

Sonido no-intencionado y *différance*



Mauro Rosal

Doctor en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Magíster en Filosofía social y política por la Universidad Nacional de Quilmes (UNQ). Licenciado y Profesor Superior en Composición con Medios Electroacústicos (UNQ/UTN). Docente de grado y posgrado en la Universidad Nacional de Quilmes, la Fundación Universidad del Cine y el Conservatorio de Música de CABA “Astor Piazzolla”. Cuenta con participaciones en revistas y congresos nacionales e internacionales en estudios dedicados a las relaciones entre artes, tecnologías y política. Es coordinador del Grupo “Capitalismo, depresión y contracultura a partir de la obra de Mark Fisher” y Director del Proyecto de investigación “Estéticas y tecno-políticas. Nuevos materialismos en el arte”. Músico dedicado a la improvisación libre.

Resumen

En este artículo se busca entender el modo en que opera la idea de sonido no-intencionado en la lógica de producción sonora del compositor estadounidense John Cage. Por el otro, se esclarece el concepto de *différance* en la obra del filósofo argelino Jacques Derrida, entendido como la operación que da lugar al descentramiento de la presencia en la Metafísica. Una vez realizados estos dos pasos, el artículo intenta vincularlos para pensar la composición artística como modo de construcción cognitiva.

La estética cageana a través de 4'33''

La obra de John Cage permite deconstruir una serie de presupuestos que componen a la música de tradición occidental europea. Esta operación puede ser observada de modo privilegiado a través del seguimiento del impacto que aún hoy tiene 4'33'', pues es una pieza que pone en funcionamiento una idea central: no hay oposición real entre el sonido y el silencio; al contrario, existe una irreductible relación entre los sonidos intencionados y los sonidos no-intencionados. En efecto, si el silencio podía señalar un lugar abstracto determinado como ausencia de sonido y posible de ser indicado en una partitura, en la obra de Cage la negación implícita se convierte en un dejar aparecer, un hacer audible el sonido sin intención de lo que hay, no controlado por la composición.

Los aportes de Cage tienen una amplitud y un alcance capital para el desarrollo de la música desde la década del 30 del siglo pasado. Su producción permite trazar y recorrer un hilo conductor: una concepción material del sonido y, con ella, el redescubrimiento de la potencialidad que dicha materia posee. La producción cageana se mueve entre músicas, conferencias, artículos, anécdotas, entrevistas, partituras y mesósticos. Toda esta obra mantiene una preocupación dirigida tanto a la sonoridad como a la escritura de sonidos que comienzan a tornarse imposibles de ser dominados bajo sistemas o formas pre establecidos.

En este marco, la obra 4'33'', compuesta en 1952, encierra las estrategias y las concepciones centrales de la estética cageana. Según el propio Cage:

Es más radical. Creo que las obras desde la pieza silenciosa, en cierto sentido, son más radicales que las que la preceden, aunque tenía una inclinación hacia el silencio que se puede discernir en piezas muy tempranas escritas en la década de 1930s.¹

¹ "It's more radical. I think the pieces since the silent piece in a sense are more radical than the ones that precede it, though I

Esta pieza, ampliamente conocida, permite adentrarse de modo privilegiado en ciertas categorías que hacen de la obra cageana un modo de comprensión para el sonido en general y, con ello, de la música. Por otra parte, el acontecimiento que marca 4'33'' sólo es comprensible a la luz de un pensamiento que se desarrolla a lo largo de más de cincuenta años.

4'33'' está escrita para un instrumento o cualquier combinación de instrumentos. Tiene tres movimientos: en cada uno de ellos puede leerse una única indicación ("tacet"), que significa "silencio". La duración de la obra queda expresada en el título y, además, anticipa la estrategia de los "paréntesis temporales". Si bien esta caracterización puede aparentar un carácter simple, la complejidad de la obra se hace evidente tras un detenimiento profundo sobre ciertos presupuestos que orbitan en torno al discurso musical por varios siglos.

Con el fin de explicitar algunos de estos presupuestos se recurre a la distinción que Michael Nyman propone entre música experimental y *avant-garde*. Esta última se vincula con la tradición que continúa una lógica específica de evolución del lenguaje musical —cuyo inicio podría remontarse al Renacimiento— e incluye compositores como Luciano Berio, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel y Iannis Xenakis. La característica central de este movimiento es la continuidad y el desarrollo de las relaciones de alturas a través de los diversos sistemas: modal, tonal y atonal. Por otra parte, existe en su interior una definición precisa de los roles de los participantes: compositor, intérprete y oyente. La música experimental, por su parte, remite a músicos como el propio Cage y Morton Feldman; y propone una ruptura más radical con las concepciones que articulaban la evo-

had an inclination toward silence that you can discern in very early pieces written in the 1930s" (Kostelanetz, R., *Conversation with Cage*, Nueva York, Routledge, 2003, p. 67). Cuando se agrega el original en inglés, las traducciones son todas propias.

lución del lenguaje musical de tradición occidental. Para Nyman, la obra inaugural de la música experimental es 4'33'', de la que dice: "[...] 4'33'' demuestra muy claramente que composición, interpretación y audición pueden tener o no que ver entre sí".² Pronto se verá que esa distinción está espejada en el rechazo cageano a la sistematización del discurso musical; incluso en su rechazo a la posibilidad de pensar la música como un discurso.³

Para contextualizar la producción de esta obra es necesario tener en cuenta algunos puntos. En primer lugar, en 1951, Cage realiza una experiencia decisiva al ingresar a una cámara anecoica.⁴ Allí logra escuchar dos sonidos: uno agudo y otro grave. El primero corresponde al funcionamiento del aparato nervioso a través de su actividad eléctrica, el segundo pertenece al fluir de la sangre en el sistema circulatorio. Aquella experiencia se torna decisiva dado que, a partir de ella, Cage comienza a tejer una trama conceptual que no abandonará en el resto de su obra.⁵ Lo primero que se hace evidente es la imposibilidad del silencio para todo ser vivo, puesto que mientras

se conserva la vida no es posible eludir el sonido.⁶ Incluso ese vínculo podría llevarse hasta las consecuencias que implican la relación irreductible entre sonido y pulso (pulso musical, sea regular o irregular; pulso vital). Pero las consecuencias de la experiencia son aún mayores: el sonido que siempre es oído, aquel que es ineluctable a la presencia, puede acontecer sin que haya algún tipo de intencionalidad en su producción.

A partir de esta nueva forma de concebir la relación con la escucha y el sonido, Cage da un paso más: dado que la música occidental se articula bajo la dicotomía tradicional entre sonido y silencio, se vio empujado a delimitar una nueva forma de concebirlos. Para esto propone los términos de *sonido intencionado* y *sonido no-intencionado* respectivamente. Así, ante la imposibilidad del silencio puro, el oído debe estar puesto en la relación entre lo que es provocado desde la escritura y la ejecución de la pieza, y el ambiente en el que sucede la audición. De hecho, en este sentido se debe notar la importancia que cobran algunas experiencias de otras artes.

En la conferencia *Música experimental* de 1957, Cage describió las casas de cristal de Mies van der Rohe y las estructuras en alambre de Richard Lippold; la particularidad de esas obras arquitectónicas y escultóricas es que los espacios vacíos de materiales permiten ver a través de la misma obra hacia aquello que está más allá y que está en un continuo devenir.⁷ En la misma dirección, Cage cree que los silencios que se leen en una partitura, además de dar inteligibilidad a la relación entre los sonidos escritos, permiten la escucha, y dan el espacio y el

² "[...] 4'33'' demonstrates very clearly what composition, realization and audition may or may not have to do with one another" (Nyman, N, *Experimental music. Cage and beyond*, Londres, Cambridge University Press, 1999, p. 2).

³ Por otra parte, tampoco parece una tarea tan simple la de poder determinar los nombres propios que se inscriben en la música experimental y en la de *avant-garde*. Un ejemplo de ello es Stockhausen, quien compuso obras que pueden ubicarse a ambos lados: *Gruppen* (*avant-garde*, pieza vinculada al serialismo integral) y *Aus den sieben Tagen* (música experimental, compuesta a partir de unos textos que dan una serie de instrucciones).

⁴ Las cámaras anecoicas son recintos con un alto nivel de aislamiento acústico y con un bajo nivel de reverberación que suelen utilizarse para tomar muestras grabadas de sonidos que luego son procesados digitalmente.

⁵ Es muy significativo que Cage haya escrito en su adolescencia un discurso referido a algunos países de América. Cuando llegaba el momento dedicado a Estados Unidos, no decía ninguna palabra y sólo se escuchaban los sonidos del público. En algún sentido, anticipaba ese *dejar aparecer* del mundo sonando.

⁶ Aquí es interesante retomar la concepción del silencio que señala Deleuze. Para él es una invención de la música que contiene un fuerte poder creador: "Para mí va de suyo que el silencio es un elemento creador y uno de los más creadores formando parte de la máquina musical; fuera de la máquina musical no hay en absoluto silencio" (Deleuze, G., *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*, Buenos Aires, Cactus, 2017, p. 343).

⁷ Cfr. Cage, J., *Silencio*, Madrid, Ardora, 2007, p. 8.

tiempo, a los sonidos no-intencionados; es decir que la notación del silencio es la ventana abierta que permite la entrada de los sonidos que no estaban originalmente concebidos en la obra.

Sin obliterar la relación entre sonido y silencio en el ámbito de la obra musical, se desprende una de las ideas centrales en la posición cageana: aquella que exige la liberación de los sonidos. Esto implica que para el compositor ya no es posible reducirlos a un sistema simbólico ni a reglas abstractas para su organización. Por lo tanto, liberar los sonidos de ciertas nociones abstractas tiene como consecuencia dejar existir al sonido mientras produce sus cambios desde su singularidad, en un entorno que, al mismo tiempo, también cambia.⁸

El silencio rodea todos los sonidos y en su resonancia, como efecto de lo no-intencionado, interpenetra todo lo que encuentra, modificándolo en tanto acontecimiento. En 4'33'' es el ambiente el que produce la obra, pero ese ambiente está compuesto en un doble sentido: con la no intencionalidad que proviene de sonidos del entorno y con la intencionalidad de los espectadores, quienes se convierten en los intérpretes de la pieza.⁹

⁸ Es importante señalar la influencia en Cage de Suzuki, quien sostenía que los hombres son hombres y las montañas son montañas antes de estudiar el Zen. Luego de estudiarlo, los hombres son hombres y las montañas son montañas, pero se los comprende como si los pies hubiesen despegado de la tierra. Cage dice que los hombres son hombres y los sonidos son sonidos antes de estudiar música. Lo mismo luego, pero esto sucede cuando es posible desligar al sonido de un sistema de relaciones: "Es decir, uno tiene que descartar toda noción que separe la música de la vida" (Cage, J., *Ritmo etc.*, Buenos Aires, InterZona, 2016, p. 107).

⁹ Sobre el estreno, Cage sostuvo: "They missed the point. There's no such thing as silence. What they thought was silence [in 4'33"], because they didn't know how to listen, was full of accidental sounds. You could hear the wind stirring outside during the first movement [in the premiere]. During the second, raindrops began patterning the roof, and during the third the

¿Cuál es el tiempo de la obra si requiere de una co-interpretación por parte del auditorio? ¿Dónde se encuentra y se produce la obra en sí misma? Tal como sostiene Jean-Luc Nancy, el hecho estético se juega en una frontera o límite que, como tal, toca tanto a los espectadores como a la obra misma. Esa presencia es imposible de decodificar íntegramente dado que su aparecer está determinado tanto por retenciones y protenciones que la acechan. Ello quiere decir que nunca un signo puede ser comprensible en la instancia plena de un presente si no se vincula con su pasado (retenciones) y con su futuro (protenciones), como de restos que son indiferentes y ajenos al sujeto en sí; por eso, en lugar de pensar al sujeto como fundamento, habría que ubicarlo como resultado.

Así, en la obra operan dos temporalidades que coexisten: una temporalidad que se fundamenta en las subjetividades en juego y que está compuesta de dichas retenciones y protenciones; y otra temporalidad que se adiciona y que no puede ser explicada como estados de conciencia de un sujeto, sino que se desprende de la relación material entre el ambiente, sus objetos y el tiempo. Además, la falta de organización de los sonidos bajo algún tipo de estructura determinada previamente implica que no es posible reducir la obra musical a ningún sistema simbólico o abstracto. No se debe olvidar que esa era la intención central de Cage: abandonar al máximo posible toda intencionalidad y dejar a los sonidos tener su propia actividad.

people themselves made all kinds of interesting sounds as they talked or walked out" (Kostelanetz, R., *Op. cit.*, 2003, p. 65). "No comprendieron el punto. No existe el silencio. Lo que pensaban que era silencio [en 4'33"], porque no sabían escuchar, estaba lleno de sonidos accidentales. Se podía escuchar el viento en el exterior durante el primer movimiento [en el estreno]. Durante el segundo, las gotas de lluvia comenzaron a golpear rítmicamente el techo, y durante el tercero, las personas mismas emitieron todo tipo de sonidos interesantes mientras hablaban o salían".

En *Ensayo sobre la desobediencia civil*, Henry Thoreau advierte que la música siempre es continua, mientras que las intermitencias se producen en la escucha. Cage encuentra aquí algunas claves para su propio pensamiento, sobre todo en relación con la posibilidad de incorporar y pensar a todo sonido como material para la composición de una obra musical, considerando a los sonidos no-intencionados como un plano o conjunto de planos sonoros a disposición con carácter inevitable. En el encuentro de los materiales sonoros se produce una cierta sensación del tocar, donde la relación entre la obra y el espectador se halla desbordada, dado que no se trata de un discurso dirigido a un público que oye, sino de un encuentro entre los sonidos que provienen de todas las direcciones.¹⁰

Cage necesitó encontrar aquello que puede determinarse como lo común al sonido y al silencio. Si la tradición occidental dio suma importancia a la altura, es decir, la estableció como el parámetro central de la organización musical, eso se debía a la necesidad de sostener estructuras formales basadas en las relaciones armónicas. Sin embargo, resulta evidente que el silencio no puede medirse a partir de su altura, aun cuando la referencia corresponda al sonido no-intencionado. Por eso, el parámetro que permite la estructuración de una pieza debe ser, inevitablemente, la duración. Es decir, la duración como lo común al sonido y al silencio. Es en esta dirección que Cage comienza a planificar las duraciones de las piezas y de las estructuras internas dejando, en muchos casos, todos o varios del resto de los parámetros indeterminados: método (procedimiento sonido por sonido), materiales (sonidos y silencios) y forma (continuidad). A partir de la

¹⁰ Aquí cabe hacer una aclaración. Si bien Cage toma la referencia de Thoreau, no es el objeto de este trabajo dar un lugar privilegiado a la intencionalidad de la conciencia del sujeto; intencionalidad que estaría afirmada en una escucha dirigida. Lo pretendido aquí es postular la escucha como una relación rítmica entre los cuerpos y las materias que participan del acontecimiento musical.

década del 80, en obras como *Musicfor*, comienza a trabajar con paréntesis temporales flexibles, es decir, indicaciones de inicio y final dentro de las cuales el intérprete selecciona el momento y las acciones que va a realizar. Sin embargo, la raíz de esta preocupación ya estaba inmersa en la pieza silenciosa de los 50.

El impacto de 4'33'' es tan alto que, como señala David Nicholls, desde la década del 60 se produce un viraje en la concepción cageana sobre la experimentación artística: de hacer música que se asemeja a la vida a hacer su propia vida como una forma de música.¹¹ Una de las implicancias de esta idea, según Nicholls, es que Cage comienza a utilizar materiales existentes de modo descontextualizado y que, con ello, anticipa un gesto típicamente posmoderno. El silencio que se produce como una apertura, como esos espacios de cristales y alambres que le interesaban, permite la presencia de lo incalculable.¹² El contexto queda, en algún sentido, indeterminado y abierto a la experiencia imposible de anticipar. En esta dirección, no hay forma de cerrar una obra musical ni de reproducirla; siempre se encuentra en una presentación, múltiplemente contextualizada, diseminada, cuya reposición se manifiesta de modo productivo.¹³ En sintonía con la lectura deleuzeana so-

¹¹ Cfr. Nicholls, D. *John Cage*, Madrid, Turner, 2009.

¹² Hay una serie de experiencias que suceden en la misma época y que resultan importantes mencionar. Se trata de las esculturas sonoras de los hermanos François y Bernard Baschet. Si bien estas obras no pretenden hacer oír algo que sus transparencias dejan ver, lo cierto es que son esenciales a la hora de pensar el modo en que el espacio es reconfigurado —dado que estas esculturas sonoras son interactivas, es decir, permiten la participación de los espectadores; así, al igual que en 4'33'', se disloca la delimitación espacial tradicional entre las gradas y el escenario—. Además, esta reconfiguración impide que la obra se clausure antes de su ejecución, dando lugar a lo incalculable de modo explícito.

¹³ En este sentido, es posible plantear la idea de “aporía de la re-presentación”. Por un lado, toda obra musical se manifiesta como representación de un determinado conjunto de sonidos

bre las mónadas y la filosofía de Leibniz, Cage afirma: "Si somos islas, lo somos de cristal y sin persianas".¹⁴

La liberación de los sonidos produjo un efecto de multiplicidad. Posiblemente, uno de los ejemplos más fuertes sobre este efecto sea la pieza *Musicircus* de 1968.¹⁵ Esta obra retoma la idea central de 4'33'', es decir, abrir posibilidades sonoras incalculables dando lugar a lo múltiple. En este caso, las acciones se reproducen por todo el espacio y no mantienen una conexión entre sí que permita vincularlas: "Desde 1968 he encontrado dos formas de cambiar la intención hacia la no intención: *musicircus* (simultaneidad de intenciones no relacionadas); y música de contingencia (improvisación con instrumentos en los que hay una discontinuidad entre causa y efecto)".¹⁶

o acciones que resultan en diversas producciones. Pero, por el otro, a partir de la noción de sonido no-intencionado, toda obra es también una presentación. La re-presentación musical se dirime entre lo representado y lo presentado.

¹⁴ Cage, J., *Silencio*, Madrid, Ardora, 2007, p. 222.

¹⁵ La pieza está escrita para un número no determinado de músicos que deben interpretarla en el mismo espacio y al mismo tiempo. Puede consultarse en https://john Cage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=273 [11/04/25], dice: "The idea of this composition is nothing more than an invitation to any number of musicians willing to perform simultaneously anything or in any way they desire. The manuscript is a list of musicians for the first performance, including a diagram for their positions in the performance space; it also indicates various works by Cage and Erik Satie that were performed, as well as a few non-musical works": "La idea de esta composición no es más que una invitación a cualquier número de músicos dispuestos a ejecutar simultáneamente cualquier cosa del modo que lo decidan. El manuscrito es un listado de músicos para la primera interpretación, incluyendo un diagrama de sus posiciones en el espacio de interpretación; también indica varios trabajos de Cage y Erik Satie que fueron interpretados, así como algunos trabajos no musicales".

¹⁶ "Since 1968 I have found two ways of turning intention toward non intention: *musicircus* (simultaneity of unrelated intentions); and music of contingency (improvisation using instruments in which there is a discontinuity between cause and effect)". (Kostelanetz, *Op. cit.*, 2003, p. 60).

Es posible notar cómo 4'33'' es una pieza esencial para la música del siglo pasado. Del mismo modo que las pinturas totalmente negras o blancas de Robert Rauschenberg y de Kazimir Malévich mostraron la imposibilidad del espacio vacío, Cage penetra el silencio y descubre en él la resonancia del mundo; resonancia que la música no puede eludir.

En esa misma dirección, pero algunas décadas antes, el futurismo italiano incorporó los ruidos de la ciudad a sus obras. Este movimiento publica su primer manifiesto en febrero de 1909. Se caracteriza por la exaltación de lo moderno, la tecnología y lo mecánico. Cabe recordar que para esta época hay un desarrollo industrial inmenso que promete acortar las distancias en el mundo: los primeros vuelos extensos de aviones, los largos trayectos de trenes por zonas de difícil acceso, el aumento en la producción de automóviles, la aparición de nuevos medios de telecomunicación. Como señala Norberto Cambiasso:

El negocio futurista, por así decirlo, consistirá en la traducción de semejante asunto –con sus connotaciones de dinamismo, velocidad, movilidad y desplazamiento– a la estructura formal de las diversas artes y a la disolución de los límites tradicionales entre ellas.¹⁷

Quizás los rasgos principales que estos avances aportaron al futurismo, ocurriendo al mismo tiempo, sean el abandono de lo sucesivo y la posibilidad de lo simultáneo. Es decir, una visión más integrada de los materiales que repercutió directamente en las texturas sonoras. El contexto en el que se inscribe es de suma importancia; así, se halla una tensión entre la idea de tonalidad como ejemplo de la máxima racionalización en Max Weber y la crítica radical de Ferruccio Busoni quien sostiene que ese mismo sistema no es más que una construcción artificial que se aleja de la estructura interna del sonido.

¹⁷ Cambiasso, N. *El oído inalámbrico*, Buenos Aires, Ubu Ediciones, 2018, p. 17.

Esa crítica apunta al sistema de afinación temperado que toma lugar desde el siglo XVII, es decir, a la construcción artificial de los valores de frecuencias de los armónicos de un sonido que sirven para justificar la estructura interna de los acordes, en especial, los mayores.

El texto fundacional de la música futurista es el *Arte de los ruidos* de Luigi Russolo. Allí Russolo propone seis tipos distintos de sonidos-ruidos: estruendos, silbidos, susurros, estridencias, sonidos percutidos y voces de hombres y animales. Este manifiesto, además de trazar las líneas estéticas del movimiento, imprime un sello fundamental a toda la música del siglo XX. El primer llamado del escrito es a considerar el sonido de la nueva ciudad como parte integrante del material de una obra, es decir, abandonar la noción de sonido puro, propio de la tradición musical europea, y abrir el juego a los sonidos-ruidos. Lo importante en la actitud futurista no era alcanzar una imitación precisa de los sonidos de la vida cotidiana moderna sino, por el contrario, apropiarse de esos ruidos para exceder la práctica musical tradicional del reciente romanticismo europeo. Es posible rastrear con facilidad cómo este intento quedó irrealizado; por una parte, la misma música proveniente de la academia comienza a incorporar ese tipo de materiales, y, por el otro, los ruidos, tal como se los consideran desde el espectro futurista, ya habían sido parte de otras expresiones musicales que no tuvieron la suerte de los discursos tonales. Aquí Cambiasso pone los siguientes ejemplos: disonancias, instrumentos que contenían componentes de ruido en sus estructuras de parciales, músicas para percusión, expresiones sonoras de otras culturas no europeas.

Volviendo a Cage, un punto clave que se debe señalar es que su pieza pone en tensión modos de construcción discursivos y musicales de la tradición europea, pero lo hace sin pretender una exterioridad plena. Por el contrario, se mantiene dentro de las fronteras de los mecanis-

mos institucionalizados del ámbito musical académico.¹⁸ En este sentido, la apuesta cageana anticipa el gesto deconstructivo en tanto que opera desde el interior, produciendo una suerte de implosión. La situación de concierto distribuye el espacio entre el escenario y las butacas para los espectadores, esos espacios están ocupados por individuos que cumplen con roles específicos en la tradición musical occidental, hay un piano, etcétera.

Khôra, rizoma y mundo cageano

Cuando Cage delimita las dos clasificaciones del sonido está, al mismo tiempo, afirmando un mundo que suena. A partir de las categorías que propone (sonido intencionado y sonido no-intencionado), este mundo no puede ser reducido a la dicotomía de forma y contenido, pues el contenido nunca se puede identificar plenamente para formalizarse porque siempre está relacionándose con otros sonidos. Para comprender el modo en el que el mundo se presenta para Cage, se puede recurrir aquí al concepto derrideano de *khôra*.¹⁹ De acuerdo con el filósofo argelino no es una cosa; sin embargo, se sustrae a ciertas formas u órdenes de multiplicidades. Derrida señala que Platón comienza un camino que pone en ten-

¹⁸ "Escuchar los sonidos en un marco institucional para que la audiencia pudiera percibir como artísticos una serie de 'ruidos' cotidianos que comúnmente tendería a pasar por alto era la intención de su legendaria pieza 4'33''. Cage silenciaba *ex profeso* al ejecutante (el pianista David Tudor) para volver consciente al público de los sonidos accidentales del entorno (el viento golpeando a las puertas del Maverick Concert Hall, la lluvia cayendo sobre el techo, la inquietud de los asistentes el día de su estreno en Woodstock, un 29 de agosto de 1952). Y lo hacía siguiendo los cánones ceremoniales de la llamada "música seria". Una sala de conciertos que se remontaba a 1916, un programa que incluía piezas para piano de Christian Wolff, Morton Feldman, Earle Brown, Henry Cowell y Pierre Boulez, una partitura dividida en tres movimientos de 30'', 2'23'' y 1'40'', con la instrucción *tacet* para señalar cada uno" (Cambiasso, N., *Ibid.*, p. 86).

¹⁹ *Khôra* podría ser traducido como espacio, contenedor, re-ceptáculo.

sión la lógica o el principio de no contradicción cuando piensa el concepto de *khôra* en el *Timeo*.²⁰ Si *khôra* no es ni lo sensible, ni lo inteligible es, entonces, parte de un tercer género. Lo mismo sucede cuando se piensa al sonido no-intencionado como la marca del mundo sonando. No se trata ni de sonidos, ni de silencios puros.

Tanto *khôra* en Platón según la lectura de Derrida, como Cage y la no intencionalidad del mundo, muestran una relación cercana que las hace funcionar como deconstrucciones de ideas con un largo alcance en las tradiciones filosóficas y musicales respectivamente. De hecho, para Cage la multiplicidad es un eje primordial de sus obras y de su modo de concebir el arte: la interpenetración de las series que constituyen el acontecimiento. *Khôra* no tiene determinaciones, por el contrario, recibe la totalidad de las determinaciones de lo que en ella sucede. Resiste a la lógica binaria o dialéctica y, por ello, no se ajusta a un discurso del tipo filosófico u ontológico. Se inscribe en el orden de lo paradójico; la propuesta de mundo-vida-arte cageana también lo hace. Sólo hay uno y es, simultáneamente, divisible al infinito. Derrida sostiene: "Hay *khôra*, pero la *khôra* no existe",²¹ es decir, ese espacio que sirve de recepción o contención no puede más que ser nombrado. Ese receptáculo no puede ser determinado ni identificado, puesto que se trata del espacio contenedor de las multiplicidades donde la música queda inscripta. *Khôra*:

Pre-originaria, *antes* y *fuerza* de toda generación, ni siquiera tiene ya el sentido de un pasado, de un presente pasado. *Antes* no significa ninguna anterioridad temporal. La relación de independencia, la no-relación, se parece más a la del intervalo o el espaciamiento con respecto a lo que se aloja en él para ser, por él, recibido.²²

²⁰ *Op. cit.*, 20011, p. 16.

²¹ *Op. cit.*, 2011, p. 30.

²² *Ibid.*, pp. 80-81.

Ese receptáculo pre-originario precede a la filosofía cuyo discurso engendra la imagen de las oposiciones: lo sensible y lo inteligible. ¿En qué sentido se podría, entonces, hablar de mundo, de un mundo no-intencionado, no condicionado antropológicamente, cuya escritura es pre-originaria, anterior a la música, siempre afectando diferencialmente el sonido musical?

En principio, una posible respuesta estaría en el reemplazo del sonido y el silencio por las nociones de intencionalidad y no-intencionalidad respectivamente. Si el ambiente no puede desligarse de la obra y, al mismo tiempo, ese contexto siempre cambia, el mundo donde se inscribe la pieza musical no puede ser determinado en su totalidad. Remite a un mundo siempre abierto e indeterminado. Y, además, para Cage esta preocupación puede ser desplegada también en el interior de la composición. La multiplicidad es una condición para la comprensión de ese mundo como *khôra*, como espacios sobreimpresos y divisibles de modo infinito.

En la misma dirección y engrosando la importancia de la posición en Cage, otra lógica conceptual que puede ayudar a pensar la concepción cageana de la música es el ríoma. Si bien "rizoma" es un concepto que a diferencia de la *khôra* derrideana busca abordar lo múltiple determinado, permite pensar bajo una lógica donde no se establecen ni un orden de jerarquías, ni orígenes, ni teleología.²³ La obra se produce en un plano inmanente donde no puede explicarse a sí misma, ni tampoco puede recurrir a un plano trascendente para hacerlo. Ante ese mundo que suena, cada sonido o silencio escrito no puede operar como representación de un sonido o silencio, sino que se compone como un simulacro, esto es, como un agenciamiento cuyas conexiones de elementos heterogéneos está determinada, en parte, por el azar. Así, no es posible encontrar un modelo sonoro que la escritura venga a identificar plenamente. Por otra parte, esos elementos heterogéneos

²³ Cfr. Deleuze, G. y Guattari, F., *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 2002, pp. 9-29.

son los que, a través de las líneas de fuga, desenmascaran las relaciones de significabilidad pre-establecidas en los sistemas musicales y dan lugar a las series de receptáculos cuya aprehensión se torna infinitamente diseminada. De algún modo, la lógica de la sonoridad ineluctable del mundo en Cage implica la multiplicidad, la conexión y la heterogeneidad propia del rizoma deleuzeano; en tanto la interpenetración produce asociaciones que no pueden reducirse a una suerte de sumatoria, sino que, por el contrario, se afirman en acoplamientos del tipo molecular.

De un lado, *khôra* se presenta como un receptáculo de receptáculos, como aquello que se despliega infinitamente sin poder hallar un origen; del otro, la obra cageana se mantiene ligada a esa concepción. El espacio en el que acontece su obra —y aquí 4'33'' no es una excepción— se compone de infinitos receptáculos impidiendo distinguir entre vida y arte. Los contextos siempre se multiplican y el cuerpo y la obra son tocados en la presencia del acontecimiento. Las series que determinan esa presencia ya son cuerpo y material y, por lo tanto, un espacio para el acontecer de los que no se puede señalar un origen o un punto de partida. Cage sostiene: "Prefiero que la superposición de cosas no sea intencional, como el sonido del tráfico y las campanas de la iglesia; con los que puedo lidiar. Pero cuando tocas algo que es mío, porque estás buscando algo mío, empiezas a tener una intención".²⁴

Sonido no-intencionado como explicación de la materialidad y de la escritura/archi-sonoridad: entre Cage y Derrida

¿Se podría pensar el sonido no-intencionado a través de la lógica de la *différance* derrideana? El sonido no-intencionado propone una deconstrucción de la oposición

binaria entre sonido y silencio. De este modo, no sería un reemplazo de las categorías propias de la música sino una alternativa ante la imposibilidad del silencio pleno. Por su parte, con el término *différance*, el texto derrideano realiza un complejo recorrido para mostrar el modo en que opera la deconstrucción. El primer opuesto binario que trabaja en *De la gramatología* es el de habla/escritura. Partiendo de allí, la alteración de la palabra se condice con ese gesto inaugural. El reemplazo de la *e* por la *a* sólo puede ser percibido en la escritura, dado que su diferencia es inaudible. La *différance* propone una triple solicitud, es decir, un triple temblor de ciertas estructuras no puestas en duda desde la metafísica tradicional. En primer lugar, el término cuestiona la idea de origen y el *querer-dicir*, tornando lo originario a un no-origen y criticando fuertemente el privilegio otorgado al logos en la idea del *querer-dicir*; en segundo lugar, cuestiona la jerarquización sistemática que da lugar a la primariedad de un término sobre otro, permitiendo la construcción de verdades que, a su vez, fundan los principios de los sistemas filosóficos; en tercer lugar, cuestiona las concepciones lineales del tiempo y tradicionales del espacio, proponiendo a la temporización y al espaciamiento como alternativas:²⁵

²⁴ "I prefer the superimposition of things to be non intentional, like the sound of traffic and church bells; that I can deal with. But when you play something which is from me, because you are looking at something from me, then you begin to make an intention" (Kostelanetz, *Op. cit.*, 2003, p. 189).

²⁵ Dos de los impactos más fuertes de la obra de Heidegger en Derrida están dados por la apertura a esta nueva noción del tiempo y por la crítica a la concepción onto-teológica en la filosofía occidental. De algún modo, ambas están sobreimpresas. La posición heideggeriana con respecto a la onto-teología parte de una fuerte crítica al concepto aristotélico de tiempo: la determinación del sentido del ser es captada en la presencia, en el ahora. Heidegger denomina a esta idea como noción vulgar del tiempo. Ahora bien, según Derrida, aunque la posición heideggeriana, que parte del pensamiento griego mostrando el olvido por la pregunta acerca del sentido del ser, conlleva a mostrar la construcción de la tradición onto-teológica, no por ello escapa a una concepción metafísica, aunque sea en otros términos y aun cuando considere al tiempo como la apertura al sentido del ser: "Pero como el ser no es nada fuera del ente determinado, no aparecería como tal sin la posibilidad de la palabra. El ser, él mismo, únicamente puede ser pensado y ser dicho. Es contemporáneo del Logos, que a su vez no puede ser más que

La desaparición de la verdad como presencia es la condición de toda (manifestación de) verdad. La no-verdad es la verdad. La no-presencia es la presencia. La *différance*, desaparición de la presencia originaria, es a la vez la condición de posibilidad y la condición de imposibilidad de la verdad.²⁶

En un sentido análogo, el sonido no-intencionado muestra la imposibilidad de un *querer-dicir* pleno a partir de un discurso musical, dado que todo sonido siempre se encuentra contaminado por un afuera que, al mismo tiempo, lo compone abiertamente. Por otra parte, esa imposibilidad que su presencia impone se manifiesta en una obra nunca clausurada, motivo que hace tambalear la postulación de un acontecimiento que puede reproducirse e instalarse con valor de verdad. Finalmente, su marca hace implosionar la linealidad temporal porque todo sonido presente es ya un reenvío, es la inscripción de un pasado aún no presente.

La *différance* pone en tela de juicio el concepto de *arkhé* (origen). Con esto pretende recuperar uno de los sentidos que tiene el verbo “diferir” en francés. Por un lado, su sentido se encuentra en aquello que no es idéntico, es otro. Pero por el otro, significa algo que se alcanza al intercambiar las vocales, una postergación, un dejar para más tarde: es un recurrir a un rodeo consciente e inconsciente para posponer un deseo. Esta operación produce lo que Derrida llama temporización y espaciamiento.

En la semiología clásica, el signo hace presente una ausencia —o una presencia diferida, como sucede en la propuesta de Saussure— que es aquello que representa.

como Logos del ser, que dice el Ser” (Derrida, J., *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 194). Esto es lo que Derrida llama logocentrismo, es decir, la determinación de un valor absoluto del logos. No lo piensa como un error filosófico, sino como un movimiento que permite proyectar desde la *episteme* a la metafísica onto-teológica, dando lugar a la historia de la *différance*.

²⁶ Derrida, J., *La diseminación*, Madrid, Espiral, 1997, p. 256.

Por eso, no se puede pensar a la *différance* como signo, sino como el continuo remitir de un concepto a otro u otros a través de un juego sistemático de diferencias:

La diferencia es el “origen” no-pleno, no-simple, el origen estructurado y diferente (de diferir) de las diferencias. El nombre de “origen”, pues, ya no le conviene.²⁷

Y en seguida se lee:

[...] designaremos como diferencia el movimiento según el cual la lengua, o todo código, todo sistema de repeticiones se constituye “históricamente” como entramado de diferencias.²⁸

Este diferir no se sostiene bajo la condición de un momento que lo produzca bajo una presencia plena. Así, el sonido no-intencionado tampoco puede pensarse como sonido sino como la condición de posibilidad de todo entramado de diferencias para cualquier discurso musical. La falta de intención no viene a mostrar un límite de la intencionalidad consciente de los sujetos, sino que desenmascara la materialidad del sonido y las potencias que contiene. Dichas potencias ocupan un tiempo que no deviene linealmente, sino que producen un eterno reenvío, que también implica un espacio heterogéneo, multidimensional, divisible infinitamente. En algún sentido, la misma relación que se puede trazar entre la metafísica tradicional, operando como estructura centrada a partir de ciertos conceptos ordenadores, y la deconstrucción —con la *différance* como marca de una estructura descentrada—, se puede encontrar en la música cuando la no intencionalidad del mundo no impide la obra como tal, sino que, por el contrario, muestra que su clausura, bajo la lógica de la estructura, es siempre imposible.

La *différance* es archi-escritura en tanto temporización y espaciamiento no-originario. El sonido no-intencionado

²⁷ Derrida, J., *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 47.

²⁸ *Ibid.*, pp. 47-48.

es archi-sonoridad en un mismo sentido. Todo texto o sonido presente nunca es tal si no se lo vincula con su pasado (retenciones) y con su futuro (protenciones); señala un rodeo temporizador en el mismo diferir. Por esto mismo es que entra en relación con la huella, entendiendo que es lo que permite comprender la anterioridad no originaria del mundo. La huella es la espectralidad del sentido de lo archivado que se pretende pleno y presente. La actualización de una parte de ese archivo, que no siempre implica un carácter negativo, dado que algo siempre es expulsado, es tanto una necesidad de conservación como una eliminación de algunas de las huellas infinitas. La metafísica excluye la no-presencia y con ello a la huella que considera como una adición. Sin embargo, la huella espectral, la *différance* y el sonido no-intencionado en cuanto tales se encuentran lejos de ser suplementos de exterioridad simple.

Si la diferencia silenciosa de la *différance* muestra también el silencio de la diferencia onto-teológica, el silencio diferencial del sonido no-intencionado muestra el oculamiento de un mundo compuesto como *khôra* para dar lugar a un discurso musical pleno. No se trata, pues, ni de una palabra, ni de un concepto, ni de un sonido respectivamente. El silencio que se produce en la contaminación diferencial del sonido no-intencionado, sólo se abre en una escucha de las fuerzas de lo inaudible, entendiendo a esta escucha no como un trabajo que parte de una conciencia dirigida sino como una relación rítmica entre cuerpos que se afectan y dejan afectar(se).²⁹

Ahora bien, la condición de posibilidad del texto y del sonido es su iteración, es decir, la repetición de una archi-huella o archi-sonoridad. El texto deviene en signo

²⁹ "Lo inaudible abre a la interpretación los dos fonemas presentes, tal como se presentan. Si no hay, pues, una escritura puramente fonética, es que no hay phoné puramente fonética. La diferencia que hace separarse los fonemas y hace que se oigan, en todos los sentidos de esta palabra, permanece inaudible" (Derrida, J. *Op. cit.* 1994, p. 41).

ante su repetición. Derrida muestra que esa condición de iterabilidad es irreductible a la diferencia y a la re-aparición infinita de huellas, de espectros y sentidos. La tradición metafísica sembró la noción de origen y con ello intentó ocultar esa diferencia originaria que es la condición de todo texto o signo. Por eso, deconstruir es un des-velar, un des-ocultar, que opera desde el interior mismo de ese texto: "[...] un contexto nunca está lo suficientemente determinado como para impedir cualquier desvío aleatorio".³⁰ Si la oposición entre sonido y silencio es una invención de la música, entonces la noción de sonido no-intencionado resulta de suma relevancia a la hora de pensar la constitución de la obra. Dado que Derrida no creía en la posibilidad de un origen primero, sino que proponía una iterabilidad siempre ya dada de todo texto, entonces toda primera vez es ya, al menos, una segunda vez:

Si no hay fuera de texto, es porque la gráfica generalizada ha comenzado ya siempre, está injertada en una escritura anterior [...] No hay nada antes del texto, no hay pretexto que no sea ya un texto. Así, en el momento en el que se incide la superficie de asistencia, en que se abre la abertura y se presenta la presentación, había una escena.³¹

La cuestión que surge de esta posición, que toma la iterabilidad como productora de la diferencia y que no funciona como una oposición a la identidad, es la relación con la alteridad. En esto alcanza una importancia central el concepto derrideano de hospitalidad.³² Este concepto apunta a pen-

³⁰ Derrida, J., *Psyché, invenciones del otro*, Avellaneda, Ediciones La Cebra, 2017, p. 388.

³¹ *Op. cit.*, 1997, p. 490.

³² Derrida propone dos tipos de hospitalidades. Una depende del derecho y es condicionada. Responde a las normas de lo jurídico. La otra se relaciona con la justicia y es incondicional. Se conforma como la Ley de la hospitalidad que, sin embargo, aparece en las leyes de lo condicional. Quizás sea este el punto que relacione varias de las ideas derrideanas. Por un lado, dice que la deconstrucción es la justicia. Pero también dice que la

ser los modos en que se dan las relaciones con la otredad. Aquí, la otredad no es sólo una relación con otros sujetos sino, también, con los otros cuerpos que hacen del mundo el espacio que componen la *khôra*. La pregunta por el extranjero es la relación inmediata con el afuera, con el desplazamiento. La hospitalidad no trata del derecho a la nacionalidad, la ciudadanía o la incorporación; en su lugar, trata del derecho a seguir siendo extranjero estando dentro:

[...] esa moralidad objetiva de la que hablábamos la última vez supone el estatuto social y familiar de los contratantes, la posibilidad para ellos de ser llamados por su nombre, de tener un nombre, de ser sujetos de derecho, interpelados y pasibles, imputables, responsables, dotados de una identidad nombrable, y de un nombre propio. Un nombre propio nunca es puramente individual.³³

Ese otro, con su nombre, siempre interpela y es anterior a lo propio. Aquí, se trata del problema de la asimetría que viene a poner en juego tanto la cuestión de la mismidad como la crítica a la concepción moderna del sujeto, que puede identificarse totalmente en un concepto, y de la intersubjetividad como un encuentro entre iguales.³⁴ La hospitalidad es la afirmación y el respeto por el otro; la apertura a la diferencia y la puesta en tensión a la delimitación metafísica entre lo mismo y lo otro: "La hospitalidad representaría la apertura incondicionada a toda otredad, es decir, su afirmación radical".³⁵

hospitalidad incondicional es la justicia. Es aquí donde se puede encontrar el orden heterogéneo, lo singular e incalculable, donde la diferencia (*différance*) interrumpe la lógica de lo identitario. Lo esencial de esta posición es que, del mismo modo que la justicia, el otro es lo indeconstruible. Se conforma como el límite de la deconstrucción que excede a la posibilidad de totalidad. Lo otro operando como un espectro que siempre es un *entre*, una frontera, en medio de lo presente y lo ausente; un espectro que siempre es lo inapropiable.

³³ Derrida, J. y Dufourmantelle, A., *La hospitalidad*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2014, p. 29.

³⁴ Cfr. Balcarce, G., *Derrida*, Buenos Aires, Galerna, 2016.

³⁵ *Ibid.*, p. 33. Jean-Luc Nancy (Nancy, J.-L., *El intruso*, Buenos

La música puede ser pensada como un texto que se compone de una serie compleja que siempre está atravesada por la otredad, y la otredad se anuda fuertemente con la noción de hospitalidad. De este modo, se abre a la condición de la diferencia. Se podría preguntar entonces si la escena derrideana no es ese sonido siempre dado que acompaña la vida y que hace a cada evento un acontecimiento singular, incluso a la propia vida. En tal caso, la participación de la música con ese sonido parece acompañarse de otra idea de Cage que va contra la distinción cerrada de cultura-naturaleza:

[...] vemos que humanidad y naturaleza, no separadas, están juntas en este mundo; que no se perdió nada cuando se renunció a todo. De hecho, se ganó todo.³⁶

En una dirección análoga, Ana María Ochoa Gautier trabaja sobre el concepto de *ecomusicología*. Si bien la *ecomusicología* no asume un colapso total de las distinciones entre lo cosmológico y lo antropológico, sí pone como objeto de crítica la separación tajante entre la humanidad (cultura) y la naturaleza. Esto se abre hacia lo que Ochoa Gautier denomina *multinaturalismo*. Encuentra en la década del 70 uno de los momentos fundacionales de los conceptos bases para esta disciplina:

[...] fue también la década en la que académicos como Steven Feld y Anthony Seeger iniciaron una serie de estudios sobre los indígenas, la música y la naturaleza que exigían una transformación de los fundamentos antropológicos y musicológicos sobre los que se había

Aires, Amorrotu, 2007) escribe un texto que sigue la línea de pensamiento de su amigo Derrida: *El intruso*. Allí reflexiona sobre su experiencia personal tras un trasplante de corazón. El problema que atiende es el siguiente: el otro, el extranjero, ahora no está afuera sino en el interior; la condición de posibilidad viene dada por lo exterior. La única forma en la que el extranjero puede seguir siendo extranjero es estando fuera de su lugar, es decir, estando en el interior del otro.

³⁶ "[...] one sees that humanity and nature, not separate, are in this world together; that nothing was lost when everything was given away. In fact, everything is gained" (Cage, J., *Op. cit.*, 2007, p. 8).

construido la etnomusicología. Estos dos académicos en particular iniciaron una discusión crucial que articuló la relación entre el mito (o lo cosmológico), la antropología sociocultural (o las cuestiones sobre la sociabilidad humana y lo que hoy llamamos afecto) y la comprensión del sonido/música y su relación con las cuestiones de la "naturaleza". Esta discusión comenzó a poner interrogantes a la base conceptual de los términos discutidos (música, animales, sonidos, naturaleza, cultura, personas), iniciando así un movimiento que se alejaba de las cuestiones de la antropología social (es decir, cómo se articulan la sociabilidad musical y la interpretación) hacia una indagación al interior de la ontología acústica que comenzó a desestabilizar la división misma entre cultura, naturaleza y sonido/música.³⁷

El interés por las relaciones entre la música, el sonido y la naturaleza-ecología implica el comienzo de un proceso de desterritorialización que va de la mano con los movimientos decoloniales afectando el modo en que se comprenden las músicas experimentales, de vanguardia y la aplicación de nuevas tecnologías para la modificación de los sonidos. De algún modo, esto mismo era lo que anticipaba Cage al abrir la escucha hacia cualquier clase de sonido.

³⁷ "The 1970s was also the decade when scholars such as Steven Feld and Anthony Seeger began a series of studies on indigeneity, music, and nature that called for a transformation of the anthropological and musicological grounds on which ethnomusicology had been constructed. These two scholars in particular began a crucial discussion that articulated the relation between myth (or the cosmological), sociocultural anthropology (or questions about human sociality and what today we call affect), and understandings of sound/music and their relation to questions of 'nature'. This discussion began to question the *conceptual* ground of the terms discussed (music, animals, sounds, nature, culture, persons), thus initiating a movement away from questions of social anthropology (i.e., how musical sociality and performance is articulated) toward an inquiry into acoustic ontology that began to unsettle the very division between culture, nature, and sound/music." (Ochoa Gautier, A. M. Acoustic Multinaturalism, the Value of Nature, and the Nature of Music in Ecomusicology, en *boundary 2*, 43(1), 2016, p. 112).

La hospitalidad en el sonido y la música no se establece como una relación exclusiva entre sujetos; por el contrario, apunta a repensar la otredad en el marco de individualidades que exceden a lo humano. Si la música puede incorporar al sonido no-intencionado, si el *querer-decir* del compositor se ve excedido incluso cuando prefiere el silencio, si ese *querer-decir* está siempre contaminado y alimentado por la escena anterior y siempre dada, entonces el sonido mismo también posee una estructura anterior que no se encuentra necesariamente condicionada por un sistema de organización y que lo relega a un contenido que depende de estructuras formales. En un sentido completamente distinto, aparece una materialidad de la que se desprenden sus propias condiciones de posibilidad en tanto forma articulada a partir de ella misma.

El sonido no-intencionado puede dar las coordenadas para pensar el límite entre el silencio y el sonido. El silencio como la abertura, la ventana o la rendija, que permite aparecer a lo otro, que siempre está allí, aunque sea cada vez diferente. En la música: escrito con un símbolo que abre el tiempo a ese acontecer desde el afuera. Pero también el sonido se ve afectado por el límite. Su composición espectral, su estructura de armónicos y su riqueza tímbrica se encuentran modificadas por el pliegue; por aquello que le viene dado desde lo exterior a sí. Y cuando apela al silencio que le permite la inteligibilidad de su propio discurso, como sucede en toda música, nuevamente retoma ese círculo cortado por la mitad, de modo oblicuo, por un límite no intencionado que lo desborda hacia ambos lados. Lo contamina.

Conclusión

En este lugar se abre la posibilidad de problematizar sobre cuestiones que resultan de suma importancia. Por ejemplo, dado que se puede dar el estatuto de límite al

sonido no-intencionado: ¿qué pasaría si se toma distancia de la rigurosidad en la lectura de Cage? ¿Se puede aún pensar el sonido no-intencionado excediendo al otro y ubicándolo en lo otro?

La experiencia de 4'33'' parece mostrar cómo el sonido no-intencionado se presenta en una escena anterior y, al mismo tiempo, por-venir; produciendo una archi-escritura que se podría traducir en una archi-sonoridad. Más que mostrar una forma renovada de considerar las relaciones entre sonidos y silencios, la propuesta cageana se pone al frente de una deconstrucción de esa oposición binaria. El sonido no-intencionado escribe y resuena como lo otro en el sonido y en el silencio; de modo hostil, como toda hospitalidad de la que se puede tener una experiencia, irrumpiendo contaminando diferencialmente. El gesto musical siempre se encuentra acechado por él, motivo por el cual nunca puede completar la identificación consigo mismo. Toda obra es un acontecimiento, una singularidad en cada una de sus escuchas, donde el material planificado de la pieza se encuentra desbordado por la materialidad de un mundo que siempre lo modifica. En este sentido, se debe tener en cuenta que esa materialidad no se limita a los sonidos no controlados del ambiente; también se encuentran las estructuras de los recintos, los materiales que hay en ellos, los cuerpos de los presentes, etcétera. Así, si es posible pensar una relación entre las materialidades, ésta nunca puede alcanzar una síntesis, sino que se afirma abierta e imposibilitada de toda clausura. En una conferencia, Cage sostuvo:

Esta es una conferencia sobre algo y naturalmente también una conferencia sobre nada. Sobre cómo algo y nada no están enfrentados entre sí, sino que se necesitan mutuamente para existir.³⁸

El sonido no-intencionado, muestra de la materialidad y resonancia del mundo, pone a la escucha de lo que acontece en ambos, deconstruyéndolos. Y aquí, la escucha no es más que la resonancia. Resonancias de cuerpos cuyas materias producen y se producen a sí mismas en la incommensurabilidad del ritmo; allí donde se pierde la regularidad en la irregularidad; allí donde la irregularidad se pierde en la regularidad.

Para finalizar, el sonido no-intencionado puede ser el límite entre el sonido y el silencio; es decir, el concepto bifronte que deconstruye la relación jerárquica de aquella oposición binaria. En este sentido, Cage parece —quizás sin haber sido consciente de ello— producir un viraje en la producción estética que anticipa la lógica de la *différance* derrideana. Esta relación temporal entre el músico y el filósofo podría servir para confirmar la lectura que Mónica Cragnolini hace cuando afirma que la *gravidez* de la diseminación (del efecto que la *différance* tiene sobre la presencia) excede la intencionalidad del escritor, operando como un reenvío.³⁹

³⁸ "This is a talk about something and naturally also a talk about nothing. About how something and nothing are not opposed to each other but need each other to keep on going" (Cage, J. *Op. cit.* 2007, p. 129).

³⁹ Cfr. Cragnolini, M., *Derrida. Un pensador del resto*, Lanús, La cebra, 2012, p. 97.