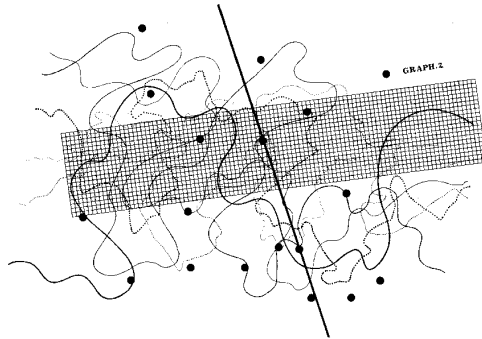


JJ JL JC

John Cage: De la estructura subjetiva a la estructura borromea; dos modalidades de la escritura.

Alberto Caballero



para
12th International Art Festival
INTERACKJE

14 may 2010

al Art Festival
INTERACKJE

viernes 14 may 2010

John Cage: De la estructura subjetiva a la estructura borromea; dos modalidades de la escritura.

Alberto Caballero

La obra literaria de James Joyce lleva a Lacan a su última formulación sobre la estructura, la estructura a cuatro, del *sinthome* como estructura. Podríamos agregar que Lacan define la obra literaria de Joyce como su *sinthome*, como ese cuarto nudo reparador de su estructura. En el caso de John Cage quiero demostrar que no se trata de un nudo reparador, sino que ese cuarto nudo, ese *sinthome* es su obra de arte, esta construido como una obra de arte. Los pasos por el objeto, el discurso y el síntoma, llevarán a construir un *sinthome* como una obra de arte, que le permite adquirir su propia nominación simbólica.

John Cage

De la estructura subjetiva a la estructura borromea; dos modalidades de la escritura.

La obra de Jacques Lacan está señalada por el encuentro con dos grandes momentos fundamentales en la definición y realización de la estructura subjetiva: Primero el caso Schreber: Las Psicosis, Seminario III (1955/56), y segundo el caso Joyce: El sinthome, Seminario XXIII (1975/76), veinte años de seminarios entre un caso y otro, entre un encuentro y otro.

Con el primero el encuentro con el Phi, con el significante que falta, el que define la posición en la estructura, negado o forcluido, negado o rechazado. El significante que representa en tanto faltante la posición del sujeto en la estructura, determina que los elementos serán el significante, el sujeto y la estructura. Hasta este momento del desarrollo de la obra lacaniana, si el Phi es forcluido, por ejemplo en el caso Schoeber, el sujeto debe realizar una suplencia, una suplencia metafórica, o, como diríamos clínicamente, una metáfora delirante. ¿Y los que no pueden producir esa metáfora delirante, los que no pueden hacer con ese significante forcluido y suplantado por una metáfora, por un efecto del lenguaje, entonces qué sucede? Hasta entonces no se sabía mucho más, a más Lacan dice 'las psicosis', o sea introduce la pluralidad psicótica como un factor relevante, algo de la singularidad del sujeto se pone en juego unos pueden otros no, la metáfora no es la única solución.

Con esto hace un salto radical, sale de la bipolaridad fálica, unos pueden otros no, unos tienen otros son, unos todo, otros no todo, e introduce el juego a cuatro: de la pulsión al saber mediado por el falo y por *el objeto*. El objeto también será algo que falta, y como tal entra en el juego. No hay garantía de estabilidad entre la pulsión

y el saber, no hay garantía fálica ni objetal. Son modos diferentes de hacer con la falta. Ahora el sujeto para enfrentarse a la falta, o a la falla en la estructura cuenta con dos elementos, por un lado el falo y por otro el objeto.

El objeto ocupará el lugar central de la estructura, y el falo ocupará el lugar de la función, funciona o no, hay un fallo en el funcionamiento o no. Con Schreber diríamos tiene una función muy cercana a la literaria, el de un fallo en la metáforización, o de una suplencia metafórica, con Joyce, tiene una función lógica, la de la lógica fálica y sus variables. Lacan ha dado paso a la lógica en su recorrido estructural. La subversión del sujeto es colocar en su lugar al objeto, para poder trabajar con él, y dotarlo de una lógica, la lógica fálica para poder cuantificar su funcionamiento y sus fallos.

Para poder enfrentarse a tal propuesta, Lacan sale de la estructura planteada por la lingüística: la cadena significante y su gramática, e introduce la lógica de los nudos, la lógica borromea. Ya no se trata de una cadena simbólica/imaginaria (la del fantasma) a la que le queda un resto irrepresentable en tanto real, sino se trata de un anudamiento de tres registros, todos con el mismo peso operativo: lo real, lo imaginario y lo simbólico, se trata del anudamiento borromeo. Ahora la estructura ya no está definida por el falo si, por el falo no, ahora está definida por su tipo singular de anudamiento, y si hay una rotura de dicho anudamiento, la rotura también será singular. Ahora la estructura es el nudo, es una estructura borromea. Y en el centro de dicho nudo el objeto, el objeto *a* lacaniano.

Los Derroteros del Objeto

En Freud el objeto es en tanto pulsional, oral, anal..., fóbico, fetiche, etc., algo que encontramos de una manera o de otra, para permitirnos el encuentro con la estructura. Con Lacan el objeto será el centro de la estructura, cualquiera sea, por lo tanto tiene tres caras, y es en relación al falo lo que nos determina el tipo de funcionamiento de la estructura. Pero veamos como se desarrolla ese camino para llegar de la pulsión a la estructura, a una estructura no solo lógica, sino también pulsional.

En los primeros seminarios Lacan extrapola el objeto, en tanto pantalla, son dos momentos por lo tanto de la repetición que está en juego, de entrada el sujeto juega entre la prohibición (el falo) y la repetición (el objeto), entre el impulso a repetir y la prohibición. Entre el sujeto y el Otro, esa falsa pantalla, esa pantalla que siempre falla, ese encuentro que es un desencuentro, que deja como resto un objeto, un objeto en tanto que falta. Un objeto que por un lado es imagen y por otro es matérico, de allí sus variables, por un lado es real, y por otro imaginario/simbólico, verdadero en tanto inalcanzable, falso en tanto efímero, inahaprensible. Mediatiza el encuentro con la belleza y su encuentro es el *horror*. Nos permite la separación con el Otro, separación que nunca termina de realizarse, porque queda un resto: *el objeto*. Nos permite un encuentro, con el otro, con el otro sexo, encuentro que nunca termina de realizarse, ya que no hay tal feliz encuentro con el otro, es un encuentro siempre prometido nunca realizado.

En este punto Lacan da un nuevo salto, si el significante de entrada es una significante a la cadena, por lo tanto es discursivo el objeto como la cuadriga del sujeto, también lo es, el objeto que hasta ahora lo encontrábamos en la formula del fantasma, como garantía de lo real en lo imaginario, ahora lo encontraremos en el discurso, todo

discurso es objetal, no hay discurso sin objeto. La dificultad con el objeto implica una dificultad con el discurso. Otro paso que va del objeto pulsional al objeto del discurso. Es justamente por su presencia en la fórmula del discurso, que el objeto nos muestra sus caras, en tanto pulsional, en tanto objeto del deseo, en tanto fantasmática, en tanto objeto de goce. Si el discurso es una de las maneras de hacer del sujeto, es una manera de hacer por un lado con la cadena significante, con el saber en tanto fallo de la cadena, algo falla de la cadena por lo que deja un resto de saber de dicha falta, y por último de hacer con el objeto, en tanto falta, producto de la cadena. De aquí en adelante para Lacan el sujeto no sólo será sujeto a la cadena significante, en tanto producto de esa falla, sino sujeto al discurso y de allí sus distintos posicionamientos.

En la primera parte de su obra su preocupación es que el *Sujeto* estuviera sujetado al lenguaje, el lenguaje como garantía de lo humano, en este punto medio de su obra, se preocupa de la relación del sujeto con lo social, el discurso será su herramienta, el discurso del amo, el discurso universitario, el discurso capitalista...entre otros, pondrán nombre a la relación particular que el sujeto tiene con el objeto, el objeto producto del fallo del lenguaje. El sujeto se hará social mediado por el discurso que elija, para hacer con ese fallo, o con ese objeto en tanto falta. No será suficiente decir, no será suficiente representar, será necesario discurrir...discurrir por un discurso, o mejor dicho de un discurso a otro: lo singular del objeto con lo social del discurso.

Lacan pasa con estas operaciones de una cadena hablada, del decir, a una escritura discursiva, podemos arriesgarnos a decir de una estructura del habla, significante, de la palabra, a una estructura en tanto escrita, discursiva, esto es un salto en las operaciones lógicas constituyentes del sujeto. Ya no será un sujeto al decir, que dice o no dice, que niega o forcluye, sino un sujeto que escribe o no, entonces la cosa se complica: que habla o no, que lee o no, que

escribe o no, Y su relación con el Otro será una relación discursiva/social, si al comienzo era una relación mediante una pantalla, ahora vemos que esta pantalla a cuatro es el discurso, no hay una relación con el Otro que no sea discursiva, depende de ello el lazo que hago con lo social, con el Otro social.

Al final de su recorrido Lacan sigue reconociendo que ese objeto es el centro, no solo de su obra, sino de la obra del nudo, hacer lazo entre el Otro y el sujeto, entre el lenguaje y el sujeto, entre los modos de goce del sujeto y sus lazos sociales. Los anudamientos de lo real, lo simbólico y lo imaginario, dejan un resto, un resto vacío que estará ocupado por el objeto, alrededor de él se anudan, y así el objeto tiene tres caras: real, imaginaria y simbólica. No hay tal garantía de fijeza del anudamiento, se puede dar como que no, de allí la particularidad borromea como tal es suficiente, pero no siempre es así.

Por lo que Lacan introduce dos modos de reparación por un lado el trébol, donde la continuidad de los registros garantizan su anudamiento, y por otro lado, cuando algo se ha roto, introduce un cuarto nudo, el nudo reparador.

Y aquí de nuevo el encuentro de Lacan con la psicosis, con la escritura, el encuentro con James Joyce. Es en la escritura, o la no escritura en Joyce que lo lleva a producir esta última y definitiva etapa de su obra. Como Joyce, gracias a su obra literaria, logra hacer un nudo reparador, le permite a Lacan hacer *del nudo* su obra.

Jacques Lacan con James Joyce

Para Lacan el encuentro con Joyce significó el encuentro con la caída del lenguaje como estructura, del lenguaje en sus vertientes significantes y gramaticales. La obra literaria de Joyce implica el encuentro con la fragmentación, con la fragmentación del significante en su vertiente matérica y con la fragmentación gramatical, la caída de la frase, y la emergencia de la vertiente fonética, es en su lectura (en este caso en inglés) que es posible el goce del significante en tanto fonema. Por todo ello es evidente la pérdida por un lado del sentido y por otro del significado, en principio es una obra sin-sentido, y es por ello que Lacan la eleva a la categoría de *realización*. Lacan queda dominado por el espíritu de Joyce, por ese espíritu que escribe después del derrumbe del lenguaje y demuestra que es gracias a ese esfuerzo ‘mas allá de la escritura’ que realiza una nueva escritura, la escritura de un nudo reparador, que Lacan en honor a Joyce denomina *sinthome*.

No se trata de un síntoma, una de las formaciones del inconsciente, de una solución entre lo real y lo simbólico mediado por lo imaginario, no se trata de una solución de compromiso entre el cuerpo y el fantasma, o entre la repetición y la represión. Se trata de un nuevo anudamiento, de un cuarto nudo reparador de la estructura borromea, de una escritura reparadora, correctora, allí donde el nudo se ha dañado, o se ha roto, según convenga al caso.

En la obra de Joyce lo que se ha roto es la relación entre lo escrito, lo que se da a leer y la palabra, se ha perdido el sentido, no hay significado que cierre tal aparato...se quebró. No se trata de una lectura para comprender, se trata de una lectura para fonetizar...no se trata de vocalizar, de articular para entender, se trata de consonar, no de hacer escuchar, sino de hacer sonar, ante lo imposible de la vocalización, la con-sonancia. No se escucha, suena. No se

trata del significante que por su encadenamiento se encadene con un imaginario, que sostenga algún sentido en la frase, sino que al estar desencadenado, la frase pierde sentido y queda solo su vertiente matérica, la letra. El significante desprendido de su vocalización se hace letra. Y es con estos restos que Joyce construye su gigantesca obra, y es con esta construcción que Lacan construye su nueva escritura de la estructura, cuando la estructura se ha quebrado podemos repararla con un cuarto nudo que denomina *sínthome*.

Lacan con Joyce

Joyce demuestra que eso se puede hacer mediante su escritura particular del *sínthome* y Lacan demuestra que ello implica un goce, un goce de la escritura, un goce de la estructura. Ya lo había planteado cinco siglos antes Santa Teresa con el goce místico, el goce del cuerpo por la palabra, el significante cuando pasa por el cuerpo, goza. La orden, el mandato es “Goza”. ‘Goza cuando pases por el cuerpo’ De allí el cuerpo se hace otro, por el significante y por el goce que lleva implícito. Aquí no se trata de eso, no se trata de mediar al goce del cuerpo por la palabra, se trata de mediar el desmoronamiento de la estructura, de la estructura que lo sujeta al lenguaje, mediar mediante la vertiente matérica del significante el desmoronamiento absoluto del lenguaje y por consiguiente del sujeto, o sea evitar la muerte del sujeto.

Santa Teresa versus Saint Thomas, el primero en tanto goce de la palabra mediado por el cuerpo, el segundo en tanto goce de la letra mediado por la estructura del lenguaje.

Es este encuentro de Lacan con Joyce que lo lleva a universalizar su nueva escritura de la estructura, de aquí en adelante la estructura será borromea y lo singular será su modo de anudamiento, su *sínthome*. El *sínthome* permite anudar de manera singular el síntoma, del sujeto, con su lazo social, que es lo mismo que decir con las distintas nominaciones del sujeto. De allí el encuentro

“*Finnegan Wake* es la última novela publicada en vida por el escritor irlandés James Joyce bajo el sello londinense *Faber & Faber* en 1939. Antes de esa fecha, fue conocida en el círculo de discípulos y allegados del autor como *Work in Progress* (*Obra en marcha*). El título alude a una popular balada callejera de mediados del siglo XIX, donde se narra la muerte y resurrección paródica de Tim Finnegan, un irlandés aficionado a la bebida, y que juega con el sentido etimológico de la palabra *whiskey*, «*uisce beatha*» o 'agua de la vida'.”

“Siguiendo la misma orientación humorística, la novela de Joyce pretende abarcar las horas de sueño de un personaje (Mr. Portman, HCE o Humphrey Chimpden Earwicker), mediante un lenguaje nocturno, con abundantes juegos de palabras, puns, deformaciones del inglés, introducción de palabras en decenas de lenguas de los cinco continentes y una densidad simbólica que convierte al texto en un hito del vanguardismo narrativo y condensación de la estética joyceana como interacción entre microcosmos y macrocosmos.”

“Ni siquiera está muy claro en qué idioma está escrito. La base es un inglés desnaturalizado por la desaforada inventiva lingüística del autor, que en distintos momentos de la obra incorpora oraciones e incluso párrafos enteros en 70 idiomas. Algunos la han definido como una frase de 700 páginas, otros como una palabra de medio millón de caracteres. Sólo que todas estas opiniones se referían al texto de la primera edición, que nadie se había atrevido a tocar jamás. Hasta ahora. Durante los 17 años que duró el proceso de composición, entre copias y revisiones llegó a haber 20 versiones diferentes.”



“El secretario de la Sociedad Finnegans Wake de Nueva York, Murray Gross, conduce los encuentros mensuales de aficionados que se citan desde hace dos décadas para leer el libro.”

Recortes o comentarios de prensa especializada

Finnegan Wake

James Joyce

Faber and Faber 2002

Comentarios de *Ebnrique Vila-Matas*

<http://www.enriquevilamatas.com/relchejfec1.html>

<http://www.enriquevilamatas.com/reljoyce1.html>

“Es decir que del mismo modo que creo que la no narratividad (al menos desde el punto de vista convencional) de *Finnegan Wake* de Joyce es puro arte” “Que *Finnegan Wake* es puro arte me parece una evidencia. He vivido en variadas ocasiones, en mis obstinadas relecturas parciales de este libro, la sensación *inenarrable* (y nunca mejor dicho) de percibir que estaba ante el tipo de escritura que mejor se relaciona con la verdad de la vida incomprensible. Y aquí ahora sólo recordaré que *Beckett decía que los escritores realistas engendran obras discursivas porque se centran en hablar sobre las cosas, sobre un asunto, mientras que el arte auténtico no hace eso: el arte auténtico es la cosa y no algo sobre las cosas: Finnegans Wake no es arte sobre algo, es el arte en sí*”.

‘Finnegan Wake, que el escritor publicó dos años antes de su muerte, no es una novela para leerla de un tirón, sino para abrirla en cualquier parte y sumergirse en su fascinante pluralidad, ambigüedad y lúdica riqueza. El lector teme que llegue el colapso y no estar a la altura que espera el libro: alguien en radical contacto con lo incomprensible y, por lo tanto, con el arte verdadero.’

de Jacques Lacan,

La psychose paranoïque dans ses rapports avec la personnalité (1932), es su trabajo doctoral.

El caso Scheber: *Las Psicosis*, Seminario III (1955/56),
y el caso Joyce, *El sinthome*, Seminario XXIII (1975/76)

Antes de su lectura estamos al tanto de que no se trata de una obra narrativa como otras, se trata de una obra sobre el lenguaje, la materia prima de la obra es el lenguaje, llevar el lenguaje a sus límites. Con esto Joyce no solo produce la caída de la narrativa, de la novela, o sea de la construcción de un relato determinado, sino de cómo hacerlo caer, es una demostración llevada al límite de la caída

de la narración, y no solo entendida como historia a relatar, sino del aparato que la sostiene: El lenguaje. No se trata de narrar sino de errar, errar no en tanto fallo del lenguaje sino de errar, estar perdido, perder el sentido de lo que se quiere narrar. Errar como una formación del inconsciente y como tal es una caída del lenguaje, llevado al límite, por lo tanto la caída del sentido y la emergencia de algo extraño: *De la cosa en sí*.

Si de lo que se trata es de narrar el velamiento de *la cosa*, de sus múltiples narraciones, aquí se produce lo contrario se muestra *la cosa* en sí, su desenmascaramiento. *El lenguaje no dice de la cosa, es la cosa en sí, la cosa y el lenguaje se encuentran en el mismo punto, lo real*. Se trata de una narración imposible, y por lo tanto de una lectura imposible, los socios de la asociación Sociedad Finnegans Wake de Nueva York (FW) dicen que necesitarán años en leer el texto. Si hemos intentado señalar el momento que Lacan se encuentra con Joyce, ahora haremos el recorrido contrario, cuando Cage se encuentra con Joyce.

Según sus biógrafos y comentaristas FW era el libro de cabecera de Cage, y ahora se entiende que lo acompañó toda su vida, se trata de una lectura a fragmentos, de un libro intraducible, que no acepta interpretación ni modificación alguna. Sólo su lectura...sólo la palabra que emerge de su lectura...el fonema puro, desprendido de todo contenido y significación, como un efecto del habla.

Es en este punto que Cage coincide con Joyce, podríamos anticiparnos que es un momento de encuentro, se trata de un encuentro, pero con grandes diferencias. Así como para Joyce la escritura es un efecto de estructura, la escritura lo estructura, lo cierra, lo sostiene, pero no puede hacer con eso, hay una imposibilidad simbólica, se trata sólo de realizar lo imaginario, un efecto de su realización. Con Cage adquiere una dimensión completamente diferente: el trabajo con la escritura, la partitura

musical implica además de un trabajo con lo real, un trabajo de simbolización, la construcción de un discurso sobre eso. La cosa, la escritura y el discurso se anudan, cada vez, con cada obra, con cada período determinado.

Cage escribe particularmente una obra para FW que denomina: “*Roaratorio: An Irish Circus On Finnegans Wake*”, obra escrita en 1979, cuarenta años después que el libro.

‘Aprovechando la invitación y la ayuda exhaustiva de Klaus Schöning de la Westdeistscjer Rundfiml (WDR) (Radiodifusión de Alemania Oeste, con sede en Colonia, ultima *Roaratorio: An Irish Circus on Finnegans Wakew*, utilizando sonidos de todos los escenarios reales del relatado de Joyce, que obtiene de fuentes de alrededor del mundo, así como de la fonoteca del WDR. Se graba en el IRCAM de París, y gana el Premio Karl Scezuka.’ (nota del catalogo John Cage Macba, Barcelona 2010)

Pero con anterioridad, nos demuestra que ya conocía la obra de Joyce, ya que escribe un poema lírico, Eugenio Trias dice del mismo:*

“Pero no es posible no recordar, al escucharla, una pieza anterior que JC jamás superaría en el terreno de la música vocal, en parte por la hermosura radiante del poema lírico de JJ, procedente de FW ‘The Wonderful Widow of Eighteen Spring’ Para siete voces y piano cerrado, de 1942, en la que tres únicos tonos van recorriendo ese hermosísimo texto’

**El canto de las sirenas*
Eugenio Triás
Argumentos Musicales
Círculo de Lectores
Barcelona, 2009

Las fechas lo demuestran, desde la primera obra del ‘42 hasta la última del ‘79, la obra de JJ acompaña a JC durante casi 40 años. El origen es el mismo, el lenguaje no es garantía de la estructura, el lenguaje no es todo el aparato, detrás esta *la cosa*, lo real. Pero el resultado es muy diferente, con la obra JJ logra restaurar el nudo, el

arte lo anuda, hace del arte un nudo. JC hace del nudo su obra de arte: sus piezas musicales, su singular manera de presentarlas, la construcción de nuevos instrumentos musicales, los discursos realizados al respecto de la presentación de cada nueva pieza musical, sus clases en centros especializados y universidades, las entrevistas de prensa realizadas durante décadas, los programas de radio y televisión.

JJ tiene una enorme dificultad para publicar sus obras, y mucho más, todavía hoy para trasmitirlas, no tiene intención ninguna, JC sabe llegar a los medios, domina los medios, los pone a su disposición. Su obra nomina a JJ, Sociedad Finnegans Wake de Nueva York, como si fuera una sociedad secreta, de caballeros de la orden de Santiago que necesitan de un entrenamiento como autorización para ser nombrados. El caso de JC es todo lo contrario se anticipa al uso de la radio, de la TV, de los discos de música, de los equipos de registro y amplificación, de las nuevas tecnologías recién emergentes. JJ significa el derrumbe del viejo imperio y JC el nuevo imperio emergente, su nombre trasciende a su obra, a sus coetáneos de todas las disciplinas, no sólo artísticas, políticas, económicas, filosóficas, entre otras, es un renovador del aparato, habiendo llegado por regresión, y desestructuración, a *la cosa*, lo veremos mas adelante, logra saltarse todas las barreras del aparato dominante e impone uno radicalmente nuevo: hacer con *la cosa* sin pasar por el dominio de lo preestablecido.

JJ a través de su escritura como una no-escritura logra construir un nudo como una solución nueva frente a la caída del aparato dominante (el phalo), JC va mucho más allá hace lo que quiere con el nudo, lo usa de mil maneras, nos muestra las mil posibilidades del nudo, hace del nudo su obra de arte.

segunda parte
Jacques Lacan con John Cage

Del Signo (musical) a la Letra

El encuentro de Cage con la música, hoy podríamos decir el encuentro de la música con Cage, ha significado un antes y después, no solo para la música sino para el arte en general. Tal ha sido la repercusión de dicho encuentro que ha significado una falla fundamental en el terreno del arte y no solo del arte sino del sujeto con el lenguaje. Como dije en la primera parte de este trabajo que la obra literaria de Joyce deja al lenguaje en plena quiebra, todo se quebró, desde los cimientos, esto es con lo que Cage se encuentra, primero con el aparato musical y más adelante con todo el aparato del lenguaje, al borde de la falla, de una quiebra radical. Joyce escribe con y sobre esta quiebra, y Lacan se inventará una nueva escritura lógica de esta quiebra: el nudo borromeo.

Cage también lo hará de esta manera, retomará parte por parte, en su encuentro con ‘el desierto de lo real’, con que no tenía nada que rescatar, con la nada para hacer, pieza por pieza, elemento por elemento y se inventa una nueva escritura, o *inscriptura* sobre lo real: entre la inscripción y la escritura, *una inscriptura* a la letra.

Nos hacer ver/entender que tanto la estructura como los elementos del mundo (musical y artístico) hasta el momento habían llegado a su límite, que estaban caducos, y que luego de la catástrofe y del derrumbe como consecuencia, era necesario retomar todo de nuevo.

Despejado el terreno, de la misma manera que hizo Lacan con la obra freudiana, pieza por pieza, parte por parte, en un primer escrito yo lo denomino el camino que va de ‘la interpretación al silencio’, de la frase a la puntuación. Para Cage han sido, el ritmo y la armonía, mas aún el signo y la partitura clásica, entre muchas más,

la interpretación y el instrumentista virtuoso, pero sobre todo que la música tiene que ver con los grandes músicos, con los padres de la música (de Bach a Mozart, de Mozart a Beethoven) de allí la decadencia. Cage no se coloca como músico, para interpretar, como compositor para escribir, toma a la música, al aparato musical como su materia prima, como Lacan hizo con la obra de Freud, para hacer una vuelta al origen: *a la escucha*.

Desprende a cada elemento fundamental de sus velos, de sus máscaras, de sus interpretaciones de sus compromisos adquiridos por los mecanismos de poder y de mercado y los libra de ataduras para un uso completamente nuevo. *El tiempo y el espacio* después de Cage tendrán una notación, una estructura y un discurso completamente nuevo, se trata de un verdadero aparato de invención a disposición del arte y de la música en particular.

Como se produce dicho proceso ya ha sido descrito por muchos autores no solo en inglés, su lengua de origen, sino en francés y no hace mucho tiempo también en castellano, debido al creciente interés que despierta, lo que intentaré es demostrar como todo ello adquiere valor de escritura de una estructura nudo. Cage nos propone una inversión radical de los términos, no de un nuevo tratado del tempo musical, sino de un nuevo tratado del tiempo despojado de los cánones de la música, no de un tratado del espacio en la música sino de un tratado del espacio sonoro. Tiempo y espacio quedan desprendidos de toda atadura, libres de toda interpretación.”La creación de paréntesis temporales flexibles en los que el tiempo es suspendido”, como la acción es por si misma, sin relación a las demás (1.1.1.1.1), dice Cage.

De todo este desprendimiento y de esta nueva estructura espacio/temporal se desprende ‘el silencio’. Según Eugenio Trías* en su artículo ya citado , *el silencio* es el significante fundamental de la subversión cageana, no solo se desprende de toda notación

académica conocida (copiar esquema de Guillermo Mitchel), sino adquiere independencia absoluta, es usado en su máxima amplitud, desde la simple falta (recorte) de un signo en una frase musical hasta el espacio (en silencio) en si. El silencio es el significante fundamental, el valor Uno de la nueva significación, podríamos formular así:

el Ruido	el Silencio	el Sonido
S₀	S₁	S₂

Parecería evidente que en el caso de Cage el objeto es un objeto auditivo (invocante), esto en principio no es discutible, pero cuando subvierte el aparato auditivo y dice que el sonido no sólo es para ser escuchado sino para ser visto, la cuestión se complica. El objeto no coincide con la pulsión, el objeto en su paso por la pulsión deja un resto, es de este resto que Cage hará su obra, como lo real en su paso por la pulsión deja un resto: *el ruido*.

No sólo se trata de desprenderse de toda interpretación (representación) imaginaria, sino de toda notación o significación simbólica, para poder escuchar *el ruido* desprendiéndose de la cosa, como inscripciones o marcas que deja por su paso por lo real.

Es con esas inscripciones, marcas, huellas desprendidas de lo real, el ruido, que producirá un nuevo discurso, llevará a la música al terreno del discurso.

conferencias orales
conferencias escritas
entrevistas, para prensa
para radio
para televisión
artículos publicados
libros publicados
clases magistrales
talleres de música experimental

cursos en universidades
 correspondencia y epistolario con
 artistas, filósofos, etc.
 exposiciones
 retrospectivas

Si Cage transforma el tiempo en un paréntesis, en la escritura del espacio entre los paréntesis, de un silencio entre paréntesis, de *una acción* entre paréntesis, este paréntesis tendrá valor discursivo. Ante el estreno de una pieza nueva, dos son las vías fundamentales que se abren, vías radicalmente nuevas: Primero *la performance* como modo de poner cuerpo a la acción y segundo *la discursiva*: discursos, conferencias, charlas, talleres, al mismo tiempo, paralelamente, antes o luego de cada estreno o nueva presentación de la misma pieza.

Así como el tiempo discurre entre paréntesis, el espacio tiene como paréntesis el cuerpo, ahora aquí, ahora más lejos, ahora arriba, ahora a la derecha. El cuerpo ya no es solo un soporte del instrumento musical, cualquiera sea, sino es un elemento propio de la acción a producirse, dando forma al espacio y al tiempo. Ya no se trata de producir un sonido o no, de escuchar un ruido o no, como paréntesis del silencio, para hacer una escritura de ese silencio, sino se trata de poner el cuerpo en acción, o no, como paréntesis del espacio, ahora devenido perfomático, efímero...no escrito.

Con el discurso pasa lo mismo, no es un discurso para producir un saber y por lo tanto un objeto de ello, sino se trata de cuestionar y poner en duda el discurso cada vez. Cage nos enseña que no hay un discurso cerrado de la música, o de cualquiera de las artes, se trata de un discurso puesto en cuestión cada vez. *La acción* va a ocupar el lugar del objeto, de un producto en permanente construcción, Cage dirá en permanente proceso. Y si nos arriesgamos, y extendemos esta hipótesis, podemos interrogar de qué sujeto se trata, ¿Se trata de *un sujeto en tránsito*?. Es el músico, el

espectador, el intérprete, el compositor, el conferenciante, el relaciones públicas, etc. etc. que está en tránsito, de uno a otro discurso, así como lucha permanentemente contra el Amo, del sistema musical, del mercado, negocia permanentemente con las universidades y sus discursos imperantes, se interroga constantemente su posición en todo esto y por lo tanto redefine el objeto cada vez. Es el sujeto el que está en tránsito entre un discurso y el otro, Lacan va a decir que el psicoanálisis es un discurso entre uno y el otro, no es un discurso establecido ni pretende establecer un discurso cerrado, el objeto se lo impide.

Así como los grandes jalones de la música han intentado responder, o dar respuesta también a las grandes cuestiones de la época que les tocó vivir, Bach o el discurso de la religión, Mozart o el nuevo discurso masónico, y Beethoven o la caída de los grandes imperios, y de allí la caída definitiva en discursos de lo pequeño, de lo local, de los mitos, de los héroes, también caídos, de las emociones o de los sentimientos (palabras de Cage), el imperio de las emociones. Cage se va a encontrar con un discurso no sólo vacío de contenidos, sino un discurso sobre un objeto vacío, y lo mejor del caso es que no pretende en ningún momento llenarlo ni de nuevos contenidos, ni de nuevas significaciones, nos lo presenta en esas condiciones, *un discurso de un objeto en tanto vacío*.

Lo fragmenta para introducir el silencio como tiempo entre frase y frase, el tiempo se hace real, *Conferencia sobre nada* así lo demuestra, los tiempos en silencio son tan o más importantes que los tiempos de los fragmentos o frases. *Como pasar, patear, caer y correr*, son una serie de relatos cortos, algunos de segundos, en forma de conferencia o de acompañamiento a coreografías de danza, o como puntuación en una entrevista de prensa, o la Cartridge Music, que es un conjunto de materiales con instrucciones para escribir un texto, según el encuentro de las láminas transparentes las ideas pueden ser relevantes e irrelevantes.

Escritos al oído
John Cage
Colección de Arquitectura.38
Colegio Oficial de aparejadores y arquitectos
técnicos de la región de Murcia
Murcia 1999

Silencio
Conferencias y escritos de John Cage
Madrid, Ardora, 2002

Con ello se demuestra que ha Cage no le interesa desarrollar un tema determinado, sino la manera de escribirlo, el manual de uso. Tres maneras muy diferentes de abordar el mismo discurso, la demostración del vaciamiento de la música, y de las artes en general, de los cánones del neoclasicismo reinante, de la tradición, de antiguos valores aún en uso, para hacer uso de significaciones que nada dicen, de un saber vaciado de contenido y de un objeto taponado por formalismos. Para no alardear de político de la música, de hacer de la música su discurso político, sin dejar de estar de lleno en el dogma, en la música como aparato, produce piezas discursivas, ahora con sonidos, ahora con silencios, ahora con palabras, ahora con caligrafías, ahora con cartografías, ahora con transparencias, ahora con letras y puntuaciones...que son cuidadosos ejercicios del tiempo y el espacio musical. Lo que en principio resulta discursivo es musical, lo que en apariencia es musical resulta finalmente discursivo.

Entrevistas
Daniel Charles & John Cage
1968-1978

En esto Cage hace como Lacan, Lacan con su retorno a Freud no sólo hace una nueva lectura de la obra freudiana, que lo lleva a la

producción de un nuevo aparato dogmático y clínico, del mito al nudo, sino además de una renovación sustancial del ejercicio analítico, el salto de la interpretación al silencio. Ambos discursos, tanto Cage como Lacan, coinciden en este punto: el salto que va *de la interpretación al silencio*.

4 modos de realidad

Fantasmática, para Freud (Rf)
Sintomática, para Lacan (Rs)
Perfomática (Ro) la realidad ordinaria
Informática (Rv) la realidad virtual

Dicho esto sobre el discurso y su objeto en tanto vacío, retomemos la cuestión del sujeto, *del sujeto en tránsito*...Frase propia del discurso de Cage que nos interroga desde el primer momento.

Para Freud *la realidad es fantasmática*, el sujeto está sujetado a una frase, la frase que nomina su fantasma, ‘es pegado’, entre la posición del objeto que ha sido para el otro, y la del sujeto que goza del otro como objeto, ambas posiciones son oscilantes y por lo tanto no definitivas. Para Lacan esta no-solución entre el sujeto y el otro deja un resto, un resto sintomático, con el cual tendrá que hacer, la realidad será un producto siempre sintomático. Quiere decir no será plena, entera, será decimal, deja restos diferenciales, así se trata de un sujeto que goza de ese resto, de ese plus de goce, de esa plusvalía, no se trata sólo de un valor de uso sino de un plus de goce. En el cuadrilátero del discurso se ve con claridad, el objeto va dejando un resto operacional que lo lleva de uno a otro, y el sujeto en tanto barrado goza de dicho plus, de esta diferencia entre el saber y la pulsión que lo relanza nuevamente, saber y pulsión no hacen 0, no empatan...dejan resto, deja el objeto.

De la realidad fantasmática el sujeto goza pero intentará salirse, modificar su goce, aunque se resiste a ello, en *la realidad sintomática* está haciendo con ese síntoma, ese síntoma del otro...está intentando hacer un sínthome, un nudo que lo estabilice en los avatares con el otro, que ponga un límite al goce del Otro, pero además le permita una nueva nominación.

Pero cuando esto no es así, cuando no se produce éste objeto resto entre la pulsión y el saber, cuando el objeto nos remite siempre a la pulsión primera, y una es igual, es la misma que la siguiente...y la siguiente, se trata de una operación entera, los números a operar son enteros: 1, 2, 3, 4, 5... Cage dice que es lo mismo que 1,1,1,1,1,1, nos remite a *un agujero*. Entonces se ha producido lo que denominados *una realidad ordinaria*. Es aquí cuando Cage indica que emerge el ruido, los sonidos propios de la realidad ordinaria: el de los coches, la lluvia, el viento, la calle, el tranvía, etc. Para que podamos escuchar el ruido la realidad se ha hecho ordinaria, los antiguos fantasmas de la música nos han abandonado, incluso los elementos que los ordenaban, y les daban las conocidas orientaciones. Para escuchar esta música tenemos que ser sordos a los ruidos de la realidad ordinaria, tenemos que darle la espalda. Cuando esto no es así el espacio sonoro se llenará de ruidos de la sala/calle, los sonidos producidos por al azar por los instrumentistas, los sonidos producidos por los oyentes, incluso los sonidos producidos por los equipos electrónicos, etc., todos tienen el mismo valor 1. Uno, son uno a uno en si mismos, no dejan restos, no se encadenan, incluso se pueden dar al mismo tiempo. Lo visual y lo sonoro son lo mismo, tienen el mismo valor, se pueden dar uno y/o el otro, uno sin el otro. da lo mismo.

Un ejemplo de ésta afirmación de Cage “el sujeto en tránsito” lo encontramos en la película *Up in the Air*, dirigida por Jason Reitman y protagonizada por George Clooney y Vera Farmiga, Paramount, EEUU 2009. Al final de la película ella lo llama y le

dice “*No podías salirte del aparato, eras mi paréntesis*”. Creo que esta frase ilustra perfectamente al sujeto en la realidad ordinario, es un sujeto que está en tránsito, de un lugar a otro lo lleva siempre a lo mismo, y no encontrará diferencias. No podrá extraer ni objeto ni discurso, será meramente una letra, ella dice un paréntesis.

David Tudor (pianista)
Merce Cunningham (1942-1992) (danza)
Edgar Varese (percusionista)

Nam June Paik (FLUXUS) (artes visuales)
Robert Rauschenberg (pintura)
Jaspers Johns (pintura)

Marcel Duchamp

Luciano Berio
Bruno Maderna

Juan Hidalgo
Walter Marchetti
(ZAJ)

Le Corbusier
Morton Feldman
Christian Wolff

Es un sujeto a la acción, una acción desprovista de contenido, desprovista de resto, ha ocupado el lugar del objeto, la performance ha ocupado el lugar del discurso. La performance, lo performativo, lo performático, son términos usados en sus discursos para introducir la idea que la acción siempre será nueva, única, que no deja resto, que no entra en la cadena discursiva, y más aún no hace nuevas significaciones. (RO la obra de MH)

Sin embargo, Cage no se queda conforme con esto, se percató que introduciendo las nuevas tecnologías se introduce un valor nuevo: la

información. La radio, la televisión, el video, los aparatos registradores y amplificadores, etc., no sólo desplazan contenidos sino también información. JC lleva esto al extremo deja los contenidos fuera y se queda con la información, con los datos que los aparatos transmiten, informan. Ahora se trata de una realidad informática. *La realidad virtual* es una realidad sujeta a la data, al dato, a la información pura, sin interpretación ninguna, el sujeto se ha transformado en información, es una realidad donde domina lo simbólico, mediado por lo imaginario, con un rechazo de lo real, lo real no tiene lugar. El aparato no puede fallar, el que falla es el sujeto, que no se ha adaptado al aparato, se trata del dominio del aparato. Cage lo anticipó ante la muerte del arte, en tanto dominio imaginario, el nuevo arte será producido por el aparato, como un simbólico sin amarre real. Las últimas obras de Cage, que producen un nuevo espacio musical, son virtuales: entre el vacío y la información, nuevamente el silencio. Aquí el silencio es meramente información.

Del Mundo a la Realización

Cage se encuentra con que la música tenía un mundo propio, en sus últimas consecuencias, el salto de los grandes compositores como Wagner, Strauss y Mahaler, entre otros, a los grandes directores de orquesta, de los maestros, y de los grandes intérpretes, la historia le ha dado la razón. Ante esto Cage propone algo radicalmente diferente dejar el mundo de la música y entrar en *la realización musical*, Cage es un realizador en el amplio sentido de la palabra.

No da vueltas, no se regodea con el antiguo aparato musical, entre lo simbólico, la escritura y la notación musical no había variado demasiado y lo imaginario, el cambio de paisaje, de la naturaleza a las confrontaciones bélicas y la industria. Pero fundamentalmente se percata del surgimiento de lo que se denominó la aplicación

industrial a la música, no sólo para su reproducción (el disco, la cinta, el CD, la radio, la TV más adelante, etc.) sino para su producción (registradoras, grabadoras, amplificadores, altavoces, entre tantos otros). Cage los usará para registrar ruidos, sonidos directamente tomados de la realidad, o producidos por instrumentos inventados, sacados de la vida cotidiana. De allí que Cage no es un compositor, ni un maestro, ni un intérprete a la usanza clásica, es un *realizador*.

Realiza con materiales, con imágenes sonoras tomadas de la realidad y las presenta. Cada presentación es efímera y nueva, cada vez. Lo simbólico, llevado al mínimo de su representación, adquiere valor a posteriori, poco a poco va perdiendo la escritura por los signos convencionales y adquiere una escritura propia a la letra. ***Cage es un realizador de una nueva realidad musical.***