

POR UNA ARQUITECTURA DE LA CONTAMINACIÓN SONORA

BUILDING AN ARCHITECTURE OF NOISE POLLUTION

DOI: 10.25100/n.v0i31.12262

Carlos Jiménez Moreno¹
Universidad Europea de Madrid, Madrid, España
cjimoz@gmail.com
ORCID: 0000-0003-2778-3298

Recibido: 16 de marzo de 2022
Aprobado: 23 de mayo de 2022

ISSN en línea 2539-4355 / ISSN impreso 1900-9909
Este trabajo está bajo la licencia internacional [Creative Commons BY NC SA 4.0](#).

¿Cómo citar este artículo? / *How to quote this article?*

Jiménez M., C. (2022). Por una arquitectura de la contaminación sonora. *Nexus*, (31), e20012262. <https://doi.org/10.25100/n.v0i31.12262>

Este artículo fue publicado originalmente en La escena sin fin. El arte en la era de su big bang (micromegas, Murcia, 2013) ²

“Quisiera vivir dormido/ en el suave ruido de la vida”

Sandro Penna

Empiezo advirtiéndote que lo que haré a continuación es componer una rapsodia que, más que una simple forma musical es un arte, una *techné* en el sentido inicial, griego, del término, cuya crítica está en los orígenes mismos de la filosofía, si es que fijamos esos orígenes en los *Diálogos* de Platón y todavía más específicamente en *Ion*, considerado por un número significativo de filólogos como el primero de esos diálogos. El tema del mismo es el cuestionamiento radical al que Sócrates somete al rapsoda cuyo nombre propio da título a ese diálogo y cuyo oficio —como el de todos sus colegas de la época— era interpretar a los grandes poetas, empezando por Homero, el más celebrado. O sea que lo que intentaré hacer aquí es la interpretación de obras, textos, situaciones e inclusive partituras previamente dadas. Una interpretación hecha más en el sentido estrictamente musical del término que en el hermenéutico o psicoanalítico. Más cerca por lo tanto de la tarea de un declamador como Ion que de la de un dialéctico como Sócrates.

Volvamos ahora sobre el título de este texto y retengamos su exhortación a inscribir la oposición asepsia/contaminación en el contexto de arquitectura. Y más específicamente en el de la arquitectura moderna asumida en su versión más racionalista y ortodoxa. Ortodoxa por racionalista. La versión producida por la Bauhaus de Walter Gropius y de Mies van der Rohe, sin olvidar la de Hannes Meyer, que resulta singularmente aséptica, aunque quizás lo sea menos que la arquitectura llamada minimalista que prolonga en nuestros días las lecciones del Movimiento moderno, agobiándonos aún más con el rigor de su asepsia. Asepsia formal, pero también asepsia por evitación sistemática de la contaminación, el contagio e inclusive el contacto con la gente, con sus habitantes y usuarios, cuya ruidosa condición deja fuera o por lo menos subordina y devalúa una arquitectura que tiende a reducir la relación con quienes la experimentan o usufructúan a términos puramente visuales. Las arquitecturas moderna y minimalista se ofrecen ante todo como un objeto visual, que privilegia y potencia la contemplación visual. Que, en la misma medida de su visualización extrema, de su escopofilia, es sorda y de una sordera que encaja en la *sordera* que según Peter Sloterdijk domina la tradición filosófica de Occidente. Releamos a Sloterdijk:

De hecho, la filosofía occidental de la luz y la vista tuvo, en sus esclarecidos días entre Platón y Hegel, una relación más bien desdeñosa con la realidad del oído. Según un rasgo básico, la metafísica occidental era una ontología ocular que tenía su origen en la sistematización de una vista interior. El sujeto del pensar aparecía como un vidente que no solo veía cosas e imágenes ideales, sino, a la postre, también a sí mismo como alma que ve. Se podría describir a los miembros de la

cofradía como visionarios argumentadores. Quizá hay que interpretar esto como un síntoma de que la mediática inflación de imágenes conduce al máximo cuyo más allá no permite sostener más tiempo la absolutización de la visión. (Sloterdijk, 2004, pp. 285-286)


El vínculo entre la arquitectura y la sordera de la tradición filosófica es singularmente intenso en el Movimiento moderno que —al igual que su prolongación minimalista— es, en definitiva, un proyecto cartesiano. Proyecto del “objeto claro y distinto” reclamado por Descartes, que utiliza de manera generalizada una concepción del espacio que —al igual que su geometría— es cartesiano. Espacio proyectado como vacío absoluto e indeterminado en el que la fijación de la situación o ubicación de los cuerpos que aloja y alberga, así como su precisa descripción geométrica, corre a cuenta de las coordenadas llamadas justamente *coordenadas cartesianas*. Y espacio dispuesto para el despliegue privilegiado de las formas geométricas puras de la geometría euclidiana: el punto, la línea, el triángulo, el cubo, la esfera... O sea, las formas preferidas por las arquitecturas moderna y minimalista.

De ahí que quepa acudir de nuevo a Sloterdijk y leer lo que él ha escrito precisamente sobre la *sordera* del filósofo francés:

El cógito cartesiano presupone un no escuchar que se tiene por el puro pensar. (...) El no escuchar se refiere al pensamiento que recorre al pensador. Es como si el pensador hubiera descubierto un método para sacar un común denominador de sutileza y dureza de oído. Se queda absorto en el contenido del pensamiento, sin reparar nunca en el sonido de la voz en su cerebro pensante. (...) De modo que nos convencemos de que la “sabiduría” de Descartes radica en la convicción de poderse construir. Y construir es una acción sin oído, edificación y auto edificación a la vez. (Sloterdijk, 2004, pp. 301-302)

Retengamos el último término de esta cita: auto *edificación* porque el mismo resuena en la *Bauhaus*, escuela de edificación que no de arte, que hizo suya sin embargo la sentencia auto reguladora de Schlegel: el arte es aquello que se dicta su propia regla. Y la *Bauhaus* bien que se dictó sus propias reglas y se las dictó a la arquitectura de su tiempo, rompiendo abiertamente con la historia y la tradición, segura de que sus reglas eran las únicas que convenían a la racionalidad científico-técnica que diría Teodoro Adorno, característica de los tiempos modernos. Arquitectura cartesiana y a la vez sorda -insisto-, Arquitectura que resuelve la complejidad y la turbulencia de los problemas que irremediamente asaltan a la arquitectura, a cualquier arquitectura, adoptando las figuras geométricas elementales como principio general de composición.

Existe sin embargo otra característica en la arquitectura moderna —extremada por la arquitectura minimalista— que igualmente debe ser tomada en cuenta y que es la del papel que cumple como dispositivo biopolítico. Como máquina de o para habitar



-para decirlo en términos de Le Corbusier- y que por lo tanto impone unos hábitos de vida, una moral o una ética en la que la asepsis –y por extensión la higiene– se convierten en la garantía explícita de la integridad y la intangibilidad de un cuerpo, convertido en la última ratio del individualismo. Un individualismo *tout court* para el cual la *contaminación* en cualquiera de sus formas es una amenaza perpetua que se hace más o menos aún cuando adopta la forma de esos microbios y esas bacterias ubicuas que, aunque *invisibles*, están siempre por todas partes a la espera de la más mínima oportunidad de penetrarnos y, desde dentro, enfermar o parasitar nuestros cuerpos, tan limpios y sanos como completamente exentos.

La música comparte con estos microscópicos alienígenas la capacidad de contaminación invisible, tal y como lo evoca Wladimir Jankelevitch en el siguiente pasaje de su obra *La música y lo inefable*:

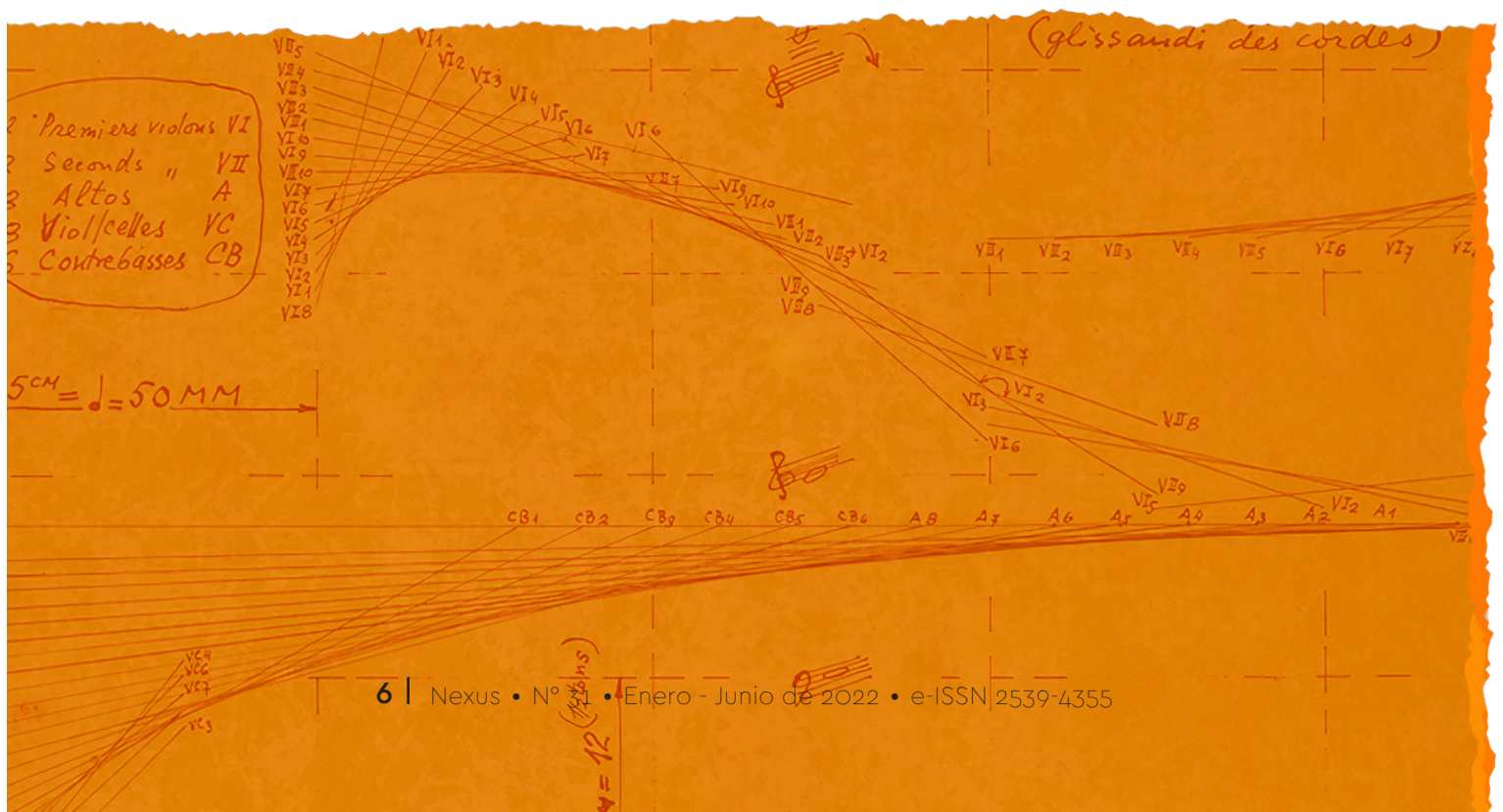
La música actúa sobre el hombre, sobre su sistema nervioso incluso sobre sus funciones vitales. Liszt escribió para voz y piano, *Die Macht der Musik*. ¿No es este el homenaje que la música rinde a su propio poder? Tal poder, que a veces ostentan indirectamente los colores y los poemas, es en la música particularmente inmediato, drástico, intempestivo (...) (la música) se adentra en lo más recóndito del alma”, señala Platón, y se apropia de ella del modo más enérgico” (...) Y Schopenhauer, en este punto sigue a Platón. Mediante una abrupta irrupción, la música se instala en nuestra intimidad y parece fijar allí su domicilio. Así, el hombre habitado y poseído por esa intrusa, el hombre transportado por ella fuera de sí, ya no es él mismo: todo él, cuerda vibrante y tuba sonora, tiembla desafortadamente bajo el arco o los dedos del instrumentista. Y al igual que Apolo llena el pecho de Pitia, así la poderosa voz del órgano y los dulces acentos del arpa se apoderan del oyente (...) La música, fantasma sonoro, es la más vana de las apariencias, y la apariencia que, sin fuerza probatoria ni determinismo inteligible cautiva su víctima, es, en cierto modo, la objetivación de nuestra debilidad (Jankelevich, 2004, pp. 17-19).

La invocación de Apolo por Jankelevich trae inevitablemente a cuento al dios que para Nietzsche es su opuesto: Dionisos. Lo apolíneo y lo dionisiaco: he aquí los términos de una muy influyente oposición que en el neo-clasicismo separó a la arquitectura apolínea de la música dionisiaca. Oposición que cabría desplazar y reinterpretar para así poder considerar lo apolíneo y lo dionisiaco como dos modos distintos de la arquitectura de relacionarse con la música. En el modo apolíneo la arquitectura aísla la música, la circunscribe y la controla confinándola en espacios diseñados ex profeso para su ejecución: el auditorio, las aulas, la sala de conciertos, los estudios de grabación... En fin, espacios que, aunque por principio deben *sonar* adecuadamente, tienden a estar dominados por ese mismo orden a la vez cartesiano y visual que garantiza la *sordera* en el resto de la arquitectura en la que dichos espacios se encajan o insertan.

Resulta sin embargo muy notable el hecho de que haya sido Le Corbusier -una de las figuras capitales del Movimiento moderno- quien se atreviera a desafiar por primera vez la singular sordera apolínea de dicho movimiento mediante uno de sus proyectos más audaces y excéntricos: el Pabellón Philips en la Feria Internacional de Bruselas de 1958. El proyecto es anómalo desde el punto de vista de la gramática y el sobrio repertorio formal que hasta entonces el maestro suizo había empleado en su arquitectura, pero lo es más si lo consideramos como un caso pionero y a la vez extraordinario de un modo dionisiaco de la arquitectura, en el que lo musical reemplaza a lo visual como principio general de composición de la *ars aedificatoria*. Cierto, Le Corbusier ya había transgredido su propio formalismo cartesiano en el proyecto de la capilla de Notre Dame du Haut, construida en lo alto de una colina de Ronchamp entre 1950 y 1955 y en la que puso en obra una teoría de volúmenes curvilíneos y formas geométricas liberadas de un modo semejante a como el futurismo había dejado en libertad a las palabras o Malevich las formas geométricas elementales en la superficie lisa de sus cuadros. Pero esta subversión de sus propios principios compositivos no obedece en esta insólita capilla al deseo del arquitecto de exaltar la música o el sonido sino de celebrar la luz. Ronchamp es en realidad un sofisticado dispositivo óptico que, en la mejor tradición de los rosetones de la arquitectura gótica, se apodera de la luz, la moldea, la modula, la matiza y colorea con el fin de producir efectos ópticos tan sorprendentes como inagotables. El Pabellón Philips, en cambio, está sometido al imperio de la música. Al punto que la participación del ingeniero y compositor musical Iannis Xenakis fue tan decisiva que reclamó con razón la coautoría de una obra que a diferencia de la capilla de Ronchamp, no pliega y se despliega sobre sí misma para mejor obedecer las exigencias de la música. Una música que, además, es del orden dionisiaco y no del apolíneo defendido, tanto en la arquitectura como en la música, por Paul Valéry en su conocido ensayo *Eupalinos y el arquitecto*, publicado por primera vez en 1923 y cuyo subtítulo resulta muy expresivo de las asociaciones que él pone en juego: *El alma y la danza*. Valéry reivindica las relaciones entre la arquitectura y la música, así como la de ambas con el cuerpo y la danza, sólo que estas reivindicaciones están moduladas por un cierto pitagorismo que dictamina que dichas relaciones están mediadas por las matemáticas y la geometría concebidas a su vez como medios de sofrenar el caos de un mundo que ya se reconoce como irremediabilmente desquiciado y de someterla a los principios de la armonía y el equilibrio que rigen la verdad y la belleza de las artes. Esta confianza en las capacidades esclarecedoras y ordenadoras de la geometría y las matemáticas clásicas en los ámbitos de las artes estaba también en la base del programa del *Purismo*, el programa estético formulado y defendido en la pintura y la escultura por Le Corbusier y Ozenfant. E inclusive está en la base del *Modulor*, el proyecto que Le Corbusier inició durante la Segunda Guerra Mundial y cuyo propósito era generar un cánón capaz de determinar y articular el catálogo de formas, inentendible y medidas exigido por la industria francesa en su conjunto que sufría su retraso en ese punto con respecto de la industrial alemana que ya contaba desde principios del siglo XX con el DINA: el código de normas industriales que regulaba las formas y medidas de todos sus productos. Pero Le Corbusier pretendía algo más que satisfacer las exigencias de

unificación y homologación de los productos industriales. Él, en realidad, pretendía desvertebrar el cartesianismo en la arquitectura y las artes aplicadas modernas rompiendo su clave: el sistema métrico decimal. Un sistema absolutamente extracto cuyo *metrón* —cuyo canon— es una barra de platino depositada en un museo de ciencias naturales de París y dividida homogéneamente en múltiplos de diez. A Le Corbusier le preocupaba que ese canon hubiese reemplazado a unidades de medida como la pulgada, el palmo, la brazada o el pie que tienen como referente al cuerpo humano y que por lo mismo aseguran la escala humana en la arquitectura y conjuran el peligro de que esta fuese vivida o experimentada como abstracta, ajena y al límite inhumana. Su *Modulor* respondió en consecuencia a su deseo de restituir al cuerpo humano su papel de medida de todas las cosas y, aunque el gráfico del mismo resulta muy alejado desde el punto de vista formal de *El hombre de Vitrubio* dibujado por Leonardo con fines igualmente canónicos y reguladores, cabe resaltar que el módulo lecorbuseriano también puede interpretarse como una versión sugerente de la división y la subdivisión de una cuerda de Lira tensada utilizada por el pitagorismo para matematizar y articular las medidas y las proporciones existentes entre los distintos intervalos de la escala musical. La música a la que se sometió el Pabellón Philips rompió sin embargo con esta tradición cordal porque, como ya dije, era dionisiaca antes que apolínea. Es la música de Xenakis que —como él mismo afirmó— asume el fracaso de la “polifonía lineal” que

se destruye por su propia complejidad: lo que se oye no es en realidad más que una masa de notas en diversos registros. La enorme complejidad impide al oyente seguir el entramado de las líneas, y tiene como efecto microscópico una dispersión irracional y fortuita de sonidos a lo largo de toda la extensión del espectro sónico. Hay por tanto una contradicción entre el sistema polifónico lineal y el resultado percibido, que es de una superficie o masa (Xenakis, 1956, s.p.).



Sólo que Xenakis en vez de intentar restaurar o recomponer un orden que se ha desplomado sobre sí mismo, decide adoptar una estrategia de composición musical que le posibilita generar un “mundo de masas sonoras, vastos grupos de eventos sonoros, nubes y galaxias gobernadas por nuevas características como densidad, grado de orden y nivel de cambio” (Xenakis, s.f., p.196), cuya definición y realización exigen el uso del cálculo de probabilidades. Para Xenakis esta nueva concepción de hecho más general que las asociadas al pensamiento lineal, al que podía incluir en su propia concepción como un inentendible particular, reduciendo la densidad de las nubes.

Y la verdad es que imágenes como las de “masas”, “nubes” o “galaxias” –con las que el propio Xenakis intentó figurar sus concepciones musicales– se vienen inevitablemente a la cabeza ante el Pabellón Philips que tiene el aspecto de velas de navío o de telas de tienda de beduinos hinchadas por el poderío del viento. O sea, de volúmenes que son tan rotundos como livianos y aéreos. Además, no hay que olvidar que el interior del pabellón estaba dedicado íntegramente a la música y de una manera que iba mucho más allá de lo que ya había ido la arquitectura del teatro wagneriano de Bayreuth para lograr esa misma dedicación. Como es bien conocido, Richard Wagner impuso al diseño de ese teatro –dedicado a su propia obra– medidas tan radicales e innovadoras en su tiempo como la del oscurecimiento de la sala durante las funciones, la notable reducción del número de palcos, el ocultamiento de la orquesta o el inusual agrandamiento del escenario, todas ellas destinadas a estimular y facilitar la captura de la atención del espectador y su completa absorción por la subyugante puesta en escena de unas óperas que respondían en su imponente exuberancia al concepto wagneriano de *Gesamkunsterke*, de obra de arte total. Pero, insisto, el pabellón Philips fue en cierto sentido más lejos porque todo él estaba consagrado a la interpretación a intervalos regulares de una obra musical, en un espacio que no hacía distinciones entre la sala de audición y el escenario y donde el público deambulaba libremente en vez de permanecer sentado y, por lo tanto, reducido a un solo punto de vista y de audición. La pieza se titulaba *Poème Electronique*, Poema electrónico, y consistía en un montaje audiovisual envolvente en el que la proyección en los muros del pabellón de un collage de imágenes elegidas por cuatrocientos veintiséis altavoces distribuidos estratégicamente de una banda sonora compuesta por Edgar Varèse. El pabellón ofreció así mediante esta innovadora puesta en escena, un modelo y un anticipo de una experiencia estética de inmersión que, aunque probablemente inspirada en la ofrecida por las salas de cine y específicamente por el pabellón de la General Motors en la Feria Internacional de Nueva York de 1940, se diferenciaba de ellas en el carácter deambulatorio de la misma antes mencionado. El espectador circulaba aleatoriamente por el pabellón dejándose invadir por la música y asaltar por imágenes, que, aunque antes habían sido atadas por Le Corbusier/Varèse a una determinada secuencia, no tenían por qué ser recibidas por él en ese orden discursivo ni en ninguno otro previamente determinado. Para el espectador la experiencia evocaba la de un collage de collages como lo fueron de hecho los collages cubistas, que descomponían el collage que era



y todavía son las páginas de los periódicos sólo para recomponerlos de otra manera. Pero, de nuevo, la experiencia estética ofrecida por el pabellón fue más allá de un modelo previamente establecido, porque el collage que componía a su arbitrio el espectador era virtual, efímero e irrepitible, formado enteramente en su cabeza y compuesto *ad hoc*, determinado esencialmente por el aquí y el ahora, del *hic et nunc* de un deambular del espectador durante un momento que jamás volverá a repetirse. En una hipotética nueva visita, el espectador —o por lo menos su estado de ánimo— ya habría cambiado, como habrían cambiado para siempre la ruta y la marcha y las pausas de un recorrido inevitablemente aleatorio por ese pabellón de planta en forma de un ocho alargado, como el símbolo del infinito.

El pabellón —que no por casualidad lo encarga la Philips, multinacional de las telecomunicaciones— se sitúa por lo demás en un viraje decisivo de esos *Radio days* a los que Woody Allen dedicó una película admirable, producido por la introducción y generalización a escala de masas de ese rival formidable de la radio que es la televisión y de esa impactante innovación que fue el receptor de radio de transistores. Si la popularización de la radio en los años veinte y treinta del siglo pasado subvirtió o neutralizó los límites físicos de la arquitectura transportando a la audiencia a un espacio que entonces se calificó con buenas razones de “etéreo”, la radio de transistores, aparte de liberar a la audiencia de su atadura al lugar definido por el alcance de las ondas emitidas por el receptor de radio, introdujo el deambular en la escucha de la radio y lo que él supone de dislocación del espacio arquitectónico, que durante la escucha se vuelve amorfo, inespecífico, como ese cuerpo sin órganos imaginado por Gilles Deleuze. Al contrario de lo que hizo entonces la televisión, que volvió a fijar al público a un sitio todavía más limitado que el delimitado por el alcance de las ondas radiales. Habría que esperar a la década de los ochenta del siglo pasado y a la introducción de la televisión por cable y la multiplicación de los canales de pago para que el *zapping* ofreciera cualquiera la posibilidad de tener experiencias de alguna manera tan “collages” y aleatorias como las que ofreció tempranamente el pabellón de la Philips.

La tensión entre la radical contingencia y la ubicuidad de la experiencia de la música y la duradera voluntad de permanencia y estabilidad de la arquitectura dio lugar a ese estallido, a esa explosión fundacional que fue Woodstock. El concierto de rock multitudinario, desahogado, orgiástico y definitivamente ácrata, que durante los días 15, 16, 17 y madrugada del 18 de agosto de 1969 tuvo lugar en una granja de Bethel situada en Sullivan Country, en el estado de Nueva York, y no en Woodstock como había sido inicialmente programado. Woodstock fue ciertamente un concierto, pero también una insólita ciudad efímera hecha por y para la música interpretada de manera interrumpida por las bandas y los cantantes de rock más conocidos del momento sobre un escenario enorme que fue empequeñecido por la escala aún más ciclópea del evento. Ante Woodstock no puede hablarse propiamente de arquitectura o por lo menos no en el sentido habitualmente asignado al término. Y sin embargo allí la multitud ocupó un lugar, lo estrió, le asignó sentido y lo habitó

durante tres largos días y sus noches en los que no sólo escucho música por los altavoces sino que también bailó, cantó, rió, habló, trabó amistades, bebió, fumó, comió, excretó, deambuló, hizo el amor, intercambió afectos y experiencias y buscó descanso y refugio en tiendas de campaña o en simples *sleeping bags* tirados en el suelo con la bóveda celeste como único *templum*. Si el abate Lugier buscó el origen de la arquitectura en la cabaña construida en medio del bosque por el leñador sedentario, Woodstock reivindicó en cambio la tienda del nómada como el mejor emblema de una arquitectura, por decirlo así, tan radicalmente contingente como la experiencia musical y tan liberada de la geometría euclidiana como la música dionisiaca lo está de las medidas, las proporciones y la armonía pitagóricas. Y cuando digo “música dionisiaca” me refiero específicamente al rock y a la desmesura de sus intérpretes y sobre todo de su público, que ha resuelto— como argumenta Dan Graham en su revelador *Rock my religion*— una versión actualizada en la sociedad del espectáculo de masas de los shakers, esa secta cristiana y carismática fundada en el siglo XVIII en Manchester, cuyas ceremonias religiosas consistían en entonar cantos y en un “girar y rodar” de los fieles tan frenético que un historiador las ha calificado como “desestructuradas, ruidosas, caóticas y emocionales”. Como resultó en definitiva la experiencia de Woodstock tal y como lo documentan las películas *Woodstock, 3 Days of Peace & Music*, dirigida en 1970 por Michael Wadleigh, y *Taking Woodstock*, dirigida por Ang Lee en 2009.

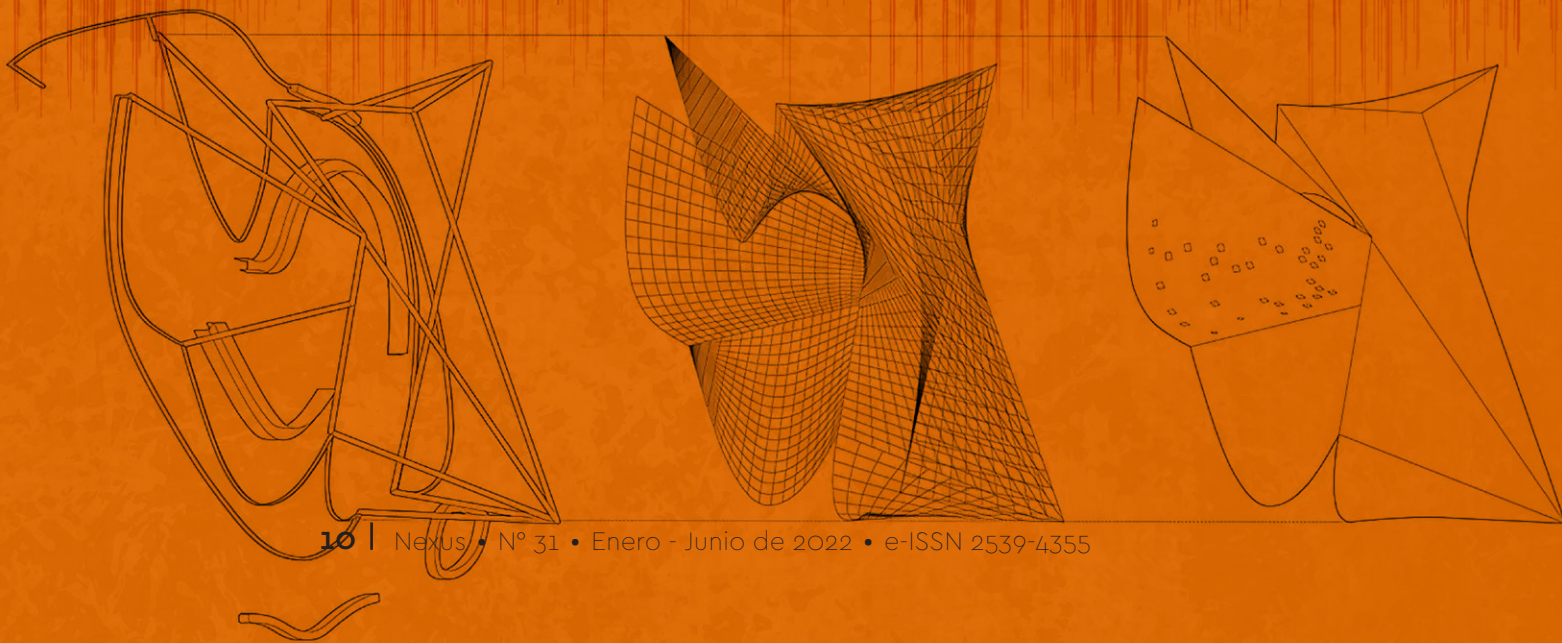
Cabe aquí una digresión política. La película de Wadleigh fue calificada de “culturalmente significativa” por la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos de América y confiada su custodia y conservación al *National Film Registry*, decisiones que quizás podrían interpretarse en función del papel cumplido en el imaginario americano por Woodstock, que no fue solo un concierto y una ciudad efímera reunida y compuesta por la música sino que también fue una variante orgiástica de la mítica asamblea fundacional en la que —según J.J Rousseau— los ciudadanos reunidos decidieron libremente suscribir ese contrato social que está en el origen del Estado y de la sociedad moderna. Y aunque es cierto que Woodstock no fue en ningún sentido una asamblea constituyente y nada de lo que allí ocurrió alteró significativamente el orden jurídico-político americano, no lo es menos que allí tomaron cuerpo las ideas, los proyectos y los deseos colectivos de una generación que no solo se oponía a la intervención americana en la guerra de Vietnam sino que pretendía igualmente la revocación de los fundamentos autoritarios de la sociedad que hacía deseable y posible esa agresiva intervención. Fue a su modo la realización del Paraíso en la Tierra.

Quisiera concluir trayendo a cuento a John Cage y la revolucionaria estrategia con la que abrió en la arquitectura apolínea de la música una ventana para escuchar no la música de las esferas celestiales sino el tumultuoso rumor del mundo. La primera clave de esa estrategia es un concepto de la música que sobrepasando los límites de la escala musical sustituye la oposición música/ruido por la de sonido y silencio, que es la que verdaderamente le interesa. La otra clave está en una concepción del

espacio que es opuesta a la concepción cartesiana del mismo y que condensó en el artículo *Experimental music* estos términos: “There is no such thing as an empty space or an empty time. There is always something to see, something to hear”. O sea que para él no hay ni tiempo ni menos espacio vacío y la labor del músico en consecuencia no es tanto la de crear de la nada, o desde el silencio para ser más preciso, una nueva música sino la de llamar la atención en el sonido ambiental, sobre ese rumor del mundo siempre preexistente al que solo cabe modular su flujo. Como lo hizo ejemplarmente en su pieza 4”33”, una composición para piano dedicada a David Tudor, en la que el pianista se limita a sentarse, abrir la tapa del piano y pasar una a una las páginas de la partitura en los intervalos de tiempo señalados al comienzo y al final de cada una de ellas. El silencio del piano permite a la audiencia escuchar el sonido de fondo de la sala y los ruidos que se filtran en la misma a través de las puertas y las ventanas por mucho que estas permanezcan cerradas. Y la invitación a escuchar formulada por toda interpretación musical se convierte así en una invitación a escuchar lo que no podríamos llamar el silencio sino más bien el silencio de la escucha contaminado por el rumor del mundo.

Coda

Por último decir que todo lo que he dicho, lo que he interpretado hasta ahora, quizás no sea más que una rapsodia en el sentido fijado por el DRAE en estos términos: “Pieza musical formada con fragmentos de otras obras o con trozos de aires populares”. O como la define The American English Dictionary de Vox: “a piece of music that to be improvised instead of structured”. En suma, una estructura musical abierta y libre en su composición y en sus interpretaciones.



Referencias

- Jankelevich, W. (2004). *La música y lo inefable*. Alpha Decay.
- Sloterdijk, P. (2004). *Extrañamiento del mundo*. Pre-textos.
- Xenakis, I. (1956). La crise de la musique sérielle, *Gravessaner Blätter*, n°1.
- Xenakis, I. (s.f.). Vers une metamusique. *La Net*, n° 29, 196.

Notas

1. Fernando Pérez Oyarzun, Pabellón Philips. https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-69962006000200013
2. Le Corbusier. *Le Modulor*, 1948.
3. Woodstock. https://es.wikipedia.org/wiki/Festival_de_Woodstock

