

# En la frontera de la música y el teatro: el caso de *Water Walk* de John Cage



Walter Frank

Área Arte Dramático del Instituto de Investigación de la Facultad de Psicología y Psicopedagogía de la Universidad del Salvador

[walter@walterfrank.net](mailto:walter@walterfrank.net)

Fecha de recepción: 09/08/2017. Fecha de aceptación: 27/08/2017.

## Resumen

Este ensayo se propone discutir y explorar implicaciones conceptuales en relación a la pieza *Water Walk* de John Cage, su relación respecto de la idea de teatro y composición musical y la interrelación que presenta entre sonido y acción teatral. Aunque no se dispone de una respuesta final respecto de categorizar *Water Walk* en un género determinado, este escrito intenta establecer que la pieza presenta un carácter performático que la acerca más a una idea teatral y/o de arte de acción que a una composición musical.

### Palabras clave

representación  
acción Sonora  
performance  
composición musical  
*Water Walk*  
Cage

## In the Border between Music and Theatre: the Case of John Cage's *Water Walk*

### Abstract

This paper discusses and explores conceptual implications of the piece *Water Walk* by John Cage, considering its relation with the idea of theater and musical composition as well as the interrelation between sound and theatrical action it presents. While there will not be a final answer to the core question about the categorization of *Water Walk*, this article attempts to state that this piece by John Cage presents performatic qualities that locate it closer to theater and/or performance than to musical composition.

### Keywords

representation  
sonorous action  
performance  
musical composition  
*Water Walk*  
Cage

## Introducción

La obra de John Cage (1912-1992) contiene sin lugar a dudas trabajos artísticos significativamente originales, de difícil clasificación. A través de su vida creativa, la originalidad de Cage se tradujo en una vasta producción de extraordinaria calidad. No solo como

músico, sino también como escritor, poeta y artista visual. Sus incursiones artísticas se renuevan una y otra vez, transgreden límites y clasificaciones, se retroalimentan, se reinventan con cada interpretación. A pesar de ser un artista que transitó el siglo XX, su originalidad e inventiva es todavía producto de análisis y discusión. Su obra se nutre de una contemplación artística singular, de una profundidad de pensamiento notable.

La poeta y ensayista Joan Retallack, en su serie de conversaciones con Cage, resume categóricamente esta distinción:

En su transfiguración de los medios que tenía a mano, Cage fue [...] un hechicero. Pero el complejo modelo realista de Cage de inventiva [...] se inclina hacia un modelo de un pasado constructivamente útil. La historia, en la forma de ideas, textos, artefactos culturales, la historia como el silencio ambiental cultural, no es un objeto irónico (fascinación distanciada) ni reverente (respeto distanciada), sino un pragmatismo visionario que conlleva un reciclaje y una reorientación constructiva; una práctica benigna y (paradójicamente) conservadora y radical, que nos invita a disfrutar nuevas formas de atención. (Cage, 2011: 12)

En virtud de analizar una, o varias obras para conformar una hipótesis, uno se ve obligado a elegir entre varios exponentes respecto de sus incursiones en el plano artístico general. No es tarea fácil arribar a una selección dada la vastedad de la producción de Cage. No obstante, me remitiré solamente a la obra *Water Walk* de 1959, que desarrolla aspectos teatrales de relevancia (en contraposición a aspectos musicales).

## Referencias y desarrollo

*Water Walk*, según varias fuentes, fue concebida para su realización en televisión, información que confirmará mi hipótesis de que esta obra remite más a un entendimiento teatral/representativo que a una composición musical. No es mi intención desarrollar una discusión sobre lo que entendemos por *composición musical*: utilizo este término en virtud de separar lo que comprendemos como entendimiento sonoro de una obra y/o entendimiento representativo de una obra.

En la página de internet [johncage.org](http://johncage.org), se hace la siguiente descripción de la obra de acuerdo con la partitura e indicaciones de Cage:

*For solo television performance involving a large number of properties and a special single-track tape, 7.5 i.p.s. [...] In it, Cage used 34 materials, as well as a single-track tape, 7 1/2", 3 minutes. The materials required are mostly related to water, i.e. bath tub, toy fish, pressure cooker, ice cubes (and an electric mixer to crush them), rubber duck, etc., but Cage also calls for a grand piano and 5 radios. The score consists of a list of properties, a floor plan showing the placements of instruments and objects, three pages with a timeline (one minute each) with descriptions and pictographic notations of occurrence of events, and a list of notes "regarding some of the actions to be made in the order of occurrence." Timings are not accurate: "Start watch and then time actions as closely as possible to their appearance in the score" (from score). Water Walk led Cage to compose his Theatre Piece.*

Para su ejecución en televisión conteniendo un considerable número de propiedades y una cinta magnética de audio [...] Cage usa en esta obra 34 materiales y una cinta magnética de audio. Los materiales requeridos para su ejecución están en su mayoría relacionados con el agua, materiales tales como una bañera, un pez de juguete, una olla a presión, cubos de hielo – y un mezclador eléctrico para tritararlos – un pato de goma, etc. Cage además utiliza un piano de cola y cinco

radios. La partitura consiste en una serie de indicaciones, un planeamiento que muestra la ubicación de instrumentos y objetos, tres páginas con líneas/indicaciones de tiempo (cada una de un minuto) con descripciones y notaciones gráficas de los eventos que se suceden, y una lista de notas “referentes a algunas de las acciones a completar en un orden ocurrente” Los tiempos no son exactos: “Iniciar el cronómetro y cronometrar las acciones lo más cercano posible a las indicaciones de la partitura (tomado de la partitura).<sup>1</sup>

En una primera instancia, y frente a un espectador no erudito o informado de las prácticas artísticas de vanguardia ya sean del siglo XX o XXI, esta obra plantea una visión nueva respecto de lo que podríamos llamar *composición musical*. En el registro de su actuación en televisión, el presentador del programa anuncia la realización de la obra de Cage como *composición musical*. Esto no es corregido por el mismo Cage, como sí en cambio corrige al presentador cuando, en su descripción del artista como músico y docente, menciona que Cage conduce un seminario en *experimental sound* [sonido experimental]; el músico aclara que es *experimental music* [música experimental]. Es lícito preguntarse si Cage no corrige al presentador cuando presenta una *composición musical*, porque el propio artista considera esta obra como una pieza de composición musical, o simplemente por el hecho de dejar pasar el comentario. Es sabido que Cage era muy meticuloso con la creación de sus obras y que disponía de una gran flexibilidad respecto de la interpretación de las mismas, en tanto esta no generara conflicto respecto de su idea conceptual. Es también probable que, dada la época y data de esta obra, no se haya instalado una denominación particular para una pieza de tales características.

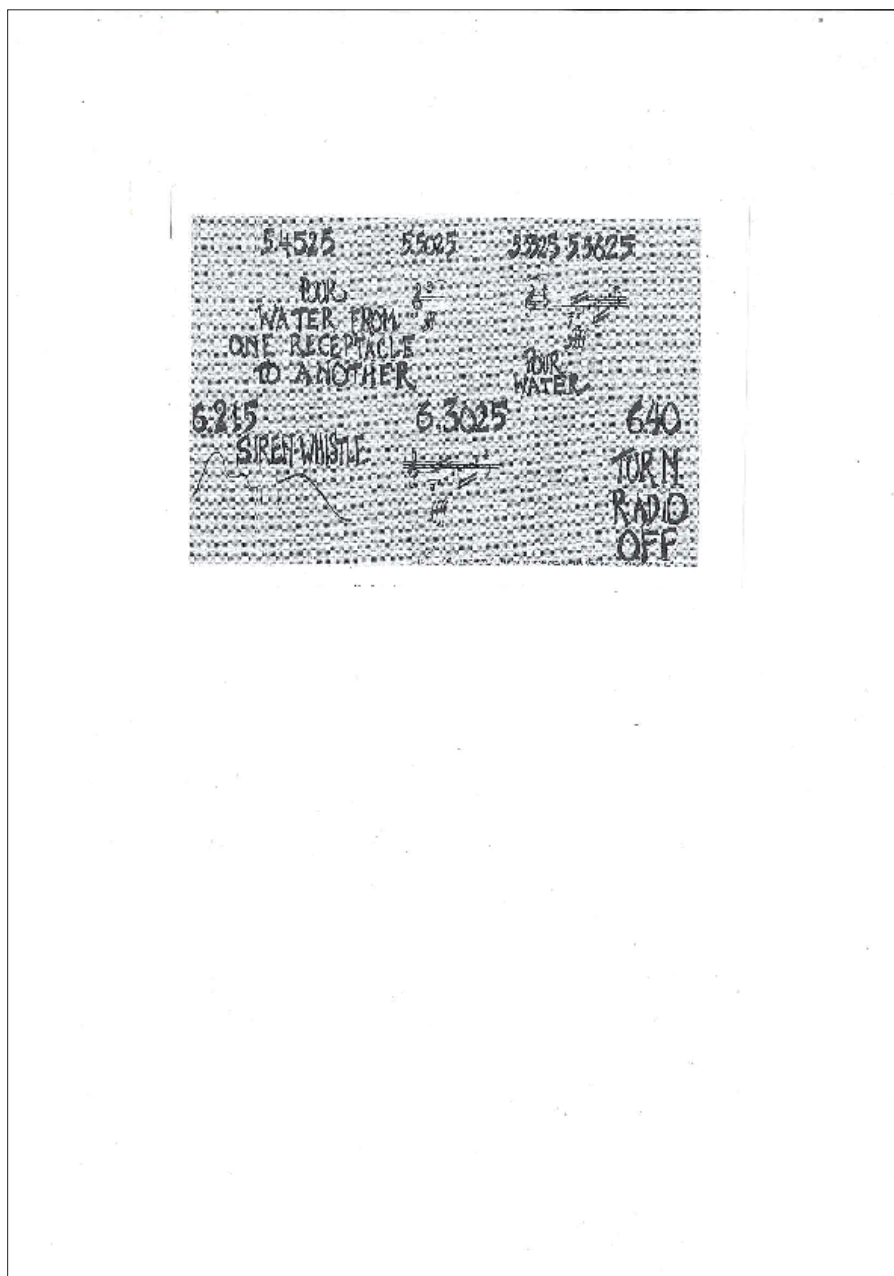
La pregunta que nos hacemos parece simple, pero su respuesta no lo es: ¿es *Water Walk* una pieza musical? ¿Es una pieza teatral? ¿Dónde situamos en términos de categorización esta obra? El mismo Cage hace una descripción de la realización de su obra, así como su proceso de refinamiento en su interpretación. Documentado a través del compositor y musicólogo Michael Nyman, Cage nos dice:

Y entonces hice listas de acciones que quería realizar. Luego, mediante la intersección de esas curvas y de la línea recta [...] veía qué cantidad de tiempo tenía, por ejemplo, para poner una rosa en una bañera, si acontecía. Si a la vez se daba tocar una nota concreta (o no concreta) al piano, tenía que hacer ambas cosas en el tiempo asignado. Acabé con seis partes que luego ensayé muy cuidadosamente, una y otra vez, con gente que me observaba y me corregía, porque tenía que hacerlo en tres minutos. Contenía muchas acciones y exigía lo que podría llamarse *virtuosismo*. No quería interpretarlo hasta estar seguro de que podía hacerlo bien. (2006: 41)

Cage en su comentario deja constancia de que “no quería interpretarlo hasta estar seguro de que podía hacerlo bien”. Esta afirmación denota una rigurosidad de realización notable. Si estuviéramos frente a una composición musical tradicional, esta afirmación resultaría familiar. En el contexto de una obra de experimentación, o de la llamada *música experimental*, existe una rigurosidad que se traduce en obras muy demandantes en el plano interpretativo; pero también obras cuyo rigor consiste en la consigna pero no tanto en su realización. Esto puede verse en compositores contemporáneos a Cage, como es el caso de George Brecht (1926-2008), uno de sus alumnos que desarrolló exhaustivamente piezas musicales de carácter netamente conceptual, entendiendo como conceptual en música la formulación de una idea disparadora de múltiples e indeterminados accionares sonoros, realizaciones e interpretaciones. Michael Nyman afirma que

Las acciones de Brecht funcionan a varios niveles [...] Habitan en la zona que existe entre la poesía y la interpretación. Para la poesía, ofrecen observaciones, y

1. En la página 5 de este escrito puede verse un extracto de la partitura. Existe documentación de Cage realizando esta obra para la televisión norteamericana, que puede verse en internet a través de youtube. Se han documentado más de una versión de esta obra por diferentes artistas; la versión del mismo Cage en el proceso de realización de esta obra puede verse en: <https://www.youtube.com/watch?v=SSulycqZH-U>



para la interpretación ofrecen observaciones como instrucciones o material para la interpretación u objetos artísticos. Así, `descubrir o hacer´ al (o sobre el) piano son instrucciones típicas de las partituras de Brecht. “Las partituras de las acciones son poesía, mediante la música, llegamos a los hechos”, escribió Brecht [...] Porque Brecht, al igual que Cage, no diferencia entre el `teatro´ y cualquier otra acción suya. Estaría de acuerdo con Cage en que “el teatro se da constantemente estés donde estés, y el arte simplemente facilita que te convenzas de que es así. (2006: 117)

Podría decirse que el compositor Mauricio Kagel (1931–2008) es el exponente substancial de una discusión sobre lo teatral en la música, sobre el accionar sonoro como determinante estructural, sobre la conjugación del sonido y la acción como un todo. En una conferencia dada por el músico en 1966, publicada en su libro *Palimpsestos*, que recopila conferencias, ensayos y conversaciones, entre otros escritos, nos dice respecto de la conjugación de música y realización escénica:

Así y todo la vieja regla de composición que dice que la música absoluta no es compatible con una acción escénica “pura” es cierta. Dado que este es un curso sobre música *nueva* [...] no habría que abandonar el intento de permutar estos últimos adjetivos [...]: la música pura y la acción escénica absoluta son incompatibles. Sin embargo [...] a mí el pensamiento “puro”, el pensamiento musical puro, la pureza musical y todas esas palabras que suelen ser parte de esta constelación, cuando se les adjudica un valor que hace a la vez a la estética y al oficio y pasan a ser una doctrina compositiva y hasta una cosmovisión musical, me resultan bastante cuestionables. De todos modos, por lo pronto el fantasma de la nueva objetividad parece haber sido desplazado, caso contrario no podríamos estar hablando de teatro musical y de música teatral, que están atravesados en todas sus formas por una falta de objetividad objetiva. (2011: 110)

Como se ha mencionado, esta declaración de Kagel es del año 1966 en el marco de los Cursos Internacionales de Música Contemporánea de Darmstadt, un foro de discusión de música por entonces considerada nueva. Dado que la obra de Cage aquí considerada data del año 1959, podría entonces sugerirse que la relación entre música y teatro por aquellos años era un tema de relevancia para quienes estaban inmersos en la música de vanguardia. Pero ¿por qué aquellos exponentes de la música nueva consideraban incluir al teatro como una alternativa formal musical y/o compositiva? A propósito de la llamada *composición musical*, Kagel hace una declaración en la introducción de una de sus obras, *Pas de Cinq*, respecto de qué considera como composición musical y el porqué de su pensamiento teatral/musical:

Como compositor, me siento cada vez más comprometido a trabajar con materiales no sonoros. No considero que esto suplante la composición en sí, sino por el contrario, constata que las acepciones que puedan hallarse en el diccionario bajo el término “composición” (componer: “juntar varias cosas para construir una”) deben aceptarse y hacerse conscientes tanto como la definición estricta de composición musical. Pero más allá de las especulaciones terminológicas, la aplicación del pensamiento musical al pensamiento puramente teatral se presenta como una posibilidad lógica. La palabra, las luces y el movimiento son articulados de manera similar a las notas, los timbres y los tiempos; los sentidos y sinsentidos de todo lo que sucede en escena no tendrían verdadero efecto si no tuvieran alguna musicalidad, ya que los recursos del *homme de théâtre* encuentran más inspiración en los métodos de la composición musical que en cualquier otro método (...es aquí donde ven un punto de partida para la expansión apacible de mi oficio musical hacia el oficio teatral). (2011: 116)

La búsqueda de Kagel, en el sentido expuesto en estas palabras, condujo a un sinfín de obras combinando sonido y representación, la utilización y creación de instrumentos no convencionales, procedimientos electrónicos y una larga lista de innovación respecto de la creación de piezas de difícil clasificación. Su búsqueda condujo a la creación del término *teatro Instrumental*, que refiere al uso de instrumentos tradicionales un carácter representativo, una forma donde el instrumentista se convierte en actor, donde no solo importa el sonido producido por el intérprete sino también su forma de generarlo que cobra así carácter representativo. A este respecto, en un trabajo anterior que nos pertenece, señalamos que

[...] podríamos constatar sin embargo que la acción sonora o ejecución no formal de un instrumento, siempre tendrá una connotación teatral. Esto pasa porque se utiliza el instrumento de una forma para lo cual no fue concebido. Aún cuando genere sonido, la acción será siempre distintiva ya que se utiliza el instrumento de una forma no convencional. El instrumento pasa a ser un objeto. La “representación” del instrumento usado de una manera distinta, conlleva a una acción representativa además de una acción sonora. (2016: 4)

Retornando la obra *Water Walk* de John Cage, parece lícito emparentarlo con la producción artística de Mauricio Kagel, en tanto su carácter teatral juega un rol esencial. Sin embargo, Cage no utiliza instrumentación tradicional alguna en el desarrollo de esta obra, con excepción de un piano de cola. Por lo tanto, en la medida en que no hay un desarrollo representativo a través de instrumentos tradicionales, el concepto de *teatro instrumental* parece no ser adecuado al intentar una categorización de esta obra de Cage. Debe tomarse en cuenta que hoy día existen matices de clasificación en casi todas las expresiones artísticas; sin embargo, en la época de concepción de esta obra, la experimentación era constante, aunque no existen categorizaciones específicas que pueda corroborarse de manera fehaciente. Los términos *Teatro Musical* y *Teatro Instrumental* estaban en pleno desarrollo. A propósito de esto, Kagel nos dice en su escrito:

En primer lugar deberíamos intentar definir el concepto de teatro musical a la luz de las tendencias manifiestas de la nueva música. Para eso deberíamos tomar como punto de partida fundamental las obras escénicas. Las posibles vías para un desarrollo ulterior pueden deducirse de la creciente diversificación y particularización de estas piezas. De este modo se ven reforzadas la imaginación y la utopía comentada. Hoy en día, dada la necesaria diferenciación entre la acción cantada de la ópera por un lado, y la participación actoral de los instrumentalistas de una obra de música de cámara por otro, es más apropiado referirse al teatro instrumental que al teatro musical. De todos modos, estas dos formas están basadas en principios similares. Cuando se exige que el cantante tenga capacidades vocales y, en lo posible, físicas para adaptarse a su papel, también se espera que los músicos que tocan un instrumento se adapten de modo natural a la ejecución conjunta, que no esté fundada en el estilo o la apariencia, pero sí en una soltura absoluta y el autocontrol mímico. (2011: 116-117)

Retornando a la pregunta seminal de este escrito respecto de si *Water Walk* es una pieza teatral o una pieza musical, parecería que el término "Teatro Musical" nos brindaría un aliciente conceptual en términos de categorización. Pero, basta con acercarnos a las distintas obras que se encuadran dentro de lo que llamamos *Teatro Musical* para encontrarnos lejos de lo correcto. En *Water Walk* no hay cantantes, no hay danza alguna y las acciones sonoras no conforman una escena particular.

*Water Walk* tampoco es *Teatro Instrumental* dado que no utiliza instrumentos tradicionales en forma y/o carácter representativo; pero sí traduce *artefactos* tradicionales en forma representativa. Los artefactos usados para producir sonidos son identificados por su accionar, pero no tanto como reemplazo de instrumentos. La *escena*, la *acción escénica*, entonces, adquiere una preponderancia vital en el entendimiento de la obra. La teórica teatral Erika Fischer-Lichte nos dice a este respecto:

Para ambos [citando a dos exponentes del estudio de eventos performáticos] existe sin duda una estrecha y evidente relación entre performatividad y realización escénica (performance). En la misma medida en que las palabras "performance" y "performative" son derivaciones de "to perform", parece obvio que la performatividad conduce a la realización escénica, es decir, se manifiesta y se realiza en el carácter de realización escénica de las acciones performativas, como en la tendencia de las artes, tras el impulso performativo del que hablábamos, a realizarse en y como realización escénica; o en sus desarrollos, que han dado como resultado nuevas formas artísticas como el 'arte de la performance' y la 'acción artística', cuyos meros nombres son ya un signo inequívoco de su carácter performativo (2011: 58-59)

## Conclusión

Aunque no dispongamos de una conceptualización definitiva, ciertamente *Water Walk* de John Cage se acerca al plano sonoro desde el teatro, usando éste para una construcción artística que no se condice con la tradición de composición musical, sino un acontecer sonoro que surge desde el plano teatral. En la *partitura* de la obra en cuestión, las acciones están cronometradas y no se hace alusión al sonido, sino a las acciones; se confiere a éstas una importancia de observación dirigida al actuar y representar, pero no tanto respecto de una rigurosidad sonora. *Water Walk* puede interpretarse, entonces, como una obra en la cual la acción sonora se presenta como resultante de una realización escénica. Y la realización escénica se encarga de liderar el sonido, siendo éste producto de la idea conceptual llevada a cabo, dando cuenta entonces de una obra performática y/o de arte de acción. Michael Nyman cita a Cage en una declaración pertinente a modo de conclusión de este escrito: “Dejemos que las notaciones se refieran a lo que hay que hacer, no a lo que se oye o a lo que hay que oír” (2006: 46).

## Bibliografía

---

- » Cage, J. (2011). *Visual Art: John Cage en conversación con Joan Retallack*. Chile: Ediciones Metales Pesados.
- » Cage J. (1959). *Water Walk*. Nueva York: Edition Peters. Descripción de la obra en el siguiente enlace: [http://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work\\_ID=242](http://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=242)
- » Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo Performativo*. Madrid: Adaba Editores.
- » Frank, W. (2016). *Interpretar un Instrumento o Accionar un Instrumento: Una Crítica y Discusión*. [mimeo]
- » Kagel, M. (2011). *Palimpsestos*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- » Lehmann, H.T. (2013). *Teatro Posdramático*. España: Cendeac.
- » Nyman, M. (2006). *Música Experimental: De John Cage en Adelante*. España: Documenta Universitaria.
- » Taylor, D. & Fuentes, M.A. (2011). *Estudios Avanzados de Performance*. México: Fondo de Cultura Económica.