

Philip Glass, o la fertilización cruzada

Posted on 29 de octubre de 2018 by José Antonio Millán

Philip Glass es un compositor norteamericano que ha desarrollado su obra dentro del minimalismo musical, movimiento al que también pertenece su coetáneo Steve Reich. Pero la obra de Glass, desarrollada a través de cinco décadas, se ha hecho más acreedora del calificativo «repetitiva», que describe bien las secuencias melódicas, a veces obsesivamente reiteradas, que constituyen sus composiciones. Su trabajo relacionado con el cine (empezando por *Koyaanisqatsi* y *Mishima* en la década de 1980) y con el teatro (empezando también por sus colaboraciones con Bob Wilson, como *the CIVIL warS*) le han dado una notoriedad pública muy superior a la de otros compañeros de tendencia.

Unas memorias centradas en su formación y evolución, que es lo que claramente es *Palabras sin música* (publicada por primera vez en 2015), podrían aparentemente no interesar más que a admiradores de su obra, o a especialistas en música contemporánea, en la que, por cierto, Glass ocupa un lugar destacado. Sin embargo, esta obra «literaria» de un no especialista en la palabra escrita resulta ser un excelente retrato en primera persona de unas décadas de efervescencia creativa en el contexto neoyorquino; creativas tanto en el campo musical como en el de las artes escénicas o plásticas. La riqueza del panorama artístico en la posguerra mundial está aquí descrita de forma directa y atractiva y, al estar narrada por uno de sus protagonistas, desvela aspectos de lo que podríamos llamar «historia social» o

«intelectual» de unos movimientos que, partiendo de Nueva York, llegaron a tener una gran influencia en todo el mundo.

«Yo era el menor de los tres hijos de Ben e Ida Glass»: con esta fórmula clásica, Philip Glass (nacido en 1937) comienza describiendo su entorno familiar en Baltimore: una madre bibliotecaria, que llegó a alcanzar el doctorado, y un padre propietario de una tienda de discos. Emigrados de Rusia y Letonia, los Glass reúnen las tópicas (pero ciertas) características judías: el amor por la cultura, los esfuerzos en la educación de los hijos, incluida la musical desde fecha muy temprana, e incluso el carácter librepensador. Con precedentes de músicos en su familia, con un padre realmente conocedor –gracias a su tienda? de la música contemporánea, los deseos de formarse del joven Philip no contaron, sin embargo, con la aprobación de sus padres: «Si te vas a Nueva York a estudiar música, acabarás como tu tío Henry, malgastando tu vida yendo de ciudad en ciudad y viviendo en hoteles». Sin embargo, al final accedieron a que fuera a la Universidad de Chicago, donde no sólo estudió música, sino también filosofía, matemáticas o estudios clásicos. Chicago le dio la oportunidad de escuchar a alguna de las grandes orquestas del momento, pero también de descubrir los clubs de *bebop*, donde pudo oír a Charlie Parker o a John Coltrane, en quien admiró que pudiera tomar una melodía como «My Favorite Things» (canción bastante ñoña del musical conocido en España como *Sonrisas y lágrimas*) «y extraer armonías que uno nunca hubiera podido imaginar que estuvieran allí».

La huella de esta música (en general de todo el jazz) sobre su obra parece clara: le enseñó a combinar material melódico con material armónico que, de entrada, parecían incompatibles. También le fascinó la interpretación de pianistas como el gran Thelonious Monk, alejada de la música clásica: «percutían las melodías casi del mismo modo en que un boxeador golpearía y utilizaría sus puños». De hecho, algunas de las futuras obras para piano de Glass exigirían percusionistas, más que pianistas, como intérpretes, dado su gran componente rítmico. El cine también aparece como una de las grandes fuerzas formadoras de su cultura. A diferencia de Baltimore (donde las películas subtituladas eran desconocidas), en Chicago podía asomarse al cine europeo: Ingmar Bergman o Vittorio de Sica.

Tras trabajar en los veranos como socorrista, descargando camiones o en una fábrica, al acabar la universidad se propuso ir a Nueva York, a la Juilliard School. Una vez matriculado, otro trabajo de media jornada de cargar camiones le permitió cursar los estudios y alquilar un apartamento. Aunque ya había realizado distintas composiciones, ahora tendría que pasar exámenes sobre ellas, y se ejercitó trabajando tanto sobre la tradición europea dodecafónica como sobre la estadounidense, más tonal. La estancia en la ciudad duró de 1957 a 1964. Tras probar distintos lugares para vivir, se aprovechó de la tendencia a convertir edificios

industriales en *lofts*, baratos y destartalados, y acabó al lado del mercado de pescado, el Fulton Fish Market. El vecindario estaba lleno de artistas, principalmente pintores, y el aire de los tiempos le llevó a conocer el *I Ching* (que John Cage usaba para componer). Los *happenings*, como los que montaba Yoko Ono, también hacían uso de partes inexploradas de la ciudad. Rothko, Jackson Pollock, Willem de Kooning y Franz Kline exhibían sus obras en distintas galerías. Sin duda, demasiado: «Al mismo tiempo que me introducía en la, a veces sobreestimulante, escena artística, diariamente subía a la Juilliard para continuar con mi educación y formación musicales».

Una parte conmovedora de esta autobiografía es su búsqueda. Las palabras de Glass exponen crudamente los vericuetos que debe explorar quien quiere dedicarse a la creación:

> El ejercicio consistía en lo siguiente: ponía un reloj en el piano, algunas hojas de papel pautado en la mesa de al lado y permanecía sentado desde las diez hasta la una. No importaba que compusiera una sola nota de música o no. La otra parte del ejercicio consistía en no componer en ningún otro momento, ya fuera de día o de noche. La estrategia era amansar a mi musa, estimulándola a activarse en el tiempo que había determinado y en ningún otro.

Tras dos meses de ese «penoso» ejercicio, las cosas empezaron a funcionar. Las relaciones en el interior de la Juilliard también rindieron sus frutos, y el joven Glass empieza a componer música para las clases de coreografía. Por medio de uno de sus profesores comienza también a publicar sus composiciones. Un elemento curioso fue la idea de Glass de ser él mismo el intérprete de sus composiciones. «¿Para qué ?le contestarían?, si hay muy buenos pianistas en la escuela?» Pero Glass veía como parte de la composición la interpretación, actitud que ha seguido manteniendo. También aprendió, a falta de una asignatura específica de orquestación, que copiar la partitura de una obra maestra (la elegida fue la *Novena Sinfonía* de Mahler) podía ser muy instructivo, curiosamente la misma estrategia clásica de los estudiantes de pintura, cuando copiaban telas célebres en los museos.

Un elemento nuevo aparecería en la trayectoria formativa de Glass: el yoga, que respondía al naciente interés por Oriente, y que en el Nueva York de finales de los años cincuenta era aún una rareza. En 1964, a través de una beca Fullbright, puede ir a París con su pareja, donde se encuentra con el cine de la *nouvelle vague* y con la música de Pierre Boulez. Allí también le llegó la oportunidad de poner música a una película, para lo que contactó con Ravi Shankar, entonces ya un intérprete conocido, con el que penetró en el mundo de la música no occidental.

Pronto llegaría la oportunidad de viajar a India, viaje que llegó a ocupar un lugar iniciático en

la juventud del momento. Realizado con su mujer, con poquísimos medios y largos trayectos en *auto-stop*, le permitió llegar hasta Nepal (Katmandú), siguiendo una ruta en boga entre los jóvenes occidentales que buscaban el espiritualismo. Allí se formó en el budismo y la meditación, y permaneció hasta los treinta años, cuando volvió a Nueva York, pero regresaría muchas veces, ya como compositor conocido. En estos nuevos viajes tomó contacto con el kathakali, u ópera tradicional india, en representaciones de piezas clásicas como el *Ramayana* que se extendían a lo largo de toda la noche, y sobre todo con la figura de Gandhi. Desde su marcha en 1967 hasta que compuso *Satyagraha* en 1979, fue a la India cada dos años.

A su regreso a Nueva York retomó contacto con el escultor Richard Serra, al que había conocido en París, y que le cedió un camión para que pudiera dedicarse al negocio de las mudanzas, al que se dedicaría durante años («Casi nunca rompimos nada», aclara). Como la actividad no era muy regular, le permitía tiempo para la música. Su mujer, mientras tanto, trabajaba limpiando casas mientras seguía con su actividad teatral. Porque la actividad de la ciudad en teatro era espectacular, con infinidad de compañías *off* y *off-off*, como las formadas en torno a visionarios como Meredith Monk o Bob Wilson. Glass comenzó a colaborar en la puesta en escena de obras de Samuel Beckett (autor que le interesaba desde años atrás), y luego muchas otras. «¿Quiénes componían el público de estos espectáculos de teatro y de danza? Éramos músicos, actores, pintores, escultores, poetas y escritores, muchos de los cuales vivíamos y trabajábamos en el barrio».

La actividad de composición fue en aumento, así como los conciertos del Philip Glass Ensemble. Estos generaron un curioso problema: mientras Glass tocaba él mismo su propia música no necesitaba anotarla, pero cuando tocaba con su conjunto los músicos debían tener pautas, así que desarrolló una notación que le permitía describir de forma económica composiciones con estructura repetitiva y combinatoria, aditiva o sustractiva. Una novedad de esos años fue el uso de amplificación electrónica en las interpretaciones.

Estas actividades le hicieron plantearse una cuestión fascinante: la relación del intérprete con la audición. Así reflexiona sobre este tema:

> La actividad del oyente es escuchar, pero esa es también la actividad del compositor. Y si se la aplicamos al intérprete, ¿qué es lo que este hace realmente? ¿Cuál es la actitud adecuada del intérprete cuando está tocando? La actitud adecuada es escuchar lo que toca, cosa que está lejos de ser automática. Uno puede tocar sin escuchar lo que toca. Es sólo cuando uno se involucra con la escucha mientras toca que la música alcanza ese despliegue creativo, el momento de la creatividad, que en realidad es cada momento.

Mientras tanto desarrolló una buena amistad con los escultores «minimalistas», como Sol LeWitt y Donald Judd. De hecho, fue para ellos para quienes se inventó el término «minimalismo», y no para músicos como Steve Reich o el propio Glass. Pero la observación de los gustos musicales de sus amigos de medios artísticos le provocó una nueva sorpresa:

> Cuando volví a Nueva York en 1967, descubrí que toda la gente a mi alrededor, pintores como Bob Rauschenberg, Sol LeWitt o Richard Serra, escuchaban *rock and roll*. No escuchaban música moderna ni esta figuraba entre sus discos.
>
> Cuando les pregunté si escuchaban música moderna, descubrí que no les interesaba en absoluto. *Ninguno* de ellos escuchaba música de vanguardia, ni Stockhausen, ni Boulez, ni Milton Babbitt, ni nada que se le pareciera. Nunca encontrabas ese tipo de música entre sus discos. Había, por ejemplo, una mayor consonancia entre artistas y escritores. Lo que estaban haciendo Ginsberg en poesía y Burroughs en literatura no era tan diferente de lo que estaba pasando en el mundo del arte.
>
> ? ¿Por qué existe esta desconexión? ?me pregunté a mí mismo.

Y, fruto de esta reflexión, lo que Glass se propuso fue crear una música que sus amigos neoyorquinos, artistas y de otros tipos, quisieran oír y apreciar.

En esta nueva época se tuvo que dedicar a trabajos de albañilería y fontanería, que iba aprendiendo sobre la marcha. Una de las cosas que tuvo que aprender fue el trabajo con plomo fundido, que se usaba para crear juntas estancas en las cañerías. Abandonó la fontanería para trabajar como ayudante del escultor Richard Serra, que a la sazón preparaba una exposición para el galerista Leo Castelli. Serra sentía gran curiosidad por utilizar materiales diversos, a veces encontrados por las calles, y Glass le propuso trabajar con plomo. Fueron juntos al almacén de materiales de fontanería, donde Serra se extasió ante los grandes rollos de lámina de plomo y pasaron mucho tiempo haciendo pruebas con el metal, montándolo en placas o fundiéndolo y arrojándolo contra las paredes.

Luego empezaron las primeras grabaciones, realizadas con procedimientos caseros, y el trabajo de promoción de giras, mediante el envío de peticiones a universidades y salas por todo Estados Unidos. En estas actuaciones se vendían también los discos grabados, que en aquel momento no contaban con una distribución comercial. El trabajo con Richard Serra empezó a ser demasiado absorbente para quien ya tenía hijos, componía y tocaba, de modo que decidió hacerse taxista, dado que trabajando tres o cuatro noches podía sacar lo necesario para vivir. Muchos artistas y escritores ?cuenta? eran también taxistas. Finalmente, al cabo de cinco años, en 1978, dejó el trabajo cuando le llegó el encargo de la Ópera de

Holanda para componer *Satyahraha*. Esto no significaba en absoluto que pudiera contar con ingresos suficientes para vivir.

> En la primavera de 1984, acababa de concluir *Akhnaten* y estaba a punto de llevar a cabo dos estrenos en la ópera de Houston y en la de Stuttgart. Había utilizado ya todo el adelanto para pagar la preparación de la partitura del director y de la copia simplificada de piano para los ensayos de los cantantes, pero me quedaba por costear la copia de las partituras para los músicos de la orquesta y para ello necesitaba unos quince mil dólares. Antes de los ordenadores, esa enorme cantidad de trabajo había que hacerla a mano y se necesitaban tres o cuatro copistas. Inesperadamente, me propusieron hacer un anuncio de prensa para Cutty Sark y milagrosamente me ofrecieron quince mil dólares. Estaba exultante y no lo dudé. Un fotógrafo me retrató sosteniendo un vaso de whisky en el que flotaban notas musicales. Cogí el dinero e hice las partituras de la ópera.

Una simple búsqueda en Google («Cutty Sark Philip Glass») permite disfrutar del anuncio, que apareció a página entera en varias revistas. Por cierto: el lector de estas memorias puede encontrar en Internet muestras de la mayoría de las obras musicales y artísticas que cita, y crearse de este modo una versión *multimedia* personal.

Luego empezaría la colaboración con Bob Wilson, cuando ambos estaban en la segunda mitad de la treintena, que comenzó con *Einstein on the Beach*. Estrenada en Aviñón, siguió con treinta y tres representaciones en siete ciudades europeas diferentes. Luego pasó a la Metropolitan Opera House, con lleno absoluto en las dos representaciones. Nada de esto bastó para conseguir beneficios: la gira tuvo un déficit de cien mil dólares, como era frecuente en el mundo de la ópera. Sus amigos organizaron una subasta para obtener fondos, pero dramaturgo y compositor estuvieron «arrastrando la deuda de *Einstein in the beach* durante años». Glass volvió a trabajar un par de años de taxista.

Lo mejor de *Einstein in the beach*, por supuesto, fue la notoriedad que le supuso, y los encargos que siguieron a su estreno, pero también los debates a que dio lugar:

> Algunas de las preguntas eran inanes y otras interesantes. Las mejores eran las que resultaban inanes e interesantes *a la vez*. Por ejemplo, la pregunta «¿Es *Einstein* una ópera?» era al mismo tiempo estúpida e intrigante. […] El hecho de que la producción de *Einstein* exigiera un proscenio, una tramoya, un espacio entre cajas, un puente de iluminación y un foso de orquesta hacía necesario el uso de un teatro de ópera. En otras palabras, un teatro de ópera era el único lugar en el que *Einstein* podía representarse. Ese hecho tan simple era el que convertía *Einstein* en una ópera y para

> nosotros era suficiente.

La fama hizo que Glass empezara a preocuparse por sus derechos de autor: registró una compañía para gestionarlos y durante años siguió de cerca su evolución. El hecho de manejar este aspecto de la creación le permitió lidiar con la producción de muchas óperas en los años siguientes, como *Satyagraha* o las que dedicó a Gandhi, Akenatón, las que hizo sobre obras de Doris Lessing, o incluso la que dedicó a Walt Disney (*The Perfect American*), estrenada en el Teatro Real de Madrid.

Pero una de las partes de la obra de Glass que ha tenido mayor repercusión general ha sido la relacionada con las bandas sonoras. Todo partió de un director, Godfrey Reggio, que estaba preparando una película que, a grandes rasgos, contraponía el mundo natural con el desarrollo técnico. Se trataba de *Koyaanisqatsi*. Glass simpatizó muy pronto con la personalidad de Reggio, cuya biografía (había vivido en una comunidad monástica de joven) enlazaba bien con sus propias inquietudes espirituales. Así, creando música en un principio para imágenes que ya habían sido filmadas, y con una colaboración más estrecha después, fueron surgieron otras películas. Por ejemplo, para la segunda parte de la trilogía, *Powaqqatsi*, había que filmar a cielo abierto en una mina de oro brasileña cuyos trabajadores descendían ciento cincuenta metros por escaleras de bambú, en tramos de diez metros. Todo el equipo debió seguir el mismo, y accidentado, recorrido, empujados materialmente por los jóvenes y veloces mineros, que no querían perder tiempo. El cámara, con unos auriculares, escuchaba mientras tanto la música previamente compuesta para esas escenas, con el objeto de adaptar la filmación a su ritmo.

Los rodajes de las películas con Reggio le hicieron continuar algo que había comenzado al lado de Ravi Shankar: tocar con músicos pertenecientes a tradiciones musicales de todo el mundo:

> Mis incursiones en la música global (india, himalaya, china, australiana, africana y sudamericana) me han permitido ampliar y profundizar en el conocimiento de mis propias raíces musicales. Y no sólo eso, en el curso de los años, mientras iba aventurándome cada vez más lejos de mi «base» musical, he llegado a comprender que toda la música, sin excepción, es música étnica.

El trabajo cinematográfico de Glass le ha llevado a participar en más de treinta películas, de entre las que las más famosas para el gran público son *Mishima* y *Las horas*, pero que tiene otras joyas como *El agente secreto*, de Christopher Hampton (1996). Sorprendentemente, también trabajó con Woody Allen en *El sueño de Casandra*. Pero fruto de su experiencia mixta operística y cinematográfica, quizá la obra más sorprendente sea lo que hizo a partir

de *La Belle et La Bête*, la película de 1946 de Jean Cocteau. Suprimiendo toda su banda sonora, palabras y música, creó en 1994 una partitura con orquesta y cantantes, en la que estos, de manera sincronizada con la imagen, ponían voz a los personajes. El resultado fue muy satisfactorio para el compositor, y también para el público y la crítica. *La Belle et la Bête* se inscribía en una trilogía (forma grata a Glass) sobre obras de Cocteau.

Y éste es el universo que describe *Palabras sin música*. Una pulsión creativa que debe desarrollarse entre condicionantes materiales y legales, en colaboración con todo tipo de creadores, siguiendo los impulsos de personas y oportunidades surgidas muchas veces del azar, y que sigue un camino no predeterminado y apasionante. Si hubiera que resumir la obra, quizá podrían usarse estas palabras del propio Glass:

> Sigo considerando la ciudad de Nueva York como una fuente inagotable de la que se nutren la energía, la imaginación y el espíritu humanos. La obra de los artistas que viven aquí está inextricablemente unida a la ciudad. Creo que eso fue así para mí al menos hasta mis cincuenta o mis sesenta años.
> ? ¿A qué suena su música? ?me han preguntado a menudo.
> ? A mí me suena a Nueva York ?contesto.

Estas memorias han sido muy bien traducidas por Mariano López (que ha tenido que lidiar con vocabulario especializado del terreno musical, y de otros campos). La pulcra edición se ve complementada por un útil índice onomástico (tantas veces suprimido por dejadez o por motivos económicos), que, junto con la posibilidad de conseguir el *e-book* de la obra, por el mismo precio, la convierte en una útil herramienta de referencia.

José Antonio Millán es lingüista, editor especializado en edición electrónica y estudioso de la historia de la recuperación de información textual. Es autor de *Perdón imposible. Guía para una puntuación más rica y consciente* (Barcelona, Ariel, 2015) y *Tengo, tengo, tengo. Los ritmos de la lengua* (Barcelona, Ariel, 2017).

Autor: Philip Glass

Edicion: Barcelona, Malpaso, 2017

Paginas: 496 pp. 24 €

Titulo: Palabras sin música