

## LOS CAMINÍTICOS DEL MESÓSTICO

por Gerardo Jorge

En la práctica de una entre sus muchas invenciones, el *mesóstico*, un tipo de poema-procedimiento desarrollado por John Cage desde los años 70, conviven operaciones de desmontaje de sintaxis, arte político y la búsqueda que atraviesa toda su obra: hacer de la experiencia artística un ritual y, en el límite, abrir la experiencia colectiva, a través del arte, a la meditación, a otro estado de conciencia. ¿Cómo un simple poema que escribe un nombre verticalmente puede propiciar eso? Boceto para una entrada faltante en los diccionarios.

1. Si uno abre *The Princeton Encyclopedia of Poetry & Poetics*, un magnífico volumen de más de 1500 páginas que, como su título lo indica, constituye una recopilación de entradas sobre poesía y poética editada por la prestigiosa universidad de esa ciudad, que se va actualizando en nuevas ediciones aumentadas conforme pasan los años, hallará, tras un breve merodeo, que la entrada *mesostic* brilla por su ausencia. En un glosario de gran alcance en el cual referencias como *conceptual poetry*, *concrete poetry* y *technology and poetry* se incluyen y desarrollan, así como se computan informaciones sobre movimientos como la L=A=N=G=U=A=G=E, OULIPO y otros grupos cultores de la investigación formal sobre el lenguaje, el formato de poema que fue una de las marcas idiosincráticas de la obra escrita de John Cage, paradigma contemporáneo del artista total por excelencia, pionero no sólo de la música sino también de la escritura de vanguardia de las últimas décadas, se omite. No resulta fácil, tampoco, encontrar esta palabra en los diccionarios. Y quizás dicha omisión sea la mejor carta de presentación para una forma que todavía hoy genera cierta desconfianza y desconcierto incluso hacia dentro de los públicos y artistas experimentales, pero que está en el corazón de la obra de Cage. Es que hay zonas de la práctica experimental que no se ofrecen pródigas a la recepción más cómoda y automática. Los más interesados sabrán que Cage escribió mucho y que su obra es un “infinito arsenal de procedimientos” (como planteara César Aira en su ensayo “La nueva escritura”), pero aún así, en una primera mirada, posiblemente no sea mucho lo que les diga el mesóstico como forma. Ahora bien, ¿qué es un *mesóstico*? Ése es, justamente, el objeto de esta nota, suerte de borrador para una entrada faltante los diccionarios de poética (y en los otros).

2. En una primera lectura, un *mesóstico* se presenta como una suerte de variante del *acróstico*, ese tipo de poema que escribe una frase o palabra en forma vertical al combinar las primeras letras de cada verso y que fuera cultivado, entre muchos otros, por Edgar Allan Poe y Lewis Carroll. Sólo que en este caso la palabra o texto que se forma verticalmente discurre –mayormente– a través de letras que están en el “medio” de los versos en cuestión, vertebrando la composición y funcionando –así llamó el propio Cage, inventor de esta forma, al texto vertical– como “cuerda” (*string*) del poema:

**La casa de Wright en Oberlin  
restaurada por E. Johnson**

tEnías razón  
en no inclUir  
eL  
dEtalle  
del piaNo

El hogar  
éL mismo  
es musicaL:  
sonido dEI  
vieNto

**Wright’s Oberlin House  
restored by E. Johnson**

you wERe right  
not to inclUde  
the detaiL  
of thE  
piaNo.

housE  
itseLf  
is musicaL:  
sound of thE  
wiNd.

Reconocible como parte de una serie de formas asociadas a una literatura lúdica y formalista (como el propio acróstico o los anagramas y palíndromos) en el caso de Cage, los mesósticos más breves, casi siempre ofrecen a la lectura –como en el caso citado– nombres de amigos, músicos o artistas en su “cuerda”, y desarrollan linealmente alguna anécdota, loa u homenaje. Acostumbrados a una imagen de Cage y de la vanguardia en general muy ligada a la provocación, que pueden encontrar satisfecha en obras como *4’33”* e incluso en la famosa *Lecture on Nothing*, estas obras resultan, en cambio, un tanto desconcertantes para los públicos de la vanguardia. La primera reacción ante estos pequeños poemas puede que sea cierta decepción: ¿qué son comparados con muchos otros inventos de este gran artista experimental? Por otra parte, en su carácter laudatorio y transparente en términos semánticos, resultan también, se diría, casi convencionales a priori a los ojos de esa

primera lectura: no hay revulsividad ni ninguna de las cosas que se esperan normalmente del arte experimental o de invención.

3. Sin embargo, los mesósticos fueron (son) una nueva solución ideada por Cage para un objetivo que atraviesa toda su obra: producir una disposición espiritual abierta a un tipo de experiencia meditativa que nos conecte con el carácter sagrado de la existencia, esto es, lo contrario de lo que la vida cotidiana hoy mismo en Occidente, en general, propicia. Crear las condiciones que alienten la experiencia socializada, colectiva, de una práctica tradicionalmente entendida como parte del fuero íntimo de las personas (la meditación), y de esa manera provocar un cambio de conciencia social que gire alrededor de un nuevo sentimiento de unidad con el todo y disolución del ego, fue reiteradas veces señalado por Cage como el principal objetivo de su arte. Ahora bien, si en obras como *4'33"*, la propia *Lecture on Nothing* o *58* resulta evidente el procedimiento de puesta en juego o *delimitación* de un espacio-tiempo como "vacío", que se vuelve así un ámbito que invita a ser experimentado libremente, sin guía, actualizando esto el concepto de *teatralidad* y resignificándolo, en los mesósticos la forma en que se persigue ese objetivo resulta menos evidente. ¿Cuál es la operación?

4. La invención o descubrimiento del mesóstico fue, en realidad, un proceso gradual. Su origen está en un hecho menor desde el punto de vista artístico, que es una nota-regalo que –a fines de los años 60- Cage le hizo a Edwin Denby, un poeta y novelista que era a la vez un influyente crítico de danza y traductor al inglés del *Tao Te King*. Originalmente destacando en mayúsculas las letras que formaban el nombre del destinatario, el texto –propiamente una carta, una misiva afectiva, escrita en prosa- desarrollaba en un grado apenas embrionario la premisa cageana del trabajo con lo simultáneo, la multiplicidad, la presencia de más de un circuito o estímulo de lectura (o escucha) a la vez, no jerarquizados uno sobre otro y, en este caso, incluso interdependientes, como forma de "abrir" la percepción.

*rEmembering a Day i visited you -seems noW  
as I write the weather theN was warm- i  
recall nothing we saiD, nothing wE did; eveN so  
(perhaps Because of that) that visit staYs.*

Pero se trataba todavía de un movimiento en el plano de la vida personal. A partir de aquí, y de la idea de versificar este procedimiento, esto es, de que el nombre quedara escrito verticalmente y se volviera más evidentemente legible, Cage dedicaría (y enviaría) muchos de estos poemas a amigos y artistas admirados: Lou Harrison, Conlon Nancarrow, Jasper Johns, Ellen Johnson, entre otros nombres de su galaxia estético-afectiva, así como dedicaría otros, igualmente transparentes aunque más largos y de desarrollo dirigido a lo estético-filosófico, a Mark Tobey, Norman O. Brown y Marcel Duchamp. La serie incluiría incluso una deriva hacia la poesía visual (en el caso del ciclo dedicado a Merce Cunningham en el que, según declaró Cage, se terminó topando con que los poemas se asemejaban a caracteres chinos, yendo mucho más allá de una primera intención figurativa de representar al bailarín en danza) pero –según se puede leer en más de un biografía- muchos de estos textos permanecieron fuera del conocimiento público por mucho tiempo y algunos siguen inéditos hasta el día de hoy, al haber sido simplemente utilizados como notas enviadas a personas: regalos, tarjetas acompañando algún presente, declaraciones de afecto, agradecimiento y/o admiración.

***Una larga carta***

la músiCa  
 que cOmpones  
 No es  
 igual  
 a las Otras:  
 taNto te lo agradezco

uNa vez  
 contAste  
 que cuaNdo pensabas  
 en músiCa  
 pensAbas siempre  
 en la tuya pRopia  
 raRamente  
 en la de Otros  
 ¡Wow!: así es como se hace

***A long letter***

the musiC  
 yOu make  
 isN't  
 Like  
 any Other:  
 thaNk you

oNce you  
 sAid  
 wheN you thought of  
 musiC  
 you Always  
 thought of youR own  
 neveR  
 Of anybody else's  
 that's hoW it happens

5. Sin embargo, en los años 70, cuando el mesóstico apareció con fuerza como nueva forma de escritura para Cage, éste estaba viviendo una transformación, y esta invención tendría un rol primordial en ella. En 1973, publicaba *M* (*Writings '67-'72*), su tercer libro luego de *Silence* (1961) y *A year from monday* (1967), en los cuales ya había experimentado en diversos niveles con lo extra-verbal, desde una original maquetación general del libro, hasta la resolución gráfica propuesta para algunos textos que debían funcionar como partituras, atendiendo al desafío de plasmar la multiplicidad y simultaneidad que su *performance* encerraba en el soporte del papel. *M* (un título obtenido mediante procedimientos de azar), conservando la particular caja casi cuadrada de los libros anteriores y varias otras características, sin embargo, marcaría un viraje en los intereses de Cage, que se había preanunciado en las entregas del *Diary: how to improve the world (you will only make matters worse)* que habían aparecido en *A year from monday*. Ahora aparecía un interés más marcado en relación con lo social y lo político. En el prólogo de este nuevo libro se puede leer, por un lado, una declaración de interés por la cuestión de lo revolucionario, atravesada por lecturas de textos de Mao y de Buckminster Fuller, y la premisa de que el arte debe servir, como rezaba aquel poema-diario iniciado en 1965, al “mejoramiento del mundo”. Pero a la vez, esas preocupaciones, lejos de encarnar en una forma convencional de compromiso político, declarativa y/o pragmática, se articulan allí con otras cuya ligazón con el problema no es evidente: la introducción del azar en el arte, la propia invención del mesóstico, las lenguas no sintagmáticas:

“La sintaxis, según Norman O. Brown, es la organización del ejército. Así como nos alejamos de ella, desmilitarizamos el lenguaje. Esta desmilitarización del lenguaje se lleva a cabo de muchas maneras: un lenguaje particular es pulverizado; los lindes entre dos o más lenguajes son cruzados; elementos no estrictamente lingüísticos (gráficos, musicales) son introducidos; etc. La traducción se vuelve, si no imposible, innecesaria. Se produce *nonsense* y silencio, cosa familiar para los amantes. Empezamos a vivir realmente juntos, y los pensamientos de separación no caben en nuestras mentes.” (“Prólogo” a *M. Writings '67-'72*).

Desmilitarización del lenguaje (y de la vida) pero también *haikus* de Matsuo Basho (“Un poema de Bashô, por ejemplo, flota en el espacio”, escribe Cage

en el prólogo, “cualquier traducción inglesa le toma apenas una instantánea; una segunda traducción lo muestra a una luz totalmente distinta”).

Revolución, entonces, y palabras flotando en el espacio. En ese contexto de cruces peculiares que es caro a Cage, nacería y crecería la importancia del mesóstico, y es justamente en este libro donde este tipo de poema aparecerá publicado por primera vez. Pero el cambio en Cage no era sólo de los intereses más estrictamente estético-musicales hacia una nueva forma de entender la relación entre arte, sociedad, espiritualidad y política. En palabras de Kenneth Silverman, uno de sus más destacados biógrafos:

“Durante el comienzo de los años 70, Cage cambió su vida quizás del modo más dramático al trasladar la mayor parte de su atención del componer música al escribir. (...) Hacia el final de su vida, mirando hacia atrás, había publicado más sobre música que cualquier otro compositor del siglo XX. Pero sus trabajos de escritura en este período fueron esencialmente literarios, dando un giro más marcado hacia la poesía, la ficción y una idea de trabajo con el lenguaje por el lenguaje mismo.” (Silverman, p. 258)

Trabajos “con el lenguaje por el lenguaje mismo”. ¿Qué quiere decir esto cuando hablamos de mesósticos? Porque, dice Silverman una vez más: “el salto está marcado por la invención por parte de Cage de una forma de versificación de textos a la que llamó “mesóstico”. A partir de aquí, y de aquel origen circunstancial cruzado con estos renovados intereses, Cage desarrollaría a lo largo de su vida principalmente dos líneas de trabajo con esta forma: una que se realiza en los formatos breves citados, reinterpretando elementos de la estética del *haiku* (en tanto epifanías y pequeñas constelaciones flotantes de palabras) y casi confundándose con una declaración de carácter sub-poético, de circunstancia; y otra que condujo a obras de largo aliento, con cimas como la fantasía radiofónica *James Joyce, Marcel Duchamp, Erik Satie: An Alphabet*, de 1982, y dentro de la cual se destacaría el ciclo de los llamados *writing through* (“escrito a través”), reescrituras (o trans-escrituras) producidas mediante la aplicación de una reconfiguración mesóstica de un texto fuente, combinada con otros procedimientos combinatorios y restrictivos. Esa serie se organizaría fundamentalmente a partir de textos de Joyce (en particular el *Finnegans Wake*), y en ella dominaría, a diferencia de lo que ocurre en los mesósticos

breves, un resultado cercano a lo ilegible y la sintaxis perturbada. Extremos o maneras de una práctica (en cuyo centro podríamos ubicar el balance de *An Alphabet*), ambas líneas ganarían con los años una presencia cada vez mayor en la escritura cageana hasta volverse una de sus marcas más notorias.

6. Los mesósticos breves, en realidad, pueden sindicarse en una tradición que, dentro de la poesía norteamericana en particular, tiene raíces y largo aliento: la de cierta poesía *objetiva* que a la vez propone una mirada del poema como objeto (y en este caso, los poemas son objetos concretamente, pues se trata de cartas o notas enviadas a los amigos). Saludos, felicitaciones, muchos de estos mesósticos transitan ese plano de texto en apariencia sub-poético: una nota de agradecimiento coloquialmente escrita, apenas alterada por el juego del mesóstico con el nombre que, por otra parte, podría leerse incluso en sucesión (primero el nombre, como dedicatario, vocativo o destinatario, luego el resto del texto lineal como el mensaje), parece ser *algo menos* que un poema, o en todo caso, es una práctica muy modesta de ese arte. Sin embargo, en ese minimalismo puede reconocerse una doble condición que hace también de estos mínimos poemas (en apariencia anecdóticos) una forma particular del trabajo de Cage que confluirá con las líneas más evidentemente experimentales o ambiciosas. Por un lado, los poemas se articulan con la tradición norteamericana mencionada, que incluye textos célebres como *This is just to say*, de William Carlos Williams (1934): un poema que toma la forma de una nota dejada en la heladera, con un cotidiano pedido de disculpas (a la esposa, se puede presumir, conociendo la obra de Williams) y que cobra el valor de una epifanía poética por su síntesis y vivacidad:

***Esto es sólo para decir***

*Que me comí  
las ciruelas  
que estaban  
en la heladera  
y que vos  
probablemente  
estabas guardando  
para el desayuno  
Perdón  
estaban deliciosas  
tan dulces*

***This is just to say***

*I have eaten  
the plums  
that were  
in the icebox  
and which  
you were probably  
saving  
for breakfast  
Forgive me  
they were delicious  
so sweet*

La tradición que de algún modo inicia este poema es extensa, y muchos otros cultivan su misma brevedad epigramática y la práctica de recoger o copiar inflexiones de otros discursos (una nota, un graffiti): por ejemplo, las “Quotations” de George Oppen. Los poemas breves de Cage comparten con ellos la sencillez y la frecuentación de discursos de una cierta cotidianidad, y, en su caso, agregan la particularidad de ser, casi siempre, laudatorios. Porque se trata de poemas enviados o enviabiles, en los cuales el *lay-out* gráfico del mesóstico es un aspecto más de un proceso más amplio que incluye nombre como clave de una forma de envío y/o circulación. En el contexto de la búsqueda de producir un cambio en la personalidad que dinamitara el ego, podría parecer contradictorio (y así lo señaló Craig Dworkin), que el nombre propio, y particularmente el de muchos artistas (esto es, su firma, su capital), ocupara un lugar central en el mesóstico. Pero desde el comienzo de la obra de Cage (*Silence*, el propio *Diary*) la práctica de citar nombres había sido una técnica también de síntesis y de taquigrafía centrífuga de lo vital, algo que intentaba resumir y de ese modo disponibilizar, acelerar la distribución de una información más amplia e impersonal que esa firma comportaba: esos nombres a retener como claves de una tradición libertaria y de interés para los objetivos estéticos, políticos y filosóficos cageanos. En este caso, si uno leyera toda la serie de los mesósticos breves, afectivos, personales que se conocen, junta, podría, valiéndose de la *deixis* de esos nombres y de esta idea de una circulación afectiva, identificar un dispositivo artístico que *reenvía* hacia la vida, una pista biográfica en tanto material de lectura, que también es, en su propio funcionar, una tecnología de la amistad.

7. Sin embargo, si hasta aquí estos poemas todavía parecen constituir una rama menor (o poco elocuente) de la escritura de Cage, el mesóstico se revela en toda su dimensión en cuanto se observan en detalle sus formas de producción y su cruce con otros procedimientos (la reescritura, principalmente, y las restricciones y procedimientos de azar): allí alumbra su potencial. Según plantea una vez más Kenneth Silverman, luego de aquel origen circunstancial:



“Cage rápidamente comenzó a establecer reglas para la producción de los mesósticos y a elaborarlos copiosamente. **“Yo tomo un nombre como una disciplina”, explicó en 1972**, “y la primera línea tiene que tener la primera letra del nombre y no la segunda. Esa debe aparecer en la segunda línea” (...) Su pasión por la disciplina lo llevó a seguir imponiéndose nuevas y más demandantes reglas para la creación de estos poemas.” (Silverman, pág. 259)

Siguiendo esta lógica restrictiva, Cage utilizó el mesóstico, a partir del año 72, como procedimiento para producir una larga serie de textos construidos como reescrituras o lo que él llamaba *escritos a través (writing through)*: textos que se construían como resultados de la aplicación de reglas de selección y reordenamiento sobre fragmentos de obras de Joyce, pero también de Allen Ginsberg y Ezra Pound, entre los poetas, y asimismo sobre textos de Thoreau y Kropotkin, así como de otros pensadores, fundamentalmente abordados como teóricos del anarquismo. Estos procesos dieron como resultado los textos conocidos como *Writing through Finnegans Wake*, *Writing through The Cantos*, *Writing through Howl*, y también libros como *Anarchy* y *Themes and Variations*. Las obras de poetas y pensadores funcionaban como pre-textos sobre los que intervenir con el mesóstico como regla arbitraria pero impersonal. La reescritura mediante el mesóstico llegó a mecanizarse (un asistente de Cage, Andrew Culver, desarrolló *software* para automatizar las operaciones introduciendo texto que el procesador devolvía reordenado) y se dividió, según una sugerencia de Louis Mink que tomaba en cuenta el tipo de regla de restricción aplicada, en dos modos principales: mesósticos al 50 % y al 100 %. En la primera variedad, la letra que aparece en la cuerda en el verso o renglón 1, no puede repetirse antes de que aparezca como siguiente letra de la cuerda del mesóstico en el renglón 2: por ejemplo, si la cuerda es la palabra JAMES, no puede haber otra “A” entre la J del primer verso y la A del segundo. Mientras que en la variedad 100 %, más restrictiva, ninguna de las dos letras que se suceden en la cuerda puede aparecer entre ellas en el texto lineal (tampoco la “J”, si siguiéramos tomando el ejemplo dado antes). Las consecuencias de estas restricciones (a las que muchas veces Cage adicionaba otras: por ejemplo, que no pudiera haber más de una palabra por verso, o que por un período determinado no pudieran repetirse sílabas) son enormes, y tienen

directa relación con la problemática de la relación entre política, lenguaje y organización que el prólogo de *M* anticipaba: cómo pulverizar un lenguaje. Por un lado, si hablamos de un texto reescrito con el método de buscar las apariciones de letras que permiten escribir verticalmente un nombre (así las trans-escrituras sobre *Finnegans Wake*, buscando el nombre JAMES JOYCE), la regla restrictiva tiende a fortalecer el objetivo del arte de Cage de los años 70 en adelante, que se declaraba en aquel prólogo: desmilitarizar el lenguaje mediante la disolución de todo rastro de sintaxis tradicional y control de autoría. Difícilmente un texto articulado pueda resultar de semejante intervención, ya que un alto número de palabras del texto fuente quedará automáticamente prohibido (eliminado) para poder mantener el cumplimiento de la regla en el texto resultante: y lo importante aquí es que la regla no respeta coherencia semántica, belleza poética ni ningún otro principio de discrecionalidad autoral. De este modo, el proceso produce una cierta entropía o arbitrariedad impersonal de composición. Ahora bien, por otra parte, alguien podría preguntar por qué utilizar entonces ciertos textos como punto de partida y no elegir las fuentes también con determinaciones azarosas, si la voluntad es despersonalizar. Pero es aquí donde ambas líneas de trabajo con el mesóstico se tocan, porque el procedimiento trama una compleja tensión entre identidad y desidentificación, entre formas y caos, entre una tradición de textos libertarios que es referida o rescatada y la final liberación de la identidad personal que resultaría de la práctica meditativa y de la contemplación de un paisaje (sonoro, verbal, espacial) desarticulado. De tal modo, y tanto en los textos escritos a través del *Wake* como en otras reescrituras (las de Pound y Ginsberg de modo saliente: Cage siempre elegirá autores que ama –otra vez el amor- pero también que tienen una escritura altamente dialectal, sea porque inventan palabras o porque introducen en sus obras *slangs* que se vuelven su marca), lo que se lee o percibe es una suerte de temperatura lexical de los textos reescritos, una reminiscencia, un perfume verbal que recuerda a un universo, pero que en otro sentido está totalmente perturbado y mutado, y de cuya sintaxis nada queda. Se trata ahora de “palabras que flotan en el espacio”, como leía Cage los *haikus* de Bashô valorando su indeterminación, o de “palabras vacías” (para citar otra obra de Cage construida con este mismo objetivo). También podrían pensarse estos textos como análogos o

antecedentes de lo que hoy llamamos *nube de palabras* o *nube de etiquetas*, por el tipo de relación yuxtapositiva, no hipotáctica, que proponen entre los términos. En el límite utópico que plantea Cage, se trataría de textos para los cuales la traducción no tiene sentido, porque no hay “mensaje” para traducir, y tampoco su propia constitución es meramente idiomática: ¿textos de una suerte de lengua universal? En todo caso, letras, sonidos liberados de su prisión en la semántica. Cage había también trabajado en el sentido de dejar a la representación de los signos como cosas en flotación en sus *plexigramas*, prehistoria de la poesía holográfica. La configuración hace que el texto resultante sea difícilmente comunicativo en términos tradicionales, y lo vuelve así antes una secuencia visual y sonora, un mantra de goces acentuales y paronomásicos para ser declamado, que un poema en sentido convencional. Y el modo en que Cage leía estos textos acaba por darnos la clave: como inspirado por un dictado y de un modo completamente contrario a la lectura inexpresiva habitual en ejercicios meramente formales. En la forma “alta” de recitar los textos casi incomprensibles y “sin sentido” resultantes de sus reglas transformadoras, Cage vuelve a transgredir el sentido común (porque *recitar* es leer de modo de enfatizar el sentido de un texto, actuándolo, y estos textos no tienen “sentido”, se diría). Pero en esa combinación inusitada resuena un ímpetu bárdico que va hacia aquel objetivo de la meditación: si recitar es acentuar la comunicación, es *ya traducir*, aquí se recita un poema cuyos relieves semánticos están borrados, es decir: *se enfatiza la materialidad del lenguaje como un sentido en sí*. A sabiendas de que la tendencia a la organización y lo racional es casi imposible de reprimir, Cage automatiza (con las reglas primero, con el software luego) las transformaciones para poder producir *–deshumanamente–* un texto desarticulado, no controlado y “desmilitarizado”, y luego lo recobra para lo humano como oración ritual en la *performance*. Tensión entre azar y control, entre caos y orden, los reescritos mesóísticos de largo aliento funcionan como procesos: son procesadores de texto que permiten acceder a un tipo de desorganización sintáctica (a un tipo de realidad del lenguaje como cosa, como sonido, no como discurso) que difícilmente podría producirse mediante el control o la discrecionalidad humana sobre cada detalle resultante; pero a la vez son la fábrica de nuevas oraciones en sentido mántrico-religioso, sólo que se trata de oraciones “vacías” (como

4'33" era una pieza musical vacía, un *teatro*): reescrituras musicales de textos (cuyo único hilo es la cuerda del poema) que sin sentido y explosivas a nivel sonoro, operan como un mantra o un canto ritual. Estos textos no vienen a decir algo sino a enfatizar nuevamente el estar donde se está: permiten alumbrar el espacio en el que están artista y público, en el que estamos. Una vez más, entonces, como toda la obra de Cage, lo que los mesósticos más extensos hacen es enfatizar y dar una nueva concreción a una concepción del arte como *teatro vacío*, y el lenguaje verbal se revela —a través de complejas y variables reglas— como otro “medio para experimentar la nada” (como diría Cage de la *Lecture on Nothing* de 1949), como otra escuela sin reglas para la meditación colectiva, que es, en el nuevo horizonte cageano de los 70, también la desmilitarización mental, la apertura y el camino hacia el cambio social.

8. Cage escribió una vez, ya en su madurez, en el que acaso sea su escrito más bello en términos tradicionales, el prólogo a *An Alphabet*, que al igual que un músico japonés, Yuji Takahashi, al que admiraba, él también “amaba dos tipos de música: la que tenía demasiadas notas y la que tenía demasiado pocas”, lo cual podía extenderse a gustar por igual tanto de lo que es incomprendible como de aquello que “te está comiendo”: de Joyce a Satie. La más simple tecnología de la amistad, la mecánica sencilla y amorosa que implican esos breves poemas sub-poéticos enviados a los amigos como una red, o legibles como pistas (*deixis*) de una obra que excede la obra; o bien la tecnología combinatoria y de trans-escritura más matemática, *l'écriture à contrainte*, como en los textos casi ilegibles que reescriben fragmentos del *Finnegans Wake*, en ambos casos, para Cage, se trata de recuperar algo esencial de la dimensión colectiva y ritual de la existencia: un éxtasis espiritual de perderse en los otros, en lo otro, una potencia de canto que se despersonaliza en el amor universal, y que en el arte se ejecuta de manera teatral. Para ello puede valerse de la más inmediata enunciación personal, del armado de una red o tecnología del afecto, o bien de la apuesta más radical a la desarticulación, para favorecer un estado de percepción distinto, rompiendo con la sintaxis que es la “organización del ejército”, y progresando incluso —o sobre todo— formalmente hacia una concepción holística de la vida, que supere la mezquindad de nuestras individualidades, que pulverice —al tiempo que resignifique— nuestros nombres. El mesóstico, en su tensión entre forma y caos,

entre mensaje transparente de amistad y mero sonido mántrico ritual, entre señalamiento de la firma y disolución de la sintaxis, le sirve a este efecto humano, político de su arte. Lejos de la apuesta a lo experimental por el prestigio mismo de un nuevo lenguaje estabilizado, la obra de Cage muestra la posible confluencia de formalismo y candor en el arte: queda descubrir para éste y otros procedimientos de su bolsa de herramientas, nuevas derivas.

(Nota: todas las traducciones de textos de John Cage, William Carlos Williams y Kenneth Silverman citadas en este artículo, pertenecen a Gerardo Jorge.)

#### **BIBLIOGRAFÍA**

- Aira, César. "La nueva escritura" en: Revista *Boletín* N° 8, año 2000. Pág. 165-170.
- Cage, John. *A year from monday*. Middletown: Wesleyan University Press, 1967.
- Cage, John. *Empty Words. Writings '73-'78*. Middletown: Wesleyan University Press, 1979.
- Cage, John. *M. Writings '67-'72*. Middletown: Wesleyan University Press, 1973.
- Cage, John. *Silence. Lectures and writings*. Middletown: Wesleyan University Press, 1961.
- Cage, John. *X. Writings '79-'82*. Middletown: Wesleyan University Press, 1983.
- Dworkin, Craig. *Reading the illegible*. Chicago: Northwestern University Press, 2003.
- Silverman, Kenneth. *Begin Again. A biography of John Cage*. Nueva York: A. Knopf, 2010.