

Una topografía del vacío en las artes escénicas: Beckett, Adorno y Cage

Adrià Porta Caballé
Universitat de Barcelona 

<https://dx.doi.org/10.5209/esim.100947>

Recibido: 13/02/2025 • Aceptado: 20/08/2025

Resumen: El presente artículo puede ser leído como la segunda parte y continuación de “Una topografía del vacío en las artes plásticas”, donde ya se argumentaba que el “vacío” puede ser considerado como el concepto central de la “estética conflictual” en general, mediante dos ejemplos en particular: la pintura de Yves Klein, y la escultura de Oteiza y Chillida (especialmente en su diálogo con Heidegger). En este artículo se pretende seguir la estela de dicha reflexión aplicándola ahora al mundo de las artes escénicas, añadiendo dos casos de estudio más: por un lado, la lectura adorniana de *Fin de partida* de Beckett; y, por el otro, la cuestión del “silencio” en el 4' 33" de Cage. La “estética conflictual”, tal y como ha sido definida hasta ahora por Oliver Marchart, pone el “conflicto” en el centro de la aplicación del marco de pensamiento político posfundacional al arte contemporáneo. Sin embargo, el presente artículo intenta demostrar que no es tanto el “conflicto”, sino el “vacío”, como un momento previo y anterior que abre dicho conflicto, lo definitorio del arte posfundacional. Con este objetivo en mente, se intentará clarificar y especificar la estética conflictual como una *estética democrática*.

Palabras clave: vacío; Beckett; Adorno; Cage; posfundacionalismo; estética conflictual; democracia.

EN A Topography of the Void in the Performing Arts: Beckett, Adorno and Cage

Abstract: The present article can be read as the second part of “A topography of the void in the visual arts”, where it was already argued that the “void” can be considered the central concept of “conflictual aesthetics” in general, through two examples in particular: the painting of Yves Klein, and the sculpture of Oteiza and Chillida (especially in the latter’s dialogue with Heidegger). This article aims to carry on with this reflection by applying it now to the world of the *performing arts*, adding two further case studies: on the one hand, the Adornian reading of Beckett’s *Endgame*; and on the other, the question of “silence” in Cage’s 4' 33". “Conflictual aesthetics”, as defined so far by Oliver Marchart, places “conflict” at the centre of the application of the postfoundational political thought framework to contemporary art. However, the present article attempts to demonstrate that it is not so much “conflict”, but the “void”, as a prior and preceding moment that opens up such a conflict, that defines post-foundational art. With this objective in mind, we will attempt to further clarify and specify “conflictual aesthetics” as *democratic aesthetics*.

Key words: void; Beckett; Adorno; Cage; post-foundationalism; conflictual aesthetics; democracy.

Sumario: 1. Introducción; 2. Teatro: el “espacio vacío” de la lectura adorniana de Beckett; 3. Música: ¿quién es el dueño del silencio? 4'33" de John Cage; 4. Conclusión: la estética democrática; 5. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Porta Caballé, A. (2025): “Una topografía del vacío en las artes escénicas: Beckett, Adorno y Cage”, *Escritura e Imagen* 21, pp. 47-58.

1. Introducción

Encontrareis algo similar en los escritos de Beckett, quien es, claro está, anatema para toda la gente afirmativa y en cuya obra todo gira en torno a la cuestión sobre qué contiene realmente la nada; la pregunta, uno podría llegar incluso a decir, por una topografía del vacío. Su obra es efectivamente un intento por concebir la nada, que es, al mismo tiempo, no *meramente* nada, pero permaneciendo dentro de una negatividad completa.

Theodor W. Adorno, *Metáfísica. Concepto y problemas*¹

En otro lugar hemos argumentado que el “vacío” puede ser considerado como el concepto central de la “estética conflictual”² en general, mediante dos ejemplos en particular: la pintura de Yves Klein, y la escultura de Oteiza y Chillida (especialmente en su diálogo con Heidegger)³. En el presente artículo pretendemos proseguir con la reflexión de que el “vacío” posfundacional puede representar el “centro ausente” de la estética conflictual tomando dos casos de estudio más, esta vez traídos de las artes escénicas: por un lado, la lectura adorniana de *Fin de partida* de Beckett; y, por el otro, la cuestión del “silencio” en el 4' 33" de Cage. Con este propósito en mente, no nos mueve tan solo el intento de clarificación de nuestra época en términos artísticos y teóricos, sino que esperamos también en la conclusión poder especificar en qué sentido político ambos conforman una estética democrática.

Este movimiento hacia las “artes escénicas” nos permitirá aprehender algo fundamental sobre el concepto de “vacío” que las “artes plásticas” no nos permitía ni sospechar. Si en nuestro anterior análisis, la *pintura* de Klein nos permitió entender el “vacío” como *ausencia de forma y color*, y la *escultura* de Chillida y Oteiza, como *ausencia de volumen*, el análisis ahora del teatro de Beckett y de la música de Cage, nos permitirán comprenderlo tanto en términos de *espacio* como de *tiempo*. Así, el “vacío” perderá su carácter *estático*, afincado en un determinado “lugar” (*tópos*), para ponerse en *movimiento*. Este giro *dinámico* es fundamental, por cuanto permitirá asemejar más el “vacío”, tanto al “centro ausente” de la “estética posfundacional”, como al aspecto *abisal* de la *política democrática* –que son siempre fruto de repentinos terremotos y lentes *movimientos* de placas tectónicas.

2. Teatro: el “espacio vacío” de la lectura adorniana de Beckett

No hay falta de vacío
Samuel Beckett, *Esperando a Godot*⁴

En el *locus classicus* sobre el teatro de 1968, *El espacio vacío*, el director Peter Brook –ganador de múltiples premios Tony y Emmy por dirigir obras como el *Rey Lear*, *Marat/Sade*, o *Sueño de una noche de verano* para la Royal Shakespeare Company– sitúa, justamente, el espacio vacío, y no elementos más superfluos pero identificables por vistosos (las cortinas rojas, por ejemplo), como la verdadera esencia del teatro. Quizás por esta razón tenemos la sensación, en los espacios dibujados con tiza en el suelo y el *atrezzo* minimalista que aparecen en *Dogville* (2003) de Lars von Trier, por poner un ejemplo, que se está tocando algo del corazón del acto teatral.

Yo puedo coger cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro lo observa, y esto es todo lo que se necesita para que se realice un acto de teatro. Sin embargo, cuando hablamos de teatro, esto no es esto exactamente lo que queremos decir. Cortinas rojas, focos, versos, risas, oscuridad, todo esto se superpone confusamente en una imagen desordenada cubierta por una palabra polivalente⁵

En su libro, Brook distingue entre cuatro formas distintas de teatro, a las cuales llama: Mortal, Sagrado, Bruto e Inmediato. El primero haría referencia al teatro comercial –que, en tanto que inauténtico y aburrido es también pasajero, efímero y, por tanto, *mortal*–; el segundo, al transcendente; el tercero, al popular; y por último, el cuarto, al tipo de teatro que Brook más conoce y defiende: presente, local, arraigado y vivo. Si el Teatro Mortal ama a Shakespeare por encima de todas las cosas –y sobre todo el deseo inauténtico

¹ Adorno, T. W., “Lecture Seventeen. 27 July 1965”, *Metaphysics. Concept and Problems*, Stanford, Stanford University Press, 2001, pp. 135-6. Todas las traducciones son mías.

² La “estética conflictual” no es más que la aplicación del marco de pensamiento político “posfundacional” al mundo del arte. Véase: Marchart, O., *Conflictual Aesthetics. Artistic Activism and the Public Sphere*, Berlín, Sternberg Press, 2019.

³ El presente artículo puede ser leído como la segunda parte y continuación de: Porta Caballé, A., «Una topografía del vacío en las artes plásticas: Klein, Chillida y Heidegger», *Estética posfundacional: Arte político y políticas del arte en el pensamiento contemporáneo*, Madrid, Dykinson, 2025, pp. 215-239.

⁴ Beckett, S., «Waiting for Godot», *The Complete Dramatic Works of Samuel Beckett*, London, Faber & Faber, 2006, p. 61.

⁵ Brook, P., *The Empty Space. A Book about the Theatre: Deadly, Holy, Rough, Immediate*, New York, Scribner, 1968, p. 9. El otro “espacio escénico vacío” por antonomasia dentro de las bellas artes es, claro está, la danza, que no podremos desarrollar aquí por cuestión de espacio. Sin embargo, existe toda una tesis doctoral dirigida por Claude Romano que resume las principales aportaciones sobre una “fenomenalidad del vacío” en la danza. Véase: Ballanfat, E., *L'espace vide. Phénoménologie et chorégraphie*, Bucharest, Zeta books, 2021.

de “actuar *tal y como* está escrito”– Beckett es puesto como el ejemplo paradigmático del Teatro Sagrado, autor sobre el cual Brook asegura: “Beckett no dice ‘no’ con satisfacción; él forja su despiadado ‘no’ a partir de un anhelo por el ‘sí’ y así su desesperación es el negativo desde el cual el contorno de su opuesto puede ser dibujado”⁶. Nos encontramos ya ahora aquí, de buen principio, no solo con una analogía entre el “espacio vacío” de un experto y practicante del teatro como Brook y la formulación un poco más metafísica de la “topografía del vacío” de Adorno que veíamos en el epígrafe que preside este artículo, sino también con una reflexión parecida y conjunta acerca del carácter paradójico del ‘no’, la negación, la ausencia o la nada en Beckett. No en vano, está temática, que es una cuestión manida en los estudios beckettianos, ha merecido todo un monográfico como el de Ciaran Ross, *El arte de la ausencia de Beckett. Repensando el vacío*, donde se afirma acertadamente que “lo negativo es el objeto de Beckett”⁷. En parte para aportar algo nuevo y original, y en parte para elevar esta cuestión al más alto nivel metafísico (como se merece), nosotros vamos a seguir esta pista en la lectura que hará Adorno de *Fin de partida* en particular.

¿Podría existir una obra que elevara el “espacio vacío” –característico de la esencia del teatro, como señala Brook– al propio tema de este “género”, de manera deliberada y autoconsciente? Sin duda, esto es lo que Adorno ve en Beckett, el dramaturgo a quien su *Teoría estética* tenía que estar dedicada. En efecto, Adorno confiesa que “los dramas de Beckett me parecen las únicas producciones verdaderamente metafísicas desde la guerra”⁸. Sin embargo, es curioso que los dos únicos escritos dedicados exclusivamente a su obra fueran al final o bien unas notas preliminares e inéditas sobre *El innombrable*, o bien el inseguro y dubitativo título de «Intento de entender *Fin de partida*». ¿Por qué tan solo un “intento”? Adorno ya empieza su ensayo reconociendo de buen principio que “interpretar a Beckett es fastidioso”⁹. La razón, por supuesto, reside en el hecho de que “la interpretación de *Fin de partida* no puede perseguir la quimera de expresar su sentido por mediación de la filosofía. Entenderla no puede significar otra cosa que entender su ininteligibilidad, reconstruir concretamente la coherencia de sentido de lo que carece de él”¹⁰. Esta “ausencia organizada de sentido”¹¹ en Beckett –distinta del sinsentido del existencialismo parisino, como enseguida veremos– lo sitúa como el “tipo ideal”, el candidato idóneo para tratar el *vaciamiento* del arte contemporáneo, también en el caso del teatro:

Las obras de Beckett son absurdas no por la ausencia de sentido (entonces serían irrelevantes), sino en tanto que discusión sobre el sentido. Desenrollan la historia del sentido. La obra de Beckett está dominada no solo por la obsesión de una nada positiva, sino también por una carencia de sentido que ha llegado a ser y que, por tanto, se ha merecido, sin que por esto se pueda reclamar la carencia de sentido como un sentido positivo¹².

Veamos qué quiere decir esta “nada positiva”. Para comenzar, Adorno empieza admitiendo algunas similitudes indiscutibles entre Beckett y el existencialismo parisino, desde el absurdo hasta (el fracaso de) el decisionismo, pero acaba expresando la superioridad artística del primero por encima del segundo en tres diferencias fundamentales. La primera opera al nivel del propio *contenido*. El absurdo de Beckett es más radical porque derriba incluso el último recurso ideológico que un escritor como Sartre aún deposita en el individualismo o la libertad: “lo que de filosofía ofrece Beckett él mismo lo degrada a basura cultural”¹³. En realidad, si uno lee la inmensa mayoría de novelas de Sartre o Camus, uno puede ver como replican la misma estructura, donde una *angustia* existencial previa es un mero *pretexto* para su resolución en una *decisión libre*. La *differentia specifica* de Beckett reside, por comparación, en dejar-ser a la angustia, permanecer y morar allí, sin cancelarla y superarla en un *Aufhebung*. Con todo, para la teoría estética que genera Adorno también es crucial mostrar que la crítica social que hiberna en el *arte nuevo* –y que lo disocia de la mera reproducción de contenidos ideológicos en la industria cultural– se encuentra mediada justamente a través de la *forma*. En consecuencia, la segunda diferencia con el existencialismo parisino consiste en que el absurdo de Beckett impregna la misma *forma* literaria, y no sólo su *contenido*, en contradicción con el estilo de Sartre, por lo demás un tanto tradicional. Y lo que es más importante para nuestra temática del “vacío”, la tercera diferencia no podría estar mejor expresada que en un artículo de Nosthoff dedicado precisamente a la concepción que Adorno tiene de la “nada” en su interpretación de Beckett:

⁶ *Ibidem*, pp. 10-2, 58.

⁷ Ross, C. *Beckett's Art of Absence. Rethinking the Void*, London, Palgrave Macmillan, 2011, p. 184. Como digo, la cuestión de la nada, ausencia, negatividad o vacío es una cuestión manida en los estudios beckettianos. El de Ross quizás es el monográfico más completo sobre el tema, con un enfoque peculiar: utiliza kleinianos como Winnicott y Bion –recordemos que Beckett fue psicoanalizado por este último– para rastrear la obsesión del dramaturgo irlandés en el “narcisismo negativo” (*ibidem*, p. 42) de la alienación respecto de su tierra natal, así como su posterior exilio a París. Su conclusión será ligeramente parecida a la nuestra, arguyendo que la centralidad de la ausencia en Beckett no tiene que ser vivida necesariamente como algo “trágico” sino, antes bien como un “sublime negativo” (*ibid.* 58), lo único es que nosotros intentaremos reformular esta teoría en sentido metafísico de la mano de Adorno.

⁸ Adorno, T. W. «Lecture Fifteen. 20 July 1965», op. cit., p. 117.

⁹ Adorno, T. W. «Intento de entender *Fin de partida*», en *Notas sobre literatura*, Madrid, Akal, 2013b, p. 273.

¹⁰ *Ibidem*, p. 272.

¹¹ *Ibidem*, p. 271.

¹² Adorno, T. W. «Crisis del sentido», en *Teoría estética*, Madrid, Akal, 2014b, p. 207.

¹³ Adorno, T. W. “Intento de entender *Fin de partida*”, op. cit., p. 241.

Adorno lee las obras de Beckett como indicativas no de la nada (o de una nada hipostasiada en el sentido del *néant* de Sartre) sino de la “nada como algo”. Aunque Adorno vincula explícitamente esta última con el *nihil privativum* medieval (donde por ‘*nihil*’ hay que entender la ausencia de su otro, alguna cosa), su referencia a una ‘nada como algo’ también recuerda a las observaciones de Hegel al comienzo de *la Fenomenología del espíritu*, donde, en contra de las posiciones clásicamente nihilistas, defiende una ‘nada determinada, (...) que tiene un contenido’. En cualquier caso, lo más importante, según Adorno, es que tal nada es, en lo más fundamental, cuestionadora. Se abre como una topografía expansiva. Esto se alinea estrechamente con su afirmación de que ‘la metafísica no existe [bestehen], esencialmente, en respuestas sólidas y dogmáticas, sino, precisamente, en preguntas’¹⁴.

En efecto, la diferencia entre *nihil privativum* y *nihil negativum* data de antaño, cuando ya en los debates escolásticos medievales se distinguía entre la “nada” como *privación* de algo y la “nada” *absoluta*. Kant, como gran compilador de la metafísica a la vez que su mayor destructor, recuperará y sintetizará esta distinción en lo que se conoce como la “tabla de la nada”, prácticamente escondida en las últimas páginas de la “Analítica transcendental”, en una “Observación sobre la anfibología de los conceptos de reflexión”. Allí Kant distingue entre el *nihil privativum* como “ausencia de objeto, como la sombra o el frío”, y el *nihil negativum* como “lo imposible, un concepto que se contradice a sí mismo, como, por ejemplo, una figura rectilínea de dos lados”¹⁵. Como veremos, tanto en esta sección sobre Adorno, como en la siguiente sobre Cage, nuestra posición será que el “vacío” que las artes escénicas contemporáneas proponen y reivindican es un *nihil privativum* (la única “nada”, *relativa*, de la que el arte es capaz) ya que la “nada absoluta” (o *nihil negativum*) no existe o es imposible. La mejor ilustración de este hecho en Beckett tiene lugar en la última de las “Notas sobre *El innombrable*» inéditas de Adorno: “¿es la nada lo mismo que nada? Todo en Beckett gira en torno a esto. El descarte absoluto, porque sólo hay esperanza allí donde no se conserva nada. La plenitud de la nada. De ahí la insistencia en el punto cero. No abstracción, sino sustracción”¹⁶. Haciendo el salto de Kant a Hegel, este *nihil privativum* se convertirá más tarde en la “negación determinada” que, como bien se señala en la “Introducción” a la *Fenomenología del espíritu*, no es una “nada pura”, sino la “nada de aquello de lo cual resulta” y que, por tanto, “tiene un contenido”¹⁷. ¿Es quizás demasiado pronto para apuntar la tesis de que –desde un punto de vista hegeliano– la historia del arte consiste en una serie de “negaciones determinadas” y que, por tanto, el “vacío” del arte contemporáneo representa la *última* de ellas? Esto por lo menos podría explicar por qué Adorno menciona el nombre de Beckett en la sección sobre “Nihilismo” de la última parte de su *Dialéctica negativa*, dedicada a unas “Meditaciones sobre la metafísica” que son, en realidad, unas meditaciones sobre el campo de concentración de Auschwitz:

A la situación del campo de concentración, que él no nombra como si estuviese prohibida su representación, Beckett ha reaccionado de la única manera adecuada: sea lo que es como un campo de concentración. En una ocasión habla de pena de muerte de por vida. Como única esperanza despunta que ya no haya nada. También la rechaza él. Por el resquicio de inconsecuencia que con ello se forma emerge el mundo que su poetización retiene de imágenes de la nada como algo. Pero en la herencia de acción ahí encerrada, en la perseverancia aparentemente estoica, se grita en silencio que debe ser de otro modo. Tal nihilismo implica lo contrario de la identificación con la nada. De un modo gnóstico, el creado es para él el mundo radicalmente malo y la negación de éste la posibilidad de otro que todavía no es. Mientras el mundo sea como es, todas las imágenes de reconciliación, paz y tranquilidad se parecen a la de la muerte. La más mínima diferencia entre la nada y lo que ha logrado la tranquilidad sería el refugio de la esperanza, tierra de nadie entre los mojones del ser y de la nada. En lugar de superarla, la conciencia debería arrancar a esa zona aquello sobre lo que la alternativa no tiene ningún poder. Los nihilistas son los que al nihilismo oponen sus positividades cada vez más lixiviadas, se conjuran por medio de ellas con toda la vulgaridad establecida y finalmente con el mismo principio destructivo. El pensamiento tiene su honor en la defensa de lo denigrado como nihilismo¹⁸.

Dejemos por un momento a un lado la primera parte de la meditación sobre el campo de concentración, sobre la que volveremos más tarde. Por lo pronto, ¿cómo tiene lugar prácticamente esta “nada como algo”, estas negaciones determinadas en el teatro de Beckett, en particular? A través del *cuestionamiento* (absurdo). Por un lado, el cuestionamiento sólo puede ser *negativo* porque siempre socava algún significado fijado *positivamente*; por otro lado, una pregunta es *determinada* porque no sólo divaga erráticamente, sino que niega una afirmación particular sobre el mundo –esta es la clave de la lectura de Hegel del escepticismo (antiguo). Adorno quiere criticar al existencialismo por haber obliterado este segundo aspecto de la “determinabilidad” que Beckett precisamente intenta resucitar a través de la pregunta: “sólo el lenguaje hierático convierte el radicalismo de la ontología existencial en una mentira. Mientras uno se enfrenta a la nada, mientras todo está siendo cuestionado, el *pathos* de este cuestionamiento ya garantiza

¹⁴ Nosthoff, A.-V., «Beckett, Adorno, and the hope for nothingness as something: Meditations on theology in the age of its impossibility», en *Critical Research on Religion*, 6(1), 2018, p. 44.

¹⁵ Kant, I., «Observación sobre la anfibología de los conceptos de reflexión», en *Crítica de la razón pura*, Madrid, Gredos, 2010, A291, B347-8, p. 274.

¹⁶ Adorno, T. W., «Notes on Beckett», en *Journal of Beckett Studies*, 19(2), 2010, p. 178.

¹⁷ Hegel, G.W.F., «Introducción», en *Fenomenología del espíritu*, Madrid, Abada editores / UAM ediciones, 2018, 57, p. 151.

¹⁸ Adorno, T. W., «Nihilismo», en *Dialéctica negativa*, Madrid, Akal, 2014a, pp. 348-349.

el significado del que pretende no saber nada”¹⁹. Sigue aquí Adorno, no los pasos de la *Fenomenología del espíritu*, sino de la *Ciencia de la lógica* de Hegel, donde en tan solo una página se descarta el problema del *nihil negativum* (de forma análoga a como lo hará el arte contemporáneo) arguyendo que el “ser puro”, en su “inmediatez indeterminada” y “vacuidad pura”, “no es que pase, sino que ha pasado a la nada” y, por lo tanto, “el puro ser y la pura nada es lo mismo”²⁰. Volvemos al punto, que veremos repetido una vez tras otra, tanto desde la filosofía como desde la estética del arte contemporáneo, que en realidad no hay *nihil negativum*, esto es una abstracción; sólo puede haber *nihil privativum(s)* determinado(s) a través de preguntas particulares. Beckett lo puso una vez en sus propias palabras: “solía pensar que toda mi obra era un esfuerzo, necesariamente endeble, de expresar la nada. Ahora parece más bien que ha sido un irreversible viaje para reunir la coseidad hacia ella”²¹. Más aun, una vez se atrevió a expresar explícitamente cual era su (paradójico) ideal estético: “no hay nada que expresar, nada con lo que expresar, nada desde donde expresar, ningún poder para expresar, ningún deseo de expresar conjuntamente a una obligación de expresar”²². En tanto que el arte trabaja siempre con formas y materiales particulares, no puede (ni quiere) alcanzar la “nada absoluta” de la filosofía, tan solo un “vacío relativo” al cual se llega, en el caso del teatro de Beckett, mediante preguntas:

Beckett le quita el velo, también el filosófico. Todo lo que ahí se pone en cuestión frente a la nada evita de antemano, mediante el *pathos* hurtado de la teología, las espantosas consecuencias sobre cuya posibilidad este insiste, y mediante la forma de la pregunta infiltra la respuesta con precisamente el sentido que ella pone en duda: no por casualidad durante el fascismo y el prefascismo tales destructores pudieron denostar tan gallardamente el intelecto destructivo²³.

Esta es “la oposición de la obra a la ontología”²⁴ que Adorno comparte radicalmente con Beckett. El escenario postapocalíptico de *Fin de partida* no representa un existencial *ontológico* del ser como tal, sino precisamente la destrucción óntica de todo lo que hay. ¿Cómo hemos llegado a este punto? Quizá nada condense más radicalmente la capacidad destructiva de la razón instrumental como el hilo conductor de la bomba atómica. La diferencia entre el *Angst* del existencialismo parisino y el trauma de Beckett tras la II Guerra Mundial es que mientras el primero expresa un estado-de-ánimo abstracto y ahistórico (*nihil negativum*), el segundo representa la negación históricamente situada, material y determinada de la existencia (*nihil privativum*). Y Adorno, con Beckett, quiere que reflexionemos sobre el hecho de que el sentimiento de vacío que acompaña a nuestra época (*nihilismo*) no es sino el resultado concreto de la última “negación determinada” realizada por la propia razón instrumental, la posibilidad de la aniquilación absoluta (*Vernichtung*) tras Auschwitz, Hiroshima y Nagasaki:

Lo total, pura oposición del sujeto, es la nada. La *ratio*, convertida en totalmente instrumental, despojada de reflexión sobre sí y sobre lo descalificado por ella, debe preguntar por el sentido que ella misma ha suprimido. Pero en la situación que obliga a esta pregunta no queda otra respuesta que la nada que en cuanto forma pura, ya es. La inevitabilidad histórica de esta absurdidad hace que parezca ontológica: este es el contexto de encuecimiento de la historia misma. El drama de Beckett lo demuele. La contradicción inmanente de lo absurdo, el sin sentido en el que termina la razón, abre enfáticamente la posibilidad de algo verdadero que ni siquiera puede ser pensado. Socava la exigencia absoluta de lo que es tal cual. La ontología negativa es la negación de la ontología: sólo la historia ha producido aquello que el poder mítico de lo intemporal se apropió. (...) El de una vez por todas de Beckett es la catástrofe infinita²⁵.

Las dos últimas palabras nos recuerdan a la “catástrofe permanente” que emerge en la sección dedicada a la “Historia Universal” de la *Dialéctica Negativa*²⁶. Allí el argumento va dirigido contra Hegel, pero aquí tiene más bien un sentido nietzscheano. Según la definición clásica de este último, el nihilismo sucede cuando “los valores supremos pierden validez”²⁷, y aquí solo queremos añadir que, por tanto, el *locus* de tales valores supremos (Dios) deviene vacío. ¿Qué fuerza realiza este proceso de vaciamiento? Para Adorno, está claro que es obra de la razón instrumental, que convierte los medios en fines en sí mismos (el mercado, la lógica, el dinero, etc.) y sustituye cualquier valor de uso por la *frialdad* del valor de cambio. No es de extrañar que, en nuestro predicamento contemporáneo, “tan pronto como la razón, liberada y terminal, necesita buscar un sentido, no tiene otra respuesta que esta nada: es el *a priori* de la

¹⁹ Adorno, T. W., «Notes on Beckett», op. cit., p. 170.

²⁰ Hegel, G.W.F., «El ser», en *Ciencia de la lógica. Vol. I: La lógica objetiva*, Madrid, Abada editores / UAM ediciones, 2018), 43-4, pp. 225-6.

²¹ Beckett, S., «Carta a Aidan Higgins», 8 de febrero de 1952. Citado en: Ross, op. cit., p. 1.

²² Beckett, S., *Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit*, London, John Calder, 1965, p. 103.

²³ Adorno, T. W., “Intento de entender *Fin de partida*», op. cit., p. 297.

²⁴ *Ibidem*, p. 271.

²⁵ *Ibidem*, p. 295.

²⁶ Adorno, T. W., «Historia universal», op. cit., p. 295.

²⁷ Nietzsche, F., «Nihilismo», op. cit., p. 35.

cuestión”²⁸. El absurdo de Beckett muestra la (*ir*)racionalidad de la sociedad. Incluso en la *Dialéctica de la Ilustración*, Sade revela “la organización de la vida entera vaciada de fines objetivos”²⁹.

Sin embargo, en tanto que el “vacío” en Beckett es como una nube negra que pretende arrasar con todo a su paso, por lo pronto engullendo tanto la *forma* como el *contenido* de la obra –pues esta es su superioridad respecto del existencialismo parisino–, el absurdo no puede detenerse tampoco en la crítica *objetiva* a la (*ir*)racionalidad social, sino que debe dirigirse también hacia el *sujeto*. Y esta es la última diana de la crítica despiadada de Beckett (pero quizás la más importante), que suma fuerzas contra un enemigo compartido con Adorno, al cual le gusta llamar “inyección de sentido” por parte de la “subjetividad constitutiva”. Esta es la idea *burguesa* –pero que encuentra su mejor formulación en el idealismo alemán– de que es el “sujeto” (por cierto, humano, individual y masculino) el único creador, garante y capaz de otorgar “sentido” al mundo –el cual pasa inevitablemente a no tenerlo *per se*. La idea que la “planta” no tiene sentido en sí misma si yo (o el espíritu) no se lo insufla, y puede ser, por tanto, aplastada o comida dependiendo del “meta-concepto” que me haga de ella, está a la raíz de la catástrofe que se avecina con el cambio climático, pero esta no representa a su vez más que la consecuencia de todas las catástrofes que la han precedido: la sociedad de clases, el campo de concentración, la bomba atómica. En tanto en cuanto el sujeto burgués se autoconstituye mediante la negación de la naturaleza y de los demás, el mundo (y el sujeto mismo, por estar dialógicamente mediado por estos) pasa a ser *una nada*. El “vacío” se convierte en el “centro ausente” de la estética contemporánea, porque el arte se limita a tomar nota de este hecho, y a pasar la factura. Así, por ejemplo, en Beckett los personajes de la obra se convierten en “personae vacías que en verdad no hacen ya sino meramente dejarse atravesar por el sonido”³⁰. En Beckett ya no hay (ni puede haber), estrictamente hablando, una *tragedia*, porque tampoco hay ya un *héroe* en el *centro*. Queda, por tanto, un *vacío* en su lugar: “con la subjetividad de la que *Fin de partida* es epílogo, se le sustraen el héroe; de la libertad no conoce más que el reflejo impotente y ridículo de decisiones vanas”³¹. La incapacidad de Hamm por mantenerse en pie es una burla del tradicional “erguirse” del protagonista épico. Adorno mismo no percibe esto, pero también está claro que la servil incapacidad de Clov para sentarse no representa más que el reverso dialógico de la discapacidad de Hamm, de modo que nos recuerda a la dialéctica del amo y el esclavo en Hegel y, especialmente, la división entre trabajo manual e intelectual en la historia de “Ulises y las sirenas” tal y como se la interpreta en la *Dialéctica de la Ilustración*³². En cualquier caso, la absurda obsesión de Hamm por estar en el “centro” de la obra ridiculiza la vacuidad de la subjetividad constitutiva. Si Lipovetsky tiene razón en *La era del vacío* con que “¡Expresate!” representa el imperativo categórico de nuestras sociedades posmodernas, la búsqueda existencialista de un *sentido* ya no es posible porque es una burla hacia una vida dañada que aun lleva la marca de la sociedad de clases. No solo porque el campo de concentración y la bomba atómica tuvieron efectivamente lugar, sino sobre todo porque *no hemos aprendido nada de ellos* –como se puede ver por ejemplo en el caso del genocidio en Palestina en el momento de escribir estas líneas–, porque seguimos sin acabar con el sufrimiento innecesario en una sociedad que ya hace tiempo que tiene los recursos técnicos suficientes para hacerlo, porque miramos hacia otro lado cuando vemos a alguien pidiendo dinero en la calle, (*no*) somos *nada*, es más, somos *menos que nada*: somos *basura*, excrementos, inmundicia, porquería, mugre. El “individuo” no sólo murió en Auschwitz, Hiroshima y Nagasaki, sino también en las prácticas zombis del capitalismo tardío: “¿cómo puedo ligar todo lo que existe y también a mí mismo? (Pensamiento acorde con el mercado capitalista, al que Beckett toma la palabra). Respuesta: convirtiéndome a mí mismo en una cantidad negativa, en menos que nada (la mugre y el muñón son menos que un resto)”³³. Adorno interpreta aquí que Beckett está traduciendo el “en polvo te convertirás” del Antiguo Testamento en algo aún peor: *porquería*. *La mugre es la respuesta final que ofrece Beckett a la pregunta sobre qué es la “nada como algo” que nos hacíamos al comenzar esta sección*. Incluso la “nada” falla y resulta “demasiado” para describir nuestro predicamento contemporáneo, cuando “los excrementos se convierten en la sustancia de una vida que es la muerte”³⁴. En su lugar, se puede leer a Beckett apuntando hacia un *menos que nada*. Hay aquí una extraña similitud con el título, chiste y tesis del *opus magnum* de Žižek:

Menos que nada se propone extraer todas las consecuencias ontológicas de este *eppur si muove*. Aquí tenemos la fórmula en su forma más elemental: ‘moverse’ es el impulso de alcanzar el vacío, es decir, ‘las cosas se mueven’, hay algo en vez de nada no porque la realidad esté en exceso en comparación con la mera nada, sino porque la realidad es menos que nada. Por esta razón la realidad debe ser complementada por la ficción: para esconder su vacío. Recordemos el viejo chiste judío, que tanto apreciaba Derrida, sobre un grupo de judíos en una sinagoga, admitiendo públicamente su nulidad ante los ojos de Dios. En primer lugar, un rabino se levanta

²⁸ Adorno, T. W., «Notes on Beckett», op. cit., p. 161.

²⁹ Adorno, T. W., «Juliette o la Ilustración y moral», en *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Akal, 2013a, p. 100.

³⁰ Adorno, T. W., «Intento de entender *Fin de partida*», op. cit., p. 281.

³¹ *Ibidem* p. 292.

³² Adorno, T. W., «Odiseo o mito e Ilustración», en *Dialéctica de la Ilustración*, op. cit., excursus I, pp. 57-92.

³³ Adorno, T. W., «Notes on Beckett», op. cit., p. 173.

³⁴ Adorno, T. W., «Intento de entender *Fin de partida*», op. cit., p. 310.

y dice: 'Oh, Dios, sé que soy despreciable, ¡en verdad nada soy!'. Después de que haya acabado, un adinerado hombre de negocios se levanta y dice, golpeándose el pecho: 'Oh, Dios, yo también soy despreciable, estoy obsesionado con la riqueza material, ¡nada es lo que soy!'. Tras este espectáculo, un sencillo y pobre judío también se levanta y proclama: 'Oh, Dios, nada soy...'. El adinerado empresario le da un codazo al rabino y le susurra con desdén: '¡Qué insolencia! ¿Quién se cree que es ese tipo para afirmar que tampoco él es nada?'. Efectivamente, alguien tiene que ser ya alguien para poder alcanzar la pura nada, y *Menos que nada* sitúa esta extraña lógica en los dominios ontológicos más variados, a diferentes niveles, desde la física cuántica hasta el psicoanálisis³⁵.

Sorprendentemente, aquí Žižek y Adorno coinciden en contar este chiste judío como ejemplar de la lógica del *menos que nada*: "la famosa pregunta metafísica: ¿por qué hay algo y no simplemente nada?, se convierte, de acuerdo con la forma, en algo así como un chiste judío: ¡tienes razón, por qué demonios hay algo y no simplemente nada!"³⁶. Pero si en Žižek la concepción de un *menos que nada* se eleva en la columna vertebral de una ontología lacaniana de la falta, Adorno es perfectamente consciente de que tal *ontologización* no funcionará hoy en día: esa es precisamente la razón por la que elogia a Beckett frente al existencialismo parisino. Una vez más, sus personajes no experimentan la ansiedad metafísica del *nihil negativum* en sí, sino la ausencia de sentido tras la *última* "negación determinada" de la existencia concreta (*nihil privativum*). Con esta tesis nos volveremos a encontrar ahora, por distintas razones, en el plano de la música. Por el lado *objetivo*, "el último absurdo es que la calma de la nada y la de la reconciliación no se pueden distinguir"³⁷. En el plano *subjetivo*, el descentramiento del individuo se completa en *Esperando a Godot*: el protagonista ni tan siquiera está ahí, está *ausente*. ¿Acaso existe? Godot mismo *no es nada*, se convierte en un *locus vacío*: "la alienación absoluta es el sujeto absoluto. Pero precisamente ese sujeto está alienado de sí mismo, es el otro, no es nada"³⁸. Ahora bien, quizás las últimas palabras de Adorno sobre Beckett pueden ofrecernos una pista de por dónde empezar a buscar este *vacío relativo, contaminado y sucio* en la música: "el nombre de la catástrofe sólo puede pronunciarse en silencio"³⁹. Y así, de la misma manera que el espacio quedaría cojo sin el tiempo, el análisis del "espacio vacío" del teatro en Beckett quedaría huérfano sin un análisis del "silencio" como su correlato temporal. Para esto vamos a utilizar como caso paradigmático el 4' 33", la "pieza silenciosa" de John Cage.

3. Música: ¿quién es el dueño del silencio? 4'33" de John Cage

Todo lo que sé sobre método es que cuando no estoy trabajando algunas veces pienso que sé algo,
pero cuando estoy trabajando, es bastante claro que no sé nada.
John Cage, «Lección sobre nada», *Silencio*⁴⁰

En febrero de 2002 el grupo de música The Planets lanzó su disco *Classical Graffiti*, el cual pronto alcanzó el número uno en las listas de música del Reino Unido, donde permanecería durante los próximos tres meses. La decimotercera canción del álbum llevaba por título "One Minute Silence" y, tal y como su propio nombre indicaba, consistía en un minuto de silencio. No se tocaba ningún instrumento, no se cantaba ninguna canción, no se escuchaba ningún sonido: *nada*. Para colmo de males, seguramente no se esperaba el productor de The Planets, Mike Blatt, que recibiría una demanda por plagio a nombre de la discográfica Peters Editions, que aun poseía los derechos de la obra 4' 33" de 1952 del ya fallecido John Cage –también una pieza silenciosa, pero que en el caso original duraba cuatro minutos y treinta y tres segundos-. Mike Blatt había sido consciente de la influencia, y por eso había firmado en un primer momento bajo el pseudónimo Mike Batt/Nick Cage, pero la discográfica había acabado sustituyendo los créditos por Batt/Cage, lo que propició la denuncia por el uso indebido del nombre del compositor en una obra que no era de su propiedad. En algún punto de la trifulca, Batt se atrevió incluso a hacer broma de ello, arguyendo que la suya era una pieza silenciosa mejor, ya que había sido capaz de decir lo mismo que Cage en tan solo un minuto, cuando él había necesitado más tiempo. Al final, la disputa se resolvió sin necesidad de llegar a juicio, cuando Batt se comprometió a hacer una donación por valor de mil libras al John Cage Trust, dedicada al apoyo de artistas jóvenes, y a pagar una suma de seis dígitos a la discográfica cuya cantidad exacta nunca ha sido revelada. Tanto la pieza silenciosa de Cage como la de The Planets se pueden aun comprar hoy en Apple iTunes por 0,99 euros.

³⁵ Žižek, S., «Eppur si muove», en *Less Than Nothing. Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism*, London and New York, Verso, 2013, p. 4.

³⁶ Adorno, T. W., «Notes on Beckett», op. cit., p. 174.

³⁷ Adorno, T. W., «Intento de entender *Fin de partida*», op. cit., p. 310.

³⁸ Adorno, T. W., «Notes on Beckett», op. cit., p. 172.

³⁹ Adorno, T. W., «Intento de entender *Fin de partida*», op. cit., p. 310. Por curiosidad, Adorno solo menciona la música de Cage una única vez en toda su *Teoría estética* y la mención, aunque laudatoria, hace referencia a la vinculación entre su metodología aleatoria y el horror: "casos claves pueden ser ciertas obras musicales (como el *Concierto para piano* de Cage) que se imponen como ley la contingencia implacable, con lo cual adquieren algo así como sentido, la expresión del horror", (Adorno, T. W., «Coherencia y sentido», en *Teoría estética*, op. cit., p. 208).

⁴⁰ Cage, J., «Lecture on Nothing», en *Silence*, Connecticut, Wesleyan University Press, 2013, p. 126.

Este curioso caso suscita una serie de preguntas sugerentes sobre la relación entre el capitalismo y el no-ser. En un mundo donde todo *lo que es* –como el aire, el agua y la tierra– se puede comprar y vender, ¿se puede privatizar también *lo que no es*? “¡Que nada no sea una mercancía!”: reza el imperativo categórico (negativo) del capitalismo. Sin embargo, ¿se puede poseer un vacío? ¿Quién es el propietario del silencio? ¿Puede tener copyright una ausencia? ¿Nos arriesgamos todos a ser denunciados por una discográfica cuando callamos durante más de un minuto? ¿Debería pagarse a un músico por una pieza silenciosa en la que no toca ningún instrumento? En esta sección sobre música, supondremos que el caso Batt vs. Cage sí que llegó a juicio, y nos imaginaremos que actuamos como jueces, replicando una sentencia, para dirimir quién (*si es que hay alguien*) puede ser el dueño del silencio.

Hechos. 4' 33" es una pieza silenciosa compuesta por el artista de vanguardia estadounidense John Cage en 1952. La obra musical consta, de hecho, de tres movimientos, aunque, en realidad, la partitura contiene una única palabra –“*Tacet*”– que indica al músico que tiene que guardar silencio y no tocar ninguno de sus instrumentos durante el tiempo que señala el título de la obra –cuatro minutos y treinta y tres segundos, exactamente. La pieza fue “tocada” por David Tudor el 29 de agosto de 1952 en Woodstock (Nueva York), quien se limitó a abrir y cerrar la tapa del piano tres veces, coincidiendo con los tres movimientos. *4' 33"* causó un gran revuelo, controversia y escándalo, tan solo comparable a los *affaires* que suelen hacer los deleites de Francia, o a los disturbios que hubo en París después de la presentación de *La consagración de la primavera* de Stravinsky en 1913, aunque también fue la obra de mayor renombre para Cage, que consagró definitivamente su fama y celebridad para la posteridad. La pieza, previsiblemente, no fue entendida en su momento, como señaló su propio autor: “lo que pensaban que era silencio, porque no sabían escuchar, estaba lleno de sonidos accidentales. Podías escuchar el viento moviéndose afuera durante el primer movimiento. Durante el segundo, las gotas de lluvia comenzaron a golpear el techo, y durante el tercero la propia gente hizo todo tipo de sonidos interesantes mientras hablaban o salían”⁴¹. Cage perdió a muchos amigos por llamar “música” a algo que ellos consideraban que *no lo era*. Aunque tampoco cabe romantizar la figura de Cage, ya que no fue el primero en trabajar con el silencio, sino que más bien su obra hay que enmarcarla en el contexto histórico de una generación, junto a Luigi Nono o Morton Feldman. Lo que es indiscutible es que su gesto, tan mínimo como radical, disputó los contornos, expandió los límites y redefinió lo que se entendía por “música” –que es aquello que debería hacer siempre el *arte*. Algunos sin duda creyeron que se trataba simplemente de una mala broma, pero nosotros vamos a descartar aquí esta posible interpretación ya que sabemos, gracias a la biografía de Revill, *El silencio rugiente. John Cage: una vida*, que el músico aseguró que “seguramente trabajó más en la pieza silenciosa que en ninguna otra, ya que trabajar en ella, en tanto que concepto, duró algo así como cuatro años y medio. No quería que apareciera, incluso para mí, como algo fácil de hacer o como una broma. Quería que significara algo en serio, y ser capaz de vivir con ello”⁴². Así que nosotros, por nuestra parte, vamos a intentar tomarnos *4' 33"* como un experimento tan serio como su autor, al menos, se lo tomó o, como mínimo –en tanto que la profundidad en realidad no está reflejada con la risa– como una *broma muy seria*.

Antecedentes. Cage ya había ido utilizando el silencio en algunas de sus obras anteriores. Para empezar, ya había mostrado un precoz interés por la supuesta “ausencia de sonido” en su *Duetto para dos flautas* (1934), compuesto cuando tenía tan solo veintidós años, y el cual abre justamente con un silencio. El silencio también vuelve a reaparecer con un rol prominente en sus *Sonatas e Interludios* (1946-8), el cierre del piano en *La maravillosa viuda de dieciocho primaveras* (1942) y *Una flor* (1950) y, en amplios intervalos en *Paisaje imaginario No. 4*, así como en *Música de cambios y Dos Pastorales*, las tres escritas en 1951, tan solo un año antes de *4' 33"* –también cierra con un largo silencio el *Concierto para piano y orquesta* (1951) y vuelve a reaparecer en *Esperando* (1952)⁴³. La idea de una pieza silenciosa, por tanto, había ido rondando la cabeza de Cage desde su juventud, y el lugar atribuido a la supuesta “ausencia de sonido” había ido *in crescendo* a lo largo de su obra. Ya en la conferencia que pronunció en Vassar College en 1947, “Confesiones de un compositor”, mencionó que tenía dicha idea, aunque rápidamente se reprimió aludiendo que una pieza tal sería completamente “incomprensible en el contexto europeo”⁴⁴. Sin embargo, hubo dos acontecimientos que convencieron definitivamente a Cage a perseguir su idea de una pieza silenciosa. El primero, y el más importante, fue cuando visitó alguna de las dos cámaras anecoicas de la Universidad de Harvard, en algún momento entre 1950 y 1951 –un punto de *indeterminación* parece apropiado a la hora de tratar a semejante personaje. Una “cámara an-ecoica”, como su propio nombre indica, es una sala insonorizada, aislada del exterior, especialmente diseñada para evitar cualquier tipo de reverberación o eco, donde los grupos de música suelen grabar sus discos. Las de Harvard, en particular, eran las cámaras anecoicas más tecnológicamente avanzadas de la época, preparadas para absorber hasta el 99,8% de las ondas acústicas o electromagnéticas que allí se realizaban. Allí sentado, quieto y callado, en medio de una sala hecha de cemento y espuma, Cage esperaba descubrir el ansiado “silencio

⁴¹ Gann, K., *No Such Thing as Silence. John Cage's 4' 33"*, New Haven, Yale University Press, 2010, p. 4.

⁴² Revill, D., *The Roaring Silence. John Cage: A Life*, New York, Arcade Publishing, 1992, p. 164.

⁴³ *Ibidem*, p. 162

⁴⁴ *Ibidem*, p. 164.

absoluto". Sin embargo, lo que sucedería le sorprendió. Lejos de la "total ausencia de sonido", Cage pudo escuchar al menos dos sonidos, constantes y repetitivos, uno alto y otro bajo. Decepcionado, debió de suponer que había algún fallo en la cámara anecoica y se lo preguntó a un ingeniero quien, después de escuchar la descripción de los sonidos, le aseguró que la sala no tenía ningún problema: el sonido alto era su propio sistema nervioso y, el bajo, el pulso de su sangre en circulación⁴⁵. En ese preciso instante, Cage se dio cuenta de que no hay *No hay tal cosa como el silencio*, así como reza el que seguramente es el título más importante dedicado única y exclusivamente al 4' 33". La obsesión de su autor, Gann, por esta pieza silenciosa data desde antaño, cuando la "tocó" en un recital de piano en el instituto cuando tan solo tenía diecisiete años, y pronunció un discurso que resume bien el sentido de la experiencia en la cámara anecoica de Harvard que acabamos de relatar.

Para ni tan siquiera empezar a comprender la música de John Cage, es necesario examinar algunas de sus filosofías e ideas más importantes, estés de acuerdo con ellas o no. En primer lugar, está su uso del silencio. Cage considera el silencio una parte muy integral de una pieza musical, dándole la misma importancia que a las notas sonoras. Y junto con esto me gustaría recordarles que no existe el *silencio total*, excepto en el vacío; que dondequiera que haya gente o vida, hay algún tipo de sonido. Por lo tanto, Cage nunca utiliza en sus piezas el *silencio absoluto*, sino variedades de sonido como los provocados por la naturaleza o el tráfico, que normalmente pasan desapercibidos y no suelen ser consideradas como música⁴⁶

Por si esto fuera poco, hubo un segundo acontecimiento que le dio a Cage el "coraje" y el "permiso" que necesitaba para llevar a cabo la radicalidad de 4' 33". En 1949 Cage visitó en el Black Mountain College una exposición de Rauschenberg, donde le llamaron la atención especialmente unos lienzos dejados completamente en blanco. El punto de Rauschenberg, sin embargo, era que un "lienzo nunca está vacío", ya que siempre funciona como una superficie de inscripción llena de todo lo que sucede a su alrededor: el reflejo de la luz, las sombras de la gente, el polvo posándose, etc⁴⁷. La influencia de esta reflexión de Rauschenberg sobre el "vacío" en la pintura con la del 4' 33" acerca del "silencio" en la música es a todas luces evidente.

Fundamentos. Entre las demás influencias que se suelen atribuir al compositor Cage en general, y a su pieza silenciosa 4' 33" en particular, se encuentran: la dodecafonía de Schönberg –a quien admiró fascinado y siguió como discípulo cuando era joven–, la mística de Eckhart –especialmente su idea de la *kenosis* o el "vaciamiento" de todo anhelo y distinción–, y el budismo zen de Suzuki –cuyas clases atendió en Columbia a finales de los 40⁴⁸. Una mención aparte merece este último, el gran traductor e introductor del budismo zen en el mundo occidental. Como señala Revill, "la involucración con el Zen puso las cosas filosóficamente interesantes; Cage entendió el silencio como la manifestación en la música de la nada que buscaba. Cuando se sentó en la cámara anecoica fue 'con la intención de sentir lo que tenía que ser [no] escuchar *nada*. Literalmente esperaba [no] escuchar *nada*"⁴⁹. Y Gann resume a la perfección aquello que Cage debió de extraer de las lecciones de Suzuki.

El ímpetu hacia el 4' 33", sin embargo, pudo haber sido impulsado por la charla de Suzuki sobre el vacío, o (en sánscrito) *sunyata*. En el *Manual de budismo zen* Suzuki cita el sutra *Shingyo*: 'La forma es aquí el vacío, el vacío es la forma; la forma no es otra que el vacío, el vacío no es otra cosa que la forma; lo que es la forma es el vacío, lo que es el vacío es la forma'. Él comenta: "'Vacío' (*sunya*) o 'el vacío' (*sunyata*) es una de las nociones más importantes en la filosofía Mahayana y al mismo tiempo una de los más desconcertantes de comprender para lectores no budistas. El vacío no significa 'relatividad', 'fenomenalidad' o 'nada', más bien quiere decir lo Absoluto, o algo de naturaleza transcendental, aunque esta interpretación también es engañosa como veremos más adelante. Cuando los budistas declaran que todas las cosas están vacías, no defienden una visión nihilista; por el contrario, se apunta a una realidad última, que no puede subsumirse bajo las categorías de la lógica. Con ellos, proclamar la condicionalidad de las cosas es señalar la existencia de algo totalmente incondicionado y trascendente de toda determinación'. A un nivel filosófico, tal conversación podría haber llevado a Cage a pensar en el vacío de 4' 33" no como algo negativo, sino como la percepción de la realidad última⁵⁰

De nuevo nos topamos, ahora tratando la relación entre música y budismo zen, con el vacío positivo con el que ya nos encontramos al hablar de la relación entre Heidegger y el posfundamentalismo. No obstante, hay una última referencia –a parte de Eckhart– que jamás se le ocurrió a Cage, ni a ninguno de los estudiosos sobre su obra, que le habría permitido también encontrar dentro de su propia tradición occidental la relación que buscaba, sin tener solo que proyectarla fuera. Y es que se le puede reconocer al

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 162-3.

⁴⁶ Gann, K., *No Such Thing as Silence. John Cage's 4' 33"*, op. cit., pp. ix-x. Además, en 2012 empezó a curarse un libro colectivo con motivo del centenario del nacimiento de John Cage (1912) y del sesenta aniversario de la publicación de 4' 33" (1952): Arns, I y Daniels, D. (eds.), *Sounds Like Silence*, Leipzig, Spector Books, 2018. El texto introductorio expresa la centralidad de la temática vacío/nada en el arte contemporáneo (Daniels, D., "Your Silence is Not My Silence", p. 37).

⁴⁷ Revill, D., *The Roaring Silence. John Cage: A Life*, op. cit., p. 164.

⁴⁸ Véase: Suzuki, D.T., *Zen Buddhism*, New York, Doubleday and Company, 1956.

⁴⁹ Revill, D. *The Roaring Silence. John Cage: A Life*, op. cit., p. 162.

⁵⁰ Gann, K. *No Such Thing as Silence. John Cage's 4' 33"*, op. cit., pp. 104-5.

atomismo antiguo, de Leucipo y Demócrito, Epicuro y Lucrecio, el mérito de haber sido la primera tradición occidental en haber encontrado el vínculo que necesariamente une al “vacío” con el “azar”. No en vano, por esto lo llamó Althusser, a veces, “materialismo aleatorio”, y otras, “materialismo del encuentro”⁵¹. De haber conocido esta referencia y vinculación, quizás Cage no habría recurrido tan solo al *I Ching* en busca de la inspiración necesaria para las combinaciones estocásticas de su música aleatoria, sino también a la “lluvia atómica” del *Rerum natura* de Lucrecio. Pero quizás la mejor forma de reconocer los (sin-)fundamentos de la obra 4' 33" sea con las palabras de su autor. Una intrigante “Lección sobre Nada” ocupa el corazón del gran libro de Cage, dedicado, justamente, al *Silencio*, que empieza así:

Estoy aquí, y no hay nada que decir.

Quienes quieren llegar	a algún sitio,	Si entre vosotros hay
cualquier momento.		dejémosles ir en
es		Lo que requerimos
silencio;	pero lo que el silencio requiere	
es	que continue hablando	(...)
Ahora	hay silencios	y las
palabras	hacen	los
silencios.	ayudan a hacer	
y lo estoy diciendo		No tengo nada que decir
poesía	como la necesito	y esto es
No debemos temer estos		(...)
silencios ⁵²		

Esta forma peculiar, así como la obsesión con los intervalos –y es que Cage nunca dio una conferencia “convencional”, hasta el punto de que lo realmente excepcional hubiera sido que alguna vez diera una conferencia “normal”– ya nos ofrecen dos de los cuatro elementos fundamentales para entender el vacío/silencio en Cage. Y es que Cage resume la primera parte al menos de su “Lección sobre nada” con los siguientes cuatro elementos: “la primera parte / fue una bastante divagante / discusión sobre / nada / , / sobre forma / y continuidad / [y contenido y des-interés]” (112). Este último, el desapego y despojamiento de la *altíssima paupertas* de Meister Eckhart se han notar en frases como: “pues no poseemos nada / . / Nuestra poesía ahora / es la realización / que [no] poseemos / nada” (110); “nuestro deleite / no yace / en poseer alguna cosa” (111); “nada más que / nada / puede ser dicho” (111). Recordemos que el *vaciamiento* y despojo de Eckhart intentó ser total y radical, bordeando incluso el ateísmo: “por eso ruego a Dios que me vacíe de Dios”⁵³. Pero esto no es solo en general, sino que sobre todo la *música* en particular es justamente una creación de la nada a partir de algo: “una cosa lleva a otras, / mientras que / un instrumento musical / [no] lleva a nada” (125). Y por esta razón, el vacío/silencio no solo tiene que ver con la estructura *formal*, sino también con el contenido *material* a partir de la cual es creada: “si uno está haciendo / algo / que tiene que ser nada / quien lo hace debe / amar / y ser paciente / con / el material / que elige. / De otra forma / llama la atención sobre / sí mismo, / mientras que / [la] nada es anónima / . / La técnica / de manipular materiales / es, a este nivel, lo que la estructura como / disciplina es / a nivel racional / : / un medio / de experimentar / nada” (113). Como la *khôra* de Platón, el material tiene, para Cage, esta forma ambivalente de ser nada y algo al mismo tiempo: “deviene algo / por no ser / nada; / habría sido / nada por ser / algo” (115). En este sentido, hay que leer su “Lección sobre nada” de 1949 a la par que su “Lección sobre algo”, cuando su obsesión no era tanto el silencio como el ruido, “esto era porque / estaba hablando / sobre algo / ; pero / este año / estoy hablando / sobre nada” (113). Cage ama el silencio por la misma razón que ama el ruido, porque ambos representan los “marginados” (117) de la música tradicional, y piensa que la música contemporánea atribuirá un rol cada vez más prominente a lo que ha sido hasta ahora excluido. Como si hablara su maestro Suzuki, Cage define el vacío/silencio como “un vaso vacío / en el cual / en cualquier / momento / cualquier cosa puede verterse” (110). En este sentido, por último, el (no) ir a “ninguna parte” del vacío/silencio, para Cage, no tiene que ser percibido como algo “irritante”, sino celebrado como un auténtico “placer” (118-23).

Fallo. Los hechos, antecedentes y fundamentos relatados acerca del 4' 33" de Cage nos permiten, por fin, emitir una sentencia en firme sobre el caso que nos ocupaba. Nuestro veredicto final es que, de haber ido a juicio, la canción “One Minute Silence” de The Planets debería haber sido, en realidad, *declarada inocente de todos los cargos de plagio*. Y es que, como hemos visto, *en los propios términos de su autor original*, 4' 33" no es, de hecho, una obra sobre el silencio, sino todo lo contrario: una demostración de

⁵¹ Althusser, L., «Le courant souterrain du matérialisme de la rancontre», en *Écrits philosophiques et politiques* (Vol. I), Paris, STOCK / IMEC, 1994, pp. 539-80. Althusser, L., «Du matérialisme aléatoire», en *Multitudes*, 21 (2), 2005, pp. 179-94.

⁵² Cage, J., «Lecture on Nothing», op. cit, p. 109. Todas las citas dentro del texto en el párrafo siguiente hacen referencia a este libro.

⁵³ Eckhart, «Los pobres de espíritu», en *El fruto de la nada y otros escritos*, Barcelona, Siruela, 2008, p. 80.

la imposibilidad del “silencio absoluto”. Ahora bien, a parte de este caso particular y la forma jurídica que hemos utilizado como un *divertimento* para explicar una historia, esta sentencia nos permite llegar a un veredicto de mayor envergadura en el plano filosófico, estético y político. La cuestión fundamental es que, no se trata de que *el vacío no exista* –tal y como ansiaba Aristóteles con su inquebrantable principio de *natura abhorret vacuum*– sino que más bien *el vacío “es” relativamente*. Esto es lo que hemos llamado nosotros como *diferencia (me)ontológica entre la nada absoluta y el vacío relativo*. La estética en general, el arte contemporáneo en particular, y el “silencio” de Cage en especial, permiten demostrar en todo su esplendor –lo hemos visto en los lienzos blancos de Rauschenberg y en el teatro de Beckett– que *la nada absoluta no existe, pero a lo que sí se puede aspirar y es posible (y deseable) es un cierto “vacío” relativo y contaminado*: un “muy poco... casi nada”, como reza el título de un interesante libro de Simon Critchley⁵⁴.

4. Conclusión: la estética democrática

Sorprendentemente, este concepto final de un “vacío contaminado” nos permite establecer una última e inesperada vinculación con la política. Al igual que demostramos también en Beckett, la “pureza” del *nihil negativum* no existe, o es una abstracción; sólo puede haber *nihil privativum(s)* determinado(s) a través de cuestionamientos sucios y particulares. Pero ahora hemos visto también que todo el punto del “silencio” de Cage es que, cuando el músico por fin deja de tocar sus instrumentos, *el público puede por una vez llegar a escucharse a sí mismo y a su entorno* –la tos, los bostezos, los murmullos, los ruidos, los pasos, los aplausos, incluso los gritos de la gente. Pues bien, *mutatis mutandis*, esta es la misma lógica que descubre Lefort por lo que respecta a la política, y a la cual él llama *democracia* como “lugar vacío de poder”. Para Lefort, es solo cuando el pueblo *decapita* el “cuerpo natural” del Rey, que en el “cuerpo político” se puede abrir un espacio vacío, marcado por la *indeterminación* y la “falta de certezas”, al que podemos llamar *democracia*⁵⁵. El Rey tiene que *callar* y el músico tiene que guardar *silencio*, para que el pueblo pueda *hablar* y, sobre todo, *escuchar(se)*: de esta manera el “silencio” de Cage recubre lo que podríamos llamar como una *estética democrática*.

5. Referencias bibliográficas

- Adorno, T. W., *Metaphysics. Concept and Problems*. Edited by Rolf Tiedemann, translated by Edmund Jephcott. Stanford, Stanford University Press, 2001.
- Adorno, T. W., «Notes on Beckett». Translated by Dirk van Hulle and Shane Weller, en *Journal of Beckett Studies*, Vol. 19, No. 2., 2010.
- Adorno, T. W., *Dialéctica de la Ilustración*. Obra completa (Vol. 3). Edición de Rolf Tiedemann, con la colaboración de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Schultz. Traducción de Joaquín Chamorro Mielke. Madrid, Akal, 2013a.
- Adorno, T. W., «Intento de entender *Fin de partida*», en *Notas sobre literatura*. Obra completa (Vol. 11). Edición de Rolf Tiedemann, con la colaboración de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Schultz. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid, Akal, 2013b.
- Adorno, T. W., *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*. Obra completa (Vol. 6). Edición de Rolf Tiedemann, con la colaboración de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Schultz. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid, Akal, 2014a.
- Adorno, T. W., *Teoría estética*. Obra completa (Vol. 7). Edición de Rolf Tiedemann, con la colaboración de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Schultz. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Madrid, Akal, 2014b.
- Althusser, L., «Le courant souterrain du matérialisme de la rancontre», en *Écrits philosophiques et politiques* (Vol. I). Textes réunis et présentés par François Matheron. Paris, STOCK / IMEC, 1994, pp. 539-80.
- Althusser, L., “Du matérialisme aléatoire”, en *Multitudes*, Vol. 21, No. 2, 2005, pp. 179-94.
- Ballanfat, E., *L'espace vide. Phénoménologie et chorégraphie*, Bucharest, Zeta Books, 2021.
- Beckett, S., *Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit*. London, John Calder, 1965.
- Beckett, S., *The Complete Dramatic Works of Samuel Beckett*. London, Faber & Faber, 2006.
- Brook, P., *The Empty Space. A Book about the Theatre: Deadly, Holy, Rough, Immediate*. New York, Scribner, 1968.
- Cage, J., *Silence*. 50th anniversary edition, with foreword by Kyle Gann. Connecticut, Wesleyan University Press, 2013.
- Daniels, D., «Your Silence is Not My Silence», en Arns, Inke y Daniels, Dieter (eds.) *Sounds Like Silence. John Cage - 4' 33" - Silence Today (1912, 1952, 2012)*. Leipzig, Spector Books, 2018, pp. 23-38.

⁵⁴ Critchley, S., *Very Little... Almost Nothing. Death, Philosophy, Literature*, Routledge, London and New York, 1997.

⁵⁵ Lefort, C., «La question de la démocratie», en *Essais sur le politique: XIXe – XXe siècles*, Paris, Seuil, 1986, pp. 26-31.

- Eckhart, M., *El fruto de la nada y otros escritos*. Edición y traducción de Amador Vega. Barcelona, Siruela, 2008.
- Gann, K., *No Such Thing as Silence. John Cage's 4' 33"*. New Haven, Yale University Press, 2010.
- Hegel, G.W.F., *Fenomenología del espíritu*. Edición bilingüe de Antonio Gómez Ramos. Madrid, Abada editores / UAM ediciones, 2018.
- Hegel, G.W.F., *Ciencia de la lógica. Vol. I: La lógica objetiva*. Edición de Félix Duque. Madrid, Abada editores / UAM ediciones, 2019.
- Kant, I., *Crítica de la razón pura*. Estudio introductorio de José Luis Villacañas. Madrid, Gredos, 2010.
- Lefort, C., *Essais sur le politique: XIXe – XXe siècles*. Paris, Seuil, 1986.
- Lipovetsky, G., *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*. Paris, Gallimard, 1993.
- Marchart, O., *Conflictual Aesthetics. Artistic Activism and the Public Sphere*. Berlin, Sternberg Press, 2019.
- Nietzsche, F., *La voluntad de poder*. Prólogo de Dolores Castrillo Mirat. Madrid, Edaf, 2014.
- Nosthoff, A.-V., «Beckett, Adorno, and the hope for nothingness as something: Meditations on theology in the age of its impossibility», en *Critical Research on Religion*, Vol. 6, No. 1, 2018.
- Porta Caballé, A., «Una topografía del vacío en las artes plásticas: Klein, Chillida y Heidegger», en *Estética posfundacional: Arte político y políticas del arte en el pensamiento contemporáneo*, Madrid, Dykinson, 2025, pp. 215-239.
- Revill, D., *The Roaring Silence. John Cage: A Life*. New York, Arcade Publishing, 1992.
- Ross, C., *Beckett's Art of Absence. Rethinking the Void*. London, Palgrave Macmillan, 2011.
- Suzuki, D.T., *Zen Buddhism. Selected writings*, edited by William Barrett. New York, Doubleday and Company, 1956.
- Žižek, S., *Less Than Nothing. Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism*. London and New York, Verso, 2013.