

REIA #9 / 2017
130 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Ángel Martínez García-Posada

Universidad de Sevilla. Escuela Técnica Superior de Arquitectura
angelmgp@gmail.com

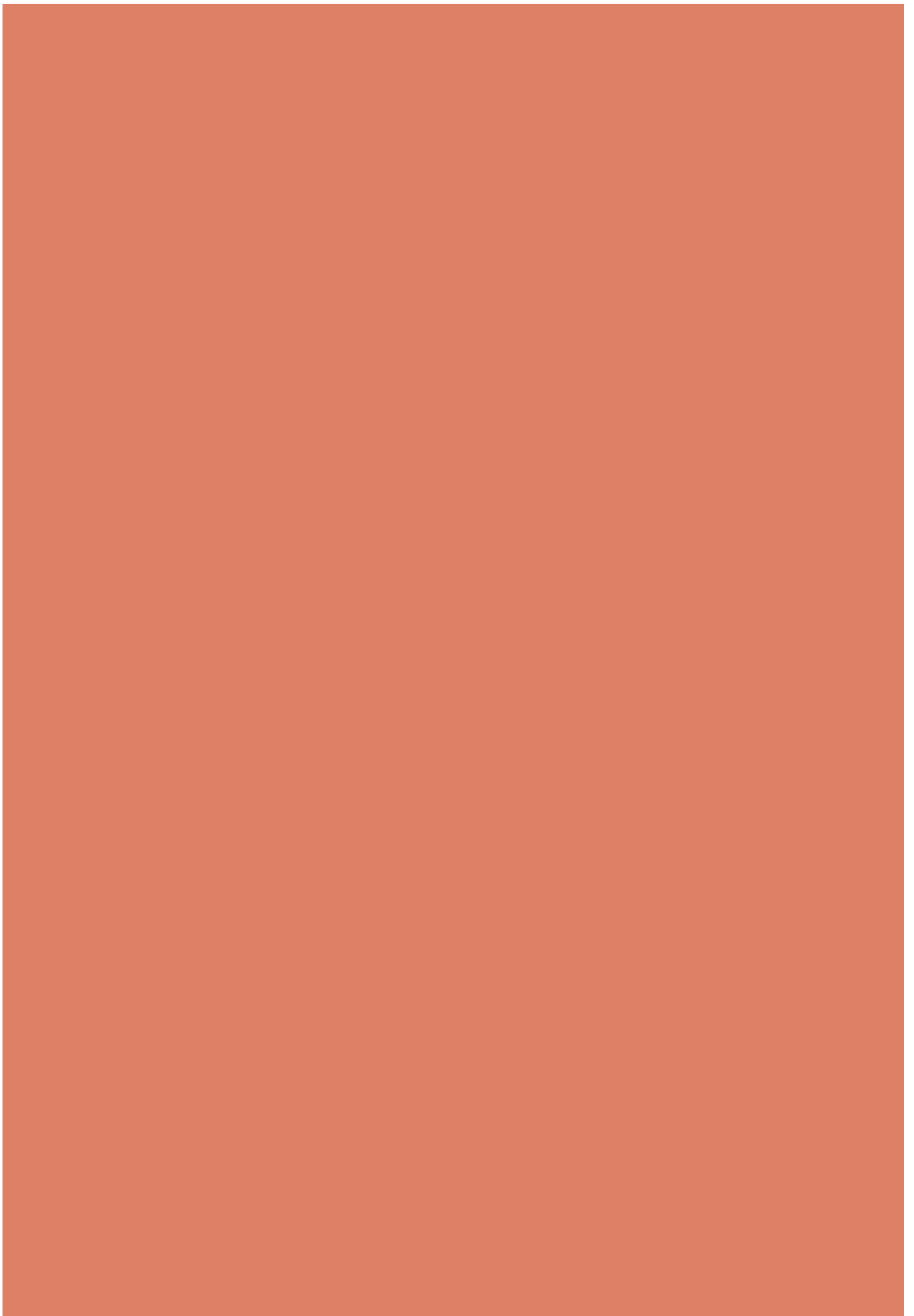
Entre piedras y lugares. Traslaciones, cartografías, figuraciones y abstracciones / Among stones and places. Translation, cartography, figuration and abstraction

John Cage ideó en 1983 una composición musical abierta llamada Ryoanji, como el conocido jardín zen en ese templo centenario de Kyoto. La experiencia de aquellas partituras había comenzado antes con una amplia serie de dibujos en cuya generación había utilizado como pauta una quincena de piedras diferentes, tantas como en el jardín, alrededor de las cuales iba trazando recorridos circulares azarosos con diecisiete lápices de grafito de distintas durezas. Existe en el procedimiento de ejecución de los dibujos, y en las partituras en la medida en que participan en parte de las mismas reglas y disfrutan de la transversalidad añadida de su valor musical además de gráfico, un hermoso sentido de remembranza del proceso mismo de construcción de aquel jardín. Quince piedras sobre el papel son un jardín de rocas sobre arena. Un jardín de rocas sobre arena es el trasunto de una naturaleza en algún otro lugar. Se trata del mismo recorrido de ida y vuelta que el proyecto de arquitectura transita a cada paso.

John Cage devised in 1983 an open musical composition called Ryoanji, as the Zen garden in the ancient temple of Kyoto. The experience of those scores had begun before with a large number of drawings in whose generation had used as a guideline fifteen different stones, as many as in the garden, around which was drawing random circular paths with seventeen pencils graphites of different hardnesses. There is in the process of execution of the drawings, and of the scores insofar involved in part of the same rules and enjoying the added transversality of its musical value besides graphic, a beautiful sense of remembrance of the construction process of that garden. Fifteen stones on paper are a rock garden on sand. A rock garden on sand is the transcript of nature elsewhere. This is the same route round the architectural project passes at every step.

Traslación, Cartografía, Proyecto, Figuración, Abstracción, Transversalidad

Fecha de envío: 27/09/2016 | Fecha de aceptación: 05/12/2016



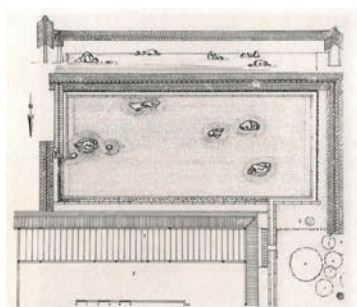


Figura 1. Planta del jardín de Ryoanji en Kioto.

Figura 2. Fotografía del jardín de Ryoanji en Kioto.

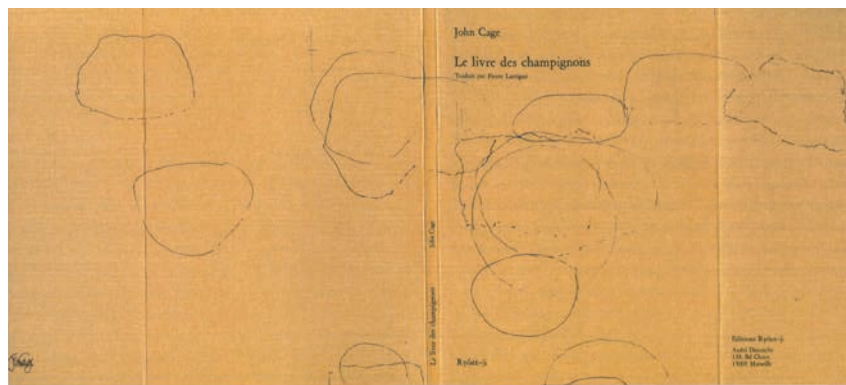
Figura 3. John Cage en el jardín de Ryoanji, 1962.

John Cage ideó en 1983 una composición musical abierta llamada *Ryoanji*, como el conocido jardín zen en ese templo centenario de Kyoto. En 1962, durante una gira por Japón junto a David Tudor, Toshi Ichiyanagi y Yoko Ono, Cage había visitado aquel jardín consistente en la disposición de quince rocas de distintos tamaños dispuestas en cinco agrupaciones sobre un lecho rectangular de arena blanca rastrillada, tres muros de piedra y un lugar de observación que definen el recinto. Aquella visita, que Cage siempre confesó que le había dejado una honda impresión, había supuesto también para él la comprensión de que aquel grado de esencialidad logrado por aquellas rocas y el vacío entre las mismas, el máximo impacto con el mínimo impulso, era un deseable propósito artístico que encontraba afín a algunos intentos suyos –basta pensar en que ya una década antes había presentado *4'33"*, su célebre pieza silenciosa que permitía escuchar el sonido del mundo alrededor– como lo era también el ejemplo de esa intensa abstracción de la naturaleza y la cultura. La experiencia de aquellas partituras había comenzado antes con una amplia serie de dibujos titulados *Where R=Ryoanji*, en cuya generación había utilizado como pauta una quincena de piedras diferentes, tantas como en el jardín, alrededor de las cuales iba trazando recorridos circulares azarosos con diecisiete lápices de grafitos de distintas durezas. [figura 1] [figura 2] [figura 3]

Veinte años después de aquella visita iniciática a aquel jardín de Kioto, Cage recibiría la invitación de un editor, André Dimanche, para publicar en francés su libro de las setas, *Mushroom Book*, por sugerencia de Pierre Lartigue. Dimanche había fundado en Marsella en 1981 una editorial llamada precisamente Ryoan-ji, con la pretensión argumentada de crear un “jardín de libros”. Si se recuerda aquella bonita definición de Carl Sagan del libro como “un objeto plano, hecho de un árbol, con partes flexibles en las que están impresos montones de garabatos”, el slogan de

Figura 4. Portada de Le livre des Cahmpignons. Ryoan-ji. Marsella, 1983.

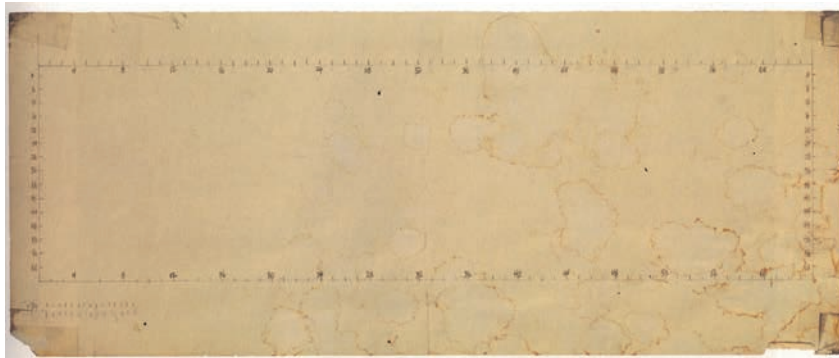
Figura 5. Quince rocas y diecisiete lápices.



Dimanche cobra aquí una curiosa valencia. Su editorial había nacido con el deseo de invitar a ciertos autores a diseñar cuidadosamente un libro que luego llevaría como color característico de portada el de la arena del jardín japonés, y sobre ese fondo, como las piedras, una imagen que cada autor escogiera. Cage propuso entonces para su portada algo no relacionado con el contenido de su libro –si bien pudiera pensarse que las formas circulares tienen que ver con las páginas de su singular manual de micología– y en cambio sí con el nombre de la editorial. Surgió así el primero de los dibujos de círculos hechos con el movimiento de los lápices entre las piedras, origen de una larga serie, y posteriormente de las composiciones musicales. [figura 4]

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. Justo después, Crown Point Press le invitó a realizar una colección de grabados, y siguió experimentando con el mismo procedimiento y los mismos materiales, también con el mismo tamaño de la portada primera. Inventó entonces un nuevo paso, que también habría de incluir como variante en muchos dibujos de la serie completa, elevar el número de quince círculos

Figura 6. Rejilla utilizada para los dibujos y partituras.



al cuadrado o al cubo, resultando entonces doscientos veinticinco, o tres mil trescientos setenta y cinco, lo cual permite distinguir hoy, dentro del conjunto completo, intentos en los que los círculos aparecen como islas, y otros en que forman parte de una maraña intrincada: algunos redondeles son identificables en su carácter aislado y otros se confunden entre los demás, en un estimulante juego de diferencia y repetición, orden y desorden, ley y azar, acentuado con el matiz añadido de la dureza variable de los lápices elegidos a cada vez. Finalmente, acabaría desembocando en el empleo de esa misma técnica para sus composiciones musicales, que llevaría a cabo desde septiembre de 1983 hasta agosto de 1985. A lo largo de la reiteración incansable del gesto de mover el lápiz en círculos en torno a las piedras en obras sucesivas, llegó a desarrollar un sentido trascendente de meditación mientras lo hacía. [figura 5]

La técnica exacta, después de aquella primera portada fue reglándose para ajustarse a los particulares modos de Cage, obsesivos en la imposición de algunos cauces. Entre los diecisiete lápices los grosores variaban desde el 9H al 6B. En alguna foto se aprecian dieciocho, pues se repite el comodín del lápiz intermedio B. Cage justificaba que eran diecisiete las sílabas del haiku, ejemplo supremo de condensación de lo grande en lo pequeño, ilustración literaria sublime de capturar el mundo con diecisiete pedradas certeras, fugaces cortocircuitos que hacen saltar distancias y escalas. A uno llega a parecerle que en esta historia de entrelazamientos entre artes y lugares, solo un extraño desajuste explica que las piedras del jardín original no fueran de hecho diecisiete. Luego estaba el pautado en los bordes de su rejilla, en ambos ejes, horizontal y vertical, sesenta y cuatro casillas según las leyes esotéricas del *I-Ching* o el ajedrez. Cage lanzaba sus monedas y decidía en que casillas colocaba las piedras, que tenía numeradas también desde la 1 a la 15, y lo mismo hacía con el lápiz para cada círculo. Esta lógica de rifa del proceso puede seguirse como si fueran algoritmos, se conserva una tabla donde Cage anotaba los números obtenidos con este estricto método aleatorio tal que un registro paralelo de los dibujos en guarismos, la traducción en caracteres de la obra, un corrolato de cifras, como en listados informáticos, igual que imprimir los cuadros en códigos binarios, extraño encriptado matemático del arte en definitiva, un puro enigma. Ello liberaba a Cage de ciertas decisiones, ya se ha dicho, y lo dejaba entregarse por completo a la meditación concentrada. [figura 6]

Cage había realizado ya muchas obras siguiendo los diseños de los hexagramas del *I-Ching*. Tras su revelador descubrimiento temprano de este oráculo oriental milenario, había ido desarrollando numerosos métodos compositivos para alentar trabajos que entrelazaran causas y azares, reglas e indeterminaciones, estructura y caos, trasladando a tér-

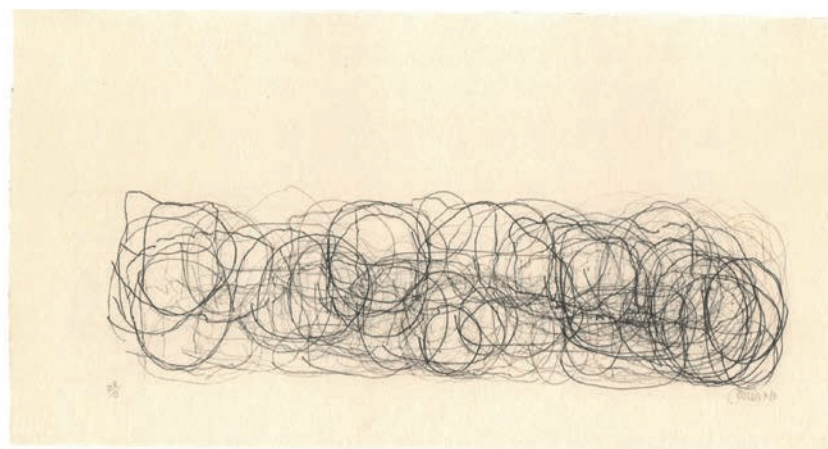
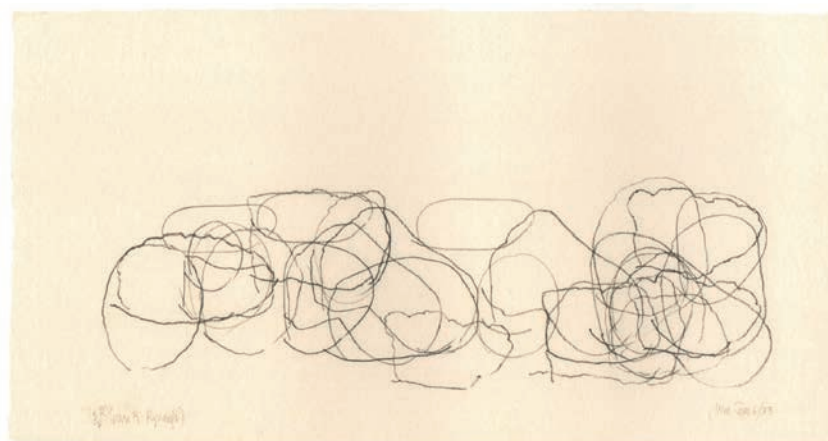
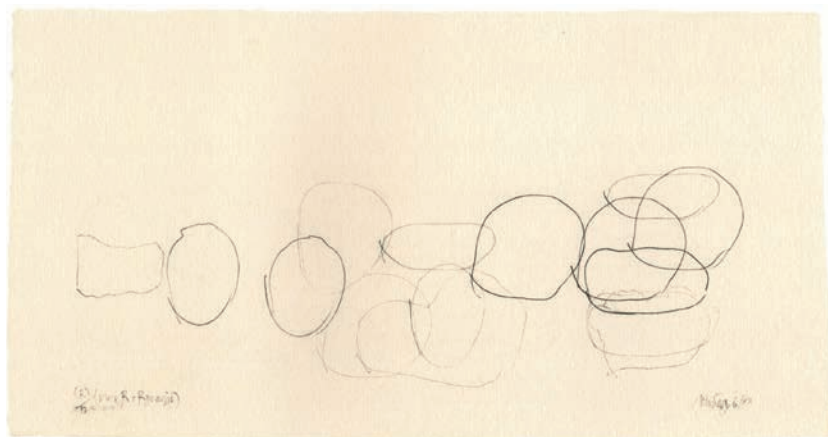
minos musicales aquella definición de Lezama sobre la literatura como la búsqueda de la precisión en lo impreciso, en aras de su intencionada renuncia de la intención. Hacia 1981 había contratado ya como asistente al músico Andrew Culver, que desde entonces le ayudaría con un simulador informático del texto oriental. Culver elaboró un programa que traducía lo que las entradas en las tablas del *I-Ching* aportarían. Cage le hizo programar el dato de la distancia de la piedra primera al borde izquierdo de la rejilla, fijando el criterio de lectura en el orden natural de izquierda a derecha, de manera que esta separación también venía determinada a priori del comienzo del dibujo. El programa de Culver empezaba aportando esta medida, luego daba el número de piedras que emplear en cada caso, y después el número de lápices que debían usarse. El proceso programado iba cantando las posiciones horizontal y vertical para las piedras, de la 1 a la 64. Ello diferencia a los dibujos de las partituras, porque estas ya no seguían ese paso de los ejes numerados, en ella se prescindía de las pautas en los bordes. En las tablas que se conservan se ve que Cage iba tachando con una marca el número que informaba de cada paso que iba completando en esta especie de libreto en forma de quiniela. Y así toda iba siendo orquestado en un renglón de números, que luego Cage interpretaba sobre el papel. En cierto modo, es como si la partitura –o coreografía– fueran esos números, que después el pulso de la mano del intérprete, y el margen de libertad entre esas constricciones, hacía melodías de círculos. Y luego, en resonancia, cuando lo dibujado no era un mero dibujo, sino la pretensión de una partitura, podría hablarse de pre-partitura y partitura, o de una partitura de primer y de segundo grado, si queremos seguir siendo matemáticos. Nuestro conocimiento del proceso nunca es completo. Este funcionamiento programado dejaba ciertas cuestiones abiertas, pese a la pretensión de conjurar la posibilidad de tomar decisiones: el programa no indica cómo orientar la pieza en la casilla que el sorteo hubiera decidido, ni si había de centrarse o escorarse en ese punto del damero. A mí, estos episodios de programación del arte en artefactos, traducción de lenguajes entre el arte y la matemática, me recuerdan a la belleza conceptual de las primeras máquinas de cálculo, basadas en engranajes físicos, de cilindros, ruedas, o cables. Como ábacos complejos, formados por muchas piezas engranzadas. Se puede visualizar la imagen del programador como un organillero que mueve la manivela y que tras varias vueltas de esta suerte de molino, obtiene una cifra como en la cábala. Pensemos en Charles Babbage y en la paradójica potencia lírica de que la informática tuviera ese origen de orfebrería artesanal.

Además del título genérico de todos los dibujos, *Where R=Ryoanji*, cada pieza individual lleva un subtítulo que da cuenta de alguna clave interna de este procedimiento. Así *12R/6*, por ejemplo, siendo R siempre 15, significaba que se dibujaría ciento ochenta círculos (12x15) empleando para ello seis lápices. *El subtítulo es incompleto en cualquier caso, pues no dice el número de piedras. Sabiendo que R era el modo de indicar el número 15, el título general de la serie puede ser entendido de este modo, conociendo también que en inglés R puede leerse como are, esta suerte de ecuación podría traducirse “Where there Are 15, there is Ryoanji”, que viene a ser la idea fuerza de la metáfora de Cage, la posibilidad de capturar el paisaje de aquel jardín en la miniatura escalada y conceptual de un papel dibujado con círculos entre unas piedras. Tal vez también cabría*

Figura 7. John Cage. *Where R = Ryoanji*
(R)/12 - 6/83.

Figura 8. John Cage. *Where R = Ryoanji*
(2R)/4 - 6/83.

Figura 9. John Cage. *Where R = Ryoanji*
12R/13 - 3/90.



interpretar la dureza variable de los lápices como el modo en que Cage abstraía la variabilidad de las fuerzas de la naturaleza en la escala relativa del tiempo que habían moldeado aquellas piedras o aquellas arenas, igual que la distancia entre la piedra y el lápiz, las sombras arrojadas, o algunos solapes, podrían aludir al musgo entre las rocas. En todo caso, se hace evidente el contraste entre este entramado complejo de fórmulas programadas en las cuerdas secretas de la máquina, y la belleza simple del círculo, – “simple como un anillo”, como en el verso en la noche de Neruda– o la serena perfección de la luna llena reflejada en las aguas de Kyoto. [figura 7] [figura 8] [figura 9]

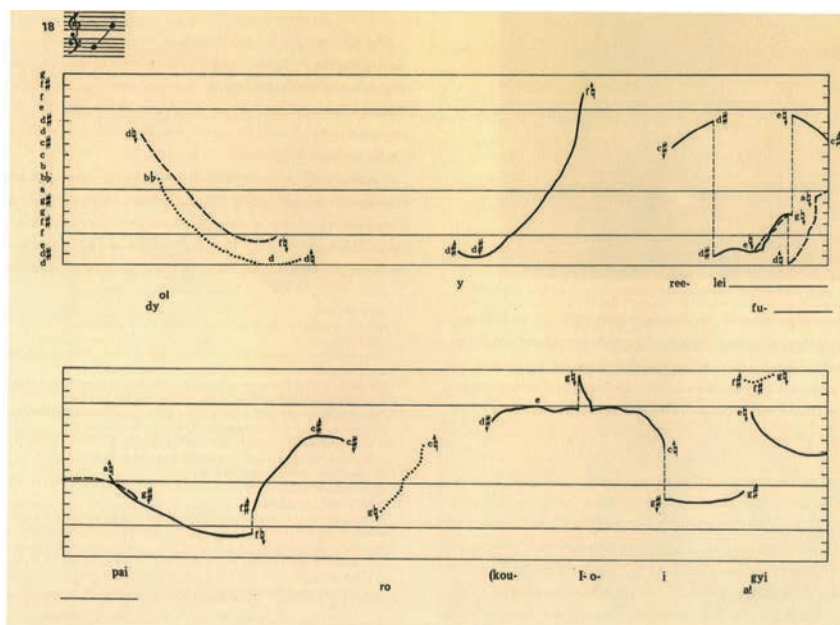
Un poco antes, en torno a finales de los años setenta, liberado ya de aquella promesa de juventud a su maestro Schönberg de concentrarse

en su faceta musical, Cage había iniciado una transición hacia un arte puramente visual, y comenzado a hacer dibujos, acuarelas y grabados. Los aproximadamente ciento setenta dibujos de la serie de *Where R=Ryoanji* son una parte importante de su obra visual de este último periodo. Hay también un cierto consenso entre los especialistas en que en este último tramo, quizás desde *Renga*, en 1976, Cage había descuidado las posibilidades visuales de sus partituras, que tanto había investigado en las décadas anteriores, pasando a notaciones musicales algo más convencionales, quizás porque su obra visual de pleno le permitía continuar sus inquietudes artísticas de una nueva manera. Las partituras no convencionales de *Ryoanji* son quizás la única excepción a esa tendencia.

En torno a esa época el músico James Ostryniec había pedido a Cage una pieza para oboe y percusión para su tour por Japón, y acabó siendo la primera parte de *Ryoanji*, datada en junio de 1983. En noviembre extendió ya el “Jardín de sonidos”, según lo llamaba, suponemos que en remedo del jardín de libros, a composiciones para voz. En los dos años siguientes añadiría más partes para flauta, contrabajo, y trombón. Podían tocarse solas, con los otros instrumentos o simultáneamente, siempre con percusión, para la cual no dibujaba curvas alrededor de las piedras, sino que empleaba signos lineales con códigos de notación. También como alternativa, una orquesta de veinte instrumentistas podía acompañar al instrumento solista, pero utilizando sus instrumentos como percusión.

Cada una de las piezas de un instrumento en solitario constaba de ocho melodías, nueve en el caso de la voz, creadas a partir de este *método impuesto*, marca de la casa, que en alguna publicación, así en el artículo de Michael Fowler “Buscando a Cage en Ryoanji”, puede estudiarse con rigor, entre musical y matemático. Si los dibujos de *Where R=Ryoanji* tenían sus leyes, las partituras de Ryoanji también tenían ciertas especificidades. Antes se adelantaba que en las partituras prescindía de los bordes pautados. La principal diferencia entre dibujos y partituras es la ejecución de los círculos. Aunque las piedras eran las mismas, para las partituras no los cerraba, sino que los dejaba inconclusos, como curvas abiertas, debido a la funcionalidad de la música de la que habrían de ser partitura. Si cerraba los círculos no podía haber sentido de lectura, en la convención de izquierda a derecha. Siguiendo a Fowler, sabemos que en esta ocasión Cage se valió de un sistema, tan aleatorio como rígido, que partía del mismo trazado caprichoso y parcial de los perímetros de las rocas escogidas en mimesis escalada del referente oriental, dispuestas sobre un lienzo de papel rectangular en el plano de una mesa, como en los intentos previos de su serie de dibujos. Las curvas resultado del dibujo con estas premisas, con sus vínculos y sus grados de libertad eran luego interpretadas en *glissando* por los distintos instrumentistas acompañados además de la percusión, según un *código de conversión de dibujos a sonidos*, de grafismos a notas, similar al que había empleado ya en algunas de sus obras, como *Variaciones*, *Paseos musicales* o *Música para piano*. Partiendo de un libreto en dos páginas, que él describía como el aludido “Jardín de sonidos”, cada curva definía una variación tonal al aproximarse, como en una extrapolación entre asíntotas sobre ejes cartesianos, a alguna de las ciento veintitrés figuras melódicas previamente trazadas en una partitura sobre un marco rectangular de proporciones iguales al papel

Figura 10. John Cage. Detalle de la partitura de *Ryoanji, Solo for Voice*, 1983.



sobre el que sorteaba las piedras en la obra gráfica, y de nuevo quizás equivalente al jardín zen de remota partida, surcado con las líneas guías paralelas de un pentagrama con renglones no equidistantes, y siguiendo también una lista de símbolos con notaciones de intervalos sonoros. Algunos expertos han explicado que a veces ciertas superposiciones de curvas hacían algunas piezas intocables para un solo músico, y que entonces, se usaban grabaciones complementarias que acompañaban con estas voces a la música en directo. Aquí también el conocimiento del método tiene partes que nos resultan inaccesibles, si además, uno no es experto en notaciones musicales. Pero indiscutiblemente esta particular forma compositiva, entre medias de diversos campos artísticos, géneros y lenguajes, nos ha de interesar, al margen de la especificidad musical, o gráfica, por la multiplicidad de analogías que en simultaneidad sugiere. [Figura 10]

La entrega enamorada de Cage al rigor del azar puede datarse en torno a 1951, cuando empezó a arbitrar procesos aleatorios para decidir el tiempo o la intensidad de sus sonidos. *Él* quería integrar en su trabajo la cotidiana aleatoriedad y dejar de tener el control absoluto de sus obras, acaso para tenerlo de su vida, encontrando cierto descanso en no tener que asumir el peso de ciertas decisiones, o hacerlo solo a medias. A mí, que a retales voy tratando de encajar las piezas, me atrae y desconcierta por igual esa sincera transparencia metodológica, porque como se viene apuntando nunca es posible completar por completo la transcripción del proceso, tanto por su complejidad como porque hay lapsus en las fuentes, partes no contadas, o instantes de arrebató en que él, como sospecho de Duchamp, tomaría decisiones incoherentes, o de mero gusto estético, o de puro capricho, todas por supuesto causas disculpables. Las quince-piedras-quince que emulaban las quince rocas del referente real del jardín, tuvieron que haber sido escogidas de algún modo entre su colección, no consta en ningún lugar que fuera por sorteo según los arcanos orientales, a buen seguro le gustaron esas, o al menos su forma y tamaño le parecía el adecuado para la dimensión del papel. En estas mecánicas de azar encauzado había aspectos indeterminados, jugadas que deci-

dir sobre la marcha, dependientes del lugar, del tiempo, del intérprete, imposibles de fijar de antemano incluso en el máximo rigor de predefinición conceptual, vibrante duelo filosófico entre la indeterminación y la predestinación.

Tanto en los dibujos como en las partituras, las líneas casi circulares se apartan del círculo exacto, en variaciones, según la textura o la resistencia de la forma de la piedra alejara al lápiz del anillo perfecto; conversación entre la mano, la piedra y el lápiz. Y a pesar de este rigor, también el pulso afectaría, la templanza o no en aquel día de autos, o el ánimo cambiante en el gesto: la obra y sus azares; también la obra y sus avatares. Las mismas piedras van encontrando cientos de posiciones diferentes en el damero, a través del concierto entre ellas, la mano y la retícula; luego el lápiz danza entre las piedras, reaccionando en vibración respecto a su contorno, sensible por igual a los dedos. Se pueden mirar los dibujos, sobre todo si son aquellos de muchos círculos, quince al cuadrado o al cubo, como a un lienzo de Jackson Pollock sobre el suelo. Entonces se puede imaginar un paseo por ellos, como entre nenúfares, reconociendo a cada curva la dureza mayor en el aterrizaje y menor en el despegue, el sentido horario o su contrario, por dónde entraba y salía Cage en cada uno. Contemplar los dibujos ya con las piedras retiradas, es además leer el retrato de una ausencia, la de las piedras, y la del jardín mismo. Examinando con calma la baraja que forman todo el conjunto de dibujos, como el estanquero a su esquina, pasando las páginas del catálogo editado por Corinna Tierholf para la Pinakothek der Moderne de Múnich que adquirió casi al completo la colección, o en un visor de fotos en pantalla, me parece comprender que inevitablemente, a veces, animado por las líneas ya ejecutadas, Cage no podría resistirse a añadir alguna más sobre ellas, y que habría de tomarse ciertas licencias, liberándose de sus estrictas condiciones prefijadas, olvidando por un momento las tablas, las monedas, los dados o el destino.

Existe en el procedimiento de ejecución de los dibujos, y en las partituras en la medida en que participan en parte de las mismas reglas y disfrutan de la transversalidad añadida de su valor musical además de gráfico, un hermoso sentido de remembranza del proceso mismo de construcción de aquel jardín de Kyoto. No ha quedado información alguna de la fecha exacta de su creación, se estima que en torno al siglo XV, tampoco se conoce quién pudo haber sido su autor. Al contemplar el jardín, uno puede preguntarse si sus piedras se recolocaron varias veces hasta su posición definitiva, o si hubo algún proyecto previo para su emplazamiento, en un sentido de previsión arquitectónico, o si pudo tratarse de un proceso de casualidad sobrevenida de un solo día.

Quince piedras sobre el papel son un jardín de rocas sobre arena. Un jardín de rocas con musgo sobre arena es el trasunto de una naturaleza en algún otro lugar. Se trata, de nuevo si queremos verlo así, cómplices de esta subyugante ficción artística de enlazar paisajes desde lo macrocósmico a lo microcósmico, o viceversa, del mismo recorrido de ida y vuelta, cual corriente alterna, que el proyecto de arquitectura transita a cada paso. Cada lugar remite a otro lugar. Juan Navarro Baldeweg ha expresado en diversos momentos aquello de que “la arquitectura se hace en dos habitaciones, una no tiene una existencia real, sin duda es en ella donde se realiza el trabajo principal”. La condición híbrida de dibujos y

partituras sobre Ryoanji, entre la realidad y su representación inventada, o entre la pintura y la música, es una vibración coherente, pues literalmente todo vibrar genera a la vez un trazo y una melodía, y es, en otro plano, una oscilación entre dos posibles existencias.

Podríamos seguir diciendo, si hemos de ver esos dibujos como pequeñas capturas del paisaje del jardín zen, que su autor los pintó con una insistencia cercana a aquella de Monet en aquel estanque de plantas acuáticas que él mismo cultivaba viviendo al lado mismo de su obra, cocinando el cuadro a tiempo lento, pintándolo antes de coger la paleta y el pincel, otro ejemplo de una obra de primer y segundo grado. Navarro Baldeweg ha hablado en más de una ocasión del permanente vínculo figurativo de toda pintura, pese a que se acabe alcanzando una abstracción muy poderosa. En ese vector entre figuración y abstracción también se dirime la arquitectura. En el fondo, como en la forma, volvemos a esa recurrente sospecha especular: la imposibilidad real de toda abstracción; la certeza de que toda figuración esconde algo abstracto que nunca alcanzaremos a representar. *Ryoanji* es, en fin, el lugar como los dibujos o partituras, abstracción y figuración en lo superficial y en lo profundo.

Debe glosarse aquí la consecución abstracta e intelectual de una constante aspiración de Cage, la creación de música que representara a la naturaleza, y en distintos estratos superpuestos: aquellas piedras sobre la mesa eran en sí la refracción de un lugar existente, ejercicio similar al de toda traslación cartográfica, y suponían una operación de trasvase del mismo rango que aquellas obras de *land art* que para subrayar la paradoja de la imposibilidad artística de apresar lugares en obras o galerías, trasladaban piedras del territorio a una habitación, en esa apuntada cosmogonía smithsoniana de lugares y no lugares. En otra vuelta, aquel jardín seco en el interior del templo, se condensaba a la vez en los cientos de dibujos enrejados y en las melodías que estos alumbraban; variantes y bifurcaciones posibles, la mención al jardín borgiano es inevitable. El enroque admitiría incluso una especulación anterior, radical en su búsqueda del grado cero: el mismo jardín bien podría leerse como una evocación de otra ordenación superior, sublimación misma del universo, pasatiempo de haikus cruzados. Esta investigación podría llevar a contar las rocas en el jardín en parangón con el experimento de Cage al proyectar ese lugar en diminuto sobre una mesa, en una regla de tres: las grandes piedras en la arena serían a sus lechos o canteras de origen igual que sobre el papel las piedras que Cage fue hilando con sus círculos lo eran a las rocas del jardín.

La taxonomía de este jardín seco de Kyoto indica que pertenece a la familia de los *karesansui*, “paisaje seco de montañas y agua”. Existen diversas teorías sobre el significado del diseño del jardín, es el tipo de literatura superficial que internet ha ayudado a difundir, como las varias conjeturas sobre las piedras de Stonehenge, o alguna otra construcción cuyo enigma fascina tanto a los curiosos. Además de la idea del océano simbólico, islas rodeadas de agua, una de las más populares era que la disposición de las piedras formaba la figura de un tigre que cruzaba un estanque o varios islotes en el mar llevando a sus crías, aunque a mí, me parece que ese tipo de hipótesis, similar a adivinar formas deterministas en las nubes, se queda en el alcance raso de una figuratividad de primer grado, porque la figuración del jardín es de otro nivel de trascenden-

cia. Podría ser la idea del agua y las piedras que esta hubiera moldeado, aunque, abriendo el encuadre, sería la propia naturaleza al completo la que se hubiera convocado, en el conjunto de la arena y las piedras, con esa noción de permanencia de algunas rocas señaladas que no son polvo todavía; o el suelo continuo del mundo que se pautan con ciertos hitos señalados, fruto del tesón humano por dejar signos en alguna parte; o la geografía misma con accidentes y un fondo común; o el cosmos en el que flotan estrellas sobre un lienzo etéreo desconocido. Hay una innegable dosis de aleatoriedad en la disposición de las piedras, pese a todos los intentos por atribuirles figuraciones. Ninguno de estos especuladores concede que todo ello pudiera haber sido colocado por puro azar o por capricho, o que siempre son ciertos esos dos argumentos artísticos universales: todo se parece a algo; todo está en todo.

Hay desde luego una filiación oriental en todos estos posibles argumentos, pues en el arte de Oriente, así en la pintura china, o en la poesía japonesa, y también en su arquitectura, la asimetría ha estado siempre presente, alejada del concepto de lo homogéneo, entendido como carente de vida. Las rocas en el jardín de Ryoanji tienen una disposición asimétrica, como también la tiene el lugar en el que se lleva a cabo la ceremonia del té. Pero, de nuevo, todo esto es relativo: también en Occidente, desde la pintura primitiva hasta gran parte del arte moderno y contemporáneo está marcado por la discontinuidad y la asimetría. Si todo se parece a todo, si todo está en todo, también es cierto que sólo sabemos que no sabemos nada. En un artículo publicado en el verano de 2016, "Rastro", Francisco Calvo Serraller refería una recopilación de antiguos relatos hebreos, y recordaba uno, aleccionador, que nos cuenta lo siguiente de Baal Shem: "Cada vez que tenía un problema, iba a un punto del bosque, encendía un fuego, rezaba las oraciones pertinentes y resolvía la cuestión. En vistas del resultado, sucesivos herederos seguían practicando el protocolo, pero, cada vez, mermando algunas de las operaciones propiciatorias originales del sabio jasidista, pues al primero se le había olvidado el lugar del bosque; al segundo, además, encender el fuego; y, por si fuera poco, al tercero, las oraciones, sin que por eso dejaran de obtener el benéfico resultado que apetecían. Despojado ya de todo formulismo, el último, Rabi Israel de Rischin, sin moverse de su sitio, se dijo: No sabemos ya encender el fuego, no somos capaces de recitar las oraciones y no conocemos siquiera el lugar en el bosque: pero de todo esto podremos contar la historia. Y, a pesar de los pesares, el sortilegio también funcionó".

Yo diría que todas estas voces elucubradoras también olvidan que ninguna herencia patrimonial se conserva pura, pese a que los tradicionalistas lo pretendan, pues el tiempo pasa y deja huella. Y luego están las propias marcas de los hombres, así la muy reciente intervención en la Muralla china, aplicando cemento blanco sin cautela en un vulgar remiendo. Hay libros que documentan que el diseño de nuestro jardín japonés ha sufrido pequeñas variantes a lo largo de su historia, tanto en sus dimensiones, como en la posibilidad de que sus visitantes caminaran libremente entre las piedras, cualquiera sabe si hubo más y alguien se las llevó consigo, o si la creación fue colectiva, y en varios días sucesivos, de modo que las piedras fueron llegando a sentimiento traídas por nuevos tipos que entendieron que una roca más completaría la escena mejorándola. Por deformación arquitectónica también me fijo en la altura de los muros

limitantes, parece que fueron más bajos y que ello permitía ver los árboles del estanque cercano, cambiando por completo la percepción del paisaje. También me atrae la fuerza transgresora, pintoresquismo antitético, que permite llamar jardín a un fragmento sin agua, árboles o plantas.

En su discurso de aceptación del premio Pritzker, Luis Barragán recordó un día de su juventud en que caminando por un túnel de la Alhambra había descubierto un jardín que contenía lo que un buen jardín debe convocar: “Se me entregó, sereno, callado y solitario, el hermoso patio de los Mirtos. Tuve el sentimiento de que contenía lo que debe contener un jardín bien logrado: nada menos que el universo entero”. El arquitecto mejicano aludía a la idea del jardín tradicional como un microcosmos, la de un espacio que simboliza el mundo. En uno de sus *Escritos al oído*, Cage explicaba como sintió por primera vez la posibilidad de la simultaneidad del jardín borgiano y la experiencia de la confusión precisamente en las calles de Sevilla, donde descubrió el teatro de la sensibilidad de la vida y de todo aquello que apela a los sentidos. Las alfombras fueron al principio reproducciones de jardines y estos fueron alfombras en las que el mundo entero alcanzaba su perfección, pequeñas porciones del planeta que contenían la totalidad del mismo.

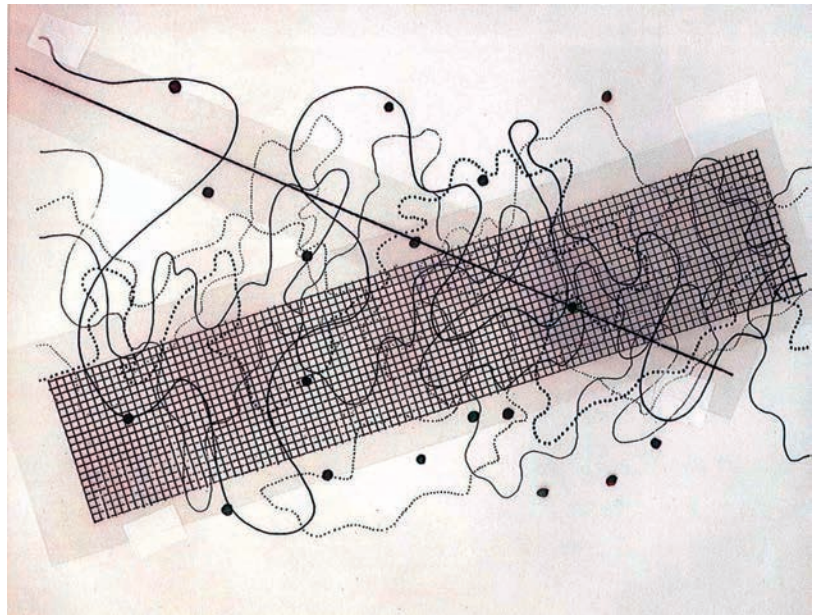
La propia forma rectangular del papel de Cage, otra alfombra, remitiría a la forma misma del jardín. El juego aparente de reproducir, como un souvenir casero aquel tapete ancestral de rocas, musgo y arena, con cantos rodados sobre un tablero y dibujarlos –o pasearse con la mano entre ellos– a lápiz una y otra vez, encerraba así enlazadas sinestesias y metonimias. Cuando Aristóteles afirmaba que el hombre es todas las cosas, estaba indicando que la relación con la realidad implica una transformación del conocedor en lo conocido, todo conocimiento conlleva anhelo de identificación, unión o posesión; Cage estaba al fin haciendo suyo aquel escenario japonés cuya atmósfera le había subyugado tempranamente, enésima actualización del mito de la caverna.

Otro caladero de resonancias nos llevaría a hablar del acuerdo entre lugares y sonidos, no solo dibujos y lugares. Las piezas para los distintos instrumentos eran analogías sonoras tanto de un jardín como de unos dibujos. Podría postularse que los mismos dibujos eran una colección de itinerarios por el jardín original que alguien hubiera interpretado en un mapa. El incansable viajero Bruce Chatwin presentó en *Los trazos de la canción* la historia ancestral de los aborígenes que cantaban territorios, convirtiendo así sus canciones en mapas de su lugar en el mundo. “Los mitos aborígenes de la creación hablan de seres legendarios que deambularon por el continente en el *Tiempo del Ensueño* cantando el nombre de todo lo que se les cruzaba por delante –insectos, animales, plantas, rocas, lagos– y dando vida al mundo con su canción”. El libro de Chatwin se iniciaba a su vez con un hermoso primer capítulo que podía leerse como un cuento sobre el origen mítico de un territorio y el tatuaje contemporáneo del trazado de las líneas de una red ferroviaria. En los capítulos siguientes el autor iría declamando que la canción aborígen, era al mismo tiempo un mapa y un medio de orientación: si conocías la canción, siempre podrías encontrar tu itinerario a través del país. Este desplazamiento transversal y metafórico entre disciplinas artísticas, incluso entre ámbitos sensoriales, nos resulta fructífero y provechoso. La idea que infiere el libro de Chatwin, atractiva y literaria, es que uno



Figura 11. Marcel Duchamp. *El aprendiz al sol*, 1914.

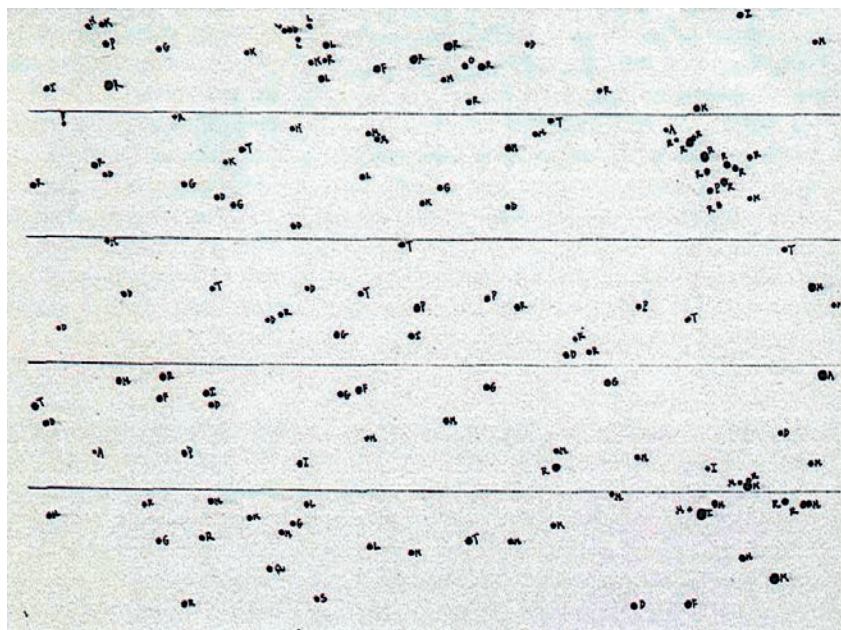
Figura 12. John Cage. *Fontana Mix*, 1958.



puede conocer la tierra que pisa escuchando su canción. Quizás, de nuevo, todo puede ser retrotraído a una ocurrencia duchampiana: la de aquella vez en que dibujó a un ciclista funámbulo entre pentagramas, en su inolvidable *Aprendiz al sol*. [figura 11]

Y otro caladero más lo encontraríamos en el avanzado juego experimental de las composiciones de Cage, y de algunos otros que siguieron su senda, y hoy nos permiten mirar ciertos ejemplos como un catálogo de estrategias creativas en cualquier disciplina artística. Quizás el título de algunas piezas de Cage, como *Paseos Musicales*, o *Atlas de estrellas*, son idóneos, para empezar a esbozar algunas de estas historias posibles, que daría para un texto aparte. Junto a mucho de lo que ya se ha dicho que ha de atraernos del espectro de obras, gráficas y musicales, en torno a Ryoanji, procede resaltar ahora esta afortunada traslación de un lugar, el jardín en torno al templo de Kyoto con su particular atmósfera calmante, al lenguaje musical, de manera que los términos espaciales acaben transferidos a música a través un sonido compuesto equivalente. [figura 12]

En la primera de ellas, *Paseos Musicales*, en realidad una serie abierta de variaciones, empleaba una lámina de plástico transparente con cinco líneas trazadas al azar: una herramienta más que una partitura, un procedimiento para crear cualquier cantidad de partituras. En su proceso de creación la lámina de cinco líneas referida se superponía luego a otra lámina con puntos que representan eventos sonoros. La distancia de cada punto a la línea al azar determinaba la naturaleza de los sonidos. Los tamaños distintos de puntos, expresaban la multiplicidad de los sonidos. En otra variante de los *Paseos* el tamaño de los puntos era el mismo. Años más tarde, mientras colocaba piedras como puntos en el papel para la larga serie de dibujos o partituras puede que, si abandonaba el estado total de concentración en el que le suponemos sumido, alguna vez se distrajera evocando aquellas transparencias de puntos. El punto gordo de los acetatos de los *Paseos* recuerda tanto al círculo dibujado como a la piedra que lo generaba. El conjunto completo de láminas para esta forma de componer, literalmente transversal, constaba en total de doce páginas y una página más con instrucciones. Diez de ellas conte-



nían constelaciones de puntos numerados. Una página transparente presentaba las citadas líneas paralelas y otra más también transparente tenía ocho cuadrados con cinco líneas entrecruzadas.

El *Atlas de estrellas* también surgió por superposición, aunque presenta una analogía suplementaria a *Ryoanji* que en los *Paseos* no se daba, la de la asociación con un lugar concreto, en este caso, un fragmento del cosmos. Cage utilizó un atlas de estrellas de 1958 publicado por el astrónomo checo Antoni Becvar, al que solapaba pentagramas musicales, y la luminosidad de las estrellas se trasladaba al tamaño de las notas de la composición, en equivalencia de luz con duración de sonidos. Era un mecanismo que aunaba conocimiento y superposición, como cualquier proyecto arquitectónico: relacionaba creación y lugar, tenía algo de reflexión sobre el automatismo procesual surrealista o aleatorio, y era asimilable a la superposición de una trama abstracta geométrica al territorio como por esas mismas fechas empezaban a ensayar ciertos proyectos paisajísticos, así el Hospital de Venecia de Le Corbusier como precursor de otros *mat-buildings*, un acorde de condiciones de contorno y programas, que acababan dando sus formas a los relatos. *Atlas de estrellas* era pues una obra también territorial, porque la lámina que se transparenta era una geografía concreta. [figura 13]

La experiencia de *Ryoanji* tenía en el sentido real como en el figurado el mismo rango de paseo musical. El arquitecto y profesor experimental Antonio Juárez, cuyos ejercicios docentes en algunos casos son análogos a las exploraciones que en este texto se refieren, ha comparado el camino del lápiz en *Ryoanji* con la experiencia del lápiz del arquitecto cuando recorre libremente el espacio del papel. La diferencia, señala, reside en que Cage estaba detenido en el proceso de exploración del espacio del papel sin ninguna determinación formal precisa, en una situación larvaria de la forma, en su proceso inicial de indeterminación. Era esa precisamente una de las situaciones clave para Cage en sus distintos escritos sobre composición musical. Podemos suponer el movimiento del lápiz entre los obstáculos interpuestos, hitos aleatorios que el lápiz ha de rodear o arrastrar.

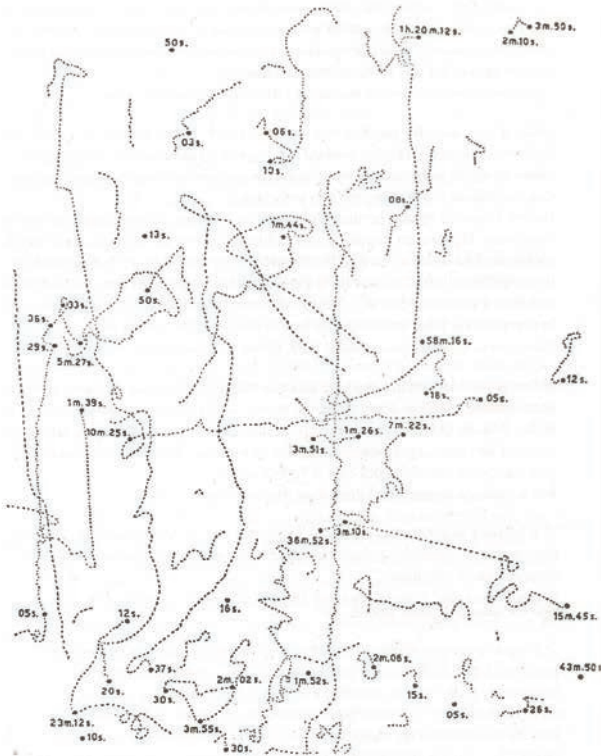


Figura 14. Walter Marchetti. *Movimientos de una mosca sobre el cristal de una ventana desde las 8 de la mañana hasta las 7 de la tarde de un día de mayo de 1967.*

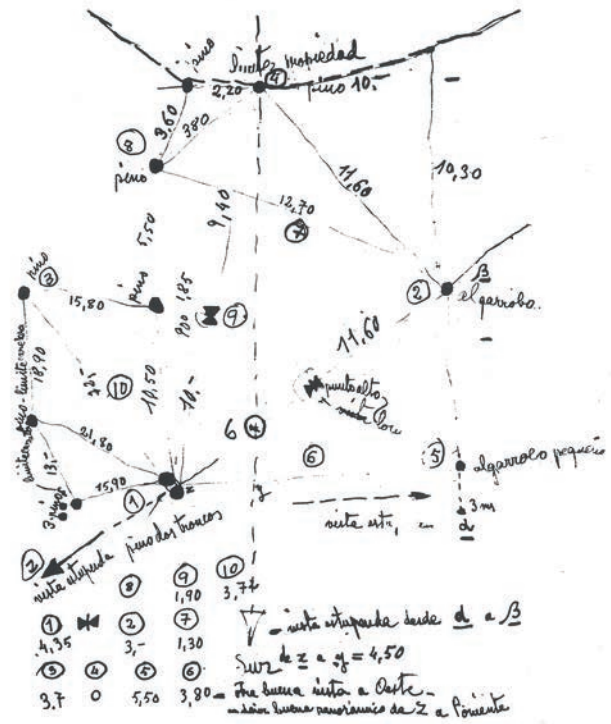


Figura 15. José Antonio Coderch. Croquis del lugar de la Casa Ugalde, 1952.

Se puede recordar el recurrente croquis de la Casa Ugalde de José Antonio Coderch, hecho de árboles como puntos gordos y relaciones visuales como líneas y flechas, porque formalmente se parece a los *Paseos Musicales*, y porque el proceso de modelar entre esas marcas de puntos y líneas una casa de muros curvos tiene cierta semejanza con las manos de Cage paseando el lápiz entre piedras en *Ryoanji*. Músicos y artistas –y arquitectos– deberían acordarse de la cartografía, que bien pudiera ser partitura, del vuelo de la mosca sobre el cristal de Walter Marchetti, artista y músico crítico de ciertas actitudes en el arte y en la música, *Movimientos de una mosca sobre el cristal de una ventana desde las 8 de la mañana hasta las 7 de la tarde de un día de mayo de 1967*, ejercicio de sustitución del tiempo lineal por nociones tales como permanencia o indeterminación. Algunas partituras de Marchetti eran precisamente mapas territoriales de islas en el océano, como las extraordinarias cartografías aborígenes de las Islas Marshall, que abstraían en la materialidad vernácula de conchas y cañas la geografía oceánica de islotes, corrientes, y zonas navegables sin obstáculos sumergidos. Es de nuevo pertinente recordar el libro de viaje entre aborígenes de Chatwin. La noción de superposición de conceptos no equivalentes está presente en todos estos intentos que se evocan. [figura 14] [figura 15]

Juárez además expone certeramente que lo importante de los dibujos de la serie *Ryoanji* no son las formas sino su proceso, como se ha señalado desde el inicio, el recorrido indeterminado de espeleología del espacio vacío, como las huellas sobre una escena; luego vendrá el revelado formal del surgimiento de un edificio, si seguimos hablando de arquitecturas, a partir de un replanteo. En un escrito de 1957, “2 páginas, 122 palabras sobre música y danza”, que era a la vez un texto, una partitura y una coreografía, Cage reflexionaba sobre las situaciones básicas de los objetos, a propósito de la carga escenográfica de los cuerpos y sus gestos

sobre la escena, y de cómo la simultaneidad de actividades distintas son sistemas superpuestos en distintos lugares del espacio. Estaba preguntándose sobre la relación entre sonido y movimiento. Como cualquier mapa, o plano de arquitectura, lo hace de facto entre dibujo y recorrido.

La conocida experiencia de la cámara anecoica –el silencio no existe, silencio y sonido están en simultaneidad– junto con el conocimiento zen había ido conduciendo a Cage a borrar la dualidad propia del pensamiento occidental. Cage borraba así la distinción entre sonido musical y ruido, lo que para nosotros pudiera ser una invitación a diluir límites que no existen, objetos y espacios, adentros y afueras. *Ryoanji* era una obra pictórica, y también una partitura.

Este experimento de Cage en torno a estas piedras sobre la arena y el papel, que hibrida e intersecta géneros o lenguajes, quizás nos resuene también como una cierta semblanza del ensayo o la especulación creativa sobre las artes y la arquitectura, todos géneros absolutos de la libertad, cercanos en esencia a la naturaleza misma. El discurso sobre las distintas formas de creación artística, ideas, dibujos, acciones o proyectos, se mueve entre diferentes puntos, de un modo libre y a la vez con pautas, como las mismas piedras sobre la mesa, y quizás es conveniente que se haga con distintas durezas de los lápices. Todo proyecto, como toda obra de arte, reproduce un encuentro; de ese estímulo de concordias físicas y conceptuales, transferencias y traducciones, ha podido versar este artículo. Insistamos en nuestra defensa de que cualquier gesto creativo es un puente; y en última instancia, en nuestra mirada de la actividad del artista o el arquitecto, como un ejercicio de equilibrio entre tiempos y lugares.

Bibliografía

Cage, John. *Escritos al oído*. Colección de Arquitectura. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia. Murcia, 1999.

Fowler, Michael. “Finding Cage at Ryoanji”. *Perspectives of New Music*. Volume 47. Number 1. 2009.

Juárez, Antonio. “Danzar encadenado. La última coreografía de Merce Cunningham y John Cage”. *Arquitectura* nº343. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Madrid, 2006.

Navarro Baldeweg, Juan. Entrevista de Luis Rojo de Castro. *El Croquis* nº22. Madrid, 1985.

Tierholz, Corinna. *John Cage Ryoanji*. Schirmer/Mosel. Múnich, 2013.

