

John Cage / The future of music

**Revisión particular de la
escucha que
organiza al ruido
para una
consecuencia
o confesión**

M. A. OSCAR EDUARDO TORRES

**Actualmente la
música
impresionista
francesa está
identificada con
Debussy quien
detestaba que sus obras
recibieran este
adjetivo, ya que se
consideraba un seguidor
del simbolismo.**

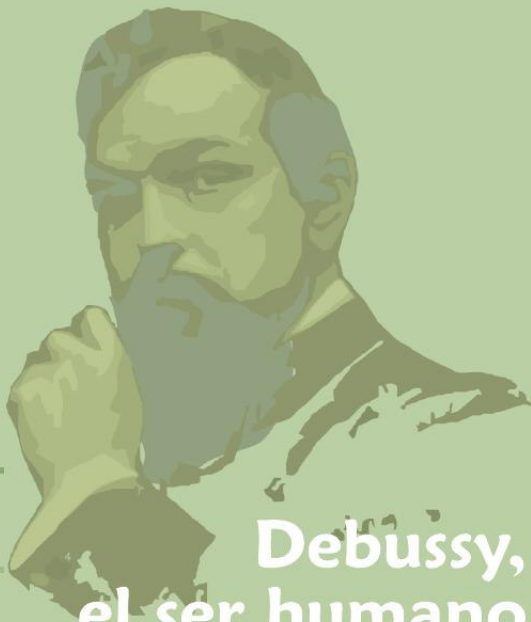
Los aniversarios son un excelente punto de entrada hacia el conocimiento y divulgación de la vida y obra de grandes figuras del pasado, en este caso me referiré al extraordinario músico y compositor Claude Achille Debussy, quien es recordado este 2012 en el ciento cincuenta aniversario de su nacimiento. Son innegables sus aportes al dominio de la música, con nuevas y fascinantes combinaciones de sonidos y extraños y maravillosos efectos de color que resultan de una visión distinta de la armonía. Estos aportes lo posicionaron como figura señera en la transición de la música occidental hacia el modernismo y las corrientes del siglo XX.

Nacido en Saint Germain en Laye un 22 de agosto de 1862, es uno de los compositores franceses de obras para piano solo, para orquesta, piezas corales y música de cámara entre otras, que merece la pena conocer y reconocer. Su proyección como autor influyó a generaciones de compositores posteriores. Actualmente la música impresionista francesa está identificada con Debussy quien detestaba que sus

obras recibieran este adjetivo, ya que se consideraba un seguidor del simbolismo. Tuvo la oportunidad de convivir estrechamente con los creadores de una escuela de pintura que sugiriera, que diera impresiones de la realidad, así como con poetas y músicos del París de su época, permitiéndoles intercambiar con brillantez y liberalidad los rasgos esenciales de sus distintas artes. Este movimiento, el último resultado del romanticismo del siglo XIX, se caracteriza por una notable sensibilidad al color, luz y sombra. Debussy logró transponer estas características a su obra.

Desde que Debussy era pequeño, actuaba de manera inesperada, estableció un patrón de hacer exactamente lo opuesto de lo que la gente esperaba que hiciera: mientras otros niños jugaban, Debussy se sentaba por días enteros en la misma silla, pensando y cavilando. Sólo se entusiasmaba por las mariposas de colores brillantes. Su gusto siempre fue hacia lo minimalista, lo más esencial. Cuando le ofrecían la oportunidad de comprar cualquier cosa en una pastelería, él escogía un simple y sencillo dulce.

Aún dentro de su preparación como músico, su personalidad inquisitiva y contraria a lo que podríamos definir como normal, se dejaba



Debussy, el ser humano

DR. DAVID JOSÉ ZAMBRANO DE LEÓN

Inicio este escrito con la referencia del manifiesto que fue presentado públicamente por Cage a modo de lectura en la sociedad cultural de Seattle y organizada por Bonnie Bird en 1937. En 1958 el texto aparece en el folleto que acompaña la grabación realizada por George Avanking del concierto retrospectivo de los veinticinco años de la obra de Cage celebrado en el Town Hall, Nueva York. Resalto fragmentos sobresalientes de este manifiesto y en lo posterior indagar en las relaciones de la secuencia histórica, el proceso creativo, predisposiciones y consecuencias aparentes, de dicho manifiesto:

1. La consideración de la actividad de la escucha... donde quiera que estemos, lo que escuchamos es, en su mayor parte, ruido. Cuando lo ignoramos, nos perturba. Cuando lo escuchamos, lo encontramos fascinante...escuchar es algo propio que hacemos nosotros, no algo que nos hagan...la música no comunica...y en caso de hacerlo no parece emplear el mismo lenguaje de una persona a otra, la expresión es en suma, desarrollada por el oyente...la multiplicidad de lenguajes artísticos es suficiente para poner esta comunicación en cuestión...Queremos capturar y controlar...sonidos, para usarlos no como efectos de sonidos, sino como instrumentos musicales...hacer música si esta palabra, música, es sacralizada y reservada para los instrumentos de los siglos XVII y XIX, podemos sustituirla por un término más significativo: organización de sonido.

2. La música es organización del sonido... a través del principio de la organización, es decir, la habitual habilidad del ser humano para pensar...el compositor (organizador de sonido) no sólo se enfrentará a la totalidad del campo sonoro sino a la totalidad del campo temporal... El

principio de la forma será nuestra única conexión constante con el pasado. Aunque la gran forma del futuro no será como lo fue en el pasado, en un momento la fuga y en otro la sonata, estará relacionada a éstas como éstas lo están entre sí. Los actuales métodos para escribir música, principalmente aquellos que emplean y se refieren a escalones particulares en el campo del sonido, serían inadecuados para el compositor...por lo que el...abandono de la idea de proporción en la composición musical supone, en primer lugar, la atención al sonido mismo y, en segundo lugar, el rechazo a la fijación de un (solo) método.

3. La organización del sonido incluirá el ruido y con él toda la música de percusión... (el compositor) explora el académicamente prohibido campo 'no musical' del sonido hasta donde es manualmente posible... Ningún ritmo estará más allá del alcance del compositor. Nuevos métodos serán descubiertos, orientándose hacia una relación categórica con el sistema dodecafónico de Schoenberg, que es análogo a la sociedad moderna donde el énfasis está puesto en el grupo y en la integración del individuo del grupo...se realizará también en centros de música experimental donde se producirá música sintética...Los compositores usarán medios del siglo XX para componer música. La organización de sonido será empleada con fines musicales, y extramusicales...ahora es posible que los compositores ejecuten su música directamente sin la asistencia de intérpretes intermedios...

Reflexiones son consecuencias

Cage buscó y adaptó variadas maneras de componer, en este trayecto la transformación más significativa no fueron los métodos de

Cage estudió contrapunto y análisis en la universidad de Southern California. Fue uno de los pupilos más relevantes de Schönberg.

composición, sino el compositor en su incidencia interna, su absorción diferencial y sus conclusiones devenida de tal percepción. La acción frente a la teoría le permitió el reconfigurar constantemente los métodos utilizados, la formación del "yo" de la identidad adaptable, una actitud en que "...la necesidad es la madre de la invención, pero la opulencia segura parece ser su madrastra disfuncional". (Csikszentmihalyi, 1996).

Apuntes históricos

Nacido en 1912 Cage fue un abanico de posibilidades, hablar de él es tocar la era moderna, post-moderna y demás categorías que él mismo se decía así mismo "Yo no soy una categoría".

Sus padres fueron una influencia importante en su vida, John Milton Cage era capaz de encontrar soluciones de todo tipo, una negación era el modo que le mostraba el qué hacer ante la situación. Cage en su juventud en una estancia europea de casi dos años descubría y asimilaba la mayor belleza posible, como el mencionaba: "...tengo una diferencia con los artistas europeos, "Yo viajé ligero"...". Comenzó a escribir música en Mallorca y en Sevilla como el mismo expone: "...en una esquina de la ciudad me di cuenta de la multiplicidad de eventos visuales y auditivos que simultáneamente ocurrían, esa experiencia fue un regocijo". Cage era un americano en Europa, por lo que no tenía todo el peso de la cultura existente en ese tiempo más que la

virtud de haber sido hijo de un inventor y de Lucretia Harvey, editora del club de damas del periódico *Los Angeles Times*.

Cage, al regresar a California en los 30, coincidió con muchos europeos famosos y artistas que vivían en exilio. La industria cinematográfica de Hollywood proveía de oportunidades profesionales a compositores, escritores, directores y actores. Varios vivían en las zonas residenciales de Los Ángeles como Hollywood, Beverly Hills, Pacific Palisades y Santa Mónica, esperando a que los movimientos políticos y la guerra terminaran.

Según Cage había dos corrientes, la línea de Schönberg (la más vanguardista) o la de Stravinsky (la más conservadora). Se decidió por Schönberg, porque le parecía lo más cercano a su forma de ver el mundo. Este compositor exiliado de la Alemania nacional-socialista fue una influencia importante en la vida de Cage; existen muchos relatos sobre esa relación, una anécdota es que Schönberg le preguntó a Cage que si tenía dinero para pagarle su cuota, Cage en 1933 le dijo que no le podía pagar porque no tenía dinero, entonces Schönberg le preguntó que si estaba dispuesto a dedicar su vida a la música, Cage le dijo que claro, a lo que Schönberg le respondió que le enseñaría sin cobrarle.

Cage estudió contrapunto y análisis en la Universidad de Southern, California. Fue uno de los pupilos más relevantes de Schönberg. Sin embargo, denotó una sensibilidad extraña en las habilidades contrapuntísticas de Cage, especialmente en el tratamiento de la

Estas sesiones inaugurales de grabación en Texas fueron un evento decisivo en la difusión de la música regional; el primer acordeonista que tuvo ese privilegio fue el ya citado Bruno Villarreal, originario de San Benito, en 1928⁴¹. Sin embargo, fue Narciso Martínez, tamaulipeco que radicó toda su vida en Texas y considerado como el padre del conjunto texano, el primero que grabó polkas tocando el acordeón, acompañado de Santiago Almeida en el bajo sexto.⁴² Gracias a su prodigiosa capacidad para tocar el *squeeze box*,⁴³ Martínez pronto fue conocido como *El huracán del Valle*.

Después de hacer una inspección de las más influyentes grabaciones que han llegado hasta nosotros, podemos afirmar que en los albores del conjunto, es decir, en los años treinta del siglo XX, los pequeños grupos musicales presentaban exclusivamente piezas instrumentales, fundamentalmente polkas,⁴⁴ y el repertorio era muy similar en Nuevo León y Texas. Es a finales de la década de 1960, cuando la tendencia de orgullo étnico de los mexicanoamericanos, conocida como el *movimiento chicano*, transformó el estatus del conjunto texano, pasando de ser una "basura de cantina a un tesoro cultural".⁴⁵ Al sur de la frontera, en Nuevo León, ocurriría

algo similar. El ya mencionado compositor y acordeonista Antonio Tanguma, nacido en 1903, había impulsado por muchos años la música regional, tocando principalmente en las calles, pero no obtuvo el reconocimiento oficial sino hasta principios de la década de 1970, cuando la Secretaría de Educación Pública del estado lo contrató para acompañar las actividades de los promotores del folklore local.⁴⁶

Para finalizar, podemos decir que los mexicanos que migran han contribuido en muchos espacios de la sociedad estadounidense: no sólo trabajan en los campos, también han favorecido procesos culturales de las propias comunidades del norte, con lo cual tenemos una idea de la complejidad de las migraciones de bienes simbólicos, que toman, pero también enriquecen a las tradiciones con las que se fusionan. Este proceso se sigue manifestando hasta el día de hoy y es lo que se ha dado en llamar *transnacionalidad*,⁴⁷ una muestra de cómo se reconfiguran y actualizan las identidades y las tradiciones. En este marco, el conjunto norteño, así como su asimilación en el conjunto texano, encarna una oposición contra la discriminación: la música se transforma en un acto de "resistencia expresiva-cultural".⁴⁸

fusionan. Este proceso se sigue manifestando hasta el día de hoy y es lo que se ha dado en llamar *transnacionalidad*,⁴⁷ una muestra de cómo se reconfiguran y actualizan las identidades y las tradiciones. En este marco, el conjunto norteño, así como su asimilación en el conjunto texano, encarna una oposición contra la discriminación: la música se transforma en un acto de "resistencia expresiva-cultural".⁴⁸

41. Peña, The Texas-mexican conjunto...pág.40.
42. Gary S. Hickinbotham, *Recording Industry, Handbook of Texas Online* (<http://www.tshaonline.org/handbook/online/articles/febr02>), acceso 13 de marzo de 2011.
43. Como se llama al acordeón, literalmente caja que se aprieta o apachurra.
44. Casi el 40 % de toda la música grabada por los conjuntos hasta 1941 era polka, mencionado en San Miguel Jr. G. 2002. *Tejano proud, Tex-mex music in the twentieth century*. College Station: Texas A&M University Press. Pág. 10.
45. *Ibidem*, pág. 151.
46. Ayala Duarte, Desde el cerro de la silla...pág. 100.
47. Loza, S. 2001. *Músicos chicanos y la experiencia de transnacionalidad*. En *Ávaro Ochoa...Y nos volvemos a encontrar: migración, identidad, y tradición cultural*. Zamora: Colmich. Pág. 52.
48. Peña, M. 1999. *Música tejana. The cultural economy of artistic transformation*. College Station: Texas A&M University Press. Pág. 21.

acordeón similar en una feria de Texas, por diez pesos.³³

Durante los primeros años del siglo XX, y debido a que la ciudad de Monterrey era uno de los más prósperos centros industriales de México, su influencia económica y cultural en la región, su *hinterland*, se extendía hacia los vecinos estados de Tamaulipas y Coahuila, y también incluía el sur de Texas. En materia de música, los neoleoneseos que fueron maestros y ejecutantes de los más variados instrumentos musicales, tuvieron un gran ascendente en la región, en especial en Texas, siendo recordados por ser filarmónicos con una excelente instrucción.³⁴

Uno de los sucesos importantes en la propagación del conjunto fue la aparición de la radio. El pionero en la transmisión de las ondas hertzianas en América Latina fue el ingeniero Constantino de Tárnava,³⁵ fundando en 1921 la primera estación de radio organizada, aunque ya emitía esporádicamente desde la sala de su casa, en el centro de Monterrey, desde 1919.³⁶ Aquí debemos resaltar que dicha radiodifusora comenzó a transmitir casi un año y medio antes de que se produjera la primera emisión radial texana, la cual se originó en Houston, en marzo de 1922.³⁷

Al ser considerada como música rústica, no hubo espacio

para el conjunto norteño durante los primeros años de la radiodifusión, el ingeniero de Tárnava programaba regularmente música "refinada", interpretada por baritonos y tenores, pianistas y tríos con guitarras.³⁸ Es hasta finales 1949 cuando aparecen estaciones con música regional mexicana, y en las dos décadas siguientes las dedicadas particularmente al conjunto, como *La doña de la música norteña* y *La norteña del cuadrante*.³⁹

En cierto sentido, la importancia de la aparición del disco es equivalente al nacimiento de la imprenta, ya que ambos generalizaron una forma de expresión. Efectivamente, de la misma trascendencia que la radio, fue el hecho que gracias a una nueva tecnología portátil para grabar, los primeros discos comerciales que se realizaron en Texas y otros estados del sudoeste, fueron maquilados por las más grandes compañías estadounidenses, entre ellas Bluebird, subsidiaria de RCA/Victor. Dicha marca fue creada para abarcar los mercados aldeanos y regionales, para grabar lo que se conocía como "música de raíces regionales" o "race records".⁴⁰

33. Documental *Polka, roots of accordion playing in South Texas part 4 of 7*. <http://www.youtube.com/watch?v=2hoisBAoJ4>, consultado el 10 de agosto de 2011. En ese tiempo, Tanguma ganaba 50 centavos diarios en la labor.
34. Peña, M. 1985. *The Texas-Mexican conjunto. History of a working class music*. Austin: The University of Texas Press. Pág. 28.
35. Ayala Duarte. *Desde el cerro de la silla...*, pág. 69.
36. Vozcayá Canales. *Los orígenes de la industrialización en Monterrey...*, pág. 147.
37. Ragland. *Música Norteña...*, pág. 76.
38. Ayala Duarte. A. 2004. *Breve historia gráfica de la música en Monterrey, México*: CONARTE/CONACULTA. Pág. 74.
39. Ayala Duarte. *Desde el cerro de la silla...*, pág. 82.
40. Ragland. *Música Norteña...*, pág. 50.

armonía. Schönberg una ocasión le reprochó a Cage que no tenía sentido de la armonía y que tendría problemas en ser un buen compositor; Cage, por el contrario, en la negación le mostró el camino a tomar.

Cage más como inventor, que como músico, se da cuenta de su "...Yo creado por la memoria y expresado a través de los gustos y de las emociones..." ,fruto de una perspectiva de la curiosidad de interactuar en diferentes corrientes no sólo en la música, sino en la danza, pintura, teatro. Cage es un inventor más que músico, el observar de manera sistemática e investigar los fenómenos es una praxis que vislumbra ese trazo de inventor, ese pensamiento genera ese YO en Cage que busca relacionar y comparar lo que deduce, y que en 1945 por la lectura de Ananda K. Coomaraswamy, a través de las clases de Daisetz Teitaro Susuki, el pensamiento oriental lo ve análogo a sus actividades.

Cage fue un filósofo que abrió nuestras mentes y oídos al mundo de los sonidos para ser percibidos de una manera diferente que la que en esa época se concebía. Desmenuzó los elementos familiares de la música, gracias a esa actitud a estar abierto a lo que a su alrededor le motiva.

Para Freud posiblemente sería un caso de estudio excepcional al buscar las pulsiones extraídas de una obra creativa de Cage y menciono excepcional ya que dentro del pensamiento de Cage las obras son producto del abandono de la emoción, del gusto, de la memoria, así para poder tener un sentido integrado con el sonido en sí, la subjetividad pura identificada con la nada. Un YO no conceptualizado por medio de una representación o lenguaje en la música

devenido de la emoción, ya que Cage afirmaba que las emociones responden simplemente al "...Yo concebido como sujeto que, formado en un espacio normalizado, hace del sentimiento un *fluir determinado*..." al proporcionar por lo tanto un mundo expresivo dentro de marcos estructurados, regulados, categorizados a sí mismos por un gusto que ha sido enseñado por la razón. Para escapar de la jaula, la Nada es una condición de posibilidades, menciona Cage: "...el YO necesita perder su identidad y dejar de actuar como emisor de valores; aprender a cambiar, a metamorfosearse...", diluir los marcos de la memoria tiene por objeto, primero, borrar los signos que conducen a la expresión de un gusto, de una emoción, y de la memoria.

En 1948 Cage fue parte de los profesores activos en el Black Mountain College, fue un modelo nuevo en los Estados Unidos, en donde el estudio del arte era central en la educación liberal y los principios educativos de John Dewey fueron puestos en práctica. Los escritos "Educación en Democracia" (publicado en 1916) y "Arte como una Experiencia" (primera vez referidos en 1932 en la Universidad de Harvard), son en sí el proceso dialéctico de la experiencia, como unificador de la ocasión con las experiencias, la mente y su formación como un proceso comunal. Así como a través del objeto expresivo, el artista y el observador activo encuentran entre sí su material, ambiente mental y su cultura.

La base de la formación educativa de los 50 jóvenes admitidos por curso era la idea de que las artes y las responsabilidades prácticas son de igual importancia en el desarrollo intelectual, ya que el proceso creativo

fomenta la creatividad, independencia y autodisciplina. El teatro, la música y las bellas artes se consideraban parte integral de la vida escolar. La escuela se basaba en la reflexión y el cuestionamiento continuo de lo que acontece, no existía un plan previsto, por lo que cada joven se preocupaba de ser disciplinado por cuenta propia. El aprendizaje fluía y cada día era diferente, la creatividad y la producción eran la base del *curriculum*. Los alumnos y alumnas se encargaban de todo el trabajo físico y de construcción que se realizaba en el entorno del aprendizaje.

Cage en Black Mountain College enseñó el énfasis en el principio en que el aprender y el vivir están íntimamente conectados. Muchas clases se impartían de noche; ya que no se programaba ninguna por la tarde, tiempo que se destinaba al trabajo de los estudiantes. No había un programa organizado de deportes ya que regía el principio de la no distinción entre juego y trabajo. No había un determinado número de cursos que hubiera que aprobar, sino que cada estudiante preparaba con su tutor un plan de trabajo. Las clases, que se combinaban con recitales, clases magistrales, tutorías y seminarios, se fijaban a discreción del profesor y su asistencia era voluntaria. La falta de un sentido de competencia, por la simplicidad de la comunidad, buscaba nuevas maneras del hacer.

En el verano de 1952 la relación con Merce Cunningham, David Tudor, Robert Rauschenberg, M.C. Richards y Charles Olson rindió frutos al poner en práctica muchos de los ideales de la teoría educativa que John Dewey promulgaba, como

ejemplo tenemos al primer "Happening" o el musicircus efectuados en la escuela y que marcaron la visión de la práctica sobre la teoría.

1. Escucha

La consideración de la actividad de la escucha. Del credo hay que extraer conceptualmente tres prejuicios en torno al arte:

- 2) El artista expresa sus ideas o sentimientos.
- 3) El artista desea darse a manifestar.
- 4) El artista anhela significar su forma de pensar.

Los tres prejuicios formalizan de manera sinónima una acción determinada que es comunicar en distintos perfiles, esta utilización del lenguaje es normada por cada artista y es lo que les diferencia, puesto que cada artista configura a su concepción de arte su contexto, que deviene en su aprehensión de experiencias adquiridas, pero aun así estos prejuicios son fundados en un lenguaje como una construcción mental.

La construcción que Cage derrumbó fue la concepción misma de la armonía en la música tonal y atonal, las cuales son inteligencias fundamentales sobre organizaciones, dicho de otra manera son sistemas de representación que son lenguajes que devienen de un concepto fundado en ideas particulares, por lo que genera un adiestramiento del oído mental, por lo tanto una obra de arte es una construcción cultural y el sujeto gracias a ese código de representación: recibe un "algo" y le

La música nortea y el conjunto texano comparten un sincretismo literario y musical: en ambas manifestaciones culturales se canta en español, resfirmando a la lengua como uno de los más poderosos ingredientes identitarios: "El medio principal por el que la cultura se pone a su alcance es el lenguaje... Es el más significativo".²⁴ Además, en ambos conjuntos existen influencias y adaptaciones de diversas culturas sonoras europeas y americanas, así como de otras músicas folklóricas de la región, como *cajún*,²⁵ *zydeco*²⁶ y *country*.²⁷

La investigadora texana Cristina Balli lamenta que, a pesar de tener raíces y estilos comunes, se haga una discusión y distinción sobre las diferencias del conjunto nortea y texano, siendo que para un *outsider* ambos parecen exactamente la misma cosa.²⁸ De hecho, en la actualidad el conjunto texano tiene una corriente de artistas que realizan atrevidas fusiones sonoras con armonías del jazz y rock, con lo que se apartan del conjunto nortea, que a pesar de las innovaciones se mantiene comparativamente fiel a sus orígenes, aunque muchos grupos se inclinan por baladas comerciales. Sin embargo, los pioneros del conjunto texano prácticamente no separaban su música de la mexicana, y a manera de ejemplo podemos citar al acordeonista invadido Bruno Villarreal, cuyas primeras grabaciones incluían *La cucaracha*, *La Adelita* y *La rielera*,²⁹ o el caso de don Santiago Jiménez,

padre del ganador del Grammy Flaco Jiménez, que afirmaba ser "uno de los primeros acordeonistas que empezó a tocar la música nortea... en San Antonio".³⁰

Entre los instrumentos musicales que tuvieron gran popularidad en la región de nuestro estudio el acordeón de botones fue predominante. La empresa alemana Hohner, fundada en 1857, y que el día de hoy continúa produciendo, exportó a México y Estados Unidos sus acordeones a comienzos del siglo XX, probablemente entrando por el puerto de Matamoros. De aceptable calidad, bastante sonoros, ligeros y mucho más económicos que los acordeones de teclado, tuvieron un éxito indiscutible. A pesar de no ser instrumentos costosos, los mexicanos los vieron como un signo de prosperidad económica;³¹ seguramente porque la compleja forma en que se elaboraban, con gran cantidad de piezas móviles de diversos materiales, les recordaba la modernidad de las fábricas. En el año de 1906 se podía conseguir en el valle de Texas un acordeón de dos hileras por sólo tres dólares.³² Dos décadas después, el virtuoso Antonio Tanguma, de China, Nuevo León, adquirió un

24. Halliday, M. A. K. 1998. *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y del significado*. Bogotá: FCE. Pág. 278.
 25. Música emblemática del estado norteamericano de Louisiana, basada en baladas francesas de los exiliados de Acadia.
 26. Mezcla de música cajún con elementos del blues.
 27. Estilo musical surgido en la década de 1920 en la zona rural del sur de Estados Unidos.
 28. Eibin, Saul. 2011. "Get Your Norteño out of My Conjunto". En <http://www.texasobserver.org/lateline/get-your-norteño-out-of-my-conjunto>, consultado el 23 de mayo de 2011.
 29. Shorkey, C. T. 2001. *Entre vista a Bruno Villarreal*. En Tejeda, J. & Avelardo Valdez (editors). *Puro conjunto, an album in words & pictures*. Austin: The University of Texas Press. Pág. 305.
 30. Tejeda, J. *Entre vista a Santiago Jiménez Sr.* En Tejeda, J. & Avelardo Valdez (editors). *Puro conjunto...* pág. 255.
 31. Ragland. *Música nortea...* pág. 49.
 32. Goodwyn, W. 2011. *Texas gets the accordion bug and never looks back*. <http://www.npr.org/2011/08/03/136891051/texas-gets-the-accordion-bug-and-never-looks-back?sp=6&sc=mp>, consultado el 2 de junio de 2011.

improductiva una investigación sobre música, sobre todo si se trata de música popular ligada a las clases bajas. Sin embargo, la música es una de las manifestaciones más evidentes de una sociedad. Simon Frith propuso hace unos años que debemos observar a la música popular en términos de cómo puede articular significados, organizar nuestro sentido del tiempo y la memoria, y contribuir a la construcción social de las identidades individuales.¹⁷ Otros escritos recientes han demostrado que la música popular puede proporcionar un sistema para la presentación y la negociación pública de la identidad, así como para construir fuentes de poder y significado alternativas.¹⁸ Por si esto fuera poco, no existe nada que permita a una persona afirmar su clase social como los gustos musicales.¹⁹

Paralelamente, el conflicto centro-periferia se manifiesta en la música popular. Todos reconocemos que nuestros sonidos "nacionales" son los que interpreta el mariachi, siendo que, en sus orígenes, pertenecía a una región geográfica particular, y era considerada como música tosca, de la gente pobre y de las cantinas. Por lo tanto, podemos preguntar, ¿cómo fue que no se promovió al conjunto norteño para ser nuestra

"música nacional", si también se le relaciona con las clases marginadas?, ¿fue debido a que, en la construcción del imaginario sonoro que diera unidad a nuestra patria, se echó mano de la tradición musical más cercana al centro de poder?

El conjunto norteño surgió como una expresión musical original de la frontera entre México y Estados Unidos.²⁰ La antigua música de *tambora de rancho* y acordeón que existía desde finales del siglo XIX en las zonas escasamente pobladas de Nuevo León fue remplazada por el acordeón de botones y bajo sexto, pero se mantuvo al margen de una mayor difusión debido a que la gente la vinculaba con las bodas de campesinos, bares y zonas de tolerancia.²¹ A los instrumentos básicos para

interpretarlo se les incorporó posteriormente el bajo eléctrico y la batería.

El conjunto nació en las primeras décadas del siglo XX en la zona rural, y de allí pasó a las cantinas y barrios de Monterrey debido a la migración,²² aunque pronto fue *significativo* en otras latitudes. Hoy en día, algunos de sus más destacados representantes -*Los Tigres del Norte* y *los Tucanes de Tijuana*-, son grupos del noroeste de la nación, y radicados en California, cuya música es reproducida por agrupaciones en todo México y Estados Unidos, y hasta en países centroamericanos,²³ y sus grabaciones y presentaciones públicas generan una industria multimillonaria.

17. Mencionado en Simonett, H. 2001. *Banda, Mexican musical life across borders*. Middletown: Wesleyan University Press. Pág. 18.
18. *Ibidem*, pág. 20.
19. Bourdieu, P. 2002. *La distinción, criterio y base social del gusto*. México: Taurus. Pág. 18.
20. Chav. Sánchez, M. I. 2009. *Condiciones migrantes en ory*. New Mexico: The University Of New Mexico Press. Pág. 35.
21. Ragland, *Música Norteña*... Pág. 54.
22. Aguilar Duarte, A. 2000. *Desde el cerro de la silla, origen y consolidación del conjunto norteño en Monterrey*. Monterrey: HERCA. Pág. 83.
23. García Flores, R. 2006. *La música tradicional del noroeste de México*, en Isabel Ortega Ridaura, coord., *El noroeste: reflexiones*. Monterrey: Fondo Editorial de Nuevo León. Pág. 239.



provoca la evocación de ese "algo", creando en sí un prejuicio al respecto de la obra, del artista y como individuo a su vez que recibe esa información.

Cage reflexionó en que: "...el YO (es) un muro que impide la percepción del flujo de los acontecimientos... (por lo que al diluir los marcos de la memoria tiene por objeto, primero, borrar los signos que conducen a la expresión de un gusto y de una emoción...(la Nada)...es una condición de posibilidad de esa nada y parte también del artista que se ha despojado de sus deseos para dejar de ser sordo y ciego ante lo que le rodea... (la repetición no existe), oír una repetición sólo tiene que ver con un marco determinado de concebir y escuchar la música cuando se piensa que hay repetición es porque no se atiende a los detalles, si nos centramos en ellos la repetición no tiene lugar..."

Las distinciones y los marcos jerarquizan e impiden la experiencia: sonido/silencio, ruido/sonido musical, creación/interpretación/escucha; objeto/sujeto. Esta indiferenciación, y desinterés estaría presente en la obra de Marcel Duchamp. Así refiriéndose al Grand Verre, el compositor expone cómo la abolición de la frontera entre vida y arte produce una especie de silencio en la obra que no obliga a fijar la mirada. El espectador puede ver a través. Tal vez sea este "ver a través" lo

que Duchamp planteaba cuando al crear esta obra "inacabada" como respuesta a la concepción rutinaria de la pintura instaurada desde Coubert, afirmaba que el resultado debía ser una unión de las percepciones mentales y visuales.

El público continúa la obra, así vive (la obra) por sí sola fuera del autor. Para el que escucha la música no es en consecuencia una actividad del oído sensible, sino el resultado de una capacidad intelectual que hace del oído el centro receptor. Cage cuestionará el considerar que no se escuchan realmente los sonidos, sino sus relaciones y las ideas que se tienen sobre ellos. Cage menciona que "...el estudio del sofoco, es encaminado a hacer trabajar la mirada y taponar los oídos, ejemplifica la abstracción que origina este procedimiento, así como el dualismo que se encarna entre el sonido y su denominación: la nota...", por lo que es una construcción intelectual que se enseña marcada por la sociedad y los lineamientos en turno influenciados por diferentes ámbitos desde las políticas gubernamentales, organizaciones culturales, empresas, medios masivos mediáticos, entre otros... referentes establecidos.

La utilización del sonido como un discurso es una concepción que alude al abstraccionismo construido en el romanticismo que por lo cual se cree que transmite sentimientos, emociones, manifestaciones y estimulaciones que implican un determinado saber que puede ser previo o que puede engendrarse en el juego de reconocimientos y que le permite recorrer una obra musical aprehendiendo su sentido, ya sea éste concebido como la forma, la expresión, o como la vivencia de un tiempo llamado musical. Por lo tanto Cage en su obra, en su organización del sonido,

lo trata con una importancia equitativa y orgánica al medio para la integración del individuo al grupo, incluyendo el abandono de la idea de la proporción en la composición musical y el azar como un método para rechazar así mismo la fijación de una norma o marco, al cual seguir para trabajar en ambos contextos y comprender la unidad del contexto, la unificación del sonido con el que lo escucha.

2. Organiza

La organización de sonidos en vez de componer como así se avocaba Cage es un concepto que choca por sí solo en la NO intencionalidad en el sonido o indeterminación que busca la emancipación del oyente, porque el sonido es sonido, no escuchar con la mente sino con el oído. A Cage se le puede tomar como el educador del "no adiestramiento del oído".

Cage no intenta romper, no desea revolucionar, no impone un estilo, no es arbitrario o dictador de una ideología, no desea expresar, no concibe una corriente quebrantadora a sus pares, sólo anhela o aguarda un momento en el que la igualdad y la integración del pensamiento sea imaginado, pensar es una perspectiva y los sentidos con los que cuenta el ser humano son sólo caminos a diferentes respuestas, su obra, su creación denominada artística es producto de una inferencia hacia la unidad, un todo y un nada que comparten espacio en el que la proporción es sublime por lo que su creación no tiene un límite fijado en la comunicación, el sonido es sonido y nada más.

Cage busca el sonido en sí fuera de toda construcción mental para que exista a la par que el ser humano, por lo tal para la organización de sonidos toma como uno de tantos métodos la indeterminación disciplinada para que

el gusto, la emoción, y la memoria no interfirieran en esta organización de sonidos, puesto que si el gusto, la emoción y la memoria son estructuras cognitivas predeterminadas, éstas influenciarían en esta organización de sonidos y en la búsqueda del sonido no alienado.

Un ejemplo distinto a la indeterminación disciplinada es la composición 4'33" de Cage. Esta obra es el ejercicio acústico ejemplificado del "happening" en el que el azar o meramente la teoría del caos está presente. El público es el creador de la obra central como el artista que la interpreta en un escenario. Todo mundo se conecta a estar en esa posición de escuchar lo que le rodea, una situación que se activa, algo a lo que el público no está habituado, simplemente a escuchar el silencio de una sala. Ése es el objetivo primordial. Cage más que expresar o comunicar adjetivos utilizados en la era romántica, nos enseña una redefinición de los términos en los que su obra se convierte, una didáctica aplicada al momento para el oído como receptor del pensamiento.

Propuesto así el Cage formado y mutado en varias décadas deja al público el pensamiento "dejar de ser sordo y ciego ante lo que lo rodea", la experiencia musical no sólo se limita al momento en que una orquesta comienza una pieza musical, no termina cuando se impone la última nota escrita del pentagrama; la experiencia musical no es un estado articulado iniciado por un botón "play" o un "stop", no es una reminiscencia en la memoria, la experiencia auditiva más allá de lo musical está presente, estamos rodeados del sonido constantemente y nuestro cerebro sólo por la comodidad o economía cerebral ya lo procesa de manera automática es

cuando el lugarteniente de Carvajal, Diego de Montemayor, repobló y estableció la Ciudad Metropolitana de Nuestra Señora de Monterrey, misma que permanecería como el único asentamiento del reino por más de treinta años.¹⁰ Además de ser un sitio caracterizado por su aislamiento, el viaje a la capital de la Nueva España era peligroso e incómodo, y duraba al menos un mes.¹¹

Por su parte, la exploración de Texas tendría lugar hasta finales del siglo XVII y comienzo del XVIII. En este caso, la motivación original no fue la minería o la evangelización, sino tratar de contener las irrupciones francesas, siendo la más peligrosa para la corona española la encabezada por Robert de la Salle. El territorio de Texas tuvo problemas de incomunicación y marginación muy similares a los del Nuevo Reino de León. De hecho, todos los contornos del gran norte novohispano se mantuvieron al margen de un mayor desarrollo, no sólo por la inseguridad de los caminos, sino también por las leyes que no favorecían su progreso.

En su mayor parte, las villas del lejano norte fueron trazadas en cuadrícula, siguiendo las reglamentaciones reales de 1573.¹² Este hecho, junto con la introducción de animales

extraños a la región, alteraría profundamente el entorno local. Los residentes hispanos intentaron reproducir las instituciones de la madre patria, aunque en el gran norte dicha tentativa se aplicó de manera simplificada o híbrida.¹³

Al mismo tiempo que los españoles y novohispanos transformaban su nuevo espacio, también en la tierra y la soledad modificaron a los seres humanos. Muy pocas personas lograban construir una vivienda lujosa, lo más común eran las casas pequeñas y funcionales.¹⁴ A fin de cuentas, los sacrificios valían la pena, ya que los peninsulares norteños usualmente ocupaban la cúspide en la escala social.¹⁵

Todas estas adaptaciones y asimilaciones tuvieron como resultado el establecimiento de costumbres novedosas: se desarrolló un imaginario colectivo

y una cultura popular que se diferenciaban de las diversas tradiciones de las que se nutrían. Hemos mencionado el aislamiento y la lejanía de los grandes centros de población, pero eso mismo convierte a nuestra región en un territorio de una gran autonomía, donde se desarrolla una fuerte afinidad y continuidad cultural. Para el caso de la música, Américo Paredes, uno de los padres del folklore fronterizo, identificaba la región norte y sur del Río Bravo como un país diferente de Estados Unidos y diferente de México.¹⁶

Pero entrando en materia y tomando en cuenta que los estudios económicos y sociales dominan el ámbito de la frontera, parecería

10. *Ibidem*, págs. 26-33.
 11. *Ibidem*, pág. 93.
 12. Weber, D. J. 2000. *La frontera española en América del Norte*. México: FCE, Pág. 449.
 13. *Ibidem*, pág. 450.
 14. *Ibidem*, pág. 444.
 15. *Ibidem*, pág. 457.
 16. Mencionado en Ragland, C. 2009. *Música Norteña: Mexican Americans creating a nation between nations*. Philadelphia: Temple University Press. Pág. 30.

Por otro lado, en la reciente investigación *Mapas imaginarios de México*, cuya intención era conocer la percepción de nuestra frontera norte, el psicólogo Alfredo Guerrero Tapia aplicó encuestas a estudiantes de educación superior en diversos puntos de la República Mexicana. Mientras que el límite sur es percibido por los jóvenes como una continuidad de la nación, abierto y prácticamente carente de significados, la norteña línea divisoria es relacionada con las drogas, la violencia y las murallas: es una frontera conflictiva y cerrada. Al cuestionar a los estudiantes sobre sus respuestas, la razón más común era muy similar a esta: "Porque es lo que vemos todos los días en las noticias, libros, revistas, reportajes y comentarios".⁵

Podemos ver la negativa imagen que forman en la opinión pública los medios masivos de comunicación. Sin embargo, la frontera norte es mucho más que este hueco cliché: en materia económica, Mario Cerutti expresa que, más que dividir, el Río Bravo se desempeña como una bisagra, es el eje unificador de la región.⁶ Cada día, millones de dólares cambian de manos en ambos lados de la frontera gracias a la economía informal, pero también por medio del comercio establecido, y la intención de nuestro trabajo es hacer patente un intercambio cultural igualmente ágil en la referida zona de estudio.

Pero antes de señalar las coincidencias y desencuentros culturales es necesario detenernos brevemente en el origen de Nuevo León y Texas. Por lo general se piensa que los grupos humanos asentados en *Aridoamérica* antes de la llegada de los españoles eran nómadas, aunque investigaciones recientes señalan que dichas comunidades se encontraban asentadas de manera definitiva cerca de lugares en donde se podían abastecer de agua y podían pasar temporadas en otro sitio cuando el vital líquido escaseaba.⁷

Ya en tiempos coloniales probablemente los primeros europeos que recorrieron ambos estados fueron Alvar Núñez Cabeza de Vaca y sus compañeros de expedición, en la década de 1530.⁸ Sin embargo, no hubo en la región asentamientos permanentes hasta 1577, cuando Alberto del Canto descubrió el Valle de la Extremadura, llamándolo Santa Lucía, donde actualmente se encuentra Monterrey. El sitio no prosperó, como también fracasó la capitulación que Luis de Carvajal firmó con Felipe II en Toledo, en mayo de 1579, donde acordaba pacificar y poblar lo que habría de llamarse el Nuevo Reino de León. La fundación definitiva tendría que esperar hasta el 20 de septiembre de 1596,

un estadio en el que esa costumbre se hace patente al caminar en las calles y percibirse de que ocurren muchos fenómenos acústicos y no somos capaces de obviarlos por falta de una capacidad, sino la simple automatización cerebral, por esa economía del cerebro natural que tenemos.

3. Ruido

La organización de sonidos incluirá al ruido, el ruido no es algo novedoso en John Cage, la tecnología estaba en desarrollo desde el siglo pasado a su nacimiento. Gracias a los estudios del médico y físico alemán Hermann von Helmholtz basado en la segunda ley de Newton, en 1863 escribió *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* (Las percepciones del tono como una base psicológica para la teoría de la música) y para demostrarlo construyó un aparato capaz de analizar las combinaciones de tonos que generan sonidos complejos. No fue intencionalmente construido para la utilización en la música. Sin embargo, es considerado como el primer instrumento electrónico musical.

La evolución de la música desde los griegos ha estado ligada a la tecnología, por lo que la multiplicación de los artefactos no quedó atrás, el desarrollo de las tejedoras, las ensambladoras, los hornos, los automóviles, los buques, los explosivos y otros ejemplos, más cada uno con un singular sonido, evolucionaron en dispositivos capaces de replicar los sonidos producidos.

En 1877 Thomas Alva Edison inventó el fonógrafo, en consecuencia el americano Thaddeus Cahill en 1896 patentó un escrito de 45 páginas, en que su propósito era construir una máquina que produciría "música eléctrica", y que esa "música eléctrica" tendría el poder

de una orquesta sintetizado al mando de un sólo intérprete, él fue el constructor del Dynamophone y del Telharmonium.

En 1909 con el manifiesto futurista de Marinetti les fascinaba la maquinaria, la tecnología y el desafío a la cultura conservadora. Balilla parte del movimiento público en su propio manifiesto en 1911, interesado en expandir el rango armónico en la música. En 1913 el manifiesto de Luigi Russolo en *L'Arte dei rumori* expresa que en la industria los sonidos "nuevos" mecánicos sólo podían ser producidos por las máquinas.

Russolo menciona: "...la variedad del ruido es infinita, y así como el hombre construya nuevas máquinas el número de sonidos crecerá de manera continua...". La industria del cine es otra más que promovió esta expansión, los grandes estudios de películas tenían en su poder las máquinas capaces de reproducir una gran gama de sonidos utilizados habitualmente en el cine; la guerra fue otro promotor tecnológico reflejado en los altoparlantes, magnificadores, teléfono, la radio, en fin, cualquier aparato con la capacidad de emitir, recopilar, transformar y reproducir el sonido.

En 1915 Edgar Varese vivía en Nueva York, ya con un trabajo experimental anterior en la búsqueda de texturas en orquestas y timbres variados escribió en la revista 391 en 1917: "yo sueño con instrumentos obedientes a mis pensamientos, y con los cuales hacer una contribución de un mundo nuevo de sonidos insospechados, que se presten a las exigencias de mi ritmo interior". En 1940 con un extenso repertorio e inclusiones de timbres e instrumentos nuevos como las Ondas Marteno o el Therenim, se siente en la

5. Mencionado en Giménez, Gilberto. 2007. "La frontera norte como representación y referente cultural en México". *Cultura y representaciones sociales* Año 2, núm. 3. México: UNAM. Págs. 29-31.
6. Cerutti, M. 2000. *Propietarios, empresarios y empresa en el norte de México. Monterrey: de 1848 a la globalización*. México: Siglo XXI. Pág. 28.
7. Cavazos Garza, I. y César Morado Macías. 2006. *Fábricas de la frontera. Monterrey, capital de Nuevo León (1596-2006)*. Monterrey: Ayuntamiento de Monterrey. Pág. 27.
8. Del Hoyo, E. 2005. *Historia del Nuevo Reino de León (1577-1723)*. Monterrey: ITESM. Pág. 25.
9. El territorio era de unas 200 leguas por lado, abarcando la mayor parte de los actuales estados de Tamaulipas y Texas. Cavazos Garza, I. e Isabel Ortega Ridauro. 2010. *Nuevo León, historia breve*. México: FCE. Pág. 97.

necesidad de defender su acercamiento a la música, y menciona: "...yo prefiero usar la expresión de 'sonido organizado' y evitar la pregunta monótona: ¿pero es música?; 'sonido organizado' parece lo mejor para ser tomado como un aspecto dual entre la música y la ciencia. Con todos los descubrimientos recientes nos brinda una esperanza para la libertad incondicional de la música, sin tener en disputa la propia música con el progreso y sus requerimientos". (William, 1966: 377)

4. Consecuencias

Hablar de las influencias externas en Cage es hablar sobre su época consciente de los movimientos políticos, las vanguardias, las escuelas, los centros artísticos, de los medios masivos de comunicación, de la tecnología al servicio de su obra y de la obra al servicio de la tecnología en la lectura de su credo (Cage, 1958) de 1937 aludió: "...el compositor ejecutará su música...", la tecnología es algo con lo que vivimos a nuestro alrededor "...para dejar de ser sordo y ciego ante lo que me rodea..." (Cage, 1968), la posibilidad de utilizar todo es algo prescrito en él e influenciado en él.

Cage vivió y extrajo muchas ideologías en una época que más que músico con más de 350 obras es un inventor y se hace patente por 29 escritos y 13 colaboraciones documentadas alrededor de 80 años de producción, su filosofía y citando a Descartes: "...la filosofía da medios para hablar con verosimilitud de todas las cosas y hacerse admirar de los menos sabios...", no en el sentido narcisista sino como agente provocador de cambio, él se dejó influenciar e influenció a grandes artistas tales como Eckhart, Ananda K. Coomaraswamy, Eric Satie, Edgar

Varèse, Charles Ives, Marcel Duchamp, Robert Moog, Oscar Fishinger, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Arnold Schönberg, Henry Cowell, Ernő Goldfinger, José Pijón, Merce Cunningham y muchos otros, así mismo al pensamiento Zen, su relación y trabajos con la danza y varios trabajos visuales.

La libertad en la creatividad es asociada a la inocencia de manera análoga en lo lúdico del dibujo de un niño y como inocente niño Cage nos dice: "cuando no sé qué es lo que significa una palabra, me la invento" (Salgado, 2001). Esta libertad lúdica se puede inculcar para toda la vida así como el lenguaje con una libertad expresiva para lo cual tendría mi momento de embriaguez y me permitiese salir corriendo por las calles desnudo inocentemente gritando "eureka" o tal vez expresando las ideas para poder decidir lo que es creativo sin que tenga temor a que alguna autoridad me detenga por inspiración del dios Baco.

Aprendo a dejar de ser sordo y ciego a lo que me rodea, encuentro la sensibilidad como un recurso de mis sentidos, no una capacidad como antes creía por la que podía reconocer. Reflexioné que la sensibilidad es producto de lo que me rodea y aun así interactúa con lo que pienso, relaciono, comparo, sitúo y le otorgo categoría para cambiar mi conducta. Aprendo constantemente sólo que tengo a tener pensamiento científico. El ser artista o un inocente artista ante la sociedad es algo que está en constante lucha subjetiva y abstracta, puesto que para ser creativo como Cage, para quien la nada es la fuente de las posibilidades, debo encontrar mi propio estado de embriaguez, pero para llegar a él la disciplina es algo que

El presente trabajo es el resultado inicial de una investigación que pretende reconstruir la historia y el contexto social del conjunto norteño y su difusión en los estados de Nuevo León y Texas. La decisión de estudiar dicho territorio pudiera parecer arbitraria, sin embargo, está basada en los intercambios económicos y culturales que históricamente han existido. Basta recordar que a partir de 1867 comenzó a prestar servicio la primera línea de diligencias entre los Estados Unidos de América y México, y no es extraño que la misma comunicara a las ya influyentes ciudades de Monterrey y San Antonio.² Además, así como en la actualidad consideramos la ausencia de diversas ciudades que forman una región, también aquí consideraremos a Texas y Nuevo León como una dinámica *región económica y cultural*.

Comencemos por manifestar que la línea divisoria actual entre ambos países solamente es una frontera político-administrativa, no cultural. Geográficamente hay una continuidad natural que es

encamada, entre otras cosas, por el desierto de Chihuahua, que abarca parte de los estados de Nuevo México y Texas al norte, llegando a Zacatecas y San Luis Potosí, en el sur.³ Culturalmente también podemos hablar de continuidad, ya que si bien es verdad que aquí coinciden actualmente dos culturas heterogéneas, incluso con idiomas diferentes, también es cierto que los siglos de presencia hispano-mexicana tienen un peso muy importante.

Pensar, imaginar y construir nuestra frontera, históricamente *m o v e d i z a , d e p e n d e* primeramente del punto de vista geográfico y temporal del observador: la *representación* que tiene un habitante fronterizo es diferente al retrato que tiene un habitante del interior del país. Aclaremos otros puntos: al hablar de *frontera* nos referimos a una línea—que divide, sí, pero también

es punto de encuentros—, mientras que *franja fronteriza* alude a un *territorio*, que se extiende indeterminadamente al norte y sur de la frontera.

Si existe una *cultura compartida* entre dos zonas tan diferentes es gracias a que los ahora llamados mexicanoamericanos, que a mediados del siglo XIX se convirtieron en extranjeros en su propia tierra, mantuvieron las tradiciones de sus ancestros sureños, es decir, toda una red de intercambios de bienes materiales y simbólicos, que continúan hasta el día de hoy. La hibridación cultural que se observa en la región incluye a la comunidad anglosajona, que adoptó diversas palabras de los mexicanos. Los primeros colonos anglos, por ejemplo, al no poder pronunciar la palabra *vaquero*, la convirtieron en *buckaroo*, y tiempo después fue transformada en *cowboy*,⁴ símbolo del actual sudoeste, que debe mucho a su contraparte mexicana.

2. Vizcaya Canales, I. 2006. *Los orígenes de la industrialización en Monterrey: una historia económica y social desde la caída del segundo imperio hasta el fin de la revolución (1867-1920)*. Monterrey: Fondo Editorial de Nuevo León, ITESM. Pág. 16.
3. Margenthaler, G. J. 2004. *The river has never divided us: a border history of La Junta de Los Ríos*. Austin: University of Texas Press. Pág. 11.
4. Walsh, R. 2004. *The tex-mex cookbook, a history in recipes and photos*. New York: Broadway Books. Pág. 25.

El conjunto norteno y el conjunto tejano: la música transnacional como generadora de identidad¹

M. C. LUIS DÍAZ SANTANA GARZA

2012

FAMUS

Pág. 14

¹. Investigación apoyada por la Universidad Autónoma de Zacatecas y el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.

tengo que utilizar para derrumbar mis propios muros mentales.

La absorción de diversas fuentes de conocimiento es crucial para la creatividad y es muy importante que esa absorción se permita con una mente abierta a cualquier proposición, así como la reconfiguración o readaptación de los conocimientos adquiridos aprendiendo a olvidar.

Referencias

- Cage, J. 1958. *Silence*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Cage, J. 1968. *A Year from Monday*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Cage, J. 1970. *"Memoir", John Cage*. U.S.: Documentary monographs in modern art.
- Cage, J. 1973. *My Writings '67-'72*. London: Calder and Boyars.
- Cage, J. 1981. *For the birds*. Boston: Marion Boyars.
- Cage, J. 1991. *"An Autobiographical Statement"*. U.S.A.: Southwest Review.
- Csikszentmihalyi, M. 1996. *Creativity: Flow and the psychology of discovery and invention*. New York: Harper Collins.
- Gagne, Cole, y Tracy Caras. 1982. *John Cage, Sound pieces:*

Interviews with american composers. New Jersey: Scarecrow Press.

Holmes, T. 2008. *Electronic and experimental music: Technology, music, and culture*. 3ra ed. N.Y.: Routledge.

Patterson, D. Ed. 2001. *John Cage: Music, Philosophy, and Intention, 1933-1950: Studies in Contemporary Music and Culture*. N.Y.: Routledge.

Salgado, C. 2001. *La escucha oblicua: una invitación a John Cage*. Valencia: U.P.V.

Vásquez Rocca, A. 2011. "Música concreta: John Cage, oír a través del silencio". Publicado en *Escaner Cultural, Revista de arte contemporáneo y nuevas tendencias*, Nº 100 – diciembre 2007, Santiago. <http://revista.escaner.cl/node/529> sitio actual: <http://fusiiondelasartes.bligoo.com/content/view/2420997/MUSIC-ICA-CONCRETA-JOHN-CAGE-OIR-A-TRAVES-DEL-SILENCIO--Por-ADOLFO-VASQUEZ-ROCCA-PH-D.html> (Consultado el 8 de marzo de 2011.)

William W. A. 1966. *Music in the 20th Century*. New York: W. W. Norton.

2012

FAMUS

Pág. 55