

# ***Sixty-two Mesostics Re Merce Cunningham*** **de John Cage, cuando la tipografía se hace sonido y viceversa**

John Cage (Estados Unidos, 1912–1992) fue uno de los compositores y teóricos más importantes del siglo XX e integrante activo del grupo Fluxus,<sup>1</sup> fundado en la ciudad alemana de Wiesbaden, con el que llevó a cabo radicales innovaciones; experimentando con el ruido, el silencio y el timbre, así como con caprichosas operaciones de azar e indeterminación. Sus aportaciones continúan influyendo el ámbito de la música y en muchos otros campos de investigación artística. Las exploraciones de Cage se extienden a través de fronteras disciplinares y culturales, evidenciado en su relación con filosofías orientales.

Como discípulo de Henry Cowell y Arnold Schoenberg hizo honor a la huella dodecafónica que imprimieron en su formación, aportando rompedoras novedades en el campo de la música a las que incorporaría doctrinas confucionistas, budistas y zen, llevándolo a la melodía aleatoria y a una práctica artística comandada por el azar y la improvisación.

## ***Sixty-two Mesostics Re Merce Cunningham***

Dentro de la dilatada obra de Cage,<sup>2</sup> *Sixty-two Mesostics Re Merce Cunningham* (1971), se enmarca un conjunto de piezas que experimentan con la letra, la sílaba, la palabra, el sonido, el ruido y el silencio. En especial, estos sesenta y dos mesósticos están íntimamente relacionados con otras cuatro obras suyas: *36 Mesostics Re and not Re Marcel Duchamp* (1970), *Mushroom Book* (1972), *25 Mesostics Re and Not Re Mark Tobey* (1972) y *Sixty-One Mesostics Re and Not Re Norman O. Brown* (1977).

En todas ellas se explota, a diferentes niveles, la retroalimentación entre los

1 Algunas de las monografías más importantes sobre Fluxus son de Philpott y Hendricks (1988), Armstrong y Rothfuss (1994) y Hendricks (1988).

2 Sobre el conjunto de la obra de John Cage consultar Kostelanetz (ed.), 1970; Pritchett, 1996; Bernstein y Hatch (eds.), 2001; Larson, 2012 y Revill, 2014.

Bibiana Crespo-Martín

valores inmanentes de la tipografía como elemento visual y sonoro simultáneamente. Pero es, sin duda, la obra que ocupa estas líneas la que ha trascendido más significativamente, revelando su herencia conceptual de Marcel Duchamp.

John Cage viajó por el mundo durante la década de 1960 como figura clave en la compañía de danza de Merce Cunningham.<sup>3</sup> En honor a la estrecha relación que mantuvo con el coreógrafo, le dedicó la obra *Sixty-two Mesostics Re Merce Cunningham*.

### **Cuando escribir se convierte en el verbo dibujar<sup>4</sup>**

*Sixty-two Mesostics Re Merce Cunningham* consta de sesenta y dos mesósticos visuales, una variación de poemas acrósticos en los que siempre puede leerse verticalmente el nombre o apellido de Merce Cunningham. Como Cage señala en su "Prólogo" a *M: Writings '67-'72* (1973), los textos están configurados por sílabas o palabras extraídas del volumen *Changes: Notes on Choreography* (1968) de Cunningham y de otros treinta y dos libros de su biblioteca (de autores como Wittgenstein, Joyce, Thoreau, Emerson, Marshall y McLuhan), estas fueron mezcladas siguiendo sistemas de mutaciones del libro oracular chino *I Ching*.<sup>5</sup> La pieza es a un mismo tiempo partitura, conjunto de poemas visuales, poesía fonética, poemas acrósticos, y libro-arte. Está realizada con unas setecientas treinta clases distintas de tipografías transferibles en seco Letraset, que permitieron establecer un diálogo sonoro gracias a la diversidad y juego visual de tipos, cuerpos, disposiciones y tamaños que devienen variaciones melódicas, armónicas y tímbricas. Las diferentes articulaciones tipográficas y su distribución sugieren una línea vocal con cambios de intensidad, calidad y estilo; sin seguir norma alguna para su pronunciación o vocalización.

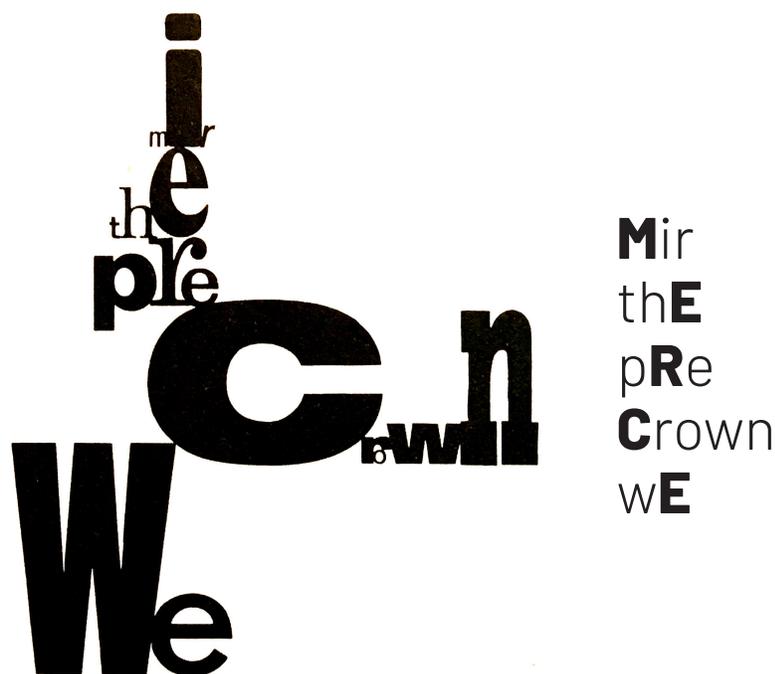
Ninguna línea tiene más de una palabra o una sílaba, ambas surgen del azar y del intercambio combinatorio de dos o más de ellas. Un proceso que produce nuevas, que no se hallan en ningún diccionario, pero que pueden recordar a otras ya existentes. Aunque algunas palabras de los poemas son bastante legibles, no forman en absoluto oraciones cohesionadas, ni siquiera frases, como se aprecia

3 Merce Cunningham (1919-2009), bailarín y coreógrafo estadounidense, creó la *Merce Cunningham Dance Company* en el Black Mountain College en 1953. El inicio de su prolífica relación profesional con John Cage se remonta al año 1942 cuando presenta uno de sus primeros solos importantes, *Totem Ancestor*. Para más información sobre la obra de Cunningham ver Celant et al., 2009 y Cunningham et al., 2005.

4 Léase aquí *dibujar* conforme a cualquiera de las cuatro acepciones que ofrece el Diccionario de la lengua española (RAE). Dibujar: Del fr. ant. *deboissier*. 1. Tr. Trazar en una superficie la imagen de algo / 2. Tr. Describir algo con palabras / 3. Prnl. Mostrarse o dejarse ver / 4. Prnl. Dicho de lo que estaba callado u oculto. Indicarse o revelarse.

5 El *I Ching*, *Yijīng* o *I King* es un libro oracular chino cuyos primeros textos datan, supuestamente, del año 1200 a. C. El *Yijīng*, Libro de las mutaciones junto con el *Shūjīng*, Libro de la historia; el *Shījīng*, Libro de la poesía; el *Lījīng*, Registro del rito y el *Chūnqiū*, Anales de primavera y otoño, conforman los Cinco Clásicos confucianos. El término *I Ching* significa 'libro de las mutaciones', de procedencia taoísta al que posteriormente se le sumaron textos confucianistas. Se cree que describe o interpreta la situación presente de quien lo consulta, y aconseja el modo en que se puede resolver el futuro si se adopta ante él la posición correcta. Es un libro oracular, sapiencial y moral, al mismo tiempo tiene aportes filosóficos y cosmogónicos.

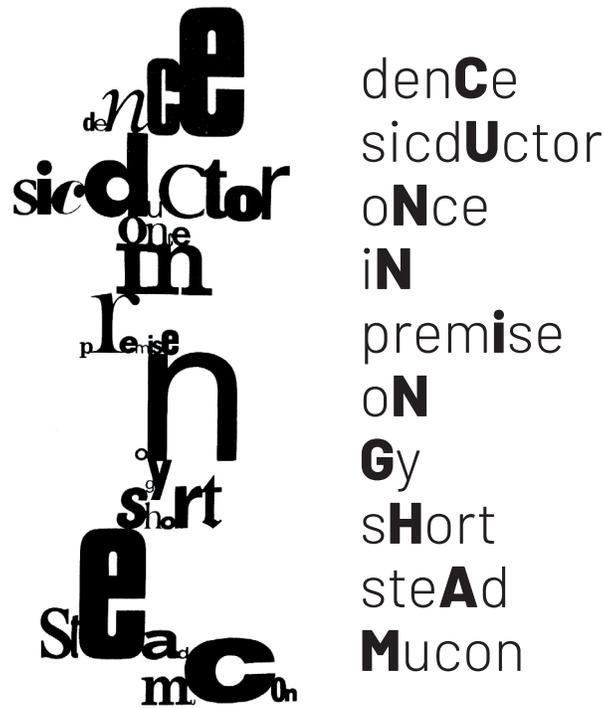
en su primer mesóstico (Figura 1), donde en las líneas de la tres a la siete se lee, por ejemplo “*once (una vez) / in (en) / premise (premisa) / on (en)*”, y en las líneas nueve y diez “*short (corto) / stead (lugar)*”. Lo que está plasmado es claro, pero no tiene sentido. En palabras de Mac Low (2001) se trata de una escritura asintáctica. Una práctica textual particular que, a través de la dispersión heterogénea de letras organizadas mediante una estricta regla conceptual (crear mesósticos con el nombre y apellido del coreógrafo), desafía las tentaciones del lector hacia el significado. La operación azarosa que permite la escritura de un mesóstico hace que presente un efecto de caos protosemántico momentáneamente ordenado alrededor del nombre seleccionado. De esta forma, el nombre de Merce Cunningham a menudo es difícil de descifrar al observar los poemas, puesto que queda enredado dentro de las otras palabras, oculto en la variedad de mayúsculas, minúsculas y espacios; no se impone sino que emerge de forma tenue e incidental, dentro de la estructura experimental de la presentación de los mesósticos en la página. Así, a modo de columna vertebral, asoma este nombre en el ‘Mesóstico 3’ M(9)<sup>6</sup> (Figura 1), y su apellido en el primero (Figura 2) —que acompaña de una versión transcrita que lo esclarece de entre las diferentes formas, tamaños y tipos de letras—.



**Figura 1.** John Cage. *Sixty-two Mesostics Re Merce Cunningham 'Mesostic 3'. M(9)*, 1971

**Fuente:** Imagen de dominio público.

6 El sistema de citación de los sesenta y dos mesósticos combina dos numeraciones, la que acompaña a *Mesóstico* es la que corresponde al orden correlativo del conjunto de mesósticos y la que va entre paréntesis seguido de la *M* corresponde al número de página del libro *M: Writings...* (1973) de Cage en el que se halla cada uno en concreto.



**Figura 2.** John Cage. *Sixty-two Mesostics Re Merce Cunningham 'Mesostic 1'. M(4). 1971*

**Fuente:** Imagen de dominio público.

Braune (2012, s.p.) ofrece un análisis del homenaje privado y personal que el compositor dedica al coreógrafo donde 'indica un estado de reverencia y amor' por él.<sup>7</sup>

*I do not want to imply a progression between any of the mesostics. However, I am interested in phonemic, graphematic, and letristic echoes in the mesostics ... For example, many words appear in various forms —I would argue that these words appear as themes to the whole piece— 'dance' can be found as 'dence' (4), 'danc' (6), 'danc' (62), 'dance' (108), 'dances' (97), 'dancer' and 'danc' (130), 'dance' (191), and Mesostic 44 ends with the words: 'dance / men' (155). Body parts repeatedly appear throughout the mesostics, supporting Cage's assertion that the mesostics evoke Cunningham the dancer: 'legs' (39), 'hands' (130), 'heads, / arm' (203), and 'knees' (193); the movements of dance recur in the words 'jump' (62) and 'movement' (112) ('movement' reappears in Mesostic 4 [11]). Mesostic 55 self-referentially describes the ways in which the mesostics were composed by highlighting the word 'chance' (191) in the top line. The 'Mi' (6) from Mesostic 2 sonically suggests 'Me' (or a place of singularity) that ends with the word 'We' in Mesostic 3. Is the 'we' Cage and Cunningham?<sup>8</sup>*

7 John Cage y Merce Cunningham fueron pareja sentimental desde 1942 hasta la muerte del compositor en 1992, de ahí que autores como Braune (2012) defiendan que los 62 *Mesostics re Merce Cunningham* sean el equivalente a una carta de amor.

8 No quiero insinuar una progresión entre ninguno de los mesósticos. Sin embargo, me interesan los ecos fonémicos, grafemáticos y letrísticos de los mesósticos ... Por ejemplo, muchas

En la literatura especializada se encuentran pocos, aunque renombrados, estudios académicos sobre este conjunto de poemas de entre los que destacan el de Andy Weaver (2012), *Writing through Merce: John Cage's Silence, Differends, and Avant-Garde Idioms*; el ya citado de Sean Braune (2012), *Cage's Mesostics and Saussure's Paragrams as Love Letters*; y el de Dani Spinosa (2013) *Noisy Inging: The "62 Mesostics re Merce Cunningham" as Anti-Exegesis*. Los tres autores han intentado leer o interpretar los mesósticos de Cage por partes, y constatan las complicaciones semánticas que ello supone, no obstante, parafraseando a Spinosa (2013, s.p.):

*our attempts to read intimacy or love into the poems,<sup>9</sup> however 'protosemantic' (Braune), court exegesis in a poetic sequence that repeatedly reminds us that this process is doomed to fail. That is, I would like to argue here that the Cunningham mesostic sequence is, above all else, a metapoetic series that rails against exegesis, against hermeneutics in general, and against the inherent overcoding of semantic language. Moreover, I argue that the poem seeks pure communication (getting back to the heart of the term, the comunis or communal), rather than a limited communication based on militarized language.<sup>10</sup>*

De esta argumentación se extrae una invitación a la lectura concienzuda, cuidadosa, meticulosa y hasta curiosa, más que interpretativa. La secuencia mesóstica dirige las palabras que la constituyen a los límites de la semántica, alejándose del significado para acercarse a la esfera de los sentidos del lenguaje —en primera instancia visuales para seguidamente pasar a ser acústicos— gracias a las posibilidades y al potencial disruptivo de las letras que la conforman. Y es en ese encuentro donde Cage aboga por incorporar el ruido como una de las características de sus

---

palabras aparecen de diversas formas —podría afirmar que estas palabras aparecen como temas en toda la obra—: 'danza' puede encontrarse como 'dence' (4), 'dance' (6), 'danc' (62), 'dancé' (108), 'dances' (97), 'dancer' y 'danc' (130), 'dancé' (191), y el Mesóstico 44 termina con las palabras 'danza / hombres' (155). Las partes del cuerpo aparecen repetidamente a lo largo de los mesósticos, lo que refuerza la afirmación de Cage de que los mesósticos evocan a Cunningham, el bailarín: 'piernas' (39), 'manos' (130), 'cabezas, / brazo' (203), y 'rodillas' (193); los movimientos de la danza se repiten en las palabras 'salto' (62) y 'movimiento' (112) ('movimiento' reaparece en el Mesóstico 4 [11]). El Mesóstico 55 describe de forma autorreferencial las formas de composición de los mesósticos, destacando la palabra 'azar' (191) en la línea superior. El 'Mí' (6) del Mesóstico 2 sugiere sonoramente el 'Yo' (o un lugar de singularidad) que termina con la palabra 'Nosotros' en el Mesóstico 3. ¿El 'nosotros' es Cage y Cunningham? [Traducción de la autora].

9 Ver nota 7.

10 Nuestros intentos de leer intimidad o amor en los poemas, aunque sean 'protosemánticos' (Braune), cortejan la exégesis en una secuencia poética que nos recuerda repetidamente que este proceso está condenado al fracaso. Es decir, me gustaría argumentar aquí que la secuencia mesóstica de Cunningham es, por encima de todo, una serie metapoética que arremete contra la exégesis, contra la hermenéutica en general y contra la sobredefinición inherente al lenguaje semántico. Además, sostengo que el poema busca la comunicación pura (volviendo al corazón del término, lo comunis o comunitario), en lugar de una comunicación limitada basada en el lenguaje militarizado [Traducción de la autora].

composiciones musicales.<sup>11</sup> En los mesósticos de Cunningham esto se traduce en ruido lingüístico —más que semántico—, en buena parte como resultado de los atributos visuales de los poemas, en los que cada letra es de una fuente y un tamaño únicos, perturbando los hábitos de lectura interpretativa, llegando incluso a amalgamar unas letras con otras; tal y como se observa, por ejemplo, en el “Mesóstico 39” *M* (146) (Figura 3), en cuya primera línea se aprecia una ese comprimida entre la eme y la a, o en la segunda línea en que la erre es a la vez una i cuyo punto se fusiona con la eme de la línea superior de esta cascada de signos. Como puntualiza el propio Cage (1973) en su serie de poemas *Diary: How to Improve the World (You Will Only Make Matters Worse) Continued 1970-71*, este énfasis en cada una de las letras insta al lector a un proceso de lectura especialmente atenta.



**Figura 3.** John Cage. *Sixty-two Mesostics Re Merce Cunningham 'Mesostic 39'. M(146). 1971*

**Fuente:** Imagen de dominio público.

Es en esta invitación de lectura atenta que el lector entabla relaciones afectivas con las palabras, las letras, los fonemas y los morfemas que componen el mesosistema Cunningham. En cierto sentido, los poemas se convierten en anotaciones para un público que interpreta la obra —que la ‘canta’— mientras la lee. Es más, para Cage, esta división del texto como notación y la lectura como interpretación, aumenta el valor potencial del azar o indeterminación en la producción del significado textual. Es decir, en la distinción entre notación/composición e interpretación, deja espacio para la indeterminación.

Por ello, esta singular obra no debe ser leída, sino vista o experimentada. A pesar de las técnicas procedimentales que utiliza Cage, los mesósticos niegan

11 En el plano musical, el ruido es una de las características de la obra de John Cage, así lo explicita en su ensayo “*The future of Music: Credo*”, recogido en *Silence: Lectures and Writings: “Wherever we are, what we hear is mostly noise. When we ignore it, it disturbs us. When we listen to it, we find it fascinating”* (1961, p. 54). “Dondequiera que estemos, lo que oímos es sobre todo ruido. Cuando lo ignoramos, nos molesta. Cuando lo escuchamos, lo encontramos fascinante” [Traducción de la autora].

el significado y apuntan a una metafísica del lenguaje, un significado que va más allá de éste, pero que sigue siendo significativo. Lo que conduce a proponer que los mesósticos no pueden limitarse a la parte textual sino que deben entenderse también en un nivel protosemántico y visual, puesto que se resisten a la lectura convencional aunque no a la interpretación lejos de los confines del significado.

### **Cuando leer se convierte en el verbo cantar**

La pieza dura en total de tres horas y seis minutos. Cage especifica que cada mesóstico debe abarcar tres minutos, incluyendo la pausa que sigue al texto (a excepción de la que se encuentra entre los dos últimos): veinte segundos de reproducción a los que le siguen dos minutos y cuarenta segundos de silencio, lo que resulta en que la mayoría de la pista no tiene sonido.<sup>12</sup> Para el intérprete, esta composición supone un firme compromiso con el tiempo de ejecución y una escrupulosa concentración que ayude a dar sentido a la acción silente; para el oyente el tiempo se mueve a diferentes ritmos a lo largo de esas tres horas.

Las diferencias tipográficas de fuente y tamaño antes descritas, sugieren una línea vocal improvisada que propicia cualquier cambio de intensidad, calidad o estilo, sin seguir una regla interpretativa convencional. No requiere que las palabras y las sílabas queden claras al oído, pero sí cada una de las letras, separándose de aquella que le precede y/o de la que le sigue, sin establecer ninguna regla de pronunciación. Y es así como el propio Cage lo especifica: *"To raise language's temperature we not only remove syntax: we give each letter undivided attention, setting it in unique face and size; to read becomes the verb to sing"* (1973, p. 107).<sup>13</sup> El conjunto de poemas es literalmente una partitura, una notación para ser interpretada como una pieza musical. Esta acción se vale del tamaño y el tipo de letra para indicar el volumen, el tono y la duración de la pronunciación de cada uno, reforzando así una lectura afectiva del texto. Los caracteres se tocan horizontal y verticalmente, los puntos de las íes, cuando es necesario, se superponen a las letras de arriba. Cada mesóstico conlleva unidad visual cuya unión ha de mantenerse también en su interpretación, como una única voz, sin incluir en ella silencios más largos que los necesarios para la respiración, a excepción de los signos de puntuación al final de los versos. De ser necesaria la respiración a mitad de un mesóstico esta debe realizarse al final de una sílaba. Obviamente, la sintaxis se elimina y cada letra alberga una atención indivisible.

---

12 Cabe recordar aquí, y como contrapunto a lo señalado en la nota 11 del presente texto en referencia al ruido, la importancia que John Cage (1952) otorga a la naturaleza del silencio en sus composiciones musicales, no en vano *4'33"* (0m00s-4m33s) es, posiblemente, su pieza más célebre. Cuatro minutos treinta y tres segundos de silencio, la obra insonora que degusta la experiencia del silencio. En 1961 John Cage publicó *Silence: Lectures and Writings*, una compilación de ensayos, conferencias y obras poéticas escritas por el compositor de 1939 a 1961 que dan explicación a su concepción del silencio.

13 Para elevar la temperatura del lenguaje, no sólo eliminamos la sintaxis: damos a cada letra una atención indivisible, colocándola en una fuente y un tamaño únicos; leer se convierte en el verbo cantar [Traducción de la autora].

Entre las más destacadas interpretaciones de la obra íntegra, está la de Demetrio Stratos, grabada el año 1974 por el sello discográfico Cramps Records; se encuentra también la Eberhard Blum en 1991 por el sello hat ART; Bartolomé Ferrando y Eduard Escoffet estrenaron su versión en 2008 en el Espai d'Art Contemporani (EACC) de Castellón (España) y posteriormente, en el 2012, durante el segundo concierto del X Ciclo de Música Contemporánea del Centro José Guerrero (Granada, España);<sup>14</sup> y la recientemente publicada en el canal YouTube de Justin Friello<sup>15</sup> en 2020.

Este último declara abiertamente que interpretar los *Sixty-two Mesostics Re Merce Cunningham* es una hazaña de resistencia debido al desgaste que sufren las cuerdas vocales, y que demanda un entusiasta estado de ánimo. La lectura interpretativa de los mesósticos busca mostrar la materialidad de la palabra y explora la sonoridad del lenguaje para una escucha del sonido fragmentario que eleva el significante lingüístico en detrimento del significado. Aquella invitación a la lectura atenta, antes referida, se transforma ahora en escucha donde la aniquilación de la sintaxis lingüística se encarna, buscando elevar el significante sonoro en menoscabo del significado musical. La riqueza interpretativa que la sugerencia de las notaciones de los mesósticos ofrece, permite, en última instancia, crear nuevos espacios sonoros, distintos a aquellos conocidos hasta el momento y que repercutirán grandemente en la música contemporánea.

La influencia de la obra de Cage se deja sentir en cuantiosos movimientos musicales, artísticos y literarios de la segunda mitad del siglo XX y en el XXI, y los ecos de sus sesenta y dos mesósticos a Cunningham resuenan desde el rock (Sonic Youth), hasta el desarrollo de la música electrónica (Aphex Twin), la música *noise* (Merzbow), la evolución de la performance contemporánea (Lina Lapelyté), la *performative lecture* (Zuzana Husárová y Amalía Roxana Filip), la polipoesía (Enzo Minarelli), la poesía visual (Gustavo Vega), la poesía sonora o fonética (Nobuo Kubota), el *text-sound* (Alva Noto), la videopoesía (Clara López Cantos), la ciberpoesía (Jason Nelson), el *voice art* (Ralf Peters), y otras tendencias más recientes que combinan poesía, palabra y sonidos, como los poemas-partitura, la *spoken word*, la *dub poetry* o la *slam poetry*.

### **Cuando escribir, dibujar, leer, cantar y escuchar se convierten en el verbo pensar**

John Cage explica: "*language controls our thinking; and if we change our language, it is conceivable that our thinking would change*" (como se cita en Kostelanetz, 1988, p. 149), dejando clara la relación entre sus teorías y su producción artística. Los mesósticos tienen la facultad de modificar nuestro pensamiento en tanto que pensamiento, bajo un modelo normativo y hegemónico. Resulta extraordinario

---

14 Para una visualización completa de la interpretación de Ferrando y Escoffet de la obra de John Cage *Sinty-two Mesostics Re Merce Cunningham* (1971) consultar <https://vimeo.com/53608637>.

15 Para una visualización completa de la interpretación de Friello de la obra de John Cage *Sixty-two Mesostics Re Merce Cunningham* (1971) consultar <https://www.youtube.com/watch?v=CbceNy3-Chk>.

constatar que, dentro de la estructura paratáctica y fracturada, con letras dispersas al azar en torno al nombre de Merce Cunningham como espina dorsal de las composiciones, los aspectos protosemánticos y paragramáticos del lenguaje y su textualidad asintáctica se convierten en una fuerza autoorganizadora invisible, una energía extraña que opera dentro del lenguaje como una acción fortuita que hace que cada uno de ellos y todos en su conjunto se cohesionen en su visualización, en su lectura —íntima y pública— y en su escucha, para dar paso a un nuevo espacio, que en terminología de Foucault (como se cita en Braune, 2012, s. p.) podría definirse como heterotópico<sup>16</sup> de pensamiento, generado a partir de otros ya existentes.

## Referencias

- Armstrong, E. y Rothfuss, J. (1994). *En l'esperit de Fluxus*. Fundació Antoni Tàpies.
- Bernstein, D. y Hatch, Ch. (eds.). (2001). *Ertings Writings through John Cage's music, poetry Poetry and artArt*. University of Chicago.
- Braune, S. (2012). *Cage's Mesostics and Saussure's Paragrams as Love Letters*. *Postmodern Culture. Journal of interdisciplinary thought on contemporary cultures*, 22 (2). <https://doi.org/10.1353/pmc.2013.0004>
- Cage, J. (1952). 4'33' [canción]. En 4'33". Floating Earth.
- \_\_\_\_\_. (1961). *Silence: Lectures and Writings*. Wesleyan University Press.
- \_\_\_\_\_. (1973). *M: Writings '67 - '72*. Wesleyan University Press.
- Celant, G. et al. (2009). *Merce Cunningham*. Charta Edizioni.
- Cunningham, M. (1968). *Changes: Notes on Choreography*. Something Else Press.
- Cunningham, M. et al. (2005). *Merce Cunningham: Fifty Years*. Aperture.
- Ferrando, B. y Escoffet, E. (2008). *John Cage. Sixty-two Mesostics Re Merce Cunningham* [Archivo de video]. <https://vimeo.com/53608637>
- Friello, J. (2020, 6 de abril). *John Cage - Sixty-Two Mesostics: Re Merce* [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=CbceNy3-Chk>
- Hendricks, J. (1988). *Fluxus Codex*. The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Detroit.
- Kostelanetz, R. (1988). *Conversing with John Cage*. Limelight.
- \_\_\_\_\_. (ed.). (1970). *John Cage. An anthology*. Praeger.
- Larson, K. (2012). *Where the Heart Beats: John Cage, Zen Buddhism, and the Inner Life of Artists*. The Penguin Press.

---

16 "Heterotopias are disturbing, probably because they secretly undermine language, because they make it impossible to name this and that, because they shatter or tangle common names, because they destroy 'syntax' in advance, and not only the syntax with which we construct sentences but also that less apparent syntax which causes words and things (next to and also opposite one another) to 'hold together'." (Foucault, como se cita en Braune, 2012, s. p.) "Las heterotopías son inquietantes, probablemente porque desvirtúan secretamente el lenguaje, porque hacen imposible nombrar esto y aquello, porque destrozan o enredan los nombres comunes, porque destruyen de antemano la 'sintaxis', y no sólo la sintaxis con la que construimos las frases, sino también esa sintaxis menos aparente que hace que las palabras y las cosas (las que están al lado y también las opuestas) se 'mantengan juntas'." [Traducción de la autora].

- Mac Low, J. (2001). *Cage's Writings up to the Late 1980s*. En D. Bernstein y C. Hatch (eds.) *Writing Through John Cage's Music, Poetry, and Art*. University of Chicago.
- Philpott, C. y Hendricks, J. (1988). *Fluxus: Selections from the Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection*. The Museum of Modern Art.
- Pritchett, J. (1996). *The Music of John Cage*. Cambridge University Press.
- Real Academia Española (2014). *Diccionario de la lengua española*, 23.<sup>a</sup> ed., [versión 23.4 en línea]. <https://dle.rae.es>.
- Revill, D. (2014). *The Roaring Silence: John Cage: A Life*. Arcade Publishing.
- Spinosa, D. (2013). Noisy Singing: The '62 Mesostics re Merce Cunningham' as Anti-Exegesis. *Generic Pronoun [creates]*. <https://genericpronoun.com/2013/07/16/noisy-inging/>
- Weaver, A. (2012). Writing through Merce: John Cage's Silence, Differends, and Avant-Garde Idioms. *Mosaic: a journal for the interdisciplinary study of*, 45(2), 19-37.