

La creación Zaj de Ramón Barce formulada desde la Memoria¹ (1ª parte)²

Rosa M^a Rodríguez Hernández
Compositora
Universidad de Valencia

Resumen. Ramón Barce formó parte de Zaj entre 1964-1966, no sólo dio nombre al grupo sino que a través de éste se presentan al público las prácticas más vanguardistas de la música de finales de los años cincuenta y sesenta. Estudiamos la influencia de Fluxus en Zaj, la estética de John Cage y su pensamiento con respecto a la memoria, para establecer las relaciones de las obras de Barce de este período: *Traslaciones*, *Estudio de impulsos*, *Abgrund*, *Hintergrund*, *Leyenda china* y *Coral hablado*, a través de los doce criterios que, en principio Dick Higgins y más adelante Ken Friedman, establecieron para el proyecto Fluxus: globalismo, unidad de arte y vida, intermedia, experimentalismo y orientación investigativa, casualidad, carácter lúdico, simplicidad y parsimonia, implicación, ejemplaridad, especificidad, presencia en el tiempo y musicalidad. Profundizamos en la importancia del olvido en Cage y sus continuadores de Zaj, para comprender la imposibilidad de dicho olvido.

Palabras clave. Ramón Barce, Zaj, criterios de Fluxus, Memoria, John Cage.

Abstract: Ramón Barce belonged of Zaj from 1964 to 1966. He not only gave name to the group but by means of Zaj he presented to the public the latest music tendencies of the fifties and sixties. We'll study the influence of Fluxus in Zach, John Cage's aesthetics and his ideas about memory, in order to establish the relationships of Barce's works during this period: *Traslaciones*, *Estudios de impulsos*, *Adgrund*, *Hintergrund*, *Leyenda China* and *Coral hablado*, through the twelve criteria which, first Dick Higgins and later Ken Friedman, established for the project Fluxus: wholeness, unity of art and life, intermedia, experimentalism and investigation orientation, coincidence, leisure character, simplicity and parsimony, implication, exemplary, specificity, presence in time and musicality. We study in dept the importance of oblivion in Cage and his followers in Zaj, to understand the impossibility of that oblivion.

Keywords. Ramón Barce, Zaj, criteria of Fluxus, Memory, John Cage.

¹ Véase una introducción a este tema en RODRIGUEZ HERNÁNDEZ, Rosa M^a: «El periodo zaj de Ramón Barce», en *Papeles del Festival de música española de Cádiz*, Junta de Andalucía. Consejería de cultura, n^o3, Año 2007-2008, pp. 187-197.

² En el presente artículo exponemos los criterios del primero al cuarto (1ª parte), el resto de los criterios y las conclusiones (2ª parte), serán publicados en el n^o 3, 2010, de la revista ITAMAR.

Introducción

El paso de Ramón Barce por Zaj fue breve, duró apenas dos años, considerando que el Grupo Zaj tuvo presencia entre 1964-1995³. La influencia de Fluxus en Zaj es uno de los aspectos más relevantes a la hora de estudiar a Zaj, por ello nos parece interesante establecer las relaciones de las obras de Barce de este período (1964-1966): *Traslaciones; Estudio de impulsos; Abgrund, Hintergrund; Leyenda china y Coral hablado*, a través de los doce criterios que, en principio Dick Higgins y más adelante Ken Friedman establecieron para el proyecto Fluxus⁴: globalismo, unidad de arte y vida, intermedia, experimentalismo y orientación investigativa, casualidad, carácter lúdico, simplicidad y parsimonia, implicación, ejemplaridad, especificidad, presencia en el tiempo y musicalidad.

Javier Ariza nos aclara el origen de Zaj, situándolo con anterioridad a Fluxus: “Respecto al origen de ZAJ, George Maciunas indica que éste surge por la influencia de Fluxus. Respecto a esta consideración, Llorenç Barber nos advierte que las obras realizadas por Hidalgo y Marchetti son incluso anteriores a la llegada de Maciunas a Europa, circunstancia que permite considerar a Zaj como un grupo anterior e independiente a la llegada de Fluxus”⁵.

Simón Marchán cree que entre Fluxus y Zaj hay grandes similitudes, las acciones de Zaj no eran *happenings* sino acciones improvisadas, breves, sorprendidas, cuya distancia con el espectador era siempre evidente, sin darle tiempo a introducirse en ellas; por tanto, desde el punto de vista de la estructura, las acciones Zaj tenían mucho que ver con Fluxus. Marchán añade una segunda causa entre sus similitudes. Fluxus mantuvo su práctica artística

³ Ramón Barce le escribió la siguiente carta a Juan Hidalgo a finales de 1965 en la que le detalla los motivos por los que abandona al grupo: “Quería haber pasado por tu casa, pero no he tenido tiempo en absoluto. Desgraciadamente, y a causa del contexto profesional burgués en el que uno se mueve, tendré que renunciar por ahora a toda actividad de zaj, ya que algunas personas de las que dependo económicamente se escandalizan bastante y me ponen en una mala situación con vistas a la renovación del contrato de trabajo en... Parece mentira, pero hay gente que se muestra casi ofendida por la música de acción y similares... No puedo, pues, tomar parte en este festival zaj, ni siquiera en el concierto postal, pues parece que tal cosa molesta más todavía que la representación escénica, y tanto como el callejeo y los sucesos... Y siento horriblemente no poder participar en este festival que podía ser para mí tan divertido y liberador. En fin: trataré de arreglar esta situación más adelante. Tengo una posibilidad pensada; ya os la contaré. Un abrazo”. HIDALGO, Juan: «Zaj», en *Revista de Letras*, nº3, Universidad de Puerto Rico en Mayagüez, septiembre, 1969, pp. 432-433.

⁴ Los 14 conciertos celebrados en el Festival Internacional Fluxus celebrados en Wiesbaden, Alemania, en septiembre de 1962, suponen el inicio del grupo, a pesar de que sus raíces se encuentran en las diferentes manifestaciones artísticas de los años 50. La influencia de Cage en Fluxus se consolida a partir de los cursos de composición experimental, que impartió entre 1956 y 1960 en la New School for Social Research de Nueva York a creadores como Allan Kaprow, destacado productor de happenings, y otros creadores que serían tan relevantes en Fluxus como George Brecht, que expuso la noción de evento, y Dick Higgins que formuló la idea de intermedia en la práctica artística. Nociones ambas que, junto al deseo de “visualizar la música” que vivificaba a Fluxus, se manifiestan en Cage desde 1952.

⁵ ARIZA, Javier: *Las imágenes del sonido: Una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2003, p. 84.

vinculada a la música o a la literatura; también Zaj osciló siempre entre lo plástico y lo musical⁶.

Por su parte, Llorenç Barber revelaba las correspondencias entre Fluxus y Zaj en un texto en el que, bajo el epígrafe de “Zaj, el fluxus español”, señalaba: “FLUXUS no era un grupo homogéneo, y desde el principio se darán dos tendencias o concepciones distintas, expresionista y barroca una, más conceptualista y sencilla la otra. Zaj, en España, estará más emparentado a lo largo de su devenir con Georges Brecht, Y. Ono o Chiari que con Vostell, Higgins o Nam June Paik. No obstante estas semejanzas, Zaj pronto creará un camino propio”⁷. Las relaciones y similitudes de Zaj con Fluxus fueron numerosas, tanto a nivel formal como conceptual. Es sabido que G. Maciunas, teórico y organizador de Fluxus invitó a Zaj a ser el Fluxus español, invitación a la que Zaj no contestó⁸.

Zaj se asienta de modo habitual entre las corrientes vanguardistas que favorecieron a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta una singular teatralización de las artes plásticas, manifestada como *happening*, al tiempo que se unía a la teatralización de la música designada, de forma expresa, como teatro musical y música de acción; y que con el tiempo se presentarían como *performance*.

En 1958 durante los cursos de verano de Darmstadt, Juan Hidalgo y Walter Marchetti conocieron a través de David Tudor a John Cage, quien les inicia en el campo de las acciones⁹. Comienza el período denominado Pre-zaj con las obras *A letter for David Tudor* de J. Hidalgo y *Música para piano n.º2* de W. Marchetti, estrenadas en 1961. Juan Hidalgo y Walter Marchetti llegan a Madrid en 1964, la situación musical española en la que Zaj actuará en los años 60 será escasa y limitada, con un repertorio anticuado y sin cabida para la más reciente producción. Los jóvenes compositores desconocían la música concreta y electrónica y, sobre todo, ignoraban los aspectos de la música visual. Será en 1964 cuando al incorporarse Ramón Barce nazca el Grupo Zaj, y sea Barce quien le de su nombre¹⁰.

“Nuestra intención –comenta Barce– era crear en España un grupo para presentar al público los aspectos más vanguardistas de la música de ese

⁶ Véase ALIAGA, Juan Vicente; GARCÍA CORTÉS, José Miguel: «Entrevista con Simón Marchán Fiz», en *Arte conceptual revisado*, Servicio de Publicaciones Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 1990, p. 52.

⁷ BARBER, Llorenç: «ZAJ, Doce años y un día de gratuidad», en *Ozono*, 19, Abril 1977, p. 64.

⁸ Véase BARBER, Llorenç: «ZAJ, anarquismo musical», en *Punto y Coma*, 11-12, Julio 1978, p. 14.

⁹ John Cage y Merce Cunningham a comienzos de los años cincuenta trabajan activamente para acercar el arte y la vida, desarrollando en el Black Mountain College de Carolina del Norte, algunas acciones que más tarde se calificaron de happenings. Es Allan Kaprow quien en 1958 le da el nombre, invitando en estas acciones a que los espectadores participen, de tal forma que se rompa la barrera entre actor y público, así como creador y receptor.

¹⁰ Véase BARBER, Llorenç: «Acercamientos varios al fenómeno zaj desde el mundo musical», en *Zaj*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 23 de enero al 21 de marzo, Madrid, 1996, p. 37.

momento. Sobre todo para interpretar “eventos” o “*happenings*”: espectáculos que se consideraban musicales, pero en los que predominaba sobre todo lo visual”¹¹. El 18 de mayo de 1965 J. Hidalgo usa por primera vez el término “etcétera”, definido por él como *documento público* orientado a conmover al espectador y sugerirle un camino para la iluminación o inspiración. Los etcéteras introducen diversidad y desigualdad de conceptos, cuyo origen inestable propicia distintas lecturas, adecuadas a sus principios estéticos. Dada la importancia del término, veamos con detalle de qué se trata, y qué relación tiene con el *koan* y el *event*.

Cuando el 18 de Mayo de 1965 se llevan a cabo en la Galería Eburne de Madrid las acciones-etcéteras “HMC 1965” Juan Hidalgo señalará: “tengo que añadir que usamos este término por primera vez en esta ocasión y que en general lo defino como *documento público*”¹². Con posterioridad a este hecho volverá a insistir: “Usé este término por primera vez en Madrid, el 18 de mayo de 1965 y en general lo defino DOCUMENTO PÚBLICO como dirían los chinos (gong an) o los japoneses (koo an)”¹³.

El *koan* se utiliza en el budismo zen como un acertijo, enlazado a la meditación. La voluntad por disipar el *koan* extingue la firmeza del intelecto y del ego, inclinando a la mente hacia la respuesta del *koan* desde la percepción y la intuición. Si el *koan* brinda el entendimiento de la propuesta que el maestro zen emite al discípulo, y cuyo resultado no acepta mediación intelectual, ya que su destino es situar al discípulo en el límite donde se alcance la iluminación, de igual forma para Zaj, el etcétera se aplica para agitar al espectador y aproximarle a una inspiración o iluminación.

Daniel Charles subrayará las conexiones entre los etcéteras y los *koans* (“son obras que ponen en música los koân”) indicando a su vez: “Tanto en las músicas indeterminadas de Cage, como en las músicas minimales de Zaj – consideremos *Rrose Sélavy* de Juan Hidalgo, o *La Caccia* de Walter Marchetti– reina la misma *narrativa al grado cero* que privilegia lo planeante y lo repetitivo sobre lo variado y lo performativo: lo que se dice desde toda la eternidad no necesita palabras para ser dicho –basta que el Kung-an o el Koân que es la *performance* renovada cada vez, en cada ocasión nueva, trace su boceto, en el silencio”¹⁴.

La poética Zaj encuentra en el etcétera su contexto más natural, así como la articulación del lenguaje desligado de la tradición y siempre abierto. Zaj se entrega al público fuera de su contexto, mediante gestos, traslados, frases escritas, silencios y presentación de objetos. El etcétera puede ser una vivencia

¹¹ SARMIENTO, José Antonio: «El recorrido Zaj», en *Zaj*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 23 de enero al 21 de marzo, Madrid, 1996, pp. 15-24.

¹² HIDALGO, Juan: «Zaj», en *Revista de Letras*, nº3, Universidad de Puerto Rico en Mayagüez, septiembre, 1969, p. 431.

¹³ HIDALGO, Juan: *Zaj*, Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Madrid, 1987, pp. s/n.

¹⁴ CHARLES, Daniel: «Zaj: Tao y Posmodernidad», en *Fuera de formato*, Centro Cultural de la Villa, Madrid, 1983, p. 164.

en las palabras, números, fechas, dibujos. En el primero de los conciertos Zaj se demandaban excusas por las contrariedades provocadas por las obras; las situaciones podrían verse interceptadas sin intención. Lo poético en Zaj figura en un acontecimiento o, de forma más definida, un *evento*. La *performance*¹⁵ mantiene, normalmente, su partitura o su poso en los etcéteras. Son evidentes las diferencias entre Zaj y los conciertos Fluxus o las *performances*. Sin embargo, los etcéteras podemos sostener que permanecen cercanos a los *eventos* Fluxus o a los *happenings*, aun manteniendo sus diferencias. Allan Kaprow nos da una definición: “Un *happening* es una combinación (*assamblage*) de acciones (*events*) realizados o percibidos en tiempos y espacios diferentes. Sus entornos (*environments*) materiales se pueden construir, usar, tal y como son o alterar ligeramente”¹⁶.

Por su parte, Tomás Marco en 1966 destaca tres actividades del Grupo Zaj: música experimental, música de acción y teatro musical¹⁷. La más novedosa – destaca Marco– es la música de acción: “Se basa en esa serie de acciones musicales que acompañan al sonido [...] Según ello, los límites de la música de acción con los sonidos del teatro musical son muy confusos”¹⁸. El historiador de arte, musicólogo -y alumno de John Cage-, dibujante-diseñador Georges Maciunas define música de acción de la siguiente manera: “Des composition qui ne nécessitent pas la production de son, comme l’action de regarder un feu ou de laisser un papillon s’envoler”¹⁹. Las acciones musicales de Zaj presentadas al público se convierten en una forma de teatro muy original y variado. Las acciones y los objetos se visualizan hasta adquirir tanta importancia o más que lo auditivo, que a veces, incluso, ni existe. Continúa explicando Marco: “Lo que sí es seguro es que se huye de cualquier tipo de puesta en escena, y el espectáculo desarrollado es de naturaleza abstracta y estructura musical”²⁰. Zaj evita todo tipo de argumento o narración para alejarse de la lógica de la obra teatral. Un concierto Zaj, es ante todo, un espectáculo visual y una teatralización de la vida cotidiana. Juan Hidalgo en una entrevista a Carlos Jiménez le comenta: “A mí cuando me preguntan cuál es la situación óptima delante de lo que se está desarrollando en un concierto Zaj, respondo que es la no interpretación. O sea, el placer de recibirlo tal y como está ocurriendo”²¹. Zaj reafirma la visión de una acción que en sí misma no supone acción. Visualmente no es fácil contemplar un espectáculo donde no transcurre nada, o donde la negación es lo esencial.

Owen F. Smith presenta los nueve criterios que señaló uno de los alumnos de John Cage, Dick Higgins, para el proyecto Fluxus; éstos más adelante serían

¹⁵ Véase FERRANDO, Bartolomé: *El arte de la performance: elementos de creación*, Ed. Mahali, Valencia, 2009.

¹⁶ KAPROW, Allan: *Some recent happenings*, Something Else Press, Nueva York, 1966. Cita recogida por SARMIENTO, José Antonio: *El recorrido Zaj*, p. 18.

¹⁷ Véase MARCO, Tomás: «Zaj», en *Teleradio*, 426, 21-27 de febrero 1966, pp. 36-37.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ MEKAS, Jonas: *Fluxfriends. Georges Maciunas. Yoko Ono. John Lennon*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2002, p. 100.

²⁰ Véase MARCO, Tomás: «Zaj», en *Teleradio*, 426, 21-27 de febrero 1966, pp. 36-37.

²¹ JIMÉNEZ, Carlos: «Zaj: el oído en el ojo», en *Lápiz* n^o 56, Febrero 1989, p. 44.

ampliados a doce por Ken Friedman: “Globalismo, unidad de arte y vida, <<intermedia>>, experimentalismo y orientación investigativa, casualidad, carácter lúdico, simplicidad y parsimonia, implicación, ejemplaridad, especificidad, presencia en el tiempo y musicalidad”²². La acción escénica se convierte en el tránsito hacia el juego, el humor, la reflexión fluida y una determinada manifestación.

No es nuestro propósito detallar los puntos convergentes y divergentes entre Fluxus y Zaj, no obstante, en base a los citados criterios del proyecto Fluxus, veremos en qué aspectos las obras de Ramón Barce pertenecientes a su período Zaj, se aproximan a ellos. Las obras que ocupan nuestro estudio son:

- *Traslaciones* o “*Traslado a pie de tres objetos*”, Madrid, 19 de noviembre de 1964.
- *Estudio de impulsos y Abgrund, Hintergrund*, ambas de Ramón Barce, estrenadas en Madrid en el primer concierto Zaj el 21 de noviembre 1964.
- *Leyenda china*, un escrito de Barce leído en Madrid en abril de 1965.
- *Coral hablado*, escrita en 1966 fuera del Grupo Zaj, y estrenada en 1970, sus cercanas experiencias limitan con la estética Zaj²³.

Antes de desarrollar cada uno de los criterios de Ken Friedman, vamos a aproximarnos al pensamiento estético de Cage, lindando con la memoria, dado que su influencia es de relevancia en la formación de Fluxus y de Zaj.

La aportación más valiosa de Cage a la música, es la apertura que gracias a él se produce hacia el concepto de sonido-ruido, dejando atrás el sonido-nota. El sonido-nota significa, para Cage, el peso de la historia musical –modalidad, tonalidad-, en la que el compositor realiza operaciones intelectuales, situándose fuera del sonido, a través de la medición de la nota en el papel pautado, se comunica y corresponde con el ideal de un oído intelectual. El esfuerzo de Cage se conduce hacia la pérdida de este sentido especulativo y mental, hacia lo no-mental. Hacia una nueva percepción del sonido que vendrá dada desde su interior (sonido-ruido).

Escribe Carmen Pardo: “Lo que su obra propondrá explícitamente a partir de los años 50, será un desmantelamiento de la memoria que se hará posible con la interrogación acerca de las ideas de proporción, de armonía... hará resurgir la música del silencio, del olvido, de la pobreza de espíritu”²⁴.

Carmen Pardo analiza cómo, a través de la crítica al antropocentrismo, Cage cuestiona al hombre como centro regulador de la experiencia sonora. Para ello,

²² SMITH F., Owen: «Fluxus: una breve historia y otras ficciones», en *En l'esperit de Fluxus*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1994, pp. 198-202. Los criterios los toma de FRIEDMAN, Ken: «The Twelve Criteria of Fluxus», *Lund Art Press I*, nº4 (verano-otoño 1990), pp. 292-296.

²³ BARCE, Ramón: *Fronteras de la música*, Real Musical, Madrid, 1985. En las páginas 171-177 el propio autor nos comenta *Coral hablado*.

²⁴ PARDO SALGADO, Carmen: *La escucha oblicua: una invitación a John Cage*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2001, p. 8.

“la puesta en cuestión que Cage realiza, penetra primero en la idea de medida y proporción aplicada a la experiencia interna del compositor y a proponer la voluntad de olvido. Se procede con ello a entrar en lo inconmesurable, con el objeto de destensar ese pentagrama de lo humano que dibuja la medida”²⁵.

Medición y medida siguen dos caminos opuestos. La medición en su relación con el pensamiento intelectual obstaculiza la medida, entendida ésta como material inflexible, fundado en uno mismo. Por ello Cage, revisará el concepto de proporción que va asociado a toda relación sometida a mediación, y por tanto, al proceso intelectual de la música.

Cage busca salir de la idea de proporción que va implícita al dualismo: al salirse de ella, su mundo se convierte en no-dualista, Cage busca la unidad. En la proporción el dualismo se da entre la relación de la parte con el todo. Fuera de ella, Cage anula toda relación, y por consiguiente, vacía la idea de medida: “Atendiendo a la unidad se pretende que la medida pierda su sentido y que se restituya la unicidad de lo sensible, de cada uno de los sonidos”²⁶. Para Cage esta unidad de medida vendrá dada a través del Yo. “Un yo creado por la memoria y expresado a través de los gustos y de las emociones. Por ello, el olvido aparece para este compositor como una potencia activa con la que se pretende diluir la memoria, el gusto, y las emociones”²⁷.

A través del budismo zen se abre la vía para provocar un olvido que mantenga alejadas las emociones y el gusto por la composición tradicional, se aboga por un espíritu libre en su expresión, un olvido que produzca la posibilidad de la *tabula rasa* con la que dar entrada al azar. “La inmersión en el olvido permitirá la desestructuración del yo a la formulación del sí mismo, es decir, de la subjetividad pura, que será identificada con la nada”²⁸.

El gusto y la emoción del artista creador, implican imponer su yo, pasando por su intelecto; contra este proceso también persigue Cage el olvido, no para negar los sentimientos, pero sí para no imponerlos. De aquí nace otra dualidad: Yo/Sí-mismo. El Yo se asocia al sujeto compositor que actúa como emisor de valores, Cage busca el cambio: “El hombre debe vivir el instante sin crear el intervalo de tiempo, la distancia que le conducirá a la enunciación de un juicio de valor. En la vivencia del instante el hombre se encontrará en lo que el músico denomina el eterno renacimiento, un renacer exento de identidad”²⁹. En el cambio del yo, operará a través de la influencia recibida del budismo zen, el Sí-mismo, cuyo renacer es continuo en cada nuevo instante.

La nada surge en este contexto como: “El espacio que se debe crear alrededor de los sonidos y de los hombres. Este espacio es el que él denomina la nada-en-

²⁵ *Ibid.*, p. 11.

²⁶ *Ibid.*, p. 13.

²⁷ *Ibid.*, p. 15.

²⁸ *Ibid.*, p. 17.

²⁹ *Ibid.*, p. 21.

medio cuando se refiere a las relaciones entre los hombres y las cosas”³⁰. Emplazarse en la “nada-en-medio”, en el olvido individual y de la naturaleza de la experiencia, enlaza con la pobreza de espíritu, con el no saber.

El propósito de Cage será romper la dualidad objeto-sujeto que se produce desde el ego, articulado el sujeto desde la memoria, el gusto y la emoción, cuestionando el objeto. Desvanecer esas distancias será la voluntad de Cage.

Carmen Pardo utiliza el término “desterritorialización” tomado de Gilles Deleuze y Felix Guattari. Pardo escribe: “El olvido de la medida provoca aquí la desterritorialización de lo musical, la pérdida de adscripción a un espacio determinado que conducirá a la afirmación de la continuidad entre el sonido, el ruido y el silencio. Una continuidad prefigurada en parte, en la definición de música como organización de sonidos”³¹.

El sonido no comunica, su música, por tanto, carece de intención comunicadora. Esta no-intencionalidad otorga al sonido la afirmación de su multiplicidad y posibilidades; conlleva la necesidad de olvidar las antiguas grafías y dar entrada a una nueva notación que se ajuste a las necesidades de la no-intención de Cage.

“La integración del ruido no persigue una ampliación del sistema acústico para ejercitar la memoria sobre lo nuevo, sino para hacer de la música una continuidad con todos los sonidos de la vida”³². El silencio de Cage no existe, no se opone a la música o lenguaje, sino que ya contiene sonido, palabra, gesto.

Una vez se ha establecido que entre los sonidos y los hombres nos despojamos de la intencionalidad, lo que los separa es la nada (“nada-en medio”)³³. Esta nada conduce al azar. El azar llega a través de sus investigaciones en la música experimental. El *Credo* escrito por Cage, en 1937, no utiliza el término *experimental*, pero sí se intuye. Es en 1955 en su artículo titulado “Música experimental: Doctrina” cuando admite el término. Es el reflejo de un acto cuyo resultado es desconocido, carente de propósitos. Una vez nos hemos desprendido de la memoria como apoyo de la continuidad sonora y desprendido de toda intención, tan sólo queda el sonido.

El azar y la indeterminación son dos formas de aleatoriedad. Tal y como hemos dicho anteriormente, en los años 30 se inicia el camino de la música experimental de Cage; en los años 50, a través de la obra abierta, se introduce el azar. En esta aleatoriedad el compositor determina al intérprete ciertos parámetros, mientras que en la indeterminación, que será el paso siguiente ya en los años 60, no se determina ningún parámetro. Escribe Carmen Pardo: “En una entrevista con Roger Reynolds realizada en 1961, el compositor explica la diferencia técnica entre las operaciones de azar y la indeterminación, arguyendo que cuando se trata de operaciones de azar en cierto modo se conocen los

³⁰ *Ibid.*, p. 23.

³¹ *Ibid.*, p. 25.

³² *Ibid.*, p. 33.

³³ Véase *Ibid.*, p. 45.

elementos del ámbito en el que se va a trabajar, pero que en la indeterminación se está fuera del ámbito conocido”³⁴.

En 1958 Cage habla del azar y de la indeterminación en la conferencia titulada “Composición como proceso: I. Cambios. II. Indeterminación. III. Comunicación”, expuesta en los cursos de verano de Darmstadt. Dicha conferencia se ofreció en paralelo a *Music of Changes* de 1951, pieza emblemática por iniciar el uso generalizado del azar y procedimientos como el *I Ching*. Ya en composiciones anteriores había introducido algún elemento aleatorio, como en *Credo in us* de 1942. En el juego del azar es fundamental aceptar el resultado, en principio es un modo de tomar el sonido tal y como es; en la medida de lo posible se minimiza la intervención tanto del compositor como del intérprete. Se alcanza un sugestivo sonido penetrable. Sin embargo, en esta etapa del azar, la grafía presenta aún una notación muy fija, restando carácter “azaroso” a la obra; su presencia se hace estática. Con la indeterminación se llega al azar absoluto en todos los parámetros, incluida la grafía que experimentará a través de una notación imprecisa. El azar nos entrega la presencia de la obra, en tanto que la indeterminación es la ausencia de la obra.

En 1966 Pierre Boulez comenta en su escrito *Alea*, que el azar sitúa su origen en la adopción de una filosofía orientalista, que actúa en contra de la invención. Siempre se va hacia un rechazo de la elección: “La primera concepción era puramente mecanicista, automática, fetichista; la segunda es todavía fetichista, pero uno se libera de la elección no por el número sino por el intérprete. Uno transfiere su elección a la del intérprete”³⁵. Para Boulez la idea fundamental que se halla en el uso del azar es “centrarse sobre la necesidad de destruir toda estructura inmanente”³⁶. Desde que el compositor comienza la construcción de la obra ya existe el azar, por la aceptación de un material y la negación de otros. Boulez cree indispensable la sorpresa como virtud del creador en todo momento del proceso; desde este punto de vista, el azar subsiste. El compositor puede indicar al intérprete ciertos márgenes de azar.

Jean-Jacques Nattiez observa las diferencias entre Boulez y Cage con respecto al azar y el tiempo, en los años 50: “Chez Cage, il s’agit d’organiser le déroulement temporel de l’oeuvre dans un contexte où, pour des raisons plus sociales que musicales, le hasard domine déjà; chez Boulez, la série généralisée permet d’évacuer du monde sonore nouveau les relents de tonalité qu’il pouvait encore charrier”³⁷. Es a partir de la década siguiente, tal y como hemos indicado, cuando Cage se libera absolutamente de todos los parámetros indicadores, y la indeterminación ocupa su lugar.

³⁴ *Ibid.*, p. 61.

³⁵ BOULEZ, Pierre: *Hacia una estética musical*, Monte Ávila Editores, Caracas, Venezuela, 1990, p. 41.

³⁶ *Ibid.*, p.43.

³⁷ NATTIEZ, Jean-Jacques: *Pierre Boulez/John Cage. Correspondance*, Christian Bourgois Éditeur, France, 1990, p. 25.

Daniel Charles, utilizando una cita de Yago Conde, nos dice: “Por medio de la “indeterminación”, Cage nos ayudó a comprender “un cierto estado de suspensión de la significación precisa del objeto, producto del replanteamiento de los límites en que éste se inscribe”³⁸.

Carmen Pardo escribe acerca de Cage: “Se convierte con ello, al decir de Daniel Charles, en “el primer gran músico del *olvido*”. Una vez se ha bebido de las aguas, olvidar no es algo que acontece, que de pronto sobreviene, sino que se transforma en una actividad incesante. El olvido es un ejercicio activo que permite salir del terreno del arte, que deja organizar los sonidos que los guiarían, sin imponerse a dichos sonidos”³⁹.

Vemos por tanto, que desde los años 40 la influencia del budismo zen, acudiendo a las enseñanzas de Daisetz Teitaro Suzuki, se introduce en el pensamiento de Cage, junto a la necesidad de vivir el olvido, llevándolo a todas las áreas artísticas de su vida. De la iniciación de Suzuki y la reflexión del Maestro Eckhart (ca. 1260-1327) –ambos convergen en la liberación del espíritu–, Cage nos brinda la disolución entre el hombre y el sonido con “nada-en-medio”, permitiendo complementar el arte/vida. Durante los años 50, rompe las relaciones jerárquicas de todos los elementos constituyentes en la obra a través de la simultaneidad. Con el *happening* ofrece la simultaneidad de acontecimientos, activando una vez más el vínculo con el olvido. En las obras de los 60, prescindirá completamente de las estructuras temporales, sin embargo no se alejará del uso del cronómetro.

Después de exponer los principales puntos del pensamiento estético de Cage, nos hallamos en situación para entender la vinculación sujeto/objeto. Escribe Edgar Morin: “El concepto de sistema requiere el pleno empleo de las cualidades personales del sujeto en su comunicación con el objeto. Se diferencia radicalmente del concepto clásico de objeto. Este remitía, ya sea solamente a lo «real», ya sea solamente a lo ideal. El sistema remite muy profundamente a lo real, es más real porque está mucho más enraizado y unido a la *physis* que en el antiguo objeto cuasi artificial en su pseudo-realismo; al mismo tiempo remite muy profundamente al espíritu humano, es decir al sujeto que está también él sumergido cultural, social e históricamente”⁴⁰.

Morin establece diferencias entre el objeto real y el objeto ideal⁴¹. El objeto ideal considera su valor en cuanto a la manipulación y previsión. Nos situamos ante el tratamiento tradicional del sonido/nota, en el que el Yo del compositor imponía desde el exterior sus criterios intelectivos de medida y proporción. Por tanto, la artificialidad del objeto ideal, del que nos habla Morin, nos acerca a la tradición

³⁸ CHARLES, Daniel: «Estética del silencio (Sobre la semiótica existencial del “silencio” en John Cage)», en *John Cage*, Ed. La Casa Encendida, Madrid, 2006, p.166. Recoge la cita de CONDE, Yago: *Arquitectura de la indeterminación*, Actar, Barcelona, 2000, p. 41.

³⁹ PARDO SALGADO, Carmen: «Desde la ventana de un tren», en *John Cage*, Ed. La Casa Encendida, Madrid, 2006, p. 147.

⁴⁰ MORIN, Edgar: *El método. La naturaleza de la naturaleza*, vol. 1, Ed. Cátedra, Madrid, 2006, p. 168.

⁴¹ Véase, *Ibid.*, p. 169.

musical. Mientras que el objeto real nos conduce a la posición en la que Cage a través de su crítica al antropocentrismo, sitúa al hombre –Sí-mismo- desde el interior del sonido, sin imponerle el artificio mental de la medición, será el azar y la indeterminación quienes operen en el sonido. Concluye Morin: “El objeto sea «real» o ideal, es también un objeto que depende de un sujeto”⁴².

MORIN	SUJETO/OBJETO <ul style="list-style-type: none"> • Real • Ideal
TRADICIÓN	YO/IDEAL
J. CAGE	SÍ-MISMO/REAL

Resumimos en un gráfico las interrelaciones entre Arte/Vida desde el pensamiento de Cage. Es a través de esta unidad desde donde más ampliamente observaremos la interrelación con los demás criterios propuestos por Friedman, unimos al pensamiento, los elementos sonoros, visuales y corporales:

ARTE/VIDA	
PENSAMIENTO	NADA-EN-MEDIO
	CONTINUIDAD
	POBREZA DE ESPÍRITU
SONIDO	RUIDO
	SILENCIO
	AZAR- INDETERMINACIÓN
VISUAL	SIMULTANEIDAD
	HAPPENING
	NUEVAS GRAFÍAS
CORPORAL	GESTUALIDAD

Finalmente, el siguiente gráfico nos resume las dialógicas⁴³ que nacen desde la memoria:

⁴² *Ibid*, p. 168.

⁴³ Como subraya Edgar Morin, la noción de “dialógica” nada tiene que ver con la dialéctica hegeliana, en la que “*las contradicciones encuentran solución, se superan y se suprimen en una unidad superior*” (MORIN, E.: *El método. La humanidad de la humanidad. La identidad humana*, Cátedra, Madrid, 2003, p. 333.) La dialógica no rechaza el antagonismo entre dos lógicas, sino que busca un principio de articulación de la contradicción que muestre la complementariedad de dos entidades o instancias como complementarias y concurrentes a la vez que antagonistas: “*la simbiosis de dos o más lógicas que rigen cada uno de los subsistemas que conforman un evento*” (SÁNCHEZ TORRES, Ana: «Innato/adquirido: la construcción dialógica de lo femenino/masculino en el discurso biológico», en *Clepsydra*, nº 5, enero 2006, pp. 71-85. El carácter generativo y dinámico del pensamiento moriniano muestra la dialógica a través del bucle retroactivo-recursivo, que transforma sus constituyentes en el discurrir inacabado de un proceso de asociación concurrente y complementaria de los antagonismos.

MEMORIA	
RECUERDO	OLVIDO
TRADICIÓN	VANGUARDIA
SONIDO-NOTA	SONIDO-RUIDO
EXTERNO-MENTE	INTERNO-NO MENTE
INTENCIÓN	NO-INTENCIÓN
NOTACIÓN CLÁSICA	NUEVAS GRAFÍAS
DUALISMO	UNIDAD
PENSAMIENTO REGLADO	PENSAMIENTO LIBRE (ZEN)
GUSTO Y EMOCIÓN	SIN IMPOSICIÓN DEL GUSTO Y LA EMOCIÓN
YO	SÍ MISMO
OBJETO/IDEAL	OBJETO/REAL
YO/IDEAL	SÍ-MISMO/REAL

1. Globalismo o internacionalismo

Fluxus se mostró más o menos espontáneamente en varios países. En Europa estuvieron, al principio, Wolf Vostell, Nam Jun Paik, Joseph Beuys, Emmett Williams y Ben Patterson, entre otros. En Estados Unidos estaban Alison Knowles, George Brecht, Robert Watts, también La Monte Young, Philip Corner, Ay-o y otros varios. En Japón, Takehisa Kosugi, Mieko Shiomi y demás. Desde su aparición fue internacional, Fluxus trató de concentrar a miembros de tan variados orígenes como fuera posible, comprendiendo mujeres y negros. Incluir negros fue más dificultoso, únicamente a Ben Patterson y Stanley "This Way" Bro[u]wn. La participación de mujeres fue más amplia: Alison Knowles, Mieko Shiomi, Shigeko Kubota, Yoko Ono, Carla Liss y Alice Hutchins.

Cualquiera podía entrar a formar parte del Grupo Zaj, Marchetti en uno de sus cartones señalaba: "zaj es como un bar. La gente entra, sale, se toma una copa y deja una propina". Y así lo hicieron en determinados momentos no sólo músicos sino artistas de diversa procedencia, entre otros Tomás Marco, José Cortés, Manolo Millares, Manuel Cortés, Alberto Schommer, José Luis Castillejo, Eugenio de Vicente, Ignacio Yraola, Alain Arias-Misson...y Esther Ferrer.

El ámbito de actuación del grupo Zaj cruzaba las fronteras españolas, gracias al uso del servicio postal como procedimiento eficaz para la publicidad de sus actividades y conciertos, mediante el envío de sus cartones. Zaj declara ser un grupo de acción musical que comparte notables paralelismos con el grupo Fluxus, y que logra desprenderse como un grupo autónomo, capaz de atraer la atención de los organizadores de los diversos festivales que se producen en Europa. El internacionalismo de Zaj se inicia en 1966, viajan por Europa relacionándose directamente con artistas accionistas tales como Wolf Vostell,

Yoko Ono, Herman Nitsch, Dick Higgins y Alison Knowles.⁴⁴ Debemos señalar, sin embargo, que Ramón Barce a partir de 1966 dejó de formar parte de Zaj, pero dentro del pensamiento del grupo, era destacable la abolición de toda frontera.

La *Leyenda china* escrita por Barce da inicio con estas palabras: “Toda frontera (también las del arte, y en este caso las de la música) es simplemente una línea que nos separa del terror. Precisamente por esto, toda frontera debe ser atravesada. Una leyenda china nos puede ayudar a comprender este terror del mito fronterizo”⁴⁵.

2. Unidad arte/vida

El deseo de unir arte y vida es una de las cuestiones fundamentales de la creación artística contemporánea. Las vanguardias históricas de comienzos del siglo XX, y de modo acusado el dadaísmo y el surrealismo, asentaron sobre esta fórmula una parte importante de su pensamiento.

Desde los comienzos, la presencia de Cage se muestra básica en todo el proceso, esencialmente la vinculación con Fluxus, y la forma en que este grupo internacional creador reflejó en sus acciones musicales la idea de Cage sobre la imposibilidad de separar la música como actividad separada del resto de la vida, lo estrictamente musical ya dejó de ser una cuestión seria. Confiesa Cage a Kostelanetz: “La idea de escapar me parece insustancial, igual que me parecía insustancial la idea de un arte que fuese un escape de la vida”⁴⁶.

Prolongar el *happening* y la vida no supone que aquél sea como la vida, sino que permita aplicarse en relación a la vida. “Es lo que el músico denomina ver a través del *happening*, consumir los diversos acontecimientos como una unidad y no como interrupciones de algo distinto que llamaríamos vida. En este sentido, ver la vida a través del *happening* será convertirla en un teatro inmenso en la no intencionalidad”⁴⁷.

El significado que usualmente se asigna al arte como intensificador de la vida, obtiene en Cage un carácter literal que intenta alejarse de la idea de cultura como *constructo*, o artefacto sociohistórico, para instalarse en la experiencia vital. Debe producirse un cambio de mentalidad, individual o colectiva, a través de la percepción abierta. Así expresó su principio: “Todo es música y todo es arte: sólo hay que mirar y escuchar”. Una experiencia, pues, y una tentativa de la vida desde el arte, que, a pesar de todo, puede llevar a la habitual confusión donde media la creencia de que el arte es igual o lo mismo que la vida; para Cage el arte es el lugar donde experimentar y poner a prueba la vida.

⁴⁴ ARIZA, Javier: *Las imágenes del sonido: Una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2003, pp. 88-89. Hace mención a los festivales organizados por Zaj desde 1965 hasta 1966.

⁴⁵ BARCE, Ramón: *Leyenda china*, cartón presentado en Madrid en abril de 1965.

⁴⁶ KOSTELANETZ, Richard: *Entrevista a John Cage*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1970, p. 26.

⁴⁷ PARDO SALGADO, Carmen: «Desde la ventana de un tren», en *John Cage*, Ed. La Casa Encendida, Madrid, 2006, p. 154.

Uno de los dramaturgos más influyentes del siglo XX, Tadeusz Kantor, consideraba que la obra de arte debía ir unida a la vida corriente, sin dejar de mantener sus capacidades de acción *libre y gratuita*. Así, el *happening* se convertía en la posibilidad de lo *Real*⁴⁸.

Los artistas de Fluxus tomaron conciencia de que su trabajo basado en lo nimio, podría llegar a entenderse como no arte, por tanto determinaron su atención en satisfacer la dicotomía arte/vida. “Lo que ellos [Zaj] intentan es hacer del arte vida o hacer de la vida arte. En su desarrollo, estas acciones no necesitan de un gran despliegue de medios. Los elementos utilizados son de una pobreza extrema. Al igual que en sus vidas, la pobreza domina sus actos. Lo que es significativo son los objetos exhibidos y el ambiente creado”⁴⁹. El hecho de generarse la noción de arte/vida a principios del siglo XX, la pérdida de exclusividad en el proceso de producción de imágenes de la pintura y la escultura, están en las raíces de los intentos de recuperar la vida como un componente artístico más. Daniel Charles ha apuntado que sólo se restaura la vida como arte cuando se reinventa el arte como vida. La más dura cotidianeidad adquiere un valor sorprendente por el uso sistemático de la descontextualización.

Wolf Vostell, en 1961, había creado la fórmula Arte = Vida/Vida = Arte. Con ella no procuraba variar el concepto de arte pero sí cambiar el concepto de vida a través del arte, alterar el concepto de vida y al mismo tiempo aumentarlo⁵⁰. La destrucción de los límites entre las formas tradicionales, entre el arte culto y el arte popular, entre el arte y el no arte, así como el arte y la vida, estaba representada por Fluxus y la complicación de movimientos alternativos, nociones y directrices que se han transformado y manifestado a medida que avanzaba el siglo. Vostell, en 1954, ideó la noción de *dé-coll/age*, desde su

⁴⁸ Véase KANTOR, Tadeusz: *El teatro de la muerte*, Ed. De la Flor, Buenos Aires, Argentina, 2003, p. 236.

⁴⁹ SARMIENTO, José Antonio: «El recorrido Zaj», en *Zaj*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 23 de enero al 21 de marzo, Madrid, 1996, pp. 15-24.

⁵⁰ Existe un texto escrito para la transmisión “Pro Musica Nova”, en Radio Bremen el 2 de mayo de 1982, en el que Vostell hace examen de su posición de “artista-fluxus”:

- “Mi contribución al Fluxus se puede entender como una extensión del concepto de “vida”.
- Transformar la manifestación de la vida y los comportamientos humanos aparentemente indignos del arte en arte: ésta es la tesis central de la poética Fluxus.
- Nosotros, artistas Fluxus, habíamos introducido técnicas sociológicas y psicológicas en nuestras acciones, en nuestros conciertos, en nuestros trabajos plásticos.
- En sentido estricto, los artistas Fluxus son aquéllos que se reunieron en Wiesbaden.
- Parecía que inicialmente Maciunas considerase al Fluxus como una simple agencia de conciertos, mientras Paik y yo habíamos insistido para que el arquetipo, la música acción fuese puesta en primer plano. Es por este motivo que el programa realizado en Wiesbaden era completamente distinto al que aparecía en una publicación.
- No hay que olvidar en ningún momento la complejidad del movimiento, la ausencia de una teoría estética unitaria, pero ésta es la gran ventaja de Fluxus. Se trata de hecho de la primera tendencia del arte del siglo XX que anuncia las más divergentes concepciones artísticas”. VOSTELL, Wolf: «Fluxus», en *Ubi Fluxus ibi motus 1990-1962*, pp. 274-278.

binomio Arte = Vida, en el que favorece las prácticas diarias como procesos musicales. En “Notas sobre mi música”, Vostell explicaba que el principio del *dé-coll/age* radica en descomponer formas y categorías concretas e invisibles, los cambios de estado derivados de su manipulación originaban ruidos sonido. Esta “música de la vida” fue su contribución a Fluxus⁵¹.

Fluxus introdujo en su creación artística la vida de la ciudad, con sus incertidumbres y fluctuaciones cotidianas. La sociedad urbana se modela a sí misma sin concluir nunca su labor, queda siempre abierta, inacabada. A la ciudad planificada se lo opone la ciudad practicada; de igual forma, en Fluxus, entendemos la oposición y sustitución de arte planificado, instaurado y proyectado, por el arte practicado. Los artistas de la *performance* vivencian su puesta en escena, por ello, Fluxus considera que los viandantes de la ciudad, de las calles, son artistas y creadores de su propia vivencia y devenir⁵². Podemos calificar la *performance* como una teoría de la percepción, que procura disponer unas prácticas perceptivas tanto para el artista como para el espectador. En su desarrollo se expone su contenido, sin comienzo ni fin estructurado, con forma abierta, que en ningún momento tiene un significado explícito; su sentido se halla en proceso de creación y comprensión ampliándose en la intervención, pero no en una representación, se insiste en su carácter de vivencia, y por tanto de su fuerte relación entre el arte y la vida, son situaciones que sólo se dan una vez y desaparecen, siendo pues la expresión más pura del arte efímero⁵³. De esta forma se crea un sentido rechazando todo discurso, con la finalidad de hacer sentir.

El primer *Traslado a pie de tres objetos* de Zaj por las calles de Madrid, se sitúa en una esfera de imprecisión entre el silencio y el murmullo del acontecer diario. El dinamismo artístico de este traslado une a un tiempo la vida y las diversas situaciones que en ella se van sucediendo. Barce ha desarrollado en esta obra su arte a través de la acción del paseo, y eliminando la diferencia entre realidad y representación; una de las características de la *performance*, como ya hemos visto, es su separación respecto de todo teatro de representación, se representa a sí misma. El *Traslado* se dirige a un público activo que transita por las calles, no a simples espectadores pasivos. Los hechos, como las imágenes, también forman parte de la cultura urbana, e introducen vida. Y, ciertamente, la conformación de un nuevo espectador es una de las nociones que de forma más significativa interviene en el perfil del arte de nuestro tiempo. En Zaj no se plantea una intervención del público, sino que se reproduce constantemente el escenario. Lo que hace Ramón Barce en *Traslado a pie de tres objetos* es transportar los objetos escultóricos sin depositarlos en ningún lugar. Los objetos vuelven al lugar de origen, la obra es el paseo por el territorio,

⁵¹ Véase VOSTELL, Wolf: *Notes sur ma musique*, IRCAM, Estrasburgo, 1985.

⁵² Véase RESANO LÓPEZ, Juan Cruz: «Fluxus city (El arte y la ciudad en gerundio)», en *Simposio “Happening, Fluxus y otros comportamientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX”*, Universidad de Extremadura Consorcio Museo Vostell Malpartida, Junta de Extremadura, Consejería de Cultura, Badajoz, 2001, pp. 211-214. Scott Burton, por otra parte, es un artista cuya propuesta performativa en el New York de los años 70, coincidiría con estos supuestos teóricos.

⁵³ Véase CIRLOT, L.: *Últimas tendencias*, Ed. Planeta, Barcelona, 1994, p. 52.

es el propio acto de andar. Una de las alternativas del teatro de vanguardia es la utilización de espacios no teatrales, es decir, que se recurra a salir del edificio teatral que institucionalmente la sociedad ha dedicado. Por otra parte, además de la búsqueda del público, se intenta perfilar una nueva relación entre actores-espectadores, en un sentido no sólo físico sino corporal⁵⁴. Es destacable en *Traslado* el pensamiento al que se ajusta, su viveza, la eficacia que impulsa o que cede en el público. Su interés se encamina a la producción de eventos que por su multiplicidad, se asemejen a la naturaleza y al propio discurrir de la vida individual y colectiva.

Coral hablado toma de la vida el hecho de hablar, no es una obra cantada sino hablada, como en la propia vida. En este caso transcurre a modo de asistencia a una conferencia –polifónica, con tres participantes-, donde el público hace sus preguntas y participa. En escena todas las palabras actúan, en este sentido *decir es hacer*. Para Sartre es importante saber que el lenguaje es acción, y que el teatro dispone de su propio lenguaje, negándole que sea descriptivo, ya que como en la vida, es un momento de la acción⁵⁵. *Coral hablado* implica doblemente una acción: por su contenido, y por su forma, ya que rechaza la simulación de la mimesis teatral. El intérprete-conferenciante crea un campo de energía e intensidad que se extiende al espectador.

3. Intermedia

La experimentación formal fue más substancial que la de contenido, éste demanda nuevas formas. El arte intermedia permitió llevar a cabo nuevas apuestas a través de la poesía visual, sonora, a ciertas variedades de *happenings*. Al principio, estas formas se llamaron "formas híbridas", pronto el término desapareció a favor de "intermedia", sus recursos expresivos hacen interactuar lenguajes que pertenecen a disciplinas artísticas diversas.

La teórica Helga de la Motte-Haber hace su análisis acerca de los nuevos campos artísticos, los cuales se han visto situados entre diferentes disciplinas artísticas históricas, como ha sucedido con la *performance* o la poesía fonética. Y, sin embargo, esto no ha supuesto que aquellas disciplinas –arquitectura, pintura, escultura, música, poesía...-, se vieran afectadas en su evolución, sino que, incluso, se han dado influencias, confluencias y contactos recíprocos. Motte-Haber advierte que con frecuencia en estas nuevas categorías artísticas se produce una interacción de estrategias expresivas correspondiente a ámbitos artísticos diversos⁵⁶.

⁵⁴ Quedan lejanos los experimentos en los que el público era invitado a subir al escenario como hacía el *Living Theatre*. Ya Bertold Brecht había experimentado con ello, concluyendo que era ineficaz. Existen, sin embargo, ciertas correspondencias entre el teatro medieval, dado que carecían de edificios teatrales institucionales, siendo necesario un gran esfuerzo para reiniciar un nuevo modo de teatro en el que ya se había abandonado la terminología arquitectónica y dramática del teatro griego.

⁵⁵ Véase SARTRE, Jean-Paul: *Un théâtre de situations*, Ed. Gallimard, Paris, 1973, pp. 133-134.

⁵⁶ Véase IGES, José: «Realidades Artísticas Resonantes», en *REA, Revista Electroacústica*, Nº3, 2000, s.p.

La práctica objetual del sonido se inicia con las primeras vanguardias del siglo y se desarrolla plenamente a través de los vanguardistas de posguerra –Fluxus y Zaj expresamente, y Cage antes que ellos-, mediante su relectura de aquellas prácticas de los primeros decenios del siglo. La tecnología electrónica adquiere un papel esencial en esa expansión y crecimiento, y evidencia, en el penetrante entramado de disciplinas y lenguajes artísticos que se da desde 1947 hasta mediados de los 70, su caudal al facilitar a los creadores de nuevos medios para su producción. Para dicho desarrollo fueron básicas las consideraciones conceptuales del *Statement on Intermedia*, manifestado por Dick Higgins en 1966.

Dick Higgins acuñó el término de *intermedia*, a fin de distinguirlo ajustadamente de *multimedia*. El arte multimedia procedía de la suma y yuxtaposición; en tanto que el arte intermedia se acomodaba en aquellos espacios próximos a los límites entre las artes firmemente distanciadas y delimitadas. Los criterios elementales del arte intermedia eran la sustracción y la reducción, más que la adición, porque la acción intermedia también quería ser, en palabras de Georges Maciunas, concreta, monomórfica, no-teatral y, especialmente minimalista⁵⁷. Simón Marchán nos habla de la especial sintonía de Zaj con Fluxus, puntualiza la escasa influencia de Zaj en España, excepto en aquellos artistas que desarrollarán el minimalismo y nuevos comportamientos⁵⁸. La exposición corporal, el sonido, la imagen y el lenguaje, suponían los elementos cambiantes de los nuevos propósitos artísticos. Daniel Charles, refiriéndose a Zaj, nos comenta: “Es una extraordinaria aventura transmedia, o sea musical, plástica, teatral, poética, gráfica o postal”⁵⁹.

Fluxus se situó entre diversas ramas artísticas en sus experimentos, entre música y poesía, dibujo y poesía, música y grafismo (ampliaremos en el siguiente criterio), interpretación musical e interpretación teatral, y arte y vida. La conducta improvisatoria de Fluxus a través de una vivencia, se presenta en su sencillez y llaneza, mientras que los *happenings* suelen ser más aparatosos y espectaculares. Dicha conducta influyó en el desarrollo de las nuevas tendencias de ballet, música y artes plásticas y sobre todo en el incipiente “arte procesual”⁶⁰.

Zaj nos formula *espectáculos completos* a través de sus acciones. José Antonio Sarmiento indica al respecto: “Los espectáculos zaj son una sucesión de breves acciones o etcéteras como los ha denominado Juan Hidalgo, que nada tienen que ver con un concierto tradicional. Son fragmentos cotidianos ofrecidos al

⁵⁷ Véase HUYSSSEN, Andreas: «Regreso al futuro: el contexto de Fluxus», en *En l'esperit de Fluxus*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1994, p. 247.

⁵⁸ ALIAGA, Juan Vicente; GARCÍA CORTÉS, José Miguel: «Entrevista con Simón Marchán Fiz», en *Arte conceptual revisado*, Servicio de Publicaciones Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 1990, p. 52.

⁵⁹ AGUILAR CIVERA, Inmaculada: «Juan Hidalgo. Un análisis de su obra», en *De Juan Hidalgo (1957-1997)*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 6 de mayo-15 de junio de 1997, pp. 251-258).

⁶⁰ Véase MARCHÁN FIZ, S.: *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”*, Ed. Akal, Madrid, 1986, p. 205.

público, fuera de su contexto, a través de gestos, movimientos, frases escritas, silencios y exhibición de objetos”⁶¹.

Bartolomé Ferrando con respecto a la intervención Fluxus comenta: “Fluxus se basaba pues en la creación múltiple y confluyente: poesía, música, danza, teatro, plástica o cine eran tratados de forma simultánea, como elementos difuminados en sus rasgos de especificidad”⁶². En la estética Zaj hay una inquietud primordial por hallar la forma en que la abstracción musical se haga visible. Por ello proceden a la teatralización de las artes plásticas a través de la música de acción.

Recordemos, como ya hemos dicho, que un concierto Zaj, es ante todo, un espectáculo visual y una “teatralización” de la vida cotidiana donde están presentes el pensamiento zen y la familia Zaj, es decir Duchamp (el abuelo), Cage (el padre), Satie (el amigo) y Durruti (el amigo de los amigos). Al que se suma Marinetti (el amigo olvidado).

Las obras de Barce que ocupan nuestro estudio reúnen objetos escultóricos en *Traslaciones*; teatro y composición plástica y musical en *Abgrund, Hintergrund*; teatro musical, interpretación pianística en *Estudio de impulsos*. Más que identificar un arte concreto, nos hallamos ante acciones próximas al *happening* en las que es esencial conocer su componente ideológico. La noción de música como sonido privilegiado para ser oído pasaba a un segundo plano, renovándose en música de acción y teatro para ser visto.

4. Experimentalismo e investigación

Los principales aspectos de este criterio hacen referencia a la música experimental, la aleatoriedad, las nuevas grafías y la gestualidad como resultado de éstas.

En 1937, Cage escribe un texto-manifiesto titulado *El futuro de la música: Credo*. A lo largo de su vida no se alejó nunca de su intención investigadora y experimental: “Deben establecerse centros de música experimental... Los compositores trabajarán utilizando medios del siglo XX para hacer música. Se interpretarán los resultados. El sonido será organizado con propósitos extramusicales (teatro, danza, radio, cine). A TRAVÉS DEL PRINCIPIO DE ORGANIZACIÓN O CAPACIDAD COMÚN DEL HOMBRE PARA PENSAR”⁶³.

Tal y como hemos señalado anteriormente, la experimentación vendrá dada principalmente a través de los aspectos compositivos de la aleatoriedad: azar de los años 50 e indeterminación de los años 60. Es a través de la indeterminación hacia donde se dirigen las nuevas investigaciones, dando como resultado las

⁶¹ PEREZ, David: *A propósito de Zaj y de Juan Hidalgo y la promiscuidad zaj* (Tesis doctoral), Universidad Politécnica de Valencia, 1992, p. 351.

⁶² FERRANDO, Bartolomé: *El arte intermedia. Convergencias y puntos de cruce*, Col. Letras humanas, Ed. Universidad Politécnica de Valencia, 2003, p. 70.

⁶³ CAGE, John: *Silencio*, Ed. Ardora, Madrid, 2002, p. 6.

nuevas grafías con un marcado sentido visual⁶⁴, la gestualidad, y la importancia del intérprete ante el compositor como re-creador de la obra y de la improvisación. La llegada a Fluxus de un conjunto de artistas experimentales seducidos por tomar una actitud iconoclasta hacia las conformidades del colectivo artístico de sus diversos países, impulsó dicha investigación. Las obras eran aplicadas, como decimos, como música experimental cuyo proceso quedaba plasmado en una partitura textual dando cuenta de todas las explicaciones correspondientes a las acciones para cada uno de los intérpretes, tal y como veremos en *Abgrund, Hintergrund* de Barce.

La aleatoriedad favorece la perspectiva de una creatividad ilimitada, demanda la condición de la participación en el proceso creativo que incluya al intérprete, e incluso al espectador. Acercándonos a la idea de Eugenio Trías, se presenta como “una estética del límite” que “tiene en el límite el espacio de su fundamento”⁶⁵.

En el desenvolvimiento de la corriente aleatoria, las dificultades más notables se crearon con la puesta en escena de las obras, ya que los espectadores no alcanzaban a comprender el mensaje. La estética de la recepción de la obra, señala cómo la impregnación de “todos los caminos posibles” desencadenó confusión en el espectador. Umberto Eco abordó este problema en su libro *Obra abierta*, su análisis es que cuanto más imprevisible es una obra, mayor tendencia de desorden se origina, todos los significados posibles son imposibles de organizar. “Y para nosotros el problema es siempre el de una dialéctica entre forma y apertura, entre libre multipolaridad y permanencia en la variedad de los posibles de una obra”⁶⁶.

Entendemos a través de esta cita, que se establece una doble directriz: la creación de la obra de arte, emparejada a la gramática del lenguaje en el cual se articula, y el entendimiento de la misma por quien la recibe. La recepción de obras concebidas por procedimientos aleatorios manifiesta más homogeneidad de lo aparente, ya que el oyente se ubica ante una perspectiva de información tan dispar, que le dificulta dar continuidad a la lógica narrativa, y por tanto crear expectativas accesibles.

El desarrollo de los procedimientos aleatorios tendrá como consecuencia una nueva representación de símbolos en la partitura. György Ligeti plantea en un

⁶⁴ POPPER, Frank: *Arte, acción y participación*, Akal, Madrid, 1989, pp. 131-149. Hace un estudio de la música experimental cuyo enfoque plasma las interrelaciones del grafismo entre música y plástica. Otros estudios sirven de valiosas guías técnicas para el estudio de la notación musical contemporánea: LOCATELLI DE PERGAMO, Ana María: *La notación de la música contemporánea*, Ricordi, Buenos Aires, 1973; STONE, Kurt: *Music Notation in the 20th Century*, W.W. Norton and Company, New York, 1980; READ, Gardner: *Music Notation, a Manuel of Modern Practice*, Gallancz, Londres, 1974; BOUISSOU, Sylvie; GOUBAUT, Christian; BOUSSEUR, Jean-Yves: *Histoire de la notation de l'époque baroque à nos jours*, Ed. Minerve, France, 2005. VILLA ROJO, Jesús: *Notación y grafía musical en el siglo XX*, Iberautor, Madrid, 2003.

⁶⁵ TRÍAS, E.: *La aventura filosófica*, Ed. Mondadori-España, Madrid, 1988, p. 276.

⁶⁶ ECO, Umberto: *Obra abierta*, p. 161.

ensayo sobre la música⁶⁷, que la notación es el signo, mientras que el grafismo es la representación de hechos musicales, *imagen* de los movimientos o acciones que conducen a la producción de la música. Sus configuraciones visuales permiten su interpretación, posee, por tanto, un valor estético. Michael Nyman citando a Edgard Varèse, hace mención de las desventajas de la notación tradicional: “En la música tocada por un ser humano hay que imponer un pensamiento musical mediante la notación. Luego, normalmente mucho más tarde, el intérprete ha de prepararse de varias formas para producir la que (espera) surgirá como ese sonido”⁶⁸. Para que el compositor pueda escribir sus ideas se hace necesaria una nueva grafía. Pierre Boulez considera que la única, verdadera y coherente notación válida para el futuro es: “la que asuma los símbolos actuales, los símbolos neumáticos y los ideogramas. Mientras no se descubra ese sistema, toda notación gráfica sólo será una regresión”⁶⁹.

Ramón Barce comenta: “Las acciones sugeridas o descritas en las partituras (gráficos o textos), tienen que ser “presentadas” al público. Así, todo el espectáculo se convierte en una forma de teatro, en un “teatro musical” muy original y variado. En los espectáculos Zaj se evitaba en general todo tipo de “argumento” *Thema*. Porque precisamente el argumento, o la narración, crea una lógica propia de la obra teatral; cosa que nosotros no deseábamos”⁷⁰. Pero, de todas maneras, las acciones visuales que el público presencia evocan necesariamente en ese público unos símbolos. Esto era un problema para el sentido musical de los espectáculos del Grupo Zaj. Y, en general, es un problema para todo tipo de “teatro musical” abstracto. Pues el símbolo que procede del sonido organizado es en general leve, ambiguo; no se refiere a objetos concretos ni a hechos concretos: está muy alejado de las representaciones concretas del mundo extramusical. En cambio, el simbolismo que procede de los movimientos corporales, gestos y acciones (aunque sean absurdas) evoca para el espectador inmediatamente algún aspecto de la vida real. Es fácil que el espectador relacione una actuación de este tipo con algún rasgo argumental sugerido por las acciones escénicas. Normalmente, una gran parte de los espectadores se lanza a la búsqueda de un significado, parcial o total; significado que a menudo es ajeno a la intención misma del espectáculo.

Analizaremos dentro de este criterio la gestualidad desde el ámbito del teatro y de la música a través de la influencia ejercida por la danza, y su relación con la memoria. Es importante aclarar la terminología, seguiremos para ello las definiciones de Patrice Pavis:

⁶⁷ Véase LIGETI, György: *Neuf essais sur la musique*, Contrechamps éditions, Genève, 2001, pp. 163-179.

⁶⁸ NYMAN, Michael: *Música experimental: de John Cage en adelante*, Documenta Universitaria, Girona MMVI, 2006, p. 24.

⁶⁹ BOULEZ, Pierre: *Puntos de referencia*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1984, p. 69.

⁷⁰ Documentos personales del compositor.

Gesto: “Movimiento corporal, casi siempre voluntario y controlado por el actor, producido con vistas a una significación más o menos dependiente del texto pronunciado, o completamente autónomo”⁷¹.

Gestual: “La *gestual* es una noción que se acerca a la de *gestualidad*. Es la manera específica de moverse un actor, un personaje o un estilo interpretativo. *Gestual* implica una formalización y una caracterización de los gestos del actor y prepara, de este modo, la noción de *gestus*”⁷².

Gestualidad: “Neologismo utilizado a partir de las investigaciones de la semiótica y formado probablemente según el modelo literatura/literalidad, teatro /teatralidad, para designar las propiedades específicas del *gesto*, en particular aquellas que aproximan y distinguen los gestos de otros sistemas de comunicación... Por otra parte, la gestualidad se opone al gesto individualizado: constituye un sistema más o menos coherente de maneras de ser corporales, mientras que el gesto se refiere a una acción corporal singular”⁷³.

Gestus: “*Manera característica* de utilizar el propio cuerpo, adquiere ya la connotación social de *actitud* respecto a los demás”⁷⁴. Este concepto lo adopta Bertolt Brecht en su teoría del *gestus*, y Meyerhold para su biomecánica.

El *gestus* de Brecht tiene dos dimensiones, social y fundamental. “Las actitudes que los personajes adoptan en su relación recíproca constituyen lo que nosotros denominamos el ámbito gestual. Actitudes corporales, entonaciones, expresiones faciales están determinadas por el *gestus* social: los personajes se insultan, se dedican cumplidos, intercambian lecciones, etc.”⁷⁵. El *gestus* se acomoda en nuestras relaciones con los otros, en nuestra actividad social e individual. La acción escénica admite en la conducta de los protagonistas el cuidado de los modales en el trato hacia los demás. El *gestus* fundamental de la obra es la sistematización de las pautas sociales. El *gestus* se establece entre la acción y el carácter: “En tanto que acción, muestra al personaje comprometido en una praxis social; en tanto que carácter, representa un conjunto de rasgos propios de un individuo”⁷⁶. El *gestus* se manifiesta encarnado tanto en el cuerpo del actor como en su discurso.

La dimensión social del teatro de Brecht y su repercusión en el cuerpo, se encuentra igualmente reflejado en las teorías del *cuerpo-en-vida* de Eugenio Barba. El cuerpo está condicionado por la cultura, pero lo hace para introducir una oposición entre el gesto en situación cotidiana y en situación de representación: “Utilizamos nuestro cuerpo de una manera diferente en la vida y en las situaciones de “representación”. A nivel cotidiano, tenemos una técnica del cuerpo condicionada por nuestra cultura, nuestro estado social, nuestra

⁷¹ PAVIS, Patrice: *Diccionario de Teatro*, Ed. Paidós, Barcelona, 1998, p. 223.

⁷² *Ibid.* p. 225.

⁷³ *Ibid.*, p. 225.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 226.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*

profesión. Pero en una situación de “representación” existe una técnica completamente distinta”⁷⁷. La situación cotidiana enlaza con el extenso desarrollo inconsciente mediante el cual nuestros cuerpos y nuestras voces atraen y manifiestan la cultura de la que formamos parte. Gradualmente nos educan, enseñan a movernos y comportarnos bajo unos patrones que sirven de modelo de conducta, desde el ámbito de la familia, en un principio, para verse ampliado en las instituciones educativas más adelante y copiando a la gente que nos rodea. En ese transcurso logramos una conducta corporal que descubre simultáneamente a la sociedad a la que pertenecemos y nuestro ejercicio en la misma. El gesto en situación de representación requiere de una técnica corporal muy específica, como el ballet, el mimo, es decir, formas de actuación que exigen un perfeccionamiento de movimientos corporales.

El cuerpo tal como lo entiende la psicología social que Brecht representa, es el puente orgánico entre el sujeto y el mundo. Su contorno es la demarcación que disocia dos espacios: el adentro y el afuera, condiciones que, desde la perspectiva social, involucran lo propio frente a lo ajeno. El cuerpo es una “situación” de estar en el mundo y, al mismo tiempo, una elaboración de este mundo; los movimientos corporales son vehículos de comunicación, una forma de traficar por las diferentes culturas⁷⁸.

Análogamente, en este mismo nivel de oposición se encuentra el hábito y la memoria de Bergson, memoria-hábito y memoria-recuerdo: sitúa el hábito en total incorporación a la vivencia presente, no marcada ni declarada como pasado. Se trata de lo ya aprendido: “Forma parte de mi presente por la misma razón que mi hábito de caminar o de escribir; es vivida, “actuada”, más que representada”⁷⁹. A la memoria que repite se opone la memoria que imagina: “Para evocar el pasado en forma de imágenes, hay que poder abstraerse de la acción presente, hay que saber otorgar valor a lo inútil, hay que querer soñar. Quizás, sólo el hombre es capaz de un esfuerzo de este tipo”⁸⁰. La memoria que imagina Bergson es el espacio donde debe darse el lugar para la situación de representación del intérprete. La situación cotidiana del gesto citado por Barba, se corresponde con la memoria-hábito de Bergson, y, el gesto en situación de representación se corresponde con la memoria que imagina.

La concepción clásica del gesto lo convierte en un instrumento por el cual se exterioriza la vida interior y espiritual, mediante el cuerpo para transmitir. Pavis recoge las palabras de Engel, descubriéndonos esta visión clásica del gesto tanto en la vida como en el teatro: “Si los gestos son signos exteriores y visibles de nuestro cuerpo por los cuales conocemos las manifestaciones interiores de nuestra alma, se deduce que podemos considerarlos bajo un doble punto de vista: en primer lugar, como cambios visibles por sí mismos; en segundo lugar,

⁷⁷ BARBA, Eugenio: «Anthropologie théâtrale», en *Bouffonneries*, n°4, enero, 1982, p. 83.

⁷⁸ Véase BIRDWHISTELL, Ray: *El lenguaje de la expresión corporal*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1970.

⁷⁹ BERGSON, Henri: *Matière et Mémoire*, p. 227.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 228.

como medios que indican las operaciones interiores del alma”⁸¹. Esta dualidad viene dada por la impresión/expresión del mundo interno y externo. Observaremos más adelante al hablar de la gestualidad en los músicos, cómo esta posición clásica del gesto es igualmente compartida por los instrumentistas en la interpretación clásica y tradicional.

Esta corriente clásica, que acabamos de ver, en la que el gesto es un medio de expresión, tiene en la actualidad otra posición, ya no es un medio de comunicación, sino de producción de signos. Esta tendencia nació de forma experimental, veamos a continuación las más importantes aportaciones teóricas en cuanto al gesto corporal.

Kosntantin Stanislavski elabora sus teorías sobre el cuerpo entre 1906 y 1938: El actor debe esforzarse primero sobre sí mismo, sobre su propio cuerpo y sobre su propia memoria emotiva para poder elaborar luego su personaje y acceder así a la liberación del inconsciente creador⁸². En su método nos dice: “Todo en el mundo del arte depende del trabajo y de la habilidad para convertir en natural lo difícil, en fácil lo natural y en bello lo fácil... Es esta *naturalidad* de la pose y del gesto lo que debe ser captado por la atención y transferido por la observación a todos los casos en que proyectéis vuestro mundo interior a las circunstancias dadas... El actor debe poseer un sentido tan agudo de la observación y una memoria tan bien desarrollada en sus músculos como para poder reproducir no sólo la pose y el gesto, sino también para mover armoniosamente los pensamientos y el cuerpo”⁸³. Las experiencias no sólo deben ser vivenciadas directamente, sino que pueden proceder de relatos, textos o situaciones encontradas; por lo tanto, el actor interpreta siempre basado en sí mismo y en su memoria emocional, ya que éste es el instrumento más natural y verdadero para la plasmación del personaje, pues mientras más amplia sea la memoria emocional, más abundante será el material valedero para la creación interna.

El trabajo de la memoria emotiva de Stanislavski está directamente relacionado con la memoria interna, con las experiencias vividas a través de nuestro cuerpo en relación a nuestro mundo u otros mundos. La memoria en la fase declarativa de su interioridad, opera en la reflexividad en oposición a la mundaneidad, Paul Ricoeur aclara que las personas no recordamos solamente quienes somos en base a lo que hemos visto, sentido o aprendido, sino también por las situaciones mundanas vividas. En estas situaciones se ven implicadas nuestro cuerpo y el de los otros, el espacio circundante vivido cuando los hechos tuvieron lugar. Se produce una polaridad entre el mundo interno y la mundaneidad, nuestro mundo interno es un rasgo de la memoria en su fase declarativa⁸⁴.

⁸¹ PAVIS, Patrice: *Diccionario de Teatro*, Ed. Paidós, Barcelona, 1998, p. 223. La cita pertenece a ENGEL, J.J.: *Idées pour le geste et l'action théâtrale*, Barrois, Slatkire, Paris, 1979, pp. 62-63.

⁸² Véase STANISLAVSKI, Konstantin: *El arte escénico*, Siglo Veintiuno Editores, Madrid, 1999.

⁸³ *Ibid.*, pp. 250-251.

⁸⁴ Véase RICOEUR, Paul: *La memoria, la historia, el olvido*, Ed. Trotta, Madrid, 2003, p. 58.

Vsevolod Emilievitch Meyerhold, discípulo de Stanislavski. Su modelo es el circo, el cabaret y el music-hall. Idea el método biomecánico, teoría que se muestra en contra de los *sentimientos vividos* en el teatro. La interpretación debe basarse primero en el movimiento, después en el pensamiento y, finalmente, en la palabra: “No es necesario vivir el miedo sino expresarlo en escena por *una acción física*”⁸⁵. Las motivaciones de su actor no deben ser nunca psicológicas. La aspiración es que éste supedite y domine los mecanismos de su cuerpo: “después de todo, no somos más que máquinas”. Igor Ilinski declaraba en 1961 acerca de la biomecánica de Meyerhold: “Quería que sus gestos [del actor] y los pliegues de su cuerpo tomaran un dibujo preciso. Si la forma es justa, decía, el fondo, las entonaciones y las emociones lo serán también puesto que determinadas por la posición del cuerpo, con la condición de que el actor posea unos reflejos fácilmente excitables, es decir, que las tareas que le son propuestas desde el exterior sepa responder por medio de la sensación, el movimiento y la palabra”⁸⁶. Los problemas sociales eran de máxima preocupación para formular sus teorías, deseaba alentar al espectador a la participación activa, mientras que el actor debía precisar, no sólo con su discurso sino con su gestualidad, una determinada clase social. Se aproxima, en este punto, al concepto de *Gestus* social teorizado por B. Brecht.

Antonin Artaud nos dice en *El teatro y su doble* que es importante insistir en “recobrar la noción de una especie de lenguaje único a medio camino entre el gesto y el pensamiento”⁸⁷. Artaud posee una gran conciencia del propio cuerpo, que el actor tiene o ha de tener. Hay una mirada y una indagación del propio cuerpo, que ha dejado su influencia. Antes de Artaud, la expresión corporal del actor permanecía ajustada a los límites de una estética, o se ayudaba de los mimos profesionales, especializados. Artaud acaba con la estética del cuerpo del actor, su cuerpo ya no es un cuerpo humano un poco más capacitado, más agudo para desplazarse por el escenario, el cuerpo es un medio para liberar las situaciones particulares de la naturaleza humana. El cuerpo del actor ha de poder llegar a la comunicación, al ataque, a la convulsión, al trance, a la invalidez, al colapso, de esta manera el teatro se transforma en iniciación.

“Lo que más interesa a Artaud es el tratamiento del gesto como música, y, en cuanto música, sometido a una “prodigiosa matemática”. Es el cálculo minucioso de lo gestual el que muestra que la música es algo más que música y que envuelve un pensamiento”⁸⁸. Emerge en ese momento la materia como “*revelación*, de pronto desmenuzada en signos, que nos muestran en gestos perdurables la identidad metafísica de lo concreto y lo abstracto”⁸⁹. Su concepción deja fuera el intelecto, y pone en juego todos los sentidos. El cuerpo es un horizonte posible de totalidad que debe comunicar con el exterior, con el no-cuerpo, con el mundo de las sensaciones.

⁸⁵ MEYERHOLD, V.E.: *Teoría teatral*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1998, p. 198.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 198.

⁸⁷ ARTAUD, Antonin: *El teatro y su doble*, Ed. Edhasa, Barcelona, 1999, p. 201.

⁸⁸ SÁNCHEZ, José María: *Dramaturgias de la imagen*, Ed. de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2002, p. 94.

⁸⁹ ARTAUD, Antonin: *El teatro y su doble*, Ed. Edhasa, Barcelona, 1999, p. 68.

Las novedosas teorías de **Jerzy Grotowski** –quien también reconoce a Stanislavski como su maestro- son otro ejemplo del nuevo tratamiento de la actuación corporal. Para “El entrenamiento del actor” (1959-1962), incluido en el libro *Hacia un teatro pobre*, Grotowski escribe: “Nuevos ideogramas han de buscarse constantemente y su composición surgirá de manera inmediata y espontánea. El punto de partida de esas formas gesticulatorias es el estímulo de la propia imaginación y el descubrimiento en uno mismo de las reacciones humanas primitivas. El resultado final es una forma viva que posee su propia lógica”⁹⁰.

Pavis señala como una de las tipologías del gesto, la oposición gesto imitante/gesto original. El gesto imitante es la representación del actor de manera realista del personaje, incluido su comportamiento gestual. El gesto, al alejarse de la imitación, de la repetición, se convierte en original. Es necesario, a partir de aquí, descifrar al actor, porque –como dice Grotowski-, a través de su cuerpo no debe reflejar estados anímicos. El ideograma corporal de Grotowski tiene su correspondencia con la fórmula de Artaud en cuanto a la creación de “un nuevo lenguaje físico a base de signos, y no ya de palabras”⁹¹.

Eugenio Barba es discípulo y divulgador de las teorías de Grotowski; sus actores son entrenados en la biomecánica de Meyerhold y la acrobacia, la danza, la pantomima, la gimnasia y el hata-yoga, para avivar la imaginación y la representación. Estudia con la energía del actor para obtener la pre-expresividad, idóneo para atraer y guiar la atención de los espectadores. Barba define la pre-expresividad como: “El nivel [de actuación] que se ocupa de cómo rendir escénicamente viva la energía del actor, de cómo hacer que una presencia atraiga inmediatamente la atención del espectador”⁹². En el escenario se vive la discontinuidad en oposición a lo cotidiano, por ello Barba obliga al actor a afrontar la máxima dificultad y riesgo, y a servirse de la energía con el principio de condensación y/u omisión.

Tadeusz Kantor escribe entre 1942-1944 el manifiesto titulado *Teatro independiente*, el trabajo de los actores no se diferencia del papel de los espectadores, se irán independizando y adquiriendo cierta *ilusión* de personaje escénico. Al mismo tiempo, para Kantor, la oposición de la que anteriormente hemos hablado -gesto imitativo y gesto original-, debe darse sin temor. Un movimiento debe dar paso al siguiente y un personaje debe dar paso a otro como medio de expresión a través del movimiento. Es el cuerpo del actor y su movimiento quien justifica cada límite, cada forma, cada línea de la estructura del escenario⁹³.

⁹⁰ GROTOWSKI, Jerzy: *Hacia un teatro pobre*, Siglo Veintiuno Editores, Madrid, 1999, p. 105.

⁹¹ PAVIS, Patrice: *Diccionario de Teatro*, Ed. Paidós, Barcelona, 1998, p. 224.

⁹² BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola: *Anatomie De L'Acteur*. Cita recogida por WATSON, Ian: *Eugenio Barba y el Odin Teatret. Hacia un tercer teatro*, Ed. Naque, Ciudad Real, España, 2000, p. 57.

⁹³ KANTOR, Tadeusz: *El Teatro de la Muerte*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, Argentina, 2003, p. 18.

En los años 50 escribe el manifiesto del *Teatro Cero*, donde el actor debe realizar lo imposible, en un acto de imaginación con aparente falta de experiencia, alrededor del vacío absoluto⁹⁴. El automatismo forma parte de los medios de expresión: “La realidad de una actividad automática es una repetición invariable. Esta invariabilidad, después de cierto tiempo, llama a la fascinación; después de un tiempo más largo al éxtasis y la locura”⁹⁵. Este principio de automatismo, según ya vimos, es parte de la *memoria-hábito* de Bergson, del *gesto imitante* de Pavis, del gesto en la *situación cotidiana* de Barba, de la *memoria interior* en su reflexividad de Ricoeur.

Cage concebía el teatro como algo que nos rodea y por tanto como parte de la vida y la música. La relación de Cage con el bailarín Merce Cunningham traería sus consecuencias en cuanto al tratamiento del cuerpo. Se conocieron en 1937 en la Cornish School de Seattle, donde Cage acompañaba y componía para las clases de Bonnie Bird. Su colaboración produjo los primeros frutos en 1942. Los métodos de trabajo de ambos empezaron a coincidir en 1944, cuando utilizaban estructuras temporales válidas para las dos formas artísticas, las teorías de Cage sobre la música encontraron su paralelo en las de Cunningham desde todos los parámetros. En 1950 Cage comienza a experimentar con el azar, y Cunningham en 1951 con *Sixteen Dances for Soloist and Company of Three*.

Goldberg comenta que Cunningham había introducido la aleatoriedad con resultados de azar e indeterminación como medios para practicar la nueva danza. Actos como caminar, estar de pie, saltar y todas las posibilidades de movimiento natural podían considerarse danza, igual que los gestos y movimientos de la vida diaria⁹⁶.

Las teorías teatrales de Artaud ocuparon parte del estudio de Cage, influenciado por el interés que David Tudor tenía por el dramaturgo. En una carta del 22 de mayo de 1951 de Cage a Boulez, le comunica que ha leído mucho a Artaud, y que en este momento tiene la impresión de que es la primera vez que compone de verdad, le remite a Artaud para una *síntesis objetiva*: “L’idée essentielle sousjacente est que chaque chose est elle-même, que ces relations avec les autres choses émergent naturellement et non pas en raison d’une volonté «artiste» abstraite (Cf. Artaud pour une synthèse objective).”⁹⁷.

El nuevo método de danza de Cunningham se conocerá como *chance choreography*, en 1951 comienzan sus coreografías basadas en la aleatoriedad del *I Ching*. En 1953 estrenó *Suite by Chance* convirtiéndose en el primer ballet elaborado totalmente por la eventualidad del momento. Esta obra supondría la apertura a un importante efecto: hasta unos instantes antes de salir a escena, los bailarines no conocían ni sus movimientos ni sus entradas y salidas. Esto provocó que los bailarines desarrollaran un nivel de concentración en sus

⁹⁴ *Ibid.*, p. 86.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 125.

⁹⁶ Véase GOLDBERG, Roselee: *Performance Art*, Ed. Destino, Barcelona, 2002, p. 124.

⁹⁷ BOULEZ, Pierre; CAGE, John: *Correspondance*, Christian Bourgois Editeur, France 1990, p. 154.

funciones que borró la expresión facial, asociada, durante décadas, a los bailarines de Cunningham⁹⁸. Sus obras exigían del público el mismo grado de concentración que en sus bailarines a la hora de concebir obras abiertas, en las que nada es previsible y en las que, a simple vista, nada simula a nada. Nunca liberó a la danza de su técnica, incorporó movimientos cotidianos en sus obras, pero no cuerpos cotidianos. La trascendencia de su trabajo unido al de Cage, iría más allá del medio coreográfico alcanzando el *happening*, conectando diversas artes simultáneamente.

De la misma forma que para Beckett la estética se encamina al *fracaso*, Cage hacia el *silencio*, Cunningham se arroja al vacío. El vacío y el silencio, anulación y ausencia de gestos que han de conducir por fuerza a la creación de enigmas, donde el cuerpo como objeto no resuelve, sino que vive en proceso el *continuum* de su devenir. En una entrevista concedida por Cunningham comenta que su mayor preocupación es aceptar todas las posibilidades que ofrece el cuerpo, aún dentro de sus muchas limitaciones. Piensa, Cunningham, que cuando la danza se interesa por los estados anímicos se aleja de la verdad de la danza; esta preocupación la hace extensible a la sociedad para relacionarla con el panorama contemporáneo, en lugar de encerrarla⁹⁹.

En nuestra opinión, en el ámbito de la música podemos diferenciar varios tipos de gestos:

- a- Gestos naturales del intérprete.
- b- Gesto sonoro escrito en la partitura.
- c- Juego de gesto sonoro y gesto corporal.

a- Gestos naturales del intérprete:

La interpretación de una pieza musical presenta su natural gestualidad en cada ejecutante, es en el siglo XX cuando este componente se ha desarrollado como elemento escénico y teatral.

Hermann Scherchen en *El arte de dirigir la orquesta* comenta la importancia de la claridad del gesto y su inequívoca intención. Incluso en el caso de que las partituras de los músicos no tuvieran indicaciones expresivas, toda la información interpretativa debe ser entendida en el signo trazado por el director mediante su cuerpo y la batuta¹⁰⁰.

“Dans les partitions d’orchestre, les fréquents changements de mesure et de tempo ont par ailleurs incité les compositeurs, P. Boulez mais déjà Stravinsky dans le *Dumbarton Oaks Concerto* (1938), à ajouter des signes graphiques

⁹⁸ Véase ABAD CARLÉS, Ana: *Historia del ballet y de la danza moderna*, ED. Alianza Música, Madrid, 2004, p. 311.

⁹⁹ Véase A.A.V.V.: *Merce Cunningham*, a cargo de CELANT, Germano, Fundació Antonio Tàpies, Barcelona, 1999, p. 39.

¹⁰⁰ Véase SCHERCHEN, Hermann: *El arte de dirigir la orquesta*, Ed. Labor, Barcelona, 1988, p. 244.

concernant la direction propement dite”¹⁰¹. A comienzos del siglo XX, compositores como Stravinsky y Bartók, y después Messiaen, escriben voluntariamente cambios de medida que permiten romper con la apariencia lineal del desarrollo temporal. Se alcanza así tal grado de dificultad interpretativa que repercute en la ejecución no sólo del instrumentista, sino también en el director de orquesta. A este respecto Stravinsky se muestra absolutamente en contra de lo que se denominó la escuela coreográfica de dirección, en la que figuraba Bernstein o Leon Barzin, los cuales con su movimiento de cadera y piernas, al mismo tiempo que los brazos y hombros resultaban extremadamente exagerados¹⁰².

Harold Schoenberg continúa diciendo:

Toscanini describía movimientos circulares, la mano izquierda apretada junto al corazón. Eugene Ormandy y Leopold Stokowski, sin batuta..., realizan movimientos de la muñeca y los dedos que consiguen que sus manos parezcan entidades inteligentes e incorpóreas. Georges Szell, con la batuta, tiene una claridad que es casi la de un libro de texto.¹⁰³

No solamente los directores de orquesta ofrecen toda una serie de gestos corporales en su interpretación, estos gestos naturales o secundarios son comunes a todo intérprete. Un pianista, por ejemplo, expone gestos que van desde los extremos agudos o graves, al cruce de manos, larga extensión del brazo en el aire; son parte de la interpretación, que bien es cierto, puede ser en mayor o menor medida teatralizado, pero no deja de ser secundario.

b- Gesto sonoro escrito en la partitura:

“Dans la première édition de la *Sequenza I* pour flûte de Luciano Berio (1958), la durée des sons, définis quant à leur hauteur, leur intensité et leur ordre de successions, dépendra en partie des décisions de l’exécutant, celle flexibilité impliquant une plus grande concentration sur sa gestique personnelle d’instrumentiste”¹⁰⁴.

Berio compuso y dedicó esta *Secuencia* a Severino Gazzelloni en 1958. El plano más importante de esta obra es el gestual, otorga inmediatez al intérprete y a la escucha. Los gestos se trazan formando contornos sobre la pauta, los juegos de ecos, y el factor sorpresa confieren continuidad, creando una atmósfera de libertad.

c- Juego de gesto sonoro y gesto corporal:

Este juego de expresión corporal del instrumento -en muchos casos con el propio instrumento- puede situarse entre la acción, y el teatro musical. Francis

¹⁰¹ BOUISSOU, Sylvie; GOUBAUT, Christian; BOUSSEUR, Jean-Yves: *Histoire de la notation de l'époque baroque à nos jours*, Ed. Minerve, France, 2005, p. 202.

¹⁰² Véase *Ibid.*, p. 18.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 19.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 202.

Bayer analiza la nueva escritura musical desde dos niveles, anclados en la noción de espacio¹⁰⁵:

1. La visión espacial que marcan los diseños sígnicos en la partitura, como una línea, o una curva melódica, pueden crear una audición interna de la obra.
2. Este segundo nivel nos conduce a la importancia del gesto y cuerpo del intérprete: “Au niveau de l’exécution nous assistons donc à travers les gestes de l’instrumentiste à une sorte de concrétisation physique et corporelle (parfois fort spectaculaire) de cet espace qui n’existait encore qu’abstraitement au niveau de la notation”¹⁰⁶.

Una parte significativa de la producción musical contemporánea, con el nombre de *teatro musical*, se apoya en esta gestualidad de la interpretación, tanto corporal, para ser vista, como musical, para ser oída. Constituyendo un verdadero teatro. Son numerosas las obras de Mauricio Kagel donde el *teatro instrumental* es la base de su expresión. Bayer escribe las palabras de Kagel hablando de su idea de teatro instrumental: “Il en résulte que «le mouvement est l’élément fondamental du théâtre instrumental et il en est donc tenu compte dans la composition musicale [...] L’utilisation du mouvement doit être considérée également comme la création d’une relation entre l’espace musical et l’espace réel»”¹⁰⁷. Al mismo tiempo –explica Kagel– se produce un giro en las funciones, puesto que el músico se transforma en actor, y el público deja de ser oyente para ser espectador.

Algunos intérpretes como el violonchelista Siegfried Palm ha estrenado obras de compositores como Kagel, Krzystof Penderecki, Yannis Xenakis, Boris Blacher, y Gyorgy Ligeti, entre otros, por el alcance de su expresividad gestual. Igualmente este es caso de la cantante Cathy Berberian, la voz más teatral que experimentó con compositores como Berio, Cage, Haubenstock-Ramati, Bussotti.

La *Secuencia V* para trombón solo escrita en 1966 por L. Berio, es una pieza de teatro musical dedicada a la memoria del clown Grock (Adrien Wettach). En esta obra el intérprete dialoga con el trombón, hace uso de un gran dispositivo técnico, instrumental, vocal y gestual. La grafía utiliza símbolos para señalar diferentes expresiones, entre ellas los gestos del músico, gestos corporales con el instrumento¹⁰⁸.

Credentials or Think, Think Lucky para voz y 8 instrumentistas, fue escrita por Roman Haubenstock-Ramati en 1961 para la voz de Cathy Berberian, quien le

¹⁰⁵ BAYER, Francis: *De Schönberg à Cage. Essai sur la notion d’espace sonore dans la musique contemporaine*, Éd. Klincksieck, Paris, 1987, pp. 10-11.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 11.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ Véase STOIANOVA, Ivanka: «Luciano Berio. Chemins en musique», en *La Revue Musicale*, nº 375-376-377, París, pp. 409-413.

pidió una grafía especial para ella. La obra está basada en la obra teatral de Samuel Beckett *Esperando a Godot*. Con respecto al gesto corporal para los 8 intérpretes instrumentales, Haubenstock-Ramati ofrece en la partitura las siguientes indicaciones: “a) Support of a given situation (the whole or a detail). If the playing is nervous, react nervously or even more nervously; if the playing is calm, react calmy or even more calmy. b) Disinterest: an evenly-tempered (“moderé”) playing, independent of the situation. c) Contrary reaction: nervous playing is answered calmy or very calmy; calm playing is answered nervously or very nervously”¹⁰⁹. Haubenstock-Ramati manifiesta con claridad el deseo de Beckett de hacer corresponder la gestualidad, el movimiento y la voz –vocal o instrumental- de los músicos con aquello que él había diseñado¹¹⁰.

Zaj se adentraba en comportamientos, objetos (ver implicación), gestualidad¹¹¹, interacción, percepción. Los conciertos mudos, las actuaciones se convierten en acciones, los textos son anecdóticos, visuales, sonoros, poéticos, divertidos o insolentes. Pueden, unas veces, incomodar en su actitud transgresora, otras, presentar un enigma.

A partir de finales de los años 50, las obras de Hidalgo evolucionan en su grafía. Comenta Javier Ariza que las partituras empiezan a presentar paulatinamente notaciones textuales combinadas con notaciones instrumentales; estas notaciones textuales guían determinadas acciones, que “invitan a los intérpretes a considerar el aspecto visual (por lo tanto “teatral”) de sus acciones, algunas de las cuales perdiendo su funcionalidad (gesto para sonar), se vuelven autónomas

¹⁰⁹ HAUBENSTOCK-RAMATI, Roman: *Credentials or Think, Think Lucky*, Universal Edition UE 13676, Wien, Austria, 1963

¹¹⁰ Véase RODRIGUEZ HERNÁNDEZ, Rosa M^a: «La influencia de Samuel Beckett en la música contemporánea», en *Itamar. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, Ed. Rivera y Universidad de Valencia, Valencia, n^o1, 2008, pp. 89-102.

¹¹¹ Por una parte, el hecho de desvincular la obra de su referente externo, tiene raíz expresionista. El expresionismo explora el gesto creativo puro, único, absoluto, ampliando su poder de atracción de dinamismo instantáneo. Este gesto creativo no acepta supeditarse a ningún vínculo externo, satisface su verdad. Schoenberg escribe en una carta a Kandinsky, la *forma* es “la manifestación de la *forma* dictada por el inconsciente”. El compositor estima que el gesto creativo infundirá en el oyente estímulo y sugestión.

Al mismo tiempo, la inclinación del gesto expresionista por mostrarse en un todo instantáneo, no permite invadirse por el azar. Su composición se vuelve constructivista. Esta resultante ha sido analizada por T. W. Adorno, en su obra “Filosofía de la nueva música”. Para Adorno el constructivismo opera negativamente al expresionismo.

Al analizar la *Sinfonía op. 21* de Webern, obra paradigmática en su construcción, observamos simultáneamente ambos aspectos. Una red de series dodecafónicas constituyen el tejido intelectual, no hay nada al azar. Sin embargo, la percepción auditiva muestra otra apariencia. Los primeros compases de la obra exponen simultáneamente la serie dodecafónica original y tres formas derivadas, disponiendo cuatro voces. Cada serie está repartida entre diferentes instrumentos, conformando la técnica de “melodía de timbres” (*Klangfarbenmelodie*). El proceso auditivo de la obra nos muestra un cruce continuo de las voces y los timbres, la información sonora no se corresponde con la sofisticación de su construcción, el proceso intelectual del compositor pasa inadvertido al oyente. Estamos, por tanto, ante una obra constructivista en su escritura, al tiempo que expresionista en su percepción auditiva, que acogemos como gesto.

(gesto para ser visto)”¹¹². El aspecto gráfico de la partitura nos traslada al gesto sonoro, y visual a través del cuerpo.

Díaz Cuyás examina la distancia existente entre Zaj, y otras formas de teatro musical y Fluxus. Dicha distancia se localiza en la musicalización a través del cuerpo y del comportamiento, donde el sonido (físico) no es el objeto de la obra sino “una gestualidad pautada que no pretende, ni siquiera “oblicuamente”, una referencia sonora última”¹¹³.

Daniel Charles señala que: “si ocurre que lo gestual parece ganarle terreno a la producción sonora, es que, cuando se es “simple oyente”, resulta a la vez fácil y tentador imaginar que “la música” se reduce exclusivamente a los sonidos deseados por el compositor”¹¹⁴.

En el *Domaine musicale: La Musique et ses Problèmes contemporains*, Luciano Berio habla del gesto en la música como adquisición de la historia producido por aquello que lo manifiesta: “De même que le geste de l’écriture est la trace visuelle du langage parlé, de même tout geste est toujours la trace de processus qui se sont déjà produits”¹¹⁵. Deliège explica la diferencia entre gesto y signo como parte de un arte: el signo se elabora, el gesto está ya presente. El gesto no puede devenir un tipo de hábito; conviene, para el compositor, distanciarse pero de ningún modo perder la huella. Debe vivir como el mito en el pensamiento del creador y devenir signo por alejamiento. Gesto, signo o símbolo coexisten en la expresión. Así, el signo dibuja un devenir, el gesto es traducción de un volver a enterrar o esconder en el contexto cultural. “Si le geste accepte de se distancier du «catalogue» et de la «cristallisation», il peut devenir porteur d’avenir. Il a pour cela besoin d’une éthique d’«innocence»”¹¹⁶.

Analicemos brevemente algunas de las obras de Barce ya mencionadas:

Traslado a pie de tres objetos investiga una de las opciones que el teatro de vanguardia aplicó: nos referimos a tomar posesión artística de espacios no teatrales. El hecho de pasear por la ciudad, en este caso incluye transportar unas cajas, es un hecho de situación cotidiana, cuya gestualidad forma parte del acontecer diario, parte de una memoria inconsciente y mecánica, en ningún caso hablamos de una representación en este paseo por la ciudad.

¹¹² ARIZA, Javier: *Las imágenes del sonido: Una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2003, p. 82. La cita contenida pertenece a BARBER, Llorenç: *Zaj, Historia y valoración crítica* (Memoria de Licenciatura), Madrid, Universidad Complutense, 1978, sin publicar.

¹¹³ DÍAZ CUYÁS, José: «Zaj ¿un cuento chino?», en *Zaj*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996, p. 29.

¹¹⁴ DANIEL, Charles: «Zaj, o la nomadización in situ», en *Zaj*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996, s.p.

¹¹⁵ BERIO, Luciano: *Domaine musicale: La Musique et ses Problèmes contemporains*, n^o10, 1963, p. 216. Cita recogida por DELIÈGE, Célestin: *Cinquante ans de modernité musicale: De Darmstadt à L’IRCAM*, Ed. Mardaga, Belgique, 2003, p. 478.

¹¹⁶ DELIÈGE, Célestin: *Cinquante ans de modernité musicale: De Darmstadt à L’IRCAM*, Ed. Mardaga, Belgique, 2003, p. 479.

Estudio de impulsos y Abgrund, Hintergrund son obras donde la gestualidad de los intérpretes es el principal medio de expresión. En la vida cotidiana, la conducta gestual expresa emociones, conduce al habla para repetir, negar, suplir, acabar o resaltar lo dicho, o bien, se aplica como organizador de la interacción conversacional. En esa actitud comunicativa de la gestualidad general es significativo abarcar la expresión facial –de los dos pianistas-, pues examina los canales del intercambio, integra otras conductas verbales o no verbales. Ambas obras corresponden al tipo de gestualidad donde el teatro y los movimientos corporales de los intérpretes son la esencia de la obra.

Coral hablado es una obra diferente. Está escrita ya fuera del Grupo Zaj, y se estrenó en Madrid, en el Goethe-Institut, el 5 de marzo de 1970. Los intérpretes principales fueron el autor, José Luis Téllez y Julián Llinás. Posteriormente, se ha interpretado muchas veces, no sólo en muchas ciudades españolas, sino en varios países de Europa y América. “Estaban recientes mis experiencias con el Grupo Zaj, y por eso en esta obra –que no es un espectáculo de acción- hay elementos que podrían recordar a Zaj; o también a la estética Dadá”.

Coral hablado pone de manifiesto una búsqueda interpretativo/vocal que ha tenido lugar a lo largo de todo el siglo XX. Sabemos que se diferencian dos procedimientos de lectura de un texto poético, lectura mental del escrito impreso, y la declamación o lectura en voz alta. Anterior a la invención de la escritura predominaba la declamación, el poema era transmitido con el acompañamiento de instrumentos musicales. Con la presencia de la escritura y más adelante de la imprenta, la palabra poética se trasladó hacia la lectura mental. Esto causó el fin a la entonación del habla, a su ritmo interno, al timbre de la voz y, al tiempo, de la mímica expresiva ligada a la dicción¹¹⁷. Hacia 1912-14, en Francia, Henri-Martin Barzun, F. Divoire, S. Voirol teorizan y practican el simultaneísmo poético como única forma eficaz para expresar la complejidad del mundo moderno: la escritura del poeta se amplifica en más voces disonantes y dramáticamente simultáneas, el texto se transforma en partitura y el formato real de la poesía ya no será escrita, sino sonora. Francesco Cangiullo es el poeta futurista que introdujo la letra en el pentagrama con sus *poesia pentagrammata*. Más adelante Marinetti reivindicó la poesía musical en “Manifiesto de la palabra musical futurista. Alfabeto en libertad”. Tristan Tzara creó poemas basados en un sistema polifónico de sonidos. La composición de la poesía fonética toma como base los parámetros propios de la música: altura, timbre, duración, intensidad. El individuo (voz humana) vive en conflicto en un mundo destructor (ruidos). Para Tzara, la poesía era inseparable de la danza, la religión, la música y el trabajo. La poesía es una manera de vivir, la primitiva permite la plena libertad, sobre todo la poesía negra, por su sonoridad antes que por su sentido. Al presentar en público sus poemas, Tzara se acompañaba del tono de la voz y del movimiento del cuerpo: “La phase possède plusieurs

¹¹⁷ Philippe Gilhem, en su artículo «Fonética y morfología» publicado en *Cuadernos H* del Departamento de Lenguas y Lingüística de la Escuela de Lenguas Modernas (Universidad de la Habana), N°3, comenta la diferencia que hay entre sonidos y fonemas, así, la fonética dedica sus esfuerzos al estudio de los sonidos; hay una estructura fónica del lenguaje, en la que entran los elementos prosódicos, como la entonación, el ritmo y el acento.

significations, selon la gesticulation ou l'intonation adéquates mais stéréotypées qui l'accompagnent"¹¹⁸. Presta especial atención al decorado y al vestuario. Los elementos externos al poema se acrecientan con cada puesta en escena. El uso particular de la voz humana, recibe influencia directa de Antonin Artaud. A través del gesto del cuerpo se expresa el sentido de la palabra. La fonética de la escritura va unida a elementos pictóricos, visuales, plásticos. La poesía física es para Artaud la fuerza que las palabras pueden adquirir con sólo salir de la profundidad: "par le chevauchement des images et des mouvements aboutira, par des collusions d'objets, de silences, de cris et de rythmes, à la création d'un véritable langage physique à base de signes et non plus de mots"¹¹⁹. Esta revolución, que se da en la última etapa de Artaud, es igualmente provechosa para la poesía y para el teatro. Tiene conciencia de que la emisión de la voz, el grito, la intensidad que él desea y no es racional, rompe con el lenguaje convencional, y puede servir igualmente a la revolución poética como a la teatral, pues las dos tienen su punto de partida en el lenguaje, entendido como expresión esencial del ser humano, que tanto puede cristalizar en la voz, como expandirse a través de los miembros y concretarse en el gesto. La verdad práctica de la poesía debe ser una limpieza de las angustias, cualquier forma de expresión puede ser buena, a condición de que sea visceral. En algunos poemas fonéticos repudia el lenguaje convencional, las palabras de cambio, por una escritura en que las letras sólo son utilizadas como transcripciones de una estructura sonora.

A partir de todas estas experiencias llevadas a cabo durante la primera mitad del siglo XX, Barce expone en *Coral hablado* los problemas que presentan la fonética y la semántica; es decir, los materiales sonoros y su significado¹²⁰. Comenta Barce: "Es de todos conocido el hecho de que, cuando oímos una conversación o un monólogo cualquiera en nuestro propio idioma, el "significado" acapara toda nuestra atención, hasta el punto de que nos es prácticamente imposible "escuchar" la fonética, la sonoridad pura, ("la música") de las palabras. Por el contrario, si el idioma en que se habla nos es desconocido, entendemos muy poco o nada, con lo que la atención semántica casi desaparece, y podemos atender plenamente a la "sonoridad" de ese idioma"¹²¹. Expone en la obra una destrucción de la sintaxis que debilitará los vínculos entre significado y significante, sirviéndose de la simultaneidad.

¹¹⁸ TZARA, Tristan: *Oeuvres Complètes*, (textos establecidos, presentados y anotados por Henri Béhar), Ed. Flammarion, Paris, tome 5 (1924-1963), 1982, p. 227.

¹¹⁹ THEVENIN, Paule: *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle*, Ed. Senil, France, 1993, p. 140. "Dessin, peinture, théâtre", conferencia pronunciada el 8 de mayo 1986 en la Universidad Federal de Rio de Janeiro en el cuadro de un Evento Artaud; *Théâtre en Europe*, n^o 11, julio 1986.

¹²⁰ La experimentación que James Joyce llevó a cabo en su obra a lo largo de su vida, se deja sentir en esta obra de Barce. La composición con la que Joyce ideó *Work in Progress* elimina muchas veces la comprensión explorando con la desestructuración de la sintaxis, valiéndose de abundantes términos de diversas lenguas y, sobre todo, favoreciendo más el sonido de las palabras (como también podemos apreciar en algunos fragmentos del poema *Tierra Baldía*, escritos por T.S.Elliot en 1922) y la musicalidad inmanente al lenguaje, que en la construcción de significados. Una unión, pues, de poesía y caos que conceptualmente gira alrededor de la sensación de la *imposibilidad* del propio lenguaje.

¹²¹ Documentos personales del compositor.

Eco nos comenta acerca de la recepción de la obra y sus posibles significados cómo la sensibilidad contemporánea ha pretendido un tipo de obra de arte que, ante la perspectiva de diversas orientaciones e interpretaciones, se deja guiar y estimular en sus rasgos esenciales, con el fin de alcanzar un máximo de apertura¹²².

Ya veremos cómo esta multiplicidad de orientaciones que nos proporciona la aleatoriedad será punto de partida que abra los horizontes para una nueva reflexión del arte. Sin embargo, y frente a esta homogeneidad en el campo de la percepción, hemos de admitir que en términos de lenguaje la formulación que nos proponen ambas corrientes son verdaderamente antagónicas, la una defensora de una férrea sistematización y del empleo de signos de bajo contenido semántico organizado por una rigurosa sintaxis, la otra deudora de la imprevisibilidad del azar y del empleo de signos ambiguos presentados, en muchas ocasiones, sin el aval de una gramática bien definida. Un verdadero giro copernicano en la evolución del lenguaje musical que, por el contrario, no ha tenido su equivalente en el terreno de la percepción o del estímulo estético.

La búsqueda musical del lenguaje es uno de los aspectos más significativos de su trabajo. Centrado en la sonoridad del lenguaje, trata de liberarlo de la función unívoca del significado. La curiosidad de Barce en este campo y sus intenciones están próximas a las de la poesía fonética, concreta, y sonora; todas las prácticas artísticas, desde las vanguardias artísticas del siglo XX, han hecho de la experimentación con el lenguaje un lugar común.

(Fin de la primera parte)

¹²² Véase ECO, Umberto: *La definición del arte*, p. 162.