

La no música y la no arquitectura. John Cage y Alejandro de la Sota en paralelo

Miguel Guerra

Este artículo plantea un vínculo posible entre los planteamientos creativos y vitales del arquitecto Alejandro de la Sota y el compositor John Cage. Muchos puntos sugieren una conexión entre las trayectorias de ambos autores. Desde la huida de la expresión personal o el uso del azar en sus obras hasta sus visiones acerca de la educación e innovación en sus respectivas disciplinas. También se discuten otros paralelismos subyacentes que tienen que ver con la relación de ambos autores con el pensamiento Zen. Además, la posibilidad de estudiar en paralelo a dos personajes contemporáneos (Cage 1912-92, Sota 1913-96) pero con unas realidades geográficas, sociales, políticas y personales completamente distintas añade interés al estudio.

This article outlines a possible link between the creative and vital endeavours of the composer John Cage and the architect Alejandro de la Sota. Many aspects suggest a connection between the trajectories of both authors. Ranging from the escape of personal expression or the use of chance in their work to their visions about education and innovation in their respective fields. Other underlying connections are discussed that have to do with the relationship of both authors with Zen philosophy. Furthermore, the possibility of looking at two contemporary authors (Cage 1912-92, Sota 1913-96) who lived in completely different geographical, social, political and personal contexts adds interest to the study.

John Cage
Alejandro de la Sota
Música-arquitectura
Estrategias operativas

John Cage
Alejandro de la Sota
Music-architecture
Operative strategies

Miguel Guerra

Arquitecto por la universidad de Zaragoza, grado profesional de Música por el CMUS de Santiago de Compostela. Ha sido investigador en la Universidad de Malta.

“Cultivar la arquitectura, la pintura, la jardinería, la música, cualquier arte –allá arriba todas son una– nos prepara para entender la naturaleza, desentrañar alguno de sus encantos.”¹

Alejandro de la Sota

A pesar de que Alejandro de la Sota y John Cage no llegaron a conocerse, podemos aventurar que hubieran tenido muchas cosas de las que hablar. De la devoción compartida por Mies y Fuller, de su voluntad de inventar o de la huida de la expresión personal en sus obras, por ejemplo, que nos dejan escuchar el mundo y la vida. Partiendo de una referencia de Josep Llinàs (“Decía John Cage que él no componía con notas musicales sino con ruidos; podría decirse de Alejandro de la Sota que él no proyecta con sistemas compositivos sino con materiales, como sucede con Mies”²) se puede hilar un discurso que va más allá, a través de las palabras y obras de ambos autores, estudiando desde su pensamiento relacionado con el Zen –de forma declarada en Cage y apuntado por Navarro Baldeweg en el caso de Sota³–, hasta su común preocupación por el futuro de la educación. Esta hipotética relación cobra especial interés ya que permite observar discursos coetáneos (Cage 1912-92, Sota 1913-96) sin olvidar la fascinación que sentía Cage por la arquitectura y Sota por la música, pero en realidades geográficas, sociales, políticas y personales diametralmente opuestas.

Tanto la arquitectura de Sota como la música de Cage plantean un reto. Sus obras no son proyectos de arquitectura o composiciones musicales de las que se pueda copiar directamente; son más bien acertijos, preguntas que siembran la gran duda en quien intenta seguir sus procesos mentales. Ambos supusieron, en contextos muy diversos, una figura de catalizador. Así como los artistas que se cruzaban con Cage en su camino ya no eran los mismos, podemos decir lo mismo de los arquitectos que pudieron trabajar o disfrutar directamente las enseñanzas de Alejandro de la Sota. El estudio de la obra de ambos, además de fomentar una actitud creativa intensa, amplía nuestro campo de posibilidades y diluye la visión en compartimentos estancos de las diferentes disciplinas artísticas.

Trasvase entre música y arquitectura

En el contexto contemporáneo las barreras entre disciplinas artísticas se hacen más borrosas y podemos observar claramente los trasvases entre distintos ámbitos del conocimiento. Se produce una emancipación de las estrategias operativas que ya no pertenecen a una persona o campo determinados. En el contexto de la arquitectura, esto supone una ampliación del campo de intereses, una puesta en crisis de los valores de la modernidad canónica y una búsqueda de herramientas contemporáneas que se verifican a través del uso y la realidad.

En este sentido, podemos observar en algunas arquitecturas contemporáneas, modos de hacer análogos a los empleados por Cage en la producción de su música, por ejemplo la no programación de un tiempo en su célebre composición *4'33"*. El tiempo acotado con una ausencia de sonidos programados de esta composición se puede ver reflejado en los espacios acotados pero con uso no programado de la biblioteca de Seattle de OMA. En este proyecto se proponen una serie de espacios intermedios delimitados espacialmente pero sin programa definido, como receptores de acontecimientos espontáneos, a los que se da además un carácter de exterior dentro del interior del edificio. Otro ejemplo es la idea de notación como arquitectura desarrollada por Bernard Tschumi en sus *Manhattan Transcripts*, donde se plantean una serie de diagramas como partituras de acciones y el uso del diagrama como expresión de una composición, de forma similar a la *Theater Piece #1* de Cage, en la que se explica el movimiento y acciones de los diferentes actores de la performance.

1. Alejandro de la Sota, “Arquitectura y naturaleza” (conferencia pronunciada en el curso de jardinería y paisaje, ETSAM), Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 1956; en *Hogar y Arquitectura*, nº 115, noviembre-diciembre 1974.

2. Josep Llinàs, “Nada por aquí, nada por allá...” en Alejandro de la Sota, *Alejandro de la Sota. Arquitecto* (Madrid: Pronaos, 1989) p. 11.

3. Juan Navarro Baldeweg, “Alejandro de la Sota: Construir, habitar”, en *Minerva* nº 3, 2006, pp. 117-24.

4. Por ejemplo: Jacobo García Germán, *Estrategias operativas en arquitectura* (Madrid: Nobuko, 2012); Fernando Jerez, *Estrategias de incertidumbre: sistemas, máquinas interactivas y autoorganización*. (Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2013).

Si bien este asunto tiene gran interés y en ciertos puntos del texto se apuntan semejanzas similares, este es un tema que ha sido tratado en diversos trabajos y estudios,⁴ por lo que no es el principal objetivo de este artículo ahondar en estas cuestiones, sino más bien el de buscar un diálogo más profundo entre Alejandro de la Sota y John Cage.

Alejandro de la Sota y la música

Alejandro de la Sota afirmaba que para él la cultura arquitectónica era tan solo una cultura más, y reconocía que le resultaba mucho más útil la música, que le hacía pasar mejores ratos que una biblioteca de buena arquitectura.⁵ Sota era pianista aficionado y recurría a la música constantemente a la hora de explicar sus proyectos, tanto a nivel compositivo como para explicar una determinada actitud arquitectónica. Este planteamiento resulta análogo a muchas actitudes de Cage, a quien le resultaba más provechoso observar la pintura o la escultura contemporáneas, o incluso ir a recoger setas, que acudir a un concierto.

Sirva de ejemplo el artículo de Alejandro de la Sota “Nuevos materiales, nuevas arquitecturas”,⁶ donde se recurre a la invención y evolución del pianoforte para explicar como deberían colaborar arquitectos, constructores y la industria a la hora de desarrollar un nuevo material.⁷

También es ilustradora la anécdota en la que Víctor López Cotelo, cuando trabajó con Alejandro de la Sota en la dirección de obra del Aulario de la Universidad de Sevilla, recuerda cómo Sota le dijo: “Esto es como una partitura. Si uno se puede aprender una sonata de Bach para tocar al piano, se puede aprender esta estructura.”⁸

A lo largo de los siguientes apartados, se muestra como este interés por la música influyó en la labor arquitectónica de Alejandro de la Sota, del mismo modo que la fascinación de Cage por la arquitectura incidió en su música.

John Cage y la arquitectura

John Cage pudo haber sido arquitecto. Una de las primeras historias que recordaba a menudo relativas a la arquitectura sucedió durante sus años de formación en Europa. Después de un semestre y al sentirse desencantado con la universidad, abandonó los estudios reglados y decidió que lo que debía hacer era viajar. Con el apoyo económico de sus padres fue a Europa con el objetivo de cultivar sus intereses artísticos. En París, su antiguo profesor del Pomona College, José Pijoán, le consiguió un trabajo con el arquitecto moderno Arno Goldfinger.⁹ El trabajo de Cage como ayudante consistía, además de contestar el teléfono, en medir los espacios que su jefe iba a reformar. Tras unos meses de trabajo para Goldfinger, Cage le escuchó decir que para ser arquitecto había que dedicarse en cuerpo y alma solo a la arquitectura, tras lo que decidió presentar su renuncia, porque para él había muchos más campos de interés que la arquitectura, que aún así nunca dejó de interesarle e influirle.¹⁰

Cage también entró en contacto con numeros arquitectos célebres.¹¹ Por ejemplo conoció a Rudolf y Pauline Schindler en Los Angeles y llegó a vivir y a realizar conciertos en su casa de Kings Road. El compositor apreciaba mucho la vivienda, con ecos del estilo *shoji* japonés y de una humanización de la modernidad que había conocido en Europa. Esta arquitectura tiene que ver con otras que interesaron a Cage posteriormente en su dilución de la separación interior-exterior. De manera análoga a Sota, Cage recurría frecuentemente a la arquitectura para explicar su obra, y llegó a decir que le servía más como inspiración el *collage* o la arquitectura moderna que la música de su tiempo. El compositor manifestó en numerosas ocasiones su admiración por Mies van der Rohe, a quien conoció, llegando a proponer que su arquitectura era un lugar idóneo para la interpretación de su música.¹²

Además, John Cage ejerció de crítico de arquitectura en algunos de sus artículos,¹³ en los que intentó diluir las barreras entre las diversas disciplinas artísticas.

5. Alejandro de la Sota, “El espíritu de un verdadero moderno” (entrevista con Pilar Rubio), en *Lápiz*, nº 42, 1987, pp. 16-21.

6. Alejandro de la Sota, *Escritos, conversaciones, conferencias*. (Barcelona: Gustavo Gili, 2008) pp. 64-6.

7. Primero explica la buena aceptación, la predisposición de los compositores, a utilizar y explorar un nuevo instrumento. Estos compositores exigen más al instrumento, lo tensan y llevan al límite, exigen más matices, apagadores, más pedales, y sus exigencias (de los arquitectos-compositores a los fabricantes-industriales) resultan decisivas y enriquecen la “industria”.

8. A.A.VV. *Alejandro de la Sota. Seis Testimonios*, (Barcelona: COAC. Col·legi de Arquitectes de Catalunya, 2008) p. 13.

9. Arno Goldfinger (1902-1987) fue un arquitecto húngaro que se hizo célebre por sus edificios brutalistas en Londres, entre los que se halla la Trellick Tower. En esos momentos Goldfinger, que había acudido a París para ampliar su formación y conocer las vanguardias del momento, se dedicaba a reformar interiores y ampliar viviendas.

10. Cage acostumbraba a contar esta anécdota junto a otra en la que explicaba como Schonberg le había dicho que le daría clases de forma gratuita si se comprometía a dedicar su vida a la música, a lo que en ese caso accedió.

Puntos divergentes

Si bien el objetivo de este artículo es observar en paralelo la trayectoria de Alejandro de la Sota y John Cage, existen una serie de diferencias entre ambos que conviene aclarar antes de comenzar la exposición.

A pesar de compartir un arco temporal muy similar (Cage 1912-92, Sota 1913-96), las realidades personales de los dos creadores fueron muy diferentes. Podemos decir que su ajetreada biografía, constantes traslados, viajes de conciertos y conferencias por todo el mundo, imprimieron en John Cage una cierta noción de desarraigo. El propio Cage se encarga de traer a colación frecuentemente en sus escritos la idea de “aldea global” citando a Marshal McLuhan. Podemos afirmar que Cage era un ciudadano del mundo. En cambio Alejandro de la Sota tiene una vida mucho más arraigada y a lo largo de sus escritos se aprecia cómo se siente un arquitecto con una marcada condición local.

En la producción arquitectónica de Alejandro de la Sota podemos observar una cierta noción de “artisticidad.” Como explica Moisés Puente, “Alejandro de la Sota creía mucho en la estética, en una idea de belleza que, con sus vaivenes, seguirá reivindicando a lo largo de su carrera” o “Alejandro de la Sota es incapaz de ocultar su talento compositivo innato.”¹⁴ Esta idea de artisticidad, de belleza y talento, es absolutamente opuesta a la imagen que proyecta Cage de anti-artista. Cage se esforzó en difundir la anécdota en la que Schonberg le advierte de que, al carecer de talento armónico, siempre se toparía con el muro de la armonía, a lo que Cage le responde que pasará toda su vida golpeando su cabeza contra ese muro.

También podemos comentar la aseveración de Sota cuando decía que la arquitectura es “o popular o intelectual, lo demás es negocio.”¹⁵ En el caso de Cage jamás se produce una categorización del estilo; Cage profesa una especie de panteísmo sonoro, en el que todos los sonidos –cultos, populares, comerciales, ruidos, etc.– están al mismo nivel.

11. Conoció por ejemplo a Mies van der Rohe, Buckminster Fuller, Lina Bo Bardi, Paul Williams.

12. Dice Cage: “A menudo la arquitectura convencional no resulta adecuada. Lo que se requiere es quizás una arquitectura como la de la Escuela de Arquitectura en el Instituto de Tecnología de Illinois, obra de Mies van der Rohe. Una arquitectura así sería útil para una composición indeterminada respecto a su interpretación”. John Cage, *Silencio* (Madrid: Árdora 2007) p. 39.

13. En concreto: John Cage, “Happy New Ears” en *A Year from Monday* (Connecticut: Wesleyan University Press, 1967) pp. 30-33 y John Cage, “Rhythm etc.” *Íbid.* pp. 120-32.

14. Moisés Puente “Tiempo 1: Arquitectura plástica” en Iñaki Ábalos, Josep Llinás, Moisés Puente, *Alejandro de la Sota* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2009) p. 33.

15. Alejandro de la Sota “Palabras de agradecimiento,” en *Escritos, conversaciones...* p. 83, publicado originalmente en *Arquitectos*, nº 108, 1988.

Estrategias de indeterminación

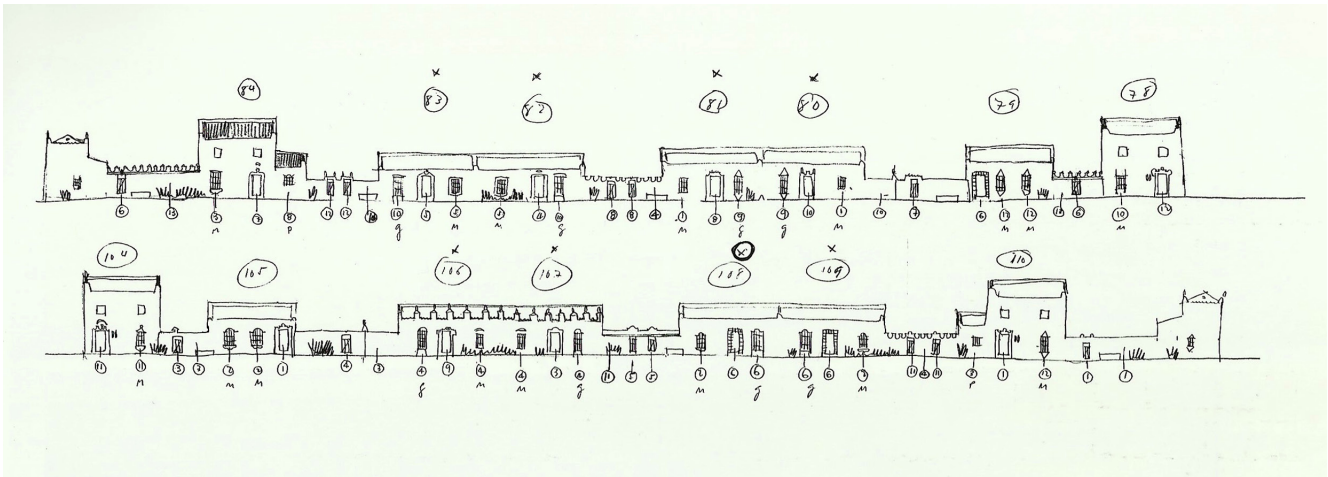
Uno de los puntos en común en la labor creativa de Cage y Sota es el uso de estrategias de indeterminación. El objetivo de estos mecanismos tiene que ver en ambos casos con la voluntad de trasladar a la obra la complejidad del mundo y con anular la presencia del autor en el resultado final.

Uso del azar

Ante el encargo del pueblo de colonización de Esquivel (Sevilla, 1952-63) Alejandro de la Sota se ve en el dilema de realizar un pueblo de “arquitectura popular” y reconoce por tanto la necesidad de olvidar toda la arquitectura culta aprendida. Su objetivo es capturar un ambiente, una atmósfera determinada de la arquitectura popular andaluza, conseguir de una sola vez lo que en los pueblos tradicionales se consigue poco a poco y con el tiempo. El autor explica su proceso así en la memoria del proyecto:

“A esta antigua memoria debe añadirse cómo se intentó conseguir el ‘ambiente’ y la posible ‘gracia’. Al recibir el encargo se vivió Andalucía: viajes, estancias, sin fotos ni apuntes; todo en la memoria de nuestro propio ‘ordenador’. Luego, olvidar. Pasado el tiempo y del recuerdo se dibujaron detalles: puertas, ventanas, cierres, chimeneas, tapias y sus coronaciones, fuentes, bancos y farolas. Se numeraron estos apuntes o detalles, se numeraron los paralelepípedos de las viviendas y sus huecos; todo bien resuelto dentro de un sombrero andaluz y a la suerte..., salió su variación aleatoria como la suerte de un pajarito.”¹⁶

Este procedimiento empleado por Sota recuerda a muchas de las composiciones con operaciones de azar de John Cage. En el proceder de Sota se pueden observar dos



F.01.
Pueblo de Esquivel.
Uso de operaciones
de azar para la
definición de
tipologías (números) y
carpinterías (letras).
Fundación Alejandro
de la Sota.

F.02.
Vista del interior
entoldado del Aulario
de la Universidad de
Sevilla. Fundación
Alejandro de la Sota.

voluntades cruzadas. Por un lado, se intenta “anular la presencia del arquitecto en las cosas.”¹⁷ Por otro lado, está la voluntad de captar en la obra una realidad compleja, la atmósfera de un pueblo andaluz, construida lentamente a lo largo de generaciones. Ambas voluntades se pueden observar en diversos trabajos de Cage. El uso de operaciones de azar, a partir de la década de los cincuenta fue una constante en la obra de Cage, con la misma intención sotiana de eliminar la presencia del autor. En estas primeras obras –por ejemplo *Dos pastorales para piano preparado* (1951)– Cage definía a grandes rasgos la estructura temporal de la pieza dentro de la cual la altura y duración de los sonidos individuales se determinaba a través del azar. Por otro lado, el intento de capturar una atmósfera o una realidad compleja se puede ver en las obras denominadas como *Composiciones municipales*,¹⁸ en las que Cage recogía grabaciones en localizaciones aleatorias de una ciudad,¹⁹ que después mezclaba utilizando el azar para obtener un mosaico que representaba la atmósfera del lugar a través del sonido, construyendo lo que podemos denominar como “paisaje sonoro”.²⁰ Un ejemplo de este tipo de composiciones es *Roaratorio, an Irish Circus on Finnegans Wake* (1979).

La casualidad

Otra forma que tienen ambos autores de poner en práctica mecanismos de indeterminación es el otorgar a lo contingente, al aquí y ahora, un papel fundamental en la definición de la obra. En el caso de Alejandro de la Sota tenemos un ejemplo en el desarrollo de su proyecto de Aulario para la universidad de Sevilla (1972-73). Víctor López Cotelo, asistente a la dirección de la obra, comenta que Sota retrasó lo máximo posible la decisión sobre el color de la estructura, en parte porque le gustaba como quedaba al natural. Al final, cuando ya no se podía retrasar más la decisión, dijo: “la estructura va a ser del color de ese perro”, refiriéndose al perro del vigilante de la obra que pasaba justo en ese momento por allí.²¹

En el caso de Cage, el papel de la casualidad, del aquí y ahora, entra en juego por ejemplo en su serie *Music for piano* (1952-62) en la que la duración de las notas era indeterminada y su altura la determinaba la presencia de imperfecciones en el papel. Cage enfatiza su voluntad de aceptar lo que venga cuando nos dice que esta serie de composiciones fue escrita “directamente a tinta.”²²

Indeterminación respecto a la interpretación

En algunos proyectos de Alejandro de la Sota, como en algunas composiciones de Cage, cobra especial relevancia el papel del intérprete, bien instrumentista o constructor. La composición o el proyecto establecen un marco y llegan a un nivel de definición que deja que la obra se complete durante la ejecución. En ese sentido, el proyecto o la composición son vistos como un sistema en cuyo resultado la última fase de interpretación o construcción cobra una importancia mayor. Navarro Baldeweg explica esta idea en su texto “Alejandro de la Sota: Construir, Habitar”, de la siguiente manera: “Otra consecuencia importante de pensar el proyecto como una composición musical, o el dibujo como una partitura, es que el arquitecto aparece como aquel que desarrolla su proyecto a la espera de la interpretación por parte del constructor.”²³

Ideas similares acerca de la indeterminación respecto a la interpretación en sus composiciones las aplica Cage en numerosas ocasiones. En 1951 su alumno Morton Feldman abre para Cage un campo de posibilidades al presentarle el concepto de “partitura gráfica”. Feldman definía en un pentagrama un campo de posibilidades, unas coordenadas dentro de las cuales el intérprete tenía libertad en la elección de los sonidos y sus duraciones.²⁴ John Cage utilizó a menudo este tipo de notación en sus obras, dejando cada vez un mayor grado de libertad a los intérpretes, pero conservando casi siempre una estructura temporal definida. Este tipo de notación se observa por ejemplo en su *Concert for piano and orchestra* (1957-58).

16. Alejandro de la Sota, “Pueblo de Esquivel, Sevilla, 1955”, en *Alejandro de la Sota. Arquitecto* (Madrid: Pronaos, 1989) p. 27.

17. Ábalos, Llinás y Puente, *Alejandro de la Sota...* p. 40.

18. Las *Composiciones municipales* son una serie de piezas que Cage escribió para ciudades. En estas composiciones John Cage trataba de capturar con sonido la compleja atmósfera de una ciudad eligiendo una serie de localizaciones al azar sobre un mapa, que se agrupaban de tres en tres y en las que se grababa, se interpretaba o simplemente se escuchaba la ciudad. Posteriormente este material se mezclaba (en un estudio o en directo) nuevamente a través de operaciones de azar, para producir un mosaico sonoro de la ciudad.

19. Por ejemplo en el caso de *49 Waltzes for 5 boroughs* en Nueva York, o *A dip in the lake* para Chicago.

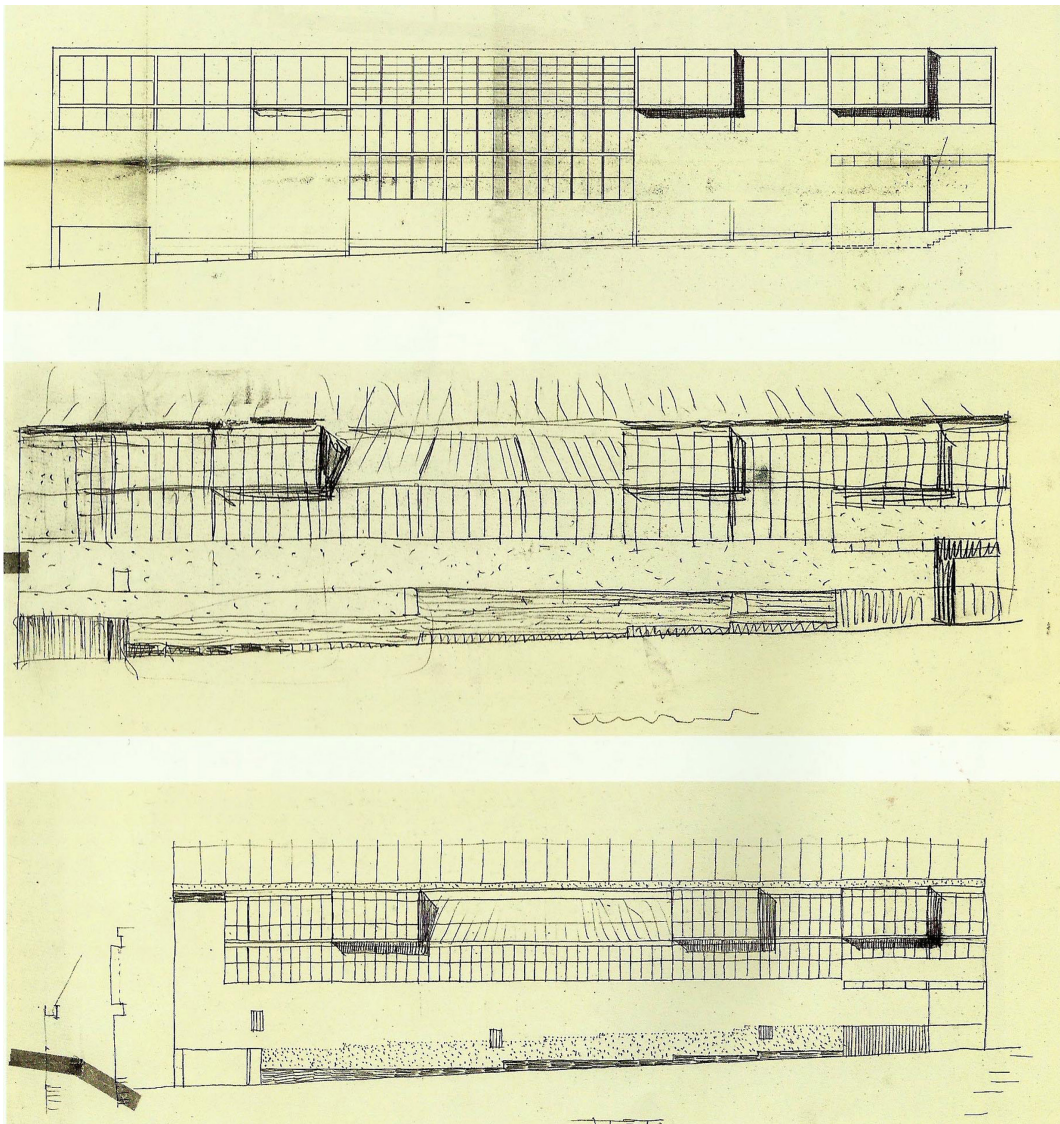
20. “Paisaje sonoro” es un término acuñado por Murray Schaffer: “Técnicamente, es cualquier porción del entorno sonoro observado como campo de estudio. El término puede aplicarse, ya a entornos reales, ya a constructos, por ejemplo, las composiciones musicales o los montajes de cinta, especialmente cuando se los considera en calidad de entorno.” Raymond Murray Schaffer, *El paisaje sonoro y la afinación del mundo* (Madrid: Intermedio, 2013) p. 370.

21. AA.VV. *Alejandro de la Sota. Seis Testimonios*, (Barcelona: COAC. Colegio de Arquitectes de Catalunya, 2008) p. 15.

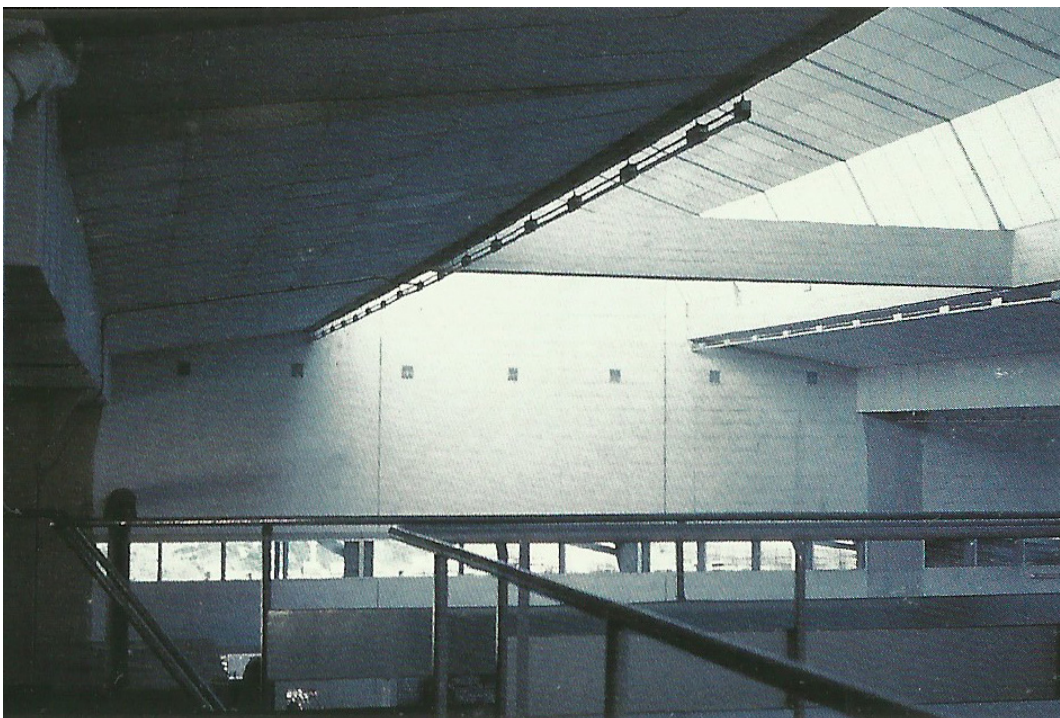
22. “Un día cuando estaba estudiando con Schonberg, señaló la goma de su lápiz y dijo: ‘esta parte es más importante que la otra’. Después de veinte años he aprendido a escribir directamente a tinta” John Cage “Indeterminacy”, en *Silence* (Connecticut: Wesleyan University Press, 1961) p. 270.

23. Navarro Baldeweg, “Alejandro de la Sota: Construir...”, pp. 117-24.

24. Kay Larson, *Where the Heart Beats* (Nueva York: Penguin USA, 2013) p. 185.



F.03.
Croquis del Colegio
Maravillas
Plano como partitura,
distintas "variaciones"
de la fachada.
Fundación Alejandro
de la Sota.



F.04.
Interior de la Central
lechera Clesa.
Fundación Alejandro
de la Sota

Percepción y experiencia

En ambos autores la disciplina adquiere un carácter experimental. En primer lugar, en el sentido de ciencia, es decir, arquitectura o música como experimento científico, con el riesgo y la tensión que ello conlleva.²⁵ Pero también, en el sentido estricto de experiencia. Ambos autores explican en numerosas ocasiones que han llegado a la solución de un problema o que han planteado un proyecto o composición a partir de una experiencia. Sota, en su memoria para el curso de Elementos de Composición señala como uno de los temas de estudio: “Iniciación a la experiencia de las vivencias”.²⁶ Tanto para Cage como para Sota es necesaria una percepción profunda del mundo, una vivencia intensa, antes de la labor creativa. Las composiciones más célebres de Cage las explica el compositor como traducción en composición de una vivencia determinada: la cámara anecoica constituye la vivencia detonante para la aparición de *4'33"*, la experiencia de los ruidos a través de su ventana en la 6ª Avenida da lugar a las *Composiciones municipales*. Ambos autores nos transmiten la necesidad de vivir la vida intensamente, porque precisamente la vida constituye el material de proyecto para ambos.

La vibración

En algunas obras de estos autores la visión de experiencia como material de proyecto cobra un papel importante o incluso constituye el motivo central del proyecto.

José Manuel López Peláez recuerda una anécdota acerca del proyecto para la central lechera Clesa (Madrid, 1958-61): “al referirse a la central lechera Clesa, Sota explicaba que las barandillas que limitaban el recorrido de los visitantes a la instalación eran también conductos de la leche, de manera que el público, al apoyarse en ellas, sentía la vibración producida por el paso del líquido.”²⁷ Este aspecto del proyecto supone una oportunidad para vivir e interiorizar el uso del mismo. El hecho de que la leche pase por la barandilla amplifica la posible experiencia del uso del edificio, resulta una acción equivalente a utilizar un microscopio para percibir una muestra de laboratorio o amplificar un sonido para estudiarlo.

Por su parte, John Cage comenta en una entrevista con Daniel Charles las posibilidades de transmisión del método científico al campo de la experimentación con sonidos: “Observe este cenicero. Se encuentra en estado de vibración. Nosotros lo sabemos, y el físico nos lo puede probar. Pero no podemos oír esas vibraciones. Cuando entré en la cámara anecoica pude escucharme a mí mismo. Y bien, ahora quiero, en vez de escucharme a mí mismo, escuchar ese cenicero. Para lo cual voy a golpearlo, como haría con un instrumento de percusión. Voy a escuchar su vida interior. Podré hacerlo gracias a una tecnología apropiada, que, por cierto, no ha sido creada para eso. Pero, al mismo tiempo, exaltaré esa tecnología: le dará plena libertad para expresarse, para desarrollar sus posibilidades.”²⁸

En ambos casos se está transmitiendo la idea de música o arquitectura como instrumento para interpretar la vida. John Cage dijo en una ocasión que “el compositor es como el fabricante de una cámara que permite que otro haga la fotografía.”²⁹

Ruidos/Materiales

“Decía John Cage que él no componía con notas musicales sino con ruidos; podría decirse de Alejandro de la Sota que él no proyecta con sistemas compositivos sino con materiales”³⁰

Los dos autores reclaman para sus respectivas disciplinas una forma de actuar que se libere de los prejuicios. Alejandro de la Sota explica que los nuevos materiales deben sugerir nuevas formas de hacer arquitectura.³¹ La belleza de la arquitectura tal y como la percibe Sota radica en la solución de los problemas con los medios y tecnologías disponibles, “utilizando las herramientas disponibles desde el lápiz hasta la

25. “Un proceso de internalización sistematizado es método efectivo. El método usado por las ciencias hipotético-analítico-experimentales, en arquitectura es admisible solamente si introducimos un elemento intermediario, la sistematización del diseño, pues su experimentalidad solamente puede corroborarse a través de ella. Algo que está por hacer, introducirla en ese riesgo diario.” Sota, “Memoria a la cátedra de Elementos de Composición” (1970, inédita), en *Escritos, conversaciones...* p. 57.

26. Sota “Memoria a la cátedra de Elementos de Composición” (1970, inédita), en *Escritos, conversaciones...* p. 61.

27. José Manuel López Peláez “Presencias intensas”, en *Maestros cercanos*, (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2007) p. 207.

28. John Cage, *Para los pájaros* (México: Alias, 2012) p. 262.

29. Cage, “Música experimental”, en *Silencio*, p. 11.

30. Josep Llinàs: “Nada por aquí, nada por allá...” en Sota, *Alejandro de la Sota. Arquitecto*, p. 11.

31. Sota reflexiona sobre esto en “Nuevos materiales, nuevas arquitecturas”, en Sota, *Escritos, conversaciones...* pp. 64-6



F.05.
Fase de construcción
del Gimnasio del
Colegio Maravillas.
Fundación Alejandro
de la Sota.

F.06.
Uso innovador del
panel Robertson en
el edificio de Correos
de León. Fundación
Alejandro de la Sota.

F.07.
Irving Penn: John Cage
preparando un piano
(1947).



computadora, siempre operacionalmente.”³² Sota tensa los materiales que le proporciona la industria en su obra, dándoles nueva vida. En el Gimnasio del Colegio Maravillas (Madrid, 1960-62) coloca unas cerchas, producto de una larga evolución técnica, a la inversa de la manera lógica, e introduce un espacio inesperado para las aulas. En el edificio de Correos de León (1981-84), coloca una plancha Robertson a rompejuntas, consiguiendo un inesperado efecto plástico. Y en el edificio del Gobierno Civil de Tarragona (1957-64) coloca un aplacado pétreo tan fino como le permite la industria y a la inversa –con el lado largo en vertical–, consiguiendo una inesperada ligereza.

John Cage hace lo propio por su parte en el campo de la música: funda la clase de “Sonido experimental” (nótese que no es una clase de música) para investigar como los nuevos medios permiten evolucionar en la producción de música. En la opinión de Cage, la cinta magnética y después los medios electrónicos deben buscar su propio lenguaje y no dedicarse a la tarea de imitar los sonidos de los instrumentos y la música clásica.³³ Debe pues realizarse una labor experimental para explorar las herramientas y producir un nuevo sonido, una nueva música.³⁴ Tal y como Sota admite ciertos materiales del contexto industrial en su arquitectura, Cage amplía el campo material de la música admitiendo el ruido como material, de la misma forma que Sota tensa los materiales y medios disponibles. En el *Williams Mix* (1953-53) utiliza la medida más pequeña posible de cinta magnética que permite su empalme. En 1940 descubre que es posible conseguir el sonido de una orquesta de percusión en un piano de cola, e inventa, introduciendo entre las cuerdas piezas de caucho, tornillos, y trozos de madera, el “piano preparado”. Tal y como Sota dio nueva vida a la cercha, Cage dio nueva vida a un instrumento del siglo XVIII, el piano, abriendo, con la invención del piano preparado, el camino hacia el sintetizador.

El Zen

Tanto John Cage como Alejandro de la Sota han sido relacionados en alguna ocasión con el Zen. En el caso de John Cage este vínculo es más comprensible, pues existe un interés reconocido del autor por las religiones orientales y más en particular por el Zen, a través de las enseñanzas de Daisetz Teitaro Suzuki.³⁵ La obra escrita de Cage está perlada de referencias a Suzuki y las religiones orientales. El autor explicaba así su relación con el Zen: “No deseo que se culpe al Zen por lo que yo hago, aunque dudo que sin mi relación con el Zen (asistencia a conferencias de Alan Watts y D. T. Suzuki, lectura de su literatura) hubiese hecho lo que he hecho.”³⁶ A pesar de esta negativa de Cage a considerarse maestro o representante del Zen, al parecer de Umberto Eco, “más que como músico de vanguardia, debe verse [a Cage] como el más inopinado de los maestros del Zen.”³⁷

En el caso de Alejandro de la Sota, la adscripción al Zen no es manifestada por el propio autor. No obstante, como ya han observado diversos críticos, se pueden identificar rasgos propios del Zen en su obra.³⁸ En concreto Juan Navarro Baldeweg se apoya en las siguientes palabras de Stephen Addiss para señalar una serie de rasgos propios del Zen presentes en el trabajo de Sota: “El Zen es profundamente serio pero está lleno de humor. El Zen exige ser, más que representar y, sin embargo, ha inspirado muchas clases de arte. (...) El Zen nos enseña no sólo a oír sino a escuchar, no sólo a mirar sino a ver, no sólo a pensar sino también a experimentar; sobre todo, nos enseña a no aferrarnos a lo que conocemos sino a aceptar y a gozar del mundo y de las cosas tal y como los encontramos.”³⁹ Para Navarro Baldeweg “estas afirmaciones son perfectamente pertinentes cuando hablamos de la obra y la figura de Alejandro.”⁴⁰ Se apuntan a continuación varios aspectos de la obra de estos dos autores relacionados con el Zen.

La disciplina del olvido y la facilidad

“Debemos reconquistar el ‘candor infantil’ a través de largos años de ejercitación en el arte de olvidarnos de nosotros mismos.”⁴¹

El objetivo básico del Zen es devolver a la persona a su ser original. A través de la meditación por medio de los *koan* se llega a la gran duda, al no saber, olvidarlo todo, no estar seguro de nada. Todos estos son pasos necesarios para alcanzar la iluminación.

32. Sota, Alejandro. “Memoria a la cátedra de Elementos de Composición” (1970, inédita), en *Escritos, conversaciones...* p. 60.

33. “La mayoría de inventores de instrumentos electrónicos han intentado imitar los instrumentos del siglo dieciocho y diecinueve, tal y como los primeros diseñadores de coches copiaban los carruajes.” John Cage “The future of music: Credo”, en Cage, *Silence* (Connecticut: Wesleyan University Press, 1961) p. 3.

34. Cage, “Música experimental”, en *Silencio*, p. 11.

35. D. T. Suzuki fue uno de los principales transmisores del zen a occidente, impartió varios cursos en universidades americanas. La relación de John Cage con Suzuki se puede consultar en el libro de Kay Larson, *Where the heart beats*.

36. Cage, *Silencio*, p. XI.

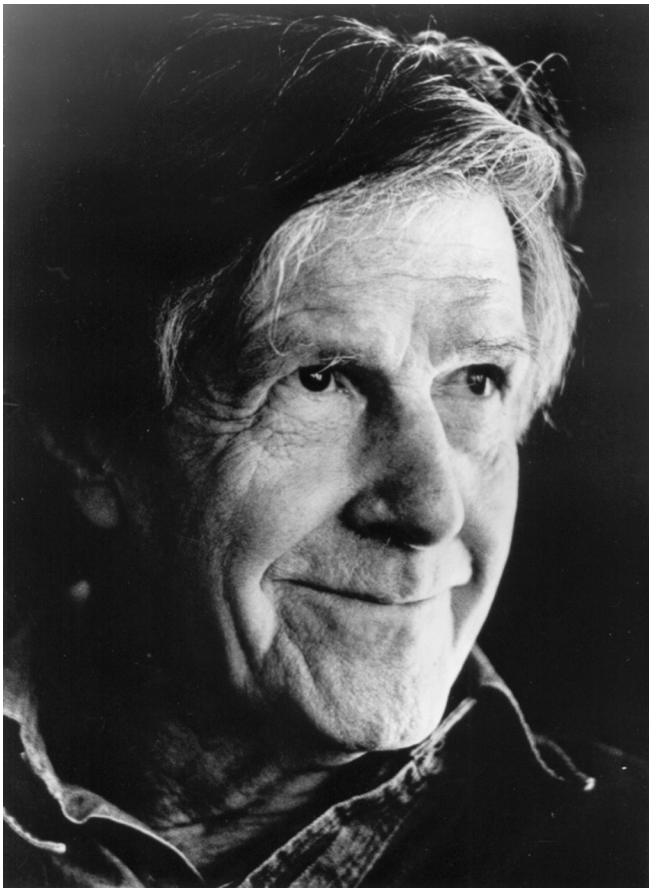
37. Umberto Eco, *Obra abierta* (Barcelona, Planeta de Agostini, 1992) p.120.

38. Por ejemplo Navarro Baldeweg en su artículo “Alejandro de la Sota: Construir...”; o José Ángel Hidalgo “Sota en el Maravillas: la belleza por la tangente”, en *Circuito de arquitectura primavera* 2012, pp. 21-9; y aunque no lo diga explícitamente, José Manuel López Pelaez, *Maestros cercanos* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2007) pp. 189-200.

39. Stephen Addiss, *The Art of Zen* (Nueva York: Harry N. Abrams, 1989).

40. Navarro Baldeweg, “Alejandro de la Sota: Construir...”, p. 121.

41. Daisetz Teitaro Suzuki en la introducción a Eugen Herrigel, *Zen en el arte del tiro con arco* (Madrid: Gaia, 2012) p. 6.



F.08.
La sonrisa de
Alejandro de la Sota.
Fundación Alejandro
de la Sota.

F.09.
La sonrisa de John
Cage.

En el trabajo de Alejandro de la Sota se destila una cierta apariencia de facilidad, de ausencia de trabajo. Llinás habla de la labor de proyecto como pasatiempo o juego, de arquitectura “fácil” que disimula el esfuerzo y se produce en un tiempo suspendido.⁴² Esta aparente facilidad se produce como fruto de una disciplina que se ejercita, una forma de mirar al mundo que requiere el olvido activo de todo lo que sabemos, recuperar la mirada fresca y renovadora de un niño:

“En la vida se vuelven niños los viejos y los santos, los que mueren y los que se perfeccionan. Entrarán en el reino de los cielos aquellos que se vuelvan niños. En arte es el infantilismo, la simplicidad; poca ciencia aparente. Quienes no vean en todas estas artes criticadas por su infantilismo un exponente de perfección, que mediten sobre su ceguera: es en pintura, es en música, ocurren en escultura... ¿por qué no ha de ser en nuestra arquitectura?”⁴³

Sota, después de “olvidar todas las arquitecturas del mundo,” nos sugiere unos ejercicios espirituales: “imagino el bien que nos haría el sentarnos ocho, diez días sobre el bloque de granito que vamos a utilizar en aquella misma obra; estar quince años contemplando el hormigón dentro de la hormigonera, el ver kilómetros de laminado de perfiles... pequeños ejercicios espirituales.”⁴⁴ Esta noción de ejercicio espiritual al empezar de cero, recuerda a la historia que cuenta cómo Lewerentz podía pasarse una tarde entera observando un clavo en su mano y pensando cómo podía utilizarlo en construcción.⁴⁵

Esta recuperación del candor infantil, la vuelta de una persona a su ser original, recuerda a la apreciación de Nietzsche, cuando decía que la madurez consiste en recuperar la seriedad con la que jugábamos cuando éramos niños.⁴⁶

John Cage se queja de que nuestros oídos están amurallados por la música y explica que debemos “limpiar de música nuestra mente, y dedicarnos al descubrimiento de medios para permitir que los sonidos sean ellos mismos, no vehículos para teorías elaboradas por los hombres o expresiones de los sentimientos humanos.”⁴⁷ Cita además a Paul Klee, para explicar esta noción de olvido relacionada con el Zen: “Yo quiero ser como un recién nacido, sin saber nada, absolutamente nada acerca de Europa; ignorando poetas y modas, ser casi primitivo. Entonces quiero hacer algo muy modesto; encontrar por mi mismo un pequeño modelo formal... y algún día, a través de la repetición de un paso tan pequeño pero tan original, vendrá un trabajo sobre el cual pueda verdaderamente construir.”⁴⁸ Para liberarse del peso de la música conocida, Cage recurrirá a menudo a las operaciones de azar.

Humor serio y sonrisa

El humor y la ocurrencia son para estos dos autores otros mecanismos para llegar a la verdad profunda de las cosas. En ese sentido, la caricatura constituye para Alejandro de la Sota, más que un intento de hacer reír, un intento de acercarse a la esencia, al abandonarse los rasgos superfluos. Esto tiene que ver con su gusto por el juego y por la risa, y con su misteriosa frase “La emoción de la arquitectura da risa, la vida no.”⁴⁹

En la Jornada “Centenarios 2013. Alejandro de la Sota”⁵⁰ organizada por la Escuela de Ingeniería y Arquitectura de la Universidad de Zaragoza, el profesor Raimundo Bambó identificó la sonrisa permanente como un rasgo característico de Alejandro de la Sota, que parece estar sonriendo en todas las fotografías que existen de él. Como explica José Manuel López Peláez, “es una risa seria que puede dar lugar a auténticas travesuras.”⁵¹

Parece que podemos decir lo mismo de John Cage, Joan Retallack lo explica así:

“Vivir con una casi inextinguible cordialidad y productividad en medio del circo de la cultura urbana, disfrutando sus improbables yuxtaposiciones, sus relaciones microcósmicas al caos generalizado del mundo, requería de una generosidad de temperamento que solamente podría sobrevivir como la manifestación de un sentido del humor profundamente arraigado, uno al que podría llamársele eminentemente serio.”⁵²

42. Josep Llinás “Arquitectura sin trabajo” en Iñaki Ábalos, Josep Llinás, Moisés Puente eds. *Alejandro de la Sota* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2009) pp. 11-19.

43. Sota “Una capilla en el camino de Santiago”, *Escritos, conversaciones...* p. 31 (publicado originalmente en *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 161, mayo 1955).

44. Sota “Alumnos de arquitectura”, en *Escritos, conversaciones...* p. 39 (publicado originalmente en *Arquitectura*, nº 9, septiembre 1959)

45. Claes Caldenby “El nórdico solitario: Sigurd Lewerentz” en *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme* nº 169/170, 1986, p. 143.

46. “Madurez del varón: significa haber reencontrado la seriedad que de niño se tenía al jugar.” Friedrich Nietzsche *Más allá del bien y del mal* (Madrid: Alianza: 1979) p. 96. (Título original: *Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*, publicado en Leipzig en 1886 a costa del propio Nietzsche).

47. Cage, *Silencio* p. 10.

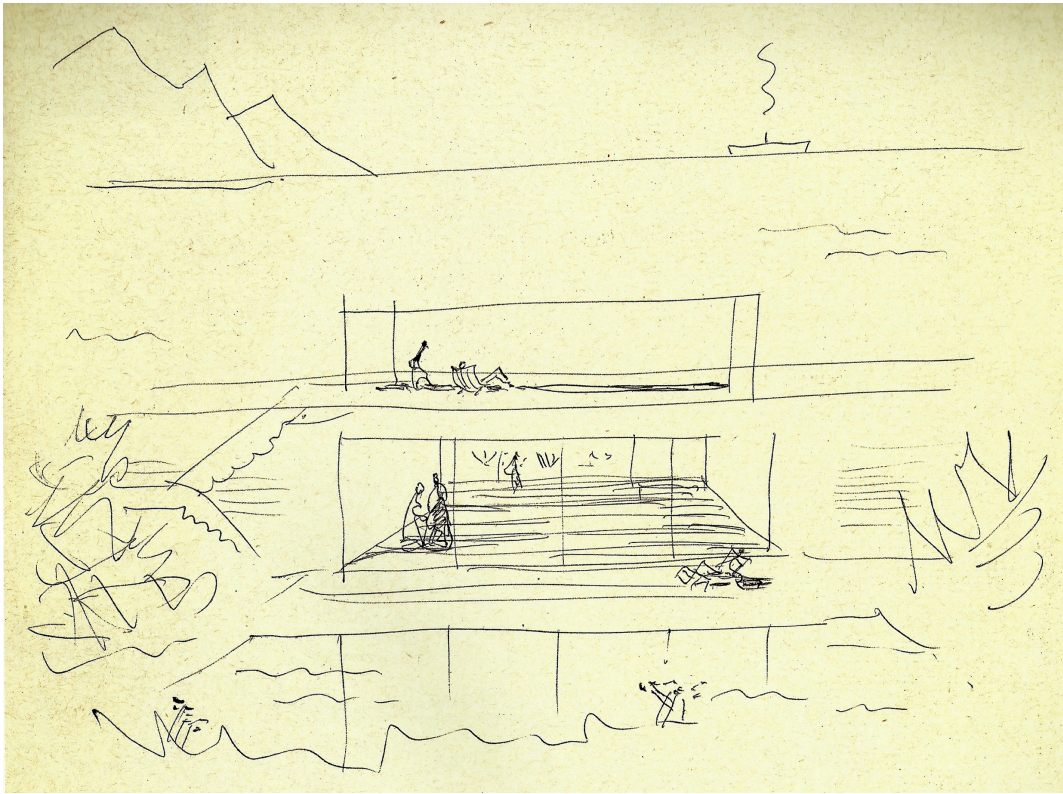
48. Larson, *Where the heart Beats...* p. 145.

49. Alejandro de la Sota, “Recuerdos y experiencias,” introducción al libro *Alejandro de la Sota. Arquitecto* (Madrid: Pronaos, 1989) p. 19.

50. Esta jornada se celebró en la EINA de la Universidad de Zaragoza el Unizar, el 14/11/2013 y se puede visualizar en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=9gDApeM4JAU> (consultado el 2 de septiembre de 2014).

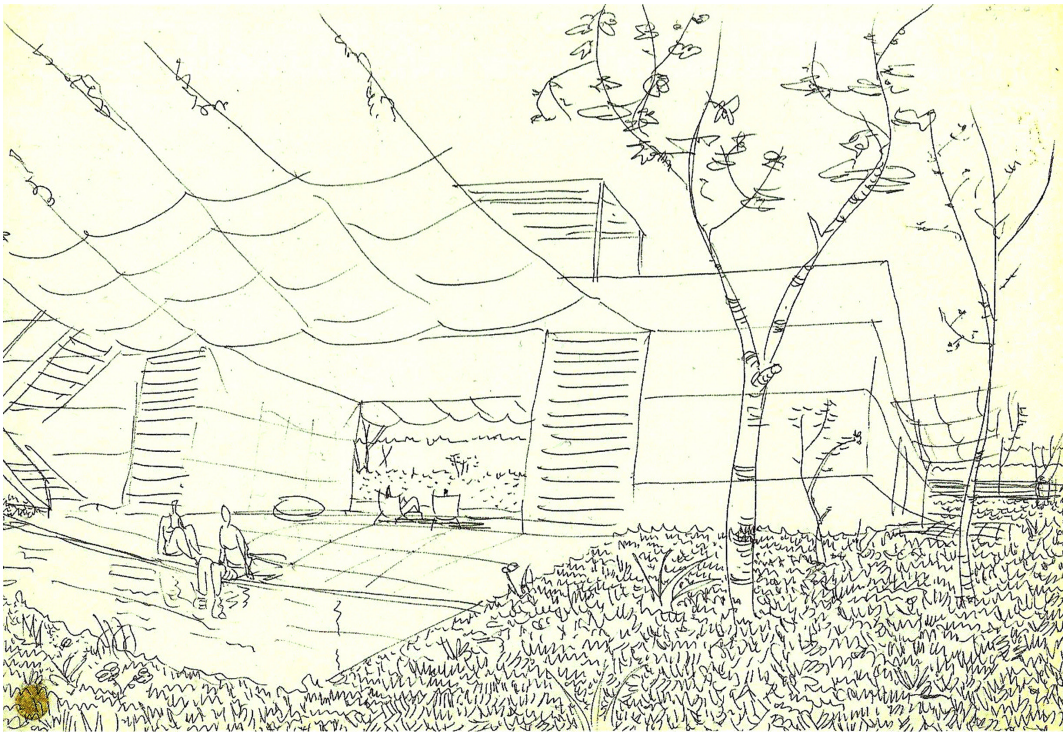
51. José Manuel López Peláez “Caricaturas” *CIRCO*, nº 26, 1995.

52. Joan Retallack, *John Cage Visual Art* (Santiago de Chile: Metales pesados 2011) p. 19.



F.10.
Croquis de una de
las viviendas de la
urbanización de la
Alcudia. Fundación
Alejandro de la Sota.

F.11.
Perspectiva del
espacio interior-
exterior de una de
las viviendas de la
Alcudia. Fundación
Alejandro de la Sota.



Y existen diversos testimonios que lo recuerdan siempre riendo: “Francine du Plessix Gray recuerda a Cage ‘riendo con placer’ con su nueva idea. Desde que lo había conocido en el Black Mountain College, nunca lo había visto sin una sonrisa en la cara.”⁵³ U otro ejemplo: “En las fotografías siempre está riendo. La música no dualista del mundo esta a su alrededor todo el tiempo, solo tiene que volver su mente hacia ella. En cualquier momento lo puede recordar. Vuelve su mente con alegría y regocijo. Yendo hacia ninguna parte. Sin lograr nada. Volviendo al inicio. Transformado.”⁵⁴

El humor en Cage y Sota tiene que ver con la velocidad mental, con la conexión entre todas las cosas de la vida. En estos dos autores entra a menudo en juego la ocurrencia, como vimos en un apartado anterior: el perro que define el color, la cercha puesta del revés o los tornillos metidos en un piano. Reivindican la ocurrencia como mención de proyecto.

Eliminación del límite arte-vida

Juan Navarro Baldeweg explica que el proyecto no construido de la Urbanización junto al mar en la Alcudia (Mallorca 1983-84) tiene algo de Zen.⁵⁵ En este proyecto se desdibujan los límites entre arquitectura y vida, entre lo necesario y lo contingente. El proyecto captura y encierra una atmósfera que tiene que ver con el ritmo pausado de la vida en vacaciones. En esta propuesta, la arquitectura es ligera, casi podría caer montada desde el cielo como soñaba Cage.⁵⁶ Se define y se desdibuja a la vez un límite espacial.

Igual que el proyecto para la Alcudia supone la definición de un espacio en el que se captura la vida que lo rodea, en 4’33” Cage delimita un tiempo, aparentemente vacío. La música se ha retirado, pero de nuevo, como en la Alcudia, al desaparecer la música aparece la vida, los sonidos de la realidad. Donde el proyecto de la Alcudia captura una atmósfera vital, 4’33” captura una atmósfera sonora.

Los dos proyectos nacieron con la intención de comercializarse (en un inicio Cage quería vender su pieza silenciosa a una empresa de hilo musical y Sota quería embarcarse en un proyecto de “arquitectura comercial seria”). Pero ambos reflejan también una voluntad de experiencia individual en conexión intensa con la naturaleza y la realidad del mundo.

La no música y la no arquitectura

“Porque no hay nada que decir, no todo el mundo está obligado a decir cosas, sino a crear un ambiente que sirva para seguir viviendo.”⁵⁷

Para Alejandro de la Sota el propósito más noble de la arquitectura es que no se perciba, ser parte del continuo de la vida. Los últimos propósitos de la arquitectura de Sota y de la música de Cage son hacer grata la existencia y ayudar a comprender el mundo.

“El gimnasio de Maravillas tiene ya veintidós años. No sé porqué en el año 1960 lo hice así, pero lo que sí sé es que no me disgusta haberlo hecho. Creo que el no hacer arquitectura es un camino para hacerla, y todos cuantos no la hagamos, hablemos hecho más por ella que los que, aprendida, la siguen haciendo. (...) Entonces se resolvió un problema y sigue funcionando, y me parece que nadie echa en falta la arquitectua que no tiene”⁵⁸

Este pequeño texto de Alejandro de la Sota recuerda a la voluntad de Cage de “dejar que las cosas sucedan.” *La no música y la no arquitectura* requieren un estado de tensión, un estar siempre empezando –un desprendimiento de uno mismo, en definitiva– que precisa una gran disciplina. Sota y Cage obligan a dudar de lo que se sabe, sus obras suponen un acertijo que impregna de la gran duda a quien se deja, e intentan hacer sentir la vida de las cosas y devolvernos a nuestro estado original. Si Umberto Eco calificaba a John Cage como el maestro Zen menos reconocido de occidente,⁵⁹ sin duda podemos hablar de Sota como maestro Zen de arquitectura.

53. Larson, *Where the Heart Beats*, p. 252.

54. Larson, *Where the Heart Beats*, p. 383.

55. Navarro Baldeweg, “Alejandro de la Sota: Construir...”, pp. 117-24.

56. Cage “Happy New Ears” en *A year from monday* p. 32.

57. Sota “Una conversación”, *Escritos, conversaciones...* p. 124. Publicada originalmente en *Grial*, 109, 1991.

58. Sota “Carta Maravillas” en *Alejandro de la Sota. Arquitecto* (Madrid: Pronaos, 1989) p.74.

59. Umberto Eco, *Obra abierta* (Barcelona, Planeta de Agostini, 1992) p.120.



F.12.
Dibujo de una de las viviendas de la Alcudia: la arquitectura desaparece y todo lo demás se acentúa. Fundación Alejandro de la Sota

BIBLIOGRAFÍA:

ÁBALOS, Iñaki; LLINÀS, Josep; PUENTE, Moisés: *Alejandro de la Sota*. Fundación Caja de Arquitectos Ed., Barcelona, 2009.

BARBER, Llorenç: *John Cage*. Círculo de Bellas Artes Ed., Madrid, 1985.

CAGE, John: *Silence*. Wesleyan University Press Ed., Connecticut, 1960.

CASCONE, Kim: *The aesthetics of failure: "Post-Digital" tendencies in Contemporary Computer Music*. En *Computer Music Journal*, 4, V. 24, MIT Press Ed., Cambridge, Massachusetts, 2000.

CORDIGLIA, Judica: *I Ching. El libro del oráculo chino*. Martínez Roca Ed., Barcelona, 2000.

FOWLER, Michael: *On the relationship between inside and outside: conceptualizing acoustic space in John Cage's Variations IV*. En *Architectural Theory Review*, V. 17, Issue 1, 2012.

GARCÍA-GERMÁN, Jacobo: *Estrategias operativas en arquitectura*. Nobuko Ed., Madrid, 2012.

HIDALGO, José Ángel: *Sota en el Maravillas: la belleza por la tangente*. En *Círculo de arquitectura*, Madrid, 2012.

JÉREZ MARTÍN, Fernando: *Estrategias de incertidumbre: sistemas, máquinas interactivas y autoorganización*. Tesis doctoral, Departamento de ideación gráfica Ed., Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Madrid, 2013.

JIMÉNEZ, Ana: *La anarquía del silencio. John Cage y el arte experimental*. Museu d'art Contemporani de Barcelona Ed., Barcelona, 2009.

JOSEPH, Branden: *John Cage and the Architecture of Silence*. En *October*, V. 81, The MIT Press Ed., Cambridge (Massachusetts), 1997.

LARSON, Kay: *Where the Heart Beats: John Cage, Zen Buddhism, and the Inner Life of Artists*. Penguin USA Ed., Nueva York, 2012.

LÓPEZ PELÁEZ, José Manuel: *Maestros cercanos*. Fundación Caja de Arquitectos Ed., Barcelona, 2007.

MARTÍNEZ, Ángel: *Sueños y polvo*. Lampreave Ed., Madrid, 2009.

MAUREEN, Mary; CAGE, John: *Letters. The Brief Love of John Cage for Pauline Schindler, 1934-1935*. En *Ex tempore*, 8 (1): 2, 1996.

MURRAY SCHAFFER, Raymond: *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Intermedio Ed., Madrid, 2013.

NAVARRO BALDEWEG, Juan: *Alejandro de la Sota: Construir, habitar*. En *Minerva*, 3, Círculo de Bellas Artes Ed., Madrid, 2006.

NICHOLS, David: *John Cage*. Turner Ed., Madrid, 2009.

PARDO, Carmen: *En el mar de John Cage*. Ediciones La Central Ed., Barcelona, 2009.

PIRSIG, Robert: *Zen y el arte del mantenimiento de la motocicleta*. Sexto Piso Ed., Madrid, 2010.

QUETGLAS, Josep: *Pasado a limpio, II*. Pre-textos Ed., Barcelona, 1999.

RESTALLACK, Joan: *John Cage Visual art*. Metales pesados Ed., Santiago de Chile, 2011.

SILVERMAN, Keneth: *Begin Again: A Biography of John Cage*. Knopf Ed., Nueva York, 2010.

SOTA, Alejandro de la: *Alejandro de la Sota. Arquitecto*. Pronaos Ed., Madrid, 1989.

SOTA, Alejandro de la: *Escritos, conversaciones, conferencias*. Gustavo Gili Ed., Barcelona, 2008.

SAPER, Craig: *The Music of Visual Poetry and Architecture*. En *Yearbook of Interdisciplinary Studies in the Fine Arts*, 1, Edwin Mellen Press Ed., Nueva York, 1989.

TARUSKIN, Richard: *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays*. University of California Press Ed., California, 2009.

TUÑÓN, Emilio: *El cuadrado y la cruz: cuatro comentarios en torno a la repetición*. En *Círculo*, 1, Madrid, 1993.

TSE, Lao: *Tao Te King*. Ediciones Bronte Ed., Madrid, 2009.

60. Estas son las últimas palabras de Sota publicadas, "Josep Llinàs" en Sota, *Escritos, conversaciones...* p. 95, publicado originalmente como introducción a la monografía dedicada a la obra de Llinàs: *Josep Llinàs* (Sevilla: Tanais, 1997).

Se ha mostrado de que manera dos autores aparentemente tan diversos como John Cage y Alejandro de la Sota pueden compartir intereses, objetivos, e incluso utilizar estrategias operativas comunes. Podemos concluir diciendo, como afirmaba Sota, que el cultivo de cualquier arte es beneficioso y contribuye a la comprensión de la realidad, siempre que emprendamos nuestro estudio con una mentalidad de principiante, "siempre empezando," y con mucho sentido del humor, teniendo en cuenta que el proyecto o la partitura que realmente importa es la propia vida.

Como podría haber dicho cualquiera de ellos: "Y nos reímos mucho."⁶⁰

John Cage / Alejandro de la Sota / Música-arquitectura / Estrategias operativas