

**CONGRESO
INTERNACIONAL DE**
INTERVENCIÓN PSICOSOCIAL
ARTE SOCIAL Y
ARTETERAPIA
*de la creatividad al
vínculo social*

978-84-695-6787-6



John Cage y la política del silencio. Una aproximación a 4'33''

Miguel Ángel Hernández Navarro

En 1952, John Cage ((Pittsburg1912- Nueva York 1996) compuso una de las obras más controvertidas de la música del siglo XX, 4'33'', una pieza, dividida en tres movimientos, cuya única figura musical era el silencio. Cuatro minutos y medio en los que, mientras el intérprete se mantenía prácticamente inmóvil frente a su instrumento, los ruidos de la sala conformaban el paisaje sonoro de la composición. La pieza presentaba una reflexión sobre las convenciones del lenguaje musical –la duración, la notación, la instrumentación o la interpretación– y, al mismo tiempo, hablaba de la importancia de escucha atenta y la necesidad del silencio en nuestros días. Influído por la espiritualidad zen, Cage entendió su pieza como una subversión de los órdenes establecidos pero también como la apertura hacia otro tipo de experiencia musical. Una experiencia que borrara por completo los límites entre el arte y la vida. El silencio como poética, pero también como política.

En este texto, me gustaría explorar brevemente algunos de los elementos que se encuentran detrás de la pieza. Antes de entrar en ellos, quisiera mostrar cómo esa obra no es un extraño al siglo XX, sino que enlaza con una tradición cultural de gran peso durante el siglo pasado: la investigación en torno al silencio y la destrucción del lenguaje.

Silencios de la modernidad

Por lo general, 4'33'' suele ser vista como la literalización y culminación de la tendencia al silencio del arte y la cultura del siglo XX, que se ha convertido en uno de los tropos de la cultura moderna. Callar, dejar de decir, decir lo mínimo, hablar sobre cómo no hablar, apenas no hablar... Sin duda, esa tendencia al cero del lenguaje y a la puesta en cuestión de la comunicación es algo que ha transitado por todos los lugares y disciplinas de la cultura: la literatura, el arte, la filosofía, y por

supuesto la música.¹ Una suerte de poética del silencio que se encuentra casi en medio de gran número de las manifestaciones artísticas del siglo XX.²

Si se piensa con detenimiento, esta recurrencia al silencio responde a diferentes orígenes y está llena de complejidades que difícilmente podemos tratar aquí. Pero por centrarnos en tres esenciales. Habría que buscar su origen, en primer lugar, en la pervivencia del romanticismo y su recuperación del misticismo como resistencia a la racionalidad pura y al paulatino proceso de secularización que da inicio a la modernidad. Lo sublime y lo irrepresentable, conceptos esenciales del romanticismo, están detrás de la genealogía del silencio moderno –tanto en el arte como en la literatura–. Algo de eso, como veremos hay en Cage, a través de la espiritualidad budista, aunque bastante matizado por los usos de la tecnología.

En segundo lugar, junto al sentido místico romántico de lo irrepresentable –no poder decir, pintar, componer por no poder dar cuenta lingüísticamente de las fuerzas que nos trascienden–, desde luego hay también un sentido vinculado con el primitivismo: un rechazo a las formas de la cultura burguesa y una búsqueda de otros lenguajes capaces de dar cuenta de la realidad de modo más inmediato y menos viciado por la historia y la tradición. El abandono del lenguaje, la reducción del decir, hacer, ... Las vanguardias constituirán uno de los episodios centrales en la búsqueda de ese “origen”. Algo de esa búsqueda del origen también está en Cage, aunque de nuevo, tamizado.

Y en última instancia, esa alusión primitivista –búsqueda de otros lenguajes en otros lugares u otros tiempos– tiene que ver con el agotamiento de los lenguajes heredados y tiene una deriva hacia el nihilismo cuando se observa la arbitrariedad

1 Ver, por ejemplo, Álvaro Delgado-Gal, *Buscando el cero*, Madrid, Taurus, 200

2 David Le Breton (*El silencio*, Madrid, Sequitur, 2009), resume bastante bien las diversas aproximaciones y lugares clásicos, desde Von Hoffmanstal hasta el presente, pasando por Wittgenstein o Becket.

de cualquier lenguaje y la imposibilidad de encontrar una verdad o una esencia.³ Este silencio nihilista acaba produciendo al final una destrucción del lenguaje que, a su vez, posibilita una renovación y una apertura. Es el caso del dadaísmo y su puesta en cuestión de las fronteras del arte a través de la toma de conciencia de la arbitrariedad y contingencia de toda regla. Por supuesto, el silencio de Cage también bebe algo de aquí.

Desde luego, la cuestión no es nada simple. Hacer una cartografía del silencio en la cultura contemporánea nos llevaría demasiado tiempo. Pero creo que en la mayoría de las formas de cultura se presenta una confluencia de alguno de estos orígenes, por supuesto contaminados entre sí. Y sobre todo, todos ellos, aunque caminen hacia lugares diferentes y provengan de tradiciones y preocupaciones incluso contrarias, tienen en común algo: un cuestionamiento de la vida moderna y una resistencia ante modos de habitar el mundo caracterizados por la pérdida de la densidad experiencial.

Es curioso que Walter Benjamin definiera la crisis de la experiencia moderna a través de la mudez que se observaba en los soldados que volvían del frente. En 1933, en su célebre "Experiencia y pobreza", describía la progresiva pérdida de la densidad de la experiencia vital en el mundo moderno, sustituida por experiencias vacías, superficiales y evanescentes.⁴ Los hombres volvían mudos del frente y ya ni siquiera sabían cómo transmitir aquello que habían vivido: "Una generación que fue al colegio todavía en tranvía de caballos se encontraba ahora a la intemperie y en una región donde lo único que no había cambiado eran las nubes; y ahí, en medio de ella, en un campo de fuerzas de explosiones y torrentes destructivos, el diminuto y frágil cuerpo humano".⁵

³ Simon Critchley, *Muy poco... casi nada. Sobre el nihilismo contemporáneo*, Barcelona, Marbot, 2007.

⁴ Walter Benjamin, "Experiencia y pobreza", en *Obras*, Libro II / vol.1, Madrid, Abada, 2007, pp. 216-222.

⁵ *Ibidem*, p. 217.

Habían visto demasiado y ahora no podían decir nada. Estaban saturados por algo que los superaba y padecían de algo así como una mudez histérica. Y a su no poder decir contribuía el desajuste con el mundo moderno.

Crisis de la experiencia, saturación por la vida moderna, por los horrores, búsqueda de un más allá –trascendente en el espacio o en el tiempo–, descreencia del lenguaje heredado –artístico, musical, hablado...– para comunicar y conocer el mundo... Todas estas cuestiones constituyen de un modo u otro puntos centrales dentro de una supuesta cartografía del silencio. Una cartografía que tendría quizá sus ejemplos centrales también en el “paradigma Bartleby”, en el dejar de hacer, dejar de decir, callar, no hacer nada o hacer la nada, no decir nada o decir la nada. Una pieza como la de Cage –y unas reflexiones en torno al silencio como las suyas– sin duda parece que, al menos a priori, debería ocupar un lugar central en esta tendencia a la dejación y negación. Es curioso que Enrique Vila-Matas no incluya a Cage en su célebre *Bartleby y compañía*, ni se detenga en él a lo largo de su amplia obra literaria, mucha de ella centrada en la tendencia al cero y la desaparición en la cultura moderna.

John Cage y el silencio

Es en esta tradición de reflexión sobre los límites del lenguaje en la que es necesario entender una pieza como la de John Cage. Pero, sin duda, la poética del silencio de Cage tiene un desarrollo particular. Y en su *4'33''*, una pieza que hay que entenderla desde varias perspectivas, pero que muy a grandes rasgos tiene un sentido espiritual y otro musical.

Una influencia de la quietud, del Zen, de los contactos con los maestros orientales, con Suzuki, de las lecturas de la mística y la teología negativa de Meister Eckhardt... pero también del conocimiento de la música de otros lugares como

India, y del sentido que la música tiene allí –un sentido que Cage conoció gracias a Gita Sarabhai– como pacificación del espíritu y vuelta a la naturaleza. En cierta manera, con estas influencias espirituales, Cage construye su propio edificio religioso. Y a lo largo de la década de los cuarenta va configurando un interés por una forma de espiritualidad que valora el cero, la quietud, el silencio, el pensamiento no-objetual, el proceso de pensamiento, el flujo y la aceptación de lo que venga. Sin este trasfondo religioso no es posible entender la obra de Cage en general, y la pieza silenciosa en particular.

Pero por supuesto, además de esto –mas directamente vinculado– hay un trabajo de reflexión constante sobre la propia música. Un trabajo metamusical, podríamos decir. Cage reconfigura la música, la interpretación, a través de la introducción de nuevas notaciones, nuevas estructuras musicales o incluso nuevos instrumentos que ponen en cuestión todas las convenciones de así llamada música culta. Azar, piano preparado, instrumentos tradicionales que habían estado fuera de la música culta...

En su proceso de renovación acaban siendo esenciales: el azar o la indeterminación –que es una apertura a aceptar lo que venga así como un cuestionamiento de la subjetividad creadora– y la temporalidad, la duración, intervalo... Estos dos elementos que poco a poco van apareciendo como básicos en la obra de Cage, acaban convirtiéndose en los pilares centrales de *4'33''* y de gran parte de su obra posterior.

4'33'' no es, así, un extraño en la producción de Cage, ni una pieza excéntrica, sino todo lo contrario, es quizá, como algunos autores han observado –y por mucho que él en varias ocasiones casi la tomara a risa–, el lugar donde casi de modo más evidente se observa el sentido último de la concepción musical y vital de Ca-

ge.⁶ Aunque sea brevemente es necesario mencionar algunos precedentes que están la genealogía de la obra y que le otorgan su sentido.

Desde mediados de los cuarenta Cage sugiere la posibilidad de crear una obra silenciosa. Muchos han observado que tras esas intenciones estaba 4'33". Pero sin embargo, lo que Cage pretendía era algo distinto. Y la obra en la que estaba pensando, que al final no se pudo llevar a cabo, era *Silent Prayer*, un proyecto de música que pretendía vender a la empresa de música para ascensores Muzak Co. La pieza no realizada difería bastante de lo que luego sería 4'33" sobre todo por el contexto. No era una sala de conciertos sino un ambiente. Música de amueblamiento como ya sugirió Satie. Según cuenta James Pritchett, la obra comenzaría con un sonido y acabaría con otro para enmarcar el silencio. Aquí la intención no era tanto metamusical como ambiental: producir la belleza de la quietud a través del silencio. En un contexto cotidiano, este silencio inesperado produciría también un silencio momentáneo. Esta pieza nos habla del verdadero interés de Cage en el silencio como concepto y como experiencia. Un interés que, sobre todo al principio, era espiritual más que puramente musical. Música callada. Una oración silenciosa. Un ambiente expandido de silencio.

Otro factor esencial para que se produjera 4'33" fue la importancia paulatina que desde la segunda mitad de los cuarenta fue tomando la cuestión de la duración en la obra de Cage. Esto fue lo que le permitió pensar en obras enmarcadas en una estructura temporal. La duración comenzó a hacer las veces de un marco, un contexto temporal que delimitaba lo que iba a suceder en la composición. Y una vez delimitado el marco –que curiosamente cada vez fue más poroso–, lo que sucedía en su interior podía ser cualquier cosa y estar abierto al azar. Según James Pritche-

⁶ Los estudios sobre esta pieza de Cage y su tendencia al silencio son muchísimos. Quizá, el más accesible es el de Kyle Gann, *No Such Thing As Silence: John Cage's 4'33"*, New Haven, Yale University Press, 2010. También sigue siendo central, el estudio de James Pritchett, *The Music of John Cage*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

tt, esto lo podemos ver mejor que en ningún sitio en su célebre “Conferencia sobre nada”, pronunciada en 1950 en el Artist’s Club de Nueva York.⁷ Allí Cage habla de la conferencia como un espacio de tiempo organizado. Y en su interior puede ocurrir cualquier cosa. Igual que en la música. Se trata de la idea de un parergon que enmarca lo que se hace. Un marco que no se obvia sino que se hace evidente. En la conferencia se hace referencia a la propia estructura y partes, es un escrito que por momentos es autorreferencial. Y esa autorreferencialidad pretende visibilizar la estructura, hacerla transparente, comprensible. En cierto modo, desvelar el misterio y evidenciar la manera en la que las cosas están hechas. Con eso, abre la composición al azar. En el periodo de tiempo dado, podemos aceptar lo que venga, cualquier cosa. Pero además, al evidenciar el marco, igual que hará en 4’33’’, nos habla de arbitrariedad de todo límite.

En tercer lugar, dentro del proceso de creación de 4’33’’ tuvieron una importancia central las pinturas blancas de Robert Rauschenberg. En sus escritos, Cage hace referencia al momento en el que vio las pinturas blancas de Robert Rauschenberg y observó que el arte había avanzado más que la música en la producción del silencio visual, pero también en la eliminación de la intervención del individuo, dejando el arte en el límite del no-arte, como el propio Rauschenberg había sugerido.

Los paneles de Rauschenberg, que fueron utilizados como pantallas en el *Theater Piece nº1*, el primer happening de la historia, en realidad funcionaban como marcos en el sentido en el que Cage había teorizado la duración: un lugar de proyección de lo que venga. La obra era una plataforma, un espacio o un ámbito en el que cualquier cosa podía suceder. Y al mismo tiempo era la reducción y eliminación de lo visible y de lo artístico, aunque como el propio Cage dirá, “siempre hay

⁷ James Pritchett, “Lo que el silencio enseñó a John Cage: la historia de 4’33’””, en Julia Robinson (ed.) *La anarquía del silencio. John Cage y el arte experimental*, Barcelona, MACBA, 2009, pp. 166-187.

algo que ver". De hecho, la cantidad de cosas a ver en un panel blanco sigue siendo infinita. La inspiración de Cage en Rauschenberg puso en evidencia también el contacto con el arte avanzado; y como señala Julia Robinson apunta a cuál es el contexto en el que su obra puede ser insertada, cerca del arte experimental, en un terreno híbrido, más aceptado en el ámbito artístico que en el musical.⁸

Por último, es necesario aludir a la célebre historia, contada una y otra vez como un mantra por John Cage, del viaje a la cámara anecoica de la Universidad de Harvard buscando el aislamiento total para encontrar la mayor situación de silencio. Como el propio Cage relata hasta la saciedad, allí escuchó dos sonidos uno agudo y otro grave que, según le dijo el ingeniero encargado, respondían al sistema nervioso y al sistema circulatorio. De ese modo, allí Cage constató que el silencio no existe. Que siempre hay un ruido: "El espacio y el tiempo vacíos no existen. Siempre hay algo que ver" (...) "Hasta que muera habrá sonidos. Y éstos continuarán después de mi muerte. No es necesario preocuparse por el futuro de la música."⁹ Esta constatación de la imposibilidad del silencio, creo que le hizo reconsiderar el sentido de *Silent Prayer*, que sí pretendía mostrar un silencio.

La pieza silenciosa

Estos cuatro proemios, junto, por supuesto, al de la espiritualidad que hemos observado, contextualizan 4'33". La pieza, que existe en diversas versiones (tres) y cuya partitura evoluciona de lo visual a lo textual, fue interpretada al piano por primera vez por David Tudor en el Maverick Concert Hall de Woodstock el 29 de agosto de 1952.

⁸ Julia Robinson, "John Cage y la 'investidura': emascular el sistema", en Julia Robinson (ed.), *La anarquía del silencio*, cit., pp. 55- 111.

⁹ John Cage, "Música experimental", en *Silencio*, Madrid, Árdora, 2002, p. 8.

Tres movimientos (30'', 2'23'' y 1'40'') de silencio que comenzaban con el pianista cerrando la tapa del teclado en los momentos en los que empieza cada movimiento y abriéndola para marcar las pausas. Una contradicción que, sin duda tiene mucho del Zen, cerrar donde habría que abrir y abrir donde habría que cerrar.

Por supuesto, el único silencio que existe en la composición es el de la notación, es decir, el silencio lingüístico de la escritura musical. Un silencio enmarcado por la duración. Lo que se escuchaba en la sala era ruido, todo tipo de ruidos que el propio Cage describe casi como si se tratase de un paisaje sonoro. Lo que interesa aquí es la diferencia entre el silencio escrito y el silencio interpretado o escuchado. El primero existe en cierto modo, como abstracción. El segundo, sin embargo, es imposible. Siempre habrá sonidos.

La escritura de la pieza tiene su historia hasta la notación actual, publicada en 1960 que es meramente textual y que abre la composición a cualquier posibilidad. Como se sabe, Cage acabará dando la posibilidad de que la pieza se ejecute con cualquier duración, pues en esta obra la duración era arbitraria pero al mismo tiempo prefijada, y en cierta manera coartaba la libertad. Y más tarde, en 1962, compondrá 0'00'' (que él llamará 4'33'' II) donde lo importante será la acción cualquiera, amplificada, del performer o el intérprete. Aquí el sentido del azar, pero también el sentido performativo y la apertura a la indeterminación es total. Así como la evaporación de los marcos temporales que cada vez se van haciendo más débiles y porosos, llegando casi a desaparecer.

En su análisis de la obra, James Pritchett observa que hay dos maneras centrales de verla: una reflexiva y otra estética.¹⁰ La reflexiva o la meta musical estaría cercana a lo que hemos sugerido hasta el momento: la pieza nos hace reflexionar sobre el lenguaje musical, sobre los elementos de la composición, sobre el sentido del

¹⁰ James Pritchett, "Lo que el silencio enseñó a John Cage: la historia de 4'33''", cit.

silencio, los marcos temporales, el contexto en el que se encuadra, la ruptura de las fronteras, la idea de que estamos viendo a la vez que oyendo, las contradicciones entre cerrar y abrir, los intervalos entre movimientos, el papel del compositor, del intérprete y del oyente, la entrada del azar y de cómo cualquier cosa puede suceder... Un gran número de cuestiones que por lo general han preocupado a los estudiosos de la obra de Cage. En este sentido la obra es un meta-discurso, una reflexión sobre la propia música, un catalizador de problemas y cuestiones musicales y artísticas.

Pero junto a esta visión metamusical, especulativa y filosófica, Pritchett observa que la pieza también ha sido leída desde el punto de vista estético –y en consecuencia, aunque no lo dice explícitamente, espiritual–. Se trata de la experiencia del silencio, de lo que ocurre en el cuerpo del oyente, cómo éste, durante lo que el tiempo de la pieza, es consciente de lo que rodea y puede escuchar sonidos que antes le pasaban desapercibidos, cómo su percepción se amplía y expande, se altera y modifica. Este sentido, que es el que verdaderamente era la clave de la no realizada *Silent Prayer*, por supuesto tiene algo de espiritual. Una experiencia estética que es, al mismo tiempo, una experiencia espiritual, ya que altera y modifica nuestra consciencia de las cosas: a través de la quietud en algún caso; o de la inquietud en otros. Se trata, de cualquier modo, de una reconfiguración de la experiencia de la escucha y de la percepción. Una experiencia que aquí sucede en el contexto artístico del concierto pero que, como más adelante sostendrá Cage –y esa era la idea de *Silent Prayer*–, puede tener lugar en cualquier momento: “No pasa un día que no haga uso de esa pieza en mi vida y en mi trabajo. La escucho todos los días. (...) Más que cualquier otra cosa, es la fuente de mi manera de disfrutar de la vida.”¹¹

¹¹ Entrevista con William Duckworth en 1989. Citado por Pritchett, *Ibidem*, p. 187.

Esos dos modos centrales de entender 4'33'' deben ser puestos en relación. Y, según Pritchett, es necesario pensar también en la diferencia entre la experiencia de Cage componiendo la obra –el pensamiento previo del silencio–, en el que sí hay una percepción subjetiva del silencio; y la experiencia del oyente durante la interpretación, donde el azar está presente de modo visible y explícito. Se trata de un compromiso con el silencio como fundamento de una evidenciación del “aceptar lo que venga”.

Al final, Pritchett concluye que lo que hace la pieza es recordarnos la existencia del silencio como algo interior. La experiencia metafórica, lingüística –la forma cultural de la composición– del silencio sirve como canal de conducción a un silencio que no es el que se escucha en la sala sino el que está en el interior. De hecho, siguiendo la lógica del Zen, el ruido de la sala es el silencio. No hay nunca un ruido que no venga cargado de silencio, y al contrario. Las contradicciones y paradojas del Zen según Suzuki caminan en este sentido: ni lo uno ni lo otro, sino lo uno en lo otro, y ninguna de las dos cosas al mismo tiempo. Aquí se trata de saber escuchar el silencio en el ruido que, sin embargo, proviene de un silencio.

El silencio lingüístico, el de la partitura, no produce un silencio total, real, sino que, todo lo contrario, nos hace valorar el ruido, nos hace escuchar, pero es en ese ruido, incluso en el estruendo, donde podemos encontrar instantes de silencio. De este modo, la lectura de la obra de Cage no puede evitar lo espiritual, esa búsqueda del silencio metafórico que es el de la quietud y la consciencia .

Llenar el tiempo

En última instancia, bien pensado, de lo que se trata es de llenar el tiempo. Cargar el tiempo moderno, vacío y superficial, de profundidad y oportunidades. Estar atentos y alerta porque el silencio –el interior– puede aparecer en cualquier mo-

mento. En este sentido, no dista mucho del sentido que para Benjamin tiene el tiempo de la historia, el tiempo de la iluminación y el conocimiento, lo que él llama *Jetztzeit*, tiempo ahora, el momento en el que somos conscientes del ahora.¹² El momento en el que el tiempo se transforma en conocimiento, en consciencia, en el que se espesa y se llena, en el que cronos se transforma en kairós.

De algún modo, lo que hace Cage es transformar el cronos en kairós. Es decir, el tiempo vacío del reloj, del compás, en duración, en tiempo cargado de posibilidades. En un tiempo oportuno para la toma de conciencia. Y detrás de eso, si lo pensamos bien, hay no solo un proyecto musical o artístico, sino un proyecto político de compromiso. Un proyecto político de resistencia a la vida moderna y a las estructuras heredadas y anquilosadas que ésta representa. Una resistencia paradójica, porque no supone un abandono absoluto como el de su admirado Thoreau –cuyo espíritu de anarquía y desobediencia está presente en Cage–, sino que entendió que esa resistencia y renovación también debía hacerse a través de algunos logros de la modernidad, en especial los desarrollos de la tecnología; algo que aunque no está presente en concreto en esta obra, es clave en toda su producción.

Como sugiere a lo largo de sus escritos, la tecnología será capaz de ayudarnos a cambiar las cosas. De inicio, se confía a ella para el futuro de la música. La cinta magnética, la electrónica... serán las herramientas para la reconfiguración de la música y la invención de nuevos sonidos y formas de experiencia auditiva. La nueva belleza podrá nacer de la tecnología. Sin embargo, su entrega a la tecnología no es como la de un futurista. Nada tiene que ver con la aceptación acrítica de los pasajes sonoros de la modernidad. Ve su belleza, su potencia, pero también es capaz de ver los peligros que hay detrás de la técnica de los nuevos tiempos.

¹² He tratado el concepto benjaminiano de tiempo con más detalle en *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*, Murcia, Micromegas, 2012.

En este sentido, quizá su postura no anda demasiado alejada de la del Benjamin de “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, que a diferencia de algunos tecnófobos conservadores, observa las potencias emancipadoras de las nuevas tecnologías, pero al mismo tiempo es capaz de ver sus peligros.¹³ Como Benjamin, Cage pensó que la tecnología podía ser la clave en la transformación no sólo de la música, sino también de la sociedad. Y como el pensador alemán, también se dio cuenta de que esa tecnología, sin embargo, había acabado siendo apropiada por el poder, que la había convertido en una herramienta del control y la sumisión de los sujetos.

Cage abogó por una anarquía sonora que pudiera ser transformadora.¹⁴ Si no hay un corte entre arte y vida –como tantas veces promulgó–, lo que ocurre en el arte es vida, y en ese sentido es política. Una música anárquica, que libera al individuo de sus ataduras, tanto al oyente como al intérprete, en consecuencia, acaba trascendiendo como una acción política. Cada interpretación de Cage es, por tanto, un acto político. Una experiencia política. Un evento transformador que, al menos, durante el momento de la interpretación produce libertad. Y esa libertad momentánea acaba trascendiendo al ámbito de la vida.

En conclusión: la música puede cambiar el mundo. Pero para eso es necesario saber escuchar. Escuchar el sonido del silencio.

13 Walter Benjamin, “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”, en *Obras. Libro I/Vol. 2*, Madrid, Abada, 2008, pp. 7-85.

14 Ver especialmente sus últimos escritos y entrevistas: Richard Kostelanetz (ed.), *Conversing with Cage*, Nueva York, Limelight Editions, 1988.