

# CONFERENCIA 1960

*seguido de Composiciones 1960*

La Monte Young



INVERNADERO

Buenos Aires-San José, 2017

Textos de La Monte Young y Diane Wakoski

Traducción de Elena Arguedas González

Diseño de cubierta y maquetación de Jeymer Gamboa

invernadero editorial, 2017

Edición: Elena Arguedas González y Jeymer Gamboa

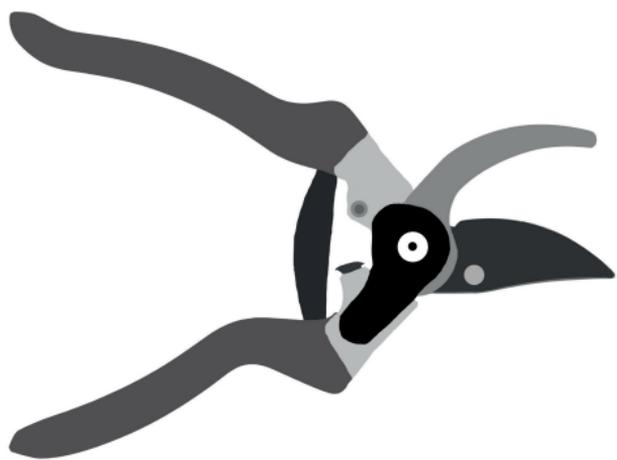
(Pequeñas ediciones sobre poesía, ensayo y artes  
audiovisuales)

[invernadero.editorial@gmail.com](mailto:invernadero.editorial@gmail.com)

La traducción y edición de este libro se realizó a partir  
de textos publicados en:

<http://www.ubuweb.com/>

<http://preparedguitar.blogspot.com.ar/>



*colección ruidista*

**1**

# CONFERENCIA 1960

La Monte Young

Esta conferencia se impartió por primera vez en una clase de música contemporánea del taller de danza de Ann Halprin, durante el curso de verano de 1960 en Kentfield, California. Al momento de su escritura, se dividió en las secciones que se encuentran a continuación. Originalmente, cada sección correspondía a una página o a un conjunto de hojas abrochadas. Se pueden leer las que se quieran y de cualquier forma. El azar es lo que determina el orden y la selección; de esta manera, produce nuevas relaciones entre las partes y, por lo tanto, nuevos significados. Se publicaron tres secciones de la conferencia en la revista *Kulchur* nro. 10 (verano de 1963).

Mi *Composición 1960 nro. 9* consiste en una línea recta dibujada en una hoja de papel. Debe ejecutarse, pero no viene con instrucciones. La noche en que conocí a Jackson Mac Low, fuimos a mi departamento y nos leyó algunos de sus poemas. Después, cuando se estaba por ir, dijo que iba a anotarnos su dirección para que lo fuéramos a visitar. Por casualidad, tomó la *Composición 1960 nro. 9* y preguntó: “¿Puedo escribir aquí?”. Le dije: “No, un momento. Es una pieza. No escribas ahí”. Él contestó: “¿Cómo que una pieza? Es solo una línea”.

Cuando Dennis Johnson estaba trabajando en *Avalancha nro. 1* en Los Ángeles, me envió una carta en la que describía algunas partes del concierto. La última obra del programa iba a ser su composición *Estruendo*. En esta, los intérpretes (él esperaba que hubiera al menos cuarenta) se sitúan entre el público con antelación. La obra se lleva a cabo en la oscuridad. Los artistas deben articular distintos ruidos. Hay ruidos solistas, ruidos producidos por grupos pequeños y ruidos generados por todo el conjunto. Algunos de los ruidos corresponden a gritos, aplausos, alaridos, conversaciones sobre cualquier cosa, zapatazos, sonidos con los pies y diversas combinaciones de todo lo anterior. La mayoría de los sonidos solistas son únicos y difíciles de describir. Algunas de las texturas sonoras de la pieza duran entre dos y tres minutos, y a menudo hay largos silencios entre cada una. Los espectadores, desde luego, no deben saber que los intérpretes se encuentran entre ellos. Como mencioné antes, esta era la obra que iba a concluir el programa. Dennis escribió: “Luego de que finalice la pieza de los aplausos (todavía no le había puesto *Estruendo*), la gente permanecerá en la oscuridad y en silencio

para siempre o hasta que decidan irse, ya que no les avisaremos que el concierto terminó: no se prenderán las luces ni se les pedirá que abandonen el lugar”. Cuando interpretamos *Avalancha nro. 1*, vivimos una situación intensa y muy nueva. *Estruendo* fue espectacular. Una vez que llegó a su fin, salimos a hurtadillas del auditorio para ver si el público algún día saldría. Una de las pocas oraciones legibles de los programas que habíamos distribuido en la entrada decía lo siguiente en toda la página: “El concierto dura tres horas El concierto dura tres horas El concierto dura tr...”. Quedaba por lo menos media hora. Esperamos. Los pocos espectadores que todavía permanecían en el recinto por fin empezaron a salir de a poco. Al menos dos críticos enfurecidos del periódico de la Universidad de California en Los Ángeles se acercaron y nos preguntaron si queríamos dar alguna declaración sobre el concierto antes de que nos crucificaran en la edición del lunes. Busqué y encontré un papel en mi bolsillo. Eran las instrucciones de *Estruendo*. Dije: “Sí, me gustaría decir algo”. Leí: “Arrastrar los pies por 260”. Me contestaron: “¿Eso es todo?”.

Respondí: “Sí”. Se fueron. Entonces alguien preguntó: “¿Ustedes forman parte de la escuela zen?”. Dennis dijo: “No, pero el zen forma parte de nosotros”.

Una noche, Diane\* observó: “Tal vez la pieza de la mariposa debería comenzar cuando entre una volando por casualidad en el auditorio”.

---

\*La poeta Diane Wakoski.

Diane sugirió que quizá la razón por la cual el director de los conciertos al mediodía de la Universidad no permitió que yo interpretara *Composición 1960 nro. 5* en el tercer concierto de música contemporánea que ofrecimos se debía a que no consideraba que fuera música. *Composición 1960 nro. 5* es la pieza en la que se suelta una mariposa o una cantidad indeterminada de mariposas en el espacio donde se esté ejecutando la obra. Le pregunté si, para ella, la pieza de la mariposa era en menor grado música, comparada con *Composición 1960 nro. 2*, obra que consiste sencillamente en encender un fuego delante del público. Me contestó: “Sí, porque al menos en la pieza del fuego hay algunos sonidos”. Le dije que estaba seguro de que la mariposa emitía sonidos, no solo con el movimiento de las alas, sino también con el cuerpo, y que, a no ser que se estableciera qué tan altos o bajos debían ser los sonidos para permitir su ingreso en el campo de la música, la pieza de la mariposa era en la misma medida una obra musical que la pieza del fuego. Ella dijo que pensaba que por lo menos debería ser posible escuchar algo. Yo dije que esa era la actitud usual de los seres humanos, que todo en

el mundo debe existir para ellos, y que no estaba de acuerdo. Dije que no me parecía para nada necesario que alguien o algo tuviera que escuchar sonidos, que bastaba con que existieran por sí solos. Cuando escribí esta historia para la conferencia, añadí: “Si creen que esta actitud es demasiado extremista, ¿consideran que los sonidos deberían de ser capaces de escuchar a las personas?”.

Cuando les envié *Composición 1960, nros. 2-5* a algunos de mis amigos, recibí comentarios diferentes de todos con respecto a cuáles piezas les gustaban o desagradaban, con una excepción. Casi todos me escribieron que les gustaba la *Composición 1960 nro. 5*, que consiste simplemente en soltar una mariposa o una cantidad indeterminada de mariposas en un auditorio. Diane estuvo de acuerdo en que era una pieza muy linda, y dijo que parecía casi imposible que a alguien no le gustara. En todo caso, esperaba interpretar en el siguiente concierto que se programara ya sea la *Composición 1960 nro. 2*, en la que se enciende un fuego delante del público, o la *Composición 1960 nro. 5*, la pieza de la mariposa. Así, cuando llegó la hora de realizar otro concierto de música contemporánea al mediodía en la Universidad de Berkeley, le dije a un amigo, que estaba en contacto con el director de los conciertos, que me gustaría interpretar la *Composición 1960 nro. 2* o la *Composición 1960 nro. 5*. Al día siguiente, me llamó para contarme que le había preguntado al director, quien había respondido con un “no” rotundo a ambas piezas. Me quedé estupefacto. Podía

entender perfectamente por qué alguien no querría un fuego en el auditorio, pero ¿qué tenía de malo una mariposa? Pues bien, se prohibieron los nros. 2 y 5 de la *Composición 1960* y, en cambio, interpretamos la *Composición 1960 nro. 4*.

Algún tiempo después, Diane recibió una carta de Susan, que estaba de visita en Nueva York. Al final del mensaje, escribió: “Hoy vi en el parque a un niño que huía, aterrorizado, de una pequeña mariposa amarilla”.

Cuando Dennis Johnson y yo nos quedamos en el departamento de Richard Maxfield en Nueva York, hablamos del grado de elección que conserva un compositor cuando las obras hacen uso del azar o la indeterminación. En general, coincidimos en que el compositor siempre tiene varias elecciones de distintos tipos. Como mínimo, debe decidir qué se basará en el azar y qué dejará en manos de la indeterminación. Luego de que Dennis y yo nos fuéramos de Nueva York, él me vino a visitar desde Los Ángeles. Me trajo una copia de lo que, en ese momento, era su composición más reciente: *La segunda máquina*. La íbamos a interpretar en un concierto de música contemporánea en la Universidad de Berkeley, junto con *Paisaje imaginario nro. 4 para doce radios* de Cage (que Dennis iba a dirigir), *Música tosida* de Richard Maxfield y *Visión*, una pieza de mi autoría. Poco después de que llegara a mi departamento en Berkeley, Dennis mencionó que había estado pensando en lo que hablamos en Nueva York: había descubierto una pieza que era completamente indeterminada y dejaba por fuera al compositor. “¿Cuál es?”,

le pregunté. Arrancó una hoja y escribió algo.  
Luego me la pasó. Decía: “ESCUCHÁ”.

Hace poco terminé la *Composición 1960*, nros. 2 a 5.

La *Composición 1960*, nro. 2 indica lo siguiente:

Encienda un fuego delante del público. Preferentemente, utilice madera. Sin embargo, cuando sea necesario, se pueden utilizar otros tipos de combustibles para encender el fuego o controlar el humo. El fuego puede ser de cualquier tamaño, pero no debe relacionarse con otros objetos, como velas o encendedores. Se pueden apagar las luces.

Luego de que esté ardiendo el fuego, las personas (o persona) que lo prendieron pueden sentarse cerca y observarlo mientras dure la composición; no obstante, no deben sentarse entre el fuego y el público para que los espectadores puedan mirarlo y disfrutarlo.

La composición tiene una duración indefinida.

En caso de que se transmita la obra, el micrófono puede acercarse al fuego.

La *Composición 1960 nro. 5* indica lo siguiente:

Suelte una mariposa (o una cantidad indeterminada de mariposas) en el lugar donde se vaya a ejecutar la obra.

Cuando termine la composición, asegúrese de que la mariposa salga volando al exterior.

La composición tiene una duración indefinida, pero, si se dispone de tiempo ilimitado, pueden abrirse las puertas y las ventanas antes de soltar la mariposa y se considerará finalizada la obra cuando esta se vaya volando.

Algún tiempo después de terminar las piezas, les envié unas copias a mis amigos. Tras unas semanas, Tony Conrad me contestó desde Dinamarca. Dijo que había disfrutado muchísimo la música del fuego; pensaba que los sonidos del fuego eran muy bellos y que él mismo había considerado usarlos en una obra, pero que en esa época no estaba preparado para escribir algo como *Composición 1960 nro. 2*. Dijo, sin embargo, que no comprendía la *Composición 1960 nro. 5*. En mi carta, le respondí: “¿No es maravilloso que alguien escuche algo que habitualmente solo miraría?”.

En otra carta, Terry Jennings escribió: “el gato está en medio del tiempo. Su cola a veces golpea el cielo (solamente las partes bajas, debajo de las ramas) se acuesta mucho”.

Por fin tengo noticias de Dennis Johnson. Terry Riley me escribió desde San Francisco: “¿adivina qué? dennis está aquí. llegó en vísperas del año nuevo. ayer fuimos a la casa de ann halprin y dennis hizo algunas cosas muy buenas, como darse una ducha en el baño de ella mientras las hijas pequeñas de ann lo miraban y bajar por el camino y pedirle prestada una cebolla al vecino, etc.”.

Antes de que realizáramos el primer concierto al mediodía de música contemporánea que dirigí en la Universidad de California en Berkeley, le pedí a Dennis Johnson que escribiera algo sobre su composición *La segunda máquina*. Estaba incluida en el programa y tenía pensado hacer un comentario sobre cada pieza.

Dennis escribió:

Girar la aguja tres veces. Si llega a caerse, no pasa nada. Está bien hacer trampa, tanto como sea cómodamente posible. No sé cuántas posibilidades hay ni me importa. Las partituras son a prueba de fuego y resistentes al agua. Tocar en ambos lados del borde si se siente cansancio y no llamarme en busca de información mientras quemo partituras viejas. Puede interpretarse debajo del agua.

Firmó con su nombre: Dennis Johnson.

El año pasado, durante una de mis visitas a Los Ángeles, varios de nosotros nos reunimos en la casa de mi abuela. Estábamos escuchando la música electrónica de Richard Maxfield, quien me la acababa de enviar desde Nueva York. Mi abuela, que casi siempre confunde las cosas, le preguntó a Dennis Johnson: “¿Vos hiciste esto?”. Se refería a la composición de Maxfield, *Música sinusoidal*. Dennis contestó: “Uf, muchísimas veces”.

Cuando Karlheinz Stockhausen dio una conferencia en la Universidad de Berkeley, habló del trabajo que había estado haciendo con la televisión. Dijo que trataba de dejar que el nuevo medio, la máquina televisiva, inspirara la forma de la composición. En ese momento, alguien del público le dijo a su vecino: “Pero creía que la música era supuestamente para la gente”.

Uno de mis poetas favoritos es Bai Juyi. Nació en 772 y murió en 846. Este poema lo tradujo al inglés Ching Ti\*.

El arpa

Coloco mi arpa sobre la mesa curva,  
Sentada sin hacer nada, llena solo de emociones.  
¿Por qué debería molestarme en tocar?  
Una brisa llegará y barrerá las cuerdas.

---

\*Di Jin.

Desearía poder recordar lo que nos contó Terry Jennings sobre esa araña que se encuentra en la Antártida. Nos lo dijo cuando vino de visita a Nueva York. Estábamos cenando y le empecé a preguntar sobre los animales y las plantas de la Antártida. Dijo que los científicos habían descubierto una araña que permanece congelada la mayor parte del año. Creo que dijo que más o menos “durante once meses”. Entonces, cuando el clima se vuelve más cálido, la araña se descongela y revive... por aproximadamente un mes. También dijo que era posible que la araña viviera muchísimos años. Creo que dijo: “Tal vez llega a tener ciento sesenta años”.

Cuando le pedí a Diane que anotara lo que dijo Dennis sobre haber escrito la *Música sinusoidal* de Maxfield muchísimas veces, Dennis preguntó: “¿Para qué? ¿Vas a dar otro concierto?”.

El problema con casi toda la música del pasado es que los seres humanos tratan de hacer que los sonidos hagan lo que ellos quieren. Si de verdad nos interesa aprender sobre los sonidos, me parece que deberíamos permitir que los sonidos sean sonidos, en lugar de obligarlos a hacer cosas que se relacionan principalmente con la existencia humana. Cuando intentamos esclavizar algunos sonidos y los obligamos a obedecer a nuestra voluntad, se vuelven inútiles. No aprenderemos nada —o muy poco— de ellos, porque solo reflejarán nuestras propias ideas. Sin embargo, si nos acercamos a los sonidos tal como se presentan y tratamos de experimentarlos por lo que son —es decir, una existencia diferente—, entonces quizá podamos aprender algo nuevo. Hace un tiempo, cuando Terry Riley y yo conocimos por primera vez a Ann Halprin, nos dedicamos a realizar una gran cantidad de improvisaciones. Fue muy agradable. Recuerdo que, una noche, le tomé a uno de los bailarines, que estaba colgando de la pared, al menos media hora para darle la vuelta a la habitación. En gran medida, esas noches propiciaron el descubrimiento de sonidos nuevos. Encontramos muchos sonidos que no habíamos

escuchado antes. Además del hallazgo de estos nuevos sonidos, encontramos desde luego nuevas maneras de producirlos, y también nos replanteamos aquellos sonidos que no habíamos escuchado antes con tanta atención. A veces producíamos sonidos que duraban más de una hora. Con frecuencia, si era un sonido fuerte, mis oídos no recobraban su audición normal por varias horas y, cuando lentamente volvía a escuchar, era casi una experiencia tan nueva como la de oír por primera vez ese sonido. Estas experiencias fueron muy gratificantes, y quizá ayudan a explicar a qué me refiero cuando digo —como suelo hacer— que me gusta adentrarme en los sonidos. Cuando los sonidos son muy largos, como la mayoría de los que hicimos con Ann Halprin, puede resultar más fácil adentrarnos en ellos. En ocasiones, cuando estaba haciendo un sonido largo, empecé a notar que miraba a los bailarines y a la habitación desde el sonido, en vez de escuchar el sonido desde alguna posición en el cuarto. Comencé a sentir, en mayor grado, las partes y los movimientos del sonido, y comencé a darme cuenta de cómo cada sonido posee su propio mundo, y que ese mundo solo se

parece al nuestro en que lo experimentamos a través de nuestros propios cuerpos, es decir, desde nuestro punto de vista. Podía ver que los sonidos y todas las otras cosas del mundo eran igual de importantes que los seres humanos y que, si pudiéramos entregarnos a ellos hasta cierto punto, disfrutaríamos de la posibilidad de aprender algo nuevo. Con entregarnos a los sonidos y a las otras cosas, me refiero a adentrarnos en ellos de algún modo para experimentar otro mundo. No es muy fácil de explicar, pero sí se puede experimentar con facilidad. Naturalmente, si no estamos dispuestos a ofrecerle una parte de nosotros al sonido (es decir, a acercarnos a este) y, más bien, insistimos en abordarlo desde una perspectiva humana, entonces lo más probable es que experimentemos pocas cosas nuevas y que, en cambio, encontremos solo lo que ya sabemos que está definido dentro del marco desde el cual abordamos la experiencia. No obstante, si podemos entregar una parte de nosotros al sonido, abordarlo como tal e ingresar en su mundo, entonces la experiencia no tiene por qué detenerse ahí, sino que puede ir mucho más lejos: los únicos límites serán los que establece

cada persona. Cuando entramos en el mundo de un sonido, todo es nuevo. En el momento en que nos preparamos para abandonarlo, esperamos regresar al mundo que habíamos dejado. Sin embargo, nos percatamos de que, cuando se detiene el sonido o nos vamos del lugar donde se está produciendo o sencillamente abandonamos hasta cierto punto el mundo del sonido, el mundo en el que ingresamos no corresponde al viejo mundo que dejamos, sino que es uno nuevo. Esto se debe en parte a que experimentamos el viejo mundo con el ingrediente añadido del mundo del sonido. Quizá debería mencionar ahora que, una vez que nos internamos en el nuevo mundo de un sonido, o en cualquier otro mundo, nunca lo abandonaremos de verdad. Aun así, el hecho de que llevemos adentro algunas partes de mundos previos no impide en absoluto que entremos en los nuevos. De hecho, si consideramos que la combinación nueva de viejos ingredientes forma algo nuevo, esas partes que llevamos de mundos previos pueden impulsar mundos nuevos, aunque estas (las nuevas combinaciones) no tienen por qué ser, de ninguna manera, la materia principal de un mundo nuevo.

Cuando le dije a Richard Brautigan que me gustaba meterme en los sonidos, respondió que no entendía bien a qué me refería porque no visualizaba una forma cuando escuchaba un sonido, y que suponía que era necesario concebir una forma si se pretendía entrar en algo. Entonces preguntó: “¿Es como estar a solas?”. “Sí”, le dije.

Solía hablar de la nueva forma de comer. Una vez, Terry Riley dijo: “Sí, hasta los cocineros se rebelarán. Iremos a una hamburguesería y pediremos algo de comer. Minutos después, el cocinero nos dará sal. Solo sal. Entonces uno de nosotros dirá: ‘¿Qué? ¿Esto es todo?’. Y el cocinero responderá: ‘¿Qué pasa? ¿No les gusta la comida estática?’”.

En su conferencia *Indeterminación*, John Cage habla de cuando fue a un concierto y encontró que uno de los compositores había escrito en las notas del programa que sentía que había demasiado sufrimiento en el mundo. Después del concierto, John Cage le dijo al compositor que había disfrutado la música, pero que no estaba de acuerdo con su declaración sobre el hecho de que había demasiado sufrimiento en el mundo. El compositor le preguntó: “¿Qué? ¿No cree que hay suficiente?”. Cage le contestó que pensaba que había justo la cantidad exacta. Después, en una carta, Dennis Johnson me escribió: “¿Creés que hay demasiado mal en el mundo? John Cage piensa que existe justo la cantidad exacta. Yo pienso que hay demasiado mundo en el mal”. Un tiempo después de recibir la carta de Dennis, me acordé de que Richard Huelsenbeck también había contribuido a modificar esa oración. En una de esas conferencias dadaístas que dio en Berlín, declaró que la guerra no había sido lo suficientemente sangrienta.

Una vez, para probar, le eché un montón de mostaza a un nabo crudo. Me gustó más que cualquier Beethoven.

El verano en que viví en San Francisco, Terry Jennings me escribió en una de sus cartas: “¿Alguna vez has visto fotos de la Antártida? Vi un libro con fotos en color del mar y el hielo y las montañas y los acantilados. Colores que no había visto antes en el agua y en el hielo. Allá abajo, los exploradores (en ciertos lugares, encima de grietas ocultas) podían escuchar todo el tiempo cómo el hielo se rompía y caía bajo sus carpas, y los sonidos aumentaban durante el día y disminuían por la noche”.

## POEMA PARA DIANE

Llegó

un tigre

con

rocío

en

las

patas

La Monte  
1959

(bis)



**LA HISTORIA DE  
RICHARD MAXFIELD**

**Diane Wakoski**



## La historia de Richard Maxfield

Por Diane Wakoski

Saltó por una ventana.  
¿O se pegó un tiro?  
¿Había una pistola  
o fue con píldoras?  
¿Alguien vio sangre?  
¿Tenía agua en los pulmones?  
¿O tenía razón respecto de la conspiración  
de la CIA y lo mató uno de sus  
integrantes porque conocía el plan?

Richard era un compositor electrónico.  
Escribió una pieza llamada *Música tosida*,  
conformada por las toses  
de cientos de personas en conciertos.  
Era brillante y bien organizado.  
Y entonces se vino abajo.  
Era homosexual y consumía drogas.  
Era brillante y bien organizado.  
Me encantaba *Música tosida*, y no podía  
entender cómo un compositor tan  
bueno

podía venirse abajo como Richard se vino  
abajo.

Esta es la historia de Richard Maxfield.  
Murió en California.

No me entristece tanto que haya muerto  
como el hecho de que se viniera abajo.

Todos nos morimos.

Pero no todos nos venimos abajo.

*Música tosida* era una obra musical hermosa.

Fui a un

concierto hoy por la noche  
y escuché toser a muchas personas,  
sobre todo durante el bis, que era una pieza  
para piano de Debussy, delicada y  
sobria,

como un vestido transparente,  
y al parecer a todo el mundo le dio tos  
durante la pieza.

Si tosemos muy fuerte,  
¿creen que nos vendremos abajo?  
Una vez me dio una tos fuerte

y ahora me doy cuenta de que por dos  
semanas tosí en cada  
lectura de poesía y concierto a los que asistí.  
Me pregunto si alguien grabó mi tos.  
Me pregunto cuántos lectores e intérpretes  
no solo no sintieron compasión por  
mis pulmones enfermos y la tos sintomática,  
sino que también quisieron pegarme un tiro  
por toser.

Una adivina una vez me dijo que iba a morir  
de tuberculosis. Me pregunto si por  
eso me gusta *Música tosida*.

Quizá debería decirle a mi abogado  
que incluya en mi testamento  
“Quisiera que *Música tosida*  
suene en mi funeral”.

A alguna persona le va a parecer de mal gusto.  
A nadie le agrada la idea de que después de  
que nos morimos todavía tenemos  
mal gusto,  
incluso si lo tuvimos en vida.

Lo que me molestaba de Richard Maxfield era  
que  
tuvo el mal gusto de venirse abajo;  
morir después de venirse abajo es en realidad  
una rectificación del mal gusto.  
Richard era tan brillante y bien organizado  
que no podía imaginar cómo se vino abajo.  
Y *Música tosida* es solo una de esas grabaciones  
concretas tan hermosas.  
Dicen que los hombres que amó lo  
destruyeron.  
Pero era brillante y bien organizado y me  
cuesta  
creer que un hombre no brillante y mal  
organizado lo pudiera destruir.

Verán, la historia de Richard Maxfield es  
una historia que no entiendo.  
Pero siempre me ha encantado *Música tosida*  
y cuando escuché al hermoso Debussy esta  
noche  
y pensé en un hombre que amo,  
a quien por muchas razones no puedo ver y  
con quien no puedo estar,

y escuché al público tosiendo, destellando  
de vez en cuando  
como cuando la luz se refleja en una de esas  
láminas de aluminio que soplan en los  
árboles frutales,  
entendí que nunca me vendría abajo,  
aunque no supe por qué  
y, por un momento, pensé en la acción  
involuntaria de  
toser, y entendí tal vez  
por qué saltó por una ventana  
aunque supe que, así como yo nunca me  
vendría abajo,  
tampoco saltaría nunca por una ventana,  
y también me abstuve de toser, aunque justo al  
final de  
Debussy,  
quería hacerlo  
quizá solo para unirme a todo el resto del  
público.

Hay muchas formas de morir,  
pero ninguna es sutil.

¿Por qué tose tanto la gente  
en los conciertos?

No puedo tocar el piano.

No te puedo tocar a vos.

Si el rey de España diera un concierto,  
nadie tosería.

La historia de Richard Maxfield es una

historia que no entiendo,

pero pensé en ella esta noche,

mientras escuchaba cómo las personas tosían  
su camino a través de Debussy.

No era música.

Solo Richard Maxfield hizo música con  
tosidos, y está muerto.

Richard Maxfield está muerto.

# COMPOSICIONES 1960

**La Monte Young**



## Composición 1960 nro. 2

Encienda un fuego delante del público. Preferentemente, utilice madera. Sin embargo, cuando sea necesario, se pueden utilizar otros tipos de combustibles para encender el fuego o controlar el tipo de humo. El fuego puede ser de cualquier tamaño, pero no debe relacionarse con otros objetos, como velas o encendedores. Se pueden apagar las luces.

Luego de que esté ardiendo el fuego, las personas (o persona) que lo prendieron pueden sentarse cerca y observarlo mientras dure la composición; no obstante, no deben sentarse entre el fuego y el público para que los espectadores puedan mirarlo y disfrutarlo.

La composición tiene una duración indefinida.

En caso de que se transmita la obra, el micrófono puede acercarse al fuego.

5 de mayo de 1960



From  
Composition 1960 NO. 2

### **Composición 1960 nro. 3**

Anúnciele al público cuándo comenzará la pieza y cuándo finalizará si hay un límite de duración. Puede tener cualquier duración.

Después anúnciele a todos que pueden hacer lo que quieran durante la duración de la pieza.

14 de mayo de 1960

## **Composición 1960 nro. 4**

Anúnciele al público que las luces se apagarán durante la pieza (puede tener cualquier duración) e infórmele cuándo comenzará y finalizará la composición.

Apague todas las luces por la duración anunciada.

Cuando se vuelvan a prender las luces, la persona que hizo los anuncios puede decirles a los espectadores que sus actividades fueron la composición, aunque no es para nada necesario.

3 de junio de 1960

## **Composición 1960 nro. 5**

Suelte una mariposa (o una cantidad indeterminada de mariposas) en el lugar donde se vaya a ejecutar la obra.

Cuando termine la composición, asegúrese de que la mariposa salga volando al exterior.

La composición tiene una duración indefinida, pero, si se dispone de tiempo ilimitado, pueden abrirse las puertas y las ventanas antes de soltar la mariposa y se considerará finalizada la obra cuando esta se vaya volando.

8 de junio de 1960

**Pieza para piano dedicada  
a Terry Riley nro. 1**

Empuje el piano contra la pared, con el lado plano pegado a esta. Luego continúe empujándolo contra la pared. Empuje con todas sus fuerzas. Si el piano atraviesa la pared, siga empujando en la misma dirección, sin importar los nuevos obstáculos que se presenten. No importa si algo obstaculiza y detiene el piano o si este se continúa moviendo, siga empujando. La pieza termina cuando usted se encuentre demasiado exhausto para seguir.

2:10 a. m.

8 de noviembre de 1960

## **Composición 1960 nro. 6**

Los intérpretes (cualquier número) se sientan en el escenario y miran y escuchan al público de la misma manera en que este generalmente mira y escucha a los intérpretes. Si se ejecuta en un auditorio, los intérpretes deberían sentarse en fila en sillas o bancas; sin embargo, si se lleva a cabo en un bar, por ejemplo, los intérpretes podrían colocar mesas en el escenario y tomar algo, tal como lo hace el público.

Opcional: Un afiche cerca del escenario que diga lo siguiente:

COMPOSICIÓN 1960 NRO. 6

por

La Monte Young

---

(precio)

los tiquetes se encuentran a la venta en las escaleras que conducen al escenario desde el público, por lo que aquellos espectadores que así lo deseen pueden unirse a los intérpretes en el escenario y mirar al resto del público.

La función puede tener cualquier duración.

2 de julio de 1960

## **Pieza para piano dedicada a David Tudor nro. 1**

Lleve un fardo de heno y un balde de agua al escenario para que el piano coma y beba. El intérprete puede darle de comer al piano o dejar que coma solo. Si se hace lo primero, la obra finaliza después de que se haya alimentado al piano. Si se hace lo segundo, finaliza luego de que el piano coma o decida no hacerlo.

Octubre de 1960



## **Pieza para piano dedicada a David Tudor nro. 2**

Abra la tapa del teclado sin que ningún ruido audible resulte de la operación. Intente las veces que quiera. La obra finaliza cuando se tiene éxito o cuando se decide dejar de intentarlo. No es necesario explicarle la pieza al público. Sencillamente haga lo que tenga que hacer y, cuando la pieza se acabe, indíquelo del modo habitual.

Octubre de 1960

**Pieza para piano dedicada a David Tudor  
nro. 3**

la mayoría de ellos  
eran saltamontes muy viejos

14 de noviembre de 1960

## Composición 1960 nro. 7



Debe sostenerse por mucho tiempo.

Julio de 1960

## **Composición 1960 nro. 10**

Para Bob Morris

Trace una línea recta y sígala.

Octubre de 1960



Nam June Paik interpreta  
*Composición 1960 nro. 10*

## **Composición 1960 nro. 13**

Para Richard Huelsenbeck

El intérprete debe preparar cualquier composición y luego interpretarla lo mejor que pueda.

9 de noviembre de 1960

**Composición 1960 nro. 15**  
para Richard Huelsenbeck

Esta pieza son pequeños remolinos en medio  
del océano.

9:05 a. m.  
25 de diciembre de 1960







Casa donde nació y creció La Monte Young  
en Bern, Idaho.





Este libro fue maquetado, impreso y encuadernado en un apartamento en Villa Crespo bajo la supervisión de la Felu. Para su composición se utilizó la tipografía Bembo. El papel del interior es bookcel ahuesado de 80 gramos. Cualquier error que se nos haya pasado por alto es obra de Titivillus.



**INVERNADERO**

<https://invernaderoeditorial.tumblr.com/>