

UN DIÁLOGO SONORO ENTRE 4'33'' Y *LAPSUS SILENTE*

Recibido: 20 mayo 2022 * Aprobado: 25 noviembre 2022

LETICIA MOLINARI

Universidad Nacional del Sur

Buenos Aires, Argentina

molinarileticia60@gmail.com

Resumen

El polifacético artista norteamericano John Cage compuso 4'33'' para piano en 1952 y la estrenó en New York. Setenta años después, en Argentina, la artista sonora Lili García evocó aquella pieza en *Lapsus silente*, su obra de música concreta presentada en el ciclo 2022 de *Bahía [In]sonora* (Bahía Blanca). García abre un diálogo entre estas producciones que da cuenta de intereses estéticos comunes plasmados a través de mecanismos compositivos diferentes pero ambas dirigidas a una escucha amplia y atenta. Con un recurso teórico amplio que incluye a Schaeffer, Minsburg, Delgado Romo, Haro y el propio Cage, toman forma los conceptos de cita, escucha, música concreta y otros.

Palabras clave: sonoridad, escucha, cita, espacio.

Abstract

The multifaceted American artist John Cage composed 4'33'' to be played on the piano for the first time in New York in 1952. Seventy years later in Argentina, the sound artist Lily Garcia has cited Cage's work in *Lapsus silente*, her concrete musical piece presented in Bahía Blanca this year as part of *Bahía [In]sonora* event. Garcia opens a dialogue between these productions, which reflects common aesthetic interests expressed through different compositional mechanisms, yet being both aimed at broad and attentive listening. The cited concepts of listening, concrete music, quotation and many more involved are shown along with the theoretical resource of Schaeffer, Minsburg, Delgado Romo, Haro and John Cage himself among others.

Keywords: listening, quotation, space.



INTRODUCCIÓN

Cierta vez, John Cage afirmó que él había inventado la música, no la composición (Cage, 1981) y se refería a una idea de música dispersa en la totalidad de la vida, el espacio, el tiempo y hasta donde es posible percibir sonidos sin necesidad de establecer ningún tipo de categorización excluyente. Esa expresión contenía sus intereses artísticos que ya en 1952 había plasmado en la obra *4'33''*, una pieza que inició reflexiones en diversas áreas del conocimiento, abrió un camino de búsquedas en el campo musical orientado a nuevas experiencias sonoras y continúa dando frutos de la mano de las corrientes musicales más ligadas a la tecnología. La artista sonora argentina Lili García¹ se remonta a aquel inicio emblemático, lo inserta en su obra y propone una escucha que transita entre lo intencional y los momentos en que planifica la inclusión de lo fortuito dentro de su obra *Lapsus silente* (García, 2022).

ACERCAMIENTO A LAS OBRAS

Haremos una breve descripción de las obras deteniéndonos en los detalles que interesan a nuestro enfoque; ubicaremos los eventos que detallamos en los segundos aproximados en que se escuchan o en las respectivas partes que la integran.

*Lapsus silente*² se presentó en Bahía *[In]sonora* (ciudad de Bahía Blanca, Argentina, 2022), un ciclo destinado a obras contemporáneas y de creación colectiva en tiempo real; desde marzo del mismo año formaba parte del compilado internacional del Institute For Alien Research, Bath, UK. Según la propia artista, la composición “encuadra 5 miniaturas sonoras separadas por lapsus silentes que citan la obra de John Cage” (2022).

La duración de la obra es de exactamente cuatro minutos y treinta y tres segundos, un recorte temporal en clara alusión a la obra de Cage; la distribución interna de duraciones entre miniaturas y silencios es la siguiente:

¹ Más información de la artista disponible en: www.lilipopnet.wixsite.com/lili-garcia-net, www.facebook.com/lilipopnet y www.instagram.com/lili_pop_garcia/

² Disponible en <https://ifarmusiqueconcretecompilation.bandcamp.com/track/clave-de-qr>

I: 47'' (3'') – II: 53'' (3'') – III: 56'' (4'') – IV: 57'' (2'') – V: 49''.

En las miniaturas, los materiales abstractos se combinan con otros de mayor grado de referencialidad que recuerdan la marcha y el silbato de un tren (tercera parte), el canto de voces humanas (primera parte), el piar de aves y el flujo de agua (segunda parte). En la construcción del espacio acústico encontramos fuentes fijas y móviles que a veces evolucionan de una a otra (comienzo de la tercera parte), con un tratamiento de espacialización amplio (quinta miniatura), de lateralización y panoramización a diferentes velocidades y distanciamientos que desarrollan un acotado juego de lejanías y proximidades (primera parte). En cuanto a su duración y al grado de ordenamiento rítmico, encontramos fuentes breves de ataque puntual que aparecen aisladas o sin un patrón regular de repetición, otras que forman parte de una serie de apariciones isócronas (impulsión grave de la primera miniatura), o bien despliegan una secuencia rítmica (0'53''); de esta forma, se demarcan segmentos de campo pulsado. Las fuentes continuas se mantienen estacionarias (2'10'') o, a veces, evolucionan con cambios internos de dinámica (3'26''), localización o superficie (2'48''); al respecto, contrastan las superficies lisas (0'33''), rugosas (1'09'') e iteradas (2'48''). En cuanto a las relaciones sonoras dentro de las miniaturas, la trama es ininterrumpida, con diferente densidad que va desde el adelgazamiento de una sola fuente (1'03-1'08''), las yuxtaposiciones (inicio de primera y cuarta partes), hasta superposiciones numerosas, en las cuales los timbres se amalgaman, fusionan, emergen y se solapan (1'30''); tampoco están ausentes las relaciones figura-fondo (3'16'').

Cada miniatura es un desarrollo completo que se articula con la siguiente por medio de silencios, sosteniendo un hilo discursivo entre las partes; esta coherencia puede atribuirse no solo a la paleta sonora elegida y a su tratamiento, sino también a la reaparición de fuentes de una sección a otra, reconocibles pero nunca idénticas, que se integran y por lo tanto se resignifican en nuevas tramas sonoras como elementos de unidad formal de la obra (por ejemplo, voces entonadas o impulsión grave de primera y quinta miniaturas).

En cuanto a 4'33'', Cage la dedicó al pianista, amigo y colega David Tudor quien la estrenó en la ciudad de New York en 1952; el manuscrito se perdió y fue Tudor quien aportó datos y precisiones del original. Son muchos los abordajes posibles y que se han realizado de esta obra, pero aquí nos limitaremos a nombrar algunos aspectos que estrechan el vínculo con *Lapsus silente*. Cage propone

tres movimientos de disímiles duraciones establecidas al azar: 33", 2'40" y 1'20" respectivamente (Morales Nieto, 2021, p. 79), los titula con números romanos e incluye la indicación "tacet" en la partitura o guion destinado al intérprete. Este deberá respetar el ritual de todo concierto en el escenario por lo que el aspecto visual y específicamente corporal de la pieza es importante: el pianista permanecerá sentado frente al piano sin otra tarea que cronometrar los movimientos musicales y, con gestos muy acotados –como detalla el compositor– abrir y cerrar la tapa del teclado para informar acerca del transcurso de la pieza. Todo cuanto acontezca sonoramente provendrá del ambiente externo o del interior de la sala y será en sí mismo la obra. Se trata de una propuesta que apela a una percepción abierta y desprejuiciada: "lo que escuchamos está determinado por nuestro propio vacío, por nuestra propia receptividad" (Cage, 2021, p. 183).

UN POSIBLE DIÁLOGO

Ambas obras se diferencian sustancialmente en lo que se refiere a la voluntad discursiva: mientras Cage deja liberada la obra a lo que acontezca en el entorno sonoro, García compone un secuencia de breves estructuras enlazadas por medio de silencios; sin embargo, comparten la precisión mensurable de las duraciones, tanto en la duración total de las obras como en el seccionamiento interno. Tal recorte temporal es parte destacada de otro espacio que proponemos como simbólico, es decir, la partitura de Cage y el registro de García. En ellos, el detalle en segundos es el continente para todos los momentos, sonoros y silenciosos, y también para lo que no forma parte de este espacio, lo fortuito, que no puede ser escrito o no puede ser grabado.

A modo de criterio comparativo, proponemos la relación entre dos espacios presentes en cada una de ellas: un espacio interno inmanente a la composición y otro externo que pasa a formar parte de ella.

4'33' propone una invitación a la escucha contemplativa donde, ante la falta de un direccionamiento narrativo, el imprevisto sonoro es figura; se abre un diálogo entre la temporalidad prefijada y lo azaroso del espacio sonoro y en él, la presencia y gestualidad del intérprete recuerdan a la audiencia el transcurrir de la pieza. Por su parte, en la obra de García la relación entre los eventos sonoros compuestos y los aleatorios forma parte de la composición porque detalla los acotados

momentos durante los cuales la emergencia sonora pueda filtrarse; de este modo recuerda a los oyentes la permanente presencia del entorno sonoro. Es así como la artista remite a *4'33''*, aquella primera experiencia sonora del ambiente inserta en el formato de la música de concierto y que inició una tradición de búsquedas creativas vinculadas con el espacio acústico.

EL PENSAMIENTO DE LOS ARTISTAS

Los años cincuenta fueron una época de cambios en la vida de Cage –se retiró de la ciudad para vivir en una comunidad en el campo– y en sus reflexiones artísticas: problemáticas formales de la música dejaron de preocuparle a la vez que la integración de los ruidos y el silencio al ámbito de los sonidos musicales ocuparon gran parte de su interés. Entendía el sonido, cualquiera sea, y el silencio como dos aspectos íntimamente enlazados y así lo ejemplifica en su anécdota de Christian Wolff al piano, tocando una pieza que incluía silencios y con las ventanas abiertas: “los sonidos que se habían oído por accidente mientras estaba tocando no implicaban ninguna interrupción. Su música tenía las ventanas abiertas” (Cage, 2016, p. 111). Este relato forma parte de su Conferencia en Juilliard de 1952 organizada con intervenciones musicales a cargo de David Tudor; en ella, la alternancia del habla y la música estaba cronometrada y los textos escritos seguían una rigurosa disposición espacial, datos que dan cuenta de sus preocupaciones de entonces. Por otra parte, el silencio era para él sinónimo de no-intención y además una posibilidad de conectar con la naturaleza frente a la cual el compositor “o bien incluye silencios en sus obras o bien funde en su continuidad la misma naturaleza del silencio (ausencia de intención)” (Cage, 2016, p. 46). Cage continuó sus reflexiones hacia una música cercana a la vida y un arte abierto al mundo; en ellas tensó aún más la relación arte-vida hasta fusionarlos, hasta disolver toda diferencia, señalamiento o estructuración temporal y lo concretó diez años después en su obra *0'00''* (1962), también titulada *4'33'' N°2*.

Por su parte, el recorrido artístico-sonoro de García hasta el presente se concreta dentro del campo de la música electroacústica en el que ya Cage y Tudor habían incursionado en los años ochenta. García proviene de las llamadas artes visuales y posteriormente amplió sus búsquedas con la inclusión del arte sonoro y un interés por producciones en los márgenes difusos de cualquier clasificación. Sostiene que el arte dialoga con las otras expresiones de la vida así como da cuenta de

momentos y espacios de interacción; además, expresa su interés por el desarrollo de procesos creativos colectivos en espacios públicos. (García, s.f.).

PUENTES ENTRE LAS OBRAS Y LOS ARTISTAS

La afición por dirigir la escucha al ambiente llevó a Cage a perder el interés por la música compuesta y propiciar una audición atenta de cuanto acontece; se trata de un pensamiento que, a decir de Celedón Bórquez (2016), expresa las limitaciones de la tradición musical al momento de abordar la relación entre la escucha y el entorno sonoro. La misma búsqueda está presente en esta obra de García que se enmarca en la música concreta, es decir, en una forma de “componer obras con sonidos de cualquier origen (especialmente los que se llaman ruidos) juiciosamente escogidos, y reunidos después mediante técnicas electroacústicas de montaje y mezcla de las grabaciones” como la definió Pierre Schaeffer (1996, p.20), considerado el padre de esta corriente. Al respecto, el teórico Vásquez Rocca entiende que esta música “designa un planteamiento compositivo, donde el sonido en lugar de ser interpretado se convierte en un *objeto* externo que posee su propia realidad espacio-temporal, su propia presencia.” (2009, s/p). El mecanismo de captura sonora supone una separación de la fuente, una extrapolación que la descontextualiza a la vez que pierde su funcionalidad de origen de tal forma que el sonido es parte de los materiales de la obra por sus características acústicas. Se trata de un proceso de aislamiento, tratamiento y reinserción nueva del sonido que pone en juego el nivel de referencialidad anterior; así, las relaciones sonoras que componen la obra serán inéditas y fantásticas, podrán evocar o crear ambientes que se perciban más o menos frecuentados o extraños. Tal el caso de *Lapsus silente* en la cual las ambigüedades sonoras de susurros y chirridos se mixturán con bocinas, trenes, voces y otras fuentes familiares.

En 4'33'', la delimitación temporal encierra una estructura silente que funciona como un receptáculo vacío, un adentro siempre permeable y contaminado. En cambio, en *Lapsus silente* ese vacío es más reducido y se repite a lo largo de la obra, a modo de un abrir y cerrar las ventanas de Wolff. En *Lapsus silente*, el silencio cumple una doble función: como elemento formal en la articulación entre partes conforme uno de sus usos dentro de la tradición musical y como una cita.

García se inspira en los intereses estéticos de Cage de mediados del siglo XX y recupera la escucha del entorno que plantea *4'33''*, la obra más representativa de entonces. Nos preguntamos acerca del mecanismo por el cual la artista sonora incorpora aquella obra: ¿se trata de un homenaje al compositor? ¿O de utilizar la idea de añadir el entorno como un recurso compositivo? ¿Puede considerarse un procedimiento de citación? Tenemos en cuenta que la atención auditiva que inaugura *4'33''* ha sido por demás fructífera al inspirar una serie de propuestas creativas englobadas genéricamente en el llamado arte sonoro, la música experimental, los paseos y paisajes sonoros y al ampliar la paleta compositiva electroacústica con nuevos materiales; por lo tanto, *4'33''* se convierte en una referencia reconocible en esas producciones y experiencias, sea de forma más evidente o más solapada. Se trata de formas de inclusión que en algunos casos comparten algunas características con la cita, al menos desde el enfoque de algunos compositores electrónicos y teóricos actuales.

En el marco de la composición con medios electroacústicos, Beltramino y Minsburg elaboran una definición de cita amplia que contempla la inclusión de aspectos de una obra de origen, género o estilo en otra obra de destino; la consideran un procedimiento de inserción que tiene efectos en el nuevo contexto sonoro y con el que se relaciona a la vez que inaugura el vínculo citador-citado. Esta idea que nos resulta útil para el caso que analizamos dado lo imposible de una literalidad, es la que denominan de estilo indirecto y que se concreta “adaptando el discurso original a otra situación comunicativa, permitiendo imaginar lo que fue dicho pero sin pretender reproducirlo textualmente” (2004/5, p.48); así, resulta semejante a una mención o un recordatorio no muy preciso porque se propone recuperar un modo de hacer presente en una obra, utilizado por un autor, o bien propio de un género. También Delgado Romo se refiere a esta inclusión externa en el interior de una obra, a la coexistencia de “dos cargas semánticas: aquella que pertenece al objeto citado y la que se produce a raíz del nuevo contexto” (2012, p.9); dichas cargas aumentan la complejidad de la construcción de sentido y anclan la atención en zonas puntuales de la obra. El investigador argentino Judkovski (2020) desarrolla en detalle la idea de cita reconociendo sus implicancias en el nivel discursivo de la obra de destino, entre otras características, al incorporar asociaciones y ambigüedades e insertarse como un fragmento que exige modos de tratamiento e inclusión. Por otra parte, en este análisis, Judkovski se confronta con la dificultad de delimitar el concepto de cita

y diferenciarlo de evocaciones o apropiaciones, precisamente en el caso en que el citador, el compositor Charles Ives, busca no ya insertar materiales o recordar una obra anterior sino recrear una experiencia de escucha.³

Sin pretender un abordaje exhaustivo del tema, tales aproximaciones teóricas dan cuenta de diferentes formas de diálogo con la tradición que tienden un puente entre composición y escucha; sin embargo, esta diversidad pone en crisis las definiciones. La falta de contenido sonoro en la evocación de *Lapsus silente* es ejemplo de lo dicho y nos lleva a preguntarnos, si cabe la palabra, ¿qué es lo que se cita? En una analogía con el ejemplo de Ives, podemos pensar que García recuerda la forma de escucha que propone Cage ahora inserta en el juego reglado entre lo discursivo y lo emergente del espacio.

Se trata de un espacio inseparable del tiempo al punto de fusionarse en la expresión espacio-tiempo que Cage consideraba extremadamente simplificadora (1981) pero necesaria para referirse al momento de vacío entre relaciones sonoras al que es preciso atender, pues “incluso estando cerca hay una distancia” (2016, p.97). Al respecto, el musicólogo chileno Alfonso Padilla (1999) recuerda que fue a partir de la música concreta que la cuestión de la espacialidad musical tomó una dimensión más real que metafórica; desde entonces, la simultaneidad del espacio sonoro real y su temporalidad se enriquecieron con las posibilidades que ofrecía la música electrónica tanto en el abordaje compositivo como en la percepción. El compositor argentino Dante Grela (2007) coincide al destacar la sincronía entre el espacio-tiempo de la experiencia musical -y sonora- y la interacción que en ella se produce y se percibe, tanto del espacio donde escuchamos como de la localización de los sonidos de cualquier procedencia en él.

En cualquier caso, se trata de un desafío a la escucha que en *Lapsus silente* cobra una dinámica particular: se amplía con las fuentes procedentes de un afuera de la obra. En esta situación, según Cage, “lo más sensato es parar la oreja de inmediato y oír cada sonido repentinamente antes de que nuestra razón pueda convertirlo en algo lógico, abstracto o simbólico” (2016, p.108). El filósofo

³ Judkovski se refiere a *Central Park in the dark* de C. Ives: “Enfatizamos esta intención de Ives de reproducir en su obra lo que “un hombre habría escuchado unos treinta años atrás” Pero abre una nueva perspectiva: no traer del pasado una cita sino una “escucha” o una supuesta situación de escucha en el pasado” (2020, s/p).

francés Jean-Luc Nancy se refiere a la situación de escucha en términos de una “penetración acústica”, una “puesta en resonancia” (2007, p.4) corporal con la fuente sonora, es decir que el oyente se ve atravesado por el sonido y mecido por él. Su contemporáneo alemán Peter Sloterdijk (2002) acuerda con esta idea al pensar que el vínculo entre música y oyente es tan estrecho que define la existencia de uno en el otro y considera a la escucha una experiencia inmersiva en la cual no existe una distancia mediadora que separe al auditor del ambiente. También se pregunta por la situación específica de la escucha musical estrechamente relacionada con el ritmo humano de entrada y salida del mundo -existente o imaginario.⁴

Tal es la actividad perceptiva que propone García en el vaivén desde las miniaturas de ficción al anclaje del entorno presente, una atención sostenida en la mudanza de espacios sonoros y ordenadas en el ciclo de repeticiones equidistantes. Sin embargo, luego de atender especialmente a cada una de las cinco breves secciones, la escucha del ambiente ya no será igual pues, como advierte el compositor La Monte Young, la percepción va enriquecida “con el ingrediente añadido del mundo del sonido” (2019, p.64); refiere así, a un aprendizaje nuevo y un salirse de sí para dar paso a una escucha no condicionada, el vacío de la receptividad al que aludía Cage.

Para la compositora y teórica Pauline Oliveros, estos conceptos se encuentran entrelazados porque, consciente o inconscientemente, nuestra escucha es multidimensional, es decir que envuelve a un mismo tiempo la percepción del espacio donde concurren eventos y oyentes, las duraciones y el orden de aparición, la anticipación y la expectativa, la continuidad y dirección del discurso. Así, el compromiso de la atención es clave a fin de ser conscientes de esa escucha que compromete sentimientos, memoria y que denomina “escucha profunda” en tanto “significa aprender a expandir la percepción de los sonidos para incluir todo el continuo espacio-temporal del sonido y enfrentar su inmensidad y complejidad tanto como sea posible” (2019, p.41).

⁴ Westerkamp, Rocha Iturbide, Murray Schafer, Vasquez Rocca, Celedón Bórquez, entre otros, profundizan y acuerdan con estas reflexiones.

A MODO DE CIERRE

En *4'33''* y *Lapsus silente*, ambos artistas se dirigen a la intensificación de la percepción de los oyentes, incorporan a la obra el espacio público y ahondan en la problemática del silencio. Podríamos decir que, a diferencia de otras propuestas de música concreta, la novedad de *Lapsus silente* radica en la inclusión en vivo del sonido ambiente; por ello, *Lapsus silente*, se caracteriza por la actividad permanente que pide a la escucha inclusiva, aquella que según Oliveros “nos abre a todas las posibilidades del continuo espacio-temporal” (2019, p.74). El eje de alternancia sonora ambiental-composicional, agrupa diferentes niveles de ambigüedad y abstracción que dialogan con la imaginación y se entranan con el recurso espacial de las fuentes y el uso de la cita.

La propuesta de Cage es acústica y visual, hay sonido y cuerpo, pero no es en el gesto interpretativo donde se origina el sonido y esto produce una dispersión, un punto de quiebre perceptivo con las fuentes cuyo origen no está a la vista: situada en el escenario, se observa la presencia y la gestualidad de un pianista que en toda la pieza realiza acciones mudas. Ante ese espectáculo silente, la escucha busca su motivo en el resto del entorno.

Por el contrario, García plantea una composición acusmática y, tal vez podríamos decir, híbrida en tanto que combina la composición digital y la emergencia acústica; nos propone una atención incluso contraria a cualquier situación de concierto durante la cual solemos activar un bloqueo perceptivo a factores externos. Una situación que enfrenta a la audición con la disyuntiva acerca de la procedencia de los sonidos y contribuye a desdibujar los límites de la obra.

En conclusión, la causalidad está ausente en ambas piezas por quedar las fuentes fuera del alcance de la vista, sea en la inmutabilidad del intérprete cageano o en la música que surge de los parlantes y en los sonidos que ingresan al recinto. Nuevamente aquí la imaginación sonora encuentra un lugar tan destacado y necesario como poco frecuente, si tenemos en cuenta que el sonido es solo una mínima parte de lo que acontece en la realidad por ruidosa que esta parezca, como señala el teórico Michel Chion (2019); siguiendo este pensamiento, podríamos decir que ambas obras son acusmáticas, nos exponen a la escucha sin más dato, libres para escuchar los sonidos por sí mismos y construir narrativas propias.

La ambigüedad que caracteriza la alusión cageana compromete la atención, no ya a lo conocido ni a una supuesta complicidad con el oyente sino a la captura inesperada de lo que sucederá, una forma de ser parte de ese acontecer sonoro. Por su parte, Cage vuelve una y otra vez sobre el espacio sonoro como dimensión para expandir la idea de música, las fronteras de su percepción y sus relaciones con la vida.

Como dijimos, *4'33''* es una obra que ha sido el origen de reflexiones diversas y enriquecedoras y continúa siéndolo en voz de pensadores y en producciones de artistas; así también lo fue para el propio Cage y su trayectoria siguiente. Su conocida frase: "Lo que hacemos hecha luz sobre el pasado" (2021, p.248) podemos pensarla en relación con *Lapsus silente*, obra que la evoca y paralelamente actualiza, pues es propia de la tecnología de este tiempo y está destinada al público actual. En síntesis, en Lili García encontramos una artista contemporánea que tanto se enmarca en las búsquedas del arte sonoro con sesgo propio como conversa con una tradición de intereses y desafíos perceptivos que John Cage inició.

REFERENCIAS

- Beltramino, F. y Minsburg, R. (2004/2005). La cita en la música electroacústica. *Revista Argentina de Musicología*, 5-6, 45-60. Asociación Argentina de Musicología.
- Cage, J. (1981). *Para los pájaros. Conversaciones con Daniel Charles*. Monte Ávila Editores.
- Cage, J. (1999). *Escritos al oído*. José López Albaladejo.
- Cage, J. (2016). *Ritmo, etc.* Interzona Editora.
- Cage, J. (2021). *Escribir en el agua. Cartas (1930-1992)*. Caja Negra.
- Celedón Bórquez, G. (2016). *Sonido y Acontecimiento*. Editora e Imprenta Maval SPA.
- Chion, M. (2019). *El sonido: oír, escuchar, observar*. La marca editora.
- Delgado Romo, J. (septiembre 2012). Cita y collage, literatura e intertextualidad en Berio. Tercer movimiento de sinfonía (1968). *Espacio Sonoro. Revista de Música Actual*. 28. <http://espaciosonoro.tallersonoro.com/wp-content/uploads/2012/09/Cita-y-Collage2.pdf>
- García, L. (s.f.) *Acerca de mí*. Lili García: Artista visual. <https://lilipopnet.wixsite.com/lili-garcia-net/http://lilipopnetwixcomlili-garcia-net-c24vq>. Consultado 14 abril 2022.
- García, L. (08 de marzo 2022). Lapsus silente [composición]. En *Cauldron Deep Aesthetics* [Album]. Institute For Alien Research. <https://ifarmusiqueconcretecompilation.bandcamp.com/track/clave-de-qr>
- Grela, D. (2007). La consideración analítica del espacio en las formas sonoras. *Revista del Instituto Superior de Música*, 1(11), 87-98. <https://doi.org/10.14409/ism.v1i11.562>
- Judkovski, D. (2020). La cita en la música electroacústica latinoamericana: fragmentación, memoria y resignificación. *INNOVA UNTREF. Revista Argentina De Ciencia Y Tecnología*. Mayer, M. (Comp.). <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/innova/article/view/887>
- Morales Nieto, L. M. (julio-diciembre 2021). La escucha en 4'33'' de John Cage; la escucha y la imaginación en Solo para uno e Imaginaria de Julio Estrada. *Cuadernos de Investigación Musical*, 13, 76-91. <https://doi.org/10.18239/invesmusic.2021.13.04>
- Molinari, L. (2023). Un diálogo sonoro entre 4'33'' y *Lapsus silente* (17). *A&H, Revista de Artes, Humanidades y Ciencias Sociales*. 105-117.

Nancy, J-L. (2007). *A la escucha*: Amorrortu.

Oliveros, P. (2019). *Deep Listening. Una práctica para la composición sonora*: Dobra Robota Edit.

Padilla, A. (1999). Espacialidad y temporalidad de la música. *Música e Investigación*, 5(3), 7-32.
Revista del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

Schaeffer, P. (1996). *Tratado de los objetos musicales*: Alianza Música.

Sloterdijk, P. (2002). *El extrañamiento del mundo*. Editora Nacional.

Vásquez Rocca, A. (2009). *Música concreta; John Cage "4 minutos y 33 segundos", oír a través del silencio*. <https://arteisthesis.blogspot.com/2009/07/musica-concreta-john-cage-4-minutos-y.html>