

La Monte Young: poética del minimalismo

Carlos Pineda

A PRINCIPIO DE LA DÉCADA de los sesenta del siglo pasado se comienza a gestar un fenómeno musical que reacciona directamente contra los excesos de la aleatoridad y el atonalismo: el minimalismo, apuesta que vio en las células rítmicas su panacea, seduciendo a las obras concebidas bajo su signo a trabajar con los elementos más básicos del lenguaje musical.

De entre los compositores de la primera hora que, inspirados en mayor o menor grado en las concepciones sonoras de John Cage, dieron la pauta para el desarrollo posterior de esta estética destacan los compositores norteamericanos La Monte Young y Terry Ryley, quien con su obra en “C” compuesta en 1968 se establece, para la mayoría de los críticos, como el fundador indiscutible del minimalismo musical.

En términos generales esta estética le apuesta a desarrollar series repetitivas de motivos rítmicos que no se transforman “melódicamente” como en la música tradicional de concierto, sino que se mantienen como estructuras simétricas que parecen ser estáticas, pero que evolucionan a nivel paradigmático a través de la arquitectura tridimensional de la composición, esto es, que existe una transformación del *tempo*, la textura o la tesitura y la tonalidad, pero no de la forma.

Si bien el término *minimal* fue utilizado en 1965 por primera vez por el filósofo Richard Wolheim, para referirse a las pinturas de Ad Reinhart y los *ready-made* de Duchamp, pronto tuvo gran acogida en otras artes, llegando inclusive, en los ochenta, a determinar una moda arquitectónica que aún hoy día se está desarrollando. Dado lo anterior, para un purista sería anacrónico etiquetar de minimalista las obras de La Monte Young, dado que fueron compuestas cinco años antes de la fijación del término, sin embargo las característi-

cas de éstas y su influencia posterior en autores como Steve Reich y Phillip Glass son suficientes como para atrevernos a tal nominación.

Ahora bien, la concepción que de música tiene La Monte va más allá del mero hecho sonoro, imbricándose con la puesta en escena, e incluso con el fenómeno lumínico, por lo que muchas de sus obras (quizá la mayoría) podrían considerarse como performances que parten de una visión ecléctica y descentralizadora de las artes.

Muestra de lo anterior son las *Composition 1960* en las que queda claro que no toda poesía precisa de llamarse de esa manera, y que el silencio es más que pura pausa signíca. Esta música histriónica hace que la partitura se desgrane para convertirse en territorio literario y que la cuartilla sea *particella* lúbrica: intersección, o mejor (quizá) subducción de continentes semánticos; traslación de los contenidos a formas expresivas que nos pueden parecer ajenos, pero que en verdad evidencian el palimpsesto todo que es el arte. Es así que los cruzamientos carnales entre artes hermanas, y los encuentros fortuitos en las lindes de lo innumerable, se convierten en asuntos caros a su experimentación.

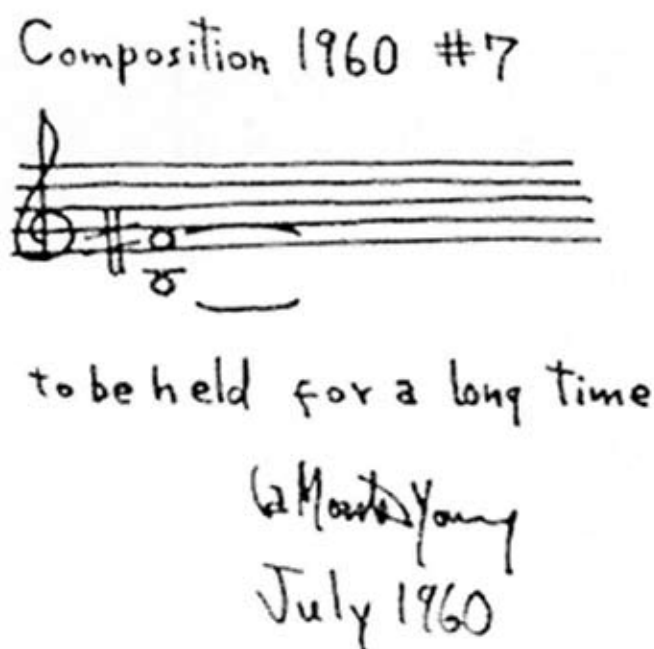
Esta característica proteica de la música de Young es clara evidencia de su tendencia posvanguardista, la cual busca eliminar las fronteras entre las artes, imbricándolas en un tejido plurivalente y transformacional. Por ello es válido, e incluso necesario, que un acercamiento como éste, que pretende llamar la atención sobre la música de un autor contemporáneo poco conocido, antes que realizar un análisis académico estéril para el lector tome una decisión temeraria, que si bien reduce el espectro hermenéutico, profundice en

un aspecto particular, del cual se podrá partir para ampliar, *a posteriori*, el conocimiento sobre el autor.

Así, partiremos de la dimensión poética de las obras que se agrupan bajo el título *Composition 1960* para acercarnos a una parte diminuta pero sumamente valiosa de su obra. Habremos de dejar para otra ocasión el comentario acerca de sus composiciones más “ortodoxas”, como *The Well-Tuned Piano* (1964, 1973, 1981), relacionada con su teoría de la “Justa-afinación”; y sus experimentos más radicales con el Theatre of Eternal Music, donde ha trabajado desde 1962 (año de su fundación) tanto con Terry Ryley como con la artista visual Marian Zazeela, con quien ha realizado esculturas orgánicas de sonido y luz, partiendo de la generación electrónica de tonos sostenidos atemporalmente en el marco de un andamiaje lumínico específico.

Las *Composition 1960* de La Monte son un reto para su análisis, ya que bien podemos considerarlas poemas (¿ceniza sonora?) que se convierten en el momento de la representación en una pequeña pieza histriónica, a la manera de un entremés fugaz. Más allá de esta lectura impresionista, hay que destacarlas como la materialización primera de su concepción metafísica del sonido y, a la vez, como puerta abierta (y foso) en el que el escucha-lector-espectador jugará un papel transformacional activo del evento representado.

No cabe duda que a pesar de lo “tardío” de la escritura de estas obras (1960) con respecto a las vanguardias de inicio del siglo pasado, las *Composition* le deben al surrealismo su



libertinaje lírico con el que superan el estado de postración en el que hubieran caído de haberse limitado a ser meras “instrucciones” de cómo ejecutar determinada pieza; por otro lado, absorben del teatro del absurdo, su espíritu lúdico y desmitificador que le insufla una inusitada vitalidad estética. Sin embargo, aunque estas influencias extramusicales son determinantes, es su acercamiento con el gurú indio Pandit Pran Nath de quien apre(he)nderá a tensar e imbricar las fibras nerviosas del silencio, hasta lograr transformarlas, más allá de lo logrado por sus maestros, en entes vivientes que aletean, respiran y te rozan el hombro a mitad del concierto.

En este aspecto bien podemos considerar estas creaciones de La Monte como un digno antecedente de lo que hoy día se denomina (de manera un tanto pomposa) “poesía performativa”: vástago posmoderno que quiere desbordar, o más bien condensar, la propuesta del performance “clásico” del siglo pasado, en pro de que la catarsis y el compromiso del “receptor” con respecto a la (re)presentación lo lleve a una anagnórisis en la cual el elemento cotidiano trascienda su circunstancia y su valor desnaturalizado, hasta desembocar en la evocación poética; evocación translúcida y reflexiva que regresa a los párpados del espectador desde su interior.

Este singular compositor norteamericano nacido en Bern, Idaho, hacia 1935, quiere, a través de la síntesis, demostrar que el contenido de un significante está más allá del signo que lo determina. Apuesta radical y por tanto suicida, ya que la apertura de las posibilidades de interpretación semántica y de expresión artística es tan amplia que los horizontes suelen diluirse peligrosamente en el diletantismo y la experimentación advenediza, ya que, paradójicamente, la libertad que exige “representar” (ejecutar) algunas de las *Composition* es proporcional a las restricciones objetivas en que se circunscriben, lo cual las limita a espacios *ad hoc* y las excluyen de la posibilidad de realizarse *in vivo*, llevándolas a un ostracismo involuntario que las obliga muchas de las veces a refugiarse en la mera evocación poética.

Estas “piezas” de La Monte más que interpretarlas hay que “montarlas” (en todas las acepciones en que se (re)quiera interpretar esto). Sin embargo, llevarlas a escena no será sino una paráfrasis, cuya música resultante, a modo de dique, mantendrá al silencio a la expectativa del desborde. De ahí que podamos considerar a la música de La Monte un arte parentético, cuyo discurso está salpicado, al modo de un cuadro de Pollock, por suspensivos que tienen el capricho de transformarse (en el momento menos inesperado) en una mariposa o en un punto y seguido o en un tonel de pólvora enamorado de un piano sifilítico.

Poeta y músico, filósofo y místico, La Monte Young es un puente que ha de ser transitado en un solo sentido, pues no hay punto de partida ni puerto de llegada, todo es viaje, movimiento creador.

Composition 1960 es tanto una obra inconclusa de obras inacabadas a la manera macedoniana, como una obra abierta, al modo que quiere Eco, y es también ocasión para celebrar, aunque tarde, la mágica edad de setenta años que su autor cumplió el año pasado, y que tristemente pasó inadvertido para nuestro medio cultural.

Ahora, solos, nos quedamos frente a esos poemas metafísicos /músicas sin músicos, que nos esperan... escuchemos:

COMPOSITION 1960 (SELECCIÓN)

Composición 1960 # 5 (junio 1960)

Suelte una mariposa (o varias) en el lugar de la actuación. Cuando concluya la composición, asegúrese de que la mariposa pueda volar hacia el exterior.

La composición puede tener cualquier duración, pero si se dispone de un tiempo limitado, las puertas y las ventanas pueden abrirse antes de soltar la mariposa.

La pieza puede considerarse como terminada cuando la mariposa salga hacia afuera.

Composición 1960 # 15 (diciembre 1960)

Dedicada a Richard Huelsenbeck

Esta obra consiste en pequeños remolinos en medio del océano.

Composición 1960 # 4 (junio 1960)

Anunciar al público que se apagarán las luces durante la duración de la composición; decirle cuándo va a empezar y a terminar. Puede tener cualquier duración.

Apague todas las luces durante la duración anunciada. Cuando las luces se vuelvan a encender, el anunciante puede informar al público que las actividades que han realizado, son la composición (esto no es necesario).

Composición 1960 # 10 (octubre 1960)

Dedicada a Bob Morris

Trace una línea recta y sígala.

Composición 1960 # 2 (mayo 1960)

Encender fuego delante del público. Utilice de preferencia madera como combustible, aunque pueden usarse otros materiales si son necesarios para encenderlo o para controlar el humo. El fuego no debe provenir de una vela o un encendedor, y puede tener cualquier tamaño. Pueden apagarse las luces.

Mientras el fuego se mantenga prendido, quien lo ha encendido puede sentarse junto a él y contemplarlo durante la duración de la composición; sin embargo, quien(es) lo haya(n) encendido no debe(n) sentarse entre el fuego y el público, para que este último pueda ver y gozar del fuego.

La composición puede tener cualquier duración.

Si se transmite por radio la interpretación el micrófono ha de colocarse cerca del fuego.

Composición 1960 # 3 (mayo 1960)

Anunciar al público, si tiene un límite de duración, cuándo va a comenzar y terminar la obra. Puede ser de cualquier duración.

Anunciar después, que cualquiera puede hacer lo que quiera durante la duración de la composición. •

CARLOS PINEDA es poeta, ensayista y editor. Entre sus obras se encuentran *Imajo* (UAM, 1997) y *Escenas en el proscenio* (UNAM, 2000).