

## 1. Introducción y Apología

### **YO:**

Empecemos por el comienzo.

La Antimúsica en este momento no es más que un bosquejo personal de una fuente de posibilidades y de un terreno ya descubierto pero aún suficientemente inexplorado.

Por lo tanto prácticamente no existe.

Es más, a la fecha no hay ningún trabajo que la ejemplifique, es decir, no hay una obra Antimusical que sirva de piedra fundante. Sólo hay un estudio preliminar que casi me cuesta la cabeza en una infame isla remota.

De momento la Antimúsica no es más que teoría, una teoría pluriforme en constante amenaza por la práctica empírica que bien podría desmoronar del todo este castillo de arena.

La antimúsica, a modo de apología y certeza de sus capacidades, sostiene que ninguna disciplina teórica es capaz de abarcar las múltiples realidades de la vida: sus contradicciones, sus vacíos, sus inconsistencias y sus multiplicidades.

Anuncia a viva voz la falta de sentido de sus intentos y al mismo tiempo deja en claro su obsesión con la búsqueda de sentido: la inevitable necesidad de darle sentido a la experiencia del mundo. Por lo tanto, no se planteará como un descubrimiento finito sino como una plétora de posibilidades que no pretende decantar en una serie de reglas limitadas.

Toda la Antimúsica está por hacerse y esta charla no es más que uno de sus primeros pasos en la senda de la futilidad de los aspavientos retóricos.

Para que podamos examinar la naturaleza de este híbrido bicho estético, estaremos advertidos de que se plantea como exclusivamente circunscrito a la tradición occidental de la música mal conocida como clásica, pero que en definitiva trata de los músicos profesionales que interpretan en una sala de conciertos alguna obra musical escrita en papel por un compositor quizás muerto, frente a un público obedientemente atento y silencioso que siempre aplaude al final.

Es esta la arena donde nace y lidiará la Antimúsica.

En esta comunión de personas que viene sucediendo hace siglos en Europa y aquí en el continente americano desde que ellos llegaron hasta acá.

Una sucesión de cientos de años que vienen a llamarla una tradición, no solamente por la fuerza de la repetición sino por el peso de lo que ha ido permaneciendo a pesar de los avatares.

Esta tradición ha sido llamada una herencia que todos lo músicos recibimos con la condición de hacerla dar frutos antes de legarla a los próximos herederos.

Y es así, en una dialéctica entre conservación e innovación, que se va construyendo la historia de la música.

Sin embargo éste es sólo su terreno inicial, pues reconoce que fuera de esta tradición se encuentran numerosos antecedentes de los cuales podrá nutrir sus transformaciones.

Y de este modo es que nace hoy la Antimúsica, en el momento propicio del devenir musical para hacer su entrada.

Y como la historia se nutre del pasado para proyectarse en el futuro, para poder apuntar hacia adelante revisaremos primero los antecedentes históricos individuales del ámbito clásico que preceden a la Antimúsica y que componen su fundamento, para luego escudriñar su naturaleza y sus posibilidades..

## 2. Nicanor Parra

**\*\*\* entrada video mudo de Nicanor \*\*\***

Comencemos poniendo en claro la fórmula usada como apelativo nominativo para denominar este nuevo animal.

El prefijo “anti” es usado en el mismo sentido en que lo utilizaría, era que no, el antipoeta nacional Nicanor Parra en la década de los cincuenta para bautizar su trabajo poético.

Aquí es adoptado como homenaje a su persona y como merecido reconocimiento.

El antipoeta llama antipoesía a su trabajo por plantearse como una antítesis a lo que era la poesía en español en ese momento histórico.

La antipoesía se rebela contra el idealismo sentimentalista de los románticos,

contra el donaire y la gallardía aristocrática,  
 contra la musicalidad superficial de los modernistas  
 y contra la irracionalidad hermética de las vanguardias.

Su material son los hechos de la vida cotidiana,  
 rechazando la esparcida preocupación preciosista por la forma,  
 cambiando el verso, la estrofa y la rima de ese entonces por el verso libre,  
 y las imágenes, metáforas y palabras propias de la tradición imperante  
 en una serie de recursos. Podría decirse que lo que hizo Nicanor fue ubicarse a un lado  
 del camino o en una esquina concurrida y escuchó a las personas que pasaban por ahí;  
 mujeres, hombres, viejas, niños. Luego anotó lo más característico de ese hablar en su  
 memoria, haciéndolo entonces propio, para luego ubicarlo en su trabajo al ponerlos en  
 verso.

Su poesía nacería de una atenta audición de lo que todos dicen o,  
 en su caso, en el ejercicio de parar la paila.

La antipoesía, a pesar del prefijo que podría suponer su negación,  
 no pretende eliminar la poesía,  
 al menos no exclusivamente.

Sigue siendo poesía: conserva el contexto de la palabra escrita en un libro y no es más  
 que un intento por alcanzar poesía por caminos no convencionales, último recurso de  
 quien ante un camino desgastado e inconducente busca un sitio que no esté marcado y  
 empieza a andar, trazando una ruta nueva para él y para quien quiera.

Afortunadamente, el antipoeta no repetirá el error de sus pares  
 de poseer una noción restringida y finiquitada del trabajo artístico  
 basado en una solemnidad egocéntrica, permitiéndose metamorfosear incansablemente el  
 alcance de su oficio.

Nicanor lleva a cabo la apertura del horizonte de expectativas en el campo de la poesía  
 con la antipoesía... hoy la Antimúsica apunta al mismo objetivo.

De este modo la Antimúsica hallará la fuente de su material  
 en las calles y en las plazas,  
 en las micros y en el metro,  
 en el campo y en la playa,  
 en las montañas y el desierto,  
 en definitiva,  
 en todo lo que suena,  
 acotado, por supuesto, por el campo de percepción humana.

Todo lo que no correspondía previamente al campo de la música docta tendrá ahora el derecho y la necesidad de hacerse presente.

### 3. Luigi Russolo

La pregunta sería entonces:

¿Qué es lo que no ha correspondido por siglos hasta hoy al campo de la música docta?

Pues bien, el ruido.

Y bien pueden imaginarse ustedes que no he sido el primero en pensar que éste puede ser un material digno de investigación e incorporación al discurso musical.

Apenas comenzaba el siglo pasado se inició la batalla que hoy sigue en pie entre los sonidos llamados ruidos y los sonidos llamados musicales.

Quien calculadamente quiso introducir al hombre moderno al potencial musical del nuevo mundo que lo rodeaba, fue el artista italiano Luigi Russolo, que en 1913 publicó un libro titulado “L’arte dei rumori” o “El arte de los ruidos”, auténtico manifiesto futurista sobre la música y punto de partida para un vasto campo de investigación musical que conduciría directamente a la Antimúsica.

Atención, así habló Russolo.

#### **Andrés Chinchón con máscara de Luigi Russolo:**

*La vida antigua fue toda silencio. En el siglo diecinueve, con la invención de las máquinas, nació el Ruido. Hoy, el Ruido triunfa y domina soberano sobre la sensibilidad de los hombres. Durante muchos siglos, la vida se desarrolló en silencio o, a lo sumo, en sordina. Los ruidos más fuertes que interrumpían este silencio no eran ni intensos, ni prolongados, ni variados. Ya que, exceptuando los movimientos telúricos, los huracanes, las tempestades, los aludes y las cascadas, la naturaleza es silenciosa.*

*En esta escasez de ruidos, los primeros sonidos que el hombre pudo extraer de una caña perforada o de una cuerda tensa, asombraron como cosas nuevas y admirables. El sonido fue atribuido por los pueblos primitivos a los dioses, considerado sagrado y reservado a los sacerdotes, que se sirvieron de él para enriquecer el misterio de sus ritos. Nació así la concepción del sonido como cosa en sí, distinta e independiente de la vida, y la música resultó ser un mundo fantástico por encima de la realidad, un mundo inviolable y sagrado. Se comprende con facilidad que semejante concepción de la música estuviera necesariamente abocada a ralentizar el progreso, en comparación con las demás artes. Los mismos Griegos, con su teoría musical matemáticamente sistematizada*

*por Pitágoras, y en base a la cual sólo se admitía el uso de pocos intervalos consonantes, limitaron mucho el campo de la música, haciendo casi imposible la armonía, que ignoraban.*

*El arte musical buscó y obtuvo en primer lugar la pureza y la dulzura del sonido, luego amalgamó sonidos diferentes, preocupándose sin embargo de acariciar el oído con suaves armonías. Hoy el arte musical, complicándose paulatinamente, persigue amalgamar los sonidos más disonantes, más extraños y más ásperos para el oído. Nos acercamos así cada vez más al sonido-ruido.*

*Esta evolución de la música es paralela al multiplicarse de las máquinas, que colaboran por todas partes con el hombre. No sólo en las atmósferas fragorosas de las grandes ciudades, sino también en el campo, que hasta ayer fue normalmente silencioso, la máquina ha creado hoy tal variedad y concurrencia de ruidos, que el sonido puro, en su exigüidad y monotonía, ha dejado de suscitar emoción.*

*Para excitar y exaltar nuestra sensibilidad, la música fue evolucionando hacia la más compleja polifonía y hacia una mayor variedad de timbres o coloridos instrumentales, buscando las más complicadas sucesiones de acordes disonantes y preparando vagamente la creación del RUIDO MUSICAL. Esta evolución hacia el "sonido ruido" no había sido posible hasta ahora. El oído de un hombre del dieciocho no hubiera podido soportar la intensidad inarmónica de ciertos acordes producidos por nuestras orquestas (triplicadas en el número de intérpretes respecto a las de entonces). En cambio, nuestro oído se complace con ellos, pues ya está educado por la vida moderna, tan pródiga en ruidos dispares. Sin embargo, nuestro oído no se da por satisfecho, y reclama emociones acústicas cada vez más amplias.*

*Por otra parte, el sonido musical está excesivamente limitado en la variedad cualitativa de los timbres. Las orquestas más complicadas se reducen a cuatro o cinco clases de instrumentos, diferentes en el timbre del sonido: instrumentos de cuerda con y sin arco, de viento (metales y maderas) y de percusión. De tal manera que la música moderna se debate en este pequeño círculo, esforzándose en vano en crear nuevas variedades de timbres.*

***Hay que romper este círculo restringido de sonidos puros y conquistar la variedad infinita de los sonidos-ruidos!***

**YO:**

Russolo ve la incorporación del ruido como la consecuencia lógica del devenir histórico musical y como una fuente ilimitada que abrirá una variedad infinita de posibilidades.

**\*\*\* entrada video de imágenes de Russolo y sus máquinas \*\*\***

Y se propuso hacer esto a través de la construcción de instrumentos

que pudiesen emitir y regular el ruido: los intonarumori o entonadores de ruido.

Los construyó bajo el siguiente principio: un parche tensado por una cuerda que es frotada a su vez por un disco, que según su materialidad y textura, emitirá distintos tipos de ruidos todos regulados en su altura por una palanca que pisará la cuerda en distintos puntos.

Los llamó:

Russolo realizó giras por Europa yendo en viaje a París y Londres con su orquesta de intonarumori, pero ninguno de sus instrumentos sobrevivió a la segunda guerra y no volvieron a construirse sino hasta hace unos pocos años como un rescate de la curiosidad que habían sido dentro de la historia de la música y de las vanguardias de comienzo del S.XX.

Del mismo modo sólo se conserva un fragmento de una partitura de Russolo, *Risveglio d'una città*, obra escrita exclusivamente para intonarumori, así como una grabación de dos obras de su hermano Antonio,

**\*\*\* entrada audio serenata-corale \*\*\***

que desgraciadamente no son más que obras convencionales a las cuales se les agrega de manera decorativa el intonarumori, mas bienvenidas pues oímos los instrumentos originales aunque no nos muestran la verdadera intención futurista de cómo se podía y cómo había que hacer la nueva música.

La propuesta de Russolo no perduraría a través de sus instrumentos pero sí de sus ideas, y hoy en día cualquier músico profesional es capaz de ver como un nuevo intonarumori ha surgido directamente desde la orquesta, realizándose una especie de arte de los ruidos a través de las llamadas técnicas de extensión instrumental.

Pero estas técnicas instrumentales, emisoras de sonidos, son las que darán vida a los objetos sonoros, la materialidad con la cual se construirá el discurso musical que irá cada vez más a la deriva de las abstracciones del material y la forma.

#### 4. Pierre Schaeffer

**\*\*\* entrada audio collage \*\*\***

Si la música ha sido siempre una construcción abstracta carente de referentes directos a sonidos del mundo real, la Antimúsica no será abstracta sino concreta.

Y así como la incorporación del ruido fue pensada hace muchos años, el concepto y el término de “música concreta” también,

siendo introducido en 1948 por el francés Pierre Schaeffer.

A partir de la Segunda Guerra Mundial las grabadoras de cinta se volvieron más y más comunes en los estudios y es así que en 1951 nace el Grupo de Investigación de Música Concreta liderado por el ingeniero Pierre Schaeffer. Este nuevo contexto para la investigación sonora no tenía precedentes, y sus resultados musicales nacieron de la investigación científica de los procesos sonoros. Un sonido que había sido grabado podía ser analizado, magnificado, repetido, regrabado, y así sucesivamente hasta revelar todos sus potenciales secretos, descubriendo sus dinámicas internas.

El sonido se volvió un espécimen,  
y la manipulación sonora una estética composicional.

Schaeffer definió su música como concreta puesto que la música abstracta, la música hasta entonces habitual, era concebida en la mente y luego anotada teóricamente para terminar siendo ejecutada instrumentalmente. En cambio, la música concreta está constituida a partir de elementos preexistentes provenientes de cualquier fuente sonora, ya sean ruidos o la música de siempre, que luego son compuestos experimentalmente a modo de collage en el laboratorio del estudio, para terminar sonando a través de parlantes, prescindiendo del intérprete.

El término *concreto* muestra la dependencia en la cual se encontraba Schaeffer, ya no respecto de las abstracciones musicales de antaño sino con respecto a los sonidos concretos, todos los sonidos posibles y, en definitiva, todos aquellos sonidos que podían ser captados con un micrófono.

Ninguno de estos dos investigadores del lenguaje musical, a pesar de haber incorporado el mundo del ruido al mundo de la música, se permitieron abandonar la responsabilidad y el oficio del compositor.

Schaeffer desarrolla el concepto de incluir en el vocabulario musical cualquier sonido posible. En un comienzo se dedicó a trabajar con los sonidos que no eran producidos por instrumentos tradicionales. Más tarde se dio cuenta de que la familiaridad de un instrumento tradicional podía ser abstraída mediante técnicas de alteración como, por ejemplo, quitarle el ataque a un sonido cambiando radicalmente su morfología, abstrayendo lo concreto.

Su aproximación a la música dejaba en claro su dualidad de ciencia y arte: por un lado la perspectiva acústica y matemática, por otra, el lado psicológico y sociológico del desarrollo de una artesanía a través de los siglos.

Para él no había contradicción entre ambas visiones y su actitud fue la de aunarlas con suficiente profundidad.

La introducción de la objetualidad del sonido significó un entrenamiento del oído para permitirle oír de una nueva manera, desaprendiendo los convencionales hábitos de audición. Su renovación de la teoría musical, de la mano del desarrollo tecnológico de las grabadoras, micrófonos y parlantes, permitiría una renovación radical no sólo de ella misma sino de nuestras capacidades de oír.

## 5. Olivier Messiaen

### \*\*\* entrada silbatos de pájaros \*\*\*

Y en ese mismo país francés encontraríamos a un compositor que destacaría como el único en la historia de la música occidental que prestaría por primera vez un oído realmente atento y estudioso al canto de los pájaros.

Antes que él, en la literatura musical de siglos anteriores, la referencia a un pájaro, por no decir a la naturaleza entera, adquiriría el matiz de una caricatura, un ornamento pasajero dentro del lenguaje asemántico y netamente abstracto del discurso musical; una estilización.

Messiaen recorrió distintas zonas de Francia, Europa y el mundo con el propósito de recolectar cantos de pájaros.

No usaba una grabadora de cinta magnética sino que transcribía directamente al papel pautado, él mismo lo describiría: “como en un ejercicio de entrenamiento auditivo”.

Messiaen escribió lo siguiente en un artículo publicado en *Le Guide du Concert* del 3 de abril de 1959:

#### **Gregorio Fontaine con máscara de Olivier Messiaen:**

*“En mis horas oscuras, cuando repentinamente caigo en cuenta de mi propia futilidad, cuando cada idioma musical – clásico, oriental, antiguo, moderno y ultramoderno – se me presenta meramente como una experimentación dolorosa y admirable, sin una justificación ulterior; lo que me queda entonces es ir en busca de lo que es el verdadero y olvidado rostro de la música en algún lugar apartado en el bosque, en el campo, en las montañas o en la costa, en medio de los pájaros.”*

#### **YO:**

Sin embargo, y al igual que Russolo y Schaeffer, sigue siendo un compositor al tomar este material inaudito para repetir el mismo procedimiento de organización realizado por

todos los compositores que lo han precedido, validando la inclusión de esta *rara avis* a través del oficio de la composición tradicional y convirtiendo el canto de los pájaros en material de variaciones y desarrollos esencialmente composicionales.

Pero al transcribir el canto de los pájaros no puede sino surgir inmediatamente la pregunta acerca de cuán fiel, exacto y verídico será con respecto a la fuente original.

He aquí el punto clave, el acertijo y el rompecabezas.

Hay dos polos de influencia, la alteración inconsciente y la consciente.

**Gregorio Fontaine con máscara de Olivier Messiaen:**

*“He intentado copiar de manera exacta el canto de un pájaro típico de alguna región, rodeado por los pájaros que lo acompañan en su hábitat...personalmente estoy bastante orgulloso de la precisión de mi trabajo; quizás me equivoco, porque aquellos verdaderamente familiarizados con los pájaros no pueden reconocerlos en mi música...evidentemente soy yo mismo quien escucha y, de manera involuntaria, le agrego algo de mi propio estilo, mi personal manera de oír cuando interpreto el canto de los pájaros.”*

**YO:**

¿Pero transcribe usted exactamente lo que canta un pájaro o se ve obligado a adaptarlos?

**Gregorio Fontaine con máscara de Olivier Messiaen:**

*“El pájaro canta en tempos extremadamente rápidos que son absolutamente imposibles para nuestros instrumentos; por lo tanto me veo obligado a transcribir dicho canto en un tempo más lento. Además, esta rapidez está ligada a un registro agudo extremo, siendo el pájaro capaz de cantar en registros excesivamente altos que resultan inaccesibles para nuestros instrumentos; transcribo el canto, por lo tanto, una, dos, tres, cuatro octavas más abajo. Y eso no es todo: por las mismas razones me veo obligado a suprimir los pequeñísimos intervalos que nuestros instrumentos no pueden tocar...”*

**YO:**

El asunto de la precisión en la transcripción de la realidad jamás dejará de ser relativo.

Sin embargo, Messiaen y su aproximación cuasi científica en su transcripción del canto de los pájaros es un hecho sin precedentes en la historia de la música.

**Gregorio Fontaine con máscara de Olivier Messiaen:**

*“Dentro de la jerarquía artística, los pájaros son quizás los más grandes músicos que habiten el planeta”*

**YO:**

Entonces, la Antimúsica se pregunta ahora: si los pájaros han mostrado ser meritorios componentes de una obra musical, ¿por qué no podríamos realizar un similar ejercicio en la transcripción de todo lo que suena, sin limitarlo necesariamente al lenguaje de los pájaros o incluso al reino animal?

## 6. Helmut Lachenmann

**\*\*\* entrada violín (Nicolás Carrasco con máscara de Helmut Lachenmann) \*\*\***

Cuando mencioné que un nuevo intonarumori había surgido directamente desde la orquesta, realizándose una especie de arte de los ruidos a través de las llamadas técnicas de extensión instrumental, me refería en particular a la obra del alemán Helmut Lachenmann, el único compositor vivo de los mencionados anteriormente y quien desde los años sesenta a la fecha se ha dedicado a investigar de manera sistemática el potencial sonoro exclusivo de cada uno de los instrumentos tradicionales de la orquesta.

Las técnicas de extensión instrumental, como puede suponerse, requieren que el intérprete use su instrumento de maneras que escapen a las normas establecidas tradicionalmente para producir sonidos con ese instrumento.

Estas normas establecidas cambian según las necesidades históricas de la música, la composición y el desarrollo de los instrumentos. Por ejemplo, el crescendo, una inflexión sonora aparentemente tan universal, en el S.XVIII era considerado una técnica de extensión instrumental y se hizo conocido gracias al uso que le daba la orquesta de Mannheim y por mucho tiempo llevó este nombre para definirlo.

Durante toda la historia musical los compositores han extendido las técnicas instrumentales para ampliar la paleta de sonidos más allá de los modos tradicionales. Hoy en día no es distinto, pero dada las circunstancias generales mencionadas durante la charla, la búsqueda va hacia el potencial componente de ruido para capturar la esencia de un instrumento en particular, extrayendo sus timbres únicos.

Estas técnicas no son extrañas o externas, no están disociadas del instrumento como si fuesen una invasión ruidosa sino que son una parte del contenido sonoro propio de su materialidad.

A modo de ejemplo:

Un violín puede ser tocado con el arco de múltiples maneras más allá de la manera tradicional, extendiendo su riqueza sonora al incluir, por ejemplo, pasar el arco por el puente, detrás del puente, sobre la trastera, sobre la trastera en el lado opuesto a la mano izquierda, usar la punta o el extremo inferior del arco, aplicar mayor presión al arco, disminuyendo la velocidad casi hasta detenerse, aplicar muy poca presión combinada con un movimiento rápido del arco, usar la madera del arco, hacer rebotar el arco, golpear la madera y muchas técnicas más utilizando el arco y también sin él.

Lachenmann desarrolló un concepto propio llamado *música concreta instrumental* inspirado en el trabajo de Pierre Schaeffer, pero en vez de utilizar los sonidos cotidianos del mundo exterior o la ayuda de equipos de grabación, se dedicó a explorar las potencialidades de los instrumentos para producir sonidos distintos de los que asociamos con la tradición.

De este modo el “bello sonido filarmónico” se convirtió en el especial resultado de una manera de producir el sonido, no el resultado de una consonancia o disonancia dentro del sistema tonal, abriendo, de este modo, un amplio territorio de investigación que impregnaría su obra completa.

Su lenguaje musical no evita necesariamente las alturas o tonos, simplemente no les da el lugar privilegiado al cual estamos acostumbrados, haciéndolos parte de un continuo sonoro mucho más amplio.

El ruido, que hasta entonces se podría decir que había sido usado como un efecto colorístico o que había sido relegado exclusivamente al campo de la música electrónica, se convirtió en un componente fundamental de su vocabulario compositivo.

A través de su música Lachenmann hizo una síntesis del estructuralismo abstracto de los años 50 con el empirismo sónico de los 60, interpretando el aspecto estructural del sonido así como el aspecto sónico de lo estructural.

Pero además de estos pasos, para conocer en su amplitud al personaje no es posible omitir su actitud política hacia la labor del creador; como un luchador ante el facilismo burgués dominante en la producción cultural de hoy.

**Nicolása Carrasco con máscara de Helmut Lachenmann:**

Componer es intervenir mediante la fuerza, porque la confrontación del compositor con el aparato estético tradicional lo lleva inevitablemente a un conflicto consigo mismo y con todo de lo que está siendo impregnado; de esta manera el reconocimiento de los límites propios de cada uno pueden llevar a la desestabilización de la voluntad expresiva.

Solamente a través del reensamblaje de las fuerzas que ayudan a superar aquella parálisis le conferirá a una obra su substancia propia, es ello lo que salvaguarda en la experiencia artística la creencia en la capacidad y la vocación de la humanidad para percibir, reconocer y actuar.

¿Cómo superar el mutismo, la pérdida de lenguaje que parece aún más endurecida y compleja a causa de la falsa *facilidad de elocución* del aparato estético dominante?

Por mi parte, no conozco otra respuesta que aquella que consiste en hacer consciente el cuestionamiento de la composición. Es esto lo que me parece ser el aspecto fundamental de la composición hoy en día. A la luz de este aspecto, se trata, de cualquier modo, no de hacer proclamaciones retóricas pero de “obrar en pensamiento” de manera creativa.

**YO:**

Lachenmann,  
 en vez de perpetuar el escapismo renegado o  
 refugiarse tímidamente en las categorías gastadas de la tradición,  
 se enfrenta dialécticamente al aparato estético, a través de una oposición directa,  
 dinamitando las normas estéticas prefabricadas.  
 Es a través de esta positiva negatividad que es capaz de redefinir la música  
 y su concepto de belleza al cuestionar la validez del ideal ciego de belleza.

Su posicionamiento es su oposición creativa.

## 7. John Cage

Dada la extraordinaria extensión del material escrito sobre el compositor norteamericano John Cage, sin considerar sus propios escritos y los numerosos proyectos de colaboración creativa que realizó, me veo ante una cantidad de opiniones, bibliografías, referencias y anécdotas que tendrán que ser acotadas a la obra emblemática de Cage, quizás su carta de presentación y sin duda una obra que alcanzó un estatus legendario, no solamente dentro de su obra sino también en el arte del siglo XX: 4'33”.

El título de esta obra hace referencia a la duración cronometrada de la composición, que consiste en cuatro minutos y treinta y tres segundos de silencio.

La realización de la obra es más o menos así:

Un intérprete de etiqueta entra al escenario, se sienta frente al piano, abre la tapa, ocasionalmente voltea algunas páginas de partitura pero aparte de esto no hace nada más que sentarse lo más silenciosamente posible durante 4 minutos y 33 segundos, para luego ponerse de pie, hacer la venia correspondiente y marcharse.

Eso es todo.

En la superficie esto, por supuesto, dirán ustedes, no es música. Pero precisamente porque la presencia del pianista y del público de concierto hacen esperar que se trate de una situación en la que ha de escucharse música, la deducción que cabe hacer es que la "música" consiste en lo que suena durante ese período de tiempo. Es decir, todos los sonidos que hay en el salón y fuera de él, y que son posibles de percibir por un oído atento.

**\*\*\* 33” de silencio \*\*\***

Como algunos, si no todos los sonidos accidentales que se producen durante la "ejecución" de esta obra provienen del público, éste debe contarse entre los músicos ejecutantes. Y como el compositor no ha hecho realmente nada, salvo dar una duración a esa nada, las categorías convencionales de compositor-intérprete-auditor se ven completamente desbaratadas.

Probablemente el aspecto más significativo del pensamiento de Cage en la realización de la pieza silenciosa no vino de la estética oriental o de la crítica social, ambos temas de profundo interés para él, sino de una intuición teórica acerca de la naturaleza práctica del sonido mismo.

Esta experiencia muestra el hecho de que el silencio es solamente temporal y subjetivo, pero sobre todo conceptual, ya que no hay tal cosa como un silencio absoluto.

Los sonidos del ambiente no intencionados son el contenido de esta obra.

**\*\*\* 2’ de silencio \*\*\***

Como en un truco investido de significado, esta obra, así como el mismo Cage, sugiere que todos los sonidos, en cualquier combinación que se den, son componentes justificables de la música.

Quizás el significado más valioso de 4’33” es que en el arte todo es posible, incluyendo la nada.

### **Ernesto Rodreiguez con máscara de John Cage:**

“No tengo nada que decir, y lo estoy diciendo, y eso es poesía como yo la necesito”

**\*\*\* 1' de silencio \*\*\***

#### **YO:**

El acto de experimentar 4'33" prepara al oyente para la percepción sin precedentes de toda la música contenida en su entorno. 4'33" no es tanto una obra de arte sino una declaración respecto del significado de la experiencia estética.

En el centro, el silencio de Cage,

ese nuevo oído que aprendió a silenciar su voz para abrirse a todos los sonidos.

**\*\*\* 1' de silencio \*\*\***

4'33" es sumamente profundo y simple.

Aunque sucede en una sala de conciertos, termina trascendiendo sus límites, combinando anarquía y humor, ambas características de su persona, dando un resultado universal pero también sumamente personal. Esta obra es totalmente original y a la vez fácilmente imitable.

Se podría decir que Cage llevó a término el proceso histórico de la música, he ahí su respeto por la tradición. Si la música comenzó siendo una imitación de los sonidos de la naturaleza y luego, con la construcción de instrumentos, fue convirtiéndose en algo cada vez más estilizado, con Cage cierra el círculo, haciendo de puente entre la distancia generada por la sala de conciertos y la naturaleza, volviendo al comienzo otra vez. De esta manera se puede comprender cómo Cage ocupa un lugar crucial en la historia de la música.

Pero ¿qué podría venir después de esto? Cage nos está diciendo que hemos llegado a un punto donde todo debe ser posible, que ahora depende de cada uno seleccionar y disfrutar de cualquiera de aquellos elementos de este mundo que nos parezcan significativos, que los conciertos no deberían erigir una barrera entre el arte y el mundo exterior sino que debería familiarizarnos en nuestra complicidad con la naturaleza y que la música no debe ser un escape de la realidad sino un tributo al genio de la humanidad.

La postura de Cage es radicalmente distinta de los otros compositores mencionados en esta charla; mientras ellos llevan a cabo un acto de creación al elegir y organizar los sonidos, Cage propone una nueva postura hacia el oír, ocupando las antípodas de lo que normalmente entendíamos por compositor, sin embargo comportándose como tal.

**Ernesro Rodríguez con máscara de John Cage:**

“Mientras más te vas dando cuenta de que los sonidos del mundo exterior son musicales, más música hay...y una sugerencia: tomen cuatro minutos y treinta y tres segundos de sus propias vidas y encuentren la ocasión para interpretar la obra ustedes mismos.”

## 8. Perspectivas

**YO:**

Una nueva música supone una nueva manera de oír.

Hoy estamos equipados con suficientes antecedentes y tecnologías para transformar nuestra percepción contemporánea de las maneras en que la naturaleza, la realidad y la verdad pueden operar en nuestras artes musicales.

Tenemos dos opciones.

Si uno no quiere, como diría Cage, abandonar los intentos por controlar el sonido, podemos complejizar nuestra técnica hacia una aproximación hacia nuevas posibilidades de percepciones, y la palabra “aproximación” indica que una mente que mide jamás podrá medir de manera definitiva.

La escucha, tradicionalmente una acción pasiva, puede convertirse en una acción activa, por ejemplo en una activa experiencia de nosotros mismos y nuestro mundo, en una exploración de nuestra situación existencial, para que lo que realmente importe en una composición no sea necesariamente lo que sucede en ella, sino más bien cómo es que sucede, no lo que oímos sino cómo lo oímos y qué experiencia extraemos de esa audición.

La Antimúsica como un catalizador, un generador enmarcado en una nueva manera de oír, donde los sentimientos, el pensamiento y la incertidumbre de la audición son todos reconocidos como medios necesarios para llevar a cabo una reflexión sobre uno mismo y nuestro entorno.

Así, los actos de oír, componer e interpretar se harán cada vez más cercanos e inmediatos bajo el principio de similitud de sus constituyentes esenciales y el rol que cumplirán para la existencia humana. (aplausos grabados)

**\*\*\* entrada aplausos \*\*\***

## 9. Estrategias

De los antecedentes individuales mencionados en esta charla, la Antimúsica se valdrá de 3 estrategias fundamentales a través de las cuales intentará extraer sus frutos:

1. *Una intencionada subversión estética y social* siguiendo las líneas trazadas por Russolo, Lachenmann y Cage. Subversión en ambas posibilidades de la palabra: subversión como desorden del orden establecido de las cosas y sub-versión como las versiones encerradas de la realidad dadas a la luz a través del filtro del creador. Una disposición de búsqueda de nuevas posibilidades, de ampliar el horizonte de expectativas de la música común y corriente para llevarla a transitar nuevos caminos.
2. *La ampliación de las técnicas instrumentales e incorporación de nuevos instrumentos* según el ejemplo de Russolo y Lachenmann y en su punto más extremo, en el de Cage, extendiendo la gama de sonidos a su máxima expresión, más allá de los instrumentos clásicos y los intérpretes mismos, más allá de las grabaciones y las situaciones bajo las cuales estamos acostumbrados a recibir música.
3. *La transcripción del mundo exterior como fuente de material* de acuerdo a las aproximaciones de Parra, Russolo, Schaeffer y Messiaen y por lo tanto una mirada más cercana y atenta a lo que nos rodea, basado en una reconsideración del concepto de mimesis musical y su postergado potencial.

Dada la extensión que podría alcanzar el desarrollo de estos tres extractos solamente me extenderé en el último de ellos, que parecería ser de donde podrían desprenderse mayor cantidad de preguntas.

## 10. Mímesis - preguntas y posibilidades

Por mucho tiempo la música ha sido considerada el paradigma de la no-representación, la no-mímesis y el arte abstracto y esto no significaba un problema pues cada obra musical era considerada música, buena o mala, pero sin duda alguna, música al fin y al cabo. La problemática llegó cuando la extensión de la gama de sonidos terminó por convertirse en una extensión de los alcances de la música.

Hoy nos encontramos en el momento histórico en el cual, gracias al avance tecnológico y el fácil acceso a los aparatos grabadores y reproductores, la música puede empezar a ser un reflejo del mundo exterior y hacer el recorrido inverso de las artes visuales, recurriendo a la concretización de un lenguaje históricamente abstracto.

En las artes visuales la imagen y el contenido siempre fueron el referente externo, incluso hubo ocasiones en la que el grado de exactitud en la reproducción del mundo significaba

el valor que esta obra tendría. Pero especialmente desde el cambio tecnológico que trajo la aparición de la fotografía, los artistas comenzaron a especializarse en la producción de mundos inexistentes y cada vez más abstractos.

Del expresionismo se pasó al cubismo y al futurismo hasta llegar a trabajos desprovistos de correlación alguna con la realidad. Las artes visuales fueron del concretismo a la abstracción, en parte por la llegada de una herramienta tecnológica sin precedentes y también a causa de la necesidad de seguir ampliando sus fronteras hacia terrenos desconocidos.

La Antimúsica conlleva el camino inverso que ha realizado la música durante el siglo XX; de la abstracción al concretismo, alentado por los mismos incentivos de las artes visuales, admitiendo y otorgándole a la música un nuevo comienzo que viene rogando después de la irrupción de Cage en escena.

Si hemos de reconsiderar el potencial del concepto de mimesis en la música, entonces nos preguntamos: ¿En qué consistiría la mimesis del arte musical?

¿Qué la distinguiría de la semejanza, de la copia, de la reproducción o de la ilusión?

¿Cuál sería su función: estará al servicio de la mentira o de la verdad?

¿Del placer o del conocimiento?

¿Cuál será su objeto: la naturaleza o las ideas?

¿Lo visible o lo invisible?

¿El mundo interior o la realidad exterior?

Todas estas preguntas se inscriben en una problemática ampliamente determinada por la ambigüedad del concepto de mimesis y en definitiva por sus múltiples posibilidades.

La Antimúsica buscará explorar todos estos aspectos y explotar esta prodigiosa riqueza semántica sin asignarse una función única y excluyente.

El término mimesis generalmente se entiende como la relación entre arte y naturaleza, o mejor, entre arte y realidad o quizás incluso entre arte y verdad.

Pero para que haya mimesis debe haber una clara y perceptible diferencia entre el original y la copia y es en la articulación de estas diferencias donde reside su riqueza.

Ya que siempre habrá algún grado de diferencia entre el original y la copia la Antimúsica podría encarnarse a través de múltiples posibilidades: la imitación, la mímica, las simulaciones, las onomatopeyas, las parodias, las metáforas, las metonimias, el naturalismo y las apropiaciones, todas posibilidades capaces de ampliarse más allá de los límites propios de la sala de conciertos, incluso llegando a involucrar otras artes.

La perspectiva con la cual se aproxime uno al original dará como resultado una manera de conocer y de oír: dándonos una verdad y no *la* verdad, una forma de realidad y no *la* realidad.

Mientras uno no se fije detalladamente uno creará que la imitación es en efecto el original, y para desenmascararlo habrá de entrar algún otro sentido para delatar el engaño. Si sólo tuviésemos el sentido del oído, por ejemplo, ante el maullido de un gato no podríamos saber con certeza si estamos ante una grabación o ante un gato, pues no veríamos ni parlante ni gato, no podríamos tocarlo, ni podríamos sentirlo, salvo mediante la audición. La Antimúsica podría suceder en una sala desprovista de luz donde se combinen grabaciones con sonidos en vivo, confundiendo los sentidos.

Pero el paradigma de la mimesis es en todo sentido el espejo. Éste nos recuerda que tratamos con un objeto para conjurar imágenes que ha sido hecho por el hombre. También establece la relación entre el modelo y su imitación: la mimesis sólo funcionará cuando ésta sea “fiel al original”. Y finalmente nos muestra cuán convincente puede ser una imagen virtual, aunque al mismo tiempo sólo basta extender la mano para desenmascarar su irrealdad.

A primera vista, podría parecer superflua la duplicación del mundo en una imagen-espejo. Pero hay motivos válidos y precisos para hacerlo. Desde un punto de vista meramente temporal, el mundo real es transitorio y poder fijarlo para siempre es uno de los anhelos atávicos de la humanidad. Desde un punto de vista espacial, cada percepción está sujeta a cierto tiempo y espacio y poder desplazarla cumple la misma fascinación. Pero claramente, el mero registro sonoro en una cinta o medio digital carece hoy en día de cualquier atractivo pues es algo tan común que no incita ninguna fascinación, por lo que la Antimúsica, nuevamente a modo de ejemplo de sus posibilidades, podría convertir el registro grabado en una transcripción de éste a los instrumentos clásicos usados de maneras no convencionales e incorporando instrumentos nuevos. Llevado al extremo de precisión estaríamos ante una especie de sonografía, por analogía con la fotografía, o ante una especie de naturaleza muerta, dependiendo de la habilidad del artista.

Pero siempre ha parecido ser más fascinante la remodelación del mundo real de acuerdo a nuestra imagen y semejanza: nos gustará más bello o más feo, más transparente o más opaco, más brillante o más oscuro, más divertido o más trágico, más favorable o más aborrecible. El espejo mimético ya no es la imagen exacta del original sino que es más bien una reflexión reflejada de ésta. La realidad dada no es duplicada sino que una infinita serie de mundos imaginarios son descubiertos. La mimesis musical a la que estamos acostumbrados es justamente ésta: un reflejo de lo que no existe, un mundo imaginario.

La música se ha dedicado tímidamente a una traducción e incorporación sistemática de lo visible y por lo tanto escatimó un área de investigación que será retomada ahora en los esfuerzos Antimusicales.

Aunque el original se vea reducido a su imitación pudiendo creerse que la realidad ha sido corroída, el efecto está justamente en cómo experimentaremos aquel original: mientras más marcada sea la reducción más alienada aparecerá la realidad, más extrañados estaremos ante ella, extrayendo nuestra actitud crítica en búsqueda de certezas. La esencialización de la realidad a través de sus componentes sonoros nos enfrentará a una audición nueva para con nosotros y nuestro medio.

La fuerza de una interesante y buena labor de imitación recaerá justamente en su habilidad de conjurar el más complejo de los mundos a través de la apariencia de un sólo sentido: el oído. La mente reemplazará el medio y la escala para construir los medios reales en su real escala. La imitación es un medio para un fin que está más allá de ella y siempre podremos desenmascararla estirando la mano.

La mimesis también podrá apartarse del ilusionismo, del engaño o la falsificación. En todos estos casos es tan difícil establecer la diferencia, que creemos que la imitación es en efecto el original, y eso implica que ya no estamos ante una imitación sino más bien ante una falsa realidad.

Crucial será entonces no la diferencia entre tonos y ruidos, sino la línea de evocación y traducción de apariencias sonoras. Le damos la bienvenida a esta extensión de los medios musicales y la vastedad de fenómenos que podrán ser conjurados se extenderá de acuerdo a la profundidad de la búsqueda. La música no tiene por qué seguir siendo totalmente independiente del mundo fenoménico ya que éste no es un mero fondo sonoro; un oído más dispuesto y atento podrá encontrar todas las estructuras, tramas dramáticas y mensajes indescifrables que busque.

## 11. Palabras al cierre

Pero no será sólo el referente externo y la exploración de las posibilidades del concepto de mimesis la única preocupación de la Antimúsica.

Como ya se mencionó anteriormente, el enfoque mirará tres temáticas primordiales: las temáticas técnicas, estéticas y sociales.

De este modo estará entonces en la investigación de las posibles técnicas del instrumentario como en su ampliación a través de nuevas herramientas, así como también en el ejercicio de la subversión estética y social, manteniendo en constante estímulo al espíritu de resistencia, indomesticable ante la tradición y la sociedad de consumo.

Todas estas categorías no se encuentran delimitadas ni claramente definidas y eso no tiene que ver tanto con su falta de madurez sino con la intención de cuestionar constantemente sus propios intentos de hacer Antimúsica:

sus causas, sus estructuras, sus respuestas,  
sin establecer una lógica unidimensional sino que una lógica de oposiciones;  
expresiones paradójicas de la mente creativa.

Citando a Lachenmann: “Un compositor que sabe exactamente lo que quiere, quiere solamente lo que sabe – y eso es, de un modo u otro, demasiado poco”

Cuando la Antimúsica se haya vuelto formal y de fácil definición,  
ahí será apropiada por los estándares del mercado de la cultura.

Y así es que en este momento la Antimúsica no es más que teoría o retórica especulativa.

Un conjunto de posibilidades acogidas para que, unas tras otras, puedan enredarse y contradecirse, en una permanente búsqueda de síntesis teórica en pos del marco de la obra misma.

Una teoría en constante amenaza por la práctica empírica que bien podría venir y desmoronar del todo todo esto, sólo para volver a comenzar.

Ésta, señoras y señores, ha sido la exhibición de su naturaleza limítrofe y pluriforme.

Una exhibición solicitada por el Fondo Nacional de la Cultura y las Artes como retribución por la beca obtenida para continuar estudios de composición musical en Londres, una exhibición que busca eludir esa horrible presión al creador de delimitar en una ética definida y políticamente correcta, el alcance de su obra.

Entonces:

la Antimúsica no como una vanguardia a la espera de la vanguardia que la reemplace, sino solamente como una convicción personal del camino recorrido y por recorrer.