

**La escucha en 4'33'' de John Cage; la escucha y la imaginación en *Solo para uno* e *Imaginaria* de Julio Estrada.**

**Listening in John Cage's 4'33''; Listening and Imagination in Julio Estrada's *Solo for the Self* and *Imaginary*.**

**Luis Miguel Morales Nieto**

Investigador independiente

[lumimoni@yahoo.com.mx](mailto:lumimoni@yahoo.com.mx)

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9347-1041>

**RESUMEN**

En este trabajo presento las obras 4'33'' de John Cage y *Solo para uno* e *Imaginaria* de Julio Estrada (incluyendo información breve de cada autor) con base en mi experiencia con éstas, algunas comparaciones entre ellas y cómo pienso que podrían experimentarse en colectivo. La primera y segunda creaciones prestan atención a la escucha del entorno, incluyendo nuestros cuerpos, mientras que la segunda y tercera a la imaginación y su escucha.

**Palabras clave:** John Cage, 4'33'', Julio Estrada, *Solo para uno*, silencio

**ABSTRACT**

In this writing I talk about the pieces John Cage's 4'33'' and Julio Estrada's *Solo for the self* and *Imaginary* (including brief information about each author) according to my experience with these, some comparisons between them, and how I think they could be experienced collectively. The first and second creations pay attention to listening to the environment, including our bodies; the second and third to imagination and its listening.

**Key Words:** John Cage, 4'33'', Julio Estrada, *Solo for the Self*, Silence



Morales Nieto, L. M. (2021). La escucha en 4'33'' de John Cage; la escucha y la imaginación en *Solo para uno* e *Imaginaria* de Julio Estrada. *Cuadernos de Investigación Musical*, (13), pp. 76-91.

## 1. INTRODUCCIÓN

En primer lugar, presento algunos aspectos generales de cada uno de los creadores protagonistas de este trabajo, para después centrarme en sus obras: 4'33'' (John Cage), *Solo para uno* e *Imaginaria* (Julio Estrada).

John Cage, nacido en 1912 y finado en 1992, fue un compositor estadounidense polifacético, que además de la música, abarcó la escritura, la danza, la filosofía, etc. (Dibelius, 2004). Asistió un tiempo al Pomona College y tomó clases de arquitectura en Francia (Gann, 1997). En el ámbito musical tuvo como maestros a Henry Cowell, Arnold Schönberg (Dibelius, 2004) y Adolph Weiss (Gann, 1997). Además impartió clases en el Black Mountain College (Higgins, 2015). Cage aportó a la música el piano preparado:

consistía en introducir pequeños objetos de diversos tipos entre las cuerdas del piano: cuñitas de madera o de goma, pequeñas piezas de metal o cristal, tuercas, tornillos, tiras de fieltro, etc. (...) se remonta a 1938, [cuando] Cage trabajaba sobre todo en composiciones para percusión pura. Lo empleó por primera vez en una pieza destinada a acompañar a la bailarina Syvilla Fort —*Bacchanale* (Bacanal, 1938)— en la que un solo piano [sustituyó] a todo un conjunto de percusión (Dibelius, 2004, p. 175)

Las percusiones, previamente evocadas en el piano preparado, eran para Cage (1973) un amplio campo de posibilidades sonoras: “Percussion music is a contemporary transition from keyboard-influenced music to the all-sound music of the future. Any sound is acceptable to the composer of percussion music”<sup>1</sup> (p. 5). Por otro lado,

Cage’s adoption of chance and random procedures, his use of the *I Ching* as a means of making compositional decisions, his pre-indeterminacy method of ‘letting sounds be themselves’, were as much the logical outcome of his earlier methods as they were evidence of his deepening attachment to the Zen philosophy of non-involvement. He had begun attending D. T. Suzuki’s lectures in 1947<sup>2</sup> (Nyman, 1999, p. 51).

<sup>1</sup> “La música para percusión es una transición contemporánea desde la música influenciada por el teclado a la música de todo sonido del futuro. Cualquier sonido es aceptable para el compositor de música para percusión” (Traducción del autor) (Cage, 1973, p. 5).

<sup>2</sup> “La adopción de Cage de los procedimientos de azar y aleatorios, su uso del *I Ching* como un medio para tomar decisiones compositivas, su método de pre-indeterminación de ‘dejar a los sonidos ser ellos mismos’, fueron tanto el resultado lógico de sus métodos más tempranos, como evidencia de su profunda conexión con la filosofía Zen de no-participación. Asistió a las conferencias de D. T. Suzuki en 1947” (Traducción del autor) (Nyman, 1999, p. 51).

Los procedimientos de azar y aleatorios asisten a los compositores para llevar a cabo su música. En *Music of Changes*, Cage “sigue el método de consulta del antiguo oráculo chino que aparece en el *I Ching* (...) [=] lanzar (...) monedas al aire para (...) interpretar un mensaje en función de la combinación (...) entre caras y cruces” (Dibelius, 2004, p. 379). En lo que concierne a la indeterminación, Cage (1973) señala que “A performance of a composition which is indeterminate of its performance is necessarily unique. It cannot be repeated”<sup>3</sup> (p. 39).

Algunas de sus obras son: *Credo in Us* (cuarteto de percusión), *Sonatas e Interludios* (piano preparado), *Fontana Mix* (cinta) o *Atlas Eclipticalis* (Orquesta) (Dibelius, 2004). Conviene subrayar que Cage se convirtió en influencia o referente para varios compositores estadounidenses, y de otras partes, como Earle Brown, Morton Feldman, Christian Wolff, entre otros (Gann, 1997; Dibelius, 2004).

En cuanto a Julio Estrada, que nació en México en 1943, es creador e investigador musical así como Doctor en Música y Musicología por la Universidad de Estrasburgo en Francia. Estudió con Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis, György Ligeti, por mencionar algunos, y es profesor en la Universidad Nacional Autónoma de México (Estrada, 2014; Estrada Velasco, 2020).

Estrada aporta a la música la *Teoría del discontinuo-continuo*. En el discontinuo hay puntos discretos: escalas, intervalos, ritmos, etc.; y en el continuo un fluir constante, haciéndolo percibir con el glisando, especialmente en instrumentos de cuerda frotada, como en sus obras los *yuumobui* (en prensa). También elabora la *Teoría d1* donde se concentra en las posibilidades de combinación entre algunos componentes discontinuos (2006, en prensa).

The denomination **Theory d1** refers to the continuous nature of all the operations, which are based on transformations at minimal distance, *d1*. The mathematical reference for those transformations is combinatorics, and its representation is based on graph theory. In general terms, **Theory d1** proposes the free exploration of scales, not imposing any categories for systems of composition or musical aesthetics.<sup>4\*</sup> (Estrada, Díaz, Adán & Schwarz, 2006, p. 1)

Además, concibe el *macrotimbre*, en el que los componentes de ritmo (duración, acentuación, vibrato) y sonido (frecuencia, amplitud, timbre o color) forman un todo, que puede suceder en un espacio en tres dimensiones. El macrotimbre contribuye en el método que este autor plantea de conversión de fantasías espontáneas en música. Fantasías libres de la tradición musical (melodías, acordes, escalas, estilos, y otros), y que pueden involucrar

<sup>3</sup> “Una ejecución de una composición que es indeterminada en su realización es necesariamente única. No puede ser repetida” (Traducción del autor) (Cage, 1973, p. 39).

<sup>4</sup> “La denominación **Teoría d1** se refiere a la naturaleza continua de todas las operaciones, las cuales están basadas en transformaciones a mínima distancia, *d1*. La referencia matemática para esas transformaciones es combinatoria, y su representación está basada en la teoría de grafos. En términos generales, la **Teoría d1** propone la exploración libre de escalas, no imponiendo ninguna categoría para sistemas de composición o estética musical” (Traducción del autor) (Estrada, Díaz, Adán & Schwarz, 2006, p. 1).

LA ESCUCHA EN 4'33'' DE JOHN CAGE; LA ESCUCHA Y LA IMAGINACIÓN  
EN *SOLO PARA UNO* E *IMAGINARIA* DE JULIO ESTRADA

transformaciones como en el mundo físico (temperatura, fuerza, materia —sólido, líquido, gaseoso—, etc.), que se registran en gráficos bidimensionales (en la horizontal se marca el tiempo y en la vertical desde un mínimo hasta un máximo de energía, por ejemplo, si se imagina que la temperatura sube y baja pasará a frecuencia, intensidad, etc., que igual sube y baja (en prensa).

Asimismo, recurre a la *Teoría de Redes* para conectar diversos materiales entre sí y formar caminos o alternativas que van generando música. “Las redes funcionan como autómatas, en el sentido matemático de la palabra [.] se asocia un estado (teoría de autómatas) a una estructura musical” (Estrada & Gil, 1984, p. 84).

Entre sus obras se encuentran: *Canto tejido* (piano), *Canto naciente* (octeto de metales), *eolo'oolin* (sexteto de percusiones en movimiento), *ishini'ioni* (cuarteto de cuerdas) (Estrada, 2014). Como Cage, Estrada también es influencia o referente para varios compositores, en su caso de México, como Víctor Adán, Salvador Rodríguez, Germán Romero (Nieto, 2008), entre otros, así como de otros lugares.

## 2. LA ESCUCHA EN 4'33'' DE JOHN CAGE

Cage (1973) consideró en la música los sonidos que hay en el entorno, así lo expresó: “in this new music nothing takes place but sounds: those that are notated and those that are not. Those that are not notated appear in the written music as silences, opening the doors of the music to the sounds that happen to be in the environment”<sup>5</sup> (pp. 7-8). Precisamente los sonidos en el entorno conforman su obra 4'33''. Ésta, además, tiene antecedente en las *White Paintings* de Robert Rauschenberg (Katz en Bernstein & Hatch, 2001).

En la partitura de 4'33'' (Cage, 1952, como se citó en Nyman, 1999), dice:

The title of this work is the total length in minutes and seconds of its performances. At Woodstock, N. Y., August 29, 1952, the title was 4'33'' and the three parts were 33'', 2' 40'', and 1'20''. It was performed by David Tudor, pianist, who indicated the beginnings of parts by closing, the endings by opening, the keyboard lid. However, the work may be performed by any instrumentalist or combination of instrumentalists and last any length of time<sup>6</sup> (p. 3).

<sup>5</sup> “en esta nueva música toman lugar nada más que sonidos: los que están anotados y los que no. Los que no están anotados aparecen en la música escrita como silencios, abriendo las puertas de la música a los sonidos que se suscitan en el ambiente” (Traducción del autor) (Cage, 1973, pp. 7-8).

<sup>6</sup> “El título de esta obra es la duración total en minutos y segundos de su realización. En Woodstock, N. Y., 29 de agosto de 1952, el título fue 4'33'' y las tres partes fueron 33'', 2' 40'' y 1'20''. Fue ejecutada por David Tudor, pianista, quien indicó los comienzos de las partes cerrando, las terminaciones abriendo, la tapa del teclado. Sin embargo, la obra puede ser llevada a cabo por cualquier instrumentista o combinación de instrumentistas y durar cualquier periodo de tiempo” (Traducción del autor) (Cage, 1952, como se citó en Nyman, 1999, p. 3).

## LUIS MIGUEL MORALES NIETO

Si la partitura indica la posibilidad de cualquier duración, entonces, por ejemplo, las versiones que duren más implicarán partes que duren más.

Cada una de las partes tiene la palabra TACET, “used in western music to tell a player to remain silent during a movement, the performer is asked to make no sounds”<sup>7</sup> (Nyman, 1999, p. 3).

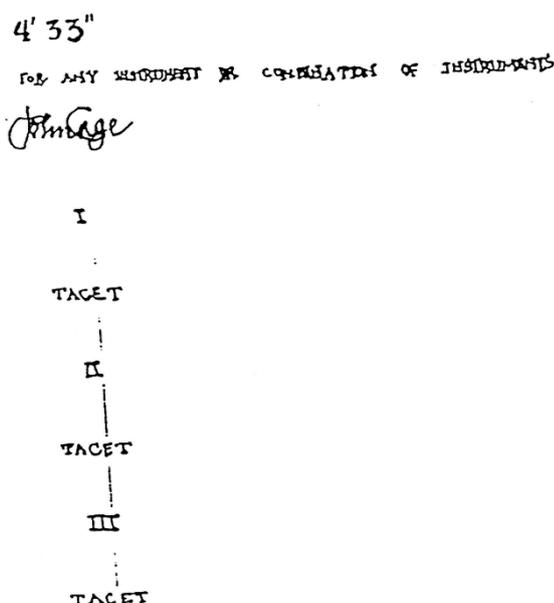


Figura 1: 4'33'' (Cage, 1952).

Además de esta partitura, existen otras versiones, como en pentagrama o notación gráfica (Solomon, 1998).

Según Clarkson (en Bernstein & Hatch, 2001),

Cage arrived at the durations of the three “movements” by means of *I Ching* operations, yet when one adds up 4 minutes and 33 seconds, the sum is 273 seconds. Translated into negative degrees of temperature, this happens to be absolute zero on the Kelvin scale (actually  $-273.2^{\circ}\text{C}$ ). As substances approach that temperature, molecular motion ceases and they begin to exhibit peculiar properties. Although Cage heard sounds in an anechoic chamber and concluded that silence does not exist, his silent prayer of 273 seconds is a metaphor for a physical state in which matter is maximally ordered, vibratory activity is stilled, and silence is, in principle, absolute<sup>8</sup> (p. 72).

<sup>7</sup> “usada en la música occidental para señalarle al ejecutante que se mantenga en silencio durante un movimiento, se le pide que no haga ningún sonido” (Traducción del autor) (Nyman, 1999, p. 3).

<sup>8</sup> “Cage llegó a las duraciones de los tres “movimientos” por medio de las operaciones del *I Ching*, cuando uno suma 4 minutos y 33 segundos da 273 segundos. Traducido en grados negativos de temperatura, pasa a ser cero absoluto en la escala Kelvin (en realidad  $-273.2^{\circ}\text{C}$ ). Mientras las sustancias se acercan a esa temperatura, el movimiento molecular cesa y comienzan a exhibir propiedades peculiares. A pesar de que Cage escuchó sonidos en una cámara anecoica y concluyó que el silencio no existe, su oración silenciosa de 273 segundos es una

LA ESCUCHA EN 4'33'' DE JOHN CAGE; LA ESCUCHA Y LA IMAGINACIÓN  
EN *SOLO PARA UNO* E *IMAGINARIA* DE JULIO ESTRADA

Una cámara anecoica es un lugar con “absorption and isolation. (...) their six surfaces are covered with fiberglass (...). A wire-mesh floor allows for walking but is acoustically (...) absent. (...) thick concrete walls and a floating foundation prevent external sounds and vibrations from entering the chamber”<sup>9</sup> (Blessner & Salter, 2007, p. 18).

En términos generales, ¿qué se escucharía si se efectúa en una sala de conciertos? Esto es, dentro de un marco tradicional donde hay un solista, o un coro, un conjunto, una orquesta... y la sala está ocupada por el público. Los sonidos habituales que tendrían cabida son de teléfonos, pláticas, murmullos, pisadas, rechinos de butacas, tosidos, bostezos, unas risas, las hojas de las partituras y los programas de mano, probablemente aves y autos a lo lejos, etc. En una de las versiones de esta obra: “los músicos permanece[n] sentados en silencio ante el público durante toda la duración de la pieza (...) Los únicos elementos sonoros (...) son los ruidos ocasionales realizados por el público y los procedentes del exterior de la sala de conciertos” (Osborne, 2006, p. 54).

En un texto que elaboré en la universidad sobre 4'33'', planteé un modo de registrar el contenido de la obra y realicé tres versiones de ésta, fuera de una sala de conciertos. Registro por escrito lo que escucho en 4'33'', haciéndome preguntas para prestar más atención e incluir lo más posible.

1.- ¿Dónde se ubica y por dónde se desplaza el sonido?

2.- ¿Realmente se desplaza o radia desde un emisor estático que hace parecer que el sonido se desplaza?

3.- ¿Cómo suena?

4.- ¿Qué o quién lo produce?

5.- ¿Cuál se origina en mi cuerpo o en el de otra persona?

6.- ¿El sonido me molesta o me place?

7.- ¿Qué intensidad tiene?

8.- ¿Se transforma el sonido?

9.- ¿Desaparece o vuelve a aparecer?

10.- ¿Se superpone con otros sonidos?

11.- ¿Lo reconozco o me resulta extraño?

12.- ¿Qué tanto lo alcanzo a representar o describir?

13.- ¿Consigo imitarlo con la voz o con otro recurso?

---

metáfora para un estado físico en el que la materia está ordenada al máximo, la actividad vibratoria está quieta, y el silencio es, en principio, absoluto” (Traducción del autor) (Clarkson, en Bernstein & Hatch, 2001, p. 72).

<sup>9</sup> “absorción y aislamiento. (...) Sus seis superficies están cubiertas con fibra de vidrio (...). Un piso de malla de alambre permite caminar, pero es acústicamente (...) ausente (...) los gruesos muros de hormigón y un cimientto flotante impiden que sonidos y vibraciones externos se introduzcan en la cámara” (Traducción del autor) (Blessner & Salter, 2007, p. 18).

LUIS MIGUEL MORALES NIETO

14.- ¿Logro recordarlo? Más otras preguntas que surjan.

Algunas de estas catorce preguntas las consideraré en las siguientes tres versiones.

*Versión 1: receptor estático*

Lugar: biblioteca

33´: hélices, voces, pisadas, risas, mi respiración, el movimiento de la pluma al escribir;

2´40´: voces lejanas, puertas que se abren y cierran, más pisadas, choque de libros en la mesa, el movimiento de la pluma al escribir mientras respiro profundo, gruñe mi estómago, altavoces afuera;

1´20´: golpe fuerte de libro sobre la mesa, incremento de voces, son más intensas y más cercanas al frente, tosido lejano, chillido molesto de tenis en la parte de atrás, el movimiento de la pluma al escribir más rápido, dos estornudos tenues y lejanos, gruñe mi estómago por más tiempo, ronquido a la derecha.

*Versión 2: receptor en movimiento*

Lugar: calle

33´: autos pasando a la derecha e izquierda, el viento sopla fuerte, cláxones, voces de frente, gritos lejanos;

2´40´: autos a la derecha, cláxones estrepitosos, cláxones amortiguados al taparme los oídos, voces y risas lejanas, tosidos y un avión por encima de mí suena fuerte al pasar;

1´20´: autos a la izquierda, risas, radio con el volumen muy alto, autos a la derecha, voces y risas medio fuertes, ambulancia ensordecedora.

*Versión 3: receptor estático y en movimiento*

Lugar: aula y pasillo

33´: escucho en clase los últimos segundos de la *Sinfonía n.º 40* de Mozart y la superpongo con segundos iniciales de la *Sinfonía n.º 7* de Beethoven que tarareo sutilmente;

2´40´: el profesor explica, un lápiz cae y rebotan sus costados, luego se desplaza unos centímetros hasta topar con la pata de una silla, suena la alarma de un reloj, cierres de mochilas, fricción de sillas en el suelo, pisadas;

1´20´: carros a lo lejos, tumultos de voces me circundan, una se dirige a mí y no le entiendo, mis oídos zumban.

LA ESCUCHA EN 4'33'' DE JOHN CAGE; LA ESCUCHA Y LA IMAGINACIÓN  
EN *SOLO PARA UNO* E *IMAGINARIA* DE JULIO ESTRADA

Cada parte de 4'33''<sup>10</sup> puede tener sonidos diferentes o parecidos entre ellas, como se vio en las tres versiones anteriores. Tal vez se puedan predecir algunos de los sonidos característicos de esos lugares y otros (como en la sala de conciertos), pero quizá los sonidos tendrán distinta duración, intensidad, combinación con otros sonidos, etc., también es posible que haya sonidos inesperados<sup>11</sup>. Cada versión de 4'33'' tiene un «momento presente único e irrepetible» (Dibelius, 2004, p. 378), palabras que recuerdan lo que dijo Cage de una obra indeterminada (véase Introducción).

Si se sabe en qué consiste la obra, es asequible estar a la expectativa a ver qué sonidos se perciben, incluso alguien podría emitir sonidos a propósito; y si no se sabe en qué consiste, se está ahí en lo que sucede y escucha algo, quizá produciendo sonidos dentro de lo habitual (platicar, hablar por teléfono, toser...), siendo uno indiferente, o preguntando o preguntándose qué pasa.

### 3. LA ESCUCHA Y LA IMAGINACIÓN EN *SOLO PARA UNO* E *IMAGINARIA* DE JULIO ESTRADA

Estrada me compartió los antecedentes y cómo fue el proceso de creación de *Solo para uno*, asimismo cómo iba a entregar una copia de dicha partitura directamente a John Cage:

La obra fue el resultado de una búsqueda que tuve que hacer durante los cursos internacionales de música nueva en Darmstadt en 1972. Yo había convocado a cerca de 15 o 20 compositores a que expusieran en las paredes de la escuela en la que se lleva tradicionalmente el curso, las páginas de la música que habían producido durante el curso. La idea era crear un conjunto de partituras a la manera de un laberinto a su vez inspirado en la revolución cultural china, en la que todas las ideas, o casi, aparecían inscritas en los muros. Frente a tal calamidad, ya que cada autor exponía una técnica, un estilo, un método distintos, propuse tres cosas, una, que Martín Gellhorn creara un dispositivo mediante el cual pudiesen oírse las versiones ejecutadas en un salón en algún otro salón; otra, que los intérpretes que participaron en el curso, lo mismo que los propios compositores, participasen ejecutando sus partituras o las de los demás, de modo que de forma incesante se hiciera sonar aquel laberinto de partituras. Y tercero, escribí por mi parte una partitura que llamé *Íntima*, que luego denominé *Íntima para una o dos orejas o uno o dos oídos*, y que después ya en México llamé *Oído en embrión*, que publiqué como un cartel en el cual aparecía la foto de la oreja de mi hijo Julián nacido en este año, 1972, dentro de un huevo. En una versión posterior denominé a aquel conjunto de frases que sugerían cómo escuchar aquella acumulación de distintas obras musicales, *Solo para uno* y *solo* con y sin acento, en el sentido de que era un solo para cada quien y que sólo era para uno. Sin estar enterado de que existía el *keranischer Prize* de Darmstadt, el día de la clausura de los cursos me enteré que nos habían conferido a Gellhorn y a mí el premio de composición. Dado que Gellhorn, de la Universidad de

<sup>10</sup> En el siguiente link se facilita una versión de 4'33'': <https://www.youtube.com/watch?v=HypmW4Yd7SY> (Pezzippez, 2006).

<sup>11</sup> Se podrían crear diversas historias a partir de lo escuchado en el entorno.

LUIS MIGUEL MORALES NIETO

York en Inglaterra no había hecho nada más que un dispositivo técnico, yo pedí que se otorgará solamente a uno de los dos, una solicitud que fue rechazada por el jurado y por lo cual decidí rechazar el premio compartido. 15 días después fui al festival *International Carnival of Experimental Sound* celebrado en Londres y me encontré con dos o tres damas que trabajaban con Cornelius Cardew, quienes se ofrecieron a leer en inglés las frases de *Solo para uno*. En dicho festival, que se realizó en la casa redonda, *round House*, me encontré por primera vez a John Cage, que iba acompañado de su pianista, el creativo David Tudor, con quien estuve charlando un buen rato, para terminar hablando con Cage en una conversación que aquí narro. Digo: encantado de conocerlo hoy; Cage: yes. Tengo esta obra dedicada a usted, y Cage: yes. La obra ensaya responder a muchas de las cuestiones que usted plantea al enfocarse en el silencio como parte de la materia musical. Y Cage: yes. La idea de la serie de frases reside en qué hacer musicalmente cuando se está frente al silencio, para evitar considerarlo de una forma neutra o solo como un objeto. Y Cage: Yes. Al ver que Cage no conversaba sino que solamente sostenía respuestas conceptuales o tan conceptuales como su filosofía, cogí de las manos de Cage las hojas que formaban mi partitura y le dije: esta obra no puede estar dedicada a usted. Adiós. Y Cage: yes (Estrada, comunicación por correo electrónico, 11 de marzo de 2019).

*Solo para uno* (1972a), partitura verbal, “ofrece un listado de acciones a realizar en la imaginación de cada persona, [desembocando] en una experiencia interna, íntima, única” (Morales Nieto, 2014, p. 97). Dicha obra fue escrita en cinco idiomas: español, inglés, francés, alemán e italiano.

Reproduzco la partitura, dedicada a Velia Nieto, en su versión en español:

a Velia

Este breve conjunto de sugerencias, sin orden alguno, ensaya la audición de nuestros universos sonoros externo e interno:

- la realidad —los ruidos cotidianos, la música, los silencios—
- sus resonancias en nuestra mente —ecos, recuerdos, percepciones—
- imaginaciones y sonidos propios —también ruido, música, silencio.

Prueba cada proposición a la manera de un ejercicio de interpretación o de creación a través del mero oír, manera íntima de hacer un *solo* —sólo— para uno.

(...)

imagina el eco de lo que escuchas

(...)

inventa hacia el futuro lo que escuchas ahora

(...)

LA ESCUCHA EN 4'33'' DE JOHN CAGE; LA ESCUCHA Y LA IMAGINACIÓN  
EN *SOLO PARA UNO* E *IMAGINARIA* DE JULIO ESTRADA

agrega sonidos propios a lo que oigas

(...)

forma un sonido en tu interior y escúchalo continuar en el exterior

(...)

intenta no escuchar

(...)

concentra tu oído en puntos móviles en el espacio

(...)

exagera en tu mente un silencio

(...)

asocia sonidos anteriores con los actuales

(...)

escucha tan de cerca como te sea posible

(...)

recuerda un sonido y un silencio: fusiionalos

(...)

descubre silencios

(...)

fantasea (...) cada vez más lento todo lo que escuches

(...)

escucha tu oído

(...)

oye en rápida secuencia lo que escuchaste antes

(...)

intuye los próximos sonidos

(...)

escucha en reversa

(...)

retén en tu oído lo que ahora escuchas

(...)

ensaya oír en tu mente lo mismo que se oye en el exterior

(...)

mantén en tu oído lo opuesto de lo que se escucha afuera

(...)

alterna tu escucha interior con la exterior

(...)

imagina una superposición de los sonidos que vienen

## LUIS MIGUEL MORALES NIETO

(...)  
 haz fluir en tu oído todo lo que se escucha  
 (...)  
 incluye en el presente lo oído en el pasado  
 (...)  
 imagina silencios y sonidos ondular en torno tuyo  
 (...)  
 retén sólo el brote de los sonidos  
 (...)  
 escucha un color  
 (...)  
 haz cantar tu oído  
 (...)  
 (Estrada, 1972a, pp. 1, 6-32)

La indicación “intenta no escuchar” (Estrada, 1972a, p. 10) me impulsa a evitar incluso los sonidos del entorno, aislarme de lo auditivo. Cage pretendió hacerlo cuando estuvo en la cámara anecoica, pero “he heard two sounds anyway, and asked the engineer what they were. «The high one», the engineer replied, «is your nervous system in operation; the low one is your blood in circulation»”<sup>12</sup> (Gann, 1997, p. 139). ¿Qué opciones hay? Tal vez uno podría dirigirse a un lugar inhabitado e incomunicado, abierto o cerrado, o taparse desde muy adentro y profusamente los oídos, entonces ¿es posible llegar a escuchar lo que John Cage en la cámara anecoica? O quizá los oídos zumbando, lo que me lleva a otras indicaciones como “escucha tu oído” (Estrada, 1972a, p. 18), “haz cantar tu oído” (p. 32), donde igualmente caben las emisiones otoacústicas.

Este proceso de retroalimentación puede producir una auto-oscilación, o resonar aún después de que el estímulo haya cesado, y generar vibraciones cocleares en el dominio acústico que pueden ser captadas como tonos débiles por medio de micrófonos muy sensitivos ubicados dentro del canal del oído externo (Kemp, 1978, como se citó en Roederer, 1997, p. 114)

En la imaginación “escucha tu oído” y “haz cantar tu oído” (Estrada, 1972a, pp. 18, 32) pueden referir a acciones distintas a las expuestas en los dos párrafos pasados, una de ellas sería mi oído borboteando frecuencias, y lo hago cantar cuando las acelero y desacelero, proyecto hacia afuera, superpongo entre sí.

---

<sup>12</sup> “de todos modos él escuchó dos sonidos, y preguntó al ingeniero qué eran. «El alto», respondió el ingeniero, «es tu sistema nervioso en operación; el bajo es tu sangre en circulación»” (Traducción del autor) (Gann, 1997, p. 139).

LA ESCUCHA EN 4'33'' DE JOHN CAGE; LA ESCUCHA Y LA IMAGINACIÓN  
EN *SOLO PARA UNO* E *IMAGINARIA* DE JULIO ESTRADA

Hay sugerencias orientadas al silencio, como la citada “intenta no escuchar” (p. 10), imagino que huyo de los sonidos, los esquivo, los ignoro, y si llegan a mí, escondo mis orejas y oídos; y otras como “exagera en tu mente un silencio” (p. 12), si hay brotes sonoros los evito deteniéndolos de inmediato para que el silencio prevalezca; “recuerda un sonido y un silencio: fusiónalos” (p. 15), un sonido está en mi oído derecho mientras hay silencio en mi oído izquierdo, después los intercambio; “descubre silencios” (p. 16), me invita a adentrarme en el mundo sonoro hasta hallar algún hueco donde los sonidos casi no lleguen.

El silencio, eso que se escucha en el ambiente, puede ser percibido mientras se fantasea –se acuda a éste o no–, asimismo puede imaginarse algo parecido o la ausencia sonora casi total.<sup>13</sup>

*Solo para uno* también incluye movimiento: “concentra tu oído en puntos móviles en el espacio” (p. 11), “imagina silencios y sonidos ondular en torno tuyo” (p. 29), hay objetos desplazándose en el espacio y sonando vaivenes de frecuencias, de pronto dejan de sonar, pero se siguen moviendo; “haz fluir en tu oído todo lo que se escucha” (p. 27), como si los sonidos se dirigieran adentro y afuera de mis oídos y orejas como agua en un tobogán.

Existen paralelos o tránsitos entre la escucha interna y externa, o se añaden sonidos a otros: “agrega sonidos propios a lo que oigas” (p. 8), “forma un sonido en tu interior y escúchalo continuar en el exterior” (p. 9), “ensaya oír en tu mente lo mismo que se oye en el exterior” (p. 23), “mantén en tu oído lo opuesto de lo que se escucha afuera” (p. 24), “alterna tu escucha interior con la exterior” (p. 25).

Da para imaginar partes o instantes del sonido: “imagina el eco de lo que escuchas” (p. 6), “retén sólo el brote de los sonidos” (p. 30); y para jugar con el tiempo: “inventa hacia el futuro lo que escuchas ahora” (p. 7), “asocia sonidos anteriores con los actuales” (p. 13), “intuye los próximos sonidos” (p. 20), “escucha en reversa” (p. 21), “retén en tu oído lo que ahora escuchas” (p. 22), “imagina una superposición de los sonidos que vienen” (p. 26), “incluye en el presente lo oído en el pasado” (p. 28); y la velocidad: “fantasea (...) cada vez más lento todo lo que escuches” (p. 17), “oye en rápida secuencia lo que escuchaste antes” (p. 19).

Incita a aproximarse a algún sonido, tal vez hasta dentro de éste: “escucha tan de cerca como te sea posible” (p. 14); y a asociar con otros sentidos: “escucha un color” (p. 31).

Es asequible recurrir a las indicaciones de *Solo para uno* de manera discontinua o continua, en el primer caso tomar un pequeño receso para proseguir con la siguiente sugerencia y así en lo sucesivo; en el segundo caso, a una indicación le sigue otra de inmediato, sin pausas, o se empalman un momento las dos, y así sucesivamente.

Estrechamente relacionada con *Solo para uno*, *Imaginaria* (1972b), partitura verbal dedicada a John Cage, sugiere focalizarse en la imaginación y su escucha. A continuación transcribo *Imaginaria*.

<sup>13</sup> *Imaginaria* acude al silencio en la imaginación, como se verá más adelante.

## LUIS MIGUEL MORALES NIETO

*a John Cage*

SUGERENCIAS para escuchar interiormente, sin requerir producir música o sonidos en el exterior, tomando como referencia la memoria e invención individuales.

Lector —y acaso oyente—,

las pocas palabras del texto atomizado que aquí encontrarás, intentan invitarte a crear, como un solitario, un juego sencillo de poética musical:

- √ lee cada palabra, siempre desde el oído
- √ escoge una y asóciala con las otras
- √ continúa así, formando proposiciones aisladas  
y combinaciones de proposiciones

Busca, hasta encontrar aquellas que, a tu parecer, pudieran tener algún sentido —el imaginario en particular— para suponer una música posible o imposible; sólo existente al ser interiormente escuchada.

canto	futuro
silencioso	imitado
superpuesto	eco
sonido	espacio
tiempo	silencio
ego	transportado
ornamentado	sonoro
pasado	escucho

(Estrada, 2013, pp. 32, 34-35)

Si reúno las palabras: “sonido pasado, escucho eco, futuro silencioso” (pp. 34-35), me imagino situado en el presente donde escucho el eco de un sonido que pasó y no alcancé a percibir, el eco se debilita lentamente e intuyo que en algunos segundos habrá silencio.

“Canto sonido, imitado, superpuesto, transportado, ornamentado” (pp. 34-35), canto un sonido agudo, segundos después alguien lo imita, luego cantamos al mismo tiempo, en tanto otro transporta el sonido con una voz grave a un lugar más apartado, uno más añade ornamentos, gorgoreando y haciendo vibratos.

“Tiempo futuro, espacio pasado” (pp. 34-35), preveo un lugar que visité anteriormente, a lo mejor regrese en algunos años. Veré cómo han cambiado las cosas, qué coincide con mis memorias, cómo fui en ese lugar y cómo seré. Aquí no hago alusión al sonido o al silencio.

#### 4. REFLEXIONES FINALES

4'33'', *Solo para uno* e *Imaginaria* prescinden del ejecutante intermediario entre el creador y el espectador. 4'33'' y *Solo para uno* pueden motivar al público a escuchar atentamente en cualquier momento de sus vidas para descubrir la belleza sonora que pueda haber en la cotidianidad o en la exploración auditiva de mismos o nuevos lugares. El escucha puede darse cuenta de la duración, localización, intensidad, etc., de los sonidos; detectar algo que le atraiga por su insistencia, lejanía, novedad, asociación con algún recuerdo, entre otros; reconocer los objetos y las personas que hay en el lugar. En *Solo para uno* e *Imaginaria* el creador transfiere su rol al espectador.<sup>14</sup> Cada *Solo para uno* e *Imaginaria* podría convertirse en creación musical para voces, objetos o instrumentos musicales.

En *Solo para uno* e *Imaginaria* cada imaginante tomará rumbos diferentes según le provoquen o evoquen las indicaciones de la obra cada vez que la realice. Cada versión será única e irrepetible, característica emparentada con la indeterminación. En 4'33'' anoté inmediatamente lo que escuché con atención, considerando sus partes (véanse las tres versiones de ésta). Por otro lado, *Solo para uno* e *Imaginaria* no tienen duración ni divisiones preestablecidas; el lector-creador, estando inmerso en *Solo para uno* e *Imaginaria*, atendiendo a todas las sugerencias o a algunas, podría no percatarse del tiempo que ha tomado para hacerlas, algunas indicaciones son un desafío para la creatividad, es posible quedarse probando cómo sonaría más óptimamente cada una.

Para concluir quiero plantear la posibilidad de llevar a cabo grupalmente las tres obras. Imaginemos que hay unas personas reunidas en un lugar experimentando 4'33'' y *Solo para uno*, por ejemplo en un bosque, al terminar dirían que en 4'33'' captaron el viento, las aves, voces, respiraciones, las pisadas en la tierra, el pasto, las hojas secas y las ramas... Al responder a algunas de las preguntas que planteé dirían que el viento era muy fuerte, unas personas trataron de imitar el canto de las aves, las voces eran leves y se presentaron a ratos, se escucharon las respiraciones de los asistentes que estaban más cerca de uno, al andar por el pasto y la tierra sonaron golpes concisos, y cuando se pisaron las hojas secas y las ramas crujieron, las primeras suave, las segundas intensamente. Habría varias coincidencias, mas algunos de los participantes podrían percibir algo que otros no, se darían cuenta si comparten entre sí lo que escucharon, formarían una versión en colectivo.

Al compartir *Solo para uno*, por otra parte, los imaginantes verían cuáles indicaciones seleccionaron otros, puede haber coincidencias. Cada individuo puede elegir de su *Solo para uno* alguna sugerencia, varias o todas, para juntarla con la de los otros para que haya un *Solo para uno* de todos.

Tal vez una persona alternó un chillido agudo imaginado con las respiraciones que se escucharon, una segunda persona agregó sonidos de su voz al de las aves, una tercera sonó internamente el viento y lo prosiguió con el de afuera que golpeaba su cara, una cuarta aceleró el viento y desaceleró las pisadas tanto en la tierra y el pasto como en las hojas secas y las ramas, una quinta acercó su oído a un árbol, una sexta escuchó en reversa las voces, una

<sup>14</sup> A partir de *Solo para uno* e *Imaginaria* se podrían generar historias, parecido a lo que comenté en 4'33''.

LUIS MIGUEL MORALES NIETO

séptima escuchó el color del cielo, la última se tapó los oídos y se concentró en su imaginación construyendo paredes de silencio para impedir la llegada de sonidos internos y externos, o rociando silencio por doquier para ahuyentar sonidos. Algo similar pudiera intentarse con las palabras y proposiciones en *Imaginaria*.

Espero que las personas, a solas o en compañía, experimenten 4'33'', *Solo para uno e Imaginaria*, compartan sus versiones y construyan algunas entre todos.

## BIBLIOGRAFÍA

- Blessner, B. & Salter, L. (2007). *Spaces Speak, Are you Listening?: Experiencing Aural Architecture*. Cambridge: The MIT Press.
- Cage, J. (1973). *Silence. Lectures and Writings by John Cage*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Clarkson, A. (2001). The Intent of the Musical Moment: Cage and the Transpersonal. En D. Bernstein & C. Hatch (Eds.). *Writings through John Cage's Music, Poetry, and Art* (pp. 62-112). Chicago y London: The University of Chicago Press.
- Dibelius, U. (2004). *La música contemporánea a partir de 1945*. Madrid: Akal.
- Estrada, J. & Gil, J. (1984). *Música y Teoría de grupos finitos (tres variables booleanas)*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- Estrada, J., Díaz, M., Adán, V. & Schwarz, E. (2006). *MUSIC-WIN 3.2, Theory d1*. [DVD, trilingual versions menu and users manual (Español, French, English)]. México: Escuela Nacional de Música, UNAM, Proyecto PAPIME, México, D. F.
- Estrada, J. (2013). *Imaginaria* [1972] Julio Estrada. *Luvina 72, Risas, revista literaria*. México: Universidad de Guadalajara, pp. 32-35.
- Estrada, J. (2014). *Catálogo*. México: Juliusedimus.
- Estrada, J. (en prensa). *Realidad e imaginación continuas. Filosofía, teoría y métodos de creación musical*. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE).
- Gann, K. (1997). *American Music in the Twentieth Century*. Belmont, California: Schirmer/Wadsworth/Thompson Learning, Inc.
- Higgins, D. (2015). *[Breve] Autobiografía de la originalidad*, Archivo Fluxus 2. México: Tumbona ediciones, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

LA ESCUCHA EN 4'33'' DE JOHN CAGE; LA ESCUCHA Y LA IMAGINACIÓN  
EN *SOLO PARA UNO* E *IMAGINARIA* DE JULIO ESTRADA

- Katz, J. D. (2001). John Cage's Queer Silence; or, How to Avoid Making Matters Worse. En D. Bernstein & C. Hatch (Eds.). *Writings through John Cage's Music, Poetry, and Art* (pp. 41-61). Chicago y London: The University of Chicago Press.
- Morales Nieto, L. M. (2014). *Imaginación musical y retorno creativo*. (Tesis de maestría inédita). México: Facultad de Música (Escuela Nacional de Música), Universidad Nacional Autónoma de México, D. F.
- Nieto, V. (2008). Escuela del continuo en México. *Perspectiva Interdisciplinaria de Música (PIM)*, (2) (pp. 59-69). México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Escuela Nacional de Música, CCADET, UNAM.
- Nyman, M. (1999). *Experimental Music: Cage and Beyond*, Second Edition. New York: Cambridge University Press.
- Osborne, P. (2006). *Arte Conceptual*. Nueva York: Phaidon.
- Roederer, J. (1997). *Acústica y Psicoacústica de la música*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

#### **PARTITURAS**

- Cage, J. (1952). *4'33''* (for any instrument or combination of instruments). Estados Unidos.
- Estrada, J. (1972a). *Solo para uno* (partitura verbal). México: Estrada, J. & Juliusedimus.
- Estrada, J. (1972b). *Imaginaria* (partitura verbal). México: Estrada, J. & Juliusedimus [ed. 2013].

#### **WEBGRAFÍA**

- Julio Luis Estrada Velasco. (2020). México: Instituto de Investigaciones Estéticas. Recuperado de [http://www.esteticas.unam.mx/julio\\_estrada](http://www.esteticas.unam.mx/julio_estrada)
- Pezzippez (2006, 21 septiembre). *John Cage – 4'33'' by David Tudor* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=HypmW4Yd7SY>
- Solomon, L. (1998, rev. 2002). *The sounds of silence. John Cage and 4'33''*. Recuperado de <https://web.archive.org/web/20180109031457/http://solomonsmusic.net/4min33se.htm>

**Fecha de recepción: 04/09/2020**

**Fecha de aceptación: 23/06/2021**