

Sujeto, objeto, improvisación: John Cage, Pauline Oliveros y la filosofía oriental (occidental) en la música.

Tracy McMullen¹

La música plantea un problema para la tradición intelectual de occidente, que privilegia la razón y la mente por encima del cuerpo. Dada su conexión con la emoción, el cuerpo y lo femenino, la música ha estado bajo sospecha desde Platón, y aquell_s que defienden a la música como un “arte serio” muchas veces se han esforzado por asociarla con su “costado mental”, aspecto privilegiado de la separación mente-cuerpo occidental.² Por ejemplo, en el periodo moderno, el creciente énfasis en el análisis textual de la “obra” establece la partitura del compositor como el sitio de la música, marginando sus aspectos corporales, incluyendo a sus corpóreos y contingentes intérpretes (Taruskin; Goehr). Y la improvisación –que privilegia al ejecutante subjetivo y corpóreo y a la interpretación por encima de las partituras objetivadas y reificadas– ha sido paulatinamente suprimida de la tradición musical de occidente (Bailey; Nettle y Russell). Este ensayo indaga en torno a John Cage y Pauline Oliveros en este contexto, demostrando cómo la radicalidad de estos artistas ha sido (in)comprendida a partir de concepciones ilustradas sobre el individuo y de una dicotomía *sujeto/objeto* que no puede explicar adecuadamente la intersubjetividad de la improvisación. Desde mi punto de vista, los elementos más radicales en la obra de Cage y Oliveros se hallan en el cuestionamiento del ser o “ego” artístico, y pueden conectarse con la influencia de filosofías no-occidentales como el budismo. Sin embargo, mi argumento es que Cage socava su propia negación radical del sí mismo al mezclar ideas zen sobre la mente, el cuerpo y el ser, con concepciones similares de origen protestante. Esta mezcla se revela, en parte, por su desconfianza hacia la “expresividad”, la cual él vinculaba a un cuerpo bajo sospecha, así como a la improvisación del jazz (entre otras cosas). Oliveros, por otro lado, acoge la improvisación en su obra y no guarda la misma sospecha hacia la corporalidad que encontramos en Cage. De manera significativa, la obra de Oliveros ha recibido mucha menos atención que la de Cage³. Aunque existen varias

¹ Quiero agradecer a los lectores anónimos por su importante retroalimentación al borrador previo de este ensayo. Daniel Fischlin ha sido un editor fantástico y agradezco su expedita y esclarecedora retroalimentación durante el proceso de refinamiento. Finalmente, agradezco también a Myrna Schloss por encontrar referencias de último minuto de su disertación, lo cual me salvó de un viaje al sótano de los polvorientos microfilms.

² Para hacerse una idea de cómo los especialistas se han aproximado a la relación de la música con el cuerpo, lo femenino y la división mente/cuerpo, revisar: Abbate, Cusick, Jankélévitch, Leppert y McClary.

³ Oliveros es o bien dejada de lado en las historias y antologías de la música del siglo XX, apenas mencionada, o cuando se dicen cosas sobre ella la conectan muy sucintamente con la música de cinta (tape music) de la década de los 60 o con el espiritualismo *new age*, la sexualidad y/o el feminismo –excluyendo cualquier otra perspectiva–. Ni siquiera es mencionada en el libro de Arnold Whittal, *Exploring Twentieth-Century Music* o en *Music since the First World War*, o en la *Anthology of Twentieth-Century Music* de Robert Morgan. En *Cambridge History of*

razones para ello, mismas que discutiré más adelante, su ausencia relativa en el canon puede en parte ligarse a su uso extensivo de la improvisación. La improvisación destaca la impermanencia, la intersubjetividad y la corporalidad y, por lo tanto, se distancia radicalmente del pensamiento ilustrado que favorece la permanencia, el individuo autocontenido y la “verdad objetiva”. En dicho contexto, l_s improvisador_s son marginad_s de una historia de la música occidental preocupada por “la obra” y por el compositor como genio solitario.

Si he optado por reflexionar simultáneamente sobre Cage y Oliveros es principalmente por las profundas semejanzas que, en realidad, sirven para subrayar algunas claras diferencias. Ambos artistas consideran al arte como catalizador para la transformación personal y social, y son conocidos por sus visiones de mundo, claramente articuladas, así como por sus obras individuales; ambos asumen la potencia del silencio e incitan al arte de escuchar como generador de nuevas maneras de estar en el mundo; ambos son elogiados por defender la composición musical como una práctica igualitaria y por introducir una variedad de sonidos y experiencias en el enrarecido ámbito de la música académica occidental; y ambos desarrollaron procesos específicos inspirados por la filosofía budista como base de sus actividades musicales (la utilización del azar por parte de Cage; la “Escucha profunda” (“Deep listening”) de Oliveros).⁴ Sin embargo, los compositores difieren en su forma de entender la filosofía budista y en sus comprensiones del ser, el cuerpo y la música. Estas diferencias pueden entenderse en relación con la dicotomía sujeto/objeto, y por ello sostengo que están manifiestas tanto en sus formas de relacionarse con la improvisación, como en su entendimiento de la misma. Es de sobra sabido el disgusto que Cage sentía por la improvisación. Aunque creo que su rechazo por la improvisación tuvo mucho que ver con su deseo por diferenciar su práctica de la “indeterminación” de la larga tradición de la improvisación en el jazz, con la cual se ha comparado muchas veces,⁵ mi planteamiento es que su deseo tenía mucho que ver con un temor por “perderse a sí mismo”, a pesar de su profesada idea de extraerse de sus obras.

Twentieth-Century Music y en el libro de Eric Salzman, *Twentieth-Century Music: An Introduction*, es mencionada de manera pasajera, como si todos la conociéramos, pero aparentemente de otra fuente. En *The Future of Modern Music*, aparece un párrafo corto sobre ella junto con otros “compositores adicionales”, que señala (sin referencia) que “en un momento tuvo la distinción de ser la compositora más radical” (McHard 334). No está claro qué significa esto, ya que su obra no es descrita: su supuesto salto a la fama parece deberse a que presentó una pieza en el festival ONCE, y sólo mencionan su obra hecha con cintas en la década de los 60. El libro de Paul Griffith, *Modern Music and After: Directions since 1945*, aborda a Oliveros en la sección denominada “Sexo y Sexualidad”.

⁴ Estas ideas han sido expresadas por los compositores en sus propios escritos. Ver especialmente *Silence* de Cage y *The Roots of the Moment* de Oliveros.

⁵ Ver la disertación de Rebecca Kim, especialmente el capítulo “Beyond Imaginative Landscapes: Strategies of Negation and the Indeterminacy-Improvisation Polemic” para un excelente análisis de los intentos de John Cage por distinguir su práctica de la indeterminación de la improvisación. Kim muestra cómo las opiniones de Cage cambiaron desde una primera admiración por el jazz hasta una aversión posterior por esta tradición musical después de su giro hacia la “no intencionalidad”.

Comienzo con una contextualización de la práctica estética de Cage en relación con su crianza protestante y sus posteriores encuentros con el zen, y la conexión de estas experiencias con sus ideas sobre el ser y el cuerpo. Luego indago sobre la práctica de Oliveros en relación con el budismo y su entendimiento del cuerpo.⁶ Mediante reflexiones sobre la reacción de Cage hacia el ensamble de Joseph Jarman y la combinación que Oliveros realiza entre la meditación y la improvisación en su música, mi argumento es que la improvisación es una práctica receptiva y corporal que subraya la intersubjetividad y cuestiona la separación del sí mismo y del otro –una separación constituida erróneamente por medio de formaciones mentales ilusorias, de acuerdo con el budismo–. Dado que la improvisación desafía las concepciones de la Ilustración en torno al individuo separado y autónomo, (y la serie de binarios que sirven para establecer, mantener y jerarquizar dicha separación: mente/cuerpo, masculino/femenino, etc.), ésta resulta ser una profunda amenaza a dicha tradición. Por lo tanto, la improvisación es colocada discursivamente en el lado devaluado de la díada ilustrada de mente-cuerpo, a pesar de que, como la meditación, lo “femenino” y en realidad la música en general, la improvisación desafía el axioma de la separación del sujeto-objeto.⁷ De esta manera, cualquier amenaza a esta dicotomía es contenida. En resumen, espero hacer notar cómo las distintas relaciones que los dos compositores mantienen con la improvisación (en tanto extensiones de sus concepciones de la mente, el cuerpo y el ser), han influido en las maneras en que han sido recibidas dentro de la historia musical de occidente, y en las maneras en que sus críticas radicales no sólo a la música, sino a la tradición intelectual occidental, no han logrado tener resonancia y, por el contrario, han sido reincorporadas en binarismos de tipo sujeto-objeto que privilegian al individuo, lo separado y lo limitado.

John Cage

En sus *Perspectivas filosóficas sobre la música*, Wayne Bowman le atribuye a Cage una “estética sensual” y asocia su obra con lo irracional. Este libro de texto presenta la siguiente pregunta para discutir en clase:

Platón ataca lo sensual y lo indisciplinado al optar por lo racional y controlado.
Compara esto con la “estética” puramente sensual adoptada por John Cage y otros.

⁶ Pauline Oliveros ha practicado mayormente el budismo tibetano. Cuando me refiero a Oliveros, uso el término genérico de budismo. Debido a que Cage estuvo específicamente influenciado por D.T. Suzuki y la tradición Zen, me refiero al Zen específicamente cuando escribo sobre Cage. Mientras que muchos especialistas occidentales que no están familiarizados con el budismo expresan una preocupación sobre la fusión de distintos “estilos” de budismo, los maestros budistas de todas las tradiciones describen de manera casi unánime que las diferencias de estilo en el budismo son de poca importancia, especialmente cuando comparas el pensamiento budista con los estilos occidentales de filosofía.

⁷ Ver especialmente a Abbate para una reflexión sobre cómo la música puede entenderse como no localizable y no simbolizable.

¿Es la música sensual inferior a la música racional? ¿Es el trabajo del compositor (dentro de la música compuesta) la creación de un orden perceptible? (67)

Con ello, Bowman destaca el problema sobre dónde debería estar situada la música: ¿en el cuerpo o en la mente? La música “racional” es ordenada, mientras que la “puramente sensual” es “indisciplinada” y quizás “irracional”. La idea de un tipo de música que sea “puramente” sensual –relativa a los sentidos y al placer del cuerpo—supone que existe una música “racional” específicamente relacionada con la mente. La percepción de que Cage adopta una estética “sensual” es ciertamente discutible y parecería provenir del mandato de Cage por “dejar que los sonidos sean ellos mismos”, permitiendo que el sonido y los sentidos predominen por encima de la mente y sus elecciones. De acuerdo con David Nicholls, “La meta final y sin precedentes de Cage [...fue la de] ‘soltar el control para que los sonidos sean sonidos’” (20). Claro, la obra de Cage también ha sido caracterizada como opuesta a lo sensual –esto es, ascética—así como la epítome de la racionalidad y el control. El mismo Cage reconoció sus cualidades ascéticas y sostuvo que su estética musical se dirigía hacia la disciplina y el orden. De hecho, Cage tenía la intención de alejar su música de las conexiones con el cuerpo, la expresividad y la improvisación (que él vinculaba), y no le habría agradado que su música fuera considerada sensual o irracional. Una manera de navegar esta aparente paradoja de *Cage el sensual* versus *Cage el ascético* es por medio de una comprensión de su pasado protestante y el efecto que éste tuvo en su posterior evolución como artista, después de su encuentro con la filosofía oriental, particularmente, el budismo zen.

En un comentario sobre el artista visual Robert Rauschenberg, Cage describió su pensamiento como “un poco católico romano desde mi punto de vista. [...] Él convierte el ser un artista en un misterio” (cit. Katz 53). Menos inclinado a describir el budismo zen como misterioso, la referencia al catolicismo de Rauschenberg fue producto de una formación profundamente protestante. Su linaje paterno incluía muchos predicadores metodistas y su abuela materna ha sido igualmente descrita como llena de “fervor religioso” (Nicholls 9). En efecto, en su juventud, Cage quiso volverse un ministro metodista como su estricto y piadoso abuelo.

La corriente de protestantismo que nutrió la educación de Cage se originó en el siglo XVIII y sigue siendo predominante en la cultura estadounidense. Durante el siglo XVIII, en Boston la élite comerciante de los Unitarios, precursores de los Trascendentalistas, defendía una aproximación racional a la vida y la espiritualidad, contraria a las pasiones desenfrenadas de las reuniones de avivamiento (“revival meetings”) predominantemente rurales que ocurrían durante el periodo del Gran Despertar (Great Awakening). Charles Chauncy, ministro de la Primera Iglesia de Boston, estableció las pautas de este nuevo protestantismo cuando escribió en 1743 que “una *Mente ilustrada*, y no los *Afectos elevados*, debería ser siempre la guía de aquellos que se dicen ser Hombres; y esto, en los Asuntos de la Religión, así como en otras Cosas” (cit. Rose 4).⁸ Este encomio

⁸ Para otras referencias especializadas sobre el protestantismo de Cage, ver Hines y Perloff.

de la razón, la disciplina, el orden y la diligencia por encima del sentimentalismo de los *revivals* religiosos [cursivas del Trad.] llegó a caracterizar la visión del mundo del protestantismo estadounidense de su momento. Se opinaba que grandes inventores estadounidenses protestantes, como Thomas Edison y Henry Ford, habían surgido gracias a estos valores. Cage se alineó a esta sensibilidad: estaba orgulloso de provenir de una familia de inventores –su abuelo ministro tenía un invento patentado y su padre fue inventor de profesión– y repetía con regocijo la descripción que Arnold Schoenberg hizo de él, como un “inventor de genio”.⁹ En esta línea de protestantismo definida por el racionalismo y la defensa de la razón, aquellas actividades y personas asociadas con los “afectos alborotados” (“raised affections”) fueron marginados. Por ejemplo, en el periódico del industrial Henry Ford, el *Dearborn Independent*, además de los famosos artículos antisemitas, Ford también atacó la nueva música jazz de la década de 1920, sobre la base de que su excesivo sentimentalismo y la laxitud eran una amenaza para la sociedad.¹⁰ La visión de Cage sobre la improvisación en el jazz refleja algunos atisbos de esta sensibilidad.

Después de su famoso giro hacia la “no intencionalidad” a finales de 1940 y principios de 1950, los comentarios de Cage sobre la expresividad, el cuerpo y la música se volvieron más evocadores de la perspectiva protestante descrita anteriormente.¹¹ Aunque Cage trabajó con bailarines y muchas veces él mismo realizó actos performáticos, para finales de 1940 lo hizo extrayendo de performances lo que él consideraba la “expresividad”, entendida en parte como una respuesta entre la música y los bailarines. Muchas veces describió esta “expresividad” con gran severidad: “Yo pienso que cuando la danza no es buena, puede ser bastante desagradable. Y pienso que eso proviene del hecho que el cuerpo es el material del arte. De modo que cuando el cuerpo está expresando sus gustos y disgustos en la danza, yo pienso que es claramente desagradable” (cit. Decron). Esta perspectiva parecería no corresponder con la colaboración sostenida por más de cincuenta años con su pareja artística y personal, el bailarín y coreógrafo Merce Cunningham. Sin embargo, para Cage, la obra de Cunningham no era “desagradable” porque la danza no estaba siendo usada para “expresar los gustos y aversiones [de Cunningham]” (cit. Decron). Para poder evitar la “expresión”, Cage y Cunningham desarrollaron una estructura formal de tiempo para superponer la música y la danza.¹² De esta manera, cada artista podía crear su parte por separado, con una mínima necesidad de ensayos conjuntos. La música y

⁹ Esta supuesta declaración de Schoenberg fue repetida muchas veces por Cage y es generalmente reportada como verdadera en comentarios y en estudios sobre Cage. Sin embargo, como ha demostrado Michael Hicks, la fuente de este comentario fue una presunta declaración que Schoenberg hizo a su amigo y mecenas Peter Yates en una conversación personal, que Yates posteriormente compartió a Cage.

¹⁰ Para una interesante documentación sobre Ford, el *Dearborn Independent* y el jazz, ver Carter.

¹¹ Para saber más sobre este giro hacia la no intencionalidad, ver Kim.

¹² Para mayor información sobre los métodos de Cage y de Cunningham, ver Kim.

la danza ocurrirían simultáneamente, pero no responderían o reaccionarían la una a la otra. Esta separación fue parte del intento de Cage por remover los “agradados” y “desagradados”. No obstante, Cage claramente sí mantuvo cierto “disgusto”: uno dirigido al cuerpo que reacciona *a*, o es movido *por*, la música. En efecto, una desconfianza hacia el cuerpo en general parecía atravesarlo durante este periodo.

Con la misma firmeza de opinión, Cage declaró que “comenzó a sentir hastío” hacia las ideas de los pintores expresionistas abstractos que intentaban, por medio del “gesto y el arte”, expresar “[su] propia imagen” (Kostelanetz 228). Caroline Jones sugiere que, a modo de respuesta a la heteronormatividad masculina dominante y la insistencia en la cualidad física y la corporeidad representada por artistas como Jackson Pollock y Robert Motherwell, Cage ofrecía una “filosofía sin cuerpo”, enfocada en la nada y el ascetismo (643).¹³ Del mismo modo, Marjorie Perloff señala que Cage no “podía realmente asimilar la preocupación [de Duchamp] por el erotismo, con sus juegos de palabras sexuales y el doble sentido, representando hombres y mujeres como máquinas perversas o partes de máquinas golpeando y contoneándose” (101). A pesar de su profunda admiración por Duchamp, Cage nunca incorporó la sexualidad en su propia obra. Esta “aversión” por el cuerpo como materia del arte, el uso de un término así de fuerte para describir a los artistas que eran frecuentemente sexuales en su conducta (si no es que en su arte), y su aversión a la sexualidad en la obra de Duchamp ciertamente sugiere un posible desagrado no sólo por el cuerpo y la expresividad, sino, de alguna manera, hacia la sexualidad misma.

Jonathon Katz refiere la aversión que Cage sentía hacia expresiones de la sexualidad, sosteniendo que, en la medida en que Cage se comenzó a asumir como un hombre gay, aceptó “un nuevo credo también: un mandato restrictivo contra la expresión personal”, lo cual Katz cree que fue una estrategia para poder navegar en una sociedad homofóbica (48). En efecto, la línea de tiempo respalda este argumento: Cage conoció a Merce Cunningham en 1938, se divorció de su esposa Xenia Kashevaroff en 1945 y, para finales de la década de 1940 vivía con Cunningham y comenzaba su giro hacia la no intencionalidad, y, consecuentemente, hacia la no expresión. Es indudable que ser homosexual en una sociedad homófoba (y crecer en una tradición cristiana donde la homosexualidad es considerada pecado) marcaría al cuerpo y la sexualidad en la vida de Cage de una manera tal que impulsaba su estética hacia el ascetismo; pero, por supuesto, no todos los artistas gay respondieron de la misma manera. En el libro de John Gill sobre gays y lesbianas en la música, Cage resalta como un artista que *no* hablaba sobre su sexualidad.¹⁴ Gill se lo atribuye a la personalidad de Cage: “es posible que el estilo de vida ascético de Cage descartara cualquier discusión sobre su

¹³ Jones describe la “Conferencia sobre Nada” (“Lecture on Nothing”), presentada a un grupo de expresionistas abstractos en 1949, como un ejemplo de su “filosofía incorpórea” (643). Para un análisis sobre el “machismo” del Expresionismo Abstracto, ver Meecham (163).

¹⁴ Una singular e importante excepción a su silencio general sobre el tema de su sexualidad es su entrevista con Thomas Hines.

sexualidad (34-35). Y en efecto, las preocupaciones de Cage en torno al cuerpo y su deseo por una filosofía sin cuerpo puede rastrearse a unos cuantos años antes de su giro hacia la no intencionalidad. Yo no creo que la homosexualidad de Cage sea la única causa o siquiera la raíz de su mandato contra la expresión personal, sino sólo una razón adicional para sacar la “expresión” de la ecuación. Su repudio por el cuerpo lo llevó a promulgar un tipo de “enclosetado estético” que le ayudaba a reconciliarse con la represión sexual de su época.¹⁵

No soy el primero en identificar la preferencia de Cage por la mente y lo sublime por encima del cuerpo, ni en conectarla con su religiosidad de origen protestante. Richard Taruskin ha escrito que “nunca hubo un músico más cerebral y menos sensual, y, aun con su relación de por vida con bailarines, nunca alguien menos en sintonía con el impulso físico” (26). De acuerdo con Taruskin, la caracterización de Cage como alguien irracional, indisciplinado y carente de una seriedad adecuada no era un argumento razonado, sino uno basado en los celos, “un mito defensivo creado y circulado por modernistas académicos para poder marginar a aquel que con facilidad siempre ha logrado estar a la delantera de los demás” (26-27). Taruskin sostiene que la obra de compositores de vanguardia de mediados del siglo XX, como Arnold Schoenberg, Pierre Boulez, Milton Babbitt y John Cage, magnificaron y purificaron enormemente la noción romántica de la autonomía estética, y que fue Cage en sus composiciones de principios de la década de 1950 –particularmente con *4'33*–, el que “alcanzó el purismo más asombroso y auto-subversivo de todos” (32).¹⁶ Al describir a Cage como el “*goy* más escalofriante” (vía Lenny Bruce), y su composición *Atlas Eclipticalis* como sesenta minutos de casi absoluta privación sensorial, así como un pleno “acto de agresión puritana”, Taruskin alude, un tanto descaradamente pero sin entrar en detalles, al protestantismo de Cage (26). En vez de ello, nos demuestra cómo Cage tomó el exhorto zen del desapego por uno mismo y lo colocó en un contexto kantiano modernista: un contexto eminentemente autoritario, “empeñado en acabar con la enclenque persona del artista para que pudiera surgir algo ‘más real’, menos vulnerable” (27). Taruskin también analiza la célebre reacción de los músicos de la Filarmónica de Nueva York, que comenzaron a azotar sus pies en sus micrófonos de contacto para rebelarse contra el *Atlas Eclipticalis*, como un ejemplo de músicos que se amotinan en contra de un compositor que se había vuelto incluso más autoritario y condescendiente con los músicos que la mayoría de los compositores, “dándole a los músicos una serie de indicaciones arbitrarias, y por lo tanto especialmente denigrantes” en obras basadas en el principio de la no intencionalidad (33). Por ello, Cage no es un compositor que se ha extraído de la música, sino que se ha vuelto “más que nunca el genio perentorio, y los intérpretes más que nunca los esclavos” (33). Este privilegio del compositor o de la “idea” –por encima del intérprete contingente, encarnado y reactivo– es una aproximación esencialmente teísta que comenzaré a desentrañar más adelante.

¹⁵ Gracias a Daniel Fischlin por esta información.

¹⁶ “Autosubversivo” en un sentido cristiano, no budista.

Los comentarios de y acerca de Cage están repletos de alusiones religiosas y metáforas. En entrevistas, Cage frecuentemente hacía referencia a las historias que aprendió mediante su educación protestante:

De haber sido reclutado, yo hubiera aceptado y hubiera ido; no me hubiera negado [...] Yo creo en el principio de Daniel en la fosa de los leones, de modo que no me quedaría afuera, si hubiese sido obligado a entrar. Por otro lado, estoy contento de no haber ido, ya que nunca en mi vida he disparado una pistola. De niño quedé muy impresionado por la noción de ofrecer la otra mejilla. Ya sabes, si alguien me golpeaba una mejilla, yo *de verdad* ponía la otra mejilla. Lo tomé muy en serio. (Citado en Kostelanetz, *Conversing with Cage* 11)

Adicionalmente, al comparar sus obras con las de otros compositores, Cage comentó que en las composiciones donde las operaciones al azar son sólo intermitentemente empleadas para propósitos estéticos, “uno no tenía que cambiar su mente. Por el contrario, yo pienso que estamos en una situación más urgente, donde se vuelve absolutamente esencial para nosotros cambiar nuestras mentes de manera fundamental. Y en este sentido, me parezco a un predicador protestante fundamentalista” (cit. Kostelanetz 236). También se describió a sí mismo y a su obra como la de “un ministro que viaja de un pueblo a otro predicando el evangelio”, y a pesar de sus proclamas de no “tener un propósito”, su credo para lo que la música “debería hacer: que las personas sean más fuertes, y cambiarlas” tenía una cualidad distintivamente evangélica (cit. Kostelanetz 24, 249). Por lo tanto, mientras que a Cage no le gustaba cuando la música intentaba cambiar su mente por medio de un llamado emocional, él creía que la música podía hacerte más fuerte si no apelaba a emociones básicas, sino que hablara de algo “más elevado”, más noble, y presuntamente más racional.¹⁷ Finalmente, no sorprende que el compositor es muchas veces descrito en términos religiosos: Calvin Tomkins describe a Cage como un “misionero” (cit. Miller); Leo Castelli lo denomina como un “gurú” (cit. Dercon); Mina Ledermin escribe, “es un verdadero evangelista estadounidense, en verdad un antiguo predicador del evangelio [...] impulsado por un fervor mesiánico” (cit. Hines 69); Marjorie Perloff caracteriza a Cage como un “protestante evangélico convertido en budista Zen” (101); Thomas Hines describe un “compromiso cristiano” como influencia de las inclinaciones pacifistas de Cage (69); y un cartel en internet describe la experiencia de atender a un performance de Cage como ir a “escuchar a Cage predicar” (cit. Goldsmith).

Aunque he indicado los posibles orígenes de la aversión de Cage hacia la expresión corporal en la música, la danza y la pintura, me interesa menos el “por qué” de dicha aversión –ya sea que esté basada en su educación doctrinaria protestante, su respuesta a una sociedad homófoba u otras causas– y más en identificar cómo dicha aversión ha sido casi unánimemente aceptada como sinónima de su “renuncia al ego”. Este error equipara la “remoción del ego” con una idea de origen protestante de represión corporal, disciplina y autocastigo (como la descripción de la “auto-subversión” señalada previamente por Taruskin). Una típica equiparación

¹⁷ Cage mostraba su incomodidad cuando “la música intenta controlarme” (Kostelanetz, *Conversing with Cage* 249).

del ego con el cuerpo puede encontrarse en la descripción que Marjorie Perloff hace de la relación de Cage con la obra de Duchamp: “Al apegarse a su compromiso de renunciar al ego en el arte, [Cage] cambió los parámetros del discurso, de modo que la creación de ‘un duchamp en mi ser’ [sic][...] involucraba la transformación de lo erótico hacia lo ideacional, lo sexual hacia lo textual” (103). Ella equipara lo erótico y lo sexual con el “ego” y lo ideacional y lo textual con su renuncia, una interpretación que probablemente y lógicamente se origina en una aceptación de la equivalencia que Cage hace del “ego” con los gustos y aversiones, que Cage equipara no con una aceptación verdadera de todo lo que surja, sino con la “expresividad” corporal. Perloff, como muchos otros, acepta y reinscribe la ecuación de Cage de la eliminación de la expresividad (vinculada con el cuerpo: erótico, sexual) con la eliminación del ego.

Aquí lo que está en cuestión es un malentendido del zen, principalmente por parte del propio Cage. La mayoría de los especialistas y académicos atribuyen la “remoción” de Cage de sus propias obras a la influencia que el budismo zen tuvo en su vida. Peter Dickinson escribe, “la conexión con el budismo zen, que lo llevó a sustraerse de su música, en ocasiones ha creado problemas con el público si éste no entiende la filosofía oriental” (172). Desafortunadamente, la gran mayoría de los escuchas de Cage, incluyendo académicos y entrevistadores, no entienden la “filosofía oriental”. Agrupar un conjunto diverso de filosofías como “orientales”, como lo hace Dickinson, vuelve patente la poca comprensión que tenía de éstas. La filosofía budista representa una forma muy sofisticada de análisis, difícil de comprender, ya que el entendimiento depende de la experiencia. De manera análoga a cómo se domina un instrumento o un deporte, el budismo no puede ser completamente aprehendido de manera conceptual. Es más parecido a una habilidad encarnada y desarrollada con el tiempo. Cage nunca emprendió la disciplina corpórea de la meditación zen, aunque no obstante usó conceptos zen para conformar su obra. Este proceso resultó tanto en una malinterpretación de dicha filosofía en tanto práctica corporizada, como en la errónea fusión del budismo zen con un protestantismo profundamente enraizado en él que influía en su estética anti-sensualista.

La relación de Cage con el budismo zen fue duradera: después de su encuentro inicial alrededor de 1950, hizo referencias a dicha filosofía en su escritura y en entrevistas durante el resto de su vida. Su entendimiento del zen, sin embargo, era cuestionable. Aunque Cage se sentía orgulloso por asistir a lecciones con el “presidente de la compañía” cuando comenzó a frecuentar a su maestro D.T. Suzuki, la verdad es que Suzuki no era un *maestro zen*. Fue un traductor, un académico, y ciertamente el “nombre importante” del zen para los estadounidenses –se le da el crédito de llevar el zen a la población de Estados Unidos, por medio de sus libros y sus charlas populares–pero nunca fue considerado un verdadero maestro zen. En las lecciones de Suzuki, Cage escuchó acerca de la “mente pequeña” –nuestra mente cotidiana preocupada por ganar y perder–, y de la “mente grande” o “Mente” –la mente que por su naturaleza se mantiene espaciosa y abierta, no afectada por el pensamiento o la emoción–. Era la *Mente* la que Cage decía buscar. Sin embargo, sus esfuerzos por engendrar la ecuánime *Mente* en la

mayoría de los casos más bien acababan por privilegiar un modelo de tipo *mente sobre el cuerpo*, típico del pensamiento occidental. La mente comprendida como una entidad privilegiada por encima del cuerpo no es, de ninguna manera, parte del pensamiento zen. En el clásico texto zen *Mente Zen, Mente de Principiante*, el maestro Shunryu Suzuki (sin relación con D.T.) escribe que “El punto más importante es tu propio cuerpo físico [...] ¡Debemos existir aquí mismo, ahora mismo! Ésta es la cuestión crucial. Debes tener tu propio cuerpo y mente. [...] El Buda] no estaba interesado en una existencia metafísica, sino en su propio cuerpo y mente, aquí y ahora” (27-28). La meditación es por mucho la herramienta más importante que tiene el budismo zen para contribuir a reunir mente y cuerpo.

La meditación es una técnica para tranquilizar la mente con aras a que pueda emerger un estado de atención plena. Lo que la consciencia finalmente revela en esta práctica es la no-separación del sujeto y el objeto, incluyendo la mente y el cuerpo, el sí mismo y el otro: “Nosotros los budistas no tenemos una idea de sólo lo material, o sólo lo ideal, o los productos de nuestra mente, o la mente como un atributo del ser. De lo que siempre estamos hablando es que mente y cuerpo, lo ideal y lo material, son siempre uno. Pero si escuchas descuidadamente suena como si estuviésemos hablando de un atributo del ser, o de lo ‘material’ o ‘espiritual’” (Suzuki 135). Es imposible, desde este punto de vista, describir la no dualidad con la palabra “o” en el lenguaje. La unidad de mente y materia es el descubrimiento de que no existe separación entre sujeto y objeto. No obstante, es el practicante el que debe sentarse y realizar la práctica. En este sentido, uno asume una profunda responsabilidad para su propia práctica de descubrimiento corporizado, no dualista.

De manera sumamente significativa, Cage se abstuvo de realizar la práctica corporizada de la meditación, inclinándose en cambio por su propio sistema: las “operaciones al azar” (“chance operations”). Durante el mismo periodo en que Cage se cruzó con el budismo zen, comenzó a utilizar varios métodos aleatorios (predominantemente el *I Ching*, una herramienta oracular china) para determinar elementos compositivos tales como la altura, la duración y la dinámica. Para Cage, este sistema reemplazó la meditación como práctica para trabajar con el ego:

Las operaciones al azar [...] son un medio para localizar una sola entre una multiplicidad de posibles respuestas, y, al mismo tiempo, de liberar al ego de sus gustos y su memoria, su preocupación por el dinero y el poder, de silenciar al ego para que el resto del mundo tenga oportunidad de entrar en la propia experiencia del ego ya sea por dentro o por fuera. (cit. Revill 152)

En otra parte, Cage declara que “al lanzar monedas para determinar los aspectos de mi música, encadeno a mi ego para que no pueda afectarlo” (cit. Revill 152). Mientras que la meditación es una práctica encarnada que disuelve los límites entre el sí mismo y lo otro por medio de una comprensión total y una visión clara para poder “eliminar al ego” (para ponerlo en términos de Cage), la postura de Cage con respecto a la práctica es desdeñosa: “Nunca he practicado sentarme con las piernas cruzadas, ni medito [...] porque me he sentado lo suficiente y sigo sentándome” (cit. Revill 152). En cambio, Cage aplicó un enfoque que

“encadenaba” su ego (para poder “liberarlo”) imponiéndole un proceso externo, un “otro” para mantenerlo vigilado. Las “operaciones al azar” son una aproximación esencialmente teísta, una manera de sobreponerse al ego dándole autoridad a un “otro” (en este caso, el “azar”), una extensión, siguiendo a Žižek, de la tradición occidental del “Gran Otro” (la ley, Dios), donde el sí mismo y el otro se mantienen firmemente. Esta estrategia expresa una desconfianza general hacia el “sí mismo” y la necesidad de que otra fuerza dominante lo mantenga a raya, así como la Razón gobierna al cuerpo y Dios gobierna al “Hombre”. También revela una desconfianza o falta de apreciación de lo que obtenemos al enfocarnos en el cuerpo. En *Sobre el desarrollo de la personalidad* de Carl Jung, un libro importante para Cage en la década de 1940, el psicólogo expresa su admiración por los principios filosóficos hindúes, pero asocia las disciplinas físicas con una mentalidad primitiva que no es asimilable dentro de la cultura “civilizada” de occidente: “todo esto está muy bien, pero se recomendaría realmente poco en otro lugar más allá del norte del Trópico de Cáncer” (cit. Kahn 566). Los comentarios de Jung y Cage sugieren que ellos consideraban las prácticas corpóreas que acompañaban la reflexión filosófica en muchas tradiciones de oriente como demasiado poco sofisticadas para las civilizaciones europeas “avanzadas”.

En vez de ello, Cage relacionaba los gustos y aversiones con el cuerpo, desde una visión más modelada por el protestantismo que sospechaba del cuerpo y sus deseos, y usaba la razón para dominar al cuerpo.¹⁸ Muy parecida a la aversión hacia los “afectos alborotados” descritos en la introducción de este ensayo, la obra y la escritura de Cage revelan un miedo sustancial de ser rebasado y sobrecogido –un miedo de perderse a sí mismo–. Debido a que Cage no confiaba en prácticas como la meditación, que pudieran “disolver” al ego y derribar los límites entre un ser y otro (lo cual, sostengo, Cage vincularía con las reuniones de avivamiento propias al periodo del Gran Despertar mencionado anteriormente), intentó eliminar al “sí mismo” por otros medios, por la imposición de un proceso externo: las operaciones al azar.

Ciertamente se puede argumentar en torno a la corporalidad, *mundanidad* (“earthliness”) y sensualidad de Cage. Como sugiero en el inicio de esta sección, muchos especialistas y aficionados de Cage consideran que su obra es “sensual” y, en la medida en que las estrategias aleatorias desafían nuestras reacciones habituales y nos obligan a encontrar estímulos de nuevas maneras, inusuales e incluso incómodas, yo, como muchos otros, las encontramos útiles para interrogar nuestros “gustos y aversiones” y aumentar así la conciencia. Lo que espero destacar en este ensayo son las maneras en que las ideas que Cage mantuvo sobre el cuerpo y la mente reforzaron la dicotomía *sujeto/objeto*, *ser/otro*, que mermaron profundamente sus objetivos de sustraerse a sí mismo de sus obras, de la “no intencionalidad” y de permitir que “los sonidos sean sonidos”. Si Cage removió

¹⁸ Esta es una perspectiva muy distinta a la filosofía budista. De hecho, es la “razón” la que estaría más asociada con el ego y el deseo en el budismo, no el cuerpo. Prestar mucha atención al cuerpo es parte de la práctica de la meditación, ya que permite que el proceso de pensamiento (aquello que sostiene al ego) se tranquilice.

algo, fue al cuerpo (el cuerpo sexual, el erótico, el que se mueve con la música), dejando sólo a la “mente” (bajo la forma de una “ley externalizada”) y al “sí mismo” (bajo la forma del “genio incorpóreo”).¹⁹ En este sentido, las prácticas de Cage estaban lejos de ser radicales y simplemente sirvieron para perpetuar la primacía del sí mismo y la mente por encima del otro y del cuerpo.

Resulta llamativo que en la última etapa de su carrera, Cage comenzó a cambiar su idea sobre el lugar del cuerpo en su obra y su vida. En 1977, describió los escollos de su propia aproximación abstracta y describió a su compañero, Merce Cunningham, como más encarnado y por lo tanto quizás menos esclavizado por el ego:

Me parece que, en un arte como la danza, la disciplina no es lo que es la mía, de mantenerte sentado y poner tinta sobre papel, sino que se trata de una disciplina diaria conectada con el cuerpo. Se parece más a las disciplinas concernidas con ir hacia dentro (y sentarse, respirar, etc.). Y aunque Merce Cunningham también usa las operaciones al azar –no con la misma frecuencia, ni de la misma forma en que yo lo hago, pero a su manera–, me parece que la danza libera al cuerpo de aquel aspecto del ego relacionado con encerrarse en uno mismo: lo que ocurre es que un concepto desaparece y simplemente se realiza un movimiento. (cit. Kostelanetz 55).

En este fragmento, Cage reconoce que la práctica de “eliminar al ego” implica reunir la mente y el cuerpo.²⁰ Al “ir hacia dentro” (“going in”) –esto es, al enfocarse en la respiración o en movimientos simples– el “concepto desaparece” y “se realiza un movimiento” sin el aspecto restrictivo del ego, las “formaciones mentales” descritas en el budismo. Las reflexiones tardías de Cage sobre la importancia de la concentración encarnada nos lleva a la obra de Pauline Oliveros, una compositora que precisamente ha privilegiado esta aproximación en su obra. A pesar de sus semejanzas con Cage en cuestiones filosóficas y estéticas, Oliveros ha creado composiciones notablemente distintas a las de Cage. Yo localizo esta diferencia en su relación con la corporalidad, la cual afecta muchos aspectos de su creatividad, incluyendo su propia interpretación de la filosofía oriental y el importante papel que la improvisación juega en su obra.

Pauline Oliveros

Por las descripciones de su juventud, pareciera que Oliveros se sentía muy cómoda consigo misma. Fue altamente habilidosa tanto en la música como en el atletismo. Practicó muchos deportes, pero fue particularmente sobresaliente en el softball,

¹⁹ Por poner un ejemplo, en una exhibición del 2006 en el University Art Museum de la Universidad de California, San Diego, un trozo de papel con números del I Ching escritos por Cage, usados para determinar las operaciones al azar (“chance operations”), fueron enmarcadas y expuestas como una “obra de arte”.

²⁰ Ya que incluso hasta ese momento, Cage ciertamente sabía que la caligrafía zen era considerada una práctica encarnada que implicaba “sentarse quieto y poner la tinta sobre el papel”. Posteriormente en su vida, él mismo pintó caligrafía, y creo que esto fue un giro adicional hacia la incorporación de una práctica encarnada de atención plena (“mindfulness”) en su obra y su vida.

llegando a ser campeona como lanzadora, consiguiendo elogios en los periódicos locales (Mockus 37). Desde una temprana edad estuvo enamorada de los sonidos del ambiente, incluyendo los crujidos y siseos de los acetatos y la estática de los radios entre estaciones, pero también le encantaba tocar instrumentos: tocaba piano y el corno francés, y luego se quedó con el acordeón como su instrumento principal. También se sentía relativamente cómoda con su sexualidad, dada la época represiva en la que se crió (Houston, Texas, en las décadas de 1940 y 1950). Ella ha señalado que ya sabía que era lesbiana desde muy temprana edad, “[desde][la primaria] por lo menos”, y comenzó a conocer a otras muchachas lesbianas en su escuela secundaria a través del equipo de softball (Mockus 3-4). A los diecisiete años, su madre la confrontó en torno a su orientación sexual; las restricciones que Oliveros sintió en su hogar –con respecto a su sexualidad, pero también vinculadas con su desarrollo como artista—la llevaron a mudarse a San Francisco a los diecinueve años. Necesitaba escaparse del patrón de la “Madre-hija-quédete en casa y cuidanos” y encontrar la libertad para expresar su vida artísticamente y sexualmente (5-6). La relación con su madre era buena en términos generales, pero Oliveros nunca rehuyó de expresar su creatividad y sexualidad, a pesar de la incomodidad que inicialmente le pudo haber causado a su madre. Con el paso del tiempo, la madre de Oliveros logró aceptar la sexualidad de su hija (6).

Oliveros logró establecerse como compositora de música electrónica en las décadas de 1950 y 1960 al convertirse en miembro fundadora del San Francisco Tape Music Center. Sin embargo, a finales de 1960 y principios de 1970, su obra experimentó un giro significativo, al comenzar a enfatizar la interpretación y los aspectos performáticos. Citando la necesidad de prácticas “tranquilizantes” en una época turbulenta, Oliveros se centró más en lo performático, a la par que se volvió más meditativa e interesada por la corporeidad. Influida y empujada por el surgimiento del movimiento de las mujeres (“women’s movement”), e interesada en los valores de culturas “tradicionales” que habían pasado por el filtro de los textos de Carl Jung y Joseph Campbell, conscientemente comenzó a abordar, en su obra y su vida, temas tales como el dualismo *mente/cuerpo*, el sexismo y otras jerarquías.²¹ También estaba lista para proclamar públicamente su lesbianismo como algo integral en su vida y su obra. En su irreverente “bio” publicada en la revista *Source: Music of the Avant Garde* en su edición de 1971, ella escribió:

Pauline Oliveros es un humano de dos piernas, una fémina, lesbiana, músico, compositora, entre otras cosas que contribuyen a formar su identidad. Es ella misma y vive con su pareja Lin Barron en Leucadia, California, junto con un conjunto de aves de corral, perros, gatos, conejos y cangrejos ermitaños tropicales. (cit. Mockus 76)

En esta declaración biográfica, Oliveros constituye su identidad alrededor de su corporeidad, declarando que es humana, mujer y lesbiana antes de describirse

²¹ Oliveros, al igual que Cage, ha sido criticada por recolectar y elegir entre una variada multiplicidad de religiones y filosofías no occidentales, asumiéndose a sí misma como la árbitro de todas. Sobre este asunto en Cage, ver Taylor; y en Oliveros, ver Browner.

como músico y compositora “entre otras cosas”. Fue también en este periodo que Oliveros escribió e interpretó las *Meditaciones Sonoras* (“Sonic Meditations”) –composiciones en las que la atención y receptividad del intérprete son fundamentales y en las que el “oído” es tratado como el instrumento “principal” del intérprete– y estableció las bases para lo que posteriormente se convertiría en su filosofía y práctica: la “escucha profunda” (“Deep listening”).

Al igual que Cage, Oliveros también obtuvo inspiración de la filosofía oriental.²² De manera significativa y contraria a Cage, decidió hacer de la práctica de la meditación una parte central de sus procesos. Iniciando desde finales de la década de 1950, ella incorporó prácticas meditativas en sus obras: su pieza *Variaciones para sexteto* (“*Variations for Sextet*”), de 1959-60, incluye la ejecución de una larga nota mantenida por el cello durante aproximadamente medio minuto, la cual ella describía como una “meditación muy breve” (Schloss 111-112). Sin embargo, fue hasta finales de la década de 1960 que incorporó tonos más extensos en sus presentaciones, una práctica influida por su trabajo con Al Chung Liang Huang, un practicante de T'ai Chi. Al describir la obra de Oliveros con el Ensamble ♀ y sus *Meditaciones sonoras* (“*Sonic Meditations*”) de principios de la década de 1970, Myrna Schloss escribe que “[El T'ai Chi] implica el ritmo sincronizado de nuestra respiración junto con los lentos movimientos circulares del torso, los brazos y las piernas. [Oliveros] explica que en cuanto comenzó a vincular los ritmos de la respiración y los movimientos del T'ai Chi con las improvisaciones, sintió cambios benéficos para ella y [...] la música” (112). Oliveros mantuvo esta práctica en su trabajo con el grupo de improvisación *Deep Listening Band* en la década de 1990. Uno de los integrantes de la banda, Stuart Dempster (trombón y tuba), destaca que el trabajo de la *Deep Listening Band* “ciertamente [es] el fruto de las primeras piezas de *Sonic Meditations* [...] Yo pienso que es un hecho [que] lo que hacemos con nuestra *escucha profunda* es meditar al mismo tiempo [que estamos interpretando]. Nos mantenemos realmente atentos, y esto es lo que la meditación implica. Estamos muy atentos y conscientes” (citado en Schloss 151). Esta distinción entre una conciencia atenta y las prácticas objetivas impuestas desde afuera hacen patente la diferencia existente entre los enfoques de Oliveros y de Cage en torno a esa meta compartida de incitar a escuchar. Como Cage, el enfoque de Oliveros atenuaba la primacía del ego para poder expandir la conciencia; sin embargo, mientras Cage imponía un sistema externo que proscribía la reacción al entorno, Oliveros invitaba a practicar cierta clase de atención meditativa y de conciencia que pudiera fomentar una capacidad de respuesta creativa y matizada en un entorno improvisacional.

Muchos especialistas han situado el énfasis de Oliveros por la conciencia plena y la búsqueda de subsanar la separación *mente-cuerpo* dentro de una perspectiva feminista. La compositora Jennifer Rycenga escribe que “la mayoría de las versiones del feminismo han criticado y/o rechazado los dualismos asumidos, particularmente aquel que separa la mente del cuerpo” (25). Rycenga también

²² Oliveros generalmente ha practicado el budismo tibetano, no el Zen. Ver nota 5.

articula una preocupación feminista común con respecto a la música clásica de occidente: “las personas se están volviendo más y más distantes de las experiencias físicas de crear música [...] Es como si las filosofías trascendentales y los dualismos de mente-cuerpo hayan creado una distancia falsa entre la cualidad física de la música y sus igualmente cruciales componentes cognitivos, al grado que el sonido mismo no sólo es reificado, sino distanciado del cuerpo” (42). Para Rycenga, la obra de Oliveros representa una práctica que busca abordar esa “falsa distancia”.²³ Timothy D. Taylor llega incluso a afirmar que Oliveros dio un giro hacia una postura de feminismo esencialista (“essential feminine”): “Oliveros ha empleado el feminismo cultural para resistirse a ser marginada por las ideologías patriarcales” (393). Al describir la elección de Oliveros hacia el costado “femenino” de la díada *mente/cuerpo* como espacio de resistencia, Taylor también caracteriza la meditación como un “acto más ‘femenino’” (393). Al hacerlo, Taylor emplea un código cultural occidental que equipara la meditación con la pasividad y la feminidad. Aunque es posible que Taylor esté en efecto elogiando esta posición feminizada, la identificación de la meditación con el lado corporal/femenino/irracional/sensual/primitivo de la dicotomía mente/cuerpo, ciertamente contextualiza la aversión de Cage y de Jung hacia la meditación, y su preferencia por métodos más “racionales” de indagación espiritual y psicológica, más apropiadas para este lado del Trópico de Cáncer. Debido a que es una práctica que amenaza al dualismo como tal, la meditación es discursivamente situada en el lado negativo del dualismo, vinculado con el “cuerpo, lo femenino, lo otro”.

Dado que Oliveros valora un tipo de escucha que está directamente vinculada con promover mejores y más fundadas respuestas, ha hecho de la meditación y la improvisación los elementos centrales de su obra desde la década de 1970. Es bien sabido que Cage rechazaba ambas. La improvisación, al tratarse de un diálogo receptivo que exige cambio e interacción inmediatas, resulta amenazante para aquella postura construida alrededor del mantenimiento de las distinciones entre el sí mismo y lo otro. Si bien Cage sostenía borrarse a sí mismo de sus obras, lo hizo reforzando la dicotomía sujeto-objeto. La improvisación de Oliveros, por otro lado, forma parte de una estética más amplia, que busca disolver los dualismos de tipo mente-cuerpo, integrando prácticas meditativas con prácticas musicales y sonoras. En la sección final de este ensayo, examinaré cómo las posturas de estos compositores con respecto a la jerarquía mente-cuerpo y sus puntos de vista sobre qué es lo que constituye el “sí mismo”, afectaron sus actitudes en torno a la improvisación como estrategia musical.

Sujeto, objeto, improvisación

Las reflexiones de Cage sobre la improvisación la mayoría de las veces fueron respuestas hacia ciertos entrevistadores que entusiastamente comparaban la práctica de la *indeterminación* del compositor estadounidense con otra música

²³ Del mismo modo, Elisabeth LeGuin ha descrito la obra de Oliveros como la creación de un espacio seguro, feminista y liberador (392).

experimental: el jazz.²⁴ A lo largo de las décadas, Cage se dedicó a corregir de manera constante lo que él veía como una comparación profundamente errónea, detallando cómo y por qué su práctica de la *indeterminación* decididamente no era equivalente a la improvisación. En una de esas entrevistas, Cage intentó delinear la diferencia entre su obra –la cual intentaba liberar al músico–, y la improvisación en el jazz –que, de acuerdo con él, se apartaba de la liberación–: “Todo mundo me dice que el jazz es libre en estos tiempos [...] en la mayoría de las composiciones escucho una improvisación que se parece a una conversación. Un músico le responde a otro. Entonces, en vez de que cada uno haga lo que quiera, uno escucha con toda su capacidad lo que el otro está haciendo, sólo para poderle responder mejor” (cit. Kim 298). Cage continúa, describiendo su experiencia al presentarse con el grupo de Joseph Jarman, un ensamble del que ni siquiera menciona su nombre²⁵:

Me pidieron que los escuchara para luego decirles lo que yo pensaba que deberían hacer con tal de ir en una dirección que se adecuara conmigo. Se juntaron en el escenario y actuaron justo como te lo he descrito. Comenzaron a escucharse y a responderse entre sí [...] les aconsejé no escucharse el uno al otro, y le pedí a cada uno que tocara como solista, como si fueran los únicos en el mundo [...] les repetí que fueran independientes, sin importar lo que ocurriera. Bueno, pues en el ensayo todo salió bastante bien. ¡Fue lo que podríamos llamar un exitoso *free jazz*! [...] Sin embargo, durante la presentación volvieron a sus viejos hábitos de conversar y responderse. ¡Es muy difícil liberarse tan rápido! (cit. Kim 298)

En este recuento condescendiente de una experiencia musical en la que Cage había sido el invitado de Jarman, el compositor describe sus intentos por enseñarle a los músicos cómo lograr liberarse. Cage deja en claro que la liberación es equivalente a la separación y la independencia, algo que consideraba que su práctica de la *indeterminación* estimulaba. Fiel a la tradición estadounidense del toco individualista, Cage concibe a una persona que está libre de la influencia de los otros y que posee la fuerza para hacer lo que quiera independientemente de escuchar a los otros. Para Cage, la expresividad, comunicación, interdependencia e interacción propias a la “improvisación” eran un obstáculo para la “liberación”.

Si bien Cage exhortó la práctica de escuchar durante toda su carrera (llegando a declarar que seremos capaces de escuchar plenamente si logramos hacer a un lado nuestros “gustos y aversiones”), en sus indicaciones al dirigir el ensamble de Jarman, Cage específicamente pide a los músicos “no escuchar”. Esta entrevista nos muestra que, mientras Cage defendía la escucha en términos generales, sospechaba profundamente del “responder” como función de la escucha. En otro contexto, Cage declaró que “cuando las personas están aglomeradas, existe la

²⁴ Para un estudio sobre el jazz, la música académica occidental y el experimentalismo en la década de 1940 y 1950, ver Lewis.

²⁵ La disertación de Rebecca Kim clarifica que Cage está hablando sobre una presentación de 1965 con el grupo de Joseph Jarman (285).

posibilidad de que actúen como borregos, más que con nobleza” (cit. Kim 293). Esta sospecha de la interacción nuevamente nos evoca una desconfianza hacia los “afectos alborotados”, capaces de imponerse sobre la razón. Para Cage, el individuo fuerte y racional debe soportar las turbulencias del grupo, del rebaño movido por sus impulsos desatados.

Por lo tanto, en este contexto, la práctica de la indeterminación de Cage es aquella en la que la libertad es equiparable a individuos atomizados que mantienen su autonomía. Retomando la colaboración de Cage con Cunningham, los artistas describieron su sistema como algo “sin obstáculos y de interpenetración” (Kim 304). Cada individuo es libre, carente de impedimentos, no está obligado a responder al otro (aunque sí obligado a seguir los dictados externos creados por las “operaciones del azar”), y estos individuos permanecen libres porque no interactúan (lo cual amenazaría su individualidad coherente y atada), sino que se interpenetran. Permanecen como dos totalidades inalteradas por cualquier interacción con el otro. Cage manifiesta con ello un temor persistente de la tradición occidental ilustrada, de que el yo, la mente y la razón pueden ser invadidos por lo otro, el cuerpo, lo femenino y lo irracional –un miedo hacia la difuminación de los límites individuales y hacia la confusión del yo con el otro.

De acuerdo con el budismo, el deseo de un individuo libre e independiente es algo imposible. Cage lo reconoció en 1981, al reflexionar sobre su trabajo con Cunningham: “¿Has visto los *Diálogos* que Merce y yo hacemos juntos? A veces me muevo así, de un lado del escenario al otro. Sólo camino. No bailo. Pero sí siento que estoy consciente de estar en el escenario con un bailarín, de modo que si me muevo, eso ha de pensarse en relación con la danza. Uno no podría evitarlo. Yo no lo altero. Sólo estoy consciente de que me muevo por donde los ángeles tienen miedo de pisar” (cit. Kim 314). Cage dice que no altera su caminar, pero no obstante *se* altera, aunque sea tan solo por su ocurrencia simultánea al lado de un bailarín, lo cual enmarca su caminar como un tipo de danza. En las enseñanzas del budista Madyamika, un sinónimo del vacío es interdependencia. Todo es carente de una existencia inherente, separada, porque todo es interdependiente de todo lo demás. Por lo tanto, el yo es vacío porque nunca podría ser localizado como fenómeno separado y permanente: al examinarlo de cerca, sus límites con respecto a otros seres y fenómenos jamás podrían ser encontrados. (Las célebres exhortaciones de Cage sobre “la nada” derivaron en parte de su erróneo entendimiento del concepto de *vacío*). El deseo de Cage de ser libre de “la causa y el efecto”, de la interacción y la intersubjetividad, se considera una imposibilidad absoluta en la tradición budista, al menos hasta que uno logre una Iluminación completa –y, a pesar de lo que Cage hubiera querido que creyéramos, él no estaba iluminado–.

Oliveros, por el contrario, no acoge ninguno de estos temores en torno al cuerpo, la interacción y la improvisación. En una entrevista, Peter Dickinson le pregunta: “Has de recordar que [John] Cage dijo que los sonidos del entorno le resultaban más útiles estéticamente que la música. ¿Compartes este parecer?” Oliveros responde:

Depende de cómo interpretemos esa declaración. Cuando dices que los sonidos del entorno son más útiles que la música, ¿de qué música estamos hablando, y cómo funciona ésta en nuestras vidas? Desde mi perspectiva, yo diría que escuchar es útil. ¡Es absolutamente necesario para nuestra supervivencia! [Ríe]. Escuchar críticamente y crucialmente puede cambiar nuestra conciencia de forma instantánea. ¡Eso puede ser muy útil!” (174)

Oliveros no critica el enfoque de Cage; en efecto, su entrevista está llena de elogios para el compositor. No obstante, su respuesta es un ataque directo a la perspectiva “objetiva” (“objective”) implícita en la pregunta (similar a los comentarios tajantes de Cage sobre lo que es o no es “bueno” y “útil”). En su respuesta a si los sonidos ambientales son estéticamente útiles, Oliveros responde de una manera característica de los improvisadores: “depende”. Ella pregunta: “¿Para qué son útiles los sonidos del entorno?”, y luego responde sin hablar acerca de los “sonidos” –lo que está “allá afuera”– sino que más bien opta por defender la “escucha”, una práctica encarnada que nosotros activamos. Al invitarnos a realizar una escucha profunda de los sonidos a nuestro alrededor, Oliveros sugiere que podemos llegar a entender la fuente y ramificaciones del sonido al interior de nuestra práctica encarnada de improvisación. En vez de la imposición de una ley externa, la práctica de escucha profunda (“deep listening”) de Oliveros enfatiza la libertad subjetiva: la escucha profunda conecta las respuestas a cada instancia dada, ofreciendo a los improvisadores información que les ayuda a tomar decisiones mejor fundadas.²⁶

La improvisación privilegia el escuchar y el responder, y por lo tanto destaca la intersubjetividad: las maneras en que nuestras acciones y sentido del yo son constantemente construidas por medio de la interacción con nuestro entorno—. La improvisación es una práctica donde las acciones y las respuestas no son impuestas, pero tampoco surgen de manera completamente independiente. Así como la vida diaria, la improvisación musical es un sistema complejo de interacción, negociación y co-surgimiento. A Cage le incomodaba la manera en que los miembros del grupo de Joseph Jarman cambiaron y respondieron el uno al otro, cómo el comportamiento de un músico podía modificar a otro. A pesar de su deseo por borrarse a sí mismo y a sus gustos y aversiones, Cage creía en una concepción más antigua del individuo unificado ejerciendo el libre albedrío: para lograr ejercer la libertad, un individuo debe mantenerse autónomo al resistirse al poder de los otros con la ayuda de un Gran Otro externo.

Por lo tanto, al compararlas con la improvisación, las operaciones al azar (“chance operations”) en realidad giraban en torno al yo. El yo resultaba ser un problema y se consideraba tan poderoso que había que recurrir a un Otro para vigilarlo. Más

²⁶ Por ejemplo, en su propuesta para un “Palacio de Escucha Profunda en Potsdam” (“Deep Listening Palace-Potsdam”), Oliveros sugiere “construir una comunidad de escuchas. Su propósito es el de fomentar e invitar la escucha como práctica transcultural. [...] Para sanar los malentendidos” (114-115). Para mayor información sobre improvisación, la ley y la discreción dentro del contexto de la modernidad occidental, ver Manderson.

que prestar atención a otra persona, Cage sentía que esta atención debía ser mediada y sancionada por un Gran Otro que tomara las decisiones por nosotros. Este otro es una entidad abstracta –el azar– y no otros seres humanos con los cuales interactuamos al prestar atención a sus palabras y sonidos. Por lo tanto, la preocupación en realidad es con el yo, que comienza a adquirir una forma más definida cuando es asumido como algo que debe ser encadenado por medio de operaciones aleatorias. La escucha profunda en la improvisación podría entenderse como una práctica de disolución al concentrarse profundamente en el otro-frente-a-nosotros y llegar a entender la interrelación y el co-surgimiento del supuesto “otro” y el “sí mismo”.

Tanto Cage como Oliveros desarrollaron prácticas estéticas que cuestionaban al “sí mismo”. La crítica radical al pensamiento ilustrado de Occidente en el corazón de ambos compositores, sin embargo, no ha tenido repercusiones a gran escala. Aunque Cage proclamaba haber subvertido al yo, debido al miedo de “perderse” en el otro, en realidad solidificó al yo de maneras que reafirmaron la dicotomía sujeto/objeto. Esto abrió el camino para su deificación como un gran artista y ha servido para situar el énfasis directamente en él, y no en sus sonidos. Como lo mencioné anteriormente, la obra de Oliveros ha sido pasada por alto por los historiadores de música, más puntualmente a partir del giro de su obra hacia el cuerpo y la improvisación. Su atención a la corporalidad, la improvisación y el desmantelamiento del dualismo mente/cuerpo problematiza la primacía del individuo y lo universal por encima de lo contingente. Por ello, su obra ha sido marginada en discursos que apuestan por mantener la perspectiva ilustrada occidental, que exige una división entre el sí mismo y lo otro, una división que la improvisación pone en tela de duda.

Notas

Bibliografía

Bailey, Derek. *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*. Cambridge, MA: Da Capo, 1992. Print. Abbate, Carolyn. "Music--Drastic or Gnostic?" *Critical Inquiry* 30 (2004): 505-36. Impreso.

Bowman, Wayne D. *Philosophical Perspectives on Music*. New York: Oxford UP, 1998. Impreso.

Browner, Tara. "'They Should Have an Indian Soul': Crow Two and the Processes of Cultural Appropriation." *Journal of Musicological Research* 19 (2000): 243-263. Impreso.

Cage, John. *Silence*. Middletown, CT: Wesleyan UP, 1961. Impreso.

Carter, Marie Agui, and Calvin A. Lindsay Jr, dirs. *The Devil's Music: 1920s Jazz*. PBS, 1999. Videocassette.

Cusick, Suzanne. "Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem." *Perspectives on New Music* 32 (1994): 8-27. Impreso.

Dercon, Chris, and Stefaan Decostere, dirs. *Sometimes It Works, Sometimes It Doesn't*. *The Foundation*, 1983. Videocassette.

Dickinson, Peter. *CageTalk: Dialogues With and About John Cage*. Rochester, NY: U of Rochester P, 2006. Print. Gill, John. *Queer Noises: Male and Female Homosexuality in Twentieth-Century Music*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1995. Impreso.

Goehr, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works*. New York: Oxford UP, 1992. Impreso.

Goldsmith, Kenneth. Rev. of *John Cage: Composed in America*, ed. Majorie Perloff and Charles Junkerman. RIF/T 5.1 (1995). Web. 19 de mayo, 2006.

Griffiths, Paul. *Modern Music and After: Directions Since 1945*. 2nd ed. Oxford: Oxford UP, 1995. Impreso.

Hicks, Michael. "John Cage's Studies with Schoenberg." *American Music* 8 (1990): 125-40. Impreso.

Hines, Thomas S. "Then Not Yet 'Cage': The Los Angeles Years, 1912-1938." *John Cage: Composed in America*. Ed. Marjorie Perloff and Charles Junkerman. Chicago: U of Chicago P, 1994. 65-99. Impreso.

Jankelevitch, Vladimir. *Music and the Ineffable*. Trans. Carolyn Abbate. Princeton: Princeton UP, 2003. Impreso.

Jones, Caroline A. "Finishing School: John Cage and the Abstract Expressionist Ego." *Critical Inquiry* 19 (1993): 628- 665. Impreso.

Kahn, Douglas. "John Cage: Silence and Silencing." *Musical Quarterly* 81 (1997): 556-598. Impreso.

Katz, Jonathan D. "John Cage's Queer Silence; or, How to Avoid Making Matters Worse." *Writings Through John Cage's Music, Poetry, and Art*. Ed. David Bernstein and Christopher Hatch. Chicago: U of Chicago P, 2001. 41-61. Impreso.

Kim, Rebecca Y. "In No Uncertain Musical Terms: The Cultural Politics of John Cage's Indeterminacy." Diss. Columbia U, 2008. Impreso.

Kostelanetz, Richard. *Conversing with Cage*. New York: Routledge, 2003. Impreso.

---. *John Cage*. Köln, Germany: Schauberg, 1973. Impreso.

LeGuin, Elisabeth. "Uneasy Listening." *Repercussions* 3 (1994): 5-19. Print.

Leppert, Richard. *The Sight of Sound*. Berkeley: U of California P, 1993. Impreso.

Lewis, George. "Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives." *The Other Side of Nowhere: Jazz, Improvisation, and Communities in Dialogue*. Ed. Daniel Fischlin and Ajay Heble. Middletown, CT: Wesleyan UP, 2004. 131-162. Impreso.

Manderson, Desmond. "Fission and Fusion: From Improvisation to Formalism in Law and Music." *Critical Studies in Improvisation* 6.1 (2010). n. pag. Web. 30 nov., 2010.

McClary, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1991. Print. McHard, James L. *The Future of Modern Music*. Livonia, MI: Iconic, 2006. Impreso.

Meecham, Pam, and Julie Sheldon. *Modern Art: A Critical Introduction*. New York: Routledge, 2005. Impreso.

Miller, Allan, dir. "John Cage: I Have Nothing to Say and I'm Saying It." *American Masters*. PBS, 1990. Videocassette.

Mockus, Martha. *Sounding Out: Pauline Oliveros and Lesbian Musicality*. New York: Routledge, 2008. Impreso.

Morgan, Robert, ed. *Anthology of Twentieth-Century Music*. New York: W. W. Norton, 1992. Impreso.

Nettl, Bruno, and Melinda Russell. *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*. Chicago: U of Chicago P, 1998. Impreso.

Nicholls, David. *John Cage, American Composers*. Champaign: U of Illinois P, 2007. Print.

Oliveros, Pauline. *The Roots of the Moment*. New York: Drogue, 1998. Impreso.

Perloff, Marjorie. "A Duchamp Unto Myself." *John Cage: Composed in America*. Ed. Marjorie Perloff and Charles Junkerman. Chicago: U of Chicago P, 1994. 100-124. Impreso.

Revill, David. *The Roaring Silence: John Cage, a Life*. New York: Arcade, 1992. Print.

Rose, Anne C. *Transcendentalism as a Social Movement, 1830-1850*. New Haven: Yale UP, 1981. Impreso.

Rycenga, Jennifer. "The Uncovering of Ontology in Music: Speculative and Conceptual Feminist Music." *Repercussions* 3 (1994): 22-46. Impreso.

Salzman, Eric. *Twentieth Century Music: An Introduction*. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2001. Print.

Schloss, Myrna Frances. *Out of the Twentieth Century: Three Composers, Three Musics, One Femininity*. Ann Arbor: UMI, 1993. Impreso.

Suzuki, Shunryu. *Zen Mind, Beginner's Mind: Informal Talks on Zen Meditation and Practice*. New York: Weatherhill, 1984. Print.

Taylor, Timothy D. "The Gendered Construction of the Musical Self: The Music of Pauline Oliveros." *Musical Quarterly* 77 (1993): 385-96. Impreso.

---. "The Voracious Muse: Contemporary Cross-Cultural Musical Borrowings, Culture, and Postmodernism." Diss. U of Michigan, 1993. Impreso.

Taruskin, Richard. "No Ear for Music: The Scary Purity of John Cage." *New Republic* 208.11 (1993): 26-35. Print.

Whittall, Arnold. *Exploring Twentieth-Century Music: Tradition and Innovation*. Cambridge: Cambridge UP, 2003. Impreso.

---. *Music Since the First World War*. Oxford: Oxford UP, 1995. Print.

Žižek, Slavoj. "Is It Possible to Traverse the Fantasy in Cyberspace?" *The Žižek Reader*. Ed. Elizabeth Wright and Edmond Wright. Malden, MA: Blackwell, 1999. 102-124. Impreso.