

## Un mundo inaudito<sup>1</sup>

Sergio Rojas

“Aún no he escuchado sonidos que no disfrute,  
excepto cuando se vuelven sonidos demasiado musicales”<sup>2</sup>

John Cage

John Cage descubrió para el arte que la sonoridad del mundo –su intensidad, variedad y discontinuidad- depende del tipo de disposición que tenga el sujeto a oír. A partir de ese momento, el arte como institución –sus protocolos, escenas, recursos técnicos y actores- puede disponer las condiciones para generar una atención des-subjetivada, en que una cierta “actitud” auditiva expone la subjetividad a un universo sonoro inédito. Emerge entonces una dimensión hasta ahora inaudita del mundo, el murmullo de una materialidad de sentidos cifrados y contenidos en el seno de una cotidianeidad infinitesimal, una cotidianeidad que tiende a infinito. Este *caos* (que se sustrae a la organizada percepción espacio-temporal de los objetos y a su unidireccional régimen de causalidad) ingresa en las fronteras de la subjetividad en virtud de un tipo de arte cuya voluntad de sentido no se consume en el codificado coto de la “obra”, sino en la apertura del mundo hacia su inagotable inmanencia.

Desde las artes musicales –pero también literarias y visuales- se ha reflexionado la estatura filosófica de esta cuestión. Me interesa explorar, recurriendo al análisis de casos particulares, los rendimientos estéticos y políticos de esta hipótesis de trabajo (el murmullo de una *cotidianeidad infinitesimal*), y, en esta misma dirección, exponer el horizonte kantiano de la subjetividad que hoy colapsa en medio de un universo de magnitudes inéditas. Por supuesto hoy, en este espacio alcanzaré sólo a esbozar, espero, la cuestión señalada.

Herederos de una poderosa tradición escéptica, que confiere su impronta a la modernidad, tendemos a pensar que el mundo que habitamos, es decir, la realidad a la

---

<sup>1</sup> Texto leído en el martes 22 de abril de 2014 en el Coloquio Internacional *La música en sus variaciones prácticas y discursivas*, en la mesa: “Música y discurso filosófico”, realizada en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile.

<sup>2</sup> John Cage y Brian Eno. *Las notas de dos mentes*, ambos músicos conversan en el marco de una entrevista con Rob Tannenbaum: <http://www.autoresdeconcordia.com.ar/bioautor.php?idAutor=11>

que está referida nuestra experiencia cotidiana, es el producto de un *orden cultural* que ha conformado de alguna manera nuestra subjetividad, condicionando el modo en que interpretamos y comprendemos lo real. Sin embargo, la ordenada manifestación del mundo en la experiencia comienza en *la percepción*, es más, de cierta manera el mundo no consiste sino en el orden de la sensibilidad. Es aquí precisamente en donde se ha elaborado en la modernidad lo que denominamos *el sujeto*.

Entendemos por lo general que en la sensibilidad se da lo existente para el sujeto. ¿Cómo es que en la sensación se da un objeto?, ¿cómo es que las cosas se dan a sentir? Estas preguntas han de subordinarse a esta otra: ¿cómo es que en la sensación hay ya operando un sujeto (es decir, ¿cómo es que se trata de la sensación *de un sujeto*?). En efecto, la cuestión capital para una filosofía moderna de la sensibilidad no es cómo se dan los objetos en la sensación, sino cómo es que *la sensación es el lugar del sujeto*, cómo se hace lugar el sujeto en esa suerte de tormenta que es en principio la sensación. La respuesta de Kant a esta cuestión es que no hay sensación sin *sensibilidad*, esto es, sin la *capacidad* de sentir. Por lo tanto, la sensibilidad está conformada subjetivamente. En cierto modo, la sensibilidad implica que la razón humana es *ya sensible* antes de ser afectada por una sensación. Pero ¿en qué consiste propiamente la sensibilidad si no ha de considerársele como una vacía condición dictada por el sentido común? Kant define a la sensación como el “efecto producido por un objeto sobre la capacidad de representación”. La sensibilidad consiste, por lo tanto, en esta *capacidad de representación*, y así queda desde un principio el sujeto ordenado conforme a la posibilidad del conocimiento.

Podría leerse la crisis del sujeto moderno en el siglo XX como resultado de una radical alteración de la sensibilidad. A esta alteración la denominaremos *ruido*. Simon Reynolds define el ruido como *interferencia*: “algo que bloquea la transmisión, neutraliza el código, evita que se constituya algún sentido”<sup>3</sup>. Tengamos presente la diferencia ya señalada entre sensación y sensibilidad. El ruido opera directamente sobre la sensibilidad porque el oído “no sabe” del ruido, éste exige al sujeto, demanda del sujeto una capacidad de sentir que *no le pertenece*. Este punto es muy importante para una fenomenología del ruido. El sujeto no tiene la *capacidad* de escuchar el ruido; lo

---

<sup>3</sup> Simon Reynolds: *Después del rock. Psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*, Buenos Aires, Caja Negra editora 2010, p. 131.

escucha, por cierto, pero no hay operando en ella capacidad alguna, por lo tanto sólo puede sentirse como una especie de invasión, pura alteración azarosa y contingente.

Sabemos que en la jerarquía kantiana la música ocupa un lugar inferior con respecto a las otras artes debido a lo que considera como una excesiva presencia de materialidad: la música “habla a través de muchas sensaciones sin concepto y, por lo tanto, no deja algo para meditar como la poesía (...)”<sup>4</sup>. La música, afirma Kant, “es más goce que cultura”, debido a que las facultades cognoscitivas (el entendimiento y la imaginación) son convocadas en grado mínimo. La subjetividad es conducida desde ciertas sensaciones hacia ideas difusas que se disuelven antes de terminar de presentarse, por lo que incluso las sensaciones mismas que la música provoca no consisten en otra cosa que impresiones transitorias que se disipan rápidamente. Lo decisivo aquí consiste en el hecho de que, según Kant *la música no da que pensar*<sup>5</sup>. Al no llegar a reconocer Kant la dimensión subjetiva de la música, la condición propiamente material del sonido musical predomina siempre, haciendo de la música un estímulo demasiado pasajero (como lo es, en general, el ruido disipándose en el espacio) e incluso, en ocasiones, molesto:

“a la música –escribe Kant- le está asociada una cierta falta de urbanidad, en cuanto que, sobre todo según las cualidades de sus instrumentos, difunde su influjo más lejos de lo que se le pide (hacia la vecindad) y de tal modo se impone, por decir así, quebrantando la libertad de otros, ajenos a la sociedad musical; lo que no hacen las artes que hablan a los ojos, pues no hay más que desviar los ojos cuando no se quiere acoger su impresión”<sup>6</sup>.

Esa especie de inercial difusión material hace que la música pueda devenir simplemente “ruido” y entonces, al permanecer referido a la dimensión meramente material del sonido musical, Kant piensa inmediatamente el *espacio* como el *medium* más propio de la música (sin ninguna referencia al tiempo). Se entiende que la música no ofreciera un interés propiamente filosófico para Kant pues al no atender a su dimensión temporal, la música no ofrece una relación con la subjetividad como interioridad reflexiva. Algo que

---

<sup>4</sup> E. Kant: *Crítica de la Facultad de Juzgar*, Caracas, Monte Ávila editores, 1992, p. B-218.

<sup>5</sup> La música no ofrece a la imaginación un objeto duradero que exija a la imaginación en su “libre juego” adecuarse al entendimiento

<sup>6</sup> *Ibíd.*, p. B-221.

interesa especialmente aquí es el privilegio kantiano de la visión sobre el oído, debido precisamente a que se trata, en el caso de la visualidad, de un órgano *del sujeto*.

En su libro *La aldea global* Marshall McLuhan propone la tesis de que el órgano de Occidente ha sido *la mirada*, que en la distancia permite establecer jerarquías y diferencias de planos, todo ello en favor del dominio representacional del sujeto sobre su entorno<sup>7</sup>. En cambio, el órgano de Oriente habría sido *el oído*, estableciéndose con la realidad de la experiencia una sintonía más bien holística y relacional. El patrón visual se encontraría actualmente en crisis en el mundo; sin embargo, la sobre estimulación a la que se vería expuesta la subjetividad occidental si el oído fuese algo así como su órgano cultural la haría estallar. Claro, en sus planeamientos McLuhan pensaba en un sujeto sometido al imperativo de habitar globalmente la localidad. Esto significa representarse y comprender el entorno inmediato desde la irrepresentable magnitud generada en las redes de información. Lo local deviene entonces un punto de tránsito en una situación generalizada se flujo permanente.

En nuestra lectura, el universo de McLuhan se diferencia radicalmente de aquel cuya exploración nos propone Cage. En efecto, la aldea es globalmente habitada por un sujeto cuyo *pathos* se define por una *voluntad de conocimiento*, y es esa voluntad la que debe redefinir sus condiciones de posibilidad, porque el cotidiano globalizado ya no puede satisfacer el interés de conocimiento que anima a la visión del sujeto. El ojo ha sido desbordado; la distancia que la disciplina ocular establece entre los objetos ha devenido incesante fluidez de datos. En Cage, en cambio, la experiencia que se propone resulta de una inhibición o suspensión de la matriz sujeto-objeto. Entonces no tendría aquí el individuo que aguzar el oído esforzándose para llegar a escuchar algo determinado, sino de oír sin más. Para ingresar en la neobarroca galaxia de McLuhan es necesario desconectar la “Cosa en sí”; en el mundo de Cage, cada acontecimiento sonoro podría ser manifestación de algo que en su sostenida reserva no cesa de manifestarse. Precisemos. No se trata de suponer una especie de inaudito secreto en el núcleo del mundo sino, en la dirección más bien contraria, de disponerse la conciencia a recibir, encontrar, oír... algo literalmente inesperado. Entonces lo que podría llegar a ser auténticamente inagotable es el caudal de posibilidades del sujeto de oír un mundo que

---

<sup>7</sup> M. McLuhan y B.R. Powers: *La aldea global*, Barcelona, 1995.

no ha venido a existir simplemente desde sus demasiado conscientes expectativas, preguntas o intereses.

El individuo puede abrirse a la exploración de un universo caótico, que descubrimos de pronto “inexplicablemente ruidoso”. Pero esto no significa dejarse embestir por una tormenta de ruidos; es decir, no se trata simplemente de subirle el volumen al mundo, sino de atender al hecho de que en la conciencia *un sonido puede siempre transformarse en otro*. ¿Es posible dirigirse hacia el mundo suspendiendo la urgencia del sentido? El oído se nos aparece como la disposición de la conciencia hacia la manifestación de un universo *estallado en una infinidad de acontecimientos*; se trata del acaecer de un tipo de conciencia que suspende al sujeto categorial de tipo kantiano.

El ruido no es simplemente un sonido “extraño”, es más bien una alteración en la sensibilidad misma del sujeto. Dicho de otra manera, lo extraño no es la peculiar naturaleza del algún sonido en especial, sino el hecho de que seamos capaces de acusar recibo de un mundo que no esperamos porque nunca termina de llegar, no alcanza nunca a resolverse en el ámbito de la representación, no llega el sujeto a conquistar ningún tipo de soberanía sobre el mundo que se hace oír. Cage señala que “dondequiera que estemos, lo que oímos es en su mayor parte ruido. Cuando lo ignoramos, nos molesta. Cuando lo escuchamos, lo encontramos fascinante”<sup>8</sup>. Quiero subrayar esta precisión: escuchar el ruido es dirigirse la subjetividad hacia la materialidad sonora del mundo, atender al nivel de emergencia del sonido mismo. ¿Qué significa esto? Se trata de una atención que se orienta de tal manera hacia las cosas, que *la materia acústica del entorno deviene autónoma* en relación a la fuente emisora particular. Y esto no puede ocurrir si no es suspendiendo el sujeto su interés en los objetos, es decir, suspendiendo su racionalidad instrumental según la cual los sonidos son sólo noticias acerca de los objetos (meras señales más en favor de la determinación de algo allí existente). *Entonces el mundo mismo deviene sonido*. Es decir, el sentido del mundo (su esfera de significaciones en permanente pugna por capturar la atención del sujeto, y por eso mismo alterándolo a éste hasta la irritación) se ofrece ahora como cifrado en una materia sonora cuyo cuerpo en constante diseminación provoca en el sujeto un tipo de pensamiento al que sin más podemos denominar *arte*. No se trata simplemente de una “estética del ruido” o de una mística del sonido, sino que el mundo se manifiesta ahora

---

<sup>8</sup> John Cage: *Silencio* (1961), Madrid, Árdora ediciones, 2012, p. 3.

desplegándose en una *trama acústica* que se prolonga más allá de la esfera de la sensibilidad inmediata del sujeto, desplegándose en el aún-no del mundo como inagotable fondo de realidad. *Escritura* que en la multiplicidad de las líneas de fuga que la tejen materialmente, hace estallar la prosa sin espesor de las representaciones del sujeto.

En la novela *Bagual*, del escritor chileno Felipe Becerra, el teniente Molina, destinado a la guardia de un solitario retén fronterizo, se ha propuesto escribir –en el informe diario al que su función le obliga- *todo cuanto sucede*, sin discriminación alguna, “estimulado” precisamente por el hecho de que no ocurre nada, nada *digno de atención*. Ensayo entonces una curiosa hipersensibilidad que lo desborda: “Debo admitir que en ocasiones siento una frustración enorme. Todas las cosas que se me escapan, todas las cosas que olvido y que se pierden para siempre, me ahogan, pesan como piedras en mi cabeza. He llegado a desesperarme por no escribir tan rápido como quisiera y dejar registrado cada momento”<sup>9</sup>. En efecto, la única manera de aproximarse con la escritura a la insólita puntualidad de ese cúmulo de hechos que demandan atención sobre su sensibilidad consistiría en una escritura que en su despliegue tendiera a anular el tiempo lineal (ese al que la escritura se pliega como *narración*): “Molina escribe rápido, a tropezones, con la permanente sensación de que ha relegado cientos de pormenores que jamás podrá recobrar y de que olvidará muchos otros si demora demasiado en registrarlos. Molina, entonces, escribe literalmente contra el paso del tiempo y, como es lógico, fracasa”<sup>10</sup>. Fracasa porque escribe desde el “yo”; porque la escritura se despliega sobre la página siendo en cada registro autorizada por un “yo” que no acepta perderse a sí mismo. Quiere entonces el mundo como una ganancia del autor. No fracasa su sensibilidad, sino su voluntad de *registrarlo todo*, de llegar a constituirse en el sujeto de *su* sensibilidad.

En 1958 Cage escribe una peculiar conferencia que dictaría luego en la Feria Mundial de Bruselas. El título era: “Indeterminación: nuevo aspecto sobre la forma en la música instrumental y electrónica” y consistía en articular treinta historias, en sentido estricto *anécdotas*.

---

<sup>9</sup> Felipe Becerra: *Bagual*, Perú, Zignos, 2008, p. 33.

<sup>10</sup> *Ibíd.*, p. 53.

“Mi intención al unir las historias de una manera casual era sugerir que todas las cosas –historias, sonidos incidentales del medio ambiente y, por extensión, seres- están relacionados, y que esta complejidad es más evidente cuando no está excesivamente simplificada por una idea de relación en la mente de una persona”<sup>11</sup>.

No se trataba por lo tanto de ficcionar la aniquilación del yo, sino de desconectar su voluntad de conocimiento (referido a objetos) y dejarse conducir por relaciones que pueden acaecer siempre de manera cambiante e indeterminada.

Podemos pensar el ruido, en tanto alteración de la sensibilidad, como un tipo de intensidad que no es inmediatamente traducible en sentido. No se trata de una burda oposición entre el concepto y la materia, sino más bien de una cuestión de *fronteras*. La alteración de la sensibilidad es la emergencia de ésta como frontera, como límite, pero *no como un muro*, sino como tímpano y lugar de tránsito. Esto no es el efecto de una burda potencia proveniente desde “lo otro” que la subjetividad, es más bien consecuencia de la propia subjetividad cuya capacidad de sentir (su sensibilidad) no se acota a un domicilio categorial. Esto es algo que nos está ocurriendo en la actualidad, en un mundo en que fronteras de todo tipo emergen y proliferan por doquier. Habitamos un mundo que no comprendemos (menos aún si pensamos descaminadamente que se trata de un “mundo sin fronteras”).

Desde comienzos del siglo XX el arte se propuso afectar al sujeto de tal modo que fuese vestido por las nuevas fuerzas técnicas, políticas, industriales, magnitudes inéditas que cruzaban el mundo. El movimiento futurista es un ejemplo de esa impronta de *negatividad* del arte que reconocía en la transgresión de los límites (no en su simple abolición) el sentido de sus propuestas. “El tiempo y el espacio –escribía Marinetti- han muerto ayer. Vivimos ya en lo absoluto, puesto que hemos creado la eterna velocidad omnipresente”<sup>12</sup>. El tiempo y el espacio son precisamente las *formas* puras que según Kant condicionan de modo *a priori* a la sensibilidad. “Transgredirlas” significaba por lo tanto aniquilar al sujeto, destruir sus patrones domiciliarios. “El arte no puede ser más

---

<sup>11</sup> J. Cage: *Silencio*, p. 260

<sup>12</sup> Filippo Marinetti: *Manifiesto Futurista*, en *Futurismo. Manifiestos y Textos*, Buenos Aires, *Quadrata*, 2004, p. 24.

que violencia, crueldad e injusticia”<sup>13</sup>. Se trataba pues, en la estética futurista, de la *destrucción del individuo*.

La industria y el mercado acabaron con el coeficiente crítico-reflexivo de la transgresión en las artes, o más bien hicieron de la transgresión un bien de consumo. Hoy el ciudadano de la urbe contemporánea *consume alteridad*: disfruta en el cine la hollywoodense furia vengativa de Dios y el diluvio universal con efectos especiales, escucha a “Ramstein” luciendo sanguinarios diseños de alambicado *gore* en sus poleras, lee a Nietzsche como literatura de autoayuda, etcétera. Este es el desenlace nihilista de la estética individualista y escéptica de Occidente. En este punto considero importante tener presente la diferencia entre ruido y volumen. Dave Mustaine, líder de la banda Megadeth, poco antes de llegar a Chile para un concierto con su banda, señalaba en una entrevista: “Hay muchas cosas que son obviamente geniales en Chile: la comida, el vino, la costa. Pero para mí, lo mejor es la gente y su amor por el heavy metal”, y luego agrega: “por allá, el metal pareciera ser la música del hombre común”. Pero ¿cómo habría llegado el Metal, desde su estridente y contestatario origen en los inicios de los 70, a transformarse en “la música del hombre común”? En cierto modo, el Metal se hace oír en la actualidad como siendo la música de los tiempos, la música del mundo de hoy: competitividad, estrés, fuerza, velocidad... en fin, las notas que dan cuerpo sonoro a una estética de la rudeza del mundo. Matones y tímidos, pandilleros y solitarios, extravertidos e introvertidos, en el bar o en la oficina, los individuos se encuentran en la misma necesidad de acallar la desconocida inquietud que viene de una cotidianeidad ajena... subiendo el volumen. En una publicación reciente sobre la historia del thrash metal en Chile, su autor escribe hacia el final del libro:

“no somos los thrasher o metaleros quienes podrán explicarles el por qué del color negro, o de la iconografía demoníaca o el sin fin de elementos indescifrables que coexisten (...), no somos más que una suma de subjetividades múltiples, carentes de algo, ¿qué cosa?, yo no lo sé”<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> *Ibíd.*, p. 26.

<sup>14</sup> Maximiliano Sánchez: *Thrash Metal. Del sonido al contenido. Origen y gestación de una contracultura chilena*, Santiago de Chile, Ril editores, 2014, p. 162.



De hecho, existe la expresión “metal extremo”, lo que no sólo cualifica cierto tipo de música al interior del género, sino que explicita la “extremación” como una tendencia interna al Metal, porque este siempre puede ser, por ejemplo, más rápido, más pesado, más agresivo y sonar con más volumen. Si las tendencias más actuales del rock exhiben como una de sus características “la capacidad de articular identidades culturales alternativas o plurales de grupos marginales en culturas dominantes o nacionales” (Connor, 135)<sup>15</sup>, entonces bien podría decirse que el Metal abandona el horizonte de la música rock.

El metal opera como un muro de sonido que lo llena todo, es un *lleno de sonido* que empasta el rizoma de lo real, interponiéndose entre el oído y el mundo. Su “fraseo” repetitivo y pesado subraya el hecho de que no se trata aquí de escuchar, sino ante todo de sentir el volumen y mover la cabeza. *El muro está hecho de volumen*. Bien podríamos conjeturar que en pleno siglo XVIII, Kant ya anticipaba a “Megadeth” en lo que escuchaba como música. Pero lo cierto es que en la actualidad ni el ruido ni el volumen portan coeficiente subversivo alguno. Como señala Reynolds:

“la ficción de que ‘el enemigo’ [la gente correcta, los adultos] ocupa el mismo espacio que nuestro hacedor de ruido parece ser parte integrante del placer que se extrae del mismo, de la significación que se le confiere. (...) pero todo este discurso del ruido como amenaza está decayendo (...). Olviden la subversión”<sup>16</sup>.

Acaso de lo que se trata hoy es de apagar el inconsumible sonido del mundo y entonces, por ejemplo, el volumen del *metal* sirve a ese propósito. Tal vez el Metal no sea sino el sonido de la urbe del mundo contemporáneo transformado en música. El fenómeno del recurso a la música para poder llevarse con la intensidad de la urbe es, por cierto, muy complejo. Consideremos, por ejemplo, el caso de los compositores denominados “neomedievalistas” o “minimalistas místicos”, como Henrik Gorecki o Arvo Pärt, cuya música, como propone el crítico Diego Fischerman, “es consumida como *new age* o relacionada con usos como la meditación”<sup>17</sup>. En este caso se trataría más bien de la tendencia inversa, esto es de “bajar el volumen” al mundo, de transformar lo real en

<sup>15</sup> Steven Connor: *Cultura posmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*, Madrid, Akal, 1996, p. 134-135.

<sup>16</sup> S. Reynolds: *Después del Rock*, pp. 134-135.

<sup>17</sup> Diego Fischerman: *La música del siglo XX*, Madrid, Paidós, 1998, pp. 125-126.

materia sonora de un universo subjetivo, cuando el sonido de la música sirve al ensimismamiento del sujeto. En la música de este tipo destinada a un público más amplio encontramos, por ejemplo, a Brian Eno, Ryuichi Sakamoto o Thomas Köner.

El pensamiento musical de John Cage no se desarrolla en la línea de una apuesta “subversiva”. Más bien de lo que se trata es de disponerse literalmente a *escuchar el mundo*. En la conversación con Brian Eno, ya antes citada, aquel declaraba que ni siquiera escucha discos: “he llegado a disfrutar tanto los sonidos ambientales que realmente no necesito discos. No tengo siquiera cómo tocarlos”<sup>18</sup>. Para la tarea del compositor, Cage propone sustituir la palabra sagrada “música” –correspondiente a los instrumentos del siglo XVIII y XIX- por el de *organización del sonido*. Con frecuencia llama la atención sobre el hecho de que en la escucha el sujeto siempre podrá *pasar de una cosa a otra*; es decir, se trataría de una escucha que tiene lugar en las *fronteras*. Ante la pregunta “¿qué es lo que vale la pena escuchar?”, Cage reflexiona:

“Creo que el término «vale la pena escuchar» depende de quién escuche. Creo que lo correcto sería decir que uno puede escuchar cualquier cosa. (...) Creo que comienzo a tener problemas cuando la música trata de controlarme. Tengo problemas, por ejemplo, con el coro del Aleluya. Pero si el sonido es inintencional, no tengo problema alguno”<sup>19</sup>.

En efecto, la *intención* subordina el sonido a una voluntad de comunicación o expresión por parte del sujeto. Inhibir la intención le da la palabra al mundo.

El debilitamiento del sujeto categorial no consiste en una suspensión de sus relaciones con lo real, sino, por el contrario, en el acaecimiento de una *hipersensibilidad*. El sujeto se hace sensible a sus propias fronteras de sentido, es decir, de pronto su propia percepción y comprensión del mundo se estremece ante el roce, el encuentro o el choque entre diferentes formas de sentido, lenguajes o códigos. El desarrollo de la industria y el mercado ha generado un cúmulo de realidad de magnitudes inéditas, haciendo del sujeto una “frágil” membrana hipersensibilizada frente a un real constituido por un conflicto de significaciones que refieren un mundo en

---

<sup>18</sup> John Cage y Brian Eno. *Las notas de dos mentes*.

<sup>19</sup> *Ibíd.*

constante proceso de desintegración y recomposición. Ha de ser posible oír ese universo sonoro cuya riqueza y vastedad se proyecta sin fin, trátase de la naturaleza del desierto, del bosque y el mar o de una megápolis contemporánea. “Lo que deseo –dice Cage- es una relación impredecible de hechos y tiempo, tal como la que uno escucha en el tránsito. (...) Todo está permitido si se toma el cero como base. (...) Si uno carece de intenciones, todo está permitido. (...) no me gusta que me empujen cuando estoy escuchando. Me gusta que la música me deje escuchar por mi cuenta”<sup>20</sup>. ¿Qué es entonces el ruido, ese peculiar “sonido” que nos molesta cuando nos toma por asalto pero que puede llegar a ser fascinante cuando nos concentramos en él? En sentido estricto, el ruido no es un tipo de sonido, sino más bien el acontecimiento auditivo que tiene lugar en el preciso instante en que *un sonido es “interrumpido” por otro sonido*. Entonces un mundo inaudito acaece para la escucha, un universo en el que sólo existen fronteras que están siendo permanentemente cruzadas, en todas las direcciones.

En 1970 Cage imaginaba una universidad en donde las clases no estuvieran separadas por muros: “hay muchas clases en las que mientras se estudia una asignatura se puede oír no sólo la información referente a esa asignatura, sino también la referente a otra asignatura al lado. (...) Tu mente inventa o crea, por decirlo así, a partir a de ese roce –y es ahí donde tenemos que estar para aprender algo que todavía no sabíamos (...)”<sup>21</sup>. Se trata, sin duda, de una concepción de la formación artística contraria a la del conservatorio o la academia de artes. Es más, contiene este pasaje la concepción de un universo barroco, en que la subjetividad nunca llega a encontrarse en un espacio determinado, sino siempre en un límite poroso que distingue al tiempo que relaciona dos o más direcciones, en un punto de cruce, en una zona vestibular, en un umbral. Existen dos hitos en el arte del siglo XX que, por varios motivos, asuelen vincularse: “4’33” (1952) de John Cage y “La fuente” (1917) de Marcel Duchamp. Ambas “obras” ilustran, cada una a su modo, la tendencia a *extremar posibilidades* –en o desde el marco de la institución artística- que caracterizó al pasado siglo. En ambos casos el asunto señalado desde el campo del arte parece ser el entorno cotidiano del sujeto. Sin embargo, ambas propuestas trazan direcciones que se contraponen entre sí. El “urinario” de Duchamp opera en la actualidad como una síntesis de la tendencia autorreflexiva del arte contemporáneo, orientado hacia una conciencia cuya plena lucidez llega a significar la

---

<sup>20</sup> *Ibíd.*

<sup>21</sup> Conversación de John Cage con Richard Kostelanetz: “Pedagogía”, publicada en Revista “Arte. Proyectos e Ideas” nº 0 (23-41), Universidad Politécnica de Valencia, 1992, p. 26.

trituration de todo contenido. En cambio, el “silencio” de Cage es la disposición de los códigos y protocolos instituidos del arte como recursos para dejarse “invadir” por el inagotable murmullo del mundo.

Llegado a este punto pensé que debía concluir la escritura, pero el escrito carecía aún de un “final”. Esto es siempre un problema a resolver, cuando se prepara un texto para intervenir ante un público: hacer coincidir el tiempo del que se dispone en el programa con el desarrollo interno de la idea que se va a exponer. Se intenta entonces hacer coincidir el punto final del texto (la lectura) con el instante precisamente anterior a que el moderador nos informe que debemos terminar. En esa feliz coincidencia (punto final-segundo final) se produce el efecto de que se ha conquistado algo así como un final absoluto, un cierre de la escritura-lectura que se ejerce hacia afuera, pero desde adentro.

Estaba, una vez más, en ese problema cuando de pronto pensé que en verdad sólo debía dejar de escribir, para luego dejar de leer... y que mi exposición sea interrumpida por el sonido de las palabras otras que vendrán.