

Una música para habitar el mundo

Carmen Pardo Salgado

Carmen Pardo Salgado es doctora en Filosofía y profesora titular de Historia de la Música y Estética de la Música Contemporánea en la Universidad de Girona (España), así como profesora en el máster de Arte Sonoro de la Universidad de Barcelona. Ha publicado en francés varios artículos sobre música y arte contemporáneo y ha traducido los libros *L'Art des sons fixés ou la musique concrètement* (Michel Chion); *Tubes, La philosophie dans le juke-box* (Peter Szendy) y *Boutès* (Pascal Quignard) (ambos en colaboración con Miguel Morey). Ha traducido al español y editado los textos de John Cage (1999). Es autora de los libros *Approche de John Cage. L'écoute oblique* (Coup de Cœur de la Academia Charles Cross, 2008); *Robert Wilson* (edición inglés/español en colaboración con Miguel Morey, 2003); *Las TIC: una reflexión filosófica* (2009); *En el mar de John Cage* (2009).

Resumen. *Una música para habitar el mundo* supone un cuestionamiento de lo que implica habitar el mundo con la actitud del artista. Para ello, el pensamiento de Félix Guattari y la práctica artística de John Cage se convierten en el centro de una reflexión que muestra las herramientas posibles para pensar la música que permite habitar humanamente el mundo. De este modo, la opción ético-política de la ecosofía de Guattari, que subraya la importancia del paradigma estético, entra en diálogo con la apertura estética de Cage y su propuesta de sustituir el deseo de dominación por el de escuchar al mundo. Desde la escucha, el artista puede deshacerse de las formas de lenguaje instituido por lo que Guattari llama capitalismo global integrado y componer una música ecológica que permita habitar el mundo en su totalidad.

1. De la música y del mundo

Desde la armonía de las esferas hasta la del alma humana, los vínculos entre ética, organización social y música han suscitado gran interés desde los pitagóricos. La palabra *armonía*, así como las de *música* y *ritmo*, siempre en relación con cuestiones éticas y sociales, aparecen como un conjunto de significados múltiples y cambiantes. La polisemia de estas palabras nos remite a un desbordamiento de la categoría artística y muestra la permeabilidad con otros medios. El cruce de contextos artísticos, políticos o éticos es un buen testimonio de esta polisemia. Sin embargo, señalar los vínculos no implica creer en una identidad entre la música y la sociedad sino, simplemente, admitir algunas disposiciones que pueden ser compartidas por lo que se llama el giro de una época. Por lo tanto, pensar en una música para habitar el mundo no constituye una

novedad, porque el proceso que se propone se inserta en una larga historia de las relaciones establecidas entre la música y el mundo¹.

Si se piensa en esta polisemia de las palabras, la música designa tanto una organización de los sonidos, de los silencios, del tiempo y del espacio determinado como la música que suena en nuestros oídos y también la que constituye el alma, el espíritu, el pensamiento o el tono de una vida. Así mismo, el mundo ha sido concebido como un conjunto de todo lo que existe y también como resultado de una percepción siempre enmarcada de los hechos. Sin embargo, lo que ha cambiado a lo largo de estos siglos es la noción de música y la de mundo. Cuestionarse acerca de una música para habitar el mundo supone ubicarse en estos cambios.

¿Pero qué significa habitar el mundo? ¿Cómo lo habitamos? Estas preguntas evocan las palabras del poeta Friedrich Hölderlin en su poema *En bleu adorable* (1823), donde enuncia el propósito de habitar poéticamente el mundo, de estar en la tierra de manera poética. Continuando la reflexión de estos versos, en 1936, Martin Heidegger pronuncia el discurso *Hölderlin y la esencia de la poesía*, donde expone que habitar poéticamente significa «estar en presencia de los dioses y ser alcanzado por la proximidad esencial de las cosas» (M. Heidegger, 1962a, pág. 54). Heidegger hace del habitar una dimensión existencial. Es importante mantener esta dimensión, incluso si ya no sentimos la presencia de los dioses ni la esencia de las cosas.

Mientras tanto, hemos aprendido a vivir en el mundo como banqueros, soldados, políticos, maestros, estudiantes... y artistas. Y se podría afirmar que si cada una de estas figuras compusiera una música para sí misma, no sería la misma música. ¿Pero por qué un banquero debería componer música? ¿Sería una música de las finanzas, a semejanza del Sócrates del *Phedon* (60d-61b) que permitió concluir a Platón que la mejor música era la filosofía?

Desde Hölderlin ha habido cierto consenso —entre los que están en desacuerdo con un sistema que reduce todo a una cuantificación y a estadísticas— sobre la necesidad de habitar el mundo como artistas, considerando la figura del artista como el ideal de un atuendo indispensable ante actitudes que van en contra del modo de habitar humanamente la tierra.

Desde esta vestimenta es necesario preguntar: ¿cómo la música puede ayudar o impedir habitar la tierra como hombre?

Recordando las palabras de Josef Göbbels en la radio sobre los soldados muertos en la batalla de Stalingrado, Helmut Lachenmann cuenta que, después de estas palabras, sonó la *Quinta sinfonía* de Beethoven. Para él, aún siendo niño, la difusión de esta música después de este tipo de mensaje constituía una manera de impedir pensar. Pero el arte —afirma Lachenmann— no puede sino invitar a pensar de manera autónoma y sensible. Debido a esto, piensa el músico, los estados totalitarios todavía prohíben la música que hace pensar (H. Lachenmann, 2010: p. 19).

¹ A este respecto, podemos recordar, por ejemplo, la relación entre la música francesa y la política establecida por Jean-Jacques Rousseau o, en el otro extremo, la condena de D'Alembert a la idea compartida en el pensamiento de la Ilustración de que «la libertad de sentir lleva a la libertad de pensar, la libertad de pensar a la libertad de actuar, y la libertad de actuar es la ruina de los Estados» (D'Alembert, 1821: pág. 520).

Hay para Lachenmann una música que hace pensar y otra, como la de Wagner amada por Hitler, que es propicia al encantamiento. Habría que añadir también que los medios de difusión y el tipo de escucha que se pretende inducir no son ajenos al hecho de que una música haga pensar y otra sirva para encantar y someter.

Una música que hace pensar y una música que sirve para encantar no hacen habitar de la misma manera. ¿Pero cuál es la música que te permite vivir? La música misma, la tierra, nosotros mismos. Para ello, es necesario el encuentro entre un tipo de música y una comprensión determinada de lo que significa la tierra y uno mismo.

Como resultado, es muy difícil hacerse preguntas como: ¿cómo vivir el mundo como artista? ¿Cómo viviremos como músicos hoy? ¿Cómo viviremos como hombres?

Con el fin de buscar respuestas para estos interrogantes, se propone prestar atención al pensamiento de Félix Guattari y a la práctica artística de John Cage. En su enfoque, podemos encontrar un ejemplo de herramientas adecuadas para componer posibles músicas con el fin de habitar el mundo como músicos y artistas, así como, simplemente, como hombres.

2. Acerca de Félix Guattari

Guattari, en su artículo *Prácticas ecosóficas y restauración de la ciudad subjetiva*, recuerda el vínculo entre el hombre y su medio ambiente:

«La humanidad y la biosfera están entrelazadas, y el futuro de ambas depende también de la mecánica que las envuelve. Es decir, no se puede esperar recomponer una tierra humanamente habitable sin la reinención de las finalidades económicas y productivas, de los arreglos urbanos, de las prácticas sociales, culturales, artísticas y mentales. La máquina infernal de un crecimiento económico ciegamente cuantitativo, sin tener en cuenta sus repercusiones humanas y ecológicas, y bajo la égida exclusiva de la economía de lucro y del neoliberalismo, debe dar paso a un nuevo tipo de desarrollo cualitativo, rehabilitando la singularidad y la complejidad de los objetos del deseo humano. Tal concatenación de la ecología medioambiental, de la ecología científica, de la ecología económica, de la ecología urbana y de las ecologías sociales y mentales la he bautizado como *ecosofía*. No para englobar todos estos enfoques ecológicos heterogéneos en una misma ideología totalizadora o totalitaria, sino para indicar, por el contrario, la perspectiva de una opción ético-política de la diversidad, del disenso creador, de la responsabilidad por la diferencia y la alteridad» (F. Guattari: 1992a)².

La mecosfera —esta multiplicidad mecánica y de dispositivos técnicos que rodea al hombre y la biosfera como una segunda atmósfera— debe reinventarse para recomponer una tierra humanamente habitable. Nuestras máquinas teóricas, estéticas, sociales, así como los procesos y flujos tecnológicos contribuyen, como sostiene Guattari, a una máquina de crecimiento económico ciego que impide un desarrollo cualitativo. El resultado es un mundo y una imagen del hombre cerrado, serializado. Frente a esta multiplicidad de la mecánica que actúa para el control y la uniformización, la ecosofía

² En una conferencia pronunciada en 1967, Gregory Bateson señala «tres dispositivos de bucles de conservación: el individuo humano, la sociedad y el ecosistema». Cf. G. Bateson, 1980: págs. 186-187.

se presenta, para Guattari, como una aprehensión de la diferencia y de la alteridad: una opción ético-política.

Cuando se habita la tierra en la mecosfera moldeada por lo que Guattari llama capitalismo global integrado, el hombre olvida a menudo la actitud del artista³. Para actuar como artista, es necesario integrar las máquinas de otra manera, componerlas de nuevo llamando a la creación, a la invención y a la imaginación. En primer lugar, se hace urgente revisar las condiciones físicas de vida en el hábitat, en el espacio de las relaciones sociales y de la producción de subjetividad vinculada a las máquinas tecnológicas de información y comunicación. Posteriormente, la creación de espacios de economía individual y la rehabilitación de la singularidad aparecen, para Guattari, como líneas de acción que muestran otra coordinación de los planes y que se oponen a la subjetividad y la economía totalitaria impuesta (F. Guattari, 1992b: pág. 15).

El serialismo mediático que resulta de la mecosfera dominante se concreta en todas las actividades humanas, de las cuales la relación del hombre con la música no es más que un ejemplo:

«Los jóvenes que caminan por las calles equipados con un *walkman* establecen con la música una relación que no es "natural". Al producir este tipo de instrumento (como medio y como contenido de comunicación), la industria altamente sofisticada que lo fabrica no hace algo que simplemente transmite la música u organiza sonidos naturales. Lo que la industria hace es, literalmente, *inventar* un universo musical, otra relación con los objetos musicales: la música que viene de dentro y no de un punto exterior. En otras palabras, lo que hace esta industria es inventar una nueva percepción» (F. Guattari, 2007: pp. 47-48).

Estos jóvenes, como explica Guattari en otra ocasión, «están habitados por jingles producidos lejos, muy lejos de sus tierras natales» (F. Guattari: 1992a). Si la relación con la música no es «natural» es porque con este tipo de instrumento la música está desterritorializada, al igual que quien la escucha. Se produce una pérdida de la tierra porque lo que significa la tierra natal se ha vuelto difuso⁴. La música se consume en cualquier lugar, manifestando una ubicuidad que muestra la falta de pertinencia de un lugar de origen.

La industria fabrica otro universo musical en el que se alteran las relaciones con los objetos musicales, las herramientas y la música misma, así como la percepción de la música. Sin embargo, no se trata solo de los jóvenes. Los oídos de todo el mundo están habitados por esta nueva canción perceptiva forjada por la industria. Es porque escuchamos la mayoría de las músicas con objetos que las desterritorializan y tienden a homogeneizarlas que se hace posible la transferencia y el comercio que puede llevar a la globalización.

³ El capitalismo global integrado puede definirse por el hecho de que «tiende a que ninguna actividad humana escape a él» (F. Guattari: www.revue-chimeres.fr/drupal_chimeres/files/cmi.pdf).

⁴ Desde otra perspectiva, es muy interesante observar cómo ya en los años treinta, Martin Heidegger y María Zambrano, al analizar lo que llaman la pérdida del lugar del arte, se refieren a la pérdida de la tierra, a una desterritorialización del arte. Véase M. Heidegger, 1962 y M. Zambrano, 1989.

El capitalismo global integrado construye así la casa del mundo y las ropas sensibles y mentales que sirven a los hombres en su relación con el mundo y consigo mismos. Para salir de esta situación, Guattari propone adoptar la actitud del artista, que es el único que puede deshacerse de las formas de lenguaje instituidas por el orden capitalista. El arte, como «proceso de semiotización no verbal» (F. Guattari, 1992b: p. 27), tiene el poder de deshacerse de los signos que el capitalismo mundial integrado inscrito en el mundo: «Los artistas, sobre todo desde las grandes rupturas conceptuales introducidas por Marcel Duchamp, por John Cage, entre otros, trabajan cada vez más sin red, sin base. Ya no tienen normas trascendentes. Trabajan la propia enunciación de la relación estética. Y así, en cierto modo, estas son las personas más valientes en esta relación creativa» (F. Guattari 2012: p. 15).

En aquella entrevista para la televisión griega realizada en 1992, Guattari subraya el hecho de que el proceso de creación propio del artista se caracteriza por ser más sin base y sin recurrir a normas trascendentes. La creatividad se juega en la inmanencia que, a su vez, modifica «la enunciación misma de la relación estética»⁵. La relación estética se hace con la producción de obras artísticas, pero, como señala Guattari, después de las rupturas conceptuales producidas por los artistas, esta relación puede tener lugar en todos los ámbitos. La relación estética se relaciona con la noción de creatividad y deja de estar circunscrita al medio artístico. Cambiar el enunciado de la relación estética significa abrirlo a la vida para intentar recomponer una tierra habitable. De este modo, Guattari propone introducir lo inmaterial también en los aspectos materiales, cualitativos y singulares, intensidades y complejidades frente al territorio existencial propuesto por el capitalismo global integrado.

La elección ético-política de la ecosofía necesita esta transformación del paradigma estético para introducir lo posible en la relación con la tierra, con la sociedad y con uno mismo. Extender el paradigma estético a todos los ámbitos resulta una estrategia fundamental para hacer frente a la uniformización que provocan las máquinas al servicio del capitalismo global integrado⁶.

En cuanto a la música, Deleuze y Guattari señalan que John Cage es el primero en oponerse al plan trascendente de organización que había dominado la música occidental: «Fue sin duda John Cage el primero que desplegó más perfectamente este plano fijo sonoro que afirma un proceso contra toda estructura y génesis, un tiempo flotante contra el tiempo pulsado o el tempo, una experimentación contra toda interpretación, y donde el silencio como reposo sonoro marca tanto el estado absoluto del movimiento» (G. Deleuze y F. Guattari, 1980: p. 327).

3. La práctica artística en John Cage

¿Cómo plantean el pensamiento y la práctica musical de Cage la cuestión del habitar?

⁵ Es importante recordar que, tanto para Deleuze como para Guattari, el arte proporciona un plano de inmanencia. Cf. G. Deleuze, F. Guattari, 1991.

⁶ Este cambio en la enunciación de la relación estética debe distinguirse de la movilización industrial del gusto del consumidor que Olivier Assouly denuncia en su estudio *Le capitalisme esthétique*, 2008.

El pensamiento y la práctica artística de John Cage se acercan a lo que se ha dicho de Guattari. Para el músico, si el arte ha sido capaz de transformar la vida en arte, ha llegado el momento de que la vida lo transforme todo en arte también: el entorno, el gobierno, las relaciones sociales y personales. Esto no significa, sin embargo, caer en el esteticismo, sino hacer que la vida se salga de los marcos que apuntan a una fragmentación de la experiencia vivida. Hay que tener cuidado; para Cage, como para Guattari, la actitud artística se convierte en el modelo a seguir.

Para el músico se trata de mantener lo que él llama una apertura estética, es decir, una «disponibilidad a todo lo que viene». Esta disponibilidad o aceptación no se opone al deseo de cambiar el mundo. La apertura implica ya un cambio en un mundo que, bajo la apariencia de la diversidad, soporta un solo modelo (J. Cage, 1976: p. 92).

El arte nos enseña a prestar atención a nuestro entorno acercándonos al proceso que es el mundo. El arte, como la vida, no está hecho de objetos, sino de procesos. Cuando estamos en un proceso, estamos en contacto con la diferencia y la diversidad, estamos atentos a las singularidades y a las diversas intensidades. Esto nos protege del deseo de someter todas estas diferencias a categorías unificadoras que adquieren un aire de universalidad. De este modo, evitamos las minimizaciones lógicas y el serialismo de los medios de comunicación que denunciaba Guattari⁷.

La música que resulta de esta afirmación es una música que simplemente pretende fundirse con el mundo transformando la vida en arte. La creación artística se convierte así en una forma de habitar la tierra:

«Esto es lo que intento conseguir en mi campo: una música que sea ecológica. Música que nos permita habitar el mundo. Me refiero al mundo, no a esta o aquella parte de él. El mundo como un todo, no fragmentos separados, unas partes del mundo. El mundo por fin pensado como es [...] Intento que mi música descubra que ya habitamos nuestro entorno. Trato de indicar una escucha para esta nueva habitabilidad del mundo: no una música para ti ni para mí, sino una escucha que reconozca desde ahora el hecho de que habrá siete mil millones de personas en el año 2000, ¡y veinte mil en 2060!» (J. Cage, 1976: p. 216).

Como en el caso de Guattari, la noción de ecología de Cage no puede reducirse a una concepción tradicional que, según Ernst Haeckel (1843-1919), es la «ciencia de la economía, de los hábitos, del modo de vida, de las relaciones vitales externas de los organismos» (E. Haeckel, 1866: p.8). La música forma parte de lo que se llama ecología. La música ecológica es la que nos permite habitar el mundo en su totalidad. Esto implica alcanzar la complejidad alejándose del deseo de ceder a una fragmentación que simplifique el mundo para explicarlo mejor. Si se trata de habitar el proceso que es el mundo, no es posible enmarcarlo en pequeñas partes que ofrezcan un único significado. Hay que prestar atención a la polifonía del mundo.

La música ecológica se convierte así en una música que tiene en cuenta la complejidad y la necesidad de estar abierta a las experiencias. Esta música no es un objeto; se presenta como un proceso que puede mostrar que uno ya habita el mundo, que solo es

⁷ A este respecto podemos leer las declaraciones de John Cage (1976: p. 80-81).

necesario dejar de encerrarlo. La escucha de esta música debe estar en relación con el mundo, aceptar su complejidad. Esto implica otro oído. Esta nueva escucha, abierta a la complejidad de los sonidos, nos permite habitar el mundo sin reducirlo.

Encontramos un ejemplo de esta complejidad en el *Concierto para piano y orquesta* (1957-58) en el que todos los instrumentistas tocan como solistas, incluido el director, que dirige según directrices y libertades específicas, aunque no haya una partitura general. Cada parte es independiente y exhibe su singularidad. De este modo, la escala de medidas cambia constantemente. El piano solo consta de ochenta y cuatro métodos diferentes de composición y notación. El objetivo del músico era reunir en esta pieza las diferencias extremas que se pueden encontrar en las calles de la ciudad o en un bosque (J. Cage, 1976: p. 40).

Cage, siguiendo el pensamiento de Ananda K. Coomaraswamy, considera que la función del arte es imitar a la naturaleza en su forma de operar. Así, hace del *Concierto para piano y orquesta*, como en el resto de sus obras, una aceptación de la complejidad. La música actúa como el mundo, como la naturaleza, y no sigue un objetivo que apunte a una unidad. La ausencia de un propósito único es evidente en la imagen del bosque, que muestra las diferencias extremas y la simultaneidad que constituye la naturaleza y que no puede agruparse en un solo cuadro. El interés del compositor por la multiplicidad, la introducción del azar y la indeterminación están en consonancia con la acción de la naturaleza. La naturaleza es todo lo que nos rodea: la ciudad y el bosque.

Una música ecológica es, por tanto, una música que no sigue un único objetivo. No privilegia tal o cual fragmento, sino que ofrece la singularidad de todos los elementos que lo componen y abre así el campo de lo posible.

Al igual que la naturaleza no consiste en una fragmentación de los cuatro elementos o de las diferentes estructuras orgánicas que la componen, la música y el arte en general no son un fragmento que se habita en momentos particulares. La música no existe como una entidad separada de la vida.

4. Sobre la fragmentación y representación del mundo y la música

La fragmentación del mundo, de la naturaleza o de la música es el resultado de una actitud y una orientación del pensamiento. Para Cage, desde el Renacimiento, el hombre se ha guiado por la idea de dominación y, podríamos añadir, por la idea que la acompaña: la competencia. Este término, abrazado por el mundo económico y financiero, suele basarse en la competencia y la rivalidad con los demás, pero también en el enfrentamiento entre el mundo y la naturaleza, lo que se concibe como la otra parte del mundo. Esta idea contribuye a alejarnos de nuestro propio entorno: la naturaleza, la tecnología, los demás...

El nacimiento de la ciencia moderna, así como la fundación de la idea moderna del hombre en el Renacimiento, tiene como objetivo, si seguimos a René Descartes, hacer a los hombres «como dueños y poseedores de la naturaleza» (R. Descartes, 1966: p. 168)⁸. Este proyecto se llevó a cabo durante la Ilustración junto con la idea de progreso.

⁸ Es importante subrayar el «como» porque, para el filósofo, el único dueño y poseedor es Dios.

Gregory Bateson escribe al respecto:

«La escolarización de la que estamos saliendo todos es bastante monstruosa. Se remonta a Locke, Newton, Descartes y al dualismo. No es casualidad —y es una yuxtaposición muy curiosa— que hacia 1700 el mismo hombre, Descartes, creara tres de las principales herramientas del pensamiento contemporáneo. Una: la división entre mente y materia. Dos: coordenadas cartesianas, el gráfico —se pone el tiempo en la ordenada y se establece una variable. Y tres: el cogito —"Pienso, luego existo". Estas tres cosas juntas, simplemente han destrozado el concepto del universo —y nosotros vivimos en sus jirones» (G. Bateson 1996: Capítulo 31).

Para Bateson esta forma de pensar, heredada del cartesianismo, nos ha llevado a habitar en los fragmentos del universo. También nos ha llevado a pensar de forma fragmentaria y a elaborar una representación gráfica que privilegia la posición sobre el movimiento. El cogito, tal como ha sido concebido desde las interpretaciones clásicas del cartesianismo, se presenta también como la posición de reconocimiento de un sujeto frente a la conciencia. Todo se fija y fragmenta para establecer los análisis pertinentes, la representación jerárquica de lo que puede abstraerse del proceso y el movimiento.

En definitiva, Descartes hace del mundo un espacio homogéneo dispuesto a ofrecerse al conocimiento geométrico.

Frente a esta concepción del mundo y su representación, las propuestas de Deleuze y Guattari sobre el mapa en *Mille Plateaux*, o la afirmación de las cartografías esquizoanalíticas en el último libro de Guattari, suponen un paso importante para la introducción del proceso y de todo lo que está fuera de la conciencia en otra representación (G. Deleuze, F. Guattari, 1980; F. Guattari, 1989)⁹. El espacio positivo de la representación se transforma en una cartografía que pretende dar cabida al inconsciente y a las trayectorias en el espacio que están más allá del concepto.

La representación de la música a través de la notación no está exenta de estas consideraciones. Descartes fue el primero en afirmar la importancia del compás como apariencia regular y cadenciosa de un ritmo fuerte, y también el primero en dar respuesta, gracias a los logaritmos, al problema de la medición de los intervalos musicales (B. Wardhaugh, 2007: p. 23-25). Podemos, de forma resumida, pensar también en la forma en la que el solfeo se ajusta a la representación cartesiana, al hacer prioritaria la fijación del tono y la duración.

Durante el siglo veinte muchos compositores cuestionaron la relación del intérprete con la composición, y la notación se convirtió en un campo privilegiado de experimentación. Las partituras gráficas de Cage, Earle Brown o Christian Wolff son un ejemplo. En piezas como *Cartridge Music* (1960), Cage se aleja de cualquier referencia a la notación musical tradicional. Para él, se trata de mantener el proceso a nivel de la partitura y no solo a nivel de la composición.

Si las cartografías esquizoanalíticas tratan de tener en cuenta las líneas de vagabundeo o las líneas de fuga, las partituras de Cage insisten en la no predeterminación de la

⁹ Para la elaboración de estas cartografías, Deleuze y Guattari toman como punto de partida las *lignes d'erre* (líneas errantes) de Fernand Deligny en las que este transcribe los movimientos de los niños autistas.

partitura en relación con la interpretación. Separan los actos de componer, interpretar y escuchar.

Al igual que las coordenadas cartesianas trabajan con variables en un tiempo ordenado, la notación convencional trabaja la relación de los sonidos con el tiempo como puntos temporales fijos:

«Lo que ofrece la música convencional es siempre un punto temporal. Es un punto físico. Y esto crea inmediatamente un problema: en cuanto se empieza a tocar, el ataque debe ser simultáneo, y se necesita un director de orquesta para imponer un inicio coherente. Con los paréntesis de tiempo, es posible componer música para una gran orquesta sin necesidad de un director. Esto permite imaginar una sociedad sin presidente. Y en mi opinión, esto es crucial: si pasamos de un punto a un espacio, este puede ser utilizado de tantas maneras diferentes como individuos haya» (J. Cage, 1994: p. 24).

Frente a una música hecha de objetos temporales finitos, el paréntesis temporal constituye la entrada a la flexibilidad. Si en una concepción del tiempo musical que puede llamarse clásica se trata de anclar los sonidos y los silencios en un punto preciso, la labor del músico norteamericano es dotarlos de espacios de libertad. Los paréntesis temporales crean estos espacios de libertad.

Hacer música es un trabajo colectivo en el que todos participan sin jerarquía. Para Cage, la ecología se convierte en un esfuerzo de conjunto. A partir de esta consideración, la sociedad se convierte en un hecho ecológico. Debe pensar en trabajar con el mundo.

En el caso de Guattari, la opción ético-política de la ecosofía, que enfatiza la importancia del paradigma estético, también tiene en cuenta la necesidad de una nueva concepción de la producción de subjetividad concebida como una ordenación de territorios existenciales. Para Cage, lo que hay que cambiar es el paradigma de la dominación. Si hasta ahora el progreso ha consistido en dominar la naturaleza, en las artes —si hay progreso, dice el músico— será cuestión de escucharla. Este pasaje es un ejemplo de la apertura estética que propone el compositor.

5. Música ecológica: hacia una ecología mental y social

Habitar el mundo como personas y artistas significa escucharse a uno mismo y al entorno. Cambiar la dominación por la escucha significa prestar atención a la multiplicidad y no solo a los puntos que consideramos fijos. Para el músico, escuchar significa descubrir la singularidad de cada sonido, el hecho de que cada sonido es un centro. De este modo, la ecología de Cage es similar a la lógica ecológica de Guattari, que se presenta como una lógica de intensidades. La lógica ecológica consiste en la promoción de intensidades existenciales singularizadas.

El énfasis en la singularidad de cada sonido y, por extensión, de cada elemento de la naturaleza y del hombre, toma su base teórica, para el músico, en el descubrimiento del budismo zen. El contacto con el budismo zen le alejó de la lógica binaria occidental que, para él, reduce el mundo. Si con la cultura oriental, piensa Cage, se va más allá de la lógica binaria, uno se encuentra más cerca del entorno. Romper la lógica binaria significa emprender el camino de la ecología ambiental.

El acercamiento a uno mismo, lejos de ser un ejercicio narcisista, se traduce en la afirmación del olvido con respecto al gusto, la emoción y la memoria; ayuda a abrir el ego a todas nuestras experiencias, a abrirlo al mundo de la experiencia.

Abrir el ego al mundo de la experiencia no nos permite constituirnos como dueños y poseedores de la naturaleza. Para el músico, ha llegado el momento de romper con la idea de dominar la naturaleza.

Escuchar abre el ego. Para escuchar a la naturaleza, primero hay que romper los vínculos entre la acción de dominar y la de habitar. Si esto se consigue en el arte, la integración del arte en la naturaleza y en la vida, experimentada como un proceso, conduce a un replanteamiento total de la autoexpresión, el gusto, la emoción y la memoria. En música, esto significa componer música que pueda liberarle de su propia escucha: música no intencionada, es decir, música indeterminada. Cuando el músico hace uso del azar y la indeterminación, no es una forma de tratar con una red homogénea, como se podría pensar en el sistema compositivo tonal, sino con la heterogeneidad que siempre supone la constatación de que el mundo es un proceso. Por lo tanto, liberarse de la propia escucha significa situarse ya en el camino de lo que Guattari llama una ecología mental.

La escucha se hace en el medio. El medio que habitamos es el de los pájaros y las plantas, el de los hombres y el de las máquinas. Al igual que la mecanosfera de Guattari, la consideración del entorno de Cage incluye la tecnología.

La creación y el uso de la tecnología, según el músico, están vinculados al deseo de dominación. Por tanto, es necesario inventar otros usos para la tecnología, como hace Cage en composiciones como *Paisaje imaginario* nº1 y nº4. El título ya denota el deseo de crear nuevos paisajes, paisajes imaginarios, a partir de las nuevas tecnologías¹⁰. Así, para *Paisaje imaginario* nº1 (1939), compuesta para un baile de Bonnie Bird, la música se interpretó en el estudio de radio de Cornualles y luego se transmitió en un teatro contiguo, donde estaban los bailarines. La partitura incluye un piano apagado, un platillo chino y dos tocadiscos de velocidad variable que reproducen grabaciones de frecuencias Victor: uno con notas individuales y el otro con sonidos deslizantes. Esta pieza se considera la primera obra de música electroacústica compuesta en América.

Pensar y actuar de forma diferente con la tecnología puede llevar a convertirla en un elemento liberador al servicio de la igualdad social. Según Buckminster Fuller, se trata de afirmar la necesidad de pensar en un sistema económico planetario. Esto, además, es coherente con una noción no dualista y no fragmentaria del mundo, es decir, con la concepción ecológica del músico. En referencia al programa de Fuller, el músico explica:

«Todo lo que hicimos fue desorganizar los servicios públicos. Los estábamos sometiendo a nuestras preocupaciones de producción y propiedad, cuando deberíamos haber universalizado los beneficios de la tecnología. Deberíamos llegar a una etapa en la que las máquinas nos liberen del trabajo. Para ello, debemos replantearnos nuestros modelos de orden y desorden, a escala global. Debemos dejar que la tecnología actúe,

¹⁰ El músico afirma: «No es un paisaje real. Es un término reservado a las nuevas tecnologías. Es un paisaje del futuro. Es como usar la tecnología para despegar e ir como Alicia a través del espejo» (J. Cage, 2008).

debemos dejarla ser. Esto solo puede hacerse pensando como un todo, mientras que hasta ahora nuestro pensamiento ha sido parcial, político y económico. Lo único que importa ahora es la universalización del pensamiento. Como ves, esto no es una solución, ¡es un programa!» (J. Cage, 1976: p. 103).

Por un lado, son las nociones de producción y propiedad las que rigen nuestra relación con la tecnología; en consecuencia, es urgente separar la creación y el uso de la tecnología de la moral de la productividad y la propiedad. Así, dejar actuar a la tecnología significa salir de este marco y liberarse de la lógica del trabajo que fragmenta la sociedad en ricos y pobres. Por otra parte, se piensa en el mundo como una totalidad y no como un conjunto de fragmentos en competencia. Para habitar el mundo humanamente, debemos pensar en él en términos planetarios.

Si la idea de dominación ha sustituido a la de escucha, a nivel social se requiere sustituir la idea de propiedad por la de utilidad. Este cambio, que requiere una orientación diferente de la inteligencia, también forma parte de una apertura estética, una modificación de la enunciación del paradigma estético según Guattari. El uso presupone la no posesión, y para el músico esta actitud abre lo que él llama la vida poética, la comprensión de que no poseemos nada. No somos dueños de la naturaleza ni de los hombres.

La confianza de Cage en la tecnología y en la posibilidad de la revolución social no es ciega. En una entrevista en 1972, el compositor se mostraba escéptico sobre la posibilidad de lograr una revolución social (R. Kostelanetz, 2000: p. 349). Piensa que los medios puestos en marcha por la tecnología son insuficientes y pide que cada uno se forme primero a sí mismo, esto es lo más importante.

Lo mismo ocurre con Guattari:

«Sin una transformación de las mentalidades y de los hábitos colectivos, solo habrá medidas de "recuperación" en lo que respecta al entorno material. Se trata de un círculo de dos direcciones: por un lado, la sociedad política y la economía no pueden evolucionar sin un cambio de mentalidad, pero, por otro lado, las mentalidades solo pueden cambiar realmente si la sociedad global sigue un movimiento transformador. La experimentación social a gran escala que propugnamos será una de las salidas a esta contradicción» (F. Guattari, 1992a).

Esta experimentación social es también la del artista. Música como los *Estudios australes para piano* (1974-75), que muestra la resolución de problemas imposibles, es un ejemplo. Para el compositor, se trata de llegar a una situación en la que nadie diga a los demás lo que tienen que hacer. Así, en obras como *Etcétera* (1973), tenemos directores de orquesta, pero los músicos pueden decidir si quieren ser dirigidos o no. Esta composición ofrece un paralelismo con el último fragmento del *Ensayo sobre la desobediencia civil* de Thoreau, en el que el filósofo afirma que el gobierno es como un árbol en el que algunos frutos crecen, es decir, llegan a la madurez, mientras que otros, aún verdes, se caen o siguen sujetos a las ramas.

La sustitución del deseo de dominación por la escucha del mundo ha dado paso a lo que, en términos guattarianos, constituye una ecología mental, una ecología ambiental y una ecología social. Las obras de Cage reflejan en gran medida cómo la cuestión ecológica

se sitúa en el centro del proceso compositivo. Las obras mudas de Cage se han considerado a menudo los mejores ejemplos de música ecológica. Con *4'33* (1952) y *0'00''* (1962), la música deja de ser intencional y es una introducción a los sonidos ambientales. Pero el conjunto de la obra de este músico propone una escucha no intencionada, fuera del deseo de poseer. La escucha de Cage surge de la aceptación; esto implica que habitar desde la escucha significa estar abierto a la experiencia sin reducirla. Frente a la jerarquía resultante del deseo de dominación, la forma de habitar el mundo que propone el músico provoca una armonía horizontal basada en la igualdad. Esta armonía, que sitúa todo en el centro, es una armonía fuerte, muy alejada de la armonía basada en las relaciones de altura. La noción de armonía se extiende, como lo hizo desde sus orígenes, más allá del ámbito musical y se convierte para Cage en «lo que podemos pensar hoy en términos de ecología» (J. Cage, 1976: p. 234).

Esta armonía horizontal ejemplificaría lo que Deleuze y Guattari llaman un plano de inmanencia que se opone al plano de organización trascendente que supuestamente dominaba la música occidental. La música de Cage permite habitar el mundo sin fragmentación y es un buen ejemplo de música ecológica: «Espero que mi música contribuya a la aceptación de la importancia de la ecología» (J. Cage, 1976: p. 239).

Publicado en: *Musique et écologies du son. Propositions théoriques pour une écoute du monde* / *Musique y ecologías del sonido. Proyectos teóricos para una escucha del mundo*, París, L'Harmattan, 2016, pp. 197-207. ISBN: 978-2-343-08662-0.

Bibliografía

BATESON Gregory (1980): *Vers une écologie de l'esprit*, Paris, Seuil.

BATESON Gregory (1996): *Une unité sacrée. Quelques pas de plus vers une écologie de l'esprit*, Paris, Seuil.

CAGE John, CHARLES Daniel (1976): *Pour les oiseaux*, Paris, Belfond.

CAGE John (1994): *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer: le seul problème avec les sons, c'est la musique*, Limoges, La main courante.

CAGE John (2008): Brochure de «The Works for Percussion I. Percussion Group Cincinnati», *The Complete John Cage Edition*, Volumen 43, Nueva York, Mode.

D'ALEMBERT Jean le Rond (1821): *Œuvres de d'Alembert*, «De la liberté dans la musique», art IX, p. 520, in *Œuvres de d'Alembert*, Paris, Belin, 1821, t. 1.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix (1980): *Mille Plateaux*, Paris, éd. de Minuit.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix (1991): *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit.

DESCARTES René (1966): *Discours de la méthode*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard.

GUATTARI Félix (1989): *Cartographies schizoanalytiques*, Paris, Galilée.

GUATTARI Félix (1992a): «Pratiques écosophiques et restauration de la Cité subjective», *Chimères*, n°17, http://www.revue-chimeres.fr/drupal_chimeres/files/17chi07.pdf

GUATTARI Félix (marzo 2014): «Le capitalisme mondial intégré et la révolution moléculaire», http://www.revue-chimeres.fr/drupal_chimeres/files/cmi.pdf

GUATTARI Félix (1992b): *Chaosmose*, Paris, Galilée.

GUATTARI Félix (2012): «Entretien pour la télévision grecque», *Chimères* n°77, Toulouse, Érès, p. 13-22.

GUATTARI Félix, ROLNIK Suely (2007): *Micropolitiques*, Paris, Les empêcheurs de penser en ronde/Le Seuil.

HAECKEL Ernst (1886): *Generelle Morphologie der Organismen*, vol. I, Berlin.

HEIDEGGER Martin (1962a): *Approche de Hölderlin*, Paris, Gallimard.

HEIDEGGER Martin (1962b): *L'origine de l'œuvre d'art*, Paris, Gallimard.

KOSTELANETZ Richard (2000): *Conversations avec John Cage*, Paris, éd. des Syrtes.

LACHENMANN Helmut (2010): *Conversazioni e scritti*, Milano, Ricordi.

WARDHAUGH Benjamin (2007): «Musical logarithms in the seventeenth century: Descartes, Mercator, Newton», *Historia Mathematica*, 35 (2008), p. 19–36.

ZAMBRANO María (1989): «Nostalgia de la tierra», *Algunos lugares de la pintura*, Madrid, Espasa-Calpe.