Kyoto* en noviembre de 1989. Cage leyó este texto en forma de conferencia en otras ocasiones (como el 17 de abril de 1990 en la *Southern Methodist University*, Dallas, EEUU.). Fue impreso por primera vez en el *Southwest Review* (revista trimestral de la mencionada universidad) 76 nº. 1, en invierno de 1991.

<sup>5</sup> Lo relata en numerosas entrevistas, puesto que siempre le hacían más o menos las mismas preguntas. Véase, por ejemplo, GRASS, Jason: *Christian Wolff*, en *Perfect Sound Forever* (online music magazine) 1998. Disponible en: <http://furious.com/Perfect/christianwolff.html>

<sup>6</sup> “...if someone says 'can't' that shows you what to do”: CAGE, John: *An Autobiographical Statement... Op. Cit.*

Ching (aunque siempre se refirió a él con máximo respeto), sino más bien en los mecanismos aleatorios de selección de respuestas: arrojar tres monedas seis veces para obtener un número entre 1 y 64. Más allá de los detalles, del cómo, lo que Cage resaltaba era la necesidad de representarse el problema (y de presentar la pregunta) de manera correcta, es decir, de manera tal que una respuesta –*cualquier* respuesta– nos sirva para algo. De lo contrario, si planteamos el *tablero* de forma inadecuada, obtendremos respuestas a una pregunta que no nos incumbe. Cage solía decir que “si obtenemos una respuesta equivocada es porque estamos haciendo la pregunta equivocada”<sup>7</sup>. En cierta ocasión, alguien le pidió que le compusiera una obra. Tras una primera fase, esta persona no estaba complacida con el resultado. Cage, a quien no le gustaba la insatisfacción de sus congéneres, le dijo “probemos otra vez; posiblemente estamos haciendo las preguntas inadecuadas”<sup>8</sup>.

Relevante es destacar que, al usar métodos aleatorios, Cage no pretendía eludir su responsabilidad como autor, sino trasladar su acento, “haciendo que mi responsabilidad fuera la de plantear preguntas en lugar de realizar elecciones”<sup>9</sup>. El sentido de evitar tomar decisiones compositivas es restarle peso a las preferencias estéticas y gustos personales basados en música anterior.

Al margen: las definiciones de creatividad basadas en resolución de problemas provienen en general del mundo de los negocios, no de la música. Se hallan en el ámbito de los escritos sobre liderazgo empresarial, no de creación artística. En tales mundos, los problemas *ya existen*; en el mundo artístico el concepto mismo de problema es radicalmente distinto, comenzando porque nadie está obligado por ninguna fuerza exterior a hacer arte. En el marco de este escrito, entonces, trabajaré sobre una pragmática definición: creatividad artística es la capacidad de hallar soluciones a problemas que no existían, sometiéndose a marcos que uno mismo ha imaginado o decidido, o a restricciones que han fijado las circunstancias –o quien otorga el encargo.

Quiero aquí mencionar tres invenciones características de John Cage. La constante es que surgieron por necesidad. No era posible (por causas distintas) llegar a determinado resultado por la *vía usual*; o tal *vía usual* ni siquiera existía; ¿qué hacer entonces?

1. **El piano preparado.** Ante todo una aclaración esencial: un «piano preparado» se obtiene introduciendo pequeños objetos entre las cuerdas del piano para que, al tocar en las teclas, el resultado sonoro no se parezca a un piano en absoluto. Tales pequeños objetos pueden ser tuercas, bulones (con y sin sus correspondientes arandelas), gomas de borrar, trocitos de plástico o de cuero, tenedores. Hay pianistas especializados en este repertorio que viajan con un *kit* de preparación, como los médicos. Por lo general, puesto que la tarea de preparar un piano (y luego des-prepararlo) es larga y fatigosa,

---

<sup>7</sup> Conversación personal con el musicólogo alemán Rudolf Frisius, Darmstadt, abril 2004.

<sup>8</sup> *Idem.*

<sup>9</sup> “... making my responsibility that of asking “questions instead of making choices”: CAGE, John: *An Autobiographical Statement... Op. Cit.*

en los conciertos suelen utilizarse dos instrumentos. Si hay un único piano disponible, las obras con piano preparado suelen programarse al comienzo del concierto (porque lleva menos tiempo retirar los objetos que ubicarlos en el punto preciso). La experiencia demuestra que conduce a mejores resultados realizar la preparación el día anterior, para que el instrumento se *acostumbre* (tal como se ponen a *descansar* ciertas comidas durante la noche); después de todo, se trata de materiales reales (madera y metal) y no de circuitos electrónicos. Es infinitamente más fácil preparar un piano de cola, pero nada habla en contra de hacer lo mismo con un piano vertical.

Un ejemplo barato y rápido de *preparación* es colocar una hoja de papel (variante interesante: papel de aluminio) sobre las cuerdas del piano y tocar luego normalmente. Este recurso instrumental fue ya usado por Erik Satie (en la comedia lírica surrealista *Le Piège de Méduse*) en un temprano 1913, para ilustrar el sonido de un mono mecánico<sup>10</sup>. En los casos extremos de preparación, la altura de las notas se afecta radicalmente. No suena ni por asomo lo que está escrito<sup>11</sup>. Puede darse que la nota escrita más grave suene más aguda o que al bajar una única tecla suenen varias notas simultáneamente. Es decir, la praxis interpretativa del piano preparado requiere un entrenamiento especial para *disociar lectura de resultado sonoro*, so pena de volverse loco. El piano preparado es el ejemplo perfecto de una notación que indica instrucciones para *accionar*, pero no el resultado que se oirá (al contrario que, por ejemplo, en partituras de Mozart, donde lo que está escrito refleja además lo que suena).

Importante es destacar que tocar directamente con las manos en las cuerdas (*pizzicato*, por ejemplo, pellizcando con las uñas las cuerdas) o con baquetas de percusión no es *piano preparado*. Podrá llamárselo *string piano* (como hizo Henry Cowell) o *inside piano* (mi denominación favorita). Pero «piano preparado» implica, por definición, la presencia de elementos fijos que no pertenecen ni al piano ni al cuerpo del pianista, que deben ser ubicados por adelantado.

Hasta un lector desprevenido habrá ya imaginado que el piano preparado es el invento instrumental por antonomasia de John Cage. Me interesa relatar ahora cómo llegó a concebirlo.

---

<sup>10</sup> También Heitor Villa-Lobos pedía trocitos de papel entre las cuerdas del piano, en su obra *Choros nº 8*, para dos pianos y orquesta, de 1925. Por la peculiar dinámica sociocultural del mundo, en esa época, es prácticamente imposible que Cage hubiese tenido noticias siquiera de la existencia de Villa-Lobos, aunque está bien documentado que fue profundamente influido por la música y la actitud domesticadamente iconoclasta de Satie.

<sup>11</sup> Diego Prigollini, docente de piano argentino, una de las poquísimas personas a quienes confío la supervisión de mis manuscritos antes de su publicación, me hace notar que “en realidad, *sí* suena lo escrito –escrito para piano preparado de tal o cual manera-, [pues] sonaría diferente de ser tocado en un piano no preparado. [Yo] sopesaría jugar con la frase: “No suena ni por asomo lo que se supondría escrito de acuerdo a lo que aprendimos en años y años de Lenguaje Musical”. (email a JMS, 22 de enero de 2012). Todo lo cual abre la puerta a que un oído adiestrado específicamente en pianos preparados pueda imaginar, a partir de la notación y de las instrucciones para la preparación (y de una abundante experiencia auditiva *ad hoc*), qué es lo que sonará, aproximadamente. Por supuesto, la cantidad de músicos que están en condiciones de tal malabarismo imaginal puede contarse, en todo el mundo, con los dedos de un par de manos.

Hasta bastante entrado en años, Cage no nadó en dinero, por decirlo suavemente. Para ganarse la vida solía escribir música o tocar piano para compañías de danza moderna. Conocida –pero no la única- es su asociación con la compañía de Merce Cunningham, durante las últimas décadas de su vida (ya volveremos sobre este asunto).

En 1940<sup>12</sup>, la bailarina y coreógrafa afroamericana Syvilla Fort (1917-1975) le pidió a Cage la música para una danza llamada *Bacchanale*. Ante todo, la bailarina quería que la música sonase “africana”. Cage había estado componiendo durante cierto tiempo exclusivamente para ensemble de percusión, pero en la sala donde se iba a escenificar el espectáculo de Syvilla Fort no había espacio suficiente para un grupo de percusión. El único instrumento disponible era un pequeño piano de cola. Inicialmente, Cage intentó escribir “una música dodecafónica que sonase africana”<sup>13</sup>, pero el resultado no lo convenció. Tras pensarlo un tiempo, encontró una solución: se dio cuenta de que era posible “poner en las manos de un único pianista el equivalente a una orquesta de percusión completa (...). Tan sólo con un músico, uno puede realmente hacer un número ilimitado de cosas en el interior del piano, si se tiene a disposición un teclado ampliado”<sup>14</sup>. En aquella época, Cage y Fort estaban vinculados a la *Cornish School* en Seattle (Washington): Cage era el pianista acompañante y compositor de cabecera de la clase de danza de Bonnie Bird; Syvilla (de 23 años) era estudiante, y de hecho éste era su concierto de graduación, el cual debía organizar completamente (así que nadie cobró por su colaboración). El estreno tuvo lugar el 28 de abril de 1940 en la *Seattle's Repertory Playhouse*. Según dijo Cage en una entrevista muy posterior, la obra fue terminada en sólo tres días (el manuscrito tiene 7 páginas, su duración ronda los 7 minutos, aunque hay ejecuciones sospechosamente más lentas que llegan a los 11 minutos). La obra se basa en la superposición de *patterns* repetidos (ostinatos) de diferentes duraciones (aunque breves).

En la obra se preparan doce notas del piano (acaso una alusión cariñosa al dodecafonismo), usando básicamente piezas de plástico para sellar ventanas (*weather strippings*). En la partitura, en once casos de los doce, se le pide al intérprete que “determine la posición y tamaño de las sordinas experimentando”<sup>15</sup>. En posteriores

<sup>12</sup> Es historia relativamente reciente y ya hay discrepancias. Los principales catalogadores de la obra de Cage (David Nicholls y James Pritchett) dicen 1940, pero otras fuentes dan 1938 como fecha de la composición *Bacchanale*. El problema es que Cage mismo dijo que fue en 1938, aunque lo dijo en una entrevista en 1982, más de cuarenta años después. Hipótesis conciliatoria: que las negociaciones hayan comenzado en 1938 y el proyecto haya tardado dos años en concretarse. Lo cual es razonable y hay documentación periodística de recitales conjuntos de Cage y Fort en Seattle, a fines de 1938 (como en *The Seattle Times*, edición del 9 de diciembre de 1938).

<sup>13</sup> CAGE, John: *An Autobiographical Statement... Op. Cit.* También en KOSTELANETZ, Richard: *Conversing with John Cage... Op. Cit.*, pp. 58 y 60.

<sup>14</sup> “... to place in the hands of a single pianist the equivalent of an entire percussion orchestra ... With just one musician, you can really do an unlimited number of things on the inside of the piano if you have at your disposal an exploded keyboard”: CAGE, John, & CHARLES, Daniel: *For The Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, Marion Boyers, London, p. 38.

<sup>15</sup> CAGE, John: *Bacchanale*, 1940, Peters Edition, Frankfurt. Para un análisis más detallado de esta obra clave ver FRISIUS, Rudolf: *Klänge der Welt – Klangbilder verschiedener Weltkulturen*, 2004. Disponible en: <http://frisius.de/rudolf/texte/interkulturell.htm>

obras para o con piano preparado (una larga veintena), Cage determina con más precisión la posición de cada objeto, midiendo en pulgadas respecto a los apagadores. Esta precisión a veces se le viene en contra, puesto que el interior de cada piano es radicalmente distinto. Concretamente: en instrumentos más largos, con cuerdas más largas, una distancia de, por ejemplo, tres pulgadas con respecto al puente produce un sonido bastante distinto que si la cuerda tiene un metro menos de largo. Pero de todas maneras, es un indicador de la meticulosidad con que trabajaba Cage. Curiosamente, Cage se dio cuenta bastante tarde de este inconveniente, lo cual parece indicar que usaba casi siempre el mismo tamaño de piano. Para un investigador *in situ*, no debería ser imposible averiguar cuál era el modelo exacto de piano que Cage usó (una praxis interpretativa *con instrumentos originales*) y derivar de allí el timbre exacto que Cage quería obtener.

Acaso debido a algún comentario venenoso, Cage se vio en la obligación de afirmar que “componer para piano preparado no es criticar el instrumento. Simplemente soy práctico”<sup>16</sup>.

**2. Imitación barata.** La relación profesional y personal entre John Cage y el coreógrafo Merce Cunningham comenzó en 1942, cuando se conocieron en la mencionada *Seattle's Cornish School*, y se extendió hasta la muerte de Cage medio siglo después. Como muchas otras de sus creaciones, la obra *Cheap Imitation* (imitación barata o imitación pobre), de 1969, fue resultado de su colaboración. Esta pieza para piano solo dura 35 minutos y está escrita en notación convencional. La partitura fue terminada el 14 de diciembre de 1969; el estreno tuvo lugar pocas semanas después, el 9 de enero de 1970, en la *Brooklyn Academy of Music* de Nueva York, acompañando la coreografía *Second Hand* (segunda mano) de Merce Cunningham.

Comprender qué problema solucionó esta obra implica extenderse algo en la prehistoria de esta composición. En 1969, Cage realizó un arreglo para dos pianos del tercer y último movimiento del drama sinfónico *Socrate* (1918), de Erik Satie, para acompañar una danza de Cunningham. Ya en 1947, había arreglado los primeros dos movimientos. Debido a un problema de copyright (la editorial no autorizó la ejecución de esta adaptación), Cage debió hacer una nueva composición, *pero*, puesto que la danza había sido ya coreografiada, la nueva obra debía ceñirse exactamente a la misma estructura *sintáctica* y rítmica que el original de Satie. Así que Cage usó el ritmo original, transportando parte de las notas (y eliminando algunas), utilizando operaciones aleatorias. Las dinámicas (los matices) también fueron cambiadas y son independientes de las de *Socrate*.

*Cheap Imitation* es una obra con una única línea melódica. De hecho, es la última obra que Cage pudo ejecutar públicamente como pianista: la artritis le impidió seguir dando

---

<sup>16</sup> “Composing for the prepared piano is not a criticism of the instrument. I'm only being practical”: CAGE, John: Notas introductorias a la primera grabación de *Sonatas and Interludes*, su obra más importante para piano preparado, por Maro Ajemian, la dedicataria. Esta grabación histórica –realizada en 1950 en los estudios WOR, en Nueva York– fue reeditada como CD en 1995 en el extinto sello *Composers Recordings Inc.*, CRI 700. Actualmente se consigue mediante el sello *él records* ACMEM88CD (septiembre de 2006). Disponible en: <http://www.johncage.info/cdlabels/el88.html>

recitales, aunque grabó *Cheap Imitation* en 1976. Cage hizo en 1972 una nueva versión de la obra (para orquesta), y otra en 1977 (para violín solo, dedicada a Paul Zukofsky).

El mecanismo para cambiar las notas del original de Satie es altamente ilustrativo, por lo sistemático. Consistió en plantear una *estrategia de preguntas* (teóricamente planteadas al I-Ching, pero en última instancia respondidas por métodos aleatorios). La idea básica, en esta y en otras obras aleatorias de Cage, es que si la pregunta está bien planteada, si el problema está óptimamente formulado, cualquier respuesta es (musicalmente) aceptable.

Con el fin de alterar el original, las preguntas planteadas ante cada frase eran:

- “¿Cuál de los siete modos «de las teclas blancas» usaré?” (Es decir: jónico, dórico, frigio, lidio, mixolidio, eólico o locrio.)
- “¿Cuál de las doce posibles transposiciones del modo usaré?”
- “¿Cuál de las siete notas de este modo usaré para imitar la nota que Satie escribió?”

Cage también observó las repeticiones (de notas aisladas o de frases completas) presentes en las melodías de Satie, agregándolas a su *imitación*. El compositor describía esta obra como “cromáticamente modal”<sup>17</sup>.

Una vez que el mecanismo de anamorfosis se ha planteado, los resultados son automáticos y lo que sigue es un fatigoso trabajo de transcripción. Una máquina, en principio, podría también hacerlo. Esta constatación no implica juicio de valor estético.

Tras *Cheap Imitation*, Cage escribió algunas otras obras basadas en alterar obras ajenas manteniendo básicamente el ritmo y cambiando las alturas (las notas) con métodos aleatorios. Estas incluyen varios solos del ciclo *Song Books* (1970), las *harmonies* de *Apartment House 1776* (1976), algunas piezas de *The Harmony of Maine* (1978) e *Hymns and Variations* (1979).

Esto me permite una reflexión adicional: en el caso de Cage, es clarísima la tendencia a reutilizar una misma técnica en varias obras. Se puede hablar así de *familias de obras*. En realidad, esto ocurre con casi todos los compositores relativamente prolíficos, aun en los que militantemente quieren *replantear todo* en cada obra. He oído numerosos compositores (de enorme valor artístico) que afirman intentar no repetirse en absoluto al plantear una nueva obra (Stockhausen, Lachenmann). Sin embargo, muchas veces reutilizan técnicas que han usado previamente. Con lo cual, dicha técnica se profundiza y madura. Me pregunto cuál es la necesidad de mentirse pensando que uno se reinventa ante cada obra. No planteo siquiera si es *posible*, sino incluso si es *deseable*. Acaso sea más práctico reconocer que, puesto que uno se va a terminar repitiendo, es preferible intentar que esa repetición implique *profundizaje*.

---

<sup>17</sup> “... it's a chromatic modal piece, which is unusual”: en KOSTELANETZ, Richard: *Conversing with John Cage... Op. Cit.*, pp. 83-84.

3. **Paréntesis de tiempo.** Es una técnica desarrollada por John Cage en sus últimos seis años de vida (1987-1992). Explicaré esta técnica más abajo, puesto que como es relativamente poco usada –apenas existen otros compositores que la apliquen<sup>18</sup>–, puede ser comprendida defectuosamente por los ejecutantes desprevenidos. Debo agregar, para sustentar mis afirmaciones, que he tocado varias de estas obras en concierto y consultado a diversos especialistas, inclusive a Laura Kuhn, directora del *John Cage Trust*, por este asunto.

Ante todo, lo relevante para nuestro tema es que, en la última etapa de su vida, Cage era muy solicitado. Constantemente le pedían obras, la correspondencia lo desbordaba, cientos de entrevistas anuales, conferencias, lo invitaban a decenas de festivales en diferentes países (le costaba horrores decir que no); no quería dejar el ajedrez, la micología (el estudio de los hongos), la redacción de poemas breves (mesótricos) o la pintura (que siempre amó, pero sólo ahora se permitía hacer) y no en vano tenía más de 70 años. Es decir, le había llegado el éxito, en el sentido más abrumador de la palabra. Ante ese panorama, ¿cómo seguir componiendo? Ya no podía dedicarle varias semanas a una única obra. Terminar una composición tenía que ser una cuestión de horas, no de días. Además, y esto es una mera especulación, es posible que llegue un momento en la vida en que ya se ha dicho todo cuanto se quería decir y comienza la autorrepetición, la inercia. ¿Para qué extenderse demasiado, entonces?

En cualquier caso, esta técnica de escritura responde a una necesidad práctica. Cage –a esta altura ya lo habrán entrevistado– era un ser absolutamente pragmático.

Cage usa la técnica de los *time brackets* (paréntesis de tiempo<sup>19</sup>) en las llamadas *Number Pieces* (piezas numeradas), que no es un ciclo de obras sino un conjunto –un cuerpo– de obras no relacionadas entre sí más que por sus similitudes técnicas y estéticas, pero no porque constituyan una unidad. Cada una de estas *Number Pieces* se titula según el número de ejecutantes. Así, *Six* será una obra para seis ejecutantes; o *One*<sup>5</sup> (Cage lo enunciaba “one five”<sup>20</sup>) es la quinta obra para un ejecutante solista. El número arábigo se escribe como superíndice. Deben entenderse títulos como *Two*<sup>4</sup> como «dos por cuarta vez» y no «dos a la cuarta potencia», como podría malinterpretarse.

La inmensa mayoría de tales *Number Pieces* está compuesta con la técnica de los *time brackets*. Cada partitura consta de breves eventos<sup>21</sup> (frecuentemente sólo una nota,

---

<sup>18</sup> Marc Chan (Singapur/Nueva York) ha usado *time brackets* en algunas de sus obras, así como Rob Haskins (EEUU) y Dionisis Boukouvalis (Grecia).

<sup>19</sup> He visto traducciones defectuosas, como “paréntesis temporales”, que pueden inducir a la idea errónea de que son “transitorios”.

<sup>20</sup> En e-mail a JMS (21 de enero de 2012), el autor Rob Haskins se refiere a Laura Kuhn, la principal responsable del *John Cage Trust*, y escribe que Cage pronunciaba el título *Four*<sup>4</sup> como «Cuatro cuatro», y no como «cuatro por cuarta vez»: “He would have read the title as «Four four», not «Four for the fourth time»”.

<sup>21</sup> Otros autores dirían aquí «fragmentos». Sin embargo, «fragmento» podría malinterpretarse como que hay un *todo preexistente* que se ha fragmentado o del cual se han tomado partes.

con o sin indicación de dinámica) y la instrucción, en minutos y segundos, de cuándo cada evento debe comenzar y cuándo terminar. Los *time brackets* pueden ser fijos (por ejemplo desde 2'15" hasta 2'45") o flexibles (por ejemplo comenzar en cualquier momento entre 1'00" y 1'45" y terminar en cualquier momento entre 1'30" y 2'15").

Esto es lo básico, lo común a la técnica de los *time brackets*. Hay luego variantes puntuales, según cada obra. Cuando la obra es para piano, ocurre a menudo que cada mano tiene *time brackets* independientes, o bien que ambas manos deben tocar desincronizadamente. O bien, en las obras con percusión, en general Cage no prescribe qué instrumentos deben tocarse, sino que indica cierta cantidad de números y el ejecutante debe decidir a qué instrumento se referirá cada número.

Particularmente interesante es el caso de la música de cámara: puesto que cada ejecutante tiene *time brackets* distintos pero que se solapan (con los *time brackets* de los demás), en cada ejecución el orden en que suenan los eventos puede variar bastante. Puede ocurrir a-b, b-a o incluso a+b simultáneamente. Al final de cada ejecución, se habrán oído todos los eventos sonoros que debían oírse, y *aproximadamente* en el mismo orden. Este *aproximadamente* es lo que le da a cada ejecución cierta imprevisibilidad, cierta fragilidad; pero le da cohesión e identidad el hecho de que los eventos sonoros sean siempre los mismos.

Esta manera de trabajar puede presentar un problema de difícil solución, cuando dos *time brackets* se superponen, cuando quedan encabalgados uno dentro del otro. “Rápidamente se llega a situaciones demasiado complejas, como puede ocurrir en la vida cuando se aceptan dos compromisos al mismo tiempo. Entonces [para el intérprete] es necesario escoger, según el caso, pararse o continuar”<sup>22</sup>.

En suma, es un claro ejemplo de *indeterminismo* en un único factor: la posición en el tiempo de un evento dado queda a elección del ejecutante, dentro de ciertos márgenes claramente establecidos. El evento sonoro en sí no tiene (en general) factores que deban ser decididos por el ejecutante. Lo cual implica que el ejecutante no debe limitarse a “cumplir instrucciones”, sino que debe compenetrarse y comprometerse mucho más que lo habitual con el resultado sonoro de lo que está tocando<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> “Jamás he escuchado un sonido sin amarlo. El único problema de los sonidos es la música”: CHARLES, Daniel (traductor). *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer: le seul problème avec les sons, c'est la musique*, Ed. Pierre Courtaud, La Souterraine, colección La Main courante (Limoges), 1994. No he podido aún encontrar publicada la versión original de esta conferencia (dictada en inglés). Se trata de la última conferencia que brindó Cage, en Perusa (Italia) el 23 de junio de 1992, menos de dos meses antes de morir.

<sup>23</sup> Querría un lector preguntarse “¿y en qué tipo de música podría el ejecutante compenetrarse o comprometerse menos, poco o nada?”. La respuesta es sencilla y nos la ejemplifican las amargas experiencias orquestales de Cage: ante sus partituras abiertas, donde hay que tomar decisiones en base a instrucciones generales, los instrumentistas de la orquesta solían sonreír y tocar cualquier horripilancia, intencionadamente. Los músicos de orquesta, particularmente los que acompañan ópera, no están adiestrados para tomar constantemente iniciativas, sino para ejecutar órdenes: tocar lo que está escrito, y punto. Nos llevaría dolorosamente lejos profundizar en este asunto, particularmente

Para la ejecución de estas obras se parte de la base que el o los intérpretes disponen de un cronómetro.

Las *Number Pieces* (en total casi cincuenta) tienen además ciertas características estéticas en común: tempo lento, pocas notas, abundantes silencios, virtuosismo instrumental casi nulo (en el sentido tradicional de agilidad de dedos), drástica reducción del material<sup>24</sup>.

Para la elección -o mejor dicho, *determinación*- de los *time brackets*, Cage usó sistemáticamente procedimientos aleatorios. Debe decirse además que a esta altura (en general ya desde 1984), Cage usó unos sencillos programas informáticos para generar números aleatorios según determinadas restricciones, simulando informáticamente sus consultas al I-Ching. Tales programas fueron realizados (en lenguaje C y para el sistema operativo DOS) por Andrew Culver (asistente musical de Cage durante su última década) y algunos de ellos se encuentran gratuitamente online, para solaz del estudioso. Concretamente, el programa «tb» (de 1990-91) genera *time brackets* y fue usado para la mayor parte de las *Number Pieces*.

Hoy no es necesario justificar que alguien utilice *software* para ninguna actividad. Pero quiero contextualizar este hecho: Cage comienza a usar programas informáticos, ya septuagenario. Para alguien de su generación, «computadora» era un mamut que ocupaba una habitación completa, pesaba una tonelada, usaba tarjetas perforadas y costaba literalmente una fortuna.

### Reflexiones finales

Se espera de mí que extraiga ahora conclusiones, lo cual suele anular la creatividad del lector. Puedo sin embargo subrayar dos aspectos. Uno es esbozar una tipología de la creatividad. En muchos compositores, la creatividad se basa en *recombinar* elementos conocidos (es el caso de Igor Strawinsky). En otros compositores, la creatividad es *recontextualizar*: ubicar algo en un contexto inesperado o menos habitual (como Mauricio Kagel). En el caso de John Cage (por necesidad o no), la creatividad implica *reformulación*. Muchos hablarían de pensamiento lateral o divergente; puesto que el camino pareció consistir, en los tres casos desarrollados aquí, en hallar una manera de formular los objetivos musicales de manera tal que pudieran cumplirse las premisas, aunque fuera de manera *no musical*, no basada en soluciones típicamente musicales o *musicalmente correctas*. Es decir, sólo llega al «piano preparado» ignorando, superando o vaciando de carga afectiva el juicio tácito: *así no se toca el piano*.

Otra manera de contemplar el mismo fenómeno es establecer zonas de creatividad. Según este modelo, el tipo de creatividad basada en recombinar elementos conocidos existe en una *zona de creatividad próxima* (pues hay contacto directo con la región de lo conocido); mientras que el tipo de creatividad cageiana existe en una *zona de*

---

porque el ideal de Cage, anarquista persuadido, era el de ver la orquesta como microcosmos simbólico de la sociedad.

<sup>24</sup> A quien le interese profundizar en esta serie de obras, le recomiendo comenzar por la serie de escritos de Rob Haskins en <http://robhaskins.net/writings>

*creatividad debajo del horizonte*, en el sentido que las soluciones no son visibles a primera vista, ni guardan conexión con los materiales disponibles al alcance de la mano.

Una de las grandes ironías latentes en este tipo de creatividad es que, si la Historia de la Música puede frenar nuestra capacidad de hallar soluciones novedosas, si todo lo aprendido puede sabotear el pensamiento fresco, entonces acaso haya que replantear los mecanismos operativos de la educación artística, porque podrían estar apuntalando la no-creatividad. En estas camisas de once varas, hoy no me meteré. Pero de hecho hay muchas personas que prefieren no estudiar disciplinas artísticas para no «contaminarse»; ¿están en lo correcto? Y la ironía es, claramente, que yo mismo enseño disciplinas artísticas y parezco estar defendiendo la posición contraria. En lo personal he destruido la aparente contradicción entre aprendizaje artístico y creación de la siguiente manera: considero que los compositores del pasado (que a estos efectos son *todos los demás*, incluso los más jóvenes que yo) han planteado y resuelto sus problemas estéticos de determinada manera en *su* hábitat, lo mismo que mis abuelos solucionaron sus problemas en su época, en su contexto personal. Yo tengo otros problemas, en otras circunstancias; ergo las soluciones no serán las mismas. ¿Me ayuda saber cómo mis abuelos solucionaron sus problemas? Sí. Pero sus soluciones no son las mías, no *pueden* serlo. Ni en la vida cotidiana ni en la vida artística.

Hay otro aspecto del tipo creativo de Cage que quiero mencionar aquí, al final. Es el planteo absolutamente claro de sus marcos de pensamiento, como axiomas de un espacio virtual. En los ejemplos anteriores, las frases clave son: “un piano tiene que sonar *africano*”, “la estructura rítmica tiene que ser *la misma* que en Satie”, “tiene que poder componerse muy rápidamente”. Este es el marco infranqueable, pero el *único* marco. El problema de la creatividad no es la carencia de marcos, tampoco el exceso de limitaciones externas (que son una bendición), sino la presencia de *marcos tácitos*, sobreentendidos, implícitos, no verbalizados. Los marcos mentales que se definen demasiado rápido. Los frenos invisibles.