

¡SILENCIO!... SE ESCUCHA EL SILENCIO

Artículo de reflexión

SECCIÓN
TRANSVERSAL

Myriam Arroyave

Universidad Distrital Francisco José de Caldas / mirim22@hotmail.com

Doctora en Estética, Ciencias y Tecnología de las Artes, opción Música y Musicología de la Universidad Paris 8 (París); magíster en Artes de la Escena y del Espectáculo, opción Música de la Universidad Paris 8 (París); y especialista en Música de la Universidad de Rennes 2-Haute Bretagne (Rennes, Francia). En su trabajo de investigación propone una reflexión filosófica sobre la relación entre la música escrita (particularmente del siglo XX) y el pensamiento científico de la tradición occidental. En sus escritos intenta enlazar la reflexión filosófica, teórica e histórica sobre la música con el análisis musical: *El pensamiento geométrico en la música escrita occidental*; *Una mirada analítica sobre la obra de Edgar Varèse y Anton Webern* (tesis de doctorado); *La geometría en la estructuración de la obra musical, el caso del siglo XX* (tesis de magíster); *Hyperprisma de Varèse: las posiciones de un análisis* (tesis de maestría). Actualmente es docente del proyecto curricular de Artes Musicales de la Universidad Distrital y de la maestría en Estudios Artísticos de la misma universidad.

ARROYAVE M, ¡Silencio!... Se escucha el silencio. Calle 14, 8 (11) 140-153

RESUMEN

El concepto de música ha ampliado sus fronteras hasta convertirse en el lugar de acogida de todos los sonidos, el ruido y el silencio. En este artículo se visitan diferentes obras que han empleado el silencio como su material fundamental. La revalorización del silencio es una respuesta a una tradición musical en la que este hace parte de un discurso y, entendido como ausencia de sonido, su papel es permitir que el sonido signifique. Algunos ejemplos citados se inscriben en una búsqueda donde el silencio se vuelve argumento, referencia de sí mismo, y se instituye como significación (Cage, Allais, Young, Klein); otros usan el silencio como un gesto de auto-restricción, una decisión activa de explorar los umbrales del silencio (Nono, Feldman, Satie). Estas experiencias abren una puerta de entrada a las corrientes del *field recording*, donde el silencio es una invitación a ampliar el paisaje perceptivo interno del sonido

PALABRAS CLAVES

John Cage, música, percepción del sonido, silencio

SILENCE!... SILENCE IS HEARD

The concept of music has expanded its borders to become a place of welcome for all sounds, for noise and silence. In this article we visit works that have used silence as a fundamental building material. This revaluation is an answer to a musical tradition in which silence is part of a discourse in which it is understood as the absence of sound, something to allow sound to signify. Some of the examples are part of a search where silence becomes an argument, a reference to itself and it is set as significant (Cage, Allais, Young, Klein); others use silence like a gesture of self-restriction, an active decision to explore the thresholds thereof (Nono, Feldman, Satie). These experiences open a door to the currents of field recording, where silence is an invitation to expand the internal perceptual landscape of sound.

KEYWORDS

John Cage, music, perception of sound, silence

SILENCE!... LE SILENCE S'ÉCOUTE

RÉSUMÉ

Le concept de la musique a élargi ses frontières pour devenir le lieu de refuge de tous les sons, du bruit et du silence. Dans cet article on se concentre sur différents travaux qui ont utilisé le silence comme matière de base. La revalorisation du silence est une réponse à une tradition musicale dans laquelle celui-ci fait partie d'un discours et, compris comme l'absence de son, son rôle est de permettre que le son ait une signification. Quelques exemples cités s'inscrivent dans une recherche où le silence devient argument, une autoréférence, et est établi comme signification (Cage, Allais, Young, Klein) ; d'autres utilisent le silence comme un geste de maîtrise de soi, une décision active d'explorer les seuils du silence (Nono, Feldman, Satie). Ces expériences ouvrent une passerelle vers les courants du *field recording*, où le silence est une invitation à élargir le paysage de perception interne du son.

MOTS CLÉS

John Cage, musique, perception du son, silence

SILÊNCIO!... ESCUTA-SE O SILÊNCIO

RESUMO

O conceito de música ampliou suas fronteiras até se tornar no lugar de acolhida de todos os sons, o barulho e o silêncio. Neste artigo se visitam diferentes obras que empregaram o silêncio como seu material fundamental. A revalorização do silêncio é uma resposta a uma tradição musical na qual este faz parte de um discurso e, entendido como ausência de som, seu papel é permitir que o som tenha um significado. Alguns exemplos citados se inscrevem na busca onde o silêncio se torna argumento, referência de si mesmo, e se institui como significação (Cage, Allais, Young, Klein); e outros usam o silêncio como gesto de autorrestrrição, uma decisão ativa de explorar os umbrais do silêncio (Nono, Felman, Satie). Estas experiências abrem uma porta de entrada às correntes do *field recording*, onde o silêncio é um convite para ampliar a paisagem perceptiva interna do som.

PALAVRAS-CHAVE

John Cage, música, percepção do som, silêncio

¡UPALLA!... UIARRIMI UPALLA

UCHULLAIACHI

Tki nirraiaska paskarrirka tukuisinama chaskirrkakuna tukui uiadirrukuna, kaparriikuna i upallalla. Kai kilkaskapi chaiankuna sugrrigcha kilkaskakuna upallaua trrabajaskakuna ministirrigmanda. Upallata valiachi kam aini ñugpamanda takiikunata paipas kami paikunapa parrlukunapi, iuiachirri uiai karruma sigsina, pai iukami sakinga uiai kauachirrichu. Kauasunchi allí asipaiaikuna numbraskakunata kilkankunami maskanakuska upalla kutirri kauachirringapa, kikin kauachirri, atunichirrigsina rrrrari; (Cage, Allais, Young, Klein) sugkuna iukankunami upallata sakingap man ñima rrrrangapa, sug musu iuiaikuna tapungapa maimanda upalla samuku (Nono, Feldman, Satie). Kai kaugsaikuna pungu paskankuna iaikungapa *field recordinging* pagma, upalla iaikuchi paskangapa upallapa ukuma sintiikuna.

RRMAIKUNA

Cage, takii, upallapa ukuma sintiikuna, upalla

Recibido el 11 de marzo de 2013

Aceptado el 23 de junio de 2013

La palabra silencio viene del latín *silere*: callarse, no decir palabra. Dependiendo de las intenciones vehiculadas por el acto de callarse, el “no decir nada” del silencio puede significar o no significar. El silencio de alguien que simplemente calla, que mantiene un silencio no intencional, sin contraste, sin espera, es un silencio que no significa. No se significa nada no diciendo nada y no significando que se calla. El hecho de no decir nada no es ni siquiera un acto y no da a entender nada.

Al contrario, no hablar cuando se debería hablar es una forma de silencio intencional. En este caso, el silencio no significa en sí mismo sino con relación a otro significante. Este tipo de silencio produce sentido de manera relativa, con relación a la palabra esperada, a la palabra que falta, es un silencio que se vuelve significativo cuando se relaciona con el lenguaje.

El silencio intencional y el silencio no intencional los podemos relacionar con dos términos que, aunque se escriben de manera muy similar, dan cuenta de esa gran distancia que hay entre la intención y la no intención de decir. El término alemán *Nichtstun* hace referencia a la pereza, el dejarse ir, el no hacer, el ocio; *nichts tun*, en contraste, se refiere a la decisión activa de no actuar o de no hacer, de ponerse trabas o impedirse actuar. Pensando en esta sutil pero enorme diferencia, en este artículo proponemos buscar en la música algunos gestos de auto-restricción (*nichts tun*), que pueden ser equivalentes a la no emisión de sonido, al no actuar sonoramente, a la música compuesta alrededor de la ausencia de sonido, a una música que funda la experiencia auditiva sobre la obstaculización sonora, al entre-dos que separa la música del silencio, a las notas accionadas pero no tocadas o a aquellas músicas realizadas para no ser oídas.

El silencio que da significado al sonido

En una concepción tradicional de la música, los silencios dispuestos entre las notas hacen parte de un tejido que pone en relieve los sonidos dispuestos en

el tiempo, sonidos que a su vez dan valor a la calidad de los silencios. En este sentido, el silencio permite un vínculo, es una forma de poner en relación. El silencio que aparece como una pausa entre dos instantes significativos es un silencio ligado a un funcionamiento en forma de lenguaje; y para que el lenguaje signifique es necesario el silencio. Lo que se escucha es la interrupción que marca el lenguaje. El silencio es entonces la respiración necesaria al desarrollo del discurso. El silencio que rodea cada sonido no significa en sí mismo sino que permite que el sonido signifique. La toma de conciencia del silencio que estructura el discurso musical da una dirección y una fuerza a la interpretación musical. Sobre la línea del tiempo, el silencio pone en relación el instante que precede y el instante que sigue. El silencio transporta tensión cuando prolonga lo que acaba de sonar o enfatiza lo que le precede. El silencio pone también a la espera de lo que va a seguir, dejando entrever el sonido que se aproxima.

En la música de la tradición occidental, el silencio se escribe, se ofrece a la audición; cada figura que denota un sonido posee su figura de silencio: silencio de negra, silencio de corchea, etc. Suspiro, cuarto de suspiro, pausa, media pausa son algunos de los evocadores nombres que la tradición francesa del siglo XVIII utilizó para llamar el silencio. Dentro de un sistema musical que durante siglos fue designado por la metáfora de la arquitectura, el silencio posee un valor cuantitativo: la figura que representa el silencio indica la cantidad de tiempo de interrupción del sonido. Ella designa también un valor intensivo que depende del lugar ocupado por el silencio en la composición.

En esta música, la función del silencio es entrar en el sentido del flujo de sonidos. El silencio que interrumpe hace una irrupción cargada de intención, un suspiro que llama la atención porque está marcado por las huellas de la ausencia. El silencio como ausencia de sonido es un silencio concebido como negación, que tematiza el vacío y la ausencia. Este silencio se inscribe en el continuo de significación, introduce la discontinuidad



▲ John Cage, *Piano Preparado*, fotografía del usuario Flickr: williamcromar

en el continuo sonoro poniendo a la música en el lado de lo que caracteriza todo sistema de significantes. En este tipo de silencio, el sentido está en movimiento; el discurso musical fija este movimiento.

En el discurso musical hay otros silencios que no son significantes pero que permiten que el intercambio tenga sentido. Para establecer una situación musical interactiva es necesario un silencio funcional que haga posible la comunicación; para crear un intercambio real, cada uno debe poder callarse y dejar el lugar a otro. Se encuentra esto en diferentes niveles: el silencio de un improvisador que cede su lugar a otro músico, el silencio de la orquesta en ciertos pasajes de un concierto, el silencio del público que deja el espacio sonoro a los músicos.

El silencio que significa en sí mismo

Varios compositores asocian la palabra música con "organización del sonido", una definición que manifiesta la intención de transformar la composición musical en un lugar de acogida de todos los sonidos, de los ruidos y del silencio. Esta apertura ha permitido que numerosos artistas busquen dar una "presencia" a la ausencia, al vacío que instaura el silencio. Esta concepción

puede acercarse a la visión oriental del silencio. Para la filosofía del Lejano Oriente, "es por el vacío que un vaso contiene, que un laúd suena, que una rueda gira, que un animal respira" (Paul Claudel, citado por Plourde, 1970: 94). Así entendido, el vacío no tiene una connotación negativa y no significa la ausencia como falta de algo. Más que una figura de la ausencia, el silencio tiene el estatuto de presencia real. Cuando el silencio es entendido no como ausencia sino como lugar de movimiento, el silencio se vuelve un grado de percepción auditiva.

A finales del siglo XIX, Alphonse Allais, periodista y escritor francés, publica su *Marcha fúnebre para el funeral de un gran hombre sordo*. Esta obra es presentada explícitamente como una broma, incluida en un álbum del "Día de los Inocentes"; como toda broma, según indicación del compositor, ella no debería repetirse para no correr el riesgo de desgastarla. Allais compone una oda al silencio, un pasaje minimalista para interpretar *lento rigolando* (sic), un fragmento de música compuesto de 24 compases en silencio. En el prefacio, el autor indica que la pieza debe interpretarse sin tocar ninguna nota ya que "los grandes dolores son mudos", por lo tanto, los ejecutantes deben ocuparse únicamente de contar compases, en lugar de dedicarse a "ese alboroto indecente que retira todo carácter solemne a los mejores funerales".

A mediados del siglo XX, el compositor americano John Cage escribe una pieza para piano pero que, según las notas del compositor, puede ser tocada con cualquier instrumento, por cualquier instrumentista o grupo de instrumentistas. La obra tiene tres movimientos, cada uno presentado por medio de cifras romanas (*I, II & III*) y anunciando *TACET* ("él se calla" en latín)¹.

El 29 de Agosto de 1952, David Tudor entra al escenario del Maverick Concert Hall de Woodstock, para interpretar *4'33"*. El pianista coloca las partituras sobre el atril y cierra el piano; 33 segundos después abre el piano, marcando así el final del primer movimiento. Enseguida, cierra el piano y permanece quieto durante 2 minutos 40 segundos. El movimiento siguiente se desarrolla de la misma manera, durante un lapso de 1 minuto y 20 segundos. El título de esta obra figura su duración total (en minutos y segundos) pero ella puede ser interpretada

¹ En la música occidental "tacet" es un término utilizado para decir al instrumentista que debe permanecer en silencio durante el tiempo indicado. Este término, que viene del latín *tacere*, designa el acto voluntario de quien guarda silencio; distinto del *silere*, que envía a un silencio pasivo y contemplativo.

con cualquier duración, como indica el compositor. John Cage evoca una de las versiones posteriores de 4'33'':

Yo pasé muchas horas agradables en el bosque, dirigiendo la ejecución de mi fragmento silencioso en transcripciones para un público compuesto solo por mí, ya que ellas eran más largas que el largo que hice publicar. En una de esas ocasiones, pasé el primer movimiento intentando identificar un champiñón que logró permanecer no identificado. El segundo movimiento fue extremadamente dramático y comenzaba por un ruido que un ciervo y una cierva hacían a diez pasos de mi tarima rocosa. La expresividad de este movimiento era no solo dramática, sino particularmente triste, desde mi punto de vista, porque los animales tuvieron miedo simplemente porque yo era un ser humano. Sin embargo, ellos partieron con dudas y a propósito en el marco de la obra. El tercer movimiento era una vuelta al primer tema, pero con todas estas transformaciones profundas y bien conocidas del sentimiento del universo asociado por la tradición alemana con el ABA. (Cage, 2004: 163-164)

Con esta obra, Cage pone al público en posición de escuchar lo que este no oye habitualmente en un concierto. El compositor le enseña a escuchar las formas de un silencio que no es la ausencia de sonidos, sino un grado de percepción específica ya que él reenvía a la manera como el sujeto percibe los eventos sonoros. En 4'33'' Cage dirige la atención y, sobre todo, la intención del que escucha, para llevarlo hacia las resonancias, los relieves, las variaciones del mundo "silencioso". Es el auditor quien compone con los sonidos que lo rodean, él es puesto en el lugar del compositor y compone en tiempo real con lo que oye. El silencio ligado al discurso musical era asociado a la ausencia de sonido; el silencio vivido al cual invita Cage es un lugar móvil y en permanente transformación. La escucha de este silencio dirige la atención hacia la música que suena en permanencia, en todas partes.

El origen de 4'33'' se remonta a 1951, cuando Cage visita la cámara anecótica instalada en la Universidad de Harvard. Cage deseaba encontrar el silencio, pero encuentra un sonido agudo y otro grave. Según el ingeniero del lugar, el primero es el sonido de la actividad cardíaca, el segundo es la actividad nerviosa del auditor que realiza la experiencia. Para un ser vivo es imposible encontrar el silencio. "La sonoridad del silencio es el ruido de mi cuerpo que late en mi oído interno", dijo Cage. Desde que haya vida, hay sonidos. La ausencia de

sonido no puede ser vivida; en el dominio de la experiencia vivida, el silencio no existe.

A través del silencio, Cage busca el sin-sentido. El silencio puesto en escena en la obra de Cage deja escuchar el conjunto de sonidos no-intencionales. Si este ensamble constituye la música, la intención del compositor se encuentra desplazada hacia el auditor. No hay centro: la música, puesta del lado del que oye, se vuelve una escucha, no una producción del compositor. La ausencia de centro aparece como una ausencia de intencionalidad. Cage afirma que lo que él llama silencio es en realidad un estado libre de intención:

Nosotros tenemos siempre sonidos y, en consecuencia, no disponemos de ningún silencio en el mundo. Estamos en un mundo de sonidos. Nosotros lo llamamos silencio cuando no encontramos una conexión directa con las intenciones que producen los sonidos. Decimos que es un mundo silencioso (inmóvil) cuando a causa de nuestra ausencia de intención no nos parece que haya muchos sonidos. Cuando nos parece que hay muchos decimos que hay ruido. Pero entre un silencio silencioso y un silencio lleno de ruidos, no hay diferencia verdaderamente esencial. Lo que va del silencio al ruido es el estado de no-intención, y ese es el estado que me interesa. (Smalley y Sylvester, 1972)

Cage describe esta pieza como la más importante de su repertorio, una especie de idea o principio en permanencia, redireccionado. Es una obra esencial en la historia de la música experimental, sobre todo por el discurso que la acompaña, pues Cage no cesa de contar, en sus escritos y entrevistas, la historia de esta pieza. El silencio de Cage existe en la medida que está colmado de palabras.

El tiempo, lo único común entre el sonido y el silencio

La teoría de la música de la tradición occidental asigna al sonido cuatro parámetros: altura, duración, intensidad y timbre. Al contrario del sonido, el silencio no puede describirse en términos de altura, armonía o timbre, puede describirse solo en términos de temporalidad. Para Cage este fenómeno fue una evidencia y como tal aparece en la partitura de su obra. El título indica la longitud total: 4'33'' reenvía al único parámetro

que pertenece al silencio: la duración; el objeto primero de la obra es entonces el tiempo.

Desde finales de los años 30, John Cage estructura sus composiciones a partir de la dimensión temporal, la organización de las partes tiene como criterio principal un largo particular medible en el tiempo. En 1937, en una época en la que el compositor busca el ruido, publica "El futuro de la música: Credo", un artículo en que habla de la estructura de la música basada sobre extensiones temporales. Dado que el tiempo es la única característica común al sonido y al silencio, la estructura de la música debe basarse en este parámetro. La función estructural de la duración en la organización musical es independiente del hecho que al interior se produzcan sonidos o silencios. El material del compositor sería el campo completo del silencio y el campo completo del sonido, los dos delimitados por el tiempo. La música es pensada entonces como construida sobre bloques de tiempo que contienen sonido, ruido o silencio: este es una fracción de tiempo que está vacía.

El vacío, el silencio y el tiempo inspiran la "Conferencia sobre nada", dada por Cage en 1950 en el Artist Club de New York, una exposición sobre el estatuto del arte del siglo XX y una reflexión sobre nuestra relación al sentido. La estructura temporal vacía no necesita de una continuidad particular, tampoco de una sintaxis, ni de un orden, ni de un sentido de desarrollo de los sonidos que ella contiene. Una composición musical estructurada por bloques de tiempo no depende de los sonidos, existe con o sin ellos. El descubrimiento de un tipo de silencio organizado por medio de estructuras de tiempo lleva a Cage a una manera de componer donde los sonidos, liberados de toda responsabilidad estructural, aparecen de manera menos forzada y más al azar, sin jerarquía entre sonido, ruido, silencio o música. Componer en el interior de los límites de las estructuras temporales permite que todos los sonidos puedan producirse en el adentro, en cualquier combinación.

El silencio modifica nuestra percepción temporal. Sin la referencia de los sonidos sucediéndose en el tiempo, la relación a la temporalidad es flotante e incierta, el silencio hace esfumar las categorizaciones del tiempo. El silencio de Cage rechaza toda clasificación ordenada, es una búsqueda de la neutralidad contra toda influencia. Compuestas desde el silencio, las obras de Cage se dirigen hacia un lugar donde la sucesión de sonidos se da sin esfuerzo, ellas aparecen libremente dentro de estructuras temporales, existen durante un tiempo y

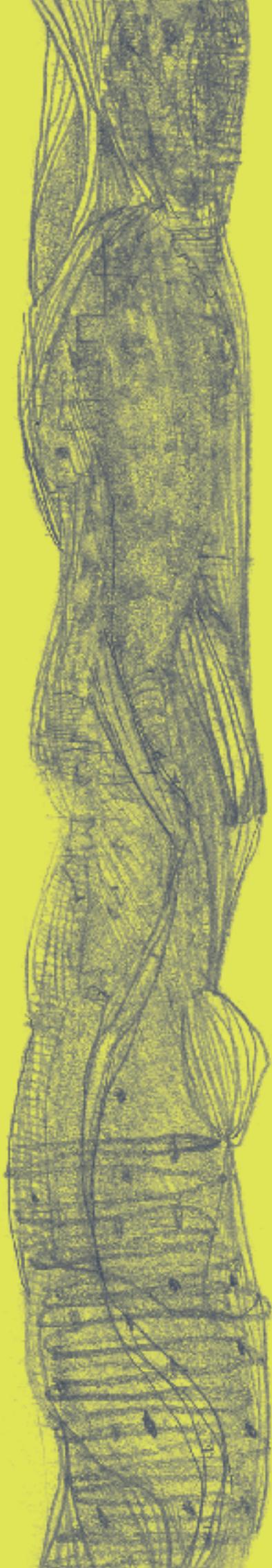
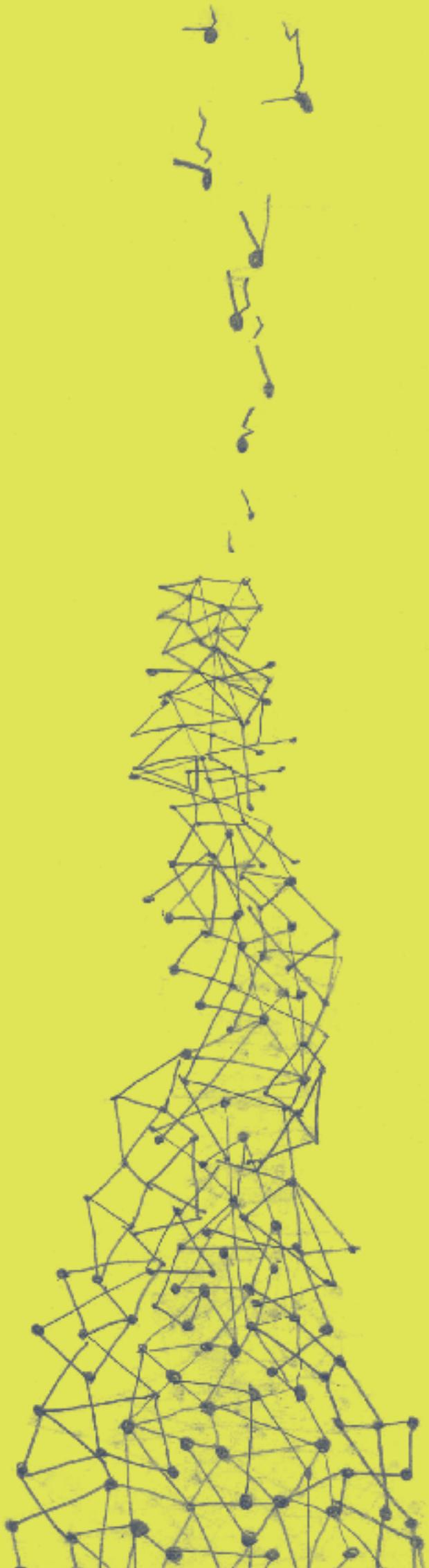
desaparecen. El silencio es un lugar donde se ha desligado el antiguo vínculo entre el sonido y el sentido. El silencio de Cage desliga los sonidos de las intenciones. Sin identidad, sin tensión, sin jerarquía, los sonidos afirman su multiplicidad y encuentran su correspondencia con el ruido y el silencio.

Cage afirma haber empleado cuatro años en concebir "4'33". Es una obra escrita donde son prohibidos los sonidos previos, donde no hay repetición ni variación. La partitura de esta obra no podrá nunca ser interpretada ya que son los ruidos que rodean al auditor los que hacen música. Es una obra imposible de tocar porque ninguna nota está escrita, imposible de hacer escuchar al público porque no hay ningún sonido pre-establecido. Ella será siempre una obra que se auto-compone, se auto-interpreta, se auto-ejecuta. El compositor no hace nada diferente a estructurar el silencio, el intérprete no interpreta nada, el público solo oye el silencio, el gran acto creador: chirridos de sillas, suspiros, murmullos, son los sonidos que llenan esta partitura virgen, llena de la espera o de la ausencia de la música.

Esta obra silenciosa llama una escritura sin huellas. Es una partitura inédita donde la audición ha sido transformada. Con ella se hace callar el murmullo de la intencionalidad para hacer escuchar lo inaudito que se sitúa en el espacio donde no hay dualidad entre el sonido y el silencio. Por esto Cage puede decir que toda su música posterior no interrumpe su primer fragmento silencioso.

"El silencio que sigue a Mozart es aún Mozart"

Detrás de esta frase, dicha alguna vez por Sacha Guitry, está la idea que el silencio que viene después de la música la contiene todavía, como un eco. Este planteamiento está en el centro del proceso del artista plástico Yves Klein, quien utiliza una "sinfonía del silencio", para acompañar una de sus *Antropometrías*, aquella presentada en la Galería Internacional de Arte Contemporáneo de París en 1960. En este performance, mientras los músicos interpretan la *Symphonie Monoton-Silence*, el artista en smoking dirige las acciones de tres modelos desnudas cubiertas de pintura azul que ponen las huellas de su cuerpo sobre hojas de papel blanco. Yves Klein había previsto para esta "sinfonía" una sola nota sonando de manera ininterrumpida durante veinte minutos, seguida de un silencio de veinte minutos, el equivalente sonoro del monocromo en pintura.



Mi vieja sinfonía *Monoton* de 1949, que fue interpretada, bajo mi dirección, por la pequeña orquesta clásica durante la ejecución del 9 de marzo de 1960, estaba destinada a crear el “silencio-después”: después que todo hubiera terminado, en cada uno de nosotros, presentes en esta manifestación.

El silencio... Es eso mismo mi sinfonía, y no el sonido mismo, de antes-durante la ejecución. Es este silencio tan maravilloso que da la “oportunidad” y la posibilidad de ser verdaderamente feliz, aunque sea un instante, durante un instante inconmensurable en duración. (Klein, 1960)

La fecha indicada en la partitura de la *Symphonie Monoton-Silence* es de 1947. En una cita de 1949, Klein dice:

Durante este período de condensación, yo creé hacia 1947-1948 una sinfonía “monoton” cuyo tema es aquello que deseaba fuera mi vida. Esta sinfonía con una duración de cuarenta minutos (...) se constituye de un solo y único “sonido” continuo, estirado, privado de su ataque y de su final, lo cual crea una sensación de vértigo, de aspiración de la sensibilidad fuera del tiempo. (Klein, 1959)

El sonido del vuelo de una mariposa...

En 1960 el compositor americano La Monte Young compone una serie de piezas reagrupadas con el título *Composiciones 1960*. Durante el verano de ese año, el compositor lee la *Conferencia 1960* y presenta fragmentos de su obra, en un curso de música contemporánea que ofrece en Kentfield, California. En este período, Young realiza sus primeros ensayos de sonido continuo, con los cuales busca permitir al auditor “entrar en el sonido”. El joven compositor viene de descubrir la música de Cage, cuya influencia orienta su trabajo hacia el arte conceptual. Con la serie de *Composiciones 1960* se materializa la idea de explorar un “teatro del evento singular” y se vuelve concreto el gesto de reducción mínima del fenómeno artístico, central al pensamiento de Fluxus. Esta experiencia se constituye en el terreno de experimentación posterior del compositor en la búsqueda del sonido natural y en la creación de ambientes permanentes como los *Dream Houses*.

La *Composition 1960 N° 2* consiste en prender un fuego delante del público y dejarlo consumirse. En *Composition 1960 N° 5* se indica liberar una o varias mariposas en un auditorio y esperar hasta que salgan; con relación a esta pieza el compositor dice: “¿no es maravilloso escuchar algo que ordinariamente se mira?”. La *Composition 1960 N° 9* muestra una línea recta trazada sobre una hoja de papel, se indica que es para interpretar y que es dada sin instrucciones.

La noche que conocí a Jackson Mac Low, fuimos a mi apartamento y él leyó algunos de sus poemas para nosotros. Más tarde, cuando él se iba para su casa, dijo que iba a escribirnos el camino, para que pudiéramos ir alguna vez a visitarlo. Tomó *Composition 1960 N° 9* y dijo: “¿puedo escribir aquí?” Yo dije: “No, espera, es un fragmento musical, no escribas ahí.” Él dijo: “¿cómo que es una composición? ... ¡Es solo una línea!”. (Young, 1960)

La *Composition 1960 N° 10* permite una doble lectura, sonora y visual: trace una línea recta y sígala. En 1961, interesado por el « evento singular », La Monte Young reescribe esta pieza 29 veces, cada vez con una fecha diferente. En esa época, la interpreta extendiendo hilos de plomo y siguiendo su trazado en el suelo con una tiza.

En los 60, Young hizo parte del movimiento artístico Fluxus, cuyo propósito fundamental era desarrollar un arte para experimentar y vivir, buscando suprimir la frontera entre arte y vida. Otro artista Fluxus, George Brecht, concibió en la misma época el *bordeline art*, que incluía “sonidos difícilmente audibles”, suspiros “difícilmente percibidos (siendo posible perderlos totalmente)”. La partitura de la pieza “Organ piece” contiene solamente la palabra organ (órgano). Su “Solo de flauta” consiste en la frase “disassembling/assembling”; en “Solo para violín” se indica solamente pulir el instrumento; en su “Cuarteto de cuerdas” los músicos deben darse la mano; la pieza para piano consiste en poner un vaso sobre el instrumento.

El silencio como gesto de auto-restricción

El término *auto-restricción* fue utilizado por Bárbara Gronau en una conferencia realizada en enero del 2012, en el Centro Alemán de Historia del Arte en París. Esta conferencia se enmarca en una reflexión sobre una estética de la no-acción en el siglo XX,

particularmente con relación al componente “pasivo” del arte orientado sobre el proceso (happening y performance, entre otros), cuyo *leitmotiv* es la acción. Las técnicas artísticas de auto-restricción y de control de sí mencionadas por Gronau integran (1) las técnicas culturales tradicionales de ascetismo como el silencio o el retiro de la meditación; (2) inmovilizar el propio cuerpo o ponerle obstáculos; (3) la transformación del cuerpo en imagen o en objeto (cuadros vivos o esculturas vivientes). En esta conferencia, Gronau introduce una distinción entre *Nichtstun* y *nichts tun*, conceptos previamente mencionados. Las obras que son presentadas enseguida pueden considerarse como producto de gestos compositivos de auto-restricción (*nichts tun*), donde el eje articulador es el silencio.

Una música compuesta para no ser escuchada

Muy cerca al espíritu de Alphonse Allais, Erik Satie concibe la idea de la “música de mobiliario”, una música audible pero concebida expresamente para no ser escuchada. Es una música frente a la cual se debe permanecer casi sordo porque su función es la de “acompañar las conversaciones de los invitados, amoblando los silencios y mezclándose armoniosamente con los ruidos de los cuchillos y tenedores” (Olivier, 2005). Esta música amoblaría los pesados silencios, ahorrando a los invitados el esfuerzo de prestar atención a sus propias anotaciones banales. En una carta escrita en 1920, dirigida a Jean Cocteau, Satie describe su nuevo “producto de consumo”:

La “Música de mobiliario” es profundamente industrial. La costumbre es hacer música en ocasiones donde la música no tiene nada que hacer. Allí, se tocan “vales”, “fantasías”, óperas y cosas similares, escritas con otro objetivo.

Nosotros queremos establecer una música hecha para satisfacer necesidades “útiles”. El Arte no entra en esas necesidades. La “música de mobiliario” produce vibración; ella no tiene otro objetivo; ella cumple el mismo papel que la luz, el calor y el confort en todas sus formas.

*

La “música de mobiliario” reemplaza ventajosamente las Marchas, Polkas, Tangos, Gavottas, etc.

*

Exija la “Música de mobiliario”.

*

Que no haya reuniones, asambleas, etc. sin “Música de mobiliario”.

*

La “Música de mobiliario” no tiene nombre.

*

Que no haya matrimonio sin “Música de mobiliario”.

*

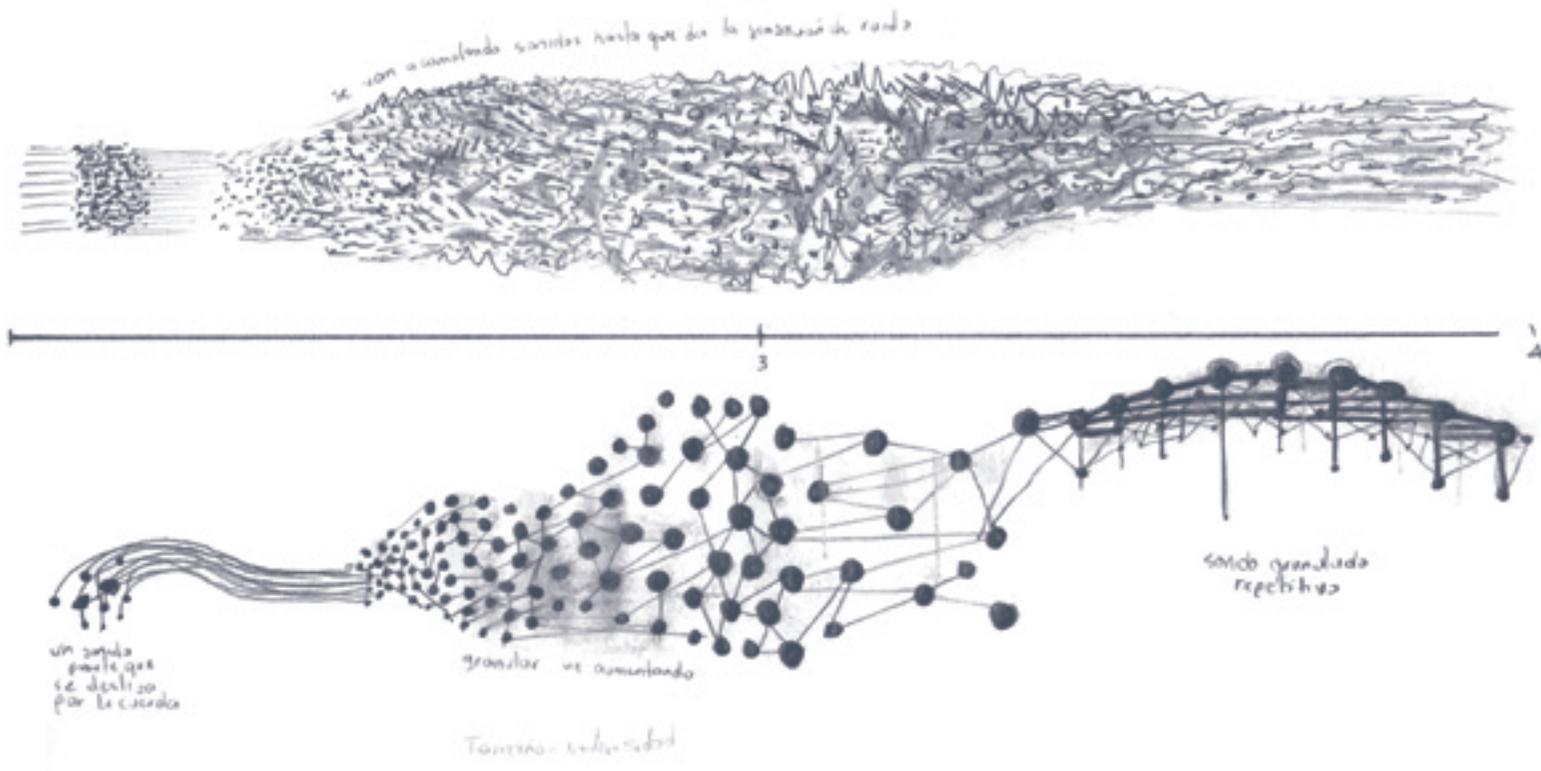
No entre en una casa que no utilice la “Música de mobiliario”.

*

No se duerma sin escuchar un trozo de “Música de mobiliario”, o usted dormirá mal. (Satie, 2000)

Las primeras piezas en “Música de mobiliario” son *Carrelage phonique* y *Tapisserie en fer forgé* (*Embaldosado fónico* y *Tapicería en hierro forjado*), de 1917. El compositor comparte el nuevo concepto con el público en 1920, en el entreacto que hay en medio de la obra de Max Jacob *Ruffian toujours, Truant jamais*. Satie ensaya su “música que es hecha para no ser escuchada, solo para decorar”, con *Chez un bistrot* y *Un salon* (*En un café* y *Un salon*). El público es invitado a pasearse, discutir, beber, mientras que algunos instrumentistas distribuidos en la sala tocan estas dos piezas. La “Música de mobiliario” se caracteriza por ser repetitiva, inmóvil, escrita de manera simple y con un material musical no desarrollado.

Casi como un visionario, Satie captó la necesidad de un fondo sonoro que decorara las actividades cotidianas, una forma de arreglar y llenar el espacio sonoro. En las piezas están indicados los lugares, eventos o circunstancias particulares para los cuales fueron hechas: un almuerzo, un matrimonio, un vestíbulo, un consultorio, una oficina de policía. La “Música de mobiliario” encuentra todo su sentido con *Cinéma*, música compuesta para acompañar las escenas del filme *Entr’acte*, de René Clair. Lo que cuenta aquí es el filme, pues esta música intenta contribuir con la emoción cinematográfica. Esta experiencia termina siendo premonitoria de lo que será el papel de la música en una etapa posterior del cine. La “Música de mobiliario” anuncia también la música funcional, aquella que es utilizada en multitud de espacios urbanos (centros comerciales, aeropuertos, supermercados, salas de espera de consultorios médicos u odontológicos), esos “no-lugares” (Augé, 1992), espacios estandarizados y reducidos a funciones precisas que proliferan en nuestras sociedades actuales.



▲ Partituras y bocetos. Samanta García. 2013

El umbral entre la música y el silencio

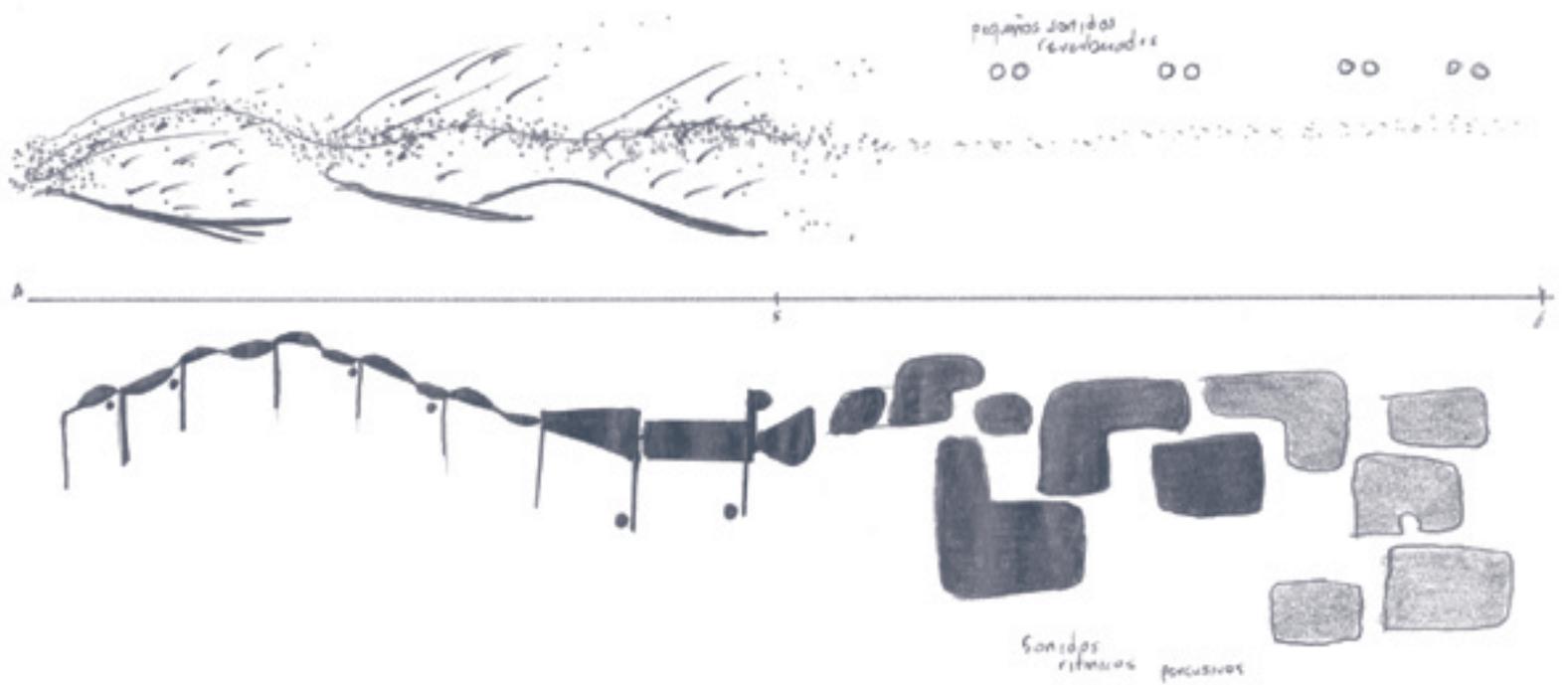
¿Se puede hacer música partiendo de un “imperceptible sonoro”? ¿Cómo pasar del silencio a la música? Algunas músicas exploran el umbral de la percepción, las transiciones entre sonido y silencio, sin delimitación precisa, allí donde el silencio vibra de manera tan intensa que se puede oír.

Las composiciones lentas y dilatadas de Molton Feldman parecen siempre indicar el silencio. En *The King of Denmark*, las percusiones son tocadas únicamente con los dedos. Esta obra limita con el silencio, casi como si buscara volverlo audible, siempre muy suavemente, con una plasticidad que no busca cubrir el sonido del silencio, jugando a materializar lo imperceptible sonoro.

Recuerdo haber escrito *The King of Denmark* en la playa, en la costa sur de Long Island. La escribí en algunas horas, sentado cómodamente en la playa. Yo escribí la pieza entera en la playa. Y puedo ahora evocar de memoria cómo lo hice: aquella especie de sonido sordo de niños en la distancia, de radio-transistores y de pedazos de conversación de otros veraneantes, recuerdo que eso entró en la obra. Quiero decir con esto que eran como pedazos. Yo estaba impresionado

por los pedazos, por esas cosas que no duran. Lo que pasaba a mi alrededor se volvió una imagen de mi obra; para destacar esta imagen, tuve la idea de utilizar los dedos y los brazos, eliminando todas las baquetas, utilizando solamente sonidos efímeros, que desaparecen y no duran mucho tiempo. Todo el mundo me pregunta por el título *The King of Denmark*, pero el título realmente vino después de la obra. Había algo acerca de la nostalgia de las cosas que no duran, de la no-permanencia, y de estar absolutamente tranquilo. Ya no sé cómo llegó la metáfora más seria, *The King of Denmark*. Recordemos que el rey de Dinamarca salió por las calles de Copenhague enarbolando la Estrella de Israel que los Judíos debían llevar alrededor de su brazo. Eso fue una verdadera protesta silenciosa. Él solo dio caminó, sin decir nada. Ya no recuerdo la conexión entre la playa y esta historia pero en mi espíritu, en ese momento, había un lazo muy estrecho. (Feldman, 1997)

El cuarteto para cuerdas *Frammente - Stille - A Diotima*, del compositor italiano Luigi Nono, es una composición de extrema dulzura creada en 1980. Durante 35 minutos la música se despliega en el límite de lo sonoro, mezclando acentos suaves, breves motivos de color y ruidos separados por silencios y numerosas pausas. El veneciano Nono, quien vivía en la isla Giudecca, compone la imagen de las islas dispersas en la laguna,



▲ Partituras y bocetos. Samanta García. 2013

unos archipiélagos de sonido que emergen de un mar de silencio. Pareciera que los sonidos naufragan para luego ahogarse de nuevo en el silencio. En esta obra, el silencio tiene tanto lugar como el sonido, formando una composición sutil y misteriosa. La partitura utiliza fragmentos de poemas de Hölderlin, así como indicaciones a los músicos del tipo “canten interiormente según su propia sensibilidad,... hacia los sonidos más dulces de la vida interior”, o “toque hasta que sienta la presencia del silencio”.

La obra consta de 52 fragmentos, cuya duración varía entre algunos segundos y casi dos minutos. Para esta obra, Nono define 5 tipos de silencio que, por su abundancia, modifican la atención del auditor: en lugar de llevar hacia lo que viene, parece que el silencio vuelve hacia lo escuchado, amplificándolo; un fenómeno de eco y resonancia que el compositor mismo relaciona con su isla Giudecca, donde el sonido de las campanas a veces recorre los canales, a veces es ahogado por los fenómenos climáticos. El texto aparece como fragmentos diseminados a lo largo de la pieza, pedazos de letra que Hyperión dirige a Diótima, todo construido alrededor del silencio. La música de este cuarteto se mueve entre pequeños trozos de música —*Fragmente*—, los silencios —*Stille*—, y el canto mudo del poeta a su amada —*A Diotima*—.

“Escucha ese silencio...”

Lejos de los instrumentos, de la música hecha y concebida por los hombres, se puede entrar en el silencio de la naturaleza, de la ciudad, del medio circundante: susurro de las hojas, crepitar de la lluvia, cantos y gritos de animales, soplo del viento. Algunos músicos se han preocupado por diseñar la carta de ese “canto del mundo” que es, en realidad, un silencio habitado.

El término paisaje sonoro —*soundscape*— aparece en la década de los 70. La elaboración de esta noción es inseparable de una reflexión sobre la contaminación sonora en la época posindustrial, de la lucha por la preservación de una percepción sonora sana y de la consideración cualitativa de los umbrales que limitan la audición. Sin embargo, el término también se asocia con una aproximación artística. El *field recording* es, inicialmente, un recurso técnico que permite fijar en las grabaciones los paisajes sonoros; luego se convierte en un medio utilizado por un movimiento estético más o menos ligado a la ecología sonora. Como práctica musical, el *field recording* encuentra numerosas expresiones, de una gran diversidad, asociadas a la noción de paisaje sonoro.

Hablar de paisaje sonoro no es aplicar a lo auditivo las características del paisaje visual, es entender el paisaje

sonoro en su especificidad perceptiva. El oído no tiene párpados, vivimos sumergidos en un ambiente sonoro y la única protección contra la información sonora ilimitada e indiscriminada es un mecanismo psicológico de selección. A diferencia del paisaje visual, el paisaje sonoro se impone como una constitución perceptiva. El libro donde se define la noción de paisaje sonoro es *Our Sonic Environment and the Soundscape, the Tuning of the World*, publicado en 1973². El propósito de Murray Schafer, su autor, se funda sobre el deseo de rearmar las relaciones del hombre con los sonidos que lo rodean, principio de esta armonía.

Hay varias corrientes dentro del movimiento del *field recording*. Algunas tendencias buscan el estudio y la protección de los sonidos. Entre sus representantes, Peter Cusack se interesa por los paisajes sonoros geográficamente determinados (Lago Baikal en Siberia, los campos petroleros en Azerbaiyán), o que contemplan una perspectiva sociológica (los sonidos de la migración de pueblos). El artista británico Chris Watson graba los cantos de pájaros en diferentes lugares del planeta (Inglaterra, Kenia, Costa Rica), cada pieza es objeto de una localización precisa en altitud, longitud y latitud. Su obra *Werther Report* se nutre de paisajes sonoros de Escocia, Kenia y Noruega, grabados en diferentes momentos del día o del año; cada lugar posee su característica propia: sensación de humedad y viento en Escocia, ruido incesante de animales en Kenia, etc.

En otra dirección, está el trabajo de David Dunn, quien critica la posición naturalista —mas irreal en su opinión— de la corriente del *field recording*. Con la obra *Chaos and the Emergent Mind of the Pond*, el artista invita a una pedagogía de la audición, a una verdadera experiencia sensorial. La obra consiste en una inmersión en la vida subterránea y desconocida de numerosos insectos, aquí no hay ninguna voluntad de relajación o meditación, y no se trata solamente de grabar el medio ambiente. Ya en la selección de este medio hay un gesto artístico, después el artista opera suprimiendo pasajes, manipulando la cadencia de los silencios, los contrastes de timbres y las formas vibratorias. Schafer, el autor del paisaje sonoro, oponía de manera frontal los sonidos naturales a los sonidos de la civilización industrial. Los artistas contemporáneos de *field recording* intentan encontrar la riqueza de otro tipo de sonoridades, tan reales como los sonidos de la naturaleza. El proyecto *Sound Data Base* de Cusack propone

² La expresión *tuning of the world* puede ser traducida como "afinación del mundo".

un paisaje sonoro con sonidos grabados en el ambiente urbano de Londres. Los sonidos están unidos a diversas zonas geográficas de esta ciudad y distribuidos sobre un mapa puesto en línea. El visitante puede activar los sonidos en el orden deseado y componer un paisaje sonoro inédito.

El compositor español Francisco López tiene una concepción del *field recording* que va en la dirección no de documentar o representar un mundo sonoro más rico o más significativo, sino de ser un medio para penetrar en el silencio interior de los sonidos. La instalación *Ghost Forest* es una elaboración sobre múltiples grabaciones realizadas, en el lapso de 20 años, en los bosques de Brasil, Costa Rica, Canadá, Australia, Grecia y Japón, entre otros. Para López es la audición la que prima: el objetivo artístico es el sonido como paisaje perceptivo interno del sujeto. Su proyecto creativo sobre el paisaje sonoro supone la intervención sobre la grabación, ya que es un trabajo sobre la plasticidad perceptiva. López propone una aproximación a la audición más que a los sonidos mismos. Un paisaje sonoro se constituye, antes que nada, en una audición y no es algo que se recibe pasivamente; él se construye sobre la percepción auditiva y sobre nuestra relación cotidiana a todo tipo de sonoridades.

Antes de entrar en el silencio...

La definición tradicional del silencio como ausencia de sonido ponía la cuestión del silencio como un objeto teórico. Si, tal como lo afirma Cage, la ausencia de sonido no puede ser vivida, el silencio puesto por la música tradicional es un objeto de pensamiento. Este tipo de silencio contrasta con el silencio vivido de 4'33", un silencio que solo es un grado de percepción de los eventos sonoros. También contrasta con el silencio de la *Marche funèbre composée pour les funérailles d'un grand homme sourd* que, más allá de su lado cómico, es una invitación a dirigir la percepción auditiva hacia el mundo sonoro libre de intencionalidad, hacia el silencio.

Tal vez Satie, al concebir la "música de mobiliario", no buscaba directamente el silencio, sin embargo, su propuesta es un gesto de auto-restricción que llama la atención sobre esa facultad selectiva que tiene el oído humano y la posibilidad de decidir abrirlo o no a la escucha del mundo sonoro. En los "eventos singulares" de La Monte Young se pide empujar la audición a algunos umbrales dinámicos y frecuenciales a los que generalmente no llegamos porque han sido desplazados,

tal vez, por otros niveles perceptivos: oír aquello que usualmente se ve, el fuego, el vuelo de la mariposa, la línea recta, etc. Feldman también cuestiona los umbrales del silencio; esta vez, el gesto de auto-restricción se impone del lado de la dinámica, de los pedazos y fragmentos de sonido, de la cantidad de estos fragmentos. Nono, por su parte, juega con la densidad del silencio, con su capacidad de hacer resonar o amortiguar, de empujar o contener el flujo sonoro.

Así como la cámara anecórica descubre los sonidos del cuerpo, el silencio vivido como real presencia revela y hace resonar nuestra interioridad-exterioridad jamás silenciosa. El silencio pone en situación de verdadera apertura al movimiento de los sonidos y al movimiento del sentido. Hace falta estar en silencio para apreciar los sonidos del silencio. Desde esta premisa inicial se construye la noción de paisaje sonoro: solo el estado de silencio abre a la posibilidad de percibir la "música del mundo". Esta puede ser captada y procesada para terminar siendo, una vez deslocalizada y descontextualizada, parte nuevamente del flujo música-sonido-ruído-silenció.

La escucha es el lugar de todos los posibles, el lugar de lo inaudito, un lugar para construir donde no hay fronteras entre el sonido y el silencio. Penetrar en el silencio es también penetrar en el mundo interior de los sonidos, en el paisaje perceptivo interno del sonido.

Referencias

Augé, M. (1992). *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. París: Éditions du Seuil.

Bosseur, J-Y. (1992). *Le sonore et le visuel. Intersections musique/arts plastiques aujourd'hui*. París: Éditions Dis Voir.

Burtynsky, E. (2008). *Paisajes transformados = Manufactured landscapes*. Madrid: Karma Films.

Cage, J. (2004). *Silence – Discours et écrits*. París: Éditions Denoël.

Chion, M. (2009). *El sonido*. Barcelona: Paidós Ibérica.
Gronau, B. (2012). "Conferencia dada en el marco del tema *Silence. Schweigen*". París: Centre Allemand d'Histoire de l'Art, Hôtel Lully, Salle Julius Meier Graefe.

Klein, Y. (1959). *Le Dépassement de la problématique de l'art*. La Louvière, Belgique: Éditions de Montbliart.

_____ (1960). "Le vrai devient réalité", en *Archives*. Disponible en: http://www.yveskleinarchives.org/documents/vrairealite_fr.html. Consultado en marzo de 2013.

Leloup, J-Y. "Paysages sonores: une courte histoire du 'soundscape' et des 'nature recordings'", en *Global Techno*. Disponible en: <http://globaltechno.wordpress.com/2008/08/24/paysages-sonores-une-histoire-du-soundscape-1/>. Consultado en marzo de 2013.

Murray Schafer, R. (2010). *Le paysage sonore: Le monde comme musique*. Marseille: Wildproject Editions.

_____ (1993). *Our Sonic Environment and the Soundscape, the Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books.

Olivier, P. (2005). *Aimer Satie*. París: Hermann.

Plourde, M. (1970). *Paul Claudel. Une musique du silence*. Canadá: Les Presses de l'Université de Montréal.

Russolo, L. (2009). *L'arte dei rumori*. Milano: Edizioni Futuriste di Poesia.

Satie, E. (2000). *Correspondance presque complète*, Ornella Volta (dir.). París: Fayard/IMEC.

Smalley, R. y Sylvester, D. (1966). "John Cage talks to Roger Smalley and David Sylvester", entrevista para la BBC, en *Programa del concierto del 22 de mayo 1972, Royal Albert Hall*. Londres.

Thompson, E. (2002). *The Soundscape of Modernity*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Williams, J. (1997). "Entrevista a Morton Feldman con Jan Williams", en *Programa del Festival d'Automne à Paris, Ciclo Feldman*. París.

Young, L.M. (1998). *Conférence 1960*. París: Eolienne.