

MARCEL DUCHAMP, JOHN CAGE, JUAN HIDALGO. UNA LÍNEA GENEALÓGICA DEL BUDISMO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

PILAR CABAÑAS MORENO

Universidad Complutense de Madrid
pcabanas@ghis.ucm.es

Resumen: Este trabajo trata de evidenciar la relevancia del sustrato del pensamiento budista en el pensamiento artístico contemporáneo, trayéndolo también al ámbito español. Para ello se ha realizado un estudio y un análisis de la vida y la obra de dos artistas, Duchamp y Cage, considerados grandes hitos en el arte contemporáneo por su carácter rompedor, para ver de qué manera estas se vieron comprometidas por su conocimiento de este pensamiento de Asia Oriental, acabando el análisis con la figura y la obra de Juan Hidalgo, un personaje muy influyente en el arte conceptual español. Este artista canario consideró a Duchamp su abuelo y a Cage su padre, pero como él hubo muchos otros artistas que encontraron en ellos su punto de referencia, de manera que su prole llevó con ellos su pensamiento, impregnado del aroma zen.

Palabras claves: Interacción / intercultural / conceptual / performance / zen.

Abstract: The objective of this article is to demonstrate how Buddhist philosophy constitutes a significant stratum of contemporary artistic thinking. For this reason I have studied and analyzed the life and the works of two of the most respected artists in the international panorama, Duchamp and Cage, two milestones in contemporary art because of their carefree attitude. It is possible to see how their knowledge of East Asian philosophy influenced both their life and work. This analysis also focuses on the Spanish artist Juan Hidalgo, very influential in conceptual Spanish art. This Canarian artist considers Duchamp as his grandfather and Cage as his father, but he is not the only one. Many other artists found in them their most relevant references, so his descendants took his way of thinking impregnated with the scent of Zen and spread it.

Key words: Interaction / intercultural / conceptual / performance / Zen.

*The Buddha's smile relieves the beings who are tormented in hells, giving them a moment of respite and an inspiration that helps them find eventual rebirth in a vastly better situation.*¹

Juan Hidalgo trazó en la primavera de 1972 su propio árbol genealógico: "John Cage es mi padre aunque me llame Hidalgo y Duchamp mi abuelo aunque no se llame Cage... pero al padre se le olvida... y en cuanto a mis bisabuelos, chinos pudieron ser".²

Hidalgo describe muy certeramente con estas palabras una línea genealógica del budismo en el arte contemporáneo. Él conoció a Cage, Cage conoció a Duchamp, y Duchamp podemos decir que al-

canzó la iluminación apoyándose en las filosofías budistas llegadas de India, China y Tibet.

El gran logro por el que se reconoce a Marcel Duchamp (1887-1968) en el arte y en su historia como uno de los grandes pilares del siglo XX es por el profundo cambio de perspectiva que inauguró al desplazar la atención del producto artístico al proceso, y del artista al espectador. Y aunque él puso sus ideas sobre la mesa a principios del siglo XX, estas no encontraron el suelo más fértil hasta los años sesenta, cuando los distintos brotes de antiautoritarismo pusieron a Occidente a reflexionar de muy distintas maneras.

* Fecha de recepción: 15 de abril de 2017 / Fecha de aceptación: 13 de julio de 2017.

¹ THURMAN, Robert A.F. "Forewords". En: BAAS, Jacquelynn. *Smile of the Buddha. Eastern Philosophy and Western Art from Monet to Today*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2005, p. xiii.

² HIDALGO, Juan. *De Juan Hidalgo 2 [1971-1981]*. Santa Cruz de Tenerife: Baobab, 1982, s/n. Es un texto que se ha reproducido en numerosas ocasiones, y una afirmación que se ha mantenido a lo largo de los años.

¿Reflexionar o meditar?

Jacquelynn Baas en su libro *Smile of the Buddha*, hace una profunda investigación de cómo el pensamiento y la vida de Marcel Duchamp se construyeron alrededor de la filosofía budista mahayana, hinayana y vajrayana (tántrico), y como su obra al ser leída desde este contexto alcanza nuevas dimensiones.³

Marcel Duchamp, en sus visitas a los museos, a través de sus lecturas y por medio de sus amigos, adquirió una familiaridad con el mundo budista, que fue más allá de apropiarse de una información o del conocimiento teórico de sus premisas y su filosofía, lo hizo pensamiento y vida.⁴

Importantes, como hemos señalado, fueron también las visitas al Museo Guimet de París, del cual su amigo Brancusi era un habitual, y en el que en 1911 se había mostrado la colección que el tibetólogo Jacques Bacot (1877-1965)⁵ había reunido durante sus expediciones a India, Oeste de China y Tíbet; o al Museo Etnográfico de Munich que, cuando él visitó la ciudad, exhibía una muestra de las piezas que su entonces director, Lucian Scherman, había recogido en India, Ceilán y Burma en la expedición de 1910-1911. Una gran colección de objetos devocionales y de uso diario, expuestos y documentados con fotografías de cómo aquellos objetos eran utilizados.⁶ Debemos pensar por ejem-

plo en los habituales molinillos de oración y en los mandalas, ruedas que conectan la esfera física con la metafísica. Si unimos estos elementos con las ideas que absorbió de Kandinsky, también imbuido de teosofía, de que la literatura, la música y el arte son las primeras y las esferas más sensibles en las que la revolución espiritual sucede,⁷ tenemos un Duchamp motivado para seguir buscando cómo hacer del arte un medio liberador del alma.

A su regreso de Múnich, con la intención de ser fiel al camino de búsqueda emprendido y no venderse a las imposiciones del mercado artístico, estudió para poder trabajar en la Biblioteca de Santa Genoveva de París. Allí, donde trabajó entre la primavera de 1913 y su partida hacia Nueva York en 1915, tuvo acceso a los libros más singulares.⁸

Y entre sus amigos, buscadores en Oriente de nuevas perspectivas para el arte, podemos citar al artista checo teosofista⁹ František Kupka (1871-1957)¹⁰ pintor de *El alma del loto* o *El nacimiento de la vida* (1900), al escultor Constantin Brancusi (1876-1957), quien llegó a afirmar "El budismo es mi moralidad, he descuidado la técnica",¹¹ o su admirado Odilon Redon (1840-1916) quien haciéndose eco del pensamiento y las prácticas budistas escribía lo siguiente a un amigo en 1909: "Sería deseable si él quiere encontrar paz, felici-

³ Otros autores que han reforzado estas lecturas: LEBEL, Robert. *Marcel Duchamp*. París: Trianon, 1959; BAAS, Jacquelynn, 2005 (nota nº 1); SCHWARZ, Arturo. *The Complete Works of Marcel Duchamp*. New York: Delano Greenidge, 2000; LEE, Tosi. "Fire Down Bellow and Watering, That's Life: A Buddhist Reader's Responds to Marcel Duchamp". En: BAAS, Jacquelynn; JACOB, Mary Jane (eds.). *Buddha Mind in Contemporary Art*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2004; LARSON, Kay. "Shaping the Unbounded: One Life, One Art". En: BAAS, Jacquelynn; JACOB, Mary Jane (eds.), 2004.

⁴ TOUSSAINT, Evelyne; PEYRÉ, Yves. *Duchamp à la Bibliothèque Ste Genevieve*. París: Editions du Regard, 2014.

⁵ Bacot fue uno de los primeros estudiosos occidentales en abordar la tradición lingüística tibetana. Estuvo entre los primeros que estudiaron los antiguos manuscritos tibetanos de Dunhuang.

⁶ BAAS, Jacquelynn, 2005 (nota nº 1), p. 84.

⁷ Kandinsky publicó *Sobre lo espiritual en el arte* en 1911, y su amigo Max Bergmann a través de su correspondencia le había ido familiarizando con el pensamiento del artista. Se conserva un ejemplar lleno de notas de Duchamp, anterior a su viaje a Nueva York.

⁸ Más información en MOFFITT, John F. *Alchemist of the avant garde. The case of Marcel Duchamp*. New York: State University of New York Press, 2003 y CABANNE, Pierre. *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Cáceres: Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, Madrid, 2013.

⁹ La fundadora de este movimiento, Helena Blavatsky (1831-1891) tendió a utilizar el vocabulario budista. La teosofía refundió el positivismo en términos religiosos ofreciendo una solución al problema del siglo XIX de cómo reanimar el mundo material con cualidades espirituales.

¹⁰ Georges Pompidou Center, Paris, France.

¹¹ Brancusi estaba familiarizado con el budismo tibetano, siendo su libro favorito *El poeta tibetano Milarepa: sus crímenes, sus pruebas, su nirvana* (*Le poète tibétain Milarépa: Ses crimes-ses épreuves- son nirvana*), publicado en París por Bossard, en 1925. Sin embargo debió conocer su historia a través de una conferencia que su traductor, Jacques Bacot, dio en el Museo Guimet en 1908 tras una expedición en la que trajo piezas tibetanas, y que fue publicada al año siguiente. Puede trazarse un paralelo entre las palabras de Milarepa, "Finalmente, lo más individual del eremita se hizo parte del mundo irreal y desapareció como un objeto de conocimiento. El mismo objeto desapareció como sujeto y se hizo uno..." (*Le poète tibétain Milarépa: Ses crimes-ses épreuves- son nirvana*. París: Bossard, 1925, pp. 19-20), y las pronunciadas por el escultor al final de su vida: "No pertenezco por más tiempo a este mundo, nunca más ligado a mi persona, estoy lejos de mí mismo, entre las cosas esenciales". GIEDION-WELCKER, Carola. *Constantin Brancusi*. New York: Braziller, 1959, p. 220.

dad, que cierre su inteligencia, su demasiada consciente claridad para preocuparse solamente en las sencillas sustancias que utiliza...".¹²

En 1904 Odilón Redon pintó *Buda* (Musée d'Orsay, París) y *Buda en su juventud* (Van Gogh Museum, Amsterdam), siendo ambos cuadros en su figuración una alusión explícita a Sidarta Gautama. El segundo cuadro encontró su eco más inmediato en un lienzo de Duchamp de 1911 titulado *Corriente de aire bajo el manzano japonés* (Colección particular, París), un título, que aunque literal, ya que las ramas del manzano se agitan sobre la impassible figura en meditación, alude al nuevo aire llegado de Asia. Quizás también hay en ambos una referencia a *La Tentación de San Antonio* de Flaubert (1821-1880), quien dedica un largo pasaje a Buda en el cual, él mismo habla de los días de su juventud: "Iba continuamente a meditar a los jardines. Las sombras de los árboles se movían; pero la sombra del que me daba cobijo no se movía [...] Después, tras haber concertado mi pensamiento en una meditación más amplia, conocí la esencia de las cosas, la ilusión de las formas".¹³

Podemos acercarnos a obras como *Molinillo de café* (Tate Gallery, London, 1911)¹⁴ o *Molinillo de chocolate* (Philadelphia Museum of Art, 1913),¹⁵ desde su interés por la maquinaria, pero no dejaría de ser quizá algo temático, anecdótico, demasiado superficial para un revolucionario como Duchamp. Todos ellos poseen en su maquinaria la rueda, el círculo, la forma perfecta, giran, rotan sobre sí mismos. La rueda de la vida, los molinillos de oraciones que llegados sobre todo del Tibet,¹⁶ contempló en París

y en Munich, se transforman en metáforas y símbolos en su obra que desde la cotidianidad del objeto, desde su materialidad nos pueden trasladar a la esfera de lo metafísico, tal y como veía Duchamp la propuesta de Kandinsky, su visión de las capacidades del arte antes mencionadas.

Buda en su primer sermón dibujó una rueda en el suelo, la rueda del *dharma* o de las enseñanzas de Buda. La figura en su totalidad es un círculo (*chakra*) que representa la perfección de la enseñanza; su centro es la disciplina y el aro que une los radios simbolizan la conciencia que sostiene todo el conjunto. Duchamp en 1913 unió una rueda de bicicleta a un taburete, recordando las primeras representaciones de Buda en estelas y *stupa*, antes de su representación antropomórfica: la rueda sustentada en los pilares que eran los cuatro leones. Fue su primer *ready-made* y lo guardó en su estudio donde de vez en cuando podía hacer girar la rueda, como si de un molinillo de oración se tratara. Ante esta práctica no hay que olvidar que se dice, que Sakyamuni dio tres giros a la rueda del *dharma*: la primera con el propósito de alejar a los discípulos de la acumulación de *karma* negativo; la segunda para mostrar cómo vencer al "yo", que es la fuente de todas las emociones conflictivas, a través de un estado de vacuidad;¹⁷ y la tercera para enseñar la manera de vencer las actitudes y filosofías que limitan una comprensión perfecta y precisa.¹⁸ Un programa de vida y un programa artístico a la luz del cual podemos leer la trayectoria y deseos de Duchamp.

¹² REDON, Odilon. *A soi-même: Notes sur la vie, l'art et les artistes*. París: Corti, 1979 [1922], p. 17.

¹³ FLAUBERT, Gustave. *Las tentaciones de San Antonio*. Santa Fe (Argentina): El Cid, 2003, pp. 195-196.

¹⁴ La creó el mismo año en que la colección tibetana de Jacques Bacot, que incluía mandalas, se expuso en el Museo Guimet. Es incluso posible que acudiera y hablara de ella con su amigo Brancusi, sobre el cual la escultura del museo dejó claramente su impronta. BAAS, Jacquelynn, 2005 (nº 1), p. 85.

¹⁵ En distintas ocasiones Duchamp mencionó que tuvo su inspiración mirando a través del escaparate de una pastelería en Rouen. La mayoría de los autores hablan de su fascinación por la máquina, de sus connotaciones sexuales, dado que se repite en varias de sus obras, como *La Novia puesta al desnudo por sus Solteros* (1915-1923), sin embargo, deberíamos desplazar nuestra atención, hacia la transformación que se produce cuando la rueda gira, en la alquimia de la rotación.

¹⁶ Los hay de todo tipo, desde pequeños de mano, a aquellos de gran tamaño movidos por corrientes de agua, como los antiguos molinos.

¹⁷ En cuanto al concepto de vacuidad, desde la perspectiva budista, se refiere a un estado que no significa ausencia de todo, sino un vacío lleno de plenitud, donde el yo deje espacio al tú, donde el yo quede minimizado para poder acoger el universo a través de lo cotidiano.

¹⁸ Leyendo desde esta perspectiva budista el título de la obra de Duchamp *Tu m'* (1918), que al pronunciar suena "Tu m'es", "Tú eres yo" cobra mayor significado. Podría ser una idea sin más, pero precisamente esta obra se trató de un encargo de su amiga la coleccionista Katherine Dreier (1877-1952) para ser colgada en su biblioteca. Un formato condicionado quizá por el lugar de ubicación, pero que nos permite imaginar por su escasa anchura y su acentuada longitud (69.8 x 303 cm.), una alusión a los rollos horizontales de los *sutra* budistas. Pero si a ello le sumamos que de izquierda a derecha aparecen una rueda de bicicleta, un sacacorchos y un perchero de sombreros, de nuevo encontramos las tres ruedas, en un entorno donde entre los libros, parece esconderse la sabiduría. Quizá en este caso aludiendo a las tres ruedas del maestro iluminado, las enseñanzas y la comunidad.

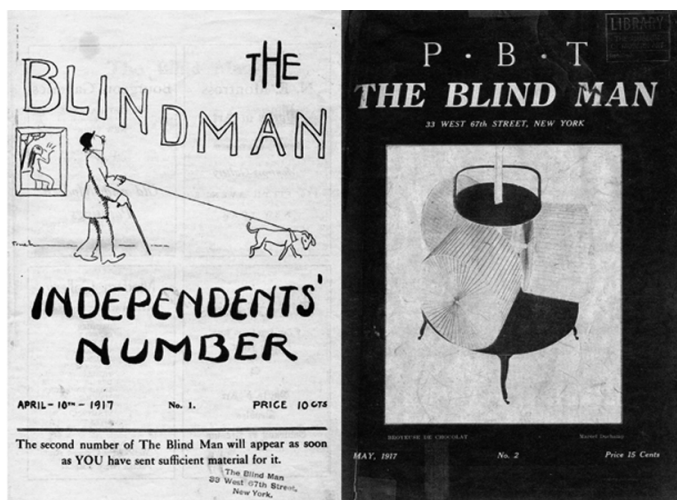


Fig. 1. Portadas de la revista *The Blind Man*, números de abril y mayo de 1917. Editada en Nueva York por Marcel Duchamp junto a Henri-Pierre Roché y Beatrice Wood.

Cuando ya en Nueva York el artista decide editar, junto a Henri-Pierre Roché y Beatrice Wood, una pequeña revista la titulan *The Blind man*.¹⁹ El título permite una doble lectura, justificada por el distinto carácter de las ilustraciones de las dos portadas de los números que consiguieron sacar. En la primera,²⁰ con un dibujo muy lineal, se muestra a un ciego que mira hacia lo alto, guiado por su perro. El carácter de viñeta le otorga un cierto carácter cómico que invita a pensar en el propósito de la revista, contribuir a curar la ceguera del hombre del momento, ciego, incapaz de contemplar la realidad y el arte en su plenitud. Sin embargo, en el segundo número²¹ la imagen utilizada es la del *Molinillo de chocolate*, de nuevo la rueda, tres grandes ruedas que al girar convierten el grano de chocolate en una sustancia estimulante, que como el café, ayuda a despertar.²² Frente a ambas resuenan las palabras de Shantideva (687-763 d.C.) en un escrito del siglo VIII: "Como el ciego que descubre una joya en un montón de basura,

del mismo modo, por una coincidencia, ha nacido en mí la mente del despertar".²³

Con el tercer giro de la rueda Sakyamuni pretendía enseñar la manera de vencer las actitudes y filosofías que limitan una comprensión perfecta y precisa. ¿No responde acaso la presentación de la *Fuente* (1917), un urinario boca abajo y firmado, un modo de trabajar por esta victoria? Sin duda es un modo de romper las ataduras que mantienen al arte sujeto a la norma y desvinculado de la vida. Cabe además preguntarse ¿el presentarlo boca abajo fue exclusivamente un modo de subvertir su función, o tiene también algo que ver con la forma de aquel personaje en meditación que pintó en 1911 junto al manzano japonés?²⁴ Formas, significados y objetivos parecen encajar de un modo suave y coherente en estas lecturas. Verdaderamente Duchamp, el maestro, transformando un urinario en una fuente, un objeto en un *kōan*,²⁵ nos golpeó a todos, espectadores y discípulos, invitándonos a la reflexión sobre el arte y la realidad. Hoy la interrogación que formulara sigue demostrando su eficacia. Para responder a este *kōan*, continúa siendo necesaria una transformación de nuestra conciencia, que requiere un golpe de agudeza intuitiva.

Como en la popular historia budista en la que el grupo de discípulos abordó a su maestro, muchos le hubiéramos preguntado a Duchamp:

–Maestro, siempre que te pedimos una enseñanza nos cuentas un cuento, pero nunca nos explicas el significado de ninguno.

El maestro contestó:

–Si yo un día os ofreciese una manzana, ¿os gustaría que os la masticase antes de entregárosla?

John Cage se había sentido siempre deslumbrado por la frescura de Duchamp, aunque no fue hasta veinte años después de su primer contacto que el compositor se acercó de un modo consciente y

¹⁹ ADES, Dawn. "The Blind Man and New York Dada". En: ADES, Dawn (ed.). *The Dada Reader. A Critical Anthology*. London: Tate Publishing, 2006.

²⁰ Abril de 1917.

²¹ Mayo de 1917.

²² En el capítulo que Jacquelynn Baas dedica a Duchamp en su libro *Smile of Buddha* comenta muchas otras obras en relación a su lectura desde el budismo, pp. 79-95.

²³ SHANTIDEVA, Acharya. *La vida del bodhisatva* (Título original: *Bodhisattvacharyavatara*). Novelda (Alicante): Ediciones Mahayana, 2013, p. 15, párrafo 28. Este texto fue descubierto en Tun-huang (China) en 1906-1908.

²⁴ NORTON, Louise. "The Richard Mutt Case. Buddha of the bathroom". *The Blind Man*, mayo 1917, n° 2, s.p.

²⁵ El *kōan* es un enigma o pregunta muy dudosa y difícil de averiguar, sin aparente solución lógica y es utilizado en las escuelas budistas zen como herramienta de formación.

premeditado al personaje, que no a su arte y sus planteamientos, con los que se identificaba en numerosos aspectos desde hacía tiempo.²⁶ La interacción de ambos con las filosofías de Asia Oriental tuvo mucho que ver en ello.

Cage, entrevistado por Jeff Goldberg en 1976, recordaba la ocasión en que conoció a Duchamp, en 1942. Estaban ambos alojados en casa de Peggy Guggenheim. Ella le canceló el concierto ya contratado para la inauguración de su galería Art of this Century, y Cage sintió que todos los planes del momento se venían abajo: "I burst into tears. In the room next to mine at the back of the house Marcel Duchamp was sitting in a rocking chair smoking a cigar. He asked why I was crying and I told him. He said virtually nothing but his presence was such that I felt calmer. Later on, when I was talking about Duchamp to people in Europe, I heard similar stories. He had calmness in the face of disaster".²⁷ La actitud de la liberación y la sabiduría.²⁸

Pero cuatro años después, Duchamp rompió el silencio cuando requirió de un compositor, y se acercó a John Cage. Necesitaba que creara para él el tema musical de su intervención en la película de Hans Richter, *Dreams that Money Can Buy* (1946). La película tiene como protagonista a Joe/Narcissus (Jack Bittner) quien posee la capacidad de ver el contenido de su interior mirándose a los ojos en el espejo, y pronto descubre que puede también aplicar su don a conocer el interior de los demás, manifestando: "If you can look inside yourself, you can look inside anyone!", una máxima totalmente budista. La película se subdivide en siete episodios, siendo cada uno de ellos creación de un artista de la vanguardia del momento. La autoría del cuarto es de Duchamp, y se titula "Discs". El protagonismo lo tienen una sucesión de círculos en movimiento que arrancan de la construcción en 1935 de seis dis-

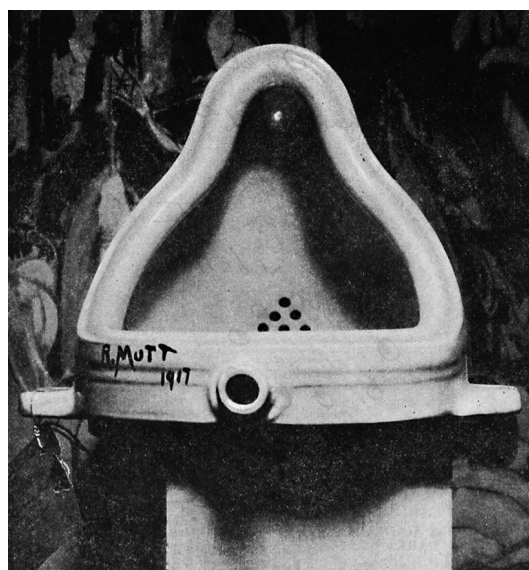


Fig. 2. *Fountain*, 1917. Marcel Duchamp. Firmado Fountain by R. Mutt. Es la fotografía hecha por Alfred Stieglitz que ilustró el número 2 de la revista *The Blind Man* en su p. 4.

cos para ser utilizados en un tocadiscos, son sus *Rotorelieves*. Estos discos estaban impresos por ambas caras con composiciones geométricas de círculos concéntricos de distintos colores. Al girar causaban la sensación óptica de una pieza física tridimensional, cuyo carácter estaba influido tanto por la velocidad de la rotación del disco, como por su ilimitada temporalidad, manifestada por el bucle sin fin.²⁹ Así las imágenes de Duchamp en la película se convierten en una especie de disco hipnoidal, consiguiendo cambiar nuestro estado de alerta, empatizando con el protagonista en su zambullirse a través de la vacuidad en el interior de sí mismo y de los demás.³⁰ De nuevo la rueda, el vacío y la no racionalidad de los postulados budistas, cuyo origen extremo oriental parece evocar la composición musical de John Cage,³¹ de aroma japonés. La pieza de Cage se llama *Music for Marcel Duchamp*. Se

²⁶ Cage no lo hizo antes porque no quería molestar a Duchamp y robarle su tiempo. Tan solo cuando fue consciente de su posible pérdida, por la avanzada edad del maestro y su falta de salud, tomó la iniciativa. Entonces, como excusa, le planteó su interés por aprender a jugar al ajedrez. De este modo establecieron una cita semanal, reuniéndose alrededor del tablero durante sus últimos tres años. Cada año Duchamp y su mujer visitaban a Salvador Dalí en Cadaqués, y desde entonces arrastraron con ellos a Cage.

²⁷ "John Cage: Interviewed by Jeff Goldberg". *The Transatlantic Review*, mayo 1976, n° 55/56, pp. 103-110, p. 107.

²⁸ Un mismo ser y estar, que quienes se acercaban a Cage también subrayaban: "Más interesante que su música, es la experiencia de su presencia física. Cuando hablas con él, te envuelve una atmósfera muy especial y te das cuenta de que estás con un hombre que realmente se comunica contigo y no te lanza simplemente pequeños mensajes". JOVER, José Luis; AMESTOY, Santos. "John Cage, primera figura de la música de vanguardia". *El Pueblo*, 05/08/1972.

²⁹ ARIZA POMARETA, Javier. *Imágenes del sonido. Una lectura plurisensorial del arte del siglo XX*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2008, p. 40.

³⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=mJ5Cl30_KvE> (Fecha de consulta: 22/02/2017).

³¹ En esa época componía numerosas obras para piano preparado, medio que había comenzado a emplear en Seattle durante la II Guerra Mundial a partir de un encargo que especificaba una composición para danza que sonara a percusión (o que sonara "africana") a pesar de que el único instrumento disponible era un piano.

trata de una composición de 1947. Cage preparó las cuerdas del piano con burlete de fieltro, para amortiguar un poco el sonido del golpe de los maticos sobre las cuerdas. El resultado es un ataque más romo, que recuerda el sonido de tañer las cuerdas de un *koto*. Esta sensación es reforzada por el uso de un material melódico muy limitado y repetitivo, y también situado en una tesitura no especialmente alejada del registro grave del instrumento japonés. También destacable, tanto como recurso compositivo como por su similitud a determinadas prácticas compositivas orientales, es el uso controlado del silencio. Específicamente, Cage introduce compases de silencio entre otros de contenido melódico, dentro de un esquema global constituido por once grupos de once compases cada uno.³²

En 1949-1950 John Cage intervino en el New York Artists' Club con una conferencia titulada *Lecture on Nothing*, comenzando con la afirmación "I am here and there is nothing to say". Cuando terminó Cage confesó: "[...] during the question period, I gave one of six previously prepared answers regardless of the question asked. This was a reflection of my engagement in Zen".³³

En una entrevista concedida en 1992 a la publicación *Tricycle: The Buddhist Review*, Cage detalló que dio un paso iniciático hacia las filosofías orientales a través de la lectura *The Gospel of Sri Ramakrishna*, traducción del texto religioso, escrito en bengalí, *Sri Sri Rāmakrishna Kathāmrta*, compuesto por una compilación de conversacio-

nes mantenidas por el místico Sri Ramakrishna (1836-1886)³⁴ con sus discípulos, seguidores y visitantes. Publicado en 1942 está considerado, según los especialistas,³⁵ uno de los cien libros de espiritualidad más importantes del siglo XX.³⁶ La publicación estuvo prologada por el escritor británico Aldous Huxley, y Cage continuó su lectura enlazándola con la obra de este autor *The Perennial Philosophy* (1946), consistente en un estudio comparativo del misticismo. De esta lectura dice Cage, "I got the idea that all the various religions were saying the same thing but had different flavors... So I browsed, as it were, and found a flavor I liked and it was that of Zen Buddhism".³⁷

En los cursos de 1951 y 1952 John Cage asistió a las clases que el maestro budista zen, Daisetsu Teitaro Suzuki (1870-1966),³⁸ impartió en Columbia University. El compositor escuchó el contenido de su primera clase en las aulas de esta universidad neoyorkina. Suzuki habló de las enseñanzas del Sutra Kegon, también llamado el Sutra de la Guirnalda de Flores, enfatizando en la existencia de un mundo interdependiente en el que todas las cosas y todos los seres están interconectados. Una idea a la que Cage se adhirió rápidamente, manifestándolo a partir de ese momento en sus obras y escritos, haciendo todo lo posible por introducir este punto de vista del budismo en el discurso cultural de Occidente. El escritor Robert Coe, quien compartió las clases con él, afirmó que el primer catalizador de la "Cagean revolution" fue el budismo Zen.³⁹ Sin embargo, como hemos apuntado,

³² El análisis de la pieza me ha sido proporcionado por el artista Wade Matthews. Correspondencia e-mail: 20/02/2017.

³³ BAAS, Jacquelynn, 2005 (nota nº 1), p. 166, la cita procede de CAGE, John. *Silence*. Hannover, N.H.: Wesleyan University Press, 1973 [1961], p. ix.

³⁴ Su nombre de pila era Gadadhar Chattopadhyay. Místico bengalí a quien muchos hindúes consideran un avatar o encarnación divina.

³⁵ Especialistas consultados por la editorial HarperCollins, responsable de la elaboración de este listado.

³⁶ La compilación fue hecha por Mahendranath Gupta, quien figura en el libro como "M". El texto fue traducido por Swami Nikhilananda, teniendo en cuenta las importantes diferencias culturales. ZALESKI, Philip. *The Best Spiritual Writing*. San Francisco: HarperCollins, 2000.

³⁷ COE, Robert. "Taking Chances: Laurie Anderson and John Cage". *Tricycle*, summer 1992, <https://tricycle.org/magazine/taking-chances/> [Fecha de consulta: 17/02/2017].

³⁸ Fue un autor prolífico y longevo, que propició la presencia de las fuentes escritas necesarias para que se produjera en Occidente el encuentro con estas filosofías. Pasó su vida interpretando el budismo zen para los occidentales. Comenzó su labor en 1898 junto a Paul Carus, pero fue a partir de la década de los 20 del siglo pasado cuando sus escritos tuvieron un mayor impacto, sobre todo tras la II Guerra mundial. El regresó a Japón en 1909, pero sus traducciones de textos budistas y escritos sobre budismo zen siguieron apareciendo en Norteamérica y Europa. En 1949, con 69 años regresó a Estados Unidos, donde enseñó en Hawaii y en Claremont, California. Después se trasladó a Nueva York (1951), donde impartió docencia en Columbia University entre 1952 y 1957, año este último en que se jubiló como docente en la universidad. A lo largo de toda su trayectoria realizó un enorme esfuerzo por inculcar el budismo zen sobre la tradición racionalista y judeocristiana occidental. Su obra más conocida es quizá *Essays in Zen Buddhism*, publicados como artículos desde 1921, y después como libro. Le sigue en popularidad *Introduction to Zen Buddhism*, con prólogo de C. G. Jung, que vio la luz en 1949. *The Zen Doctrine of No-Mind*, apareció el mismo año, y en 1960 *Manual of Zen Buddhism*, que fue particularmente popular entre los artistas.

³⁹ COE, Robert, 1992 (nota nº 37), más información en LARSON, Kay. "The Infinity of Being". En: *Where the Heart Beats: John Cage, Zen Buddhism, and the Inner Life of Artists*. New York: The Penguin Press, 2012.

estos no fueron sus primeros contactos con el pensamiento budista. En 1945, cuando Cage tras su fracaso matrimonial y una fuerte crisis personal decide afrontar su homosexualidad, incrédulo con respecto a la efectividad del psicoanálisis, poco a poco encuentra en el budismo zen su liberación. De él aprendió a valorar, tanto en su vida como en su arte el continuo cambio.

La vida y la obra de Cage tienden a fundirse más y más según experimenta sus enseñanzas. Para él no se trataba de erudición, sino de filosofía de vida. Por ello afirma: "Nunca he seguido las disciplinas del Zen como quien atraviesa sentado un túnel. Intenté comprender los principios de esta filosofía y aplicarlos a mi trabajo, a mi vida. Creo que el mensaje principal que Oriente nos enseña es que el buen camino hacia el que vamos no está fuera de nosotros sino en nuestro interior. Y consiste en liberar el 'ego' de su propia atención y abrirse hacia el mundo de fuera y los sueños interiores".⁴⁰ Con ello entendió que la emoción, el gusto y la memoria están demasiado ligados a nuestro yo. Levantan un muro a nuestro alrededor que llega a impedir la comunicación entre interior y exterior, y que lo importante es insertarnos como individuos en el flujo en el que suceden todas las cosas, y para hacerlo hay que tumbar el muro, ese muro que Suzuki le enseñó a ver primero y derribar después.

En lugar de atrapar y controlar, dejar fluir. El azar, que determina lo que ha de ser fijado, y la indeterminación, en cierto sentido equivalente a la libertad, se convirtieron en esenciales en su creación compositiva y sus performances. Ambas le permitieron abrirse definitivamente, y *Music of Changes*, de 1951 supone un buen ejemplo de su cambio de mentalidad.

Ante esta atracción por la utilización del azar en la vida y en el proceso creativo, Cage devoró el *I Ching*,⁴¹ o *El libro de los Cambios*,⁴² llegando a decir que lo utilizaba a modo de computador:⁴³ "I use chance operations instead of operating according to my likes and dislikes. I use my work to

⁴⁰ RUIZ, Javier; HUICI, Fernando. "El hombre que ríe". *El Pueblo*, Agosto 1972. En: RUIZ, Javier; HUICI, Fernando. *La comedia del arte (en torno a los Encuentros de Pamplona)*. Madrid: Editora Nacional, 1974 <<https://www.uclm.es/artesonoro/olobo3/Pamplona/entrevistas.html>> (Fecha de consulta: 22/02/2017).

⁴¹ Es un libro oracular chino cuyos primeros textos se suponen escritos hacia el 1200 a. C. Por su estructura y simbología es también un libro filosófico y cosmogónico. Es uno de los Cinco Clásicos Confucianos. Si bien su pensamiento es taoísta, le fueron añadidos comentarios confucianos, convirtiéndose también en un libro de moral.

⁴² HAYKES, N. Katherine. "Chances Operations: Cagean Paradox and Contemporary Science". En: PERLOFF, Marjorie; JUNKERMAN, Charles (eds.). *John Cage: Composed in America*. Chicago. London: The University of Chicago Press, 1994.

⁴³ RUIZ, Javier y HUICI, Fernando, 1972 (nota nº 40).

⁴⁴ COE, Robert, 1992 (nota nº 37), p. 57.

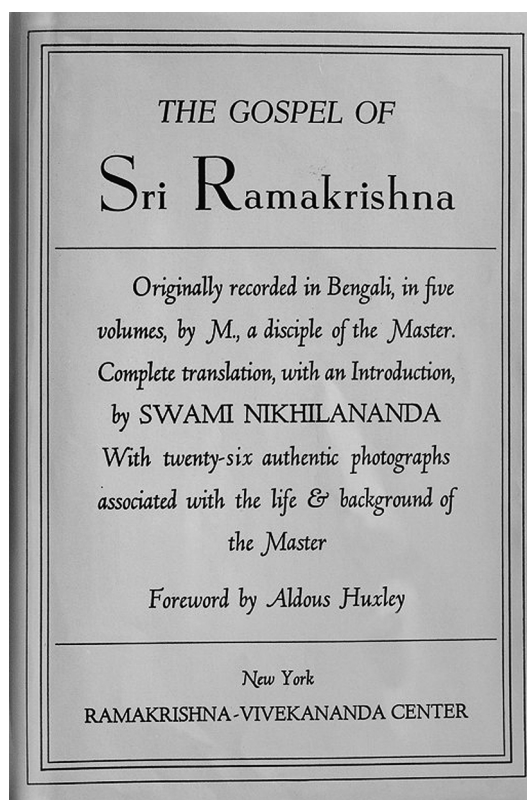


Fig. 3. *The Gospel of Sri Ramakrishna* (Sri Sri Rāmakrishna Kathāmrita), del místico Sri Ramakrishna (1836-1886), publicado en 1942, Nueva York por el Ramakrishna-Vivekananda Center.

change myself and I accept what the chance operations say. The *I Ching* says that if you don't accept the chance operations you have no right to use them. Which is very clear, so that's what I do".⁴⁴

El azar no es para Cage sino el punto de partida. Para él la clave no estaba en eludir la responsabilidad de la elección, ni la ausencia de rigurosidad, sino en trabajar a partir de la indeterminación, y por ello utilizó el *I Ching*, intentando escapar así de sus propios condicionantes. Este libro oracular se basa en un sistema binario de determinaciones, que partiendo de ocho trigramas genera 64 hexa-

gramas. En las operaciones de la composición musical, como elementos variables, Cage jugaba con el tono, la duración, la amplitud y el timbre. Para evitar la repetición sin más al manejar las variables, Cage introdujo alteraciones sistemáticas durante la representación. A esto lo llamó "indeterminación", pues consideraba que conseguía evitar así las determinaciones de sus gustos, sus emociones, sus experiencias, etc. El *I Ching* se convierte para él en una metodología de trabajo.

Llevándolo al terreno de su creación hay que destacar dos posicionamientos relevantes y trascendentales. El primero es que todo esto le conduce a concebir la función de su música como iniciadora de un cambio, tanto en el artista como en el espectador, un cambio en cuanto a las posibilidades de lo que la música es. Podríamos decir, "lo que la música podría llegar a ser", pero desde su óptica, su entidad ya la tiene desde que se separó del Uno, otra cuestión es que nuestras normas la hayan constreñido a significados más limitados. Y en segundo lugar, rechaza en su composición e interpretación la autoexpresión, porque esta no es libre, ya que a menos que alcancemos la liberación, repetimos lo que conocemos de acuerdo a nuestros hábitos. La imposición de sentimientos bloquea el modo en que escuchamos los sonidos como sonidos. Con este posicionamiento Cage intenta de algún modo motivar a la audiencia para que abandone sus férreos posicionamientos. Pretende hacer de su creación un modo de comunicar lo aprehendido de las enseñanzas del Sutra Kegon y su Doctrina de la No-obstrucción, en la que la no-obstrucción generalmente se define como la libertad completa de todas las ataduras, y las posibilidades infinitas de interpenetraciones entre cada cosa, cada ser, a pesar de las variaciones en espacio y tiempo. Para poder estar en relación plena con el mundo del que formamos parte debemos abrirnos a esa interpenetración. Para vivir fluidamente debemos conseguir una completa eliminación de los bloqueos, de los muros que entorpecen el camino a la Unidad, también llamada la Totalidad. El concepto de No-obstrucción se desarrolla desde la doctrina de Vacío, porque sólo el vacío verdadero no tiene ningún muro o límite por sí mismo, ni ningún tipo de obstrucción.

Estos conceptos de Interdependencia, No-obstrucción y Vacío abrieron a Cage a un nuevo mundo. Dilataron su percepción, su conciencia, su sensibilidad, su modo de estar y de ser. Lo liberaron tanto que Francine du Plessix Gray recordaba a Cage en su estancia de 1952 en Black Mountain College "giggling and laughing with delight" con su risa de monje zen,⁴⁵ y Fernando Huici y Javier Ruiz titularon la entrevista, que hicieron a John Cage con motivo de su participación en los Encuentros de Pamplona en 1972, "El hombre que ríe".⁴⁶

Preguntado por Goldberg cuál había sido su mayor contribución a la música, contestó que *4'33"*, de 1952. Se trata de una obra que consta de tres movimientos y todos sin sonidos. Si nos preguntamos por qué su elección, nos damos cuenta que por un lado persigue su objetivo particular de ayudar al despertar de sus espectadores, como un *bodhisattva*, como ocurriera décadas atrás con la intención de Duchamp al presentar la *Fuente*.⁴⁷ Y por otro pone el énfasis en la negación del sonido del instrumento musical, considerada dicha negación como la no-obstrucción, para que el público sea capaz de escuchar el sonido que nos rodea, el sonido de lo cotidiano: una tos, una respiración, un roce, una voz... "The marvelous thing about it is when activity comes to a stop, what is immediately seen is that the world has not stopped",⁴⁸ porque según el budismo zen, lo único eterno es el constante cambio. Esta consciencia de la riqueza que nos rodea es una invitación a sentirnos interconectados, pero esto es imposible de alcanzar si no conseguimos vaciarnos de nosotros mismos. "I have felt and hope to have lead people to feel that the sounds of their environment constitute a music which is more interesting than the music they would hear if they went into a concert hall".⁴⁹

Owen F. Smith argumenta sobre los dos artistas estudiados, en el catálogo *In the Spirit of Fluxus*, que mientras Duchamp buscó problematizar ejemplos del arte y su realización, Cage buscó nuevas direcciones creativas que reemplazaran las antiguas. "Duchamp buscó poner en movimiento un proceso interminable de cuestionamiento; Cage deseó

⁴⁵ LARSON, Kay. *Where the Heart Beats: John Cage, Zen Buddhism, and the Inner Life of Artists*. New York: The Penguin Press, 2012, cap. 9.

⁴⁶ RUIZ, Javier y HUICI, Fernando, 1972 (nota nº 40).

⁴⁷ No olvidemos que Duchamp se representó como alusión al *bodhisattva* de la misericordia, Avalokiteshvara, en el póster de la exposición *Ready-Mades et Editions de et sur Marcel Duchamp*, 1967. En él aparece con la palma de la mano extendida con la mudra de "no temor", mientras que con el humo del puro se dibuja una flor de loto, atributo de dicho *bodhisattva*.

⁴⁸ "John Cage at Seventy: An Interview Stephen Montague". *American Music*, Summer 1985, Vol. 3, No. 2, pp. 205-216.

⁴⁹ "John Cage: Interviewed by Jeff Goldberg". *The Transatlantic Review*, May 1976, nº 55/56, pp. 103-110, p. 105.

que la gente fuera consciente del poder de observar el mundo de una manera abierta. Duchamp llega a este punto de vista a través de la reconsideración escéptica de la validez del pensamiento cartesiano; y Cage llegó a este a través del estudio del pensamiento no-occidental, particularmente del zen".⁵⁰ Sin embargo, como se ha podido evidenciar, a Owen se le escapó el interés de Duchamp por el budismo, que ayudó, tanto a Cage, como al artista francés, a romper con la lógica occidental. Y es que Duchamp guardó celosamente el misterio de la procedencia de su pensamiento, de sus títulos y de sus creaciones. Rehuyendo el comentario incluso cuando su amigo Cage le preguntó si tenía alguna relación con la filosofía oriental, porque mucho de lo que decía en sus conversaciones se parecía más al zen y a la filosofía oriental, que al pensamiento occidental "he denied any connection with it. I think that even if he were involved consciously with Eastern philosophy, his answer would have been that he had no connection... One of his goals was to go underground –which is an Eastern goal– to be a white animal, in the winter, when it's snowing, and so to climb up in the tree, knowing your footsteps are covered by new snow- so nobody knows where you are!".⁵¹

Así era el "abuelo" de Juan Hidalgo, un artista nacido en Las Palmas de Gran Canaria en 1927, que recibe y desarrolla una carrera musical, destacando sus estudios de composición en París con Nadia Boulanger y sus cursos de instrumentalización en Ginebra con François Antoine Marescotti. En 1955 estableció su residencia en Milán, donde conoció al compositor y director de orquesta Bruno Maderna.⁵² Con él se adentró en las técnicas de las músicas seriales, en las músicas electrónicas y electroacústicas.

Fue en el verano de 1958 cuando Juan Hidalgo, acompañado por Walter Marchetti,⁵³ conoció personalmente a John Cage y al pianista y compositor David Tudor en el Ferienkurse Fuer Nueu Musik de Darmstadt, diciendo de él: "Amigo íntimo



Fig. 4. Suzuki Daisetsu y John Cage en Japón, 1962. Tomada de: <https://howcreativeswork.com/tag/d-t-suzuki/>.

de Oriente y de Duchamp, juega al ajedrez, y emplea como ellos, llevándolas hasta sus últimas consecuencias, las misteriosas técnicas del azar. El yo del artista queda en la sabia frescura de la umbría para dejar que brillen en todo su esplendor los sonidos y las formas en plena libertad.⁵⁴

Útil no quedar fascinados por tan amplios horizontes, y así fue como desde ese 1958 establecimos esa inquebrantable amistad que dura ya este largo lapso casi treinta años".⁵⁵ Para Hidalgo, en su humildad, Cage rompió los barrotes anquilosados de la experiencia musical, del pensar y actuar, no solo de la música, sino de las artes en general.

Como le ocurriera a Cage con su primer encuentro con Duchamp, Hidalgo se sintió profundamente acogido por el músico estadounidense, y aquel encuentro con él en Darmstadt le resultó revelador de un camino por recorrer.

Cage, que experimentó el magisterio de Duchamp y Suzuki, contagió su carcajada de monje zen a Juan Hidalgo, quien afirma hoy ser un pequeño *rōshi*. *Rōshi* es un término que literalmente significa venerable maestro (espiritual), es decir un maestro de zen maduro, ya sea monje, sacerdote, laico, hombre o mujer. Esta auto denominación de Hidalgo, y el mismo significado de la palabra, ayudan de manera notable a conocer el porqué de

⁵⁰ SMITH, Owen F. "Fluxus: A Brief History". En JENKINS, Janet (ed.). *In the Spirit of Fluxus*. New York: Walker Art Center, 1993, p. 30 (hay una versión en catalán con traducción en castellano: *En L'Esperit de Fluxus*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1994). Cita tomada de SARRIUGARTE GÓMEZ, Íñigo. "Fluxus: entre el Kōan y la práctica artística". *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 2011, n° 42, pp. 193-214, p. 201.

⁵¹ BAAS, Jacquelyn, 2005 (nota n° 1), pp. 173-174.

⁵² Maderna trabajaba en el Laboratorio de Fonología Musical de la RAI en Milán.

⁵³ Formaban desde 1956 un sólido equipo de trabajo e investigación en Milán.

⁵⁴ En las palabras de Hidalgo resuena el símbolo del lugar sombreado como silencio y paz interior. Chuang Tse anima a no escuchar tu propia mente, a entrar en el lugar sombreado, en el silencio interior donde no penetran los rayos del sol. De ahí que toda meditación se realice con los ojos cerrados, para facilitar el traslado hacia tu propia zona umbría.

⁵⁵ Texto publicado en *Diario 16*, el 13/09/1987. En: MARTÍN DE ARGILA, María Luisa; ASTIÁRRAGA SIRGADO, Carlos (coms.). *De Juan Hidalgo, 1957-1997* (Centro Atlántico de Gran Canaria 8 de mayo al 15 de junio de 1997). Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico, 1997, p. 148.

la obra de este artista, pues la función del *rōshi* es la de guiar e inspirar a sus estudiantes en el camino de la autorrealización,⁵⁶ algo similar a lo que Hidalgo persigue con buena parte de su obra, dando así el relevo a Cage.

El crítico de arte y compañero de Hidalgo, Carlos Astiárraga, nos confiesa, “Un día encontré un perfume. El perfume del ZEN,⁵⁷ con el que se perfumó para siempre, y estudió chino y japonés en Milán y Roma en el Instituto per il Studio del Medio ed Estremo Oriente (ISMEO) interesándose especialmente por la caligrafía chino-japonesa que abrió sus ojos al más nimio detalle”.⁵⁸ Lo que indica la forma en que esta interacción se manifiesta: su conciencia sobre lo que nos rodea se expande, se dilata su sensibilidad. Juan Hidalgo lo corrobora: “Oriente y el sexo están presentes en mi obra unas veces de forma más explícita y otras menos”,⁵⁹ con lo que viene asegurarnos que está siempre presente, en esencia o en forma.

Fue entre 1962 y principios de 1964 cuando se sumergió en todo un mundo dibujado con ideogramas, y en un pensamiento que es “una forma de vida, que no contempla ni pecado, ni culpa, ni nada”.⁶⁰ El entusiasmo le poseyó de tal modo que en noviembre de 1963 recibió el premio al mejor alumno del año académico 1962/1963 en el ISMEO de Roma.

La fascinación de los ideogramas con sus múltiples lecturas, que componen su significado en función de sus radicales, y que alteran su semántica en función del ideograma contiguo, parece encajar con el lenguaje musical, o al menos tener un paralelo con él. Especialmente las tonalidades del idioma chino debían resultar muy atractivas para alguien como él acostumbrado a escuchar los matices de los sonidos. Atrapado por la escritura pictográfica, en 1964 compone en Roma la obra *JA-U-LA [Tres lecturas de Wang Wei]*,⁶¹ una música automática para ocho instrumentos basada en tres lecturas diversas del poema de Wang Wei⁶² conocido popularmente como *Canción de Weicheng*.⁶³ “El mecanismo de los 28 ideogramas, 4 versos de 7 ideogramas, que componen la poesía han dado automáticamente en 3 lecturas diferentes todos los parámetros musicales de JA-U-LA”.⁶⁴

1964 es el mismo año de la creación de ZAJ junto a Walter Marchetti. Pero ¿es acaso ZAJ un grupo artístico? Ambos huyen de tal definición y dejan su quehacer y su propósito abierto, sin definición, sin marcos en los que encuadrar su actividad:

“¿qué es **zaj**?

zaj es **zaj** porque **zaj** es no-**zaj**” Madrid, 1964⁶⁵

Y “-¿Qué cosas hace ZAJ? -Traslados, conciertos, escritos y cartones, festivales, viajes, exposiciones, tarjetas, libros, encuentros, visitas, etcétera y etcéteras ZAJ-”.⁶⁶

⁵⁶ “[...] pero también estoy en otro plano que es el del budismo zen. Yo soy una persona que ha trabajado profundamente el budismo zen, y en un cierto sentido, a esta edad puedo decir que soy un pequeño *roshi*, que es un pequeño maestro zen”. *Conversación, Juan Hidalgo y David Pérez*, Universitat Politècnica de València, Min. 38-40:15 <https://www.youtube.com/watch?v=sNTd6aLzvj4> [19/02/2017].

⁵⁷ Es una expresión similar a la utilizada por Cage, quien emplea el término *flavor*. Ambos hacen alusión a algo que no podemos ver ni tocar, que está en el aire, que puede no manifestarse con nitidez, pero que se experimenta sensualmente.

⁵⁸ HIDALGO, Juan y ASTIÁRRAGA, Carlos. *Juan Hidalgo, en medio del volcán. Artistas españoles contemporáneos*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2004, p. 28.

⁵⁹ SANTA ANA, Mariano de. “Entrevista a Juan Hidalgo”. *Babelia, El País*, 01/03/2008. http://elpais.com/diario/2008/03/01/babelia/1204329970_850215.html [consulta: 2/2/2014].

⁶⁰ Descripción de Juan Hidalgo en *Conversación, Juan Hidalgo y David Pérez*. Universitat Politècnica de València, Min. 38-40:15 <https://www.youtube.com/watch?v=sNTd6aLzvj4> [19/02/2017]

⁶¹ Wang Wei (王维, 699-761 d.C.), es uno de los grandes poetas de la dinastía Tang. La forma poética usada por el maestro chino, era el *shih*. El *shih* consiste en series de líneas de 5 o de 7 sílabas, de los cuales los números pares, riman.

⁶² “Estudié en Milán y luego en Roma algo de chino y japonés. Una tarde, en Roma, Yang Feng-Chi, profesor de chino, escribe en la pizarra una poesía de Wang Wei”. En: MARTÍN DE ARGILA, María Luisa; ASTIÁRRAGA SIRGADO, Carlos (coms.), 1997 (nota nº 55), p. 44.

⁶³ El título original es 送元二使安西 (Despedida a Yuan el Segundo, destinado a Anxi).

渭城朝雨浥轻尘 [Alba en Weicheng. La lluvia mojó el polvo ligero]

客舍青青柳色新 [Sauces del albergue, nuevo verdor hechicero]

劝君更尽一杯酒 [Oye, ¿por qué no tomas otra copa conmigo?]

西出阳关无故人 [Al oeste del paso Yang Guan no tendrás amigo] (trad. Guojian Chen). Se trata de una canción triste por ver cómo un amigo ha de partir a la lejana frontera, llena de dificultades, conflictos y guerras. Ha inspirado a numerosos calígrafos, poetas y pintores.

⁶⁴ MARTÍN DE ARGILA, María Luisa; ASTIÁRRAGA SIRGADO, Carlos (coms.), 1997 (nota nº 55), p. 44.

⁶⁵ MARTÍN DE ARGILA, María Luisa; ASTIÁRRAGA SIRGADO, Carlos (coms.), 1997 (nota nº 55), p. 44.

⁶⁶ Fragmento de la *Entrevista con ZAJ*, Madrid, 1964 <<http://www.uclm.es/artesonoro/zaj/quees.HTM>> [Fecha de consulta: 24/02/2017].

En el punto de partida, en el que ambos se negaron a encuadrar el grupo y sus realizaciones con una definición, subyace ya lo aprendido de las filosofías de Asia Oriental. Cuantas más clasificaciones y más normas, más prejuicios tendremos, y más esfuerzo necesitaremos para liberarnos de ellos y afrontar la vida y la creación del modo más ingenuo posible. Pero además podemos leer una dualidad complementaria y no de contrarios, el ser y no ser en unidad. En esta definición resuena la propia aclaración de Lao Tse, sobre lo que es el Tao; justificándose que Hidalgo dijera que sus bisabuelos eran chinos, como lo es una parte de la ascendencia del budismo zen:

El Tao que puede expresarse no es el Tao permanente.

El nombre que puede nombrarse no es el nombre permanente.

El no-ser es principio del Cielo y de la Tierra; el ser, de los infinitos seres es madre.

Por eso con el permanente no-ser se contempla la esencia escondida (del Tao);

con el permanente ser se contemplan meros indicios del Tao.

Estos dos (no-ser y ser) tienen el mismo origen, aunque diferentes nombres;

tanto al uno como al otro puedes llamarlos misterio. Misterio de los misterios, llave de toda mudanza.⁶⁷

Esther Ferrer, una de las artistas que llegó a formar parte esencial del grupo en 1967, contaba en una entrevista *"El Tao ha sido el único libro que ha guardado desde su época de estudiante, el único libro de mi vida que aún tengo por ahí, ya viejísimo"*.⁶⁸

En un etcétera de 1966, Juan Hidalgo refuerza la idea de esta procedencia de definición de ZAJ, al formular en palabras el símbolo del *yin/yang*:

BLANCO Y NEGRO (UN ETCÉTERA) MADRID, 28 NOV. 1966

QUE TODO SEA BLANCO Y NEGRO, QUE UNA PARTE DEL TODO SEA BLANCA Y LA OTRA NEGRA. QUE HAYA BLANCO, QUE HAYA NEGRO Y QUE HAYA BLANCO Y NEGRO

Pero ¿qué es un etcétera?



Fig. 5. Juan Hidalgo, Leopoldo La Rosa, Walter Marchetti y John Cage. Club Internazionale Universitario "Rotonda del Pellegrini", Milán 1959.

Juan Hidalgo explica la palabra de la siguiente manera: "Usé ese término por primera vez en Madrid, en ocasión de un acontecimiento ZAJ, el 18 de mayo de 1965, y en general lo defino 'documento público', como dirían los chinos (*gōng'àn*) y los japoneses *kōan*".⁶⁹ Por tanto, el artista pone el énfasis en la función, en la sutil utilidad, e inutilidad, del etcétera, y no en su forma.

Los etcéteras, "Registran hechos, proponen acciones, formulan preguntas, constituyen narraciones brevísimas, acogen citas, haikus, perogrulladas, epitafios, crucigramas, confidencias impúdicas, diálogos, juegos verbales y ocasionalmente tipográficos. [...] La mayoría son muy concisas y ocupan holgadamente una página, aunque las hay que se extienden a lo largo de dos, tres, cuatro [...].⁷⁰ Pero, lo importante es que, como transposición hidalguiana del *kōan*, va dirigido a desbaratar el entendimiento ordinario para que surja otro tipo de comprensión. Hidalgo asume la pretensión anti intelectual del zen a través del *kōan*, para abrir la vida más allá de los límites marcados por nuestra razón y liberar al individuo de la ma-

⁶⁷ LAO Tse. *Tao Te Ching. Los libros del Tao* (trad. Iñaki Preciado). Madrid: Editorial Trotta, 2006, p. 383.

⁶⁸ Entrevista de Diego Luna en 2014. En LUNA, Diego. *ZAJ, arte y política en la estética de lo cotidiano*. Sevilla: Athenaica Ediciones Universitarias, 2015, p. 203.

⁶⁹ Nota al programa del concierto del domingo 22 de octubre de 1967, ofrecido por el Grupo Koan de Juventudes Musicales de Madrid, bajo la dirección de Arturo Tamayo, dentro del II Festival de Música de América y España (Madrid 14-28 Octubre 1967). En: MARTÍN DE ARGILA, María Luisa; ASTIÁRRAGA SIRGADO, Carlos (coms.), 1997 (nota n° 55), p. 58; también en SANTA ANA, Mariano de. "Entrevista a Juan Hidalgo". *Babelia, El País*, 01/03/2008. http://elpais.com/diario/2008/03/01/babelia/1204329970_850215.html [Fecha de consulta: 2/2/2014].

⁷⁰ PARREÑO, José María. "ZIG ZAJ zen". En: MARTÍN DE ARGILA, María Luisa; ASTIÁRRAGA SIRGADO, Carlos (coms.), 1997 (nota n° 55), pp. 273-277, p. 274.

yor cantidad de trabas posibles. Un andar y un camino que comparte con su padre John Cage.

Esta actitud y esta finalidad del arte de Hidalgo, se manifiestan también en sus acciones, performances o poemas escénicos, que podríamos titular como "representaciones de *kōan*" o "acciones *kōan*", así como a las de Yoko Ono se las denominó "teatro neo-haiku" o "zen vaudeville". Ellos dejaron atrás la verbalización del maestro para actuar el *kōan*, para formularlo de un modo distinto al habitual de los monasterios. Como en la dinámica del *mondo*, en la que el maestro pregunta o propone una idea al discípulo, y este reflexiona buscando dar la respuesta, Hidalgo lanza un etcétera, un concierto, una acción, y la coloca ante el público, esperando una respuesta, interior o exterior. Presenta, como ya hiciera John Cage el *kōan* sobre los escenarios, de modo que el espectador que acude a un concierto, apenas puede escuchar instrumentos musicales, o el que acude a ver una representación, no logra descubrir un argumento narrativo. Este choque, que a algunos les hizo, y nos hace reflexionar, entonces y ahora, ha ayudado a nuestra apreciación del arte, pero también de la vida. Sin embargo, generó en buena parte de la crítica estupefacción, difícil de ser superada para ir más allá:

[...] Zaj, en lo que vi, no oí nada absolutamente que viniera del escenario.

Se sucedieron hasta una docena de cuadritos, los que soporté, pantomima que debe tener su gracia subterránea, pero que al parecer yo no bucé lo suficiente como para alcanzarla. Títulos al canto: "Paralelo 48", el arte de pasar por encima de un cinturón después de cien segundos de reflexión.

"Seis minutos para dos intérpretes", el arte de sentarse en una mesa de espaldas, en sus sillas después y hacer mención de jugar un pulso (él y ella).

"Especulaciones en uve" rollo.

"Antídoto", adoquín en dos minutos.

"Silueta número uno", paquete.

"El caballero de la mano en el pecho", sin parecido con el Greco y pornografía pura. Aquí sí, el público intervino con frases ayunas de Academia.⁷¹

Zaj intentó romper con las habituales categorías a través de la experiencia sensorial y la contemplación de actitudes filosóficas. Huyó de comunicar el mensaje directo, abiertamente, como el maestro

zen que rehúsa ofrecer a sus discípulos una manzana masticada. Lo que alguien aprende escuchando un discurso o un cuento, es decir, a través del intelecto, es mucho menos eficaz que si penetra a través de la propia experiencia. El zen va más allá de la lógica y el verbalismo, es una filosofía vital. La acción Zaj, debía ser capaz de sacudir a los espectadores, que se acercan a modo de discípulos buscando un concierto, una representación, y sorprenderles, sacudir las expectativas generadas por sus esquemas mentales. Hidalgo invita, como invita el zen, a vaciar nuestra conciencia de todos los juicios previos sobre las cosas que la imitación y el pensamiento lógico nos ha inculcado desde que nacimos.

En cuanto al estilo empleado José María Parreño habla de que "es extremadamente directo y de él se sirve el autor para formular los pensamientos más sutiles o más zafios, con idéntica falta de afectación. Aparte de esto y de su economía de medios, no se atiene a ninguna otra norma. [...] En ellos se nombra lo trivial con palabras igualmente triviales, pero con el respeto generalmente reservado a lo más alto, del que sólo dispone aquello reputado como artístico".⁷² De nuevo aquí, en esta descripción volvemos a encontrarnos con una filosofía de vida que arranca del aprendizaje de Hidalgo en el budismo y de su conversión en un "pequeño *rōshi*".

Si el maestro zen nos formulara la siguiente pregunta: "Cuando vemos a nuestro alrededor montañas que se remontan a lo alto y mares que llenan oquedades ¿por qué leemos en los sagrados sutras que el Dharma es la igualdad, y que no hay nada ni alto ni nada bajo?",⁷³ ¿no estaría respondiendo a la razón por la cual Hidalgo aborda todo con la misma naturalidad, ya sea lo más popular o lo más culto, lo más trivial o lo más profundo, lo más sutil o lo más obscuro?

Cuando Parreño asegura que su estilo "es extremadamente directo", personalmente creo que sí, si el adjetivo se entiende en su acepción de libre, espontáneo, dado que su obra, nunca es directa, siempre está construida con sucesivas capas de lectura, baste recordar su historia del "algo más" tantas veces repetida por él.⁷⁴ Zen=espontanei-

⁷¹ Crítica a la actuación de Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Esther Ferrer 28/06/1972, Teatro Gayarre 19:00 h. Pamplona. FILARE. "Concierto ZAJ". *El Pensamiento Navarro*, 29/06/1972. <<https://www.uclm.es/artesonoro/ZAJ/RUINA.HTM>> [Fecha de consulta: 20/02/2017].

⁷² PARREÑO, José María, 1997 (nota nº 70), p. 274.

⁷³ SUZUKI, Daisetsu. *Introducción al budismo zen*. Buenos Aires: Editorial Kier, 2006, p. 73.

⁷⁴ HIDALGO, Juan. *De Juan Hidalgo 2 [1971-1981]*. Santa Cruz de Tenerife: Baobab, 1982, s/n.

dad=Zaj. Tanto la obra como la persona de Hidalgo, encarna la libertad, la emancipación de quien se aproxima a la iluminación, de quien ha experimentado la ausencia de ataduras, y entendido que no hay otra meta que la muerte,⁷⁵ ni otro modo de ser feliz que aprehender la vida en su libre fluir.

Hidalgo hace suyas las propuestas del zen y desde la calle, en los escenarios, en los conciertos, o con sus etcéteras, promueve vivir la vida en su sentido más pleno, prestando atención al discurrir de lo cotidiano, liberados, para que hallemos camino de la plenitud:

Cuando Bankei predicaba en el templo de Ryumon, un sacerdote de la secta Shinshu, que creía poder llegar a la salvación personal mediante la repetición insistente del nombre del buda del Amor, se sintió celoso de sus grandes audiencias, y por último decidió ir a discutir con él para dejarlo en ridículo.

Bankei se encontraba en mitad de su disertación cuando llegó el sacerdote, pero este armó tal alboroto que el maestro no tuvo más remedio que interrumpir el discurso y preguntar a qué venía todo ese jaleo.

“El fundador de nuestra secta”, se jactó el sacerdote, “poseía poderes mágicos tan extraordinarios que, sosteniendo un pincel en la orilla de un río, mientras su ayudante permanecía en la orilla opuesta con un papel en la mano, era capaz de escribir el sagrado nombre del Buda Amida a través del aire. ¿Podrías acaso hacer tú una maravilla semejante?”.

“Tal vez ese viejo zorro supiese hacer ese truco”,⁷⁶ replicó Bankei con el brillo del esclarecimiento en los ojos, “pero estas no son las maneras del zen. Cuando tengo hambre, como. Cuando tengo sueño, duermo. Ese es mi milagro.”⁷⁷

Estos sencillos actos vividos en plenitud, sacados de su contexto habitual, y situados en un entorno diferente, llevados también a la desubicación de los objetos, como ocurriera con la *Fuente* de Du-

champ, llaman poderosamente la razón sobre sí mismos, y sobre el hecho que los ha arrancado de su atmósfera cotidiana.

Sirva de ejemplo su acción, o “concierto ZAJ”, titulado *Antídoto* (1967), consistente en beberse un libro de leche sentado junto a una mesa en el escenario. “Pero en esta acción no estoy tomándome la leche en casa, ni estoy desayunando, estoy tomándome la leche en otro contexto [...] no tiene nada que ver con el hecho de que yo me bebí un vaso de leche en mi casa”.⁷⁸

Desde sus inicios nuestro artista contempló que sus acciones estuvieran guiadas por “el amor a las alusiones, en las vulgares acciones cotidianas y en el énfasis de los modos de acción no lógicos”.⁷⁹

Se trata pues de una invitación a vivir la vida más intensamente, en cada acción por nimia o importante que sea. Si bien es cierto que los rasgos dominantes de la poesía de Juan Hidalgo no se pueden desligar del contexto en que tuvieron origen, lo que apunta José María Parreño, no considero acertado el calificar su quehacer de antiartístico,⁸⁰ ya que Hidalgo, como Cage, se proponía descubrir lo artístico de lo cotidiano, y ver lo cotidiano como arte, y haciendo así alterar el orden social, pero a través de un concreto cambio del individuo, de su liberación más profunda, de su liberación interior.

Hidalgo, como el taoísmo y el zen, nos invita a juzgar por el contenido concreto de la experiencia y no por su conformidad con unas normas puramente teóricas. Con *Música enguantada* (1965), escuchar el sonido que produce el cepillar vigorosamente las cuerdas del piano, así como los sonidos dispares producidos por unas pelotas que arroja sobre las cuerdas, puede constituir toda una experiencia estética si dejamos de estar ape-

⁷⁵ Juan Hidalgo ha afirmado en numerosas ocasiones que nacemos para morir y que la única certeza de la vida es su seguro camino hacia la muerte.

⁷⁶ Se refiere a Shinran, místico pietista japonés del siglo XIII.

⁷⁷ VÁZQUEZ JIMÉNEZ, Sebastián (ed.). *Carne de Zen. Huesos de Zen, antología de historias antiguas del Budismo Zen*. Madrid: EDAF, 2000, pp. 106-107. Otra versión de la historia, con relación a la actitud del maestro, ayuda a entender la calificación de milagro que Bankei utiliza: “-Maestro, ¿qué haces tú para estar en el camino verdadero?-. Cuando tengo hambre, como; cuando tengo sueño, duermo. -Pero esas cosas las hace todo el mundo-. No es cierto. Cuando los demás comen piensan en mil cosas a la vez. Cuando duermen, sueñan con mil cosas a la vez. Por eso yo me diferencio de los demás y estoy en el camino verdadero”. Es el valor de la acción concentrada en sí misma. Esta publicación de Paul Repts, *Zen Flesh, Zen Bones: a Collection of Zen and pre-Zen Writings*, fue publicada por primera vez por Charles E. Tuttle & Co. en 1957, y alcanzó una gran popularidad entre toda la generación de la contra-cultura de los años 60. Hoy sigue siendo un clásico.

⁷⁸ JIMÉNEZ, Carlos. “Zaj: el oído en el ojo”. *Lápiz*, 1989, nº 56.

⁷⁹ Fragmento de un texto incluido en el folleto de presentación del “primer concierto musical”, celebrado en el colegio mayor Menéndez y Pelayo de Madrid 21/12/1964, tomado de SARMIENTO, José Antonio. “El algo de Juan Hidalgo”. En: MARTÍN DE ARGILA, María Luisa; ASTIÁRRAGA SIRGADO, Carlos (coms.), 1997 (nota nº 55), pp. 277-279, pp. 281-284.

⁸⁰ PARREÑO, José María, 1997 (nota nº 70), p. 273.

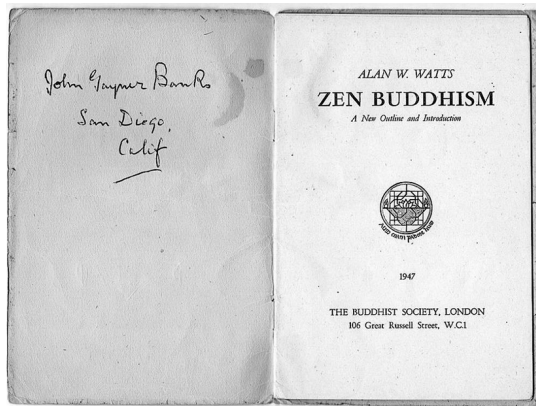


Fig. 6. Daisetsu Suzuki. *Zen Buddhism. A New Outline and Introduction*. La primera edición fue publicada en Londres por The Buddhist Society en 1947 con prólogo por Alan Watts.

gados a la idea establecida de concierto y de música. El zen e Hidalgo nos hacen esta propuesta para poder adquirir un punto de vista enteramente nuevo.

En los comentarios irónicos del locutor del NODO que cubrió la noticia del concierto arriba mencionado, observamos que los “conciertos zaj” tenían el mismo efecto desconcertante que los *kōan*, después de todo, tratan de ignorar la sintaxis lógica del lenguaje para así librarse del pensamiento consciente:

“¡Este buen cepillado a las cuerdas es casi ya una buena sinfonía! [...] ¡Por lo visto, la limpieza de los pedales tiene aquí su importancia! [...] Misión cumplida, las bolitas se van por donde han venido, mientras el maestro busca nuevas calidades en su besugo como final de la actuación. Aunque no sepamos cuál sea su extraña relación con la música”, para acabar diciendo ante la cara de estupefacción de un miembro del público: “¡No sea usted escéptico hombre! ¡Únase al entusiasmo general!”.⁸¹

Aquel comentarista pensó que si no era una actividad sonora procedente de los sonidos producidos por instrumentos tradicionales de cualquier tipo, familia y especie, tocados de forma ortodoxa,

aquello no era música. Sin embargo, la propuesta que hacía Hidalgo es “que todo lo que suena y lo que no, es música, y que como siempre todo suena, siempre todo es música”.⁸² Incluso el sonido de comerse un besugo. En las palabras del artista volvemos a escuchar el eco de la Doctrina de la interpenetración y de la No-obstrucción, que tan fundamentales fuera para su padre, Cage.

Me gustaría definir a Hidalgo, y su importancia en el arte español con una historia de Chuang Tse,⁸³ con la que el artista debe estar familiarizado dados los estudios realizados en el ISMEO:

C. Tang le habló a su ministro Ki de algunas de estas cosas: “En el norte desértico y árido hay un océano oscuro, el Lago del Cielo. En él hay un pez que mide varios miles de *lis* de ancho, y de largo ni se sabe. Se llama Kun. Y también hay allí un pájaro, llamado Peng, con el lomo tan grande como el monte Tai y alas como nubes que tapan el cielo. Cuando está levantando el vuelo sus alas golpean el agua durante noventa mil *lis* por entre nubes y nieblas sosteniendo el cielo azul en sus hombros, y luego dirige la vista al sur y se prepara a viajar hacia la oscuridad del Sur”.

El pichoncito desnidado se ríe de él y dice: “¿A dónde se cree que va ese? Yo pego un salto tremendo y me levanto en el aire y al cabo de nueve o diez metros ya estoy de bajada revoloteando entre hierbajos y zarzales; y eso haciéndolo perfecto y saliendo todo bien. O sea que ¿a dónde se cree que va ese?”.

Esa es la diferencia entre lo grande y lo pequeño.

Hay hombres casi tan limitados como el pichoncito y la cigarra de que hablábamos. Puesto que no comprenden más que la rutina de la vida vulgar, no sirven más que para ser mandarines de comarca o señores feudales, como máximo.

El maestro Yung (Duchamp/Cage/Hidalgo) del estado de Sung era muy superior a todo ese tipo de hombres, y se parecía al gran pájaro. Vivió tan indiferente a la alabanza como a la crítica. Puesto que discernía entre lo interior y lo exterior, nunca hizo distinciones entre gloria y desaprobación. Permaneció libre de las ataduras de los prejuicios humanos.⁸⁴

En la postura de Juan Hidalgo y de John Cage resuena aquella explicación de Duchamp a James

⁸¹ Concierto celebrado durante el I Festival Zaj, desarrollado entre noviembre y diciembre de 1965. Recogido parcialmente en el NODO de 20/12/1965 con el título de *Un extraño concierto*. <<http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1198/1468988/>> [Fecha de consulta: 20/02/2017].

⁸² Nota al programa del concierto del domingo 22 de octubre de 1967, ofrecido por el Grupo Koan de Juventudes Musicales de Madrid, bajo la dirección de Arturo Tamayo, dentro del II Festival de Música de América y España (Madrid 14-28 Octubre 1967). En: MARTÍN DE ARGILA, María Luisa; ASTIÁRRAGA SIRGADO, Carlos (coms.), 1997 (nota nº 55), p. 58. “El Grupo “Koan” de las Juventudes Musicales de Madrid”. En *Ritmo*, 1967, Vol. 37, Nº 376, p. 17.

⁸³ Autor taoísta del que el historiador Sze Ma Chien (siglos II-I a.C.) proporciona algunos datos, por los que sabemos que vivió en el siglo IV antes de nuestra era. Sus diálogos son una recopilación de los textos a él atribuidos hecha hace algo más de mil años, Los siete primeros capítulos, conocidos como “capítulos interiores”, contienen lo esencial de la enseñanza taoísta. Es considerada la obra filosófico-literaria más importante de la cultura china.

⁸⁴ CHUANG Tse. *Los diálogos de Chuang Tse*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2005, pp. 34-35.

Johnson Sweeney, director del Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York, en 1955: “[...] existen dos clases de artistas: los pintores profesionales que, al trabajar con la sociedad, no pueden evitar integrarse en ella; y los otros, los francotiradores, libres de obligaciones y por lo tanto de trabas”.⁸⁵

El budismo zen, en el mundo contemporáneo occidental, como bien pone de manifiesto esta línea genealógica, se convirtió en un camino para recuperar el propósito artístico, y ofreció una vía para re-imaginar el auténtico acto creativo.

Alguien podrá argumentar, que lo que ellos hacían no respondía a los planteamientos del budismo, o del budismo zen, o lo que ellos entendieron no era exactamente lo que decía la Doctrina de la interpenetración, o lo que el *dharma* apuntaba. Sin embargo, esto hoy tiene una relativa importancia, o ninguna para el tema que nos ocupa, porque lo tremendamente relevante, es que sus interpretaciones, ortodoxas o heterodoxas, les invitaron a pensar, a concebir y a crear de otra manera, les ayudaron a cortar determinadas ataduras que les impedían, a ellos como individuos, y a

nosotros como sociedad, ir más allá de lo hasta entonces concebido, de lo aprendido, de lo esperado. Por eso, su interacción con el budismo, su acercamiento, ya sea superficial o profundo, fue vital, está siendo vital, para la cultura y el arte occidental. No podemos saber qué hubiera ocurrido, o cómo sería buena parte de nuestro arte hoy sin dicha interacción, pero lo que sí es seguro es que sin este contacto con el pensamiento de Asia Oriental, sería diferente.

Muchos aprendieron de la revolución de Duchamp sin saber, o sin considerar, de dónde provenía buena parte de su pensamiento y su actitud. Entre ellos estuvo Cage. Y muchos aprendieron de él, de su radicalidad, su equilibrio, osadía y ecuanimidad. Entre ellos Hidalgo. Y muchos aprendieron de él, de su actitud liberada, de su humor, de su carencia de jerarquizaciones. Y en todos los que se acercaron a ellos se impregnaron de algo de su aroma taoísta/zen. Numerosos discípulos quedaron fascinados por su pensamiento y la manera de transformarlo en experiencia, y después en acto artístico. Ese aroma que muchos no identificaron, pero sí hicieron suyo.

⁸⁵ Entrevista, transcripción de la pista sonora de la película de 1955 realizada por la National Broadcasting Company (NBC), y emitida en distintas ocasiones en la televisión norteamericana en 1956, dentro del programa titulado “Wisdom Series”. En: DUCHAMP, Marcel. *Escritos*. Madrid: Galaxia Gutenberg, 2012, pp. 228-229.

