

EL JARDÍN JAPONÉS DE JOHN CAGE: RYŌAN-JI O LA DESTRUCCIÓN DEL EGO

JOHN CAGE'S JAPANESE GARDEN: RYOANJI OR THE DESTRUCTION OF THE EGO

MARÍA DEL CARMEN MOLINA BAREA

UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA (ESPAÑA)

Resumen: En 1962 el compositor John Cage viaja a Japón, donde visita el jardín Zen del templo Ryōan-ji en Kioto. Surge entonces en el artista un vivo interés por este jardín japonés, forjándose una relación de hondo hermanamiento creativo que duraría toda la vida del músico. La amplia dimensión de esta influencia ha sido abordada principalmente en trabajos de carácter musical o pictórico. Sin embargo, el alcance de sus implicaciones demanda asimismo un enfoque estético-ontológico, centrado en el estudio de la destrucción del ego como entidad fundacional del yo psíquico. En este contexto, el presente trabajo sostiene que la fascinación de John Cage por el célebre jardín de Kioto trasciende meras afinidades estéticas o principios metodológicos, como el azar y el automatismo, para enraizarse, más específicamente, en los complejos procesos de disolución del yo.

Abstract: In 1962 John Cage travelled to Japan, where he visited Ryoanji's famous Zen garden in Kyoto. There arises a keen interest in the celebrated garden, thus building a lifelong relationship based on mutual influence. The creative significance of such a connection has been widely discussed in the fields of art and music. However, it also urgently needs to be analyzed from an aesthetic-ontological perspective, focused particularly on the destruction of the ego as a basis for the psychological development of "I". In this context, the present paper argues that Cage's fascination for Ryoanji goes well beyond mere aesthetic affinities or methodological principles, such as chance and automatism. More specifically, it takes root in the dissolution of the 'I'.



Palabras clave: John Cage; Ryōan-ji; Jardín japonés; Budismo Zen; Estética; Ontología.

Key words: John Cage; Ryoanji; Japanese garden; Zen Buddhism; Aesthetics; Ontology.

INTRODUCCIÓN

La vinculación de John Cage con la cultura oriental constituye uno de los temas más transitados de su biografía. Ha sido frecuentemente abordado por la bibliografía especializada, que ha subrayado numerosos puntos de conexión y ha puesto de manifiesto la singular trascendencia de la estética de Oriente en la vida y obra del polifacético compositor. Así, por ejemplo, son abundantes los estudios que se refieren a la utilización del *I Ching* en la composición de las piezas estocásticas de Cage, o a su conocimiento del Budismo Zen a partir de las clases de Daisetsu Suzuki en la Universidad de Columbia. También se ha aludido en reiteradas ocasiones al viaje a Japón que el músico realizó en 1962, y que le permitió conocer el jardín Zen del templo Ryōan-ji en Kioto, un descubrimiento de profundo calado artístico y personal que tendría importancia capital en su producción de años posteriores.

En este panorama llama la atención, sin embargo, que a pesar de ser una constante en los estudios sobre Cage, la cuestión oriental queda hasta cierto punto soslayada por la anécdota histórica y por una interpretación unilateral de los recursos asiáticos presentes en la obra del artista. En este sentido, las publicaciones insisten habitualmente en la influencia creativa de varias fuentes de tradición oriental que el propio Cage explicita en buena parte de sus textos y entrevistas. Y si bien tales referencias han sido aplicadas a detalladas investigaciones de índole artística y musical, en raras ocasiones se ha profundizado en un factor clave que subyace a este entramado: *la disolución del ego*. Como se expondrá en adelante, la despersonalización inspirada en las prácticas budistas, y el desmantelamiento del yo como subjetividad activa, conforman la base de las acciones artísticas de John Cage. Sorprende, por tanto, que este aspecto sea a menudo objeto de alusión colateral.¹

En estas circunstancias, el presente artículo pretende paliar en cierto modo la visión específica de dicho fenómeno y así complementar un corpus más unitario sobre el substrato teórico que nutre las creaciones de Cage. Nos valdremos para ello de un motivo central que, como hilo conductor, ilustra la relevancia de los procesos de desarticulación del ego en la obra del músico. Se trata de Ryōan-ji (en adelante, Ryoanji). El afamado jardín de Kioto, desde 1994 Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO, se convertirá en un núcleo catalizador

¹ Quizá sea Kathan Brown (2000) quien de forma más comprometida ha indagado en las repercusiones de este procedimiento ontológico de raigambre oriental en la producción de John Cage.

del imaginario del compositor, en el que se reúnen y entrecruzan sus principales temas de interés. Ryoanji convoca de manera armónica, casi en una imagen icónica, los distintos frentes de las preocupaciones artísticas de John Cage, al tiempo que adquiere autonomía propia como asunto temático. En este sentido, el jardín deviene prácticamente un motivo iconográfico en el vocabulario creativo de Cage, desempeñando un rol determinante en sus obras hasta la última década de su vida.

Fue en octubre de 1962 cuando, invitado por el Sogetsu Art Center (SAC) de Tokio, John Cage se traslada durante un mes a Japón para emprender junto con David Tudor una gira de conciertos por el archipiélago, visitando Tokio, Osaka, Kioto y Sapporo. En este recorrido le acompañaron amigos como Peggy Guggenheim, Yoko Ono, y su marido por entonces, el músico Toshi Ichiyanagi, quien había estudiado con Cage en Estados Unidos. Este primer viaje del compositor a Japón se saldó con gran éxito profesional, en una época en la que la música de Cage todavía no era muy conocida en el país nipón. Aprovechó también Cage su paso por Japón para saludar a su antiguo profesor, Suzuki, y sobre todo para realizar relevantes descubrimientos de la cultura Zen, entre ellos el jardín de rocas del templo Ryoanji, el “Templo del dragón apacible”, al noroeste de Kioto. [Fig. 1] De aquella visita quedan las instantáneas del fotógrafo Yasuhiro Yoshioka, que muestran a Cage sentado delante del jardín en actitud contemplativa. Un íntimo y espontáneo entendimiento que dará fruto en forma de variado tipo de obras.

John Cage tomará Ryoanji como fuente de inspiración para escribir entre los años 1983 y 1985 varias piezas musicales tituladas, precisamente, *Ryōan-ji*, basadas en la composición de los elementos constitutivos de dicho jardín: un conjunto de quince rocas, distribuidas en tres grupos de siete, cinco y tres, en una superficie de arena blanca rastrillada de 340 m². [Fig. 2] Este jardín se considera el ejemplo más puro de la tipología de jardín seco, denominada *kare-sansui*. Se cree que data de finales del siglo XV, cuando el templo fue reconstruido tras las guerras civiles de Onin (1467–77). El complejo sufrió un incendio en 1797, tras lo cual hubo de ser nuevamente rehabilitado. En todo caso, se ignora quién fuera el artífice definitivo de esta obra maestra de la jardinería, aunque popularmente se le atribuye al artista Soami, que sirvió al shogun Yoshimasa Ashikaga. Con este jardín en mente, John Cage concibió una partitura que versionó para voz, flauta, oboe, trombón, contrabajo, y veinte instrumentos de percusión, en la que los solos representan las piedras y el acompañamiento la tierra rastrillada. [Fig. 3] Por otro lado, también en 1983, aunque algo más tarde que las melodías, el artista comienza una serie de dibujos a lápiz bajo el título *Where R=Ryoanji*, en la que trabajará hasta su muerte en 1992. En total realizaría ciento setenta dibujos como reflexión en torno a los principios estéticos del famoso jardín japonés. [Fig. 4]

Se constata, pues, fácilmente que el tema de Ryoanji acompañó a Cage de forma permanente durante gran parte de su vida y le hizo embarcarse en distintos proyectos creativos de larga duración, de lo que se deduce que fueron

empresas de gran interés artístico para él. Ante semejante insistencia por revisar el asunto de dicho jardín cabe preguntarse: ¿Cuál es el motivo de este interés? He aquí que Ryoanji opera como dispositivo generador de significado, que gestiona y sintetiza las diferentes vías teóricas por las que transita el compositor, articulándolas en un sistema orgánico. En adelante se verá que el hecho de recurrir al ilustre jardín de Kioto va más allá de una simple influencia o excusa temática. Se comprobará que en torno a Ryoanji se ordenan varios principios rectores de la metodología de Cage, encaminados, en última instancia, a deshacer el yo psicológico en tanto que ente totalizador de la subjetividad. Porque, como se argumentará, lo que persigue John Cage es, en definitiva, desprenderse del ego. Por eso, Ryoanji funciona como una herramienta prioritaria: su planeamiento y diseño movilizan una serie de dispositivos estéticos orientados a este fin, directamente emparentados con los procedimientos budistas tan apreciados por el músico. De esta forma, el interés de John Cage por Ryoanji gira en torno al ser, o más apropiadamente, al no-ser. Su personal aproximación al jardín constituye una forma de destruir la identidad, o si se prefiere, una forma de manufacturar la propia identidad. Ryoanji se perfila así como un instrumento productor de subjetividad.

LA NORMA DE LA INDETERMINACIÓN A PARTIR DEL *I CHING*

I've come to the conclusion that the common denominator of my activity, whether it be with music or now writing or graphic work, is non-intention.

(Cage en Dickinson, 2006: 39)

En este contexto, resulta conveniente emprender un acercamiento al método de trabajo desarrollado por John Cage en los dos conjuntos de obras sobre Ryoanji antes mencionados y desgranar a partir de ahí sus efectos ontológicos. Para la realización de ambas series, la musical y la pictórica, Cage dispuso una metodología muy particular: se basaba en un sistema aleatorio fundamentado en los procesos adivinatorios del milenar libro chino *I Ching* (*Libro de las Mutaciones*). El uso tradicional de esta obra consistía en formular preguntas y obtener respuestas a través de los oráculos revelados por la conjunción de sesenta y cuatro hexagramas, siguiendo las combinaciones resultantes de lanzar varias monedas al aire. Un ejemplar del *I Ching* llegó a manos de Cage gracias a su alumno Christian Wolff en 1950. La conexión con el libro fue instantánea; ya al año siguiente encontramos al compositor utilizándolo como punto de partida de operaciones aleatorias para escribir sus partituras, y no dejaría de usarlo a lo largo de los años para concebir prácticamente la totalidad de sus obras musicales, pictóricas y poéticas.

John Cage empleaba el libro como medio para extraer las referencias ne-

cesarias para componer, ya fueran el número o duración de las notas, lo que aplica por primera vez en *The Music of Changes* (1951), o para decantarse por la elección y ubicación de las palabras en un poema. Estas decisiones correspondían, por tanto, a la fortuna azarosa de las combinaciones del *I Ching* y no al propio Cage, quien abandonaba así el rol de artista creador que controla la resolución de su obra, limitándose por el contrario a aplicar de forma objetiva los datos obtenidos de cálculos aleatorios. De esta manera, implementó un procedimiento compositivo que presenta altas dosis de impersonalidad, y que recuerda a los recursos inconscientes y automáticos empleados por las vanguardias. En un primer momento, Cage conseguía las combinaciones numéricas tirando las monedas tal y como prescribe tradicionalmente el *I Ching*, pero ya en la década de 1960 traspuso este sistema a un programa informático diseñado por su ayudante Andrew Culver, bautizado "IC" por las iniciales del texto chino. Esta nueva forma de trabajar supuso un avance significativo para Cage, al facilitarle el traslado de los hexagramas del *I Ching* a sus equivalentes aritméticos.

Por ejemplo, en la serie pictórica *Where R = Ryoanji*, Cage acometió los dibujos colocando al azar quince piedras y silueteando sus contornos sobre el papel con diecisiete lápices de grafito de distinto grosor, que iban desde el 9H al 6B. La posición de las piedras y los lápices usados en cada dibujo estaban determinados por principios matemáticos reformulados a partir del *I Ching* en su versión informática. El procedimiento consistía en plantear una serie de preguntas (¿Qué piedra?, ¿Qué lápiz?, ¿En qué posición horizontal?, ¿En qué posición vertical?) que una vez introducidas en el sistema binario daban una serie de coordenadas numéricas que el artista extrapolaba a una tabla de correspondencias y luego traducía a la colocación de las piedras y la elección de los lápices. El hecho de que fueran quince las piedras remite directamente a las que conforman el jardín Zen de Ryoanji. Asimismo, Cage justificaba los diecisiete lápices como equivalencia del número total de sílabas que integra un *haiku*, el género poético más conocido de la lírica japonesa, sobresaliente por su sencillez y asepsia. Bien es cierto, sin embargo, que Cage utilizó un lápiz más, el número dieciocho, que identificó como comodín en el lápiz de grosor intermedio B.²

Como puede apreciarse, se trata de una modalidad de *composition-in-progress*. Un método de creación artística que juega con sus propios límites y manifiesta un proceso latente de autogeneración. Esto pone sobre la mesa un dualismo inherente a la obra de Cage, que bascula entre la probabilidad aleatoria y el control de sus efectos, configurando una forma de actuar característica del compositor, que pudiéramos llamar *la norma de lo indeterminado*. ¿Cabe perfilar un método estable y objetivo, matemáticamente riguroso, a partir de lo fortuito

² En esta misma línea, en 1985 Cage realiza trece grabados que titula *Ryoku*, resultado de la unión de "Ryoanji" y "haiku". Para esta serie usó también las quince piedras y consultó el *I Ching* para establecer sus combinaciones. Una técnica que seguirá empleando hasta su última obra pictórica, *New River Rocks and Smoke* (1990).

e imprevisible? John Cage se desdobra en esta encrucijada y concibe un sistema que reúne ambos polos en una suerte de incompatible axioma. Una regla que objetiva el azar, y que a la vez intenta desprenderse del control de una subjetividad dominante. Ya no es el artista demiúrgico el que impone su yo a la hora de realizar la obra, sino que es el azar el que le dicta las pautas de la composición. El artista se limitará a ponerlas en práctica. Así, tomando el *I Ching* como base de sus elecciones artísticas, la figura de Cage queda relegada a un segundo plano, permitiendo que el azar decida por sí mismo. 'La responsabilidad del artista es entonces, como se afirma en *Lecture on Something* [Cage, 1950], la irresponsabilidad que surge de la aceptación, de la entrada en el azar.' (Cage, 1999: 18).

Ahora bien, esto no significa que se prescindiera por completo del papel del artista, lo que ocurre es que se procede a velar su grado de participación en el acto creativo, el cual ya no depende exclusivamente de él. Con el uso de las operaciones aleatorias, Cage no busca en realidad evitar su responsabilidad como autor. En efecto, no es cuestión de irresponsabilidad, sino de aceptación. Así pues, persigue más bien diluir su yo y alcanzar una armonía con aquellos factores que vienen dados al margen de su propia voluntad, acogiéndolos en el hecho compositivo como un elemento más. Esto no supone, insistimos, una forma de desentenderse de la producción artística y descargar la toma de decisiones en una herramienta externa (*I Ching*). Cage se esfuerza en resolver satisfactoriamente la "norma de la indeterminación", esto es, conjugar su participación en la producción de la obra sin por ello imponerle una voluntad concreta, para lo cual se sirve de las operaciones aleatorias que responden las preguntas por él formuladas. Por tanto, este punto no debe malinterpretarse:

Cage's complete fidelity to chance operations is both the most widely known and the most misunderstood aspect of his methods –misunderstood because it is often mistakenly believed that Cage used chance to avoid making choices. But, as he said, "My choices consist in choosing what questions to ask". (Bernstein y Hatch, 2001: 235).

Así pues, el autor sigue tomando decisiones.³ ¿Cómo entender entonces el grado de indeterminación en estos procesos? La clave del fenómeno radica en la *no-intencionalidad* de dichas decisiones, lo que implica minar la preeminencia del artista como única autoridad sobre la obra. No en vano, en sus escritos John Cage usa con frecuencia los términos "*nonintentionality*", "*indeterminacy*" y "*chance*" para connotar su forma de trabajo. Es, por tanto, una manera de restringir el gobierno de una subjetividad unívoca (*ruling ego*) sobre la acción artística. Aquí reside la utilidad del *I Ching* a ojos de Cage, al facilitar la unificación de esta dicotomía por vía de operaciones aleatorias. El dilema surge al plantear la

³ 'However, one thing that characterizes all of Cage's work is that every compositional decision had a reason behind it, even if the decision was not to decide.' (Shultis, 1995: 325).

intervención del artista en estos productos del azar, lo que se podría denominar *la intención de la no-intencionalidad*. Y es que puede resultar paradójico, en efecto, que persiguiendo la no-intención, el propio Cage elabore calculados planes para la ejecución aleatoria de sus obras. Lo que llevaría a preguntarnos hasta qué punto la no-intencionalidad posee ya una intención en sí misma.⁴ Pues bien, aun admitiendo una intencionalidad de base, esta carecería en todo caso de la voluntad expresa de lograr un resultado específico, dado que la configuración de la obra depende de operaciones imprevisibles, yendo, por tanto, más allá del control del artista. De ahí que John Cage se refiera con estas reveladoras palabras a su sistema de composición: *'I don't control it, but I make it very precise through the use of chance operations. I think my work shows different instances of how to proceed non-intentionally.'* (Cage en Dickinson, 2006: 204).

Se deduce de lo anterior que el método de Cage desemboca en un encubierto mecanismo de desmantelamiento del yo. Sus composiciones nacen de acciones que se pretenden objetivas y despersonalizadas, eliminando el ego volitivo del primer plano del terreno de la creación, que pasa ahora a ser ocupado por el azar. *'The chance operations try to remove the individual from the performance to bring a kind of objectivity into it so that one will discover totally new situations and sounds never before heard.'* (Dickinson, 2006: 157). La aceptación de lo aleatorio por parte de Cage se traduce, por lo tanto, en sus propias palabras, en un fenómeno de *self-alteration*.⁵ Cabría denominarlo un proceso de decrecimiento yoico, en el que un ego menguante afronta la reconfiguración de la intencionalidad como resultado de la limitación en la toma de decisiones. Esta es la razón última de que John Cage se base en el *I Ching*. Lo usa no solo porque le resulte una ayuda fundamental en la composición de sus obras, sino porque lo que en el fondo alberga este libro es un efecto de consecuencias ontológicas, un radical replanteamiento del yo.⁶ Esto explica la convicción de Cage de que no se

⁴ *'It may seem paradoxical, then, that Cage, who was uniquely devoted to "nonintention," made, at certain levels of generality, very elaborate plans for each of his works. [...] Even "nonintention" itself, "opening to the world," and "diminishing the ego's (value-judging) activity" can be seen as intended goals aimed at by Cage's ways of making artworks [...].'* (Bernstein y Hatch, 2001: 230-231).

⁵ *'"If you work with chance operations," he [Cage] explained to Joan Retallack, who interviewed him in the last months of his life, "you're basically shifting from the responsibility to choose to the responsibility to ask. People frequently ask me if I'm faithful to the answers, or if I change them because I want to. I don't change them because I want to. When I find myself in the position of someone who would change something – at that point I don't change it. I change myself. It's for that reason I have said that instead of self-expression, I'm involved in self-alteration".'* (Nicholls y Cross, 2002: 111). [El resalte es mío].

⁶ *'The point of relying so heavily on the oracle was not to receive arcane solutions or esoteric knowledge, but to compose intricate scores based on numerical values, and to reconfigure subjective intention by limiting choice.'* (Jaeger, 2013: 4). [El resalte es mío].

escribe música para expresar la subjetividad del artista, es decir, para manifestar los gustos, obsesiones o preferencias de una identidad dada. Por el contrario, defiende que a la hora de componer debemos ante todo desprendernos de estas singularidades de la personalidad. Pues como indica el propio Cage, no hay un yo detrás de la partitura, no hay una identidad autoral cerrada. Por eso, la suya es una especie de música no solo automática, sino impersonal.⁷

I had been taught, as most people are, that music is in effect the expression of an individual's ego –“self-expression” is what I had been taught. [...] It was clearly pointless to continue in that way, so I determined to stop writing music until I found a better reason that “self-expression” for doing it. (Cage en Larson, 2012: 56).

En este estado de cosas, la intención de la no-intencionalidad no es más que una forma de suprimir el ego volitivo, de pensar el sujeto liberado de su yo, y así alcanzar un estado catatónico que permita ampliar la percepción: *‘That “purposeful purposelessness” attempts to remove human constructions of meaning, thus affording awareness of the world around us the opportunity to increase.’* (Shultis, 1995: 124). Semejante propuesta tiene mucho que ver con la iluminación pretendida por el Budismo -objetivo con el que tanto simpatizaba Cage- sobre todo si se tiene en cuenta que el *I Ching* resume los principios taoístas de mutabilidad e impermanencia que luego abrazará el credo budista.⁸ Es más, el propio Cage entabla un paralelismo directo entre las operaciones aleatorias de su música y la meditación *zazen*:

[...] if I'm making a text, a piece of music, or an etching, then I have recourse to chance operations to free the work I'm doing from my memory, my taste, my likes and dislikes. I chose those chance operations and I use them in correspondence to sitting cross-legged and going through special breathing exercises, disciplines one would follow if we were going inward; but as a musician I am necessarily going outward, and so I use this other discipline. (Cage en Dickinson, 2006: 206).

⁷ *‘He wanted his music to be based on what he called the processes of nature rather than the personalized expressivity that had dominated music since Renaissance times. [...] He considered himself the chosen agent, so to speak, to lead us back to the impersonal.’* (Dickinson, 2006: 116).

⁸ *‘Cage often called the use of chance operations and the composition of works indeterminate as to performance “skillfulmeans” (Sanskrit: upaya, a Buddhist term for means employed by Bodhisattvas to help all sentient beings attain enlightenment) [...] by allowing the experience of sounds as perceived in themselves, “in their suchness,” rather than as means of communication [...].’* (Bernstein y Hatch, 2001: 211).

Esto se aprecia igualmente en la técnica empleada por Cage en sus dibujos, al acudir una vez más al *I Ching* y a los procesos estocásticos. ‘Ello liberaba a Cage de ciertas decisiones, ya se ha dicho, y lo dejaba entregarse por completo a la meditación concentrada.’ (Martínez García-Posada, 2017: 69). La serie *Where R = Ryoanji* ejemplifica este aspecto. La obra surgió a partir de los bocetos de Cage para la portada de la edición francesa de su *Libro de las Setas* (*Mushroom Book*, 1972), un proyecto que, por sugerencia de Pierre Lartigue, recibió de parte del editor André Dimanche, quien en 1981 había fundado en Marsella una casa editorial llamada precisamente Editions Ryōan-ji, con la pretensión de crear un “jardín de libros”, mientras Cage con sus dibujos se proponía crear un “jardín de sonidos”.⁹ Los dibujos de Ryoanji son variaciones en torno al círculo, una forma que en el lenguaje de la meditación Zen se designa *enso*, y viene a significar la representación del yo verdadero pintado en el vacío de la no-mente.¹⁰ Un signo de gran significación en las prácticas aleatorias de Cage.¹¹ Bien es cierto que la impronta Zen presenta amplia influencia en las obras pictóricas del músico, pero encuentra sin duda su mejor ejemplo en estas ilustraciones para el *Libro de las Setas*, elaboradas con las mismas quince piedras inspiradas en el jardín de Kioto. Una técnica en la que puede rastrearse un progresivo vaciamiento del ego, que ahora se torna un simple cero, la nada:

Impressed by their fragile grace, I realized that the wobbly outlines actually function as a loose and non-idealized enso –a zero. Interestingly, the stone drawn zero / enso displays none of the self-importance of the vigorous ink enso that a Zen master makes when he wants to show how good he is with a brush. Cage’s “zero” is emptied of himself. (Nicholls y Cross, 2002: 87).

⁹ ‘Cage realizó este dibujo pionero para la portada estableciendo las reglas que luego continuaría utilizando: tomó quince piezas de su colección de piedras -catorce piedras y un coral- y las dispuso sobre una lámina de papel del tamaño exacto al de la portada requerida, y con distintos lápices fue trazando un círculo alrededor de cada una para fijar su posición aleatoria sobre la lámina. El libro sería editado en octubre de 1983 con la traducción de Lartigue, y el tema se quedaría ya sobre la mesa de Cage. [...]’ (Martínez García-Posada, 2017: 68).

¹⁰ ‘This is the circle signifying the freedom, impartiality, and equality of the Buddha, in which nothing is lacking. It is the symbol of absolute or true reality, and therefore of enlightenment. The enso is a popular subject in Zen painting, and perhaps, more than in the calligraphic art itself, is said to demonstrate the painter’s state of mind. It is usually executed with a single brushstroke, with the end of the brushstroke often trailing to meet the beginning.’ (Wilson, 2012: 1).

¹¹ ‘For Cage, the enso is a collaborative gesture –involving chance (determining which stone would be used, and where), the presence of the stone itself and the emptiness it leaves behind when it is removed, and the hand in an interaction of purposiveness and helplessness revealed in the traces of its vibrations.’ (Retallack, 1996: 128).

Llegados a este punto, la indeterminación y el automatismo que jalonan el método de Cage se condensan en la idea de caos o anarquía, tan querida por el compositor. '*Any training in art is at least a partial training in anarchy!*' (Cage en Dickinson, 2006: 206). Es por eso que la norma de la indeterminación prescinde finalmente del control. Las quince piedras de los dibujos podrían haber sido dispuestas sobre el papel de cualquier otra manera, siguiendo otra combinación obtenida del *I Ching*, y en nada habría importunado al resultado de la obra. Es más, en opinión de Cage, incluso la ubicación de las rocas del jardín de Ryoanji perfectamente podría haber sido otra, podrían estar agrupadas y distribuidas de distinta manera, colocadas en otro sitio, y en el fondo nada cambiaría.¹² Esta inclinación hacia lo imprevisible predispone a Cage para apreciar la variabilidad del yo, en una palabra, el caos ontológico. '*My use of chance operations brings me into friendship with chaos.*' (Cage en Bernstein y Hatch, 2001: 272). Asume, en consecuencia, la configuración de un yo *caótico*, en el sentido en que lo exponía el taoísta Chuang-Tzu, autor bien conocido por Cage, en la famosa historia de la mariposa: soñaba Chuang Tzu que era una mariposa y al despertar ignoraba si era Tzu el que había soñado que era una mariposa o si era una mariposa y soñaba que era Tzu.¹³ Para el Taoísmo chino y para el Budismo Zen el objetivo es alcanzar este estado de no diferenciación entre objeto y sujeto, un desprendimiento del yo que llaman caos. Esta enseñanza la deriva John Cage del *I Ching*.

¹² 'De cuando en cuando me encuentro con algún artículo sobre los jardines de piedra del Japón, que consisten en un espacio de arena con unas pocas piedras en él. El autor, no importa quién sea, se aplica a sugerir que la posición de las piedras en el espacio sigue un plan geométrico que produce la belleza que se observa, o, no contentándose con una mera sugerencia, traza diagramas y análisis detallados. Así las cosas, cuando conocí a Ashihara, el músico japonés y crítico de danza (he olvidado su nombre de pila), le dije que pensaba que esas piedras podrían haber estado colocadas en cualquier lugar de aquel espacio, que tenía mis dudas de que hubiera sido planeada su disposición, que el vacío de la arena era tal que podía acoger a las piedras en cualquiera de sus puntos.' (Cage, 1999: 102-103).

¹³ 'En los años cuarenta, me parece, se era perfectamente consciente de la idea de indeterminación, aunque todavía no se estuviera preocupado por el caos en el sentido que recientemente le ha reconocido nuestra época. Por mi parte, es por el rodeo de la filosofía oriental por lo que abordado el tema del caos. El pensamiento chino, particularmente, no considera el caos como un enemigo, lo hace un amigo. Tal es el sentido de la maravillosa leyenda que narra un capítulo del Chuang-Tzu, donde uno de los vientos va a ver al caos y le dice: "El estado del universo es deplorable, ¿qué puedo hacer para mejorarlo?" [...].' (Cage, 1999: 200-201).

LA ANULACIÓN DEL YO EN LA CONTEMPLACIÓN DE LOS KARE-SANSUI

The Rock Garden [Ryoanji] demands our inwardness; it compels us to still our mind [...]. It is an invitation to contemplation.

(Deutsch, 1975: 26-27).

El recurso constante al *I Ching* preside las creaciones de John Cage, no solo las relativas a Ryoanji, y sin embargo aquellas inspiradas en el jardín de Kioto cobran especial relevancia a la hora de dilucidar el desmantelamiento del yo en la producción del compositor. Esto se explica por la íntima afinidad entre el jardín de Ryoanji y los recursos metodológicos de Cage. No es coincidencia que el músico reitera su fascinación por dicho jardín y que se sumerja en proyectos que circundan el tema. En la base de este fenómeno se localizan notables equivalencias estéticas, pero sobre todo consistentes paralelismos ontológicos. Al estudiar este hermanamiento se evidencia que el diseño del jardín encaja a con los objetivos de despersonalización pretendidos por el artista. Sin ir más lejos, lo indicado en lo precedente acerca del método de trabajo de Cage resulta aplicable a la composición de los propios jardines japoneses, en particular los de rocas de tipología Zen como el de Ryoanji. En este sentido, sorprende encontrar en el arte de la jardinería nipona un procedimiento similar a lo que en estas páginas hemos denominado la *norma de la indeterminación*.

Como se ha visto, Cage trabajaba en virtud de la indeterminación, y a partir de procesos aleatorios configuró una especie de “azar sistemático” según el cual componía sus obras. En esta línea, pareciera que los creadores de jardines japoneses siguieran idéntico procedimiento. Pareciera, en efecto, que esta simbiosis de lo casual y lo controlado se fusionara con especial atino en los jardines de Japón. En estos se produce el maridaje de una doble apreciación de lo bello paisajístico: por un lado la forma silvestre natural, incontrolada, y por otro la forma racional, creada por el hombre. Ambas, una vez engarzadas en el conjunto del jardín, no son excluyentes. ‘Al contrario, el cultivo simultáneo y la superposición consciente de ambas es lo que mejor caracteriza la estética tradicional japonesa.’ (Nitschke, 2003: 13). Esta superposición sugiere un rasgo constante en el arte *zenga*, a saber, una suerte de “accidente planeado”, muy semejante al desarrollado en las operaciones estocásticas de Cage.¹⁴ Así, el artista Zen debe liberarse de toda determinación y ser naturalmente espontáneo para permitir que suceda el “accidente controlado”. Como dijera Alan Watts, para el Zen no hay conflicto entre el control y el azar, rigiéndose así a una “espontaneidad disciplinada” o una “disciplina espontánea” (Dickinson, 2006: 18).

¹⁴ ‘He liked a mathematical approach and knew all about square roots as the basis for the musical form of his pieces –also the whole theory and practice of the accidental approach to composition, which was also systematically based, usually on the I Ching. It was kind of a planned accident.’ (Dickinson, 2006: 116).

En este extremo no debe obviarse que Ryonaji está considerado el ejemplo por excelencia de jardín Zen, de donde se infiere que debe reunir necesariamente estas características en un grado de singular perfección. Hasta tal punto que Ryoanji habrá de ser analizado como un recurso de meditación Zen en sí mismo. Teniendo en cuenta que el Budismo Zen constituye la trasposición en Japón del Ch'an chino, escuela que resultó de la fusión del Taoísmo con el Budismo Mahayana, su fundamento es alcanzar la iluminación (*satori*), consistente en la quiebra del ego y la adquisición de una identidad no-yoica. Ello se basa a su vez en el *ji-riki*, el "control sobre el propio yo", y se liga al término *kensho*, traducido como "ver nuestra propia naturaleza interior". El núcleo de esta práctica es el ejercicio del *zazen*: la meditación sentada (*shikantaza*) adoptando la conocida postura de loto eterno, con las piernas cruzadas, la mano izquierda posada sobre la derecha, pulgares unidos, espalda recta y ojos entornados. Se trata de una actividad encaminada a lograr el *mu-shin*, la no-mente, la vacuidad (Izutsu, 2009: 15). De ahí que se la conozca también como la *práctica del cero*. En suma, un método para sistematizar el estado catatónico de cero intensidad, la disolución del yo.¹⁵

Dicho esto, para conseguir semejante objetivo es posible recurrir también a otras herramientas aparte del *zazen*; entre ellas destacan los jardines de meditación Zen, como el de Ryoanji, los cuales se adscriben a la tipología *kare-sansui*. Se denominan así a los jardines de rocas, o jardines secos, que carecen de elementos acuáticos u ornamentales, y cuya finalidad es la contemplación y la pérdida del ego para alcanzar así el *satori*. '*To contemplate the stone garden is to gaze upon an emptiness that leads to enlightenment.*' (Mansfield, 2009: 9). Su importancia es tal que los *kare-sansui* se convierten en un instrumento insustituible en el entrenamiento del Budismo Zen para conseguir la iluminación.¹⁶ Los *kare-sansui* son, por tanto, jardines de contemplación (*kansho niwa*). No están diseñados para pasear, sino para sentarse y meditar.¹⁷ 'El jardín *kare-sansui* no

¹⁵ 'Para el budismo zen, la meditación significa escapar de los límites del entendimiento. La meta de esta meditación se llama en japonés *mu-shin*, que se podría traducir como "no pensar". [...] ha desaparecido el yo que piensa, pregunta y juzga continuamente. El budismo zen concibe la iluminación como la "experiencia" de la disolución del yo [...].' (Nitschke, 2003: 67).

¹⁶ 'Junto a un templo de la secta Zen hay siempre un jardín donde el espíritu logre ese aislamiento del exterior para entrar en la contemplación. En todos estos jardines aparece una economía de elementos con los que poderse ayudar para lograr el vacío interior de la contemplación.' (García Gutiérrez, 1998: 37).

¹⁷ '*Japanese gardens may be classified broadly into two groups: those meant to be experienced by entering and walking in them, and "visual gardens" meant to be experienced mainly with the eyes and the mind. The former category includes stroll gardens, Pure Land Jodo gardens, and tea gardens. Visual gardens were designed for contemplation and meditation and include the karesansui or dry-mountain-water gardens, and naka niwa interior court-*

estaba pensado como un lugar de recreo, sino como un jardín contemplativo y para contemplarlo había que situarse en determinados lugares del mismo.' (Nitschke, 2003: 68). Su función es la de ayudar al aprendiz Zen, ejercitándolo en la vacuidad.¹⁸

Precisamente, gracias a un monje zen, Muso Soseki, la creación de jardines en Japón dio un paso de gigante en su evolución. Soseki fue el primer diseñador japonés de paisajes en sugerir que los jardines podían ser empleados como ayuda para la meditación, desplazando la forma de verlos desde la que se tiene paseando hasta la que se obtiene en una posición sentada, normalmente desde las estancias del abad, más adecuada a la contemplación. (Vives, 2014: 52).

Así pues, no cabe duda de que los jardines *kare-sansui* están estrechamente vinculados al trasfondo espiritual del Zen. '*The connection between Zen and stone gardens, then, is to some extent an assumed one.*' (Mansfield, 2009: 37). Por lo tanto, el arcano misterio del jardín de Kioto debería interpretarse en clave de meditación Zen, tal y como sostiene Nitschke.¹⁹ Con esto se obtiene que Ryoanji se dispone como vehículo privilegiado para anular la mente y suprimir el yo. '*Gardens like Ryoan-ji were designed to free the mind from thought, though the temptation to associate meanings to this garden seems irresistible, and interpretations of it certainly abound.*' (Mehta, 2008: 17). En tal medida, funcionaría asimismo como un *koan*, esto es, un tipo de aforismo aparentemente indescifrable y contradictorio que el maestro Zen pone como tarea a su discípulo para conducirlo a la anulación racional. Estas frases son imposibles de resolver de manera lógica, pues su sentido es subvertir el pensamiento habitual de la identidad consciente (Gann, 2010: 139). De acuerdo con esto, un *kare-sansui* sirve de igual

yard gardens. Visual gardens are usually viewed from one side only, from inside a shin-style room, and are composed like three dimensional paintings depicting an ideal landscape or a complex philosophical concept. One of the best examples of this is the abbot's rock garden at Ryoan-ji temple.' (Mehta, 2008: 11).

¹⁸ '*The Ryoan-ji is the best-known example of the mutei or "garden of emptiness". Spatial void, the nourishing emptiness that forms the heart of the contemplation garden, is a device like any other, one defined by the word ma. Framed in enclosures that heighten the sense of premeditated art, ma in its Buddhist form is represented by the concept called mu (nothingness), a central precept of Zen Buddhism.*' (Mansfield, 2009: 27).

¹⁹ 'Me parece mucho más acertado interpretar este jardín de piedras desde el punto de vista existencial. Al fin y al cabo, los monjes zen habían participado en su creación y todo el conjunto debía servir para la meditación. Si se aborda el jardín desde este punto de vista, lo primero que se aprecia es que la composición es plana por completo. El espectador se siente impulsado formalmente a contemplarlo sentado. No debemos olvidar que el verbo "sentarse" en japonés tiene también el significado de "meditar".' (Nitschke, 2003: 90).

modo para suspender el pensamiento del visitante que lo contempla.²⁰ ‘Para una persona versada en la filosofía Zen, las rocas son las dificultades que encuentra al intentar responder la pregunta intemporal *koan*: “¿Quién soy yo?” –la única cuestión importante (*koan* es una incógnita o una fórmula sobre la que un monje debe meditar hasta que descubra su sentido existencial [...]).’ (Nitschke, 2003: 93). Es así cómo Ryoanji ayuda a desasirse del ego.

Como prototipo de jardín, el *kare-sansui* surge en época Muromachi (1338-1573), aunque una primitiva definición aparece ya a finales de la época Heian (794-1185) contenida en el *Sakutei-ki*, el manual de jardinería más antiguo de Japón. El libro comienza dando las reglas básicas para elegir las rocas que habrán de colocarse en los jardines, lo cual entraña una actividad de notable trascendencia y simbolismo, profundamente enraizada en la sensibilidad nipona.²¹ Tanto es así que el origen del *kare-sansui* podría remontarse a la importancia de las piedras en la tradición del Sintoísmo nativo. Este panteísmo reconocía la capacidad de ciertas rocas para erigirse en *go-shintai*, es decir, en morada de una divinidad (*kami*), y se llamaban *iwakura* o *iwasaka*. Estas piedras, que por su forma o tamaño singular, se hacían dignas de veneración, solían marcarse como sagradas con una cinta de paja de arroz o *shime-nawa*. A esto se le sumó tiempo después la cosmogonía budista, que introdujo la antropomorfización de las piedras y su agrupación en “trinidades” (*sanzonseki*). En este panorama, el antiguo arte japonés del *ishi wo tateru*, el arte de “erigir piedras”, y el *ishi-gumi*, la “composición de piedras”, son fundamentales para entender la concepción del jardín seco que cristalizará en la ascética sencillez de Ryoanji. Esta especial relación de las rocas con la identidad cultural japonesa comparte puntos de conexión con la pasión exarcebada de John Cage por las piedras, que el artista recogía de distintos lugares y coleccionaba para su propio jardín.²² Una afición que le llevó a componer, en los años del proyecto de Ryoanji, la pieza musical *A collection of rocks* (1984). No difiere mucho entonces esta jardinería del trabajo de Cage:

The Sakuteiki refers to the process of placing stones in the garden as ‘making a request of the stones’, in effect asking the stones where they want to be placed. [...] This does not seem so far removed from Cage’s working methods, which he

²⁰ ‘Gardens such as this were designed by Zen monks to view and contemplate, not enter. The purpose of these compositions, as in the black-and-white ink paintings or the koan questions created by Zen masters, was to nudge the mind away from the mundane and to allow it to enter a higher level of consciousness.’ (Mehta, 2008: 55).

²¹ ‘Stone setting is the essential point of Sakuteiki. The placement of stones was the basis of garden design in the Heian period and for centuries afterward. In fact the term “stone setting” (*ishidate*) is synonymous with “garden making”.’ (Inaji, 1998: 22).

²² ‘My most recent interest is in stones. [...] I collect them for my garden from all over the world. Some of them are quiet big. I ride along the road and I stop and I look at stones.’ (Cage en Nicholls y Cross, 2002: 90).

had honed over decades to the point that they were completely natural to him, just as any other skilled artist, artisan or gardener does. (Whittington, 2013: 19).

Todo esto cobra mayor sentido aún si aceptamos que, como mantiene Kathan Brown (Nicholls y Cross, 2002: 109), el arte de Cage tenía como propósito “*to sober and quiet the mind*”. Lo cual permite rastrear ciertas notas de sensibilidad Zen en sus dibujos sobre Ryoanji (Bernstein y Hatch, 2001: 244-245). Una sensibilidad que no por casualidad se relaciona con el trasfondo pictórico que anida en el origen de los *kare-sansui*. Los diseñadores de jardines Zen estuvieron ampliamente influenciados por las obras de los pintores chinos de la Dinastía Song (960-1279), que llegaron a Japón alrededor del siglo XIII (Clancy, 2014: 26). Estos maestros fueron pintores de paisajes de tinta china aguada (*sumi-e*), técnica que experimentó un desarrollo exponencial en época Muromachi, al tiempo que se implantaba la tipología de jardín seco (García Gutiérrez, 1998: 37). El carácter de estas pinturas emparenta directamente con la sensibilidad de los jardines de la tipología *kare-sansui*.²³ En este contexto, uno de los rasgos más característicos en la pintura *zenga*, al igual que en los jardines de rocas, es la vacuidad, la belleza del espacio vacío (*yohaku no bi*). (Vives, 2010: 49). Y uno de sus temas más comunes es precisamente el dibujo del círculo *enso*, que reúne las siete cualidades del arte Zen: simetría, simplicidad, austeridad sublime, naturalidad, profundidad sutil, libertad y desasimiento y serenidad (Vega, 2002: 26).

JOHN CAGE Y LA INFLUENCIA DEL BUDISMO ZEN

*I found that the flavor of Zen Buddhism
appealed to me more than any other.*
(Cage en Larson, 2012: 55)

La relación de John Cage con el Budismo Zen comienza a finales de los años 40 y se fortalece con la asistencia a las clases de Daisetsu Suzuki en Columbia entre 1954 y 1958.²⁴ Es innegable la huella que deja el maestro Zen en la percepción del mundo desarrollada por el músico. Cage hallará en Suzuki la fundamentación teórica necesaria para la indeterminación, en un momento personal particularmente proclive a la inestabilidad y los cambios. El compositor atraviesa en esta época una importante crisis matrimonial. Casado desde 1935 con la tam-

²³ ‘*In the developed works of Muromachi painter and garden maker Sesshu Toyo (1420-1506) and the later works of seventeenth century painter Kano Tan’yu (1602-1647), a very distinct form of ink painting arose that conveyed a Zen sensibility that could equally describe the approach to designing kare-sansui.*’ (Fowler, 2014: 22).

²⁴ Al valorar la influencia de Suzuki encontramos algunas irregularidades cronológicas, ya que al citar sus recuerdos Cage confunde las fechas de sus clases: a veces dice que fueron en 1945-47, otras en 1949-51, etc. (Gann, 2010: 103).

bién artista Xenia, se divorcia de ella en 1945. Esto coincide con la irrupción en su vida del que sería su pareja hasta el final, el bailarín y coreógrafo Merce Cunningham. Entra así en escena la aparición de una sexualidad confusa con la iniciación de Cage en el mundo gay. En esta fase de inseguridad y de replanteamiento del yo, el compositor abraza los presupuestos ideológicos del Zen y empieza a trabajar artísticamente en la negación de la subjetividad. *'Clearly, Cage had been driven to Zen by a complex set of needs, some born of his new gay life.'* (Bernstein y Hatch, 2001: 46). El propio Cage llegó a reconocer que durante aquella etapa estuvo profundamente perturbado en su vida privada y en su faceta pública. Su identidad atravesaba un periodo de turbulencias. Esto se sumaba al recuerdo de una infancia alterada por el matrimonio de sus padres, los continuos cambios de domicilio, y la hostigación constante de los compañeros de escuela. Estudiante brillante en su juventud, Cage se describió como un "mariquita" que sufría acoso permanente (Nicholls, 2009: 26).

Así pues, en sus años de conocimiento del Zen, el artista se encuentra en la ardua tesitura de replantearse a sí mismo desde la base el edificio de su propio yo. Amigos y allegados le aconsejaron someterse a psicoanálisis, sugerencia que él rechazó.²⁵ En su lugar, John Cage volvió la mirada a la filosofía oriental.²⁶ Llegó entonces la providencial influencia de la cantante Geeta Sarabhai, que le recomendó lecturas de espiritualidad hindú. Cage se introduce en un periodo de estudio del misticismo oriental y también cristiano. En esta tesitura, la enseñanza del Zen que recibió de Suzuki es clave. La convicción de que vivimos mediados por un ego centralizador es la diana contra la que cargaba el versado profesor: debemos liberarnos de la carcasa del yo que nos lastra. Esta idea caló hondo en John Cage. A partir de ahí se entiende su deseo de abandonar las pasiones, de eliminar los pensamientos, y suspender todo sesgo de subjetividad en su obra.

²⁵ 'Nunca me han psicoanalizado. Les diré por qué. Siempre he tenido un problema con el psicoanálisis. Conocía el comentario que Rilke hizo a un amigo suyo que quería que lo psicoanalizaran. Rilke le dijo: "Estoy seguro de que ahuyentarían mis demonios, pero me temo que ofenderían a mis ángeles". Cuando fui al analista para una especie de encuentro preliminar, me dijo: "Le dejaré tan bien que escribiré mucha más música de la que escribe ahora". Yo contesté: "¡Cielo santo! Creo que ya escribo demasiada". Esa promesa me quitó las ganas.' (Cage, 2002: 127).

²⁶ 'Cage more than once remarked that he turned first to psychoanalysis and then to Zen in response to what he termed these "disturbances" in his personal and creative life. Indeed, his first visit to a therapist and his subsequent involvement in Zen came almost immediately after he had separated from Xenia. As he flippanly put it: "Do you know the story of my relationship to psychoanalysis? It's short. It must have been around 1945. I was disturbed. Some friends advised me to see an analyst." But psychoanalysis did not suit him, and "so through circumstances, I substituted the study of Oriental thought" for it. Cage clearly associates this newfound curiosity about Zen -and his abandonment of psychoanalysis- with the "personal problems" [...].' (Bernstein y Hatch, 2001: 44).

Por eso Cage declara querer desprenderse de las emociones y crear su música libre de estas. *'Cage's critique of the ego during the 1940s and 1950s was rooted more closely in his interest in Zen.'* (Jaeger, 2013: 9). A pesar de todo, Cage no se consideraba propiamente un practicante activo del Zen:

Nunca lo he practicado sentándome con las piernas cruzadas ni he meditado. Lo que hago es mi trabajo, y éste siempre tiene que ver con materiales de escritura, sillas y mesas. Antes de ponerme hago algunos ejercicios para mi espalda y riego las plantas, de las que tengo unas doscientas. (Cage, 1999: 39).

En efecto, pudiéramos decir que John Cage practica el Zen a través de su trabajo, por medio de sus obras y composiciones, y lo hace con el objetivo ulterior de suscitar en el espectador una respuesta cercana a la iluminación, como si él mismo tuviera esa labor misional para con los demás.²⁷ *'Boddhisattva Doctrine: Enter Nirvana only when all beings, sentient, non-sentient, are ready to do likewise.'* (Cage, 1967: 58). Esto no nos sorprende, sabedores de que en su infancia, Cage quería dedicarse al sacerdocio, un plan que pronto abandonó por el arte.²⁸ *'He's a kind of itinerant preacher. He feels it's his function to convert people.'* (Dickinson, 2006:108). Además, son muchas las declaraciones de Cage que apuntan a cierta finalidad mesiánica de su arte: *'Those artists for whom I have regard have always put their work at the service of religion or of metaphysical truth. And art without meaning, like mine, is also at the service of metaphysical truth.'* (Cage en Shultis, 1995: 122). O también: *'I believe that the purpose of music is to sober and quiet the mind, thus making it susceptible to divine influences.'* (Cage en Bernstein y Christopher, 2001: 270). Ahora bien, no debe entenderse esto simplemente como una tendencia religiosa en el artista, sino más bien como un acercamiento a la disolución del yo que acontece en la iluminación: *'Una vez Suzuki dijo: "Ésta parece ser una tendencia hacia Dios". Su observación permanece en mi mente como una melodía. ¿Qué habría querido decir?'* (Cage, 1999: 188). Cage quiere alcanzar -y ayudar a alcanzar- el *satori*. Y para ello su música debe ser como un *koan* o una sentada *zazen*. Según el compositor:

Chance operations are a little bit like sitting cross-legged. They keep you from

²⁷ *'But when I asked Cage if he regarded himself as a practicing Buddhist, he simply said he considered himself a composer. In fact, he expected a spiritual discipline close to Zen from both his performers and listeners; he gave many the impression of being a saintly person, but in 1987 he told William Duckworth he did not believe in God.'* (Dickinson, 2006: 8-9).

²⁸ *'En la Universidad había abandonado mis pensamientos escolares acerca de dedicar mi vida a la religión. Pero después de haberme marchado y haber viajado por Europa comencé a interesarme por la música y la pintura modernas, a escucharla-mirarla y hacerla, para acabar dedicándome a escribir música, que, veinte años más tarde, al volverse gráfica, me devuelve de vez en cuando de visita a la pintura (grabado, dibujos, acuarelas...).'* (Cage, 1999: 38).

doing only what you like. [...] So I don't know what I'm doing. I literally don't know. [...] I don't have any ideas, I don't have any tastes, I don't have any feelings, I'm just doing my work, so to speak, stupidly. And it turns out to be beautiful. It's very hard to explain. I don't know how else to explain it. (Cage en Bernstein y Hatch, 2001: 265-267).

No hay duda entonces de que John Cage simpatiza con el principio Zen de invalidar el yo y demoler la actividad volitiva, para asumir así la propia subjetividad como *muga* ("no-yo"), una noción equivalente al término budista de *anatman*, que quiere decir "no sí mismo", paralelo al concepto taoísta de *wu*, que significa "no-ser". '*The "true self" for Zen is a no-self, which is empty of essence and void of individual identity [...].*' (Jaeger, 2013: 148). De este modo, el Budismo propone un "yo sin yo" como fórmula para liberarse del pensamiento sustancialista. Es más: 'Tanto histórica como estructuralmente, el zen siempre se ha interesado seriamente por la conciencia que tenemos de nosotros mismos. De hecho, no exagero al decir que el problema de cómo afrontar la conciencia del ego es el único y exclusivo problema para el budismo zen.' (Izutsu, 2009: 76). Se puede comprobar, por tanto, cómo Cage busca en su arte este vacío a través del desprendimiento total del ego. Su aplicación inmediata es el vaciamiento del yo, un desfondamiento ontológico. En suma, la influencia del Zen en John Cage se antoja incuestionable. En sus palabras: 'No deseo que se culpe al Zen por lo que yo hago, aunque dudo que sin mi relación con el Zen [...] hubiese hecho lo que he hecho.' (Cage, 2002: XI).

CONCLUSIÓN

Lo expuesto en páginas previas arroja luz sobre los procesos creativos de John Cage en relación a los componentes psicológicos y de producción de subjetividad que el compositor desarrolla con marcado acento *deconstructivo*. La anulación del yo se convierte en el objetivo, más o menos soterrado, que conduce el arte de Cage. Este motivo le hace coincidir ampliamente con el pensamiento oriental. Esta hipótesis ha ido desglosándose en los sucesivos apartados del artículo.

En primer lugar, se ha llegado a la conclusión de que el uso que John Cage hace del *I Ching* no es solamente como ayuda práctica para llevar a cabo la composición de sus obras. En realidad, este singular apego al libro oracular esconde un replanteamiento de base que afecta a la naturaleza, límites y procedimientos del yo como entidad unitaria, pensante y volente. De modo que la norma de la indeterminación no tiene otro objetivo que regular una forma de trabajar en sintonía con la supresión del yo. Esto explica el hecho de que Cage quisiera eliminar de sus obras todo sesgo de personalidad. '*I have tried to do nothing else in music. Subjectivity no longer comes into it.*' (Cage en Shultis, 1995: 115). Ello se aprecia especialmente en las series temáticas sobre Ryoanji, en las que el empleo del *I*

Ching cobra un protagonismo muy significativo.

Así también los jardines *kare-sansui*, de los que es buque insignia el de Ryoanji en Kioto, se transforman en instrumento para la eliminación del ego, convertidos en vehículo de meditación Zen. Estos jardines de rocas se disponen para traspasar los umbrales de la iluminación, una vez el sujeto ha conseguido liberarse de sí mismo y extraviar su yo. No por casualidad, los conceptos fundamentales del Zen son el Vacío (*sūnyatā*), la Vacuidad (*ku*) y la Nada (*mu*). La Nada budista implica, en consecuencia, un sentido de vacuidad. En el *satori* o *despertar* se cae en la cuenta de este vacío del yo. En esta situación podría afirmarse que Ryoanji se diseñó, pues, para alcanzar la Nada. Cage empatiza directamente con estos presupuestos. No es de extrañar su llamativa fascinación por el jardín nipón.

Finalmente, la relación de Cage con el Budismo Zen redundante, desde un contexto biográfico y personal, en su deseo de aniquilación del yo, una tendencia que se hace notoria desde que en 1959 denigrara el yo autoral en su inclasificable *Lecture on Nothing*. Se perfila así el *no-yo* de John Cage.²⁹ Un *no-yo* que, sin embargo, le aporta una auténtica identidad, aunque tan aleatoria e imprecisa como los oráculos de su apreciado *I Ching*. 'Es un deseo de alcanzar la meta del *no-yo* para encontrarse cara a cara con el *yo auténtico*. Se trata, en suma, de lo que en terminología budista se llama *aniquilación del ego*. Tal es el motivo supremo de la fe búdica.' (González Vallés, 2014: 94). No es otra cosa, en efecto, que el fundamento mismo del Budismo, razón que justifica su íntimo maridaje con el proceder de John Cage. 'Con todo, como hemos observado antes, el budismo zen empieza exactamente poniendo en entredicho el principio de identidad.' (Izutsu, 2009: 22).

Así pues, en la medida en que el jardín de Ryoanji da respuesta a aquellos frentes abiertos que preocupaban al compositor, no es de extrañar que en él encontrase una plataforma insustituible para canalizar sus preocupaciones e intereses. Protagonista indiscutible de buena parte de su obra artística, el jardín Zen de Ryoanji no es solo un motivo de inspiración para Cage, sino el leitmotiv del que se vale el músico en su continua y esforzada tarea de anular el ego. Por eso Ryoanji, el Ryoanji de John Cage, es ante todo un jardín de naturaleza ontológica.

²⁹ 'When Cage states: "I have nothing to say and I am saying it and that is poetry as I need it", his use of the first-person pronoun is not to be taken as the misrecognition of self as a coherent ego, an "I" who is able to speak and to make decisions freely and apart from other phenomena, and who is able to answer with the name "John" or with the word "I" to the question "who is speaking?" There is, of course, a self who is evident here, who speaks nothing, and who needs poetry, but in the context of Cage's engagement with Buddhist sunyata, this self appears to be equally void, equally empty of essential identity. Instead, Cage's "I" must be considered as a "no-self" (anatman), a self that stands opposed to belief in a permanent, unified and self-contained identity.' (Jaeger, 2013: 33-34).

BIBLIOGRAFÍA

- BERNSTEIN, David W. y Hatch, Christopher (ed.) (2001): *Writings through John Cage Music, Poetry, and Art*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- BROWN, Kathan (2000): *John Cage Visual Art: To Sober and Quiet the Mind*. San Francisco: Crown Point Press.
- CAGE, John (1967): *A Year from Monday. New Lectures and Writings*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- _____ (1969): *Notations*. New York: Something Else Press.
- _____ (1981): *Empty Words*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- _____ (1999): *Escritos al oído*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.
- _____ (2002): *Silencio*. Madrid: Árdora Ediciones.
- CLANCY, Judith (2014): *Kyoto Gardens: Masterworks of the Japanese Gardener's Art*. Tokyo, Rutland, Vermont, Singapore: Tuttle Publishing.
- DEUTSCH, Eliot (1975): *Studies in Comparative Aesthetics*. Monographs of the Society for Asian and Comparative Philosophy, n. 2, Honolulu: University Press of Hawaii.
- DICKINSON, Peter (ed.) (2006): *CageTalk: Dialogues with and about John Cage*. New York: University of Rochester Press.
- FOWLER, Michael (2014): *Sound Worlds of Japanese Gardens. An Interdisciplinary Approach to Spatial Thinking*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- GANN, Kyle (2010): *No Such Thing as Silence. John Cage's 4'33"*. New Haven, London: Yale University.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Fernando (1998): *El zen y el arte japonés*. Sevilla: Guadalquivir Ediciones.
- GONZÁLEZ VALLÉS, Jesús (2014): *Historia de la Filosofía japonesa*. Madrid: Tecnos.
- INAJI, Tashiro (1998): *The Garden as Architecture. Form and Spirit in the Gardens of Japan, China, and Korea*. Tokyo, New York, London: Kodansha International.
- IZUTSU, Toshihiko (2009): *Hacia una filosofía del budismo zen*. Madrid: Trotta.
- JAEGER, Peter (2013): *John Cage and Buddhist Eco-poetics*. London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury.
- KEANE, Marc Peter (2002): *The art of setting stones & other writings from the*

Japanese garden. Berkeley, California: Stone Bridge Press.

- LARSON, Kay (2012): *Where the Heart Beats: John Cage, Zen Buddhism, and the Inner Life of Artists*. New York: Penguin Press.
- MANSFIELD, Stephen (2009): *Japanese Stone Gardens: Origins, Meaning, Form*. Tokyo, Rutland, Vermont, Singapore: Tuttle Publishing.
- MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA, Ángel (2017): "Entre piedras y lugares. Traslaciones, cartografías, figuraciones y abstracciones". *Revista Europea de Investigación en Arquitectura*, n. 9, pp. 66-81.
- MEHTA, Geeta K. (2008): *Japanese Gardens: Tranquility, Simplicity, Harmony*. Tokyo, Rutland, Vermont, Singapore: Tuttle Publishing.
- NICHOLLS, David (2009): *John Cage*. Madrid: Turner Música.
- _____ y CROSS, Jonathan (ed.) (2002): *The Cambridge Companion to John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- NITSCHKE, Günter (2003): *El jardín japonés*. Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo: Taschen.
- RESTALLACK, Joan (ed.) (1996): *Musicage. John Cage in Conversation with Joan Retallack. Cages muses on words, art and music*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- SCHLÜTER RODÉS, Ana María y GONZÁLEZ FAUS, José Ignacio (1998): *Mística oriental y mística cristiana*. Santander: Sal Terrae.
- SHULTIS, Christopher (1995): "Silencing the Sounded Self: John Cage and the Intentionality of Nonintention". *The Musical Quarterly*, vol. 79, n. 2, pp. 312-350.
- SUZUKI, Daisetsu Teitaro (2006): *¿Qué es el zen?* Madrid: Losada.
- THIEROLF, Corinna (ed.) (2013): *John Cage: Ryoanji*. Catalogue Raisonné of the Visual Artworks, Vol. I. Munich: Schirmer/Mosel, Pinakothek der Moderne.
- VEGA ESQUERRA, Amador (2002): *Zen, mística y abstracción. Ensayos sobre el nihilismo religioso*. Madrid: Trotta.
- VIVES, Javier (2010): *El teatro japonés y las artes plásticas*. Gijón: Satori.
- _____ (2014): *Historia y arte del jardín japonés*. Gijón: Satori.
- WATTS, Alan (2010): *El camino del Zen*. Barcelona: Edhasa.
- WHITTINGTON, Stephen (2013): "Digging in John Cage's Garden: Cage and Ryoanji". *Malaysian Music Journal*, vol. 2, n. 2, pp. 12-21.
- WILSON, William Scott (2012): *The One Taste of Truth: Zen and the Art of Drinking Tea*. Boston, Massachusetts: Shambhala Publications.

ANEXO: ILUSTRACIONES

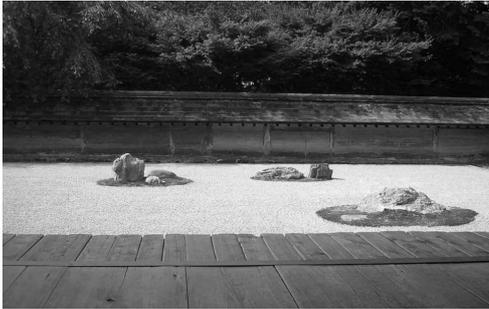


Fig. 1. Vista del jardín del templo Ryōan-ji en Kioto

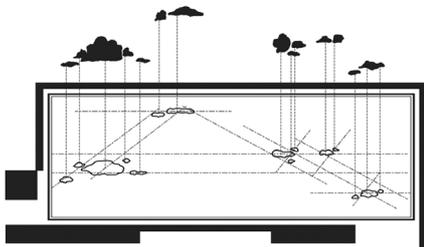


Fig. 2. Planta y alzado del esquema compositivo de las rocas de Ryōan-ji

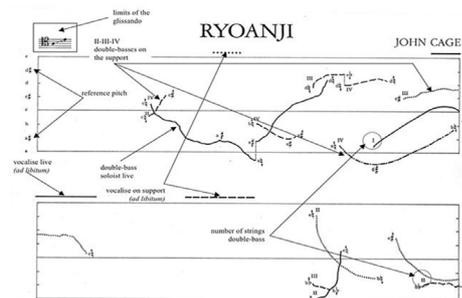


Fig. 3. Partitura de John Cage sobre el tema de Ryōan-ji

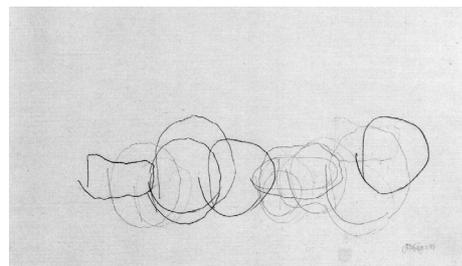


Fig. 4. Dibujo de John Cage. Serie *Where R=Ryoanji*